

# Kunst en de mensensoort

Rob van Gerwen

*Tijdschrift voor Humanistiek*, 35, oktober 2008, 12–19

Een eenvoudig antwoord op de vraag of er plaats is voor een humanistische benadering in de filosofie van de kunst had kunnen bestaan uit een analyse van ons kunstbegrip, waarin duidelijk en primair gerefereerd wordt naar mensen. Het zijn mensen die kunst maken (andere dieren of computers maken geen kunst) en mensen zijn het voor wie ze dat doen (niet voor dieren of computers). Maar dat antwoord behoeft nog immer een fundering: waarom doen mensen dit en hoe werkt het? Die—antropologische—fundering probeer ik hier te geven. Dat er plaats is voor de mens in de filosofie van de kunst lijkt mij daarmee wel aangetoond. Zelf denk ik dat we het dan over de biologische mensensoort hebben. Wat dat voor het humanisme betekent, hangt af van de verdere vraag wat men daar onder verstaat.

## 1 INLEIDING. TWEE REVOLUTIES

Vanuit het perspectief van haar filosofie heeft de kunst in de moderne periode twee maal een revolutie ondergaan. Eerst, in de achttiende eeuw, is ze van

haar illustrerende taak ontheven en van een documentaire taak voorzien, maar wel één die nadrukkelijk op schoonheid gefundeerd was. Kunst hoefde niet langer taferelen uit de Bijbel in herinnering te roepen, maar moest voortaan de werkelijkheid weergeven. De nieuwe taak is te begrijpen als een combinatie van twee claims. Ten eerste, diende het publiek om over een kunstwerk te oordelen dit zelf waar te nemen (het principe van bekendheid). Ten tweede werd de documentaire taak van kunst—van ons uit bezien—ietwat eigenaardig begrepen. Kunstwerken werden geacht schoonheid weer te geven en de ervaring daarvan werd als een beleving opgevat die het afgebeelde waar maakt. “Documentaire” betekende bewaar-kracht—het vermogen om waar te maken (meer in §5). Pas in de negentiende eeuw is de kunst weer van haar documentaire taak ontheven, door het overtuigende succes van de fotografie (§2). In die tweede revolutie is men het spoor bijster geraakt over de plaats van de mens ten opzichte van de kunst.

Ogenschoonlijk heeft kunst toen haar [12/13] documentaire taak overgedragen aan de fotografie en heeft de kunst zelf zich teruggetrokken in haar eigen geschiedenis, weg van cognitieve,

psychologische of maatschappelijke geldigheidsclaims.<sup>1)</sup> Maar in werkelijkheid, zo zal ik betogen, is met de komst van de fotografie de betekenis van de term “documentaire” ingrijpend gewijzigd en is *causale bewijskracht* er de kernbetekenis van geworden. De oorspronkelijke betekenis van documentaire, zal ik laten zien in §3, was een andere en de bewijskracht van fotografie berust op een drogreden: een foto bewijst wat ze toont, maar omdat ze daar niets over beweert maakt ze *daarover* niets waar. Het is dus niet zomaar duidelijk wat een foto helemaal bewijst.

Om “documentaire” weer de betekenis van “waarheid over de werkelijkheid” te bezorgen, dienen we haar niet als “bewijskracht” op fotografie te enten, maar, zo stel ik voor, op de antropologische fundering van de kunst, en dat, zo betoog ik in §4, is gelaatsexpressie. Gelaatsexpressie stelt ons in staat de betekenis van documentaire als een vermogen tot waarmaken, een be-waar-kracht te begrijpen (in §6).<sup>2)</sup> Ook dit voorstel is een heuse paradigma-wisseling.

## 2 DE FOTOGRAFISCHE REVOLUTIE (DE NEGENTIENDE EEUW)

In de tweede helft van de negentiende eeuw worden de pogingen om een alomvattende systematische esthetische discipline te construeren, zoals die een eeuw lang gangbaar zijn geweest,<sup>3)</sup> vervangen door fenomenologische en hermeneutische vragen ingegeven door de methodologie die die vragen oproept. In deze ontwikkeling zijn er evenwel argumenten uit

beeld verdwenen die juist grondige aandacht verdienen, zeker in het licht van het huidige tijdsgewricht waarin kunstenaars de documentaire taak van kunst weer opeisen (denk aan performance- en installatie-kunst) en waarin mensen hun gelaat door cosmetische chirurgie laten verbouwen om te voldoen aan esthetische normen die voor foto’s opgaan.

Eerst het lot van de Einfühlungs-theorie. Volgens Theodor Lipps is Einfühlung: “Hineinverlegen eigener Gefühle in leblose Gegenstände der Natur”: de zintuiglijke gestalte van een object brengt activiteit in de waarnemer teweeg. Een lijn vraagt om een verbeelding van zijn buiging. Gaat het om een grote hal, dan neemt men de ruimtelijkheid daarvan waar door een gevoel van uitdijing. Ziet men een boom buigen in de wind dan voert men haar bewegingen uit in imaginaire imiterende handelingen.<sup>4)</sup> In dit reactief gedrag voelt men niet alleen de eigen activiteit, maar ook de levendigheid van de objecten. Einfühlung als projectie van gevoel in een object, is volgens Lipps vooral het aangevoelde feit dat object en subject één zijn.

Waar het Lipps erom gaat te begrijpen hoe mensen zich hun omgeving gewaarworden, verwordt “Einfühlung” tot een soort interpretatie van andermans uiterlijk omwille van het achterhalen van hun inwendige mentale leven, wanneer, rond 1905, Lipps’ studenten Daubert, Reinach en Pfänder de Münchener Kreis vormen die zich toelegt op Husserls fenomenologische methode.<sup>5)</sup> De fenomenologische methode is introspectief,<sup>6)</sup> in reactie op het bekritiseerde psychologisme van de positivisten die de geest als een verza-

meling positieve feiten beschouwden: van een derde-persoons perspectief naar een eerste-persoons perspectief en een daarbij vanzelf opkomend “other-minds” probleem. Het *tweede*-persoons perspectief [13/14] dat de kern van Lipps’ theorie uitmaakt speelt sindsdien geen rol meer.

Die andere negentiende eeuwse systematische theorie, het expressivisme van Benedetto Croce, R.G. Collingwood en Tolstoj, laat zich het beste samenvatten als de opvatting dat een kunstwerk de uitdrukking is van iets wat zijn eigenlijke bestaan heeft in de geest van de kunstenaar. Volgens Croce’s intuïtionisme moet het daar ook gezocht worden door de kunstbeschouwer, en volgens Tolstoj is het werk slechts een medium voor die gedachten en gevoelens in de kunstenaar. Waar de Einfühlungs-theorie teloor ging door een wending naar het epistemologisch gestelde “other minds” probleem, kent het expressivisme een intern probleem: het verplaatst de aandacht naar de geest van de kunstenaar, weg van het werk.<sup>7)</sup> Deze visie lijkt rechtstreeks voort te komen uit de verwarring die de fotografische revolutie aanrichtte en heeft van de weeromstuit de betekenis van een kunstwerk uit het werk verwijderd en in de geest van de kunstenaar gelokaliseerd, als om maar niet te hoeven erkennen dat fotografie de werkelijkheid beter weergeeft.

Deze twee filosofische uitwijkmanoeuvres (van de Einfühlungs-theorie en het expressivisme) typeren de fotografische revolutie. Als fotografie in haar documentaire taak faalt, zoals ik in §3 betoog, is het zaak te hernemen wat de fotografische revolutie zonder veel tegenstand heeft verdrongen: een tweede-persoons

conceptie van het kwetsbare sociaal wederkerige proces van gelaatsexpressie en de projectieve (sic) gewaarwording daarvan.

### 3 DE DROGREDEN DER FOTOGRAFIE

Een foto bewijst wat ze toont. Als we even afzien van gemanipuleerde foto’s is dat een standaard eigenschap van foto’s. Maar ze vertellen er niet bij wát ze tonen: ze maken met hun bewijs geen verhaal waar (of het moet het verhaal zijn dat de journalist van buitenaf aan de foto *toevoegt*). En daar zit het probleem. De reden waarom we fotografie ophemelen, is een drogreden: we nemen terecht aan dat foto’s iets bewijzen, maar het is helemaal niet duidelijk wat dat iets is, of hoe het begrepen moet worden. We interpreteren de afgebeelde werkelijkheid op grond van heel andere overwegingen dan precies die bewijskracht van de foto. Foto’s bewijzen de werkelijkheid van wat ze tonen omdat ze daar causaal mee verbonden zijn: de cameraman is lijfelijk aanwezig bij de gebeurtenis, drukt op een knop en de rest is wetenschap: ontwikkelen, afdrukken.<sup>8)</sup> Maar bewijskracht is nog geen bewering, ze heeft geen bewaarkracht.

De journalistiek weet dit, het publiek miskent het. Men plaatst een foto (die iets bewijst) en legt in het onderschrift of het artikel uit hoe we haar moeten interpreteren. Maar de foto bewijst alleen wat ze toont, niet wat er bij verteld wordt. Zelf kunnen foto’s niet beweren, onder meer omdat ze evenmin kunnen ontkennen dat iets het geval is, of vragen, beloven, bevelen: allemaal dingen die we in en dankzij

taal kunnen.<sup>9)</sup>

We hebben honderdvijftig jaar kunnen genieten van deze would-be bewijskracht van foto's. Natuurlijk zijn er altijd gemanipuleerd foto's geweest, maar over het algemeen, en zeker als ze oprecht gebruikt worden, zijn foto's wel degelijk betrouwbaar en bewijzen ze de werkelijkheid van het getoonde. Het feit echter, dat iedere foto in een zichzelf respecterende krant tegenwoordig "gephotoshopt" is—eenmaal bijgewerkt bewijst ze *helemaal* niets meer—maakt het wel heel erg nodig om de oude betekenis van "documentaire"—bewijskracht, naar het model van de foto—te vervangen. Maar we hadden daar dus al redenen genoeg voor. Als we "documentaire" begrijpen naar het model van de foto, dan stoeien we haar op een drogreden die haar naam van "waarheid over de werkelijkheid" geen eer aandoet.<sup>10)</sup> Gelaatsexpressie kan de foto in deze vervangen.

#### 4 GELAATSEXPRESSIONE EN DE MENSENSOORT

Gelaatsexpressie is niet slechts een toestand (van een gelaat) maar een handeling; evenmin is ze slechts een handeling van degene die [14/15] haar (de expressie) heeft. Ze houdt een proces van wederkerigheid in met een ander die haar waarneemt en zich erin inleeft en erop reageert. Expressie is een interactie die een eigen leven leidt: ze bevindt zich niet alleen in het gelaat (en de handeling die daarvan uitgaat), noch alleen in het empathische begrip ervan (als de uitkomst van een interpretatie), maar vooral in de handeling die met haar waarneming gemoeid is, in

het proces tussen twee (of nog meer) personen. Gelaatsexpressie laat iets zien en ook wie dat opmerkt laat iets zien. Expressie *is* dat proces van interactie. En er staat iets in op het spel.

Bezie dit voorbeeld: ik ben op een begrafenis van iemand die ooit mijn vriend was, maar die ik ben gaan haten. Beseffend dat ik me onder familie en vrienden van de overledene bevind, zet ik een verdrietig gezicht op, maar voor een enkeling schijnt mijn onverschilligheid door. De *verdriegtige* expressie in mijn gelaat is als een symbool, maar de onverschilligheid die erin doorschemert is mijn ware expressie; ze is geen *symbool* maar een *symptoom* van mij. De expressie en mijn gevoel van onverschilligheid zijn één en dezelfde gebeurtenis. We kunnen ons gelaat alleen als een symbool voor een gevoel gebruiken, zoals acteurs doen, omdat het er primair een symptoom voor is.<sup>11)</sup>

Menselijke gelaatsexpressie is er primair voor mensen, niet voor de andere dieren. Al had een olifant of tijger daar belang bij, ik denk niet dat hij een notie van humane gelaatsexpressie kan ontwikkelen: het veronderstelt teveel inzicht in een andere diersoort. Als mensen er depressief of verlangend, blij, boos, verontwaardigd of triest uitzien, is dat aan de olifant niet besteed. Mensen zullen echter prima begrijpen wat er in andere mensen omgaat: menselijke expressie is er primair voor mensen. Expressie is specifiek voor de eigen soort: het is hoe het voelt om er lid van te zijn.<sup>12)</sup>

Dit is zo vanzelfsprekend, zo ingebakken in wat het betekent om een mens te zijn, dat niemand er de betekenis van beseft. De betekenis hiervan, is dit: uw gelaats-

expressie is niet uw persoonlijk bezit, ze is van ons. Anderen bewaren uw expressie.

## 5 SCHOONHEID BEWAART

Esthetici in verschillende tradities verdedigen de volgende, *grosso modo* Kantiaanse tweedelige notie van de herkenning van schoonheid 1. als een perceptuele gewaarwording van 2. de eigen logica van een ding of gebeurtenis (of zoals Kant het noemt: de doelmatigheid zonder doel van dat ding of die gebeurtenis). Kort: in schoonheid beleeft men de andersheid van het ding. In het volgende poog ik een voor hedendaagse lezers acceptabele benadering van schoonheid te formuleren door de drie belangrijkste varianten van schoonheid met elkaar te vergelijken.

Eerst *natuurschoonheid*. Als we, wandelend door het bos getroffen worden door schoonheid, kan dat zo gaan: een eekhoorn flitst weg achter een boom, het licht van de ondergaande zon vervult heel het bos van een geheimzinnige glans, een vlucht ganzen kwaakt langs de wolkenhemel. Wat zulke ervaringen gemeen hebben is dat ze ons confronteren met een werkelijkheid die zijn eigen zin doet. De gebeurtenissen zijn in niets afhankelijk van hoe wij mensen erover denken. Zulke schoonheid toont zich aan de belichaamde waar-nemer in de context waarin die zich bevindt.<sup>13)</sup> De schoonheid van design is, als contrastklasse, duidelijk wel ingegeven door menselijke motieven: mensen maakten de stofzuiger mooi en wie er de schoonheid van bewondert bewondert feitelijk de intenties wier realisatie het ding mooi maakte. Dat brengt ons bij *kunstschoonheid*, of wat we tegenwoor-

dig neutraler artistieke kwaliteit noemen. Dat we menen dat Picasso's *Guernica* artistieke kwaliteit heeft is zoveel als zeggen dat wanneer we oog in oog met dat werk staan we kunnen navoelen wat Picasso heeft bewogen toen hij het schilderde. De artistieke kwaliteit van het werk is de schoonheid van de stijl van zijn maker, van zijn in het doek gerealiseerde intenties: de eigen (artistieke!) logica van het werk. *Gelaatsschoonheid*, ten derde, is er in de geschiedenis van de esthetica slecht vanaf gekomen. Wat een vergissing! Zeker nu mensen hun gelaten door cosmetische chirurgie laten aanpassen aan slecht begrepen esthetische [15/16] normen, is het van het grootste belang om hier goed over te denken. Kant betoogde in de reeds genoemde §17 dat alleen de schoonheid van de mens een geregelde relatie met doelen onderhoudt. De schoonheid van het bos is geen gevolg van gerealiseerde doelen, en, zo wil Kant het, die van design of kunst hangt weliswaar af van doelen die er van buitenaf (door ontwerp) in gerealiseerd zijn, maar is daartoe niet te reduceren. Bij mensen ligt het anders: hier komen de doelen die zich in het uiterlijk uitdrukken niet van buitenaf, van derden, maar van de mooie mens zelf. Schoonheid moet men, zoals gezegd, waarnemen, en men moet dat zelf doen. 's Mensen schoonheid neemt men waar als men oog in oog met de ander staat. Kijkt men naar een afbeelding van een mooi gelaat, dan ervaart men een afgebeeld mooi mens, men ervaart altijd eerst de afbeelding, niet de mens zelf. Maar kijkt men naar de mens zelf, dan dringt zich een andere eigenaardigheid op. Een mens, mooi of niet, laat zich niet ongegeneerd

observeren, zoals men wel geconcentreerd naar mooi design, een mooie eekhoorn, een mooi kunstwerk kan kijken. Kijk je een mens aan dan kijkt ze terug—en zij kijkt jou dan aan, en jij ziet hoe zij dat doet, jij ziet haar, zij ziet jou. Gelaats-schoonheid is een wederkerig proces, iets tussen twee “jij’s”. De waarneming van schoonheid is het besef van het andere als anders, volgens diens eigen logica. Ze maakt het andere werkelijk en die werkelijkheid bewaren we.

Deze bewaarkracht typeert de schoonheidservaring over de hele breedte. Ze verklaart waarom we met betrekking tot schoonheid het principe van bekendheid huldigen. Ze verklaart ook waarom schoonheid zo belangrijk is dat we er een culturele praktijk aan weiden, die we zelfs moreel vrijgesteld hebben.<sup>14)</sup>

Ten laatste, vergelijken we de drie typen schoonheid volgens de rol die humane intentionaliteit erin speelt: tussen receptie en projectie. Bij natuurschoonheid wordt intentionaliteit geprojecteerd: het besef van de eigen logica van het waargenomen (Einfühlung). Bij kunst is de intentionele structuur door de kunstenaar in het werk gerealiseerd; de kunstbesouwer pikt hem op door zijn eigen gevoelsleven te laten mobiliseren. Bij gelaats-expressie komt ze van binnen, grondt ze haar symptoomkarakter—in sociale wederkerigheid met de ander die haar waarneemt. Wat houdt dan die paradigma-wisseling in die hier wordt voorgesteld, van het negatieve afwijken van kunst van de fotografische “bewijskracht” naar de positieve, antropologische, fundering in de bewaarkracht van gelaats-expressie?

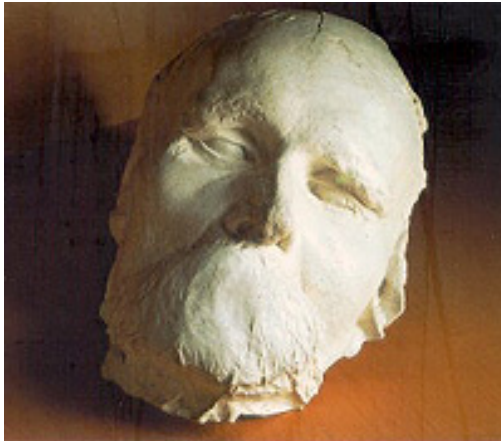
## 6 BEWAARKRACHT

“Bewaren” is een machtig woord! In het leven van alledag gaan we er echter wat losjes mee om: “bewaren” zien we als: zorgen dat iets behouden blijft. Dat maakt bewaren tot iets passiefs; tot iets wat het ding overkomt: we voorkomen dat het vergaat. Meestal bewaar je een ding met een reden, bij voorbeeld als aandenken aan iemand die is weggegaan of die overleden is. Maar dat ding bewaart die persoon door onze herinneringen te fixeren. We zien het aandenken en hervinden daar onze herinneringen. Een aandenken laat zich echter niet afdwingen. Het kan gebeuren dat je iets koopt ter nagedachtenis aan iets of iemand, terwijl steeds als je het ding later ziet doet het je terugdenken aan je poging om met je aankoop een nagedachtenis te orkestreren. En omgekeerd kan iets willekeurig later een aandenken aan iemand blijken in te houden. Aandenken is een succes-notie. Iets is een aandenken als het werkt. De wederkerigheid van het ding met de waarnemer maakt de echtheid van het bewaarde uit. Zonder dat succes is er slechts een gedachte, een zin, een propositie over de ander. Bewaren draait dus ook om echtheid, authenticiteit.<sup>15)</sup>

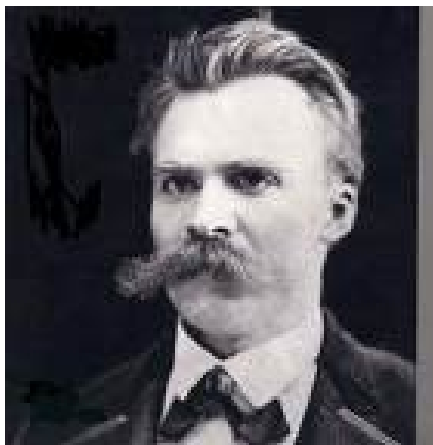
*Gelaats-expressie* bewaart de persoon door symptoom van haar te zijn: ten behoeve van de ander, voor diens waarneming. De kijker herinnert zich van de persoon vooral diens gelaats-expressie—en omgekeerd hervindt hij zijn herinneringen zodra hij de ander weer ziet. Dit verklaart waarom men de gelaats-expressie in zijn eigen spiegelbeeld niet kan waarnemen: **[16/17]** de eigen gelaats-

expressie wordt immers al van binnenuit waar-geweten.<sup>16)</sup>

*Artistieke expressie* (en de schoonheid,



(a) *Dodenmasker*



(b) *Foto*

**Figuur 1:** *Dit is twee maal niet Friedrich Nietzsche, en tweemaal een bewijs van zijn bestaan, maar tweemaal anders.*

artistieke kwaliteit, daarvan) bewaart de persoon van de kunstenaar. Het bewaart de kunstenaar echter in een entiteit die niet met hem samenvalt,<sup>17)</sup> volgens procedures en eigenschappen die alleen via

de kunstgeschiedenis adequaat waargenomen kunnen worden.<sup>18)</sup> Een compositie bewaart de componist; de uitvoerders op hun beurt bewaren dat bewaren, volgens procedures die bij uitvoeringen passen. Het is, net als met gelaatsexpressies, onmogelijk om je echt te concentreren op de expressie in een uitvoering; een mens kun je niet aanstaren, en dat heeft ook weinig zin, want zijn expressie nemen we terloops, hoe onmiddellijk en eenduidig ook, waar, omdat die expressie zich niet daar in dat gelaat (in de uitvoering) afspeelt, maar in de interactie die men daarmee onderhoudt. Men moet gepast afstand houden, de juiste soort nabijheid betrachten, op de juiste manier aan het succes bijdragen. De concentratie van de luisteraar “matcht” die van de uitvoerders. Bij een live uitvoering is dit een sociale eis.<sup>19)</sup> Het gaat bij een kunstwerk niet om iets wat zich elders bevindt. Zonder de interactie komt de expressie niet tot stand.

Een *dodenmasker* bewaart de persoon ook, maar eenzijdig: het bewijst zijn verleden bestaan en levert daarom een historische sensatie, maar de expressie van de overledene wordt niet bewaard.<sup>20)</sup> Het afgieten verhoudt zich één-op-één met de dode; ook het afgietsel verhoudt zich normaliter één-op-één tot de kijker, vandaar de historische sensatie: het dodenmasker is perceptueel transparant met de dode verbonden.

Een *foto* bewaart een moment van iemand, is daar causaal mee verbonden zoals het dodenmasker, maar levert normaliter geen historische sensatie. De foto is gemaakt via een niet perceptueel navolgbaar chemisch proces (belichten,

ontwikkelen, afdrukken). De foto op het papier waar men naar kijkt verhoudt zich niet even eenmalig tot de kijker als de camera tot de gefotografeerde.<sup>21)</sup> Precies om het wetenschappelijke karakter van de relatie tussen foto en afgebeelde is het ongelukkig dat we “documentaire” hebben leren begrijpen in termen van bewijskracht. Een foto bewijst de werkelijkheid van het afgebeelde via die wetenschappelijke omweg, maar omdat ze er niet tevens iets over vertelt, is er niets wat door de foto waargemaakt wordt. De kracht van de foto om te bewijzen staat in geen verhouding tot haar vermogen om gedachten en gevoelens waar te maken. Van een *geschilderd portret* vinden we “dat het lijkt” (of niet), óf we vinden dat het iets getroffen heeft (ook al lijkt het wat minder) en dat zijn twee totaal verschillende dingen. Dergelijke subtiele verschillen leken verdwenen met de komst van de fotografie, anderhalve eeuw geleden, die beter dan welke kunstvorm ook de werkelijkheid documenteert: weergeeft en bewijst. De andere kunsten nemen echter momenteel hun documentaire taken weer ter harte. Ze willen dat hun kijkers zich tot de werkelijkheid verhouden. Die hervatte taken én het principe van bekendheid kunnen begrepen worden in het licht van de antropologische fundering van kunst in gelaatsexpressie. Zowel gelaatsexpressie als artistieke kwaliteit hangt af van de manier waarop iets de beschouwer aanspreekt en hoe deze die aanspraak herkent en die herkenning erop projecteert: beide zijn succesnoties van lichamelijke interactie. Hun succes is hun *wederkerigheid* en dat verklaart waarom kunst ertoe doet. Kunst be-waart men-

sen.<sup>22)</sup>

Utrecht, 29 oktober 2008

## NOTES

<sup>1)</sup> Maar alleen al aan het oude (nooit bevredigend opgeloste) probleem van de kunststatus van fotografie—is fotografie een kunst; bestaat er kunstfotografie?—is te zien dat er in [17/18] die tweede revolutie iets wringt. Men begrijpt de kunstfoto naar analogie met de schilderkunst (dus niet in haar eigen termen) in termen van de manipulatie ofwel vooraf (van de scène die gefotografeerd wordt), ofwel achteraf (van het papier). Zie noot 2.

<sup>2)</sup> (Mijn voorstel corrigeert Gadamer 1986.) We kunnen vanuit een bepaalde analyse van gelaatsexpressie betogen dat foto’s kunst zijn wanneer ze de wederkerigheid van het afgebeelde met de fotograaf waarneembaar maken.

<sup>3)</sup> Men denke aan Baumgarten, Kant, Hegel, Schelling, Schopenhauer.

<sup>4)</sup> Tegenwoordig, in cognitive science, probeert men dergelijke imitaties aan spiegelneuronen toe te schrijven: neuronen die geen andere functie lijken te hebben dan hun dragers ertoe aan te zetten een waargenomen beweging te kopiëren. Hier moet helder onderscheiden worden tussen imitatie die strikt fysiologisch verklaard lijkt te kunnen worden, en dezulke die een duidelijk semantisch moment veronderstelt. Het voert hier te ver dieper in te gaan op een adequate theorie van waarneming.

<sup>5)</sup> Spiegelberg 1984, 169 e.v.

<sup>6)</sup> Naast nog veel anders. Zie van Gerwen 1992. Filosofen als Heidegger en Merleau-Ponty hebben hierin later enige verandering weten te brengen.

<sup>7)</sup> Wimsatt jr. and Beardsley 1945 noemen een intentionele drogreden: de eis dat men om een werk te begrijpen eerst achter die intenties aan moet. De mens achter het werk is hier belangrijker dan zijn expressieve aanwezigheid *in* het werk.

<sup>8)</sup> Zie Scruton 1983 voor een heldere stellingname hierover en voor een uitleg van het verschil tussen foto’s en schilderijen.

<sup>9)</sup> Vgl. Wollheim 1993b; van Gerwen 1999.



<sup>10)</sup> Zie ook van Gerwen 2002.

<sup>11)</sup> Met uitzondering alleen van Wittgenstein (zie noot 16) wordt expressie standaard als een symbool begrepen, dat door empathie al dan niet correct geïnterpreteerd wordt en waarover mensen kunnen liegen. Niets vereist dat ik me verbind aan de positie dat expressies authentiek zijn en dat het daarom een interessante kwestie is ons af te vragen of iemand wel oprecht is. Integendeel, ik beschouw expressie als een succes-term—epistemologische vragen komen altijd te laat.

<sup>12)</sup> Expressie verankert de theoretische entiteit der biologische soorten, die anders volstrekt zouden afhangen van de stand van de wetenschap—wat genoeg grond zou zijn voor scepticisme.

<sup>13)</sup> Carlson 1995 noemt dit “environmentalisme”.

<sup>14)</sup> Ik doel hier op de zogenaamde autonomie van kunst. Zie van Gerwen 2004 en van Gerwen 2008b voor een discussie over de morele grenzen van de kunst.

<sup>15)</sup> Wie de term be-waar-en ongemakkelijk vindt, kan haar vervangen door authenticeren, echt maken, of waarmaken. Maar de associatie met het gewone “bewaren” is bedoeld.

<sup>16)</sup> Wittgenstein drukt dat glashelder uit, maar het is wel een doordenker: “Think of the recognition of *facial expressions*. Or of giving the description of facial expressions—which does not consist in giving the measurements of the face! Think, too, how one can imitate a man’s face *without seeing one’s own in a mirror*.” Wittgenstein 1953, 98:285 (mijn cursief, RvG). Ook: Wittgenstein 1946, 39 en zie van Gerwen 2006.

<sup>17)</sup> Men moet het werk niettemin geen symbool noemen, met alle taal-achtige systematische trekken vandien, ook al is het in het genoemde aspect te onderscheiden van het symptoom dat één is met het uitgedrukte—hierin wijk ik af van Gadamer’s tweede antropologische constante van kunst: het symbool.

<sup>18)</sup> Vgl. Wollheim 1993a; Levinson 1990.

<sup>19)</sup> Bij een CD is dit een vrije keus. Daar wordt er beduidend minder levend(ig) bewaard omdat luisteraars zich slechts auditief tot de muziek verhouden. Muziek op CD laat iets te wensen over: bij het luisteren horen we er een actuele uitvoering in (maar die is er even niet). Muziek is primair uitvoering van muziek. Een partituur wordt

pas een werk door zijn uitvoeringen. Zie ook van Gerwen 2008a.

<sup>20)</sup> Zie Huizinga voor deze notie, en Ankersmit 1993 en Tollebeek 1993.

<sup>21)</sup> Roland Barthes 1980 beschrijft de sensatie teweeggebracht door een foto wel in zulke termen: als “punctum”.

<sup>22)</sup> Dit artikel is een bewerking van drie lezingen. 1. “Zwanenzangen en dodenmaskers”, bij de presentatie van de CD van Reinbert de Leeuw en Susanne van Els, van Sjostakowitsj’ Vioolsonate, Opus 147, 17 oktober 2007, Museum Energetica, Amsterdam. 2. “Mathematical Beauty and Perceptual Presence.” *Aesthetics and Mathematics*. Utrecht, November 9th and 10th, 2007. 3. “Documentair Schilderen. Brigitte Mulders Schildert Bijlmerse Werkelijkheid.” *Nieuw in de Bijlmer*, Centrum Beeldende Kunst Zuidoost, 19 januari 2008, Amsterdam.

## REFERENTIES

Ankersmit, Frank R. 1993. *De historische ervaring*. Groningen: Historische Uitgeverij.

Barthes, Roland. 2000 (1980). *Camera Lucida*. Translated by Richard Howard. London: Vintage.

Carlson, Allen. 1995. “Appreciation and the Natural Environment.” In *Arguing About Art. Contemporary Philosophical Debates*, edited by Alex Neill and Aaron Ridley, 127–138. New York, etc.: McGraw-Hill.

Gadamer, Hans-Georg. 1986. “The Relevance of the Beautiful. Art as Play, Symbol, and Festival.” In *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, edited by Robert Bernasconi, 3–53. Translated by Nicholas Walker. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Levinson, Jerrold. 1990. “Defining

- Art Historically.” In *Music, Art & Metaphysics*, 3–25. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Scruton, Roger. 1983. “Photography and Representation.” In *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, 102–126. London, New York: Methuen.
- Spiegelberg, Herbert. 1984. *The Phenomenological Movement*. The Hague: Martinus Nijhoff publishers.
- Tollebeek, Jo. 1993. “De waarheid van de geschiedenis.” *Feit & fictie* I:53–74.
- van Gerwen, Rob. 1992. “VI Fenomenologische benaderingen.” In *Kennis in schoonheid*, edited by Rob van Gerwen, 131–151. Amsterdam, Meppel: Boom.
- . 1999. “Representaties waarnemen.” *Feit & fictie* IV:67–80.
- . 2002. “De ontologische drogreden in de analytische esthetica.” *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte* 94:109–123.
- . 2004. “Ethical Autonomism. The Work of Art as a Moral Agent.” *Contemporary Aesthetics*, vol. 2.
- . 2006. “Nader tot het beeld. Wie ziet er wat in spiegels, foto’s en aura’s.” *Feit & fictie* VI:32–42.
- . 2008a. “Expression as Success. The Psychological Reality of Musical Performance.” *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics XLV* (New Series I):24–41.
- . 2008b. “Immonele kunst als paradox van haar autonomie.” In *Kunst als morele vrijplaats*, edited by Gert Peelen and Albert van der Schoot, 50–57. Arnhem: D’jonge hond, i.s.m. ArtEZ Press.
- Wimsatt jr., W. K., and Monroe Beardsley. 1945. “The Intentional Fallacy.” In *The verbal Icon*, edited by W. K. Wimsatt jr., 3–18. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Wittgenstein, Ludwig. 1938–1946. *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Edited by Cyril Barrett. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- . 1953. *Philosophical Investigations*. Translated by G. E. M. Anscombe. Oxford: Blackwell.
- Wollheim, Richard. 1993a. “Pictorial Style: Two Views.” In *The Mind and its Depths*, 171–184. Cambridge (Mass.), London (England): Harvard University Press.
- . 1993b. “Pictures and Language.” In *The Mind and its Depths*, 185–192. Cambridge (Mass.), London (England): Harvard University Press.