

Fictionele emoties en representaties

Rob van Gerwen

Fac. Wijsbegeerte

Universiteit Utrecht

1 Eén probleem: artistieke empathie

Wie voelt er nou medelijden met iemand die zijn verdriet veinst? Niemand toch? Toch kunnen we uitstekend meeleven met een personage als Emma Bovary die, dat weten we natuurlijk, geen echte gevoelens heeft. Hoe zit dat? Wat is de aard en waarde van fictionele emoties? Voelen we echt iets voor een personage en is dat wel helemaal rationeel? En waar bevindt zich het verdriet dat gespeeld wordt door een acteur? Dit zijn vragen die, tenminste in de analytische esthetica, de gemoederen al een paar decennia bezighouden. Volbloed emoties over niet-bestaanden zijn ofwel ongepast of het zijn er geen. Het probleem is verkeerd geformuleerd: epistemologisch. De aard van emoties laat men afhangen van de vraag of we geloven dat hun object waar of onwaar is. Emoties ten aanzien van ficties zouden daarom quasi-emoties zijn aangezien we niet geloven dat ze over echte dingen gaan. Maar deze waarheidsvraag is parasitair: lang voordat we hem stellen weten we al dat we geconfronteerd zijn met een representatie en weten we ook wat erin gerepresenteerd wordt. Voor ons filosofisch begrip van fictionele emoties is dat niet zonder gevolgen. Emoties over representaties zijn anders dan emoties over echte mensen, maar dat heeft niets te maken met de oppositie tussen 'fictief' en 'waar'. Representaties epistemologisch benaderen sluit een dergelijk inzicht bij voorbaat uit; ik zal representaties daarom esthetisch benaderen.

Ik begin met een omweg. De problemen die we hebben met de aard van feiten, ficties en representaties lijken te verschillend om ze onder een noemer te kunnen brengen. Alleen al de manier waarop we die problemen formuleren duidt hierop: *Wat* is een feit? We vragen ons af wanneer dingen die om ons heen gebeuren een feit zijn—wat, naast hun feitelijk plaatsvinden ze tot een samenhangend geheel, een feit, maakt. Dit is een vraag om identificatie. Maar we vragen: *Waar* bevindt zich het fictionele? omdat het fictionele typisch niet bestaat en het dus interessant is om je af te vragen in welke tijd en ruimte de gebeurtenissen die in ficties (romans, films, e.d.) gerepresenteerd worden zich afspelen. Ficties willen we dus niet identificeren, maar localiseren. En ten laatste vragen we: *Hoe* werkt representatie? omdat we allerlei afbeeldingen, beschrijvingen, films en dergelijke hebben, die ergens over gaan, maar we niet goed begrijpen hoe

dat werkt, ‘ergens over gaan’. Tussen deze drie vragen bestaat een hiërarchie. Primair is het probleem van representatie.

Het probleem van representatie staat even centraal bij de identificatie van feiten als bij de localisatie van ficties. Het mag evident zijn dat je geen ficties hebt zonder representaties. Immers, ficties bestaan niet—Emma Bovary bestaat niet—ficties kennen geen eigen ruimte en tijd—Emma Bovary ‘leefde’ wel in Frankrijk maar zonder een echte geboortedatum of graf en dus ook niet echt in Frankrijk.¹ Ficties zijn een *effect*: van de representaties waarmee we ze [14/15] overbrengen. Wat Emma Bovary ‘meemaakt’ is een effect van het boek van Flaubert. Ofwel: naar de aard van ficties vragen is vragen naar hoe iets een fictionele wereld creëert, het is vragen naar hoe representatie werkt. Hoe zit dat met de identificatie van feiten? Een feit is immers daar, in de werkelijkheid; je kunt er zelfs naar wijzen; op een tijdschaal kun je het moment van plaatsgrijpen aanwijzen, en ook ruimtelijk is de plaats waar het gebeurt te localiseren. Als de localisatie zo probleemloos is moet de identificatie dat ook wel zijn. Maar is dat wel zo? Wat is een feit voor iets? Op mijn vraag wat hij voor zich zag, gaf mijn toen driejarig zoontje eens het antwoord: “dat”, wijzend op wat hij zag. Dit, dunkt mij, is het meest adequate antwoord dat men op deze vraag kan geven, maar het identificeert geen feit. Wijzen, of aanwijzende voornaamwoorden als ‘dat’ en ‘hier’ gebruiken, zijn geen manieren om feiten te identificeren. Een feit stel je vast door het te beschrijven in een dat-zin (het is een feit dat ...). “Ik zie dat de boom achter het huis staat”. Niet, dat de werkelijkheid met ‘dat-zinnen’ uitputtend beschreven zou kunnen worden—daarvoor is er teveel gaande. Wel is het zo dat een feit dát deel van de werkelijkheid is dat correspondeert met een of meer van dergelijke dat-zinnen.² Een feit is dus iets werkelijks maar het is evenzeer het effect van een beschrijving als de gebeurtenissen die door Emma Bovary beleefd worden een effect van de roman van Flaubert zijn. Niet, dat feiten hierom minder echt zijn dan we denken, of zelfs fictieel; of dat waarheid (een eigenschap van dat-zinnen) volstrekt relatief is. Ik heb slechts betoogd dat ficties én feiten het effect van representaties zijn, niet dat de werkelijkheid of de waarheid dat zijn.³ Vragen naar de aard van feiten is vragen hoe een dat-zin een feit creëert, het is vragen naar hoe representatie werkt. En die vraag is dus primair.

Een vergelijkbare hiërarchie van problemen treffen we aan rond de rol van emoties bij representaties. Wat doe je als je een emotie ervaart jegens een personage? Wat is precies het object van ons medelijden met Emma

¹ Over de ontologie van fictionele entiteiten: Currie (*The Nature of Fiction*, 1990) en Walton (*Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts.*, 1990).

² In Gerwen, Rob van, *Art and Experience*, Utrecht 1996, 12-17, heb ik de vraag of *afbeeldingen* net zo goed zijn in het creëren van feiten als dat-zinnen al aan de orde gesteld.

³ Goodman, Nelson, *Languages of Art.*, 1985, in hoofdstuk 1, ‘Reality Remade’, meent dat representaties werkelijke zaken denoteren, en dat bij fictionele representaties het ‘representeren’ zelf van een andere aard is. Nu ga ik hier niet op in.

Bovary en is het niet raar dat dat object niet van vlees en bloed is: haar troosten is er niet bij. Is dat niet gratis? Zijn onze emotionele reacties op ficties per se gratis, of zijn ze wél echt en oprecht ook al hebben ze geen passende handelingsgevolgen? Dat is één: zijn dit wel echte emoties? En gesteld dat het echte emoties zijn, wat is er dan met ons oordeelsvermogen? Emoties gaan toch samen met overtuigingen over hoe de werkelijkheid ervoor staat? Je voelt tenslotte geen medelijden met iemand die zijn verdriet speelt. Dat is twee: is het wel helemaal rationeel om emoties jegens personages te hebben?

Dan is er nog een derde probleem, dat zich beter aan film dan aan literatuur laat illustreren: hoe worden emoties van personages gerepresenteerd? Kijk, als het personage dat door Jack Nicholson gespeeld wordt, volgens het scenario een boek moet oprapen, dan raapt de acteur Nicholson gewoon een boek op. Wat het publiek dan later op het scherm aanschouwt, is hoe het [15/16] personage een boek opraapt. Waar het mij nu om gaat is dat de beide handelingen (van Nicholson en van zijn personage) uit precies dezelfde lichaamsactiviteit bestaan. Hoe zit dat wanneer het personage volgens het scenario verdrietig moet zijn: moet Jack Nicholson, de acteur, dan ook *verdrietig* zijn?⁴ Uiteraard bestaan er regie-theorieën die hier verschillende antwoorden op formuleren, maar die zijn contingent. Stanislavski's 'method acting', het idee dat een acteerprestatie letterlijk doorleefd moet zijn, staat bij voorbeeld falikant tegenover Bressons opvatting dat personages geen acteurs maar 'modellen' moeten zijn en dat betekenissen door montage en camera, niet door theater geproduceerd worden (tegen een cinema die toneel reproduceert, voor een schrijven met beelden).⁵ Beiden hebben niet alleen een verschillende theorie over acteren maar ze huldigen ook, belangrijker, andere opvattingen over hoe er in film betekenissen teweeg worden gebracht. Alleen al deze discrepantie is afdoende aanwijzing dat er geen categorische noodzaak bestaat voor een acteur om de emoties te *beleven* die zijn personage volgens het script moet ondergaan. Bovendien is het onmogelijk dat iemand een emotie van een ander beleeft, omdat en in zoverre emoties een persoonlijke geschiedenis hebben die een emotie met een uniciteit opzadelt die geen enkele andere persoon kan namaken—benaderen wel, kopiëren niet.⁶ Het is niet bewezen dat het beter zou zijn een emotie te representeren door hem zelf te ervaren, dan via een andere mogelijke manier, zoals, bij voorkeur, via het verhaal in de representatie. Ook een door de acteur werkelijk beleefde emotie wordt pas die van zijn personage wanneer zo'n verhaal dat zo wil.

⁴ Currie, Gregory, *Image and Mind*, New York, Cambridge 1995, p. 11-12, betoogt terecht dat we het personage niet zien, maar alleen de acteur, maar voor mijn analyse maakt dat niets uit: het verschil tussen de twee situaties die ik beschrijf blijft van kracht.

⁵ Zie Bresson, Robert, 'Aantekeningen over de cinematografie', in *Versus*, 1 (1983): 77-140.

⁶ Vergelijk hiervoor mijn *Art and Experience*, o.c., 140-170.

De acteur heeft in dezen maar één doel en dat is: het publiek te laten geloven dat het personage bepaalde emoties ondergaat. En hij bereikt dat doel door de uiterlijke expressie van dergelijke emoties te spelen, in zijn gebaren, en met zijn gelaatsuitdrukking. Voor die uiterlijke expressie geldt dan weer dezelfde symmetrie als voor het oprapen van een boek: de expressie van het personage en die van de acteur bestaan uit precies dezelfde lichaamsactiviteit. Zulke natuurlijke expressies zijn dan ook gewoon zintuiglijk toegankelijk. Het emotionele echter, in tegenstelling tot die zintuiglijk toegankelijke handelingen, introduceert wel een probleem: waar zijn de emoties als ze niet in de acteur zijn? Kijk, als iemand in onze omgeving een emotie fingeert—net doet alsof ze diep geraakt is zonder het te zijn—dan is het onzinnig om te vragen waar die geraaktheid zich zou bevinden: helemaal nergens natuurlijk. Als we vinden dat iemand zijn emoties gefingeerd heeft, is dat beslissend voor de aard en plaats van die emoties: die bestaan dan immers niet: nergens. De waarnemer wordt in zo'n geval niet gevraagd zich de emotie toch voor te stellen, of beter: dat wordt hem wel gevraagd maar er is geen context die die vraag honoreert. De context is zo dat zich alleen epistemologische vragen voordoen: correspondeert de expressie met een echte emotie? Zo niet, dan is morele afwijzing van de expressor gepast, [16/17] aangezien die van zijn waarnemer onterecht aanspraak maakt op bepaalde (bij voorbeeld troostende) handelingen. Dergelijk veinzen is geen vorm van representatie; een esthetische benadering is hier ongepast omdat die het veinzen zou honoreren.⁷ Het is die esthetische benadering die de derde vraag actueel maakt: waar bevinden zich gerepresenteerde fictionele emoties als ze niet eens door de acteur gevoeld hoeven te worden?⁸

Drie problemen: de echtheid van emoties jegens ficties; de rationaliteit van de respons; en de locatie van de emoties van personages. Is er ook hier een hiërarchie? Maar wat is een emotie?

Een normale, zeg 'volbloed', emotie kent tenminste vijf aspecten. Ten eerste, een *oordeel* over de aard van het object; ten tweede, *geloof* in het bestaan ervan; ten derde, een *wil* om in overeenstemming met de emotie te handelen; ten vierde, een *affect* dat oordeel en geloof in zo'n wil 'vertaalt'; ten laatste, de *neiging* om die wil ook uit te voeren. Affectie is wel een noodzakelijke voorwaarde voor een emotie, maar welke rol speelt ze in de overgang van oordeel naar handeling? Men kan begrijpen dat het witte ding op tafel een kopje koffie is, geloven dat het echt bestaat, en het oppakken om leeg te drinken zonder daar emotioneel warm of koud van te worden. Wat vereist is voor de vertaling van een oordeel in een handeling, is een

⁷ Deze opmerking appelleert aan de kern van ons kunstconcept. Ik kan hier nu niet verder op ingaan maar zal dit concept via voetnoten ook aan andere argumenten relateren.

⁸ Tenminste, als je accepteert dat de vraag "waar bevindt zich het boek dat door Nicholson's personage wordt opgeraapt" wel beantwoord kan worden. Het antwoord "het boek dat door het personage wordt opgeraapt is het boek dat door Nicholson (de acteur) wordt opgeraapt maar dan 'gewijzigd' door het verhaal van de film.", is in ieder geval niet beschikbaar op het nivo van het mentale.

actuele neiging. Affectie is hiervoor geen noodzakelijke voorwaarde. Affectie is er evenmin *voldoende* voor. Zonder een actuele neiging zal ook affectief begrip niet tot handelen leiden. Wie nu een emotie als een autonoom onderdeel ziet van dit complex proces, moet haar afbakenen van de andere onderdelen: oordeel, geloof, affectie, neiging, wil. Het is echter de vraag of dat mogelijk, of zelfs maar wenselijk is. Het is dan ook beter de term 'emotie' te reserveren voor het complex zelf en haar als volgt te definiëren: affectie is er noodzakelijke voorwaarde voor, gezamenlijk genomen zijn de onderdelen voldoende, maar geen ervan afzonderlijk is voldoende voorwaarde wil een mentale toestand een emotie zijn. Bij voorbeeld: Lijden waarnemen (en als zodanig begrijpen) leidt in principe tot medelijden: een affectie van betrokkenheid, en een wil tot troosten. Medelijden en de actuele neiging tot troosten zullen zeker optreden wanneer een echt mens vóór ons leed heeft, maar wat als het slachtoffer afwezig is, bij voorbeeld iemand op het televisie-journaal (ver weg), of een kampslachtoffer uit de tweede wereldoorlog (lang geleden), of, ten laatste, een fictioneel personage? Bij de eerste drie (en niet bij fictie) geloven we dat het lijden echt is en ook qua wilsoverwegingen komen ze overeen. Een actuele neiging tot troosten hebben we echter alleen in het eerste geval, de alledaagse situatie. Hoewel we bij de tweede en derde situatie wel *willen* troosten hebben we niet de neiging om dat accuut te gaan doen, omdat we al te goed beseffen met een representatie te maken te hebben. De minimale betekenis van 'emotie' (verondersteld dat die op een object gericht is) is *hypothetisch*: "als het object echt ware dan verdiende het deze emotie en de [17/18] bijbehorende handelings-repsons". We hoeven niet echt te geloven dat het object bestaat (ook al zal een dergelijk geloof wel gevolgen hebben voor de emotie in kwestie).

De vraag naar de rationaliteit van fictionele emoties is eigenlijk dubbel: is het rationeel een emotie te hebben als je 1. niet gelooft dat het onderwerp van je emotie echt bestaat en 2. je niet van plan bent ernaar te handelen? Werkelijk irrationeel is het alleen als je *actueel overgaat tot handelen* hoewel je niet gelooft echt met het object geconfronteerd te zijn: het toneel opstormen om een personage te gaan troosten. Dat je dat zou *willen* is slechts een mentale respons behorend bij een affectief proces van medelijden—daar is niets irrationeels aan, integendeel, het is net zo gepast als met gevoel reageren op iets wat je als lijden ziet. Emotionele responsen op mentaal leven veronderstellen evenwel dat we ons in dat mentale leven kunnen inleven. Dit betekent dat de vraag naar de aard van onze emotionele respons op het mentaal leven van een ander (persoon of personage—laten we zeggen: 'persona') tevens een vraag is naar de aard van onze empathie met dat mentaal leven. Concluderend stel ik daarom voor om de vragen naar de echtheid van onze emoties en de localisatie van gerepresenteerde emoties niet te benaderen vanuit de *epistemologische* oppositie tussen feiten en ficties, maar vanuit de *fenomenologische* oppositie tussen confrontaties met echte en gerepresenteerde zaken. Onze meest exemplarische emotionele responsen op representaties hebben we

jegens het mentale leven dat daarin weergegeven wordt. Primair is zodoende het esthetische probleem van artistieke empathie: hoe begrijpen we representaties van belevingen?

2 Fenomenologie van artistieke empathie

We moeten empathie overigens niet met sympathie verwarren: sympathie veronderstelt weliswaar dat we ons kunnen inleven maar daar bovenop ook nog dat we positief oordelen over de ander. Empathie impliceert nog geen sympathie, maar is alleen maar een levendigere (emotionelere) versie van begrijpen wat de ander doormaakt. Je kunt eenvoudig *oordelen dat* iemand verdriet heeft door zijn gekreun op de juiste wijze te interpreteren; daarnaast kun je je tevens emotioneel verdiepen in dat verdriet, ermee *meeleven* (dat is empathie).⁹ Daar weer bovenop kun je er nog eens je positie—je wil—tegenover bepalen (dan voel je sympathie of antipathie).¹⁰ Het onderscheid tussen oordelen en affectief begrijpen is hier het belangrijkste. Vragen naar de aard van fictionele emoties veronderstelt dat de grens tussen herkennen en meeleven al overschreden is. Alsof artistieke empathie zo gemakkelijk tot stand komt. Ik zal betogen dat en waarom die aanname niet terecht is.

Vanuit de fenomenologische oppositie tussen ‘actueel’ en ‘gerepresenteerd’ krijgt deze ene vraag het vereiste reliëf: empathie met en [18/19] emotionele respons op het actueel mentaal leven van een persoon waarmee men hier en nu geconfronteerd wordt heeft directe handelingsgevolgen: heb je medelijden met Mientje die vóór je staat te snikken, dan moet je haar troosten—het ‘moeten’ is simpelweg een aspect van het medelijden. Wanneer Mientje vervolgens bij voorbeeld afwijzend reageert op jouw troosten, dan zal je medelijden wellicht omslaan in onverschilligheid of in een gepaste belangstelling voor haar omstandigheden. Actuele confrontatie met mentaal leven kent een tweede-persoons wederkerigheid—een communicatie tussen een ik en een jij. Of men dat onder ‘handelingsgevolgen’ wil vatten is om het even. Waar het om gaat is dat directe handelingsgevolgen en tweede-persoons wederkerigheid in ieder geval geen deel uitmaken van onze emotionele responsen op

⁹ Moran, Richard A, ‘The Expression of Feeling in Imagination’, in *Philosophical Review*, 103(1) (1994): 75-106 voert dit verschil terug op dat tussen ‘je iets voorstellen’ en de ‘levendige manier waarop’ je dat doet, maar het verschil tussen ‘oordelen dat’ en ‘meevoelen met’ is meer dan gradueel. Moran verzet zich tegen Walton, o.c., die onze inleving in fictie ziet als het genereren van fictionele waarheden (over onszelf). Volgens Moran valt de levendigheid van onze verbeelding daar niet onder, maar hij verwacht verschillen in waarheidscondities met verschillende typen overwegingen. De waarheden die empathie genereert gehoorzamen psychologische, niet-falsifieerbare waarschijnlijkheidscondities. Het zijn dus wel waarheden (pace Moran), maar geen die op gangbare wijze geverifieerd kunnen worden, noch zijn ze op de beschouwer gericht (pace Walton).

¹⁰ Die ‘opstapeling’ van responsen weerspiegelt de verhoudingen tussen deze drie concepten. Vgl. Chismar, Douglas, ‘Empathy and Sympathy: The Important Difference’, in *Journal of Value Inquiry*, 22 (1988): 257-266.

gerepresenteerde mensen (*personae*).¹¹ Hoe erg die er ook aan toe zijn en hoe diep ook ons medelijden is, direct troosten heeft dan geen zin. En dat komt omdat representaties onze zintuiglijkheid aan banden leggen, of beter, omdat wij, om representaties te kunnen vatten, onze zintuiglijkheid aan banden leggen.

In een zeer aanstekelijk artikel in dit tijdschrift gaf Jo Tollebeek een paar jaar geleden een beschrijving van wat bij Huizinga een ‘historische sensatie’ heet: “De historische sensatie maakt het verleden tastbaar en zichtbaar met een onmiddellijkheid die niet voor de directheid van de zintuiglijke waarneming moet onderdoen.”¹² Tollebeek typeert hiermee ervaringen die een Byron, Praz, of Prescott beleefden bij hun bezoek aan historische plaatsen.¹³ Zij beleefden daar een contact met het verleden met “een directheid die de grote [historische] verhalen node moeten missen”. Deze historische sensatie biedt een boeiend aanknopingspunt voor een vergelijking met de ervaring van representaties, vooral van artistieke representaties. Historische plaatsen zijn immers geen representaties, maar resten van een andere tijd. Wat opvalt is dat de historische sensatie kan bogen op causaal met het verleden verbonden betekenissen: wat men op de historische plaats om zich heen ziet, was ‘toen’ ook al daar—zo voelt men. De gebouwen en de ruimten ertussen: daar waar men nu kan lopen hebben ook zij die het verleden meemaakten gelopen. Men kan tegen een pilaar aan leunen en zich verbeelden hoe anderen, toen, dat ook deden. Het aanwezig zijn, hier en nu op deze plaats, is causaal verbonden met het hier en *toen* aanwezig zijn, althans dat denken we, omdat de plaats dezelfde is. Dat de plaats dezelfde is is sterk authenticerend, maar hoe moeten we dit effect begrijpen? En hoe kan deze sensatie concurreren met historische verhalen? Biedt deze sensatie een soort kennis dat men van een historisch betoog verwacht? In ieder geval—zo is te betogen—biedt ze daarvoor een emotionele verankering. Roland Barthes zei over een foto van een broer van Napoleon: “Je vois les yeux qui ont vu l’Empereur”.¹⁴ En zo’n besef, of zo’n historische sensatie, lijkt veel op het antwoord van mijn zoontje: een historische sensatie creëert geen feiten, maar een ‘dat daar’; het biedt geen informatie—die gaat immers aan de sensatie te buiten—en kan [19/20] daarvoor dan ook geen alternatief inhouden. Wel blijkt uit de historische sensatie hoe treffend een *emotionele* respons in voorkomende gevallen kan zijn. Niets is daarmee evenwel gezegd over de noodzaak van dergelijke ervaringen voor een adequaat begrip of interpretatie van de betrokken

¹¹ Veel moderne kunst probeert deze begrenzing te doorbreken, maar slaagt daar alleen in door zich niet langer als kunst te gedragen. Vgl. mijn ‘Installaties: alledaags of artistiek?’ Te verschijnen in: *Jaarboek voor Esthetica*, 2000. Nederlands Genootschap voor Esthetica.

¹² Tollebeek, Jo, ‘De waarheid van de geschiedenis’, in *Feit & Fictie*, 1(1) (1993): 53-74, 66. Het mag geen verbazing wekken dat mij dat laatste fenomenologisch moeilijk lijkt vol te houden: de zintuiglijke waarneming heeft een directheid die alleen door hallucinaties geëvenaard kan worden maar die zijn hier vast en zeker niet bedoeld.

¹³ Voor referenties naar deze auteurs zij verwezen naar genoemd artikel.

¹⁴ Barthes, Roland, *La Chambre Claire. Note sur la Photographie.*, 1980, p. 13.

situatie. De sensatie moet intrinsiek waardevol zijn wil ze enige waarde hebben—en dat, geloof ik, is ze zeker.

Wat een historische sensatie verder ook moge inhouden, ze is het product van een actieve verbeelding: het is de verbeelding die de ervaring optrekt rond de gevoelde causale band. Het is de verbeelding die door zijn associaties een samenhangende ervaring constitueert. Die associaties vormen de basis voor een verhaal, zonder welke de ervaring niet communicabel is noch relevant voor anderen. Zonder een narratieve inbedding blijft de historische sensatie, net als alle esthetische ervaringen een eenmalig curiosum. Kunstwerken bieden zelf dergelijke verhalen waarbinnen de beschouwer zijn ervaring kan bevatten. Historische plaatsen doen dat niet; die bieden slechts een tijd-ruimtelijk continuüm—hier moet de ervarder zelf het verhaal leveren. Dat onderscheidt de historische sensatie van de representatieve. Representaties zijn intentioneel gestructureerd en lijken daarom minder dan de historische plaats afhankelijk van de verbeelding van de beschouwer omdat ze die verbeelding meer sturen en minder aan het toeval van associaties overlaten. Inderdaad is niets in de historische plaats *bedoeld* om ons een bepaalde historische sensatie te bezorgen, en is in een kunstwerk alles bedoeld om een esthetisch ervaren te bewerkstelligen. Maar we moeten oppassen. De verbeelding speelt een centrale rol in esthetisch ervaren, vooral wanneer dat ervaren, empathisch, gericht is op gerepresenteerde ervaring.

Naast de afwezigheid van een intentionele structuur verschillen historische ervaringen ook van representatieve in de manier waarop de ervarende persoon er met zijn zintuigen actueel bij betrokken is. Op een historische plaats kan de associatie-keten van de verbeelding door van alles, via welk zintuig het ook binnenkomt, in gang gezet worden. De ideeën over ‘hoe het was’ kunnen hun vermeende authenticiteit ontleenen aan de vorm van de gebouwen zoals we die actueel zien en voelen, en waar we doorheen lopen; maar ook aan de geuren die we er ruiken; of aan de mensen om ons heen en de vreemde taal die zij spreken, wat niet. Door de historische plaats worden we aangesproken op een manier die verrassend dicht aanligt tegen de manier waarop we ons in het leven van alledag laten aanspreken. Bij kunstwerken ligt dit doorgaans anders: hoe verschillend komen niet literatuur, schilderkunst en muziek tot ons—en hoe moeten we de gegevens van de zintuigen die niet door de betreffende kunstvorm worden aangesproken niet van ons weghouden: de geuren en geluiden van de om ons heen drentelende mensen in het museum, de gebaren en geluiden van de concertbezoeker die naast ons zit, enz. Dit gereguleerde afzien van hele typen [20/21] zintuiglijke inbreng is essentieel voor ons begrip van een kunstvorm.¹⁵ Alleen zo kan de gepaste appreciatie van een concrete instantiatie van een kunstvorm tot stand komen. Ofwel: het is

¹⁵ Uiteraard behoort selectie in de zintuiglijke inbreng ook tot de essentie van (niet-autistische) waarneming, maar nergens is ze zo gereguleerd als in kunst.

alleen binnen dergelijke fenomenologische beperkingen dat de beschouwer zich adequaat door een kunstwerk laat aanspreken. Wat die eerste filmkijkers nog moesten leren toen ze de bioscoop uitrenden omdat ze dachten dat een op het doek geprojecteerde trein die een perron opreed op het punt stond hen te overrijden, was niet dat wat ze zagen een trein was, maar dat het daar een afbeelding van was. Het herkennen van de trein ging van nature, dat van de *afbeelding* vereist begrip van een conventie—de conventie die specificeert dat je films maar met een beperkte hoeveelheid zintuigen waarneemt, toentertijd alleen met het gezicht, inmiddels ook met het gehoor: de rest van het lichaam wordt door films niet aangesproken en dus kan het lichaam als geheel ook geen gevaar lopen. Alle betekenissen van een kunstwerk *veronderstellen* zulke conventies die bij de kunstvorm horen en deze constitueren. Dat zijn geen semantische of syntactische conventies (vergelijkbaar met die van taal), zoals semiotici die overal menen aan te treffen en die het tot stand komen van specifieke betekenissen zouden reguleren (alsof we conventies nodig hebben om te begrijpen dat een filmpje over een trein gaat). Het zijn fenomenologische conventies: ze specificeren algemene inperkingen van zintuiglijke toegang.

Omgekeerd, waar in het leven van alledag het gehele lichaam van de waarnemer centraal staat, werkt bij kunstreceptie maar een deel van de waarnemer mee—wel, in principe, zijn hele persoonlijkheid, maar niet, principieel, zijn hele lichaam, niet zijn hele ‘ego’. Kunstreceptie is non-egocentrisch.¹⁶ Vergelijk een ruit met een foto: door beide heen kunnen we een landschap waarnemen, maar wat er gebeurt wanneer we een stap naar links zetten is duidelijk onderscheiden. Wat we *door de ruit* zien zal door een stap naar links veranderen: een boom en drie fietsen die eerst verborgen waren zullen rechts in beeld te voorschijn komen, een raam en een deur zullen links uit beeld verdwijnen. Wat we *op de foto* zien blijft evenwel gelijk: binnen een zekere marge—je moet een frontale positie innemen—is wat we op de foto zien volstrekt onafhankelijk van de positie van de kijker: de waarneming van een afbeelding is non-egocentrisch. Ook het *object* van die non-egocentrische waarneming, waaronder het mentale leven in een werk, is non-egocentrisch. Daarom spreken we niet van personen maar van personages, meer in het algemeen van *personae*.¹⁷ Ik

¹⁶ Deze technische term slaat op de rol van het waarnemende lichaam, niet op egoïstische gevoelens van de persoon. Non-egocentrisch is de waarneming van iedere kunstvorm die we als zodanig hebben geaccepteerd. Deze term staat centraal in de discussie, door Currie, Gregory, *Image and Mind*, New York, Cambridge 1995 van de positie van Scruton, Roger (1983). *Photography and Representation. The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. Scruton, R. London, New York, Methuen. 102-126. Zie ook mijn ‘Installaties ...’, o.c.

¹⁷ Levinson, Jerrold, ‘Musical Expressiveness’, in Levinson, J. (red.), *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca and London 1996, 90-128 onderzoekt de mogelijkheid om muzikale expressie te beschouwen als de expressie van een *persona*, niet van een persoon (componist, uitvoerder, of personage in het verhaal dat de muziek begeleidt). De *persona* van muzikale expressie is dan niets meer of minder dan dat wat de expressie in een muziekstuk bijeenhoudt, en wat lijkt op een persoon zonder dat te hoeven zijn. Voor verdere discussie van de *persona*-theorie zie Levinson, Jerrold, ‘Emotion in Response to

geef een voorbeeld van een performance om de non-egocentrische aard van de *persona* te illustreren. Performers balanceren op de grens tussen personage en acteur, maar zolang performances kunstwerken zijn prevaleert de *persona* boven de [21-22] persoon van de kunstenaar, hoezeer ook in performances met de overgang daartussen gespeeld wordt: veel performances kenmerken zich door de een of andere kwelling van het lichaam van de performer—dát is toch zeker het lichaam van de kunstenaar zelf? Wel, het is hier niet anders dan in het Jack Nicholson voorbeeld. Eén stel lichaamshandelingen maar twee stellen ‘mentaliteiten’. Wat de performer het eigen lichaam ook aandoet, hij maakt dit door de performance tot het lichaam van een *persona*—tenminste als de performance artistiek effect sorteert.¹⁸ Marina Abramowicz voerde ooit een performance uit waarin zij zich midden in een vuurcirkel bevond. Het publiek beseftte dat de geest van de kunstenaar een performance had uitgedacht waarin haar kwetsbare lichaam vrijwillig aan vernietigend vuur werd blootgesteld, en het ervoer de spanning als die van een werkend kunstwerk. Wat niemand in de gaten had was dat het vuur de zuurstof uit de cirkel wegzoog en Abramowicz buiten bewustzijn bracht. Een official zag het wel en sleepte haar uit het vuur. Zijn ingreep was direct moreel ingegeven, maar doorbrak de performance. Het is of het een of het ander. Een *persona* wordt non-egocentrisch waargenomen: dit definieert ‘artistieke empathie’.

3. Representatie door intimatie

Hoe moeten we ‘representatie van het mentale’ begrijpen, uitgaande van het fenomenologische uitgangspunt dat de beschouwer niet in zijn volle zintuiglijkheid wordt aangesproken? Zoals gezegd wordt onze natuurlijke empathie met een concrete persoon door een speciale causaliteit gekenmerkt. Ze is tweede-persoons wederkerig en kent directe handelingsgevolgen. Wanneer we met een verdrietig mens van vlees en bloed geconfronteerd worden zal zijn uiterlijk ons wenken geven over zijn innerlijk: tranen op de wangen, snikkende geluiden, trage bewegingen, etc. Het uiterlijk drukt het innerlijk uit: natuurlijke expressie noemen we dit.¹⁹ Deze expressie vindt plaats in de tegenwoordigheid van het mentale leven

Art: A Survey of the Terrain’, in Hjort, M. and S. Laver (red.), *Emotion and the Arts*, Oxford forthcoming; Vermazen, Bruce, ‘Expression as Expression’, in *Pacific Philosophical Quarterly*, 67 (1986): 196-224. Vgl. Ook mijn ‘Expression as Representation’, in Gerwen, R. v. (ed.), *Richard Wollheim and the Art of Painting Art as Representation and Expression*. New York: Cambridge University Press, 2001.

¹⁸ Het tot stand brengen van een *persona* is van even groot esthetisch belang voor een kunstwerk dan haar vermogen om ons met het gerepresenteerde mentale leven te doen meeleven. We willen meer dan slechts ‘herkennen’ wat er aan de hand is. Dit zijn de twee paradoxale zijden van ons begrip van kunst. Vgl. Davies, Stephen, *Definitions of Art*, 1991, en mijn *Art and Experience*, o.c., H 3.

¹⁹ Vgl. Wollheim, Richard, *Art and its Objects. Second Edition.*, 1980, secties 15-19. Ik spreek me niet uit over de vraag of tranen in dezelfde categorie ‘expressie’ vallen als uitspraken—voor mij draait het hier om niet-talige expressie. Zie hierover: Vermazen, Bruce, ‘Expression as Expression’, in *Pacific Philosophical Quarterly*, 67 (1986): 196-224.

dat erin uitgedrukt wordt.²⁰ En de wenken die een derde krijgt, zijn complex en uitputtend. Ze betreffen allerlei zintuiglijke modaliteiten, en: ze vinden plaats in dezelfde tijd en ruimte waarin kijker en bekeken zich bevinden. Daardoor is de interactie tussen beiden niet alleen passief zintuiglijk, maar doordringt ze tevens het wederzijds handelen. Dit wederzijds reageren is essentieel voor natuurlijke expressie en zijn tegenpool, natuurlijke empathie: hierdoor kan de verdrietige mens zijn expressie aanpassen aan wat hij ervan op de kijker wil overbrengen.

Twee dingen moeten hierover gezegd zijn: iemands mentale leven is niet privé; het is via zijn expressie publiek toegankelijk—zodanig zelfs dat buitenstaanders mogelijk een beter begrip hebben van Mientjes verdriet dan Mientje zelf, bij voorbeeld vanwege haar verwardheid. Wel is mentaal leven, ten tweede, [22/23] eerste-persoons geprivilegieerd: er is een verschil tussen een emotie begrijpen en hem beleven. Een emotie begrijpen kan vanuit verschillende standpunten, hem beleven doe je zelf. Voor een buitenstaander bestaan er twee varianten waarop we andermans emotie kunnen vatten: óf we herkennen de ‘clues’ en oordelen eenvoudig dat iemand een bepaald gevoel heeft, óf we zijn er affectief op betrokken en voelen erin mee: het eerste zouden we een derde-persoons perspectief kunnen noemen, het tweede een tweede-persoons perspectief. In het leven van alledag, in directe confrontaties met personen gaat een derde-persoons perspectief gemakkelijk over in zo’n tweede-persoons perspectief. Hier vormt het eerste persoons privilege van het mentale geen probleem, precies omdat het mentale uitgebreid toegankelijk is via expressies in woord, gelaat en gebaar, en vanwege de reeds genoemde tweede-persoons wederkerigheid van natuurlijke empathie. Maar kan dit zomaar adequaat gerepresenteerd worden in kunst? Voordat er immers van artistieke—of representatieve—empathie sprake kan zijn moet de beschouwer zich al geconformeerd hebben aan de zintuiglijke inperkingen die de betreffende kunstvorm specificeren.

Kunstvormen, zo zagen we al, kenmerken zich door een ingeperkte fenomenologie, door de afwezigheid van tweede-persoons wederkerigheid en door het ontbreken van directe handelingsgevolgen. Toch menen we vaak dat het representeren van emoties simpel is: door de uiterlijke expressie ervan af te beelden.²¹ In het voorbeeld van Jack Nicholson's personage signaleerde ik al een asymmetrie bij het afbeelden van uiterlijk- en innerlijkheden. Het feit dat filmische representatie van handelingen symmetrisch is—in zoverre de lichaamsactiviteit van acteur en personage ‘samenvallen’—terwijl er bij de representatie van gevoelsleven een

²⁰ Kivy, Peter, ‘Mattheson as Philosopher of Art’, in *The Musical Quarterly*, 70 (1984): 248-165 noemt het om die reden ‘expression-by-possession’.

²¹ Wat simplistische opvattingen over de representatie van het mentale voor gevolgen kunnen hebben wanneer het gevoelsleven van ‘gewone’ mensen ‘live’ op televisie wordt getoond heb ik ook in mijn, ‘Beleving op televisie. Over verneder-tv’, in *Vrijetijdsstudies*, 15(2) (1997): 40-51 uit de doeken gedaan. Ik volg hier de daar ontwikkelde argumentatie.

asymmetrie bestaat (immers de acteur hoeft niet te ondergaan wat zijn personage voelt), zegt genoeg over het belang van het boven geïntroduceerde onderscheid tussen het oordelen dat er een emotie is en het meevoelen ermee. In het leven van alledag gaat ‘herkenning’ van andermans gevoelens doorgaans in meevoelen over; bij representatie echter speelt de afscheiding tussen herkennen en meevoelen de hoofdrol en maakt het voor een belangrijk deel uit welke representaties we waarderen en welke we benedenmaats vinden. Geslaagde representatie van ‘mentaliteiten’ stelt de beschouwer tot empathie in staat en niet slechts tot herkenning.²² Maar hoe kan er empathie beleefd worden met een niet-bestaand mentaal leven? De kern van het antwoord op deze vraag draait om narratie. Omdat het tonen van uiterlijke expressie niet voldoet, en wederkerigheid van persoon tot persoon niet mogelijk is, moet de film iets anders bieden. We weten wat dat kan zijn zodra we begrijpen wat die wederkerigheid in het leven van alledag eigenlijk doet. Welnu, die *nuanceert*: ze introduceert details die niet in enkelvoudige expressies gevangen kunnen worden: tranen drukken veel uit, maar of ze van blijdschap of verdriet komen weten we door de uitdrukking op andere onderdelen van het gezicht, en [23/24] of het verdriet depressieve componenten kent of het ad hoc verlies van een object betreft, moeten we leren in wisselwerking met externe gegevens of met degene die het verdriet uitdrukt en die reageert op onze empathie. Adequate natuurlijke empathie genereert een verhaal waarmee de verschillende expressieve componenten aaneen gebreed worden. In representatie zal men zo’n verhaal moeten toevoegen om dit zelfstandig de ontbrekende tweede-persoons wederkerigheid te laten vervangen.

Wat betekent een verhaal voor iemand die meevoelt? Het structureert zijn associaties. Wat we doen wanneer we meeleven met andermans eerste-persoons geprivilegiëerde beleving is: we creëren in onze verbeelding een soortgelijke beleving op grond van associaties met ervaringen uit ons eigen verleden en vergrotingen of verkleiningen van emotionele effecten daarvan, net zolang tot we menen dat onderwerp en intensiteit die van de ander benaderen. De subjectieve inbreng van de interpreter vormt een essentieel onderdeel van de gerepresenteerde mentale levens. Sanering ervan kan een vermindering van de representatie inhouden.²³ Het verhaal stuurt immers niet alleen de representatie in het werk, maar ook de subjectieve opbouw van het gerepresenteerde in de verbeelding van de beschouwer.

Nu kun je—in film—het probleem ook theateraal benaderen en een en ander met goed acteren opvangen. Met Bresson meen ik echter dat film een

²² Ik gebruik ‘mentaliteit’ als kort voor: beleving, mentale toestand, mentaal leven: voor al wat er in iemands geest gebeurt.

²³ Schönau, Walter, ‘Emoties in literaire processen’, in *Forum der Letteren*, 35(3) (1994): 185-195 meent dat een psychoanalytische aandacht voor de weerstanden van de interpreter van groot belang is, omdat weerstanden en tegenoverdrachten de interpretatie danig kunnen verminderen. M.i. is hier echter de grootste voorzichtigheid geboden.

andere benadering ter beschikking heeft, een cinematografische. Schrijven met beelden: beelden gebruiken als tekens die betekenis oproepen door hun onderlinge verband, niet in zichzelf. Zo'n verhaal reikt ons hierbij de helpende hand, eerder en anders dan de uiterlijke expressie van een acteur dat kan, precies omdat die expressie een symmetrie (tussen acteur en personage) veronderstelt die nu juist afwezig is (omdat de representatie het mentale betreft). De uiterlijke expressie stuurt via culturele gewoontes in stereotype richtingen, maar empathie is niet stereotype, maar juist individueel. Representatie van ervaring gebeurt door *'intimatie'*, een gelukkig samengaan van letterlijk en metaforisch, van afbeelden en weglaten: wat een werk in beeld toont of letterlijk vertelt, stuurt de beschouwer (het zegt tegen welke achtergrond een mentale gebeurtenis plaatsvindt), maar het is het weglaten dat maakt dat de verbeelding van die beschouwer de invulling van dat mentale op zich neemt. Robert Bresson is een meester in het weglaten; het 'Hollywood systeem' een meester in het tonen; maar Hitchcock creëert spanning door de kijker wel te laten zien *waar* 'het' gaat gebeuren, maar zonder *'het'* te laten zien. Beeld representeert het uiterlijk en dat stuurt de representatie van het innerlijk: de tranen tonen dat het om verdriet gaat—maar ze representeren dat verdriet nog niet, alleen maar de natuurlijke expressie ervan. Het verhaal, dat wat niet actueel in beeld is: de andere beelden vooraf, de stilten tussen de beelden, dat wat er buiten beeld gebeurt en gebeurd is: dát intimeert pas het verdriet; pas die betekenisvolle stilten zetten de kijker [24/25] aan om zelf het mentale te constitueren met associaties uit zijn eigen zieleleven—totdat dit de gepaste hoogte en diepte bereikt.

Afbeeldingen moeten we naturalistisch begrijpen: kijkers hebben er slechts hun natuurlijke vermogens tot herkenning voor nodig.²⁴ Intimatie maakt evenwel gebruik van lacunen in het beeld. Waar het beeld (in literatuur: het letterlijke) de verbeelding vastlegt, laten lacunen en elipsen (resp. retorische tropen, zoals metaforen) de verbeelding vrij—maar niet helemaal: het resultaat moet immers een representatie van beleving zijn. Intimatie spreekt dus niet de natuurlijke herkenningsvermogens aan, moet dus niet naturalistisch begrepen worden. Hoe dan? Conventionalistisch? Ontleent intimatie haar werking aan conventies? Zolang we de term 'conventie' serieus nemen en reserveren voor regels die we kunnen uitschrijven, moeten we concluderen dat er juist voor intimatie geen conventies bestaan. Intimatie volgt de individuele stijl van de kunstenaar, zijn of haar creativiteit.²⁵ Overigens appelleert ze vaak wel aan *culturele vanzelfsprekendheden*: daarom wordt wat ooit intimeerde op

²⁴ Currie, Gregory, *Image and Mind*, New York, Cambridge 1995; Goodman, Nelson, *Languages of Art.*, 1985, H. 1, ziet zelfs in afbeelding—abusievelijk—nog conventies aan het werk. Vgl. mijn *Art and Experience*, o.c., H. 1 voor een uitgebreide kritiek op Goodmans conventionalisme.

²⁵ Vgl. Wollheim, Richard, *Painting as an Art*, Princeton/London 1988, 26-36, en Wollheim, Richard, 'Pictorial Style: Two Views.', in Wollheim, R. (red.), *The Mind and its Depths*, Cambridge (Mass.), London (England) 1993, 159-170 over individuele stijl. Crowther, Paul, *Art and Embodiment.*, Oxford 1994, 180-200 over creativiteit.

een later tijdstip ‘gedateerd’. Maar hoe je als kunstenaar een werk laat intimeren, daar zijn geen *regels* voor.

Het is de intimatie die het mentale tot een zo belangrijk onderwerp van representatie maakt: het gerepresenteerde mentale is tegelijk in de representatie en in ons, het is ván ons en verbindt ons met de gerepresenteerde wereld, het is het anker voor artistieke interpretatie zoals de historische sensatie dat is voor het historische verhaal.²⁶

Als conclusie, een antwoord op de drie vragen over fictionele emoties. Zijn onze emoties *jegens* representaties wel echte emoties, aangezien ze toch niet tot direct handelen aanzetten? Actuele neiging tot handelen, zo zagen we, is inessentieel voor een emotie. De hypothetische gedachte “als het object echt ware ... etc.” voldoet. Onze responsen op ficties zijn dus evenzeer emotioneel (echt) als die op werkelijke gebeurtenissen. *Hetlijkt* alleen maar dat deze eerste vraag over onze emoties gaat. In werkelijkheid betreft ze het raadsel van representatie. Ze slaat op de fenomenologie van representatie: op hoe onze zintuiglijkheid door representaties onvolledig en non-egocentrisch wordt aangesproken. De tweede vraag—is het niet irrationeel iets te voelen jegens een fictie?—veronderstelt antwoorden op deze eerste, maar ook op de derde vraag: waar bevinden zich de gerepresenteerde emoties? Wel, volgens mijn analyse is intimatie de geijkte manier om ervaring te representeren en is artistieke empathie de manier om een gerepresenteerde ‘mentaliteit’ waar te nemen: door een actieve verbeelding die gestuurd wordt door het getoonde en het letterlijke, en aangezet is door het niet-getoonde en het retorische. De verbeelding van de beschouwer bouwt de ervaring op—niet dat de resulterende ervaring zijn eigen ervaring is: het is en blijft de gerepresenteerde ervaring (tenminste als alles goed gaat²⁷), ook al is ze opgebouwd met de affectieve bouwstenen van de associaties van de beschouwer. [25/26] De gerepresenteerde ervaring is in het hoofd van de beschouwer, maar ze bevindt zich daar *als effect van* de representatie.²⁸ Is het irrationeel om aan intimatie medewerking te verlenen? Is het ooit irrationeel een afbeelding te begrijpen (al dan niet affectief); te denken dat je een trein ziet terwijl het een film van een trein is—een boeiende vraag, maar het wordt pas werkelijk irrationeel als je willens en wetens wegrent uit de bioscoop. Dan heb je niet begrepen welke fenomenologische inperkingen er vooraf gaan aan ons begrip van representaties. Afzien van direct ingrijpen is bij representaties de normaalste zaak van de wereld en doet niets af aan de rationaliteit of echtheid van onze fictionele emoties.²⁹

²⁶ Vgl. Moran, o.c., 106: “[We] are not taking our engagement with the world imagined (the fictional world) to be sealed off from what matters to us in the real world.”

²⁷ En uiteraard zijn er zinvolle vragen te stellen over het hier veronderstelde idee van gepastheid.

²⁸ Vgl. mijn ‘Expression as Representation’, o.c., voor een nadere analyse van de representatie van beleving.

²⁹ Met dank aan Cor van de Weele en Monique Roelofs voor behulpzame kritiek.

Besproken literatuur

- Barthes, Roland, *La Chambre Claire. Note sur la Photographie.*, 1980.
- Bresson, Robert, 'Aantekeningen over de cinematografie', in *Versus*, 1 (1983): 77-140.
- Chismar, Douglas, 'Empathy and Sympathy: The Important Difference', in *Journal of Value Inquiry*, 22 (1988): 257-266.
- Crowther, Paul, *Art and Embodiment.*, Oxford 1994.
- Currie, Gregory, *The Nature of Fiction*, Cambridge 1990.
- Currie, Gregory, *Image and Mind*, New York, Cambridge 1995.
- Davies, Stephen, *Definitions of Art*, 1991.
- Gerwen, Rob van, *Art and Experience*, Utrecht 1996.
- Gerwen, Rob van, 'Beleving op televisie. Over verneder-tv', in *Vrijetijdsstudies*, 15(2) (1997a): 40-51.
- Gerwen, Rob van 'Installaties: alledaags of artistiek?' in: *Jaarboek voor Esthetica, 2000*. Nederlands Genootschap voor Esthetica.
- Gerwen, Rob van 'Expression as Representation.' in: Van Gerwen (red.) *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*, 17 pp. Cambridge University Press, 2001.
- Goodman, Nelson, *Languages of Art.*, Indianapolis: Hackett, 1985.
- Kivy, Peter, 'Mattheson as Philosopher of Art', in *The Musical Quarterly*, 70 (1984): 248-165.
- Levinson, Jerrold, 'Musical Expressiveness', in Levinson, J. (red.), *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca and London 1996, 90-128.
- Levinson, Jerrold, 'Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain', in Hjort, M. and S. Laver (red.), *Emotion and the Arts*, Oxford forthcoming.
- Moran, Richard A, 'The Expression of Feeling in Imagination.', in *Philosophical Review*, 103(1) (1994): 75-106.
- Schönau, Walter, 'Emoties in literaire processen', in *Forum der Letteren*, 35(3) (1994): 185-195.
- Scruton, Roger (1983). *Photography and Representation. The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. Scruton, R. London, New York, Methuen. 102-126.
- Tollebeek, Jo, 'De waarheid van de geschiedenis', in *Feit & Fictie*, 1(1) (1993): 53-74.
- Vermazen, Bruce, 'Expression as Expression', in *Pacific Philosophical Quarterly*, 67 (1986): 196-224.
- Walton, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts.*, Cambridge 1990.
- Wollheim, Richard, *Art and its Objects. Second Edition.*, 1980.
- Wollheim, Richard, *Painting as an Art*, Princeton/London 1988.

Wollheim, Richard, 'Pictorial Style: Two Views.', in Wollheim, R. (red.), *The Mind and its Depths*, Cambridge (Mass.), London (England) 1993, 159-170.