

De ontologische drogreden in de analytische esthetica

© Rob van Gerwen

in: *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor
Wijsbegeerte*, 94, 2002:2, 109-123.

pagina-conform

**This text is not for reproduction,
But for commenting and educational purposes only!**

11 juni 2004

Inleiding

Kunstwerken realiseren intenties. Intenties van makers die met hun werk ervaringen willen opwekken bij degenen die het aanschouwen, lezen of beluisteren. Wie de esthetische waarde van een of ander kunstwerk wil kunnen uitleggen, of de morele relevantie van het artistieke domein als geheel, moet hier van uitgaan.

Als een kunstwerk intenties realiseert, betekent dat niet dat zijn eigenlijke betekenis in het hoofd van de kunstenaar gezocht moet worden. Het idee dat de biografie van de kunstenaar een veiliger interpretatie van diens werk produceert dan een grondige studie van dat werk zelf, staat bekend als de intentionele drogreden.¹ En dit is een drogreden, omdat men uit het vóórkomen van enkele gevallen waarin de opvattingen van de kunstenaar beslissend zijn voor een interpretatie van zijn werk, concludeert dat zijn expliciete bedoelingen altijd het laatste woord hebben. Nog zeker twee andere drogredenen leiden ons af van waar het om gaat, van het kunstwerk zelf. De evocatieve drogreden lokaliseert de betekenis van het kunstwerk in wat dit bij de kijker opwekt.² Kunstwerken zijn weliswaar bedoeld om door adequaat toegeruste beschouwers te worden ervaren en wat beschouwers beleven is inderdaad een indicatie voor de betekenis van een kunstwerk, maar het geëvoceerde moet niet voor beslissend worden gehouden, of het kunstwerk verdwijnt achter een mist van mogelijk irrelevante belevingen. Men moet eisen dat wat het kunstwerk in zijn beschouwer opwekt ook daadwerkelijk in dat werk zijn gepastheidsnorm heeft. De beschouwer moet ‘bewijzen’ dat zijn respons door het werk veroorzaakt is en niet van idiosyncrasieën afhangt.

Op een derde drogreden, de ontologische, zal ik hier ingaan. Het betreft hier de opvatting dat voor een analyse van een representatie eerst moet zijn vastgesteld of haar onderwerp al dan niet bestaat. Representaties zijn natuurlijk nog geen kunstwerken, maar ik zal duidelijk maken hoe ze in relevante aspecten overeenkomen. De ontologische drogreden is momenteel geen geïsoleerd fenomeen in de filosofische literatuur. Ze is te vinden bij filosofen die voor discussies binnen de analytische esthetica centrale referentiepunten vormen, als Nelson Goodman, Kendall Walton, Roger Scruton en Gregory Currie. Mede omdat ze de stijl van de Angelsaksische esthetica bepaalt, wordt ze echter nauwelijks opgemerkt. Die proliferatie ga ik hier niet aantonen. Ik concentreer me op een debat tussen Currie en Walton, over film, dat, zo zal ik betogen, danig verstoord wordt door de ontologische drogreden.

Het is verre van mij om ter correctie van deze drogredenen te beweren dat de bedoe-

¹ Wimsatt jr. and Beardsley 1945. Richard Wollheim (o.a. in Wollheim 1988; Wollheim 1993) legt het accent niet op de intenties maar op het werk als de realisatie daarvan. ² Ze is nog onlangs diepgaand besproken door Matravers 2001.

lingen die de kunstenaar met zijn materiaalbehandeling had, de dingen die een werk weergeeft en de gevoelens waar het aan appelleert, niet alleen niet primair gesteld moeten worden, maar zelfs buiten een kunstkritische analyse gehouden zouden moeten worden (zoals de formalisten deden toen ze kunst tot ‘significant form’ terugbrachten).³ Zulke zaken behoren tot de betekenis van een werk. Zolang ze maar teruggevoerd worden op het werk en niet verabsoluteerd worden. Het werk is primair.

Dit artikel bestaat uit drie delen. Eerst laat ik zien hoe de ontologische drogreden onze waarneming en beleving van fictiefilms diskwalificeert en hoe een benadering die uitgaat van de intentionele structuur van films (een esthetische benadering), een adequatere analyse biedt. Paragraaf 2 gaat over de vraag wat we bij fictiefilms precies zien. Ik beschouw films als de uitkomst van een gezamenlijke inspanning en bespreek de gevolgen hiervan voor de verhouding tussen acteur en personage. Ik leg uit dat we (normaliter) het personage zien, niet de acteur, en hoe dat komt. In par. 3 tenslotte bespreek ik de fenomenologie (waar de esthetische benadering mee aanvangt), die de ontologische benadering vervangt en die uitlegt wat we in films waarnemen en waarom die waarneming, zowel als onze emotionele reacties daarop, echt zijn.

1 Benaderingen

1.1 Currie’s en Waltons ontologische drogredenen

In de discussie over de vraag hoe de waarneembare eigenschappen van een representatieve kunstwerk zich verhouden tot die van de wereld die daarin wordt weergegeven,⁴ spelen, waar het film aangaat, de publicaties van Gregory Currie en Kendall Walton een centrale rol. Ik geef eerst de relevante thesen van beide auteurs weer. In Currie’s *Image and Mind*, waarin filosofie van de film wordt bedreven in het licht van recente ontwikkelingen in de ‘cognitive science’, stelt deze dat “A fiction does not have the kinds of properties—shape, size, colour—that could be represented pictorially.”⁵ Fictieve entiteiten bestaan niet, hebben dus geen perceptuele kwaliteiten, en dus kunnen filmkijkers hen niet waarnemen: men ziet de acteur, en wordt gevraagd zich een personage *voor te stellen*, in de verbeelding: we denken de fictie waar te nemen, maar doen dat dus niet.⁶

Als filosofische analyse van de ervaring en het bijbehorend taalspel van de filmkij-

³ Vgl. voor een scherpe kritiek op het onderscheid tussen wat er inherent is aan een kunstwerk en wat van buiten komt: Goodman 1978. ⁴ Het gaat nu eens niet over hoe de zogenaamde esthetische of tertiaire kwaliteiten van een kunstwerk zich tot zijn zintuiglijke eigenschappen verhouden. Zie daarvoor: Sibley 1959; Cohen 1973; Scruton 1983b; Zemach 1993 en van Gerwen 1996, (hoofdstukken 2 en 7). Genoemde discussie vindt men in de esthetica’s van film: Currie 1998 (hierna: IM); film en toneel: Walton 1990 (hierna: MMB); muziek: (Scruton 1997); en schilderkunst: Gombrich 1963, en, in verzet tegen de drogreden Wollheim 1988 en Podro 1998. ⁵ Currie 1998, 12. Overigens bevindt Currie’s opvatting zich in een lange traditie van diskwalificaties van secundaire kwaliteiten ten gunste van het denk- of verbeeldbare. Zie van Gerwen 1999a. ⁶ Podro 2001 meent dat we wat we in een schilderij zien gebruiken om ons iets over het gerepresenteerde te verbeelden. Scruton 1983b meent dat een schilder (i.t.t. een fotograaf) in zijn materiaalbehandeling een visie op het afgebeelde meegeeft.

ker is dit erg tegen-intuïtief. Currie's benadering is gebaseerd op een ontologische drogreden. Weliswaar is het de verbeelding die het gerepresenteerde tot stand brengt wanneer het medium in niets lijkt op wat het representeert, zoals bij literatuur.⁷ Lezers moeten een beeldende beschrijving inderdaad zelf tot een beeld maken. Maar afbeeldingen, zeker zulke gedetailleerde als films, laten veel minder over aan de verbeelding. Zij tonen met hun perceptuele eigenschappen wel degelijk perceptuele eigenschappen van hun gerepresenteerde. Bij ontstentenis van een diepgaand gereguleerde taal-achtige semantiek (en Currie gelooft zeker niet dat afbeelding zo met taal vergeleken kan worden (IM, 116-17)), maakt Currie het zich maar wat moeilijk om ons begrip van fictionele afbeeldingen uit te leggen.

In zijn bijdrage aan de discussie, *Mimesis as Make-Believe*, vergelijkt Kendall Walton het gewaarworden van een fictiefilm met het meedoen aan 'games of make-believe', net-alsof spelletjes die we als kind speelden: in het bos jagertje spelen met boomstronken die beren voorstellen. Binnen zo'n spel ben je bang en voorzichtig voor beren, maar niet heus. Je weet best dat het maar 'alsof' is: het gaat wel om angst, maar alleen binnen de fictie; je bent fictioneel bang. In werkelijkheid is je angst een *quasi-angst*. Walton drukt zich subtiel uit:

"We do indeed get 'caught up' in stories; we frequently become 'emotionally involved' when we read novels or watch plays or films. But to construe this involvement as consisting of our having psychological attitudes toward fictional entities is to tolerate mystery and court confusion." (Walton 1990, 196).

Walton sluit aan bij de standaard theorie over emoties, die een geloof in het bestaan van het object als noodzakelijke voorwaarde ziet voor een emotie. Medelijden met een ander heb je alleen zolang je gelooft dat wat deze doormaakt *echt* is en dat hij zijn ellende *niet speelt*. Inderdaad, in het dagelijks leven zal het snel gedaan zijn met het medelijden, wanneer blijkt dat de ander simuleert. Door deze theorie naar film te transponeren en te signaleren dat we niet menen dat fictieve entiteiten bestaan, lijkt Walton te kunnen verklaren waarom we de bioscoop niet uitrennen als het te eng wordt: we zijn immers maar quasi-bang.

Maar ook bij een documentaire zullen we de zaal niet uitrennen of proberen moordpartijen te verhinderen—dergelijke abstinentie is niet typisch voor ficties. Walton baseert zijn positie op een ontologische drogreden, verborgen achter een dubbelzinnigheid in de zinsneden "geloof in het bestaan van het objecten "psychological attitudes toward fictional entities". Dat men een dergelijk existentieel geloof huldigt of dergelijke psychologische houdingen heeft, wordt pas problematisch als ze inhouden dat men meent lichamelijk te kunnen interageren met het object van de emotie. In paradigmatische situaties waar de ene persoon iets voelt jegens de andere zal dit zeker het geval zijn, maar waarom zou die mening tot het wezen van emoties behoren? Men kan iets voelen voor situaties waaraan men niet meent iets te kunnen veranderen, zoals de tweede wereldoorlog, zonder dat dit de emoties quasi maakt. Emoties gaan gepaard

⁷ Derek Matravers 1997 rapportage-model lijkt het hier inderdaad te kunnen winnen van Waltons perceptuele model. En van mij mag het rapportage-model ook op film van toepassing geacht worden, zolang het perceptuele karakter van die rapportage daarbij maar is inbegrepen. Matravers geeft hierover geen uitsluitsel.

met gradaties van existentiële meningen. Stellen dat de echtheid van emoties afhangt van slechts één van die gradaties—een geloof in het perceptueel toegankelijk bestaan van het object—is een onverdedigbaar essentialisme. Eén dat de ontologie van het intentioneel object laat beslissen over de aard van de emotie zelf. Inderdaad, een ontologische drogreden.

Door elders goed te verdedigen thesen naar film over te hevelen, stelt Currie het voor alsof filmkijkers zitten te redeneren (van acteurs naar personages) en Walton alsof ze zich voor de gek houden (in hun emotionele betrokkenheid). Ik zal betogen dat filmkijkers het personage waarnemen (als gerepresenteerd door de acteur, die gerepresenteerd is op het doek; een verdubbeling waar ik op terugkom) en dat hun emoties echt zijn, even echt als altijd. Deze these veronderstelt een fenomenologische analyse van de overgang van alledaagse waarneming naar een waarneming via filmische representatie waarvoor overigens, zoals we zullen zien, het debat tussen Currie en Walton vruchtbare aanknopingspunten biedt. Met zo'n analyse zal ik eindigen.

1.2 De esthetische benadering

Mijn bezwaar tegen de ontologische drogreden bouwt voort op de these dat de ware aard, zowel als het bestaan, van het gerepresenteerde contingent is ten opzichte van de aard van zijn representatie. Wat we behoeven is een esthetische benadering, die dit als methodologisch uitgangspunt neemt. Epistemologische of ontologische vragen naar de waarheid of fictionaliteit van een representatie worden daarin voorafgegaan door een uitleg van de transcendentale voorwaarden van de waarneming van het betreffende representatie-type. Vanwaar de contingentie-these? Ten eerste verklapt een representatie zelden zelf haar (on)waarheid, tenzij ze volstrekt onmogelijke zaken weergeeft. In de meeste gevallen is het de representatie niet aan te zien of het afgebeelde echt bestaan heeft. Ten tweede is ook niet weten wat een afbeelding weergeeft, het gevolg van een eigenschap van de afbeelding, haar onduidelijkheid. Ten laatste wordt niet alles wat co-extensief is met het gerepresenteerde daarom ook in de betrokken representatie weergegeven. Men kan zich alleen van details die weergegeven worden, afvragen of ze waar zijn. Als de krant rapporteert dat Mark Huizinga bij judo Olympisch goud heeft gewonnen, kun je je zinnig afvragen of dat klopt, maar heeft het weinig zin de tekst onwaarheid te verwijten omtrent de kleur van het pak dat hij droeg, als de tekst daar niets over zegt.⁸

Kijkend naar aard en type representatie laten zich drie representatie-mechanismen onderscheiden. Representeren met afbeeldingen, vooral fotografisch realistische zoals in film, gebeurt perceptueel. Wat een afbeelding representeert, *zien* we *in* haar oppervlak. Beschrijvingen, ten tweede, representeren op een diepgaand conventionele manier via welomschreven grammatica en vocabulaire. Per definitie valt er in beschrijvingen zelf weinig tot niets van het gerepresenteerde waar te nemen.⁹ Lezers bouwen het gerepresenteerde op in de verbeelding. De verbeelding staat ook centraal bij representatie door weglating—het derde representatiemechanisme—maar wordt hier niet

⁸ Sartre wees er al op in zijn onvolprezen boeken over de verbeelding (Sartre 1936; Sartre 1940): er zit niet meer in een verbeelding—lees: representatie—dan er eerst ingestopt is. ⁹ In van Gerwen 1999b bespreek ik een aantal relevante verschillen tussen afbeelding en beschrijving.

door conventies gestuurd, daar weglating in tegenstelling tot beschrijving, vocabulaire noch grammatica veronderstelt. (Currie en Walton zien de verbeelding overigens in nog een andere rol, als een modifier van wat zich aan de zintuigen voordoet.¹⁰ In mijn schema komt die modifierende rol van de verbeelding niet voor omdat ik hem niet als primitieve beschouw.)

Zonder volledig te willen zijn, onderscheid ik bij representatie door weglating twee varianten. Temporele ellipsen, allereerst, genereren conclusies die in proposities te verwoorden zijn. Zien we in een film eerst een vrouw in een kamer haar koffers pakken en daarna op een vliegveld om een taxi bellen, dan geeft de ellips, geholpen door het verhaal, de kijker het idee “dat ze een vliegreis heeft gemaakt, en dat de volgende episode in het verhaal aanvangt”. Bij zo’n sprong in de tijd werkt de verbeelding als een redeneervermogen. Bij de andere variant, modale weglating, wordt een gebeurtenis echter wel aan de waarneming gepresenteerd, maar niet aan alle normaliter verwachte zintuiglijke modaliteiten. Voorbeelden zijn spannende momenten. Men ziet hoe iemand zijn hotelkamer binnenkomt en geruis hoort. De kijker ziet het gordijn bewegen, hij neemt de misdadiger waar, maar zonder hem te *zien*. Zo’n inperking van de zintuiglijke toegang tot gebeurtenissen activeert de verbeelding niet alleen tot een redenering, maar tot een anticiperende ‘verbeeldingswaarneming’ (in de waarneming *voorziet* men een misdaad), een waarneming die de zintuigen te buiten gaat en een eigen modaliteit heeft. De verbeelding mobiliseert een belevingstype uit de eigen ervaring (angst voor onbekende bedreigingen) en projecteert dit op de gerepresenteerde gebeurtenissen met geen andere reden dan om die coherent te kunnen waarnemen—zo’n projectie heeft zijn norm van correctheid in de film (beeld, geluid en verhaal). De empathische identificatie die resulteert, is zodanig dat de nervositeit van het personage zowel in het gevoelsleven van de kijker verankerd wordt als—omdat ze een gereguleerd (hoewel niet conventioneel) effect van de film is—daadwerkelijk in het werk gerepresenteerd wordt.¹¹ Ze wordt hierdoor intiem, vandaar dat ik de representatie van beleving door modale weglating *intimatie* noem.

Hoe intimatie verder ook geanalyseerd moet worden, de kwestie blijft dat men eerst moet kijken hoe personages gepresenteerd worden, en pas dan welke eigenschappen men hen zinvol kan ontzeggen. Waar het dus om gaat is, wat een fictiefilm ons precies laat zien. De estheticus kan hier vragen over stellen, voor de ontoloog is dat echter zinloos, want hem of haar maakt het niet uit of het om een tekst, een afbeelding of een film gaat, omdat personages toch al niet bestaan.¹²

2 Personages waarnemen

2.1 Gerepresenteerde fictieve stropdassen

Een scène uit de film *Blood and Wine* (Bob Rafelson 1997) zal mij als leidraad dienen. In deze scène heeft Alex (gespeeld door Jack Nicholson) een conflict met zijn stiefzoon

¹⁰ Sergei Eisensteins ‘montage der attracties’ maakte ook gebruik van de verbeelding, maar eerder in termen van opgeroepen associaties. ¹¹ Zie verder van Gerwen 2001a. Overigens, als fictionele personages vanwege hun niet-bestaan geen perceptuele kwaliteiten hebben, hoe krijgen ze die dan in de verbeelding? ¹² En zie noot 22 voor een uitgebreide bespreking van Goodmans poging om over fictionele representaties te praten zonder aan te nemen dat ze ergens over gaan.

Jason: dat hij een ‘shirt’ moet aantrekken. Jason weerlegt: hij heeft al een ‘shirt’ aan (een T-shirt). Alex wijst op zijn eigen blauwe overhemd, waarop hij een rode stropdas draagt: ‘dit is een ‘shirt’, het heeft manchetten, een kraag, wat niet’. Als Jason even later omgekleed beneden komt, leest hij op zijn beurt Alex de les dat hij vaker thuis zou moeten zijn—en loopt het huis uit. Alex blijft gespeeld verward achter en moppert over zijn ‘voorganger’, Jasons natuurlijke vader.

Wat Alex over die afwezige ‘natuurlijke’ vader zegt—het soort karakter dat die gehad moet hebben, enz.—doet precies wat we verwachten van beschrijvingen: het laat veel over aan de verbeelding en onthult niets perceptueel van het uiterlijk van de natuurlijke vader. Alex zelf wordt in deze scène echter afgebeeld. Wat worden we nu verwacht (volgens Currie) ons over hém te verbeelden? Toch zeker dat hij een landerig type man is—zoals we gewend zijn dat de personages van Nicholson zijn. En dat hij een blauw overhemd draagt en een rode stropdas. We zien die kleren. Moeten we ons volgens Currie *verbeelden* dat het personage alleen maar *soortgelijke* kleren draagt, of veeleer: precies deze? Currie’s punt is in orde bij de beschreven natuurlijke vader. Die heeft voor ons inderdaad geen waarneembare kwaliteiten. Maar de zintuiglijke kwaliteiten van het overhemd en de das van Nicholson/Alex worden unimodaal gerepresenteerd (in dezelfde zintuiglijke modaliteit als waarin we ze in de gerepresenteerde werkelijkheid zouden waarnemen). De verbeelding heeft hier niets om handen. Dit personage nemen we waar.

Deze kwestie is evenwel complexer dan nu misschien lijkt, omdat we in film met een asymmetrie te maken hebben. Wat wij het lichaam van de acteur zien doen, worden wij geacht het personage te zien doen. Wanneer het personage echter geëmotioneerd moet zijn, hoeft de acteur alleen de uiterlijke symptomen van die gefingeerde goedstoestand plausibel te spelen. Hij hoeft niet zelf geëmotioneerd te zijn en al helemaal niet op dezelfde manier, met hetzelfde intentionele object, als zijn personage.

Lee Strassbergs ‘method acting’ is een voorbeeld van een visie op de representatie van het mentale leven van het personage, één die zulke representatie laat afhangen van de zorg waarmee de acteur zijn eigen beleving met die van het personage vereenzelvigd. Nicholson acteert vooral levendig als de expressie van zijn acterende lichaam is ingebed in zijn eigen persoonlijkheid.¹³ Maar Strassberg neemt aan dat de acteur zich hiervoor het gevoelsleven van zijn personage zozeer dient eigen te maken, dat hij tijdens het acteren zelf voelt wat het personage gevoeld zou kunnen hebben.¹⁴ Strassberg gaat uit van een emotioneel realisme (“emoties kun je niet naspelen”). Een *method acteur* hoeft uiteindelijk alleen zichzelf te zijn. Hij hoeft zich niet meer te forceren terwijl hij acteert (de camera zou dat verraden)¹⁵ omdat hij vóór de opname zijn verbeelding al in beleving heeft omgezet. Het antwoord van *method acting* op mijn vraag naar de verhouding tussen eigenschappen van personages en acteurs—we zien het personage omdat de acteur dit personage is geworden—is filosofisch moeilijk vol te houden en als Currie erop uit is dit soort antwoorden te ondergraven, heeft hij mijn steun.¹⁶

¹³ Wollheim 1993, (pp. 179, 181-82) zegt terecht: individuele stijl heeft psychologische realiteit. ¹⁴ Veel ‘grote’ filmacteurs hebben in Lee Strassbergs Actors’ Studio (New York) ervaring opgedaan met de op Stanislawski geïnspireerde Method Acting. Jack Nicholson is daar geweest. En Robert de Niro, Marlon Brando, James Dean, Marilyn Monroe, Dustin Hoffmann, Jane Fonda, Harvey Keitel, Al Pacino. ¹⁵ Benjamin 1936 ¹⁶ Er zijn regisseurs die andere wegen bewandelen. Robert Bresson 1975, bij voorbeeld, verbiedt zijn acteurs zich in te leven, beschouwt ze als ‘modellen’ en typeert montage als een schrijven met beelden.

2.2 Film is congrafisch

Voor een gedegener antwoord op mijn vraag moet eerst de intentionele structuur van films beter begrepen worden, die complexe combinatie van scenario, regisseren, acteren, filmen en monteren die personages hun belevingswereld geeft. Wiens intenties worden er in een film gerealiseerd? Bij literatuur is die vraag tamelijk eenvoudig. Daar gaat het uitsluitend om de intenties van degene die het werk concipieerde, de schrijver. Ontologisch gezien komt dat, omdat de kopieën van een boek in de winkel letter voor letter identiek zijn aan het manuscript dat de schrijver voor publicatie vrijgaf. Literatuur moet in deze onderscheiden worden van gelaagde werken als muziek en film, waarbij de relatie tussen conceptie en verschijning niet uitputtend geregeld is.

Nu kan men ook een muziekstuk nog wel zien als een creatie van de componist en een toneelstuk als die van de schrijver. De intenties van de uitvoerders zijn daar een tijdelijk en in zekere zin vergankelijk, intermediair van die creatie, tot op zekere hoogte uitwisselbaar. Maar bij film heeft het eindproduct een zodanige eigenheid, dat niet het scenario maar de film zelf beslissend is voor de identiteit van het werk. Intuïtief beschouwen we daarom de regisseur als de maker, maar een film realiseert intenties van vele betrokkenen die alle meer of minder op elkaar geënt zijn. Geen van die intenties kan als tijdelijk en uitwisselbaar worden beschouwd. De expressieve vermogens van de acteur zijn enerzijds afgestemd op intenties in het scenario, aanwijzingen van de regisseur en vereisten van het verhaal, maar anderzijds evengoed op de gevoelige vermogens van de camera, en op anticipaties omtrent de lengte en volgorde waarin de beelden gemonteerd zullen worden. Omgekeerd houden scenaristen rekening met beoogde regisseurs en producers, regisseurs met acteurs en acteurs met elkaar. De ontstaansgeschiedenis van een film kent veel even significante als diverse momenten, die ieder een zeker gewicht hebben, waarover in voorkomende gevallen meer gezegd zal moeten worden. Films zijn ‘congrafisch’.¹⁷

Door de toeschouwer wordt het mentale leven dat bij een gefilmd lichaam behoort, begrepen dankzij deze congrafische intentionele structuur van de film. De vereenzelviging van de acteur met zijn personage (Strassbergs emotioneel realisme) is daar maar één factor in—een mogelijke, geen noodzakelijke—en dat ‘Hollywood’ ervoor gekozen heeft, bewijst weinig tot niets, hoe mondiaal succesvol die keuze ook blijkt te zijn. Zijn congrafische aard maakt een film tot meer dan wat we er letterlijk met het gezichtszintuig in zien. Wie het daartoe reduceert, laat veel betekenisprocessen weg, vooral de intimerende die voor de representatie van beleving nodig zijn. Het is vooral dankzij typisch congrafische effecten als intimatie, dat een gefilmd lichaam een belevingswereld krijgt toegewezen die in gunstige gevallen de kijker beroert.

2.3 Representatie van het innerlijk

Currie kan het nog altijd met mijn benadering oneens zijn en haar terzijde schuiven met zijn ontologisch drogreden: personages bestaan niet, dus hoe kan men hen waar-

¹⁷ In een esthetische (!) variant op het ontologische (!) onderscheid tussen allo- en autografische kunstvormen, waarmee Goodman 1985, (hoofdstuk 3) ‘vervalsing’ analyseerde. Allografische werken worden in een ander medium geconcipieerd dan waarin ze uiteindelijk aan het publiek verschijnen en hun identiteit is gekoppeld aan de (vastgelegde) relatie tussen conceptie en verschijning—bij muziek door notatieschrift, bij literatuur door karakteridentiteit. Een autografische kunstvorm is bij voorbeeld de schilderkunst.

nemen? Het is tijd geworden om ons serieus af te vragen of we de acteur dan wel zien. Een persoon waarnemen houdt meer in dan het waarnemen van een verzameling fenomenale kwaliteiten: personen zijn wezens met een mentaal leven vol van herinneringen, verwachtingen, emoties en morele overwegingen. Dat mentaal leven is niet zo innerlijk dat het voor derden verborgen zou zijn:¹⁸ het toont zich in de expressie in gelaat en gebaren. Mensen hebben uiteraard een eerste-persoons privilege over het eigen mentale leven, maar dat betekent niet dat zij er als enigen toegang toe hebben: mijn privilege over mijn melancholie is niet cognitief, ik ben slechts degene die het beleeft. Maar dat derden er empathische toegang toe hebben, betekent ook weer niet dat het voor hen volstrekt transparant is—zoals secundaire kwaliteiten dat zijn. Nee, anderen moeten met verbeelding iemands innerlijk in diens uiterlijk waarnemen.¹⁹ Iemands mentaal leven is qua inhoud publiek toegankelijk, maar de beleving blijft eerste-persoons.

Nu is iemands expressie geen representatie van zijn innerlijk, maar een symptoom, een extensie ervan. Ze treedt per definitie op in dezelfde ruimte en tijd als het mentale dat erin uitgedrukt wordt. Als het uitdrukkende lichaam hier en nu wordt waargenomen, dan wordt eo ipso ook het innerlijk daarvan waargenomen. Vandaar de afwijkende status van *gerepresenteerde* expressie (zie bovenbedoelde asymmetrie). Wie een afgebeeld expressief gezicht ziet, ziet de expressie van een mentaal leven dat niet aanwezig is. Hoewel het volgens mijn betoog zo is dat we het expressieve gezicht zien (ongeacht of dit het gezicht van een fictief personage is), heeft de representatie veel ‘macht’ over welk mentaal leven erin wordt uitgedrukt. Hoe vaak we Nicholson ook hebben zien optreden, het is verre van noodzakelijk dat we hem daarbij ooit als persoon hebben waargenomen. Wie heeft Nicholsons lichaam ooit gezien met expressieve symptomen van zijn eigen mentaal leven zoals zijn burens hem zien? Doorgaans zien we hem als gerepresenteerd en acterend, ofwel: met expressieve symptomen van het mentaal leven van steeds weer andere personages. Wat Nicholsons lichaam (gelaat en gebaren) uitdrukt, is een functie van steeds andere verhaalstructuren en intimaties. Als persoon zien we de acteur dus nooit. We zien hem als dat wat resulteert uit de intentionele samenhang van de film, het personage—tenminste als de acteur goed speelt. Die laatste waarschuwing spreekt boekdelen: een slecht spelende acteur verraadt immers wél zijn eigen mentale leven, de moeite die hij doet om te acteren.²⁰ Maar voor

¹⁸ Zie Sellars 1956 en McDowell 1994, (pp. 3 ff.) voor kritiek op deze ‘Cartesian Myth’. ¹⁹ Het is ook met verbeelding dat we geleerd hebben ons innerlijk in ons uiterlijk uit te drukken en het via die expressie te begrijpen: met verbeelding en met taal. (Gedeelde!) taal stelt ons pas in staat onze mentale toestanden gewaar te worden, te begrijpen en over te brengen. Wittgenstein 1953, 243 e.v. verzette zich tegen de mogelijkheid van een privé-taal. Joachim Duyndams bijdrage aan dit tijdschrift getuigt van een zekere gevoeligheid voor dit (ook ontwikkelingspsychologische) probleem en de rol van ‘de ander’ daarbij. Dat hij Tourniers *Vendredi* in dit verband opvoert, is ook zeer verheugend. In zijn analyse slaat hij evenwel de rol van de taal over, terwijl die niet alleen bemiddelt tussen mensen maar ook met name het mentale structureert. ²⁰ Daar ligt de uitdaging voor acteurs. Ze moeten via het eigen uiterlijk een hen vreemd autonoom personage suggereren, o.a. door dit uiterlijk los te maken van eigen actuele belevenissen. Slagen ze hierin dan blijken ze technisch in staat tot acteren. Techniek alleen is echter niet voldoende: acteurs moeten hun personage ook levensecht maken en hiertoe moeten ze het ‘bezielen’ door typen ervaring uit het eigen ervaringsleven te introduceren. Kortom, eerst moet een acteur zijn eigen persoonlijkheid wegcijferen en dan moet hij die weer herintroduceren. Het eerste voldoet voor de identificatie (de ontologie) van het kunstwerk, maar zonder het tweede kan er geen sprake zijn van artistieke kwaliteit. (Dit is niet uniek voor acteren, zie mijn van Gerwen res.)

Currie is zo'n acteur geen argument, omdat die er ons evenmin toe aanzet om ons een personage te *verbeelden*. Gemakshalve rekenen we Nicholson niet tot deze categorie. Een en ander wordt overigens soms geïllustreerd wanneer een acteur die we goed van televisie kennen in een speelfilm optreedt en we zijn personage onovertuigend vinden omdat we steeds het mentale leven van zijn televisiepersonage blijven zien. Of: mijn zoon Job (6) ziet een scène uit *Dead poets' society* (Peter Weir, 1989) met Robin Williams, en roept: "hé, Peter Pan!". Williams kent Job van Spielbergs *Hook* (1991) waar deze Peter Pan speelt. Eerst ziet hij dus wat er in een film te zien is, de personages, en later, hoe het komt dat hij dat ziet. (Net zoals die eerste filmgangers die in *L'Arrivée d'un train à la Ciotat*, (Auguste en Louis Lumière, 1895) een trein het perron op zagen rijden en de zaal uitrenden. Zij begrepen uitstekend wat zij zagen, maar niet waarom zij het zagen).

Ik heb het probleem van de waarneming van personages niet *in zijn algemeenheid* besproken. Ik ben daartoe ook niet gehouden, aangezien ik er vanuit ga dat zulke kwesties bezien moeten worden tegen de achtergrond van het type representatie in kwestie. Maar men zal misschien toch willen protesteren—gesteld dat men het mij wel wil vergeven dat ik in deze een scherp onderscheid maak tussen beschrijving en afbeelding—waar het om toneel gaat. Ook toneel is immers congrafisch en film lijkt het acteur-personage onderscheid van toneel geërfd te hebben. Film verschilt evenwel beslissend van toneel.

Film zet het acteur-personage onderscheid onder druk, omdat films de reeds genoemde onvergankelijke eigenheid bezitten, waarover zelfs de acteurs geen zeggingsmeer hebben. Bij toneel bevinden de acteurs zich in dezelfde ruimte en tijd als hun publiek, bij een film geldt dat alleen voor het doek en het geprojecteerde eindproduct. Op toneel is de acteur ook met zijn eigen persoonlijkheid aanwezig en maakt hij zich daardoor niet helemaal los van direct morele aanspraken. Als een toneelacteur volgens het publiek persoonlijk gekweld wordt, dan is dat publiek moreel gehouden in te grijpen. De filmacteur daarentegen is gerepresenteerd en zijn persoonlijke mentale leven kan onmogelijk zo worden waargenomen door het bioscooppubliek dat er wederzijdse morele aanspraken gelden. Op het filmdoek is er daardoor alle (conceptuele) ruimte om het acterende lichaam van een hem vreemd mentaal leven te voorzien. De congrafische aard van film en het feit dat films op zichzelf staande representaties zijn, funderen mijn esthetische antwoord op de ontologische drogredenen van Currie en Walton. Tijd om te bezien hoe wij films waarnemen.

3 De fenomenologie

3.1 Het debat tussen Currie en Walton

Curries theorie van filmische representatie legt in drie stappen uit (1) wat wij doen bij een film, (2) hoe we er iets in herkennen, en (3) dat fictieve entiteiten niet-waarneembaar zijn en dus verbeeld worden.

Een korte uitleg. 1. Fotografische afbeelding, ook film, is op een plat vlak. De waarneming daarvan is non-egocentrisch, wat betekent dat het verder dan een minimale restrictie (als: "ga recht voor het doek zitten, niet te dichtbij") niet van de plaats van het waarnemende lichaam afhangt of men er meer of minder in waarneemt. 2. We beseffen dit en doen niet alsof we het gerepresenteerde ding zien. Wat we in een foto herkennen is slechts natuurlijk (niet 'intentioneel') tegenfeitelijk afhankelijk: had de

geregistreerde werkelijkheid er anders uitgezien dan had ook de foto iets anders afgebeeld. 3. Personages kunnen we echter niet gerepresenteerd zien, want fictieve entiteiten hebben geen zintuiglijke kwaliteiten. Dus is het alleen de acteur die we zien en verbeelden we ons dat hij het personage is.

In II betoogde ik (naar nu blijkt, tegen Currie's tweede punt) dat, omdat filmische representatie congrafisch tot stand komt, ze wél als intentioneel tegenfeitelijk afhankelijk gezien moet worden, en het daarom plausibeler is te menen dat we het personage zien dan de acteur.

Maar Currie's eerste these, dat onze waarneming van films non-egocentrisch is, is belangwekkend. Zijn conclusie hieruit (dat we dus bij representaties niet doen alsof we het gerepresenteerde ding zien), schiet echter te ver door. *Walton* meent juist dat wij, als we naar een filmbeeld kijken, ons verbeelden wel naar het waargenomen object zelf te kijken.²¹ Currie heeft bezwaar tegen deze 'Imagined Observer Hypothesis': we denken heus niet in een hoek van het plafond te hangen bij een totaalshot van een eettafel, of over het water te vliegen in Hitchcocks *The Birds*, wanneer shots van een kade en een boot elkaar afwisselen. Walton riposteert dat niets zo gemakkelijk is als je verbeelden de gebeurtenissen op de kade te kunnen waarnemen én, afwisselend, die bij de boot. Daartoe hoeft je je nog niet te verbeelden lichamelijk een overgang tussen die twee verbeeldingen te kunnen maken. En hij heeft gelijk. Onze waarneming van het in een film gerepresenteerde is perceptueel en wat er door weglating gerepresenteerd wordt behoeft een andere uitleg.

Currie's alternatief voor deze perceptualiteit, zijn these dat foto's 'natuurlijk tegenfeitelijk afhankelijk' zijn van de aard van hun onderwerp,²² is lastiger te doorgronden dan het lijkt. Hij bedoelt niet dat we een film moeten vergelijken met de werkelijkheid

die ze afbeeldt voordat we kunnen zien wat ze afbeeldt.²³ Currie typeert fotografie in termen van de manier waarop ze de werkelijkheid volgt, liever dan waarop ze op

²¹ Zie Walton 1984; Walton 1998 1998. Currie's kritiek is in IM 170-79; Waltons weerwoord in Walton 1998, vooral p. 62. Currie 1998, 72-74) reageert met zijn begrip (non-)egocentrisch op Scrutons vergelijking van foto's met spiegels en vensters in Scruton 1983a. ²² Currie 1998, 53-6. Zie voor een vergelijkbare premisse dat representaties de individuen representeren die ze denoteren, Goodman 1985 (hierna: LA), Chapter One. Volgens Goodman is de gedenoteerde extensie van een representatie meteen ook haar betekenis en bestaat die extensie uit reële individuen. Helaas leidt deze extensionalistische semantiek bij fictionele representaties, gegeven het feit dat fictieve entiteiten niet bestaan, tot de ook voor Goodman onacceptabele conclusie dat die allemaal hetzelfde betekenen—Max Havelaar, Hamlet én Star Wars—de lege extensieklasse. Fictionele representaties zouden dan ook geen representaties zijn, maar iets heel anders, geen representatie van Hamlet, maar een Hamlet-representatie: labels die we vanwege hun eigen eigenschappen in de klasse scharen van dingen met zulke eigenschappen, echter zonder dat ze ergens labels voor zijn. Mij is evenwel niet duidelijk waarom we het boek van Shakespeare en de film van Kenneth Branagh (Hamlet, 1996) in dezelfde klasse der Hamlet-labels zouden indelen als we ze niet beide als representaties van Hamlet mogen beschouwen—en de film simpelweg bij het boek plaatsen omdat de tekst van de film conform is aan die van het oorspronkelijke toneelstuk leidt tot praktische problemen, zoals, wat als een acteur zich een keer verspreekt? Bovendien dwingt Goodmans redenering ons op de verkeerde plaats naar de betekenis van representaties te zoeken, in de gerepresenteerde werkelijkheid—alleen daar kun je immers achterhalen of het gerepresenteerde bestaat. Doorgaans leert een afbeelding zelf ons wat erin te zien is. Goodmans idee dat de ontologie van het gerepresenteerde ons begrip van representaties fundeert, is een drogreden. Scruton 1997, (p. 13-14) verzet zich vergelijkbaar tegen een objectbeschrijving van geluid: we horen wel geluiden maar niet hun oorsprong. We horen geen saxofon, maar een bepaald soort geluid waarvan we toevallig weten dat het door saxofoons gemaakt wordt. In (van Gerwen res) heb ik de gevolgen van Scrutons filosofisch autisme voor ons begrip van muzikale expressie besproken. ²³ Zie Wollheims (2001, pp. 16-9) kritiek op de gelijkenistheorieën van Malcolm Budd en Christopher Peacocke en, breder in reikwijdte, Goodmans kritiek op gelijkenis als definiens van afbeelding, in Goodman 1985; Goodman 1972.

de werkelijkheid lijkt, laat staan in termen van hoe we de werkelijkheid waarnemen, omdat hij ‘gelijkenis’ concepten wil vermijden. Dit ‘volgen van de werkelijkheid’ licht hij toe door een vergelijking van het waarnemen van temperatuur via een thermometer met een waarneming met de tastzin, de huid (IM, p. 67). Beide waarnemingen volgen de werkelijkheid, maar het mag duidelijk zijn dat er een belangrijk verschil is tussen het zien van een thermometer en het voelen van de warmte aan je hand: een thermometer *vertelt* hoe warm het is omdat het stijgende kwik causaal verbonden is met de temperatuur, daar zit dus theorie tussen. Maar tussen het voelen van de temperatuur en die temperatuur zit weer geen intermediair, reden waarom ook de tast geen goed model voor representatie vormt. Het model voor representatie lijkt mij tussen deze twee alternatieven te liggen. De tast is eenvoudig geen geschikt zintuig om mee over representatie na te denken. Currie doet de fotografie tekort in deze poging om haar tot een dergelijke magere relatie met de werkelijkheid terug te brengen teneinde de problemen van een gelijkenistheorie te voorkomen. Hij staat toe dat waarneming via film in niets hoeft te lijken op volbloed waarneming. Maar als een foto de aard van de afgebeelde werkelijkheid volgt, doet ze dat veel gedetailleerder dan een thermometer én in dezelfde modaliteit, en wat kan erop tegen zijn om te stellen dat naar een foto kijken *binnen bepaalde beperkingen* hetzelfde is als kijken naar de afgebeelde werkelijkheid? Voor een filmshot geldt dit nog sterker omdat ook de beweging en het geluid van de werkelijkheid ‘gevolgd’ worden, en dat is wat Walton—in zijn geprikkelde reactie op Currie’s verwijt van de vliegende kijker— ook bedoelt.

Currie’s conclusie verraadt dan ook een verzwegen premisse (uit de ‘cognitive science’?): dat waarneming pas adequaat is als ze egocentrisch fungeert. Het besef naar een plat vlak te kijken, is voor Currie zo beslissend dat de filmervaring erdoor tot een verbeeldingsactiviteit verwordt. Maar dat volgt niet. Ook al geven de zintuigen in hun natuurlijke *samenwerking* een dusdanig coherent beeld van de werkelijkheid dat ons lichaam zich daarin kan bewegen (ongetwijfeld evolutionair succesvol), dat betekent niet dat ze in afzondering—afbeeldingen spreken alleen het gezicht aan— of in een beperkte samenwerking—films, het gehoor én het gezicht—niet adequaat fungeren (ook al lijkt het evolutionair voordeel dáárvan twijfelachtig). Currie’s toewijding aan de ‘cognitive science’ bezorgt hem dus problemen met de experimenten die we van de kunsten kennen, waarbij zintuiglijke modaliteiten naar believen worden losgekoppeld en gecombineerd en er ook intramodaal wordt ingegrepen met stijlen en belichtings-, montage- en kadringstrucs.

Het eigenlijke probleem is de voor kunst zeer cruciale overgang (die ontologen geneigd zijn over het hoofd te zien) van alledaagse waarneming naar een waarneming via representaties. Om die overgang te begrijpen, moeten we Currie’s notie van non-egocentrische waarneming (1) serieus nemen en naar de fenomenologische specificaties van representaties kijken, echter zonder Currie’s ontologische drogreden (3).

3.2 De fenomenologie van de waarneming van film

Het non-egocentrische karakter van de waarneming van film betekent niet alleen dat wat we op het doek zien onafhankelijk is van het waarnemende lichaam. De term ‘non-egocentrisch’ is het best in fenomenologische termen te begrijpen. Transcendentiaal gezien is wat men in een representatie ziet, niet in de ruimte en tijd van het waarnemende lichaam, maar elders. De representatie is wel in het hier en nu, maar wat men erin ziet is dat niet. Een deel van de uitleg hiervan ligt in het gegeven dat representaties een selectie van de zintuigen aanspreken—films alleen gehoor en gezicht. De vele manieren waarop films de verbeelding als redeneer- en als perceptueel vermogen mobiliseren (zie 4) zijn gebaseerd op de manieren waarop ze de zintuigen aanspreken. Ik noem dit ‘transcendentiaal’ omdat het, zoals bij Kant, mogelijkheidsvoorwaarden van ervaring betreft, van de ervaring van film. We weten al hoe we met een film moeten omgaan om achter zijn betekenis te komen *voordat* we hem gezien hebben. Zodra we in de bioscoop plaatsnemen en de film begint, is het waarnemen al non-egocentrisch. We weten dan al dat we ons lichaam niet binnen het waargenomenen zullen kunnen rondbewegen. Ons lichaam niet, maar onze (geselecteerde) zintuigen in zekere zin wel: de ervaring van films is perceptueel.

Noël Carroll noemt de gewaarwording van representaties ‘alienated vision’, en dat is beter dan onze ervaring geheel aan de verbeelding toe te schrijven. Er is namelijk eerder iets met de zintuigen aan de hand dan met de emotionele of verstandelijke verwerking. Maar niet wat het gezichtszintuig ons biedt is ‘vervreemd’, maar de inbedding van dit zintuig in de rest van onze waarneming. En wat ook tamelijk vreemd is (hoewel verbonden met die vreemde inbedding): onze waarneming is losgekoppeld van iedere directe handelingsimperatief vanuit het gerepresenteerde.²⁴ De soorten waarneming die representaties ons bieden, zijn echter volledig functioneel—intramodaal gezien—aangezien deze inperkingen a priori en algemeen zijn. De fenomenale, a posteriori sturing die een individuele film vervolgens (‘inhoudelijk’, zeg) aan de waarneming oplegt, is niet principieel anders dan de inperkingen die van alledaagse objecten en gebeurtenissen uitgaan (een groene boom zal zich groen aan ons voordoen en niet rood, etc.), behalve dat die laatste de zintuigen in hun normale inbedding aanspreken (de groene boom zal ook ruw aanvoelen en een bepaalde geur verspreiden, etc.).

Bij films zien we het afgebeelde—daarover ben ik het met Walton eens—maar we beseffen wel degelijk ook naar een representatie te kijken, en niet naar dingen die zich in onze ruimte en tijd bevinden—en dat lijkt Walton toch over het hoofd gezien te hebben. Hier heeft Currie’s kritiek zijn moment van waarheid. Waltons vergissing zit in zijn idee dat niet alleen het gerepresenteerde, maar ook de representatie zelf een rekwisiet is in het net-alsof spel van de filmkijker: “. . . to be a ‘depiction’ is to have the function of serving as a prop in visual games of this sort.” (MMB, 293). Hierdoor loopt zijn vergelijking van representatie met net-alsof spelletjes als de reeds genoemde berenjacht, spaak. In zulke spelletjes worden dingen *getransfigureerd* tot iets wat ze in werkelijkheid niet zijn en verandert ook degene die transfigureert volgens normen van het spel: het jongetje wordt een jager. Niet alleen zijn waarneming, maar zijn hele houding en gedrag veranderen in die van een berenjager. De ‘jager’ heeft met gevaarlijke beren van doen. Zijn handelingen bestaan uit typisch jagersgedrag als sluipen, opspringen,

vastpakken, schieten. Het zijn niet de handelingen van een afzijdige waarnemer. Representaties daarentegen bestaan bij de gratie van die a priori fenomenologische

²⁴ Zie verder van Gerwen 1998.

breuk, die empirisch niet te overschrijden is. Zelf zijn representaties in de ruimte en tijd van de kijker, maar het gerepresenteerde is elders. Niemand kan een gerepresenteerde wereld inklimmen. De ervaring van kunstvormen is gebaseerd op de herschikking van de zintuigen die we van representaties kennen, en niet op de houdingstransfiguratie van net-alsof spelletjes. Die past eerder bij natuurschoonheid.²⁵ Wellicht is het omdat in de esthetische theorie (niet in de laatste plaats die van Kant) kunstschoonheid alsmat met natuurschoonheid wordt vergeleken dat een Walton met de analogie met net-alsof spellen zo ver is gekomen.²⁶ Walton miskent de logische incommensurabiliteit van de betrokken ruimtelijkheden. Hij had moeten kiezen: ófwel is de representatie het enige rekwisiet in een spel waarin we net doen alsof we het gerepresenteerde zelf zien—en wat we gedurende dat spel zien wordt inderdaad waargenomen en niet verbeeld. Dat is mijn positie, maar die laat weinig over van de analogie met het net-alsof spel. Ofwel valt de representatie als randvoorwaarde buiten het net-alsof spel dat gespeeld wordt met alles wat er maar ‘letterlijk’ in de representatie te zien is—en is het de verbeelding die dat spel speelt door het waargenomene tot iets fictioneels te modificeren. Dat is Currie’s positie, maar die miskent de perceptuele aard van onze ervaring.

3.3 Conclusie

Maar waarom zou onze emotionele betrokkenheid niet even perceptueel en waarachtig zijn als Walton onze waarneming van het gerepresenteerde vindt? Als de a priori overgang van een egocentrische naar een non-egocentrische waarneming eenmaal gemaakt is, dan is de waarneming van de film verder ondubbelzinnig *perceptueel*—voor wat betreft het visuele en het auditieve. Er is geen reden om de—cognitieve én emotionele—verwerking van die waarneming en de tot empathische waarneming geactiveerde verbeelding van die natuurlijke functionaliteit uit te sluiten en als quasi te beschouwen. In film spreken beeld en geluid op normale wijze onze gezichts- en gehoorszintuigen aan en dat geldt ook voor het experiëntiële: ook dit spreekt op standaardwijze onze empathische verbeelding aan, maar dan via de representatie, via intimatie. We spelen dus bij film geen net-alsof spel met het gerepresenteerde. En dit gaat op bij iedere film, ongeacht of die fictioneel is of de werkelijkheid weergeeft.²⁷ In alle gevallen is wat er in een representatie te zien is—personage of persoon—en wat we daarover voe-

²⁵ Zie Carlson 1995 voor diens ‘omgevingsmodel’ van natuurwaardering. ²⁶ Wat betreft de ‘esthetische houding-theorie’ is mijn positie dat de esthetische houding ingenomen wordt jegens een het kunstwerk als instantie van een kunstvorm, niet jegens het daarin gerepresenteerde. De mate en soort van zintuiglijkheid die we inzetten ten bate van de herkenning van het gerepresenteerde hangt af van de kunstvorm in kwestie. Ik neem de term ‘houding’ letterlijk als een lichamelijke gebeurtenis. In de esthetische literatuur is de term vaak metaforische gebruikt en zijn de diverse betrokken componenten (zintuigen, lichaam, moraal) verward. Meer zeg ik hier nu niet over. ²⁷ Of een film ‘documentaire of fictie’ is, maakt wel iets uit voor de beschouwer: die zal bij een documentaire de representatie eerder vergeven voor een gebrek aan intimerende effectiviteit en zal eerder bereid zijn gerepresenteerde belevingen zelf te beredeneren, en: de kijker zal eerder (hoewel volgens sommigen niet snel genoeg) geneigd zijn zijn belevingen in handelingen om te zetten. Zulke verschillen ontslaan de filosoof er echter niet van (zoals Currie en Goodman wellicht menen) om te moeten onderzoeken wat op het niveau van de representatie dit documentaire karakter installeert.

len, een effect van typische eigenschappen van de representatie, niet van het al of niet bestaan van het gerepresenteerde.²⁸

Referenties

- Benjamin, Walter. 1973 (1936). "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit." In *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, edited by Walter Benjamin, 7–64. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bresson, Robert. 1975. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard.
- 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.
- Cohen, T. 1973. "Aesthetic/Non-aesthetic and the Concept of Taste: A Critique of Sibley's Position." *Theoria* 39:113–51.
- Currie, Gregory. 1998. *Image and Mind*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Danto, Arthur C. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace A Philosophy of Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Duyndam, Joachim. 2001. "Is medeleven goed?" *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte* 93:16–28.
- Gombrich, Ernst. 1963. "Meditations on a Hobby Horse; or, the Roots of Artistic Form." In *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, edited by Ernst Gombrich, 1–11. London: Phaidon Press.
- Goodman, Nelson. 1972. "Seven Strictures on Similarity." In *Problems and Projects*, 437–46. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- . 1978. "When is Art?" In *Ways of Worldmaking*, 57–70. Indianapolis: Hackett.
- . 1985. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Matravers, Derek. 1997. "The paradox of Fiction: The Report versus the Perceptual Model." In *Emotion and the Arts*, edited by Mette Hjort and Sue Laver, 78–94. Oxford: Oxford University Press.
- . 2001. *Art and Emotion*. Oxford: Oxford University Press.
- McDowell, John. 1994. *Mind and World*. Cambridge, Mass and London, England: Harvard University Press.
- Podro, Michael. 1987. "Depiction and the Golden Calf." In *Philosophy and the Visual Arts*, edited by Andrew Harrison, 3–22. Dordrecht: Kluwer.
- . 1998. *Depiction*. New Haven and London: Yale University Press.
- . 2001. "The Artistry of Depiction." In *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*, edited by Rob van Gerwen, 112–20. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

²⁸ Een versie van dit artikel werd gepresenteerd op het vierde jaarsymposium van het Nederlands Genootschap voor Esthetica, Gent, 2000. Met dank aan leden van de NGE-werkgroep analytische esthetica voor instructief commentaar, vooral Erik Benders, en aan twee anonieme referenten van dit tijdschrift.

- Sartre, Jean-Paul. 1936. *L'imagination*. Paris: Presses Universitaires de France.
- . 1940. *Liminaire. Psychologie Phénoménologique de l'Imagination*. Paris: Éd. Gallimard.
- Scruton, Roger. 1983a. "Photography and Representation." In *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, 102–126. London, New York: Methuen.
- . 1983b. "Public Text and Common Reader." In *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. London, New York: Methuen.
- . 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Sellars, Wilfrid. 1956. "Empiricism and the Philosophy of Mind." In *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*, edited by Herbert Feigl and Michael Scriven, 253–329. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Sibley, Frank. 1959. "Aesthetic Concepts." *International Philosophical Review* 68:421–50.
- van Gerwen, Rob. 1996. *Art and Experience*. Volume XIV of *Quaestiones Infinitae*. Utrecht: Dept. Philosophy.
- . 1998. "Fictionele emoties en representatie." *Feit & fictie* IV:13–27.
- . 1999a. "Kant on What Pleases Directly in the Senses." *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics* 9:71–83.
- . 1999b. "Representaties waarnemen." *Feit & fictie* IV:67–80.
- . 2001a. "De representatie van bewustzijn. De drie strategieën van kunst." *Feit & fictie* V:65–81.
- , ed. 2001b. *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- . 2004 (in press). "Performers Personae. On the Psychology of Musical Expressiveness." In *Improvisation in the Arts*, edited by Gary Hagberg.
- Walton, Kendall L. 1984. "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism." *Critical Inquiry* 11:246–77.
- Walton, Kendall L. 1990. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- . 1992. "Seeing-In and Seeing Fictionally." In *Psychoanalysis, Mind and Art*, edited by Jim Hopkins. Cambridge: Blackwell.
- . 1998. "On Pictures and Photographs: Objections Answered." In *Film Theory and Philosophy*, edited by Richard Allen and Murray Smith, 60–75. Oxford: Oxford University 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. 1953. *Philosophical Investigations*. Translated by G. E. M. Anscombe. Oxford: Blackwell.
- Wollheim, Richard. 1980. *Art and its Objects. Second edition*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

- . 1988. *Painting as an Art*. Princeton / London: Princeton University Press / Thames and Hudson.
- . 1993. “Pictorial Style: Two Views.” In *The Mind and its Depths*, 159–170. Cambridge (Mass.), London (England): Harvard University Press.
- . 2001. “On Pictorial Representation.” In *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*, edited by Rob van Gerwen, 13–27. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Zemach, Eddy M. 1993. “The Ontology of Aesthetic Properties.” *Iyyun* 42:49–66.