

INSTALLATIES: ALLEDAAGS OF ARTISTIEK?

Rob van Gerwen, Utrecht

“Be a philosopher; but amidst all your philosophy, be still a man”¹ (David Hume)

INLEIDING

Installaties zijn iets nieuws: we weten niet altijd meteen wat we ermee aan moeten: er zijn nog geen platgetreden paden. Installaties moet je actief tegemoet treden—geestelijk, maar even goed ook lichamelijk: de ruimte van een installatie lijkt namelijk deel uit te maken van de ruimte waar we ons alledaags leven in leiden. Toch zijn installaties ook oud. Ze spreken ons wel op een nieuwe manier aan, maar doen dat door allerlei geaccepteerde kunstvormen te incorporeren: foto's, loopruimte, sculpturen, gevonden voorwerpen, teksten, video's, performances.

¹ Hume (1777 (1978)), p. 9.

Als installaties inderdaad nieuw zijn, wat is dan dat nieuwe? Deze vraag kan ons iets leren over de rollen die de bij kunstbeschouwing betrokken ruimten spelen volgens het concept dat wij van ‘kunst’ hebben.² Ik spits hem wat toe.

Schilderijen—verf op canvas of hout—spreken ons visueel aan. Maar daar is alom aan getornd: er heeft schuurpapier op het canvas gezeten, zelfs porcelein: kunstenaars van deze eeuw zijn in toenemende mate ontevreden over deze kunstvorm. Ook sculptuur is opgerekt als kunstvorm: er is landschapskunst aan toegevoegd—of is dat een andere kunstvorm? Literatuur is opgerekt; narratieve eisen zijn afgezwakt. Film is door televisie en videoclip onder druk gezet: ook hier staat narratie onder druk van andere typen montage die eerder op associatie teruggaan dan op (levens)verhalen. Algemene specificaties van kunstvormen en -procédé’s—want daar heb ik het nu over—zijn aan verandering onderhevig. Gaandeweg ontstaan er nieuwe kunstvormen en -procédé’s. Bij dergelijke vernieuwingen dringen zich altijd minstens deze twee vragen op: is er sprake van een nieuw procédé, of van een wijziging van een oud procédé, en, ten tweede, is het procédé wel een kunst-procédé? De eerste vraag is er een van afbakening: bij voorbeeld, waar houdt sculptuur op en begint landschapskunst; waar houdt schilderkunst op en begint sculptuur? Mij interesseert vandaag alleen de tweede vraag: wat zijn de argumenten om uit te maken of een nieuw procédé artistiek is of niet?

1. DIRECT EN INDIRECT MORELE RUIMTE

Stel u dit voor: ik rij over de A2 van Utrecht naar Amsterdam en ben onderweg naar het Stedelijk voor een tentoonstelling van installaties, wanneer er een ernstig ongeluk plaatsvindt. Binnen een paar seconden slibt de weg dicht. Ik stap uit en loop naar het ongeluk toe. In een autowrak zie ik de bestuurder beklemd zitten: kreunend en hevig bloedend. In het besef dat mijn bezoek aan het Stedelijk door deze vertraging verijdeld is besluit ik de situatie waarin ik mij bevind als een installatie te beschouwen. Ik hef de grens op tussen mijn alledaagse wereld waarin een ongeluk plaatsvond en de artistieke wereld waarin gebeurtenissen esthetisch

² Vgl. Kristeller (1951, 1952), Crowther (1993), pp. 185 e.v., Gerwen (1996), Ch. Three, en pp. 179-82.

ervaren worden—ik kom tegemoet aan wat Renée van de Vall het ‘staging’ effect van kunstwerken noemt en laat me betrekken bij het werk.³ Ik kijk intensief naar het vertrokken gelaat, de expressieve gebaren, ik zie dat de man een opengeslagen krant op zijn stuur heeft liggen, besmeurd en verkreukeld. Het bloed gulpt uit zijn schouder—ik ben gefascineerd door de golvende beweging, de stroperigheid, de kleur. Ik zie hoe zijn bloed zich mengt met de tekst op de voorpagina en met de foto van een slachtoffer van de Indonesische bosbranden. De tragiek van het ongeluk vermengt zich met die van de bosbranden. Het is alsof het eenzame slachtoffer op de foto tot leven komt in het ongeluk vóór mij. Ik voel een diep meelevende groei; voel hoe ik me meer en meer met het lijden van ‘de’ mens vereenzelvig—deze installatie werkt, ze is artistiek geslaagd.

Normale mensen—mensen die wij bereid zijn als normaal te beschouwen—zullen het met mij eens zijn dat mijn houding ongepast was. Ik gedroeg me alsof ik een kunstwerk aanschouwde terwijl het om een echte man ging. Toch: dat het een echte man was kan onmogelijk het probleem zijn geweest, want acteurs en performers zijn ook echte mensen. Niettemin: ik bekeek het ongeluk van alle kanten, liet het op me inwerken, interpreteerde het, bouwde in mijn verbeelding ervaringsdimensies op, schreef er esthetische kwaliteiten aan toe, legde verbanden met andere objecten en gebeurtenissen—allemaal dingen die we ook doen wanneer we een installatie waarnemen. En ik was actief: geestelijk—door het opstellen van interpretatieve hypothesen, zoals Monique Roelofs dat noemt⁴—maar ook lichamelijk: ik liep om het wrak heen, tuurde door alle ruiten, las alle teksten, verdiepte me in details via welk zintuig die me ook bereikten: in geuren, beelden, geluiden, temperaturen, etc. Slechts één ding liet ik na: ik reageerde niet moreel adequaat op wat ik voor me zag. Ik had de man uit zijn beknelde positie moeten bevrijden, zijn bloedingen moeten stelpen, eerste hulp moeten bieden. Bij kunstwerken is het normaal om dit soort handelingen na te laten: het is er zelfs essentieel voor. De vraag waar het hier om draait luidt: had dit ongeluk—wellicht onder andere omstandigheden—een installatie kunnen zijn?

³ In V.d. Vall, “The Staging of Spectatorship”.

⁴ In Roelofs “AHypothesis about Seeing-In”.

Ik geef mijn antwoord op de vraag wat er fout ging vanuit het perspectief van de beschouwer—die had moeten ingrijpen—omdat er vanuit de eigenschappen van het ongeluk geen beslissende antwoorden komen. Was de bloedende man de uitvoerder of het personage? Als hij de uitvoerder was wie leverde dan de intenties en betekenissen die hij ‘uitvoerde’. De man zelf alvast niet: hij heeft het ongeluk vast niet ‘bedoeld’. laat staan dat hij het ‘als kunstwerk’ bedoeld zou hebben. En: wat betekent het om iets ‘als kunstwerk’ te bedoelen? Zondagschilders kunnen hoogstaande bedoelingen hebben met hun werk, maar dat maakt dit nog niet tot kunst. En zijn zulke bedoelingen wel noodzakelijk? De meeste DaDa kunstwerken zijn expliciet niet als kunst bedoeld maar worden toch als zodanig behandeld—denk vooral aan Duchamps readymades, en aan *Fountain* in het bijzonder. Hoe er over dit soort probleemgevallen ook beslist wordt, er zijn genoeg filosofen en kunstkeners die zullen willen betwisten dat de bedoelingen van de kunstenaar er toe doen, en dat niet alleen met betrekking tot het presenteren van iets *als* kunstwerk, maar ook met betrekking tot de concrete betekenissen van ieder kunstwerk. Als we even abstraheren van het ontbreken van algehele artistieke bedoelingen is dan het probleem in ons voorbeeld dat *bepaalde* betekenissen die erin gelegd zijn onbedoeld waren? De vraag veronderstelt dat alle betekenissen van een kunstwerk bedoeld zijn, maar er zijn genoeg van die betekenissen die afhangen van de historische context van productie en receptie. In het algemeen kunnen we concluderen dat de bedoelingen van het slachtoffer van ons voorbeeld niet veel verhelderen over het verschil tussen een ongeluk en een installatie. En kijken we uitsluitend naar de eigenschappen van de situatie dan blijkt dat het ongeluk zich zelfs uitstekend leent voor een artistieke beschouwing: alle ingrediënten van zoiets als een installatie zijn er aan te treffen: een persoon, of persona, een gebeurtenis, teksten, foto’s, enz. Het enige verschil was dat er zich hier een situatie aandiende waarin ik als toeschouwer voorbij ging aan de plicht om te helpen—een plicht die afwezig is bij installaties. Een morele analyse lijkt de ondergrond te moeten vormen van filosofische vragen naar de artistieke aard van kunstwerken. Laat ik dat nog verder in perspectief brengen.

Er is meer in het geding dan slechts de morele verantwoordelijkheid van waaruit we meestal nadenken over de morele effecten van kunst. In zijn Charles Eliot Norton Lectures,⁵ in 1983, stelt Frank Stella in een poging om de crisis in de abstracte schilderkunst te bezweren, dat “the aim of art is to create space—space that is not compromised by decoration or illustration, space in which the subjects of painting can live. That is what painting has always been about.” Volgens Benjamin Tilghman die dit probeert te begrijpen, gaat het Stella uiteindelijk om zoiets als space-for-space’s-sake, ruimte omwille van de ruimte, en dat voldoet niet volgens Tilghman.⁶ Hij meent dat ruimte in schilderkunst een morele ruimte is: een ruimte die gecreëerd wordt door de interactie tussen afgebeelde lichamen en hun gebaren en expressies. Hij noemt het voorbeeld van een Middeleeuws icoon waar Mozes op te zien is die een staf opsteekt, en farao; maar waarop niet te zien is hoe deze twee personen zich tot elkaar verhouden—tenzij men de tekst van de bijbel in het icoon ‘hinein-interpretiert’. Het icoon is ‘plat’. In representatieve kunstwerken van de moderne tijd doet men dit anders. Hier is de ruimte doorgaans een functie van wat de personages elkaar moreel ‘aandoen’. Picturale ruimte is morele ruimte. Volgens de vraagstelling van mijn betoog moet daar nog bij—wat Tilghman stilzwijgend vooronderstelt—dat picturale ruimte een *indirect morele* ruimte is: ze is bedoeld om onze reflectie op te wekken, niet om ons direct tot ingrijpen aan te zetten. Wat Mozes en farao ook doen, het is niet aan ons om daarbij te helpen, we moeten er slechts naar kijken. We moeten niet het toneel opstomen om de heldin van een wisse dood te redden; we moeten niet de politie bellen wanneer we de moordenaar op het doek achter een deur zijn slachtoffer zien opwachten; er is zelfs niemand die we kunnen troosten wanneer we droevige muziek horen, enz. Natuurlijk kunnen we wel ingrijpen maar dan verstoren we slechts het kunstwerk. Het toneel oprennen zal de acteurs uit hun spel halen; en wie de politie belt kijkt niet meer naar de film.

Er kunnen zodoende twee handelingsdimensies onderscheiden worden. De *allegaagse* handelingsdimensie⁷ waarin we mensen die het nodig hebben EHBO bieden, en een *artistieke* handelingsdimensie. 1. Toegespitst op kunst betreft de

⁵ 1983-84, Harvard University, p. 5, Stella wordt geciteerd in Tilghman (1988).

⁶ Tilghman (1988), 325.

⁷ Crowther (1994) spreekt hier van ‘ontological reciprocity’.

allegaagse handelingsdimensie het nivo waarop een kunstwerk ons *als* instantiatie van een kunstvorm aanspreekt: toneelstukken vereisen dat we in onze stoel blijven zitten en de heldin niet komen redden; schilderijen: dat we er min of meer recht tegenover gaan staan, en er rustig naar *kijken* in plaats van ze te betasten of eraan te ruiken. Als instantiatie van een kunstvorm spreekt ieder werk ons direct moreel aan en legt het ons lichamelijke handelingsrestricties op. 2. *Als dit unieke kunstwerk* met zijn specifieke betekenissen, spreekt een werk ons handelen niet direct aan—wel ons denken en voelen; niet ons lichamenlijk ingrijpen. De *artistieke* handelingsdimensie is een geestelijke en grotendeels verbeelde⁸ handelingsdimensie.

Een voorbeeld ter verduidelijking: Marina Abramowicz voerde ooit een performance uit waarin zij zich midden in een vuurcirkel bevond. Het publiek doorvoelde dat de geest van de kunstenaar haar kwetsbare lichaam aan vernietigend vuur blootstelde, en 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 dat Abramowicz buiten bewustzijn raakte. Een arts uit het publiek zag het wel en sleepte haar uit het vuur. Zijn ingreep was direct moreel ingegeven, maar doorbrak de performance. Het is het één of het ander. Een persona en non-egocentrische interpretatie zijn twee zijden van de ene medaille van kunstbeschuwing.⁹

Performances zijn kunstwerken omdat ze deelhebben aan een procédé waarvoor twee dingen gelden: ten eerste veronderstellen ze algemene directmorele handelingsrestricties en ten tweede bestaan er concrete instantiaties van dit procédé die geslaagde kunstmatige ervaringsdimensies teweeg weten te brengen. Voor een analyse van die ervaringsdimensies is nu geen ruimte. Wat er verder ook uit zo'n analyse te voorschijn komt, in ieder geval het inzicht dat die ervaringsdimensies niet die van de performer zelf zijn. Ze zijn weliswaar veroorzaakt door intenties van die kunstenaar, maar moeten door het publiek tot een samenhangend geheel van mentale gebeurtenissen gemaakt worden tot de ervaring van een persona. Alles aan die door het publiek te construeren ervaring is echt. Alles, behalve het verband met het handelen van het publiek. Dat handelen bevindt zich namelijk in een andere ruimte dan die waarin de verbeelde en door de performance (of

⁸ Een kunstwerk dwingt tot interpretaties, ofwel tot geestelijke (te onderscheiden van lichamelijke) handelingen die aan het werk adequaat zijn, zoals het helpen van mensen adequaat moet zijn aan hun verwondingen. De artistieke handelingsdimensie is grotendeels verbeeld omdat ze een empathische reactie op afwezige personen en personages betreft.

⁹ Marina Abramowicz, "Rhythm 5" (performance), Joegoslavië, 1974. Wanneer een mens zich als volledig belichaamde persoon door een kunstwerk laat aanspreken, of—omgekeerd—wanneer een mens in zijn volledig belichaamde persoonlijkheid het 'werk' is, kan er geen sprake van kunst zijn. Voor een discussie van de persona-theorie zie Vermazen (1986), Levinson (1996), Budd (1995), 87-89.

ander kunstwerk) gesuggereerde (gerepresenteerde?) ervaringen zich bevinden.

2. ARTISTIEKE RUIMTE NON-EGOCENTRISCH

De beschouwer bevindt zich in een alledaagse ruimte, mét de garderobe waar hij zojuist zijn jas heeft laten ophangen. De ruimte van het kunstwerk is elders, ze is vaak zelfs fictieel en dus nergens. Een kunstwerk produceert dus zijn eigen ruimte. Mona Lisa bevindt zich ergens tegen de achtergrond van het afgebeelde landschap; het uitzicht in Vermeers schilderij bevindt zich ergens—vroeger—in Delft en deels in Vermeers fantasie; de gebeurtenissen die in Madame Bovary beschreven worden vinden plaats in een klein plattelandsdorpje in Frankrijk, en zovoort. De ontologie van het gerepresenteerde is niet mijn onderwerp vandaag—ik ga uit van het evidente feit dat de beschouwer zijn eigen direct-morele ruimte moet achterlaten om een kunstwerk adequaat te kunnen ervaren. Het is aan de toeschouwer (luisteraar, lezer) om de artistieke ruimte binnen te stappen. Mijn punt is aan een representerend kunstwerk (een schilderij of roman) het best duidelijk te maken. Kijkend naar een landschapsschilderij kan men proberen de half achter het huis schuilgaande fiets in gedachten af te maken en te bedenken dat ze—inderdaad—*achter* het huis schuilgaat. Deze ruimtelijkheid bevindt zich *in* het schilderij. Dat schilderij zelf is echter plat en hangt aan de muur op, zeg, anderhalve meter boven de vloer waar de kijker op staat. En achter die kijker loopt een man langs en in een andere zaal huult een kind: dingen die zoal plaatsvinden in de ruimte van een kijker. Wanneer de kijker zich verplaatst maar zijn ogen gericht houdt op het schilderij zal er in de gerepresenteerde ruimte niets veranderen: het schuilgaande wiel van de fiets zal niet tevoorschijn komen. Hoe anders is dit in de alledaagse ruimte van de kijker zelf: als hij naar de andere zaal loopt zal hij het huilende kind kunnen zien. De in het schilderij afgebeelde ruimte is een gemankeerde ruimte—of, deftig gezegd: drie dimensies worden hier door twee dimensies gerepresenteerd. Dit is belangrijker dan het lijkt. De drie-dimensionaliteit van de ruimte van de kijker is namelijk meteen ook polymodaal toegankelijk. Vergeef me dit jargon, wat ik bedoel

is dit. Waar de artistieke ruimte van het afgebeelde alleen *visueel* toegankelijk is, is de alledaagse ruimte van de kijker voor al onze zintuiglijke modaliteiten toegankelijk: met ons gehoor en (evt. onze reuk) nemen we de man achter ons en het huilende kind in de andere zaal waar, en door ons te bewegen krijgen we dingen te zien die eerst onzichtbaar waren: ook de tast doet dus mee. Wat onzichtbaar is in een schilderij moet dat altijd blijven—in de ruimte van de kijker is dat niet het geval. Alledaagse ruimte is egocentrisch, omdat niet slechts enkele kenvermogens maar de volledige zintuiglijkheid van de kijker en zijn gehele lichaam er centraal in staan. De ruimte van een kunstwerk is non-egocentrisch omdat dat niet zo is. Dit is een fundamenteel onderscheid; waarmee ik bedoel dat het nader gekwalificeerd moet worden zodra het op de diverse kunstvormen wordt toegepast; het behoeft een even fundamentele welwillendheid.

Gerepresenteerde ruimte spreekt ons dus anders aan dan echte ruimte.¹⁰ Dit heeft tenminste twee belangrijke consequenties die doorgaans over het hoofd gezien worden. Ten eerste beantwoordt het onderscheid aan de diverse typen normatieve inperkingen op ons gedrag en ten tweede vertelt het ons iets over wat—volgens ons—kunst is. Begonnen met de rol van de normatieve inperkingen op ons gedrag zal ik nu vooral de tweede consequentie aan de orde stellen: de non-egocentrische aard van kunst. Om te bezien hoe beide samenhangen.

3. SCRUTON EN CURRIE OVER SPIEGELS EN REPRESENTATIES

De term ‘egocentrisch’ is ontwikkeld door Gregory Currie in *Image and Mind*, in reactie op een argument van Roger Scruton.¹¹ Het is zeer instructief om die discussie kort samen te vatten. Ik begin met Scruton. Scruton betoogde in 1983, in het zeer provocerende artikel ‘Photography and Representation’, dat fotografie geen kunst is.¹² Dat komt volgens hem omdat foto’s niet representeren. Hij betoogt dus twee dingen. Foto’s kunnen niet representeren, en, iets wat niet kan representeren is geen kunstwerk. Iedereen weet uiteraard dat er een essentieel verschil bestaat tussen foto’s en schilderijen: het proces tussen een wit vel en de foto is een chemisch-causaal pro-

¹⁰ Wat ons gemankeerd aanspreekt, d.w.z. wat bepaalde zintuigen per se niet aanspreekt, is niet de echte werkelijkheid. Het ‘mankement’ is altijd begrepen in relatie tot de zintuigen *waarover men beschikt*: een blinde wordt door een schilderij niet gemankeerd aangesproken, omdat er geen ‘mankeren’ is ten opzichte van hoe de rest van de werkelijkheid hem of haar aanspreekt; m.a.w. de reductie van drie naar twee dimensies in een schilderij is voor een blinde niet betekenisvol, kan geen betekenis dragen noch overbrengen.

¹¹ Currie (1995), Chapter 2, The Imprint of Nature, vooral pp.72-75.

¹² Scruton (1983)

ces, terwijl het proces van een wit canvas tot een schilderij moeizaam, langdurig, puntsgewijs, en intentioneel is. Zulke intentionaliteit in een afbeelding is voorondersteld wil een kunstenaar er zijn visie in kunnen uiten: bij gebrek aan intentionaliteit kan er volgens Scruton in foto's dus geen visie gepresenteerd worden. Niemand zal willen betwisten dat door mensenhand gemaakte schilderijen intentioneel tot stand zijn gekomen—de schilder moet immers iedere strek actief plaatsen en zal daar zijn of haar overwegingen bij hebben. Daarnaast zullen echter velen willen betwisten dat foto's niet intentioneel zijn: en de belichting dan, en de encenering van het onderwerp en de kadrering dan? Scruton weet weg met die vragen. Met de belichting en de encenering vooral: die hebben namelijk betrekking op wat er voor de camera gebeurt—en Scruton betwist niet dat acteren intentioneel is; hij betoogt slechts dat het fotografisch *registreren* daarvan een causaal proces is, waar intenties geen *gedetailleerde* rol in spelen.¹³ Er is nog een objectie tegen Scrutons stelling dat foto's niet intentioneel zijn: de kadrering: de fotograaf kiest zijn kaders en dus zijn die kaders van een foto intentioneel en kan de kunstenaar daar zijn artistieke ei in kwijt. Scruton vergelijkt nu foto's met een kunst van spiegels. Stel, je plaatst spiegels zo dat wat er in te zien precies het soort beeld is dat je in een foto zou willen vangen, een landschap of portret of zo. Wat is dan nog het verschil met een foto? Volgens Scruton is een foto niets dan zo'n spiegel, of venster, waar je een landschap doorheen ziet. En zoals het geen zin heeft om naar het oppervlak van de ruit of de spiegel zelf te kijken—omdat daar niets te zien is wat met het beeld te maken heeft, alleen vette vingers en zo—zo heeft het evenmin zin om naar het oppervlak van een foto te kijken: dat speelt geen enkele rol, laat staan dat dat oppervlak het vehikel van een visie zou kunnen zijn. Hoe anders is dat met schilderijen, waar de verfbehandeling een essentiële rol speelt bij de toegang tot het afgebeelde onderwerp. Het is in die verfbehandeling dat een schilder—in Scrutons termen—zijn visie op het onderwerp presenteert. Denk maar aan Van Gogh.

Hier sluit Currie aan.¹⁴ Volgens Currie is Scrutons notie van representatie inadequaar. Door een ruit of spiegel naar de wereld kijken is wezenlijk anders dan iets op een foto zien. Wat men door een ruit of spiegel ziet is een functie van

¹³ Je kunt een héle foto wel zus of zo afdrukken (onder- of overbelicht, scherp of vaag), maar zodra je de foto tot in de kleinste details gaat retoucheren—via digitale manipulaties bij voorbeeld—benadert het resultaat een schilderij meer dan een foto. Scruton interesseert zich voor wat een foto typisch onderscheidt van een schilderij: dat wat een foto tot een foto maakt.

¹⁴ Loc.cit.

de eigen plaats van de kijker in relatie tot het waargenomene: beweegt men zijn hoofd tien centimeter naar rechts dan zal het onderwerp in de spiegel of ruit veranderen; doet men een stap naar achteren dan zal de omvang van het uitzicht verkleinen; gaat men recht voor de spiegel staan dan ziet men zichzelf. Kijken door spiegels en ruiten is egocentrisch. Dit gaat overigens niet alleen op voor kijken, maar ook voor luisteren, voelen (tast), proeven, en ruiken. De waarnemings-consequenties van een *beweging van het lichaam* zal in ieder van deze zintuigen andere gevolgen hebben.¹⁵ Kijkt men evenwel naar een foto dan helpt 'het hoofd bewegen' niet wanneer men het onderwerp vanuit een andere hoek zou willen zien; een stap naar achteren maakt het uitzicht op de foto niet kleiner; het hoofd naar links bewegen brengt geen dingen te voorschijn; loop je van links naar rechts om de blik van de geportretteerde die recht in de lens keek te ontwijken dan blijven de ogen je achtervolgen. Kijken naar een foto is non-egocentrisch en wat dit betreft is het verschil met andere typen afbeelding—schilderijen bij voorbeeld—nihil. Volgens Currie's opvattingen zijn foto's dus representaties—en zijn ze dat omdat ze iets voorstellen en omdat ze dat non-egocentrisch doen. Spiegels en ruiten zijn inderdaad geen representaties.¹⁶

4. NON-EGOCENTRISCHE GEWAARWORDING CONVENTIONEEL

Uiteraard—voor de duidelijkheid—wordt er met het concept 'egocentrisch' niet bedoeld 'zelfzuchtig' of 'egoïstisch'; het gaat hier om de rol van het lichaam van de waarnemer. Het is bij kunst alsof we vastgebonden zijn bij het kijken naar iets—zoals de mensen in Plato's grot. Maar Plato's mensen zijn epistemologisch vastgebonden door gebreken aan hun cognitieve vermogens; en letterlijk vastgebonden mensen zijn moreel ingeperkt. Deze twee typen vastgebondenen kunnen niet adequaat handelen in de wereld om hen heen. De eersten omdat ze die wereld niet correct waarnemen, de tweeden omdat ze niet in overeenstemming met hun

¹⁵ De ruimte van het gehoor (ook onzichtbare dingen kunnen gehoord worden) is niet alleen groter dan die van het gezicht (alleen wat zich voor het hoofd bevindt), maar ze is ook anders: vele zichtbare dingen (muren, tafels, wat niet) kunnen niet gehoord worden totdat ze beklopt worden. De ruimte van de geur is nog anders—wolken van geur vormen een soort 'bol' rond het lichaam, die met het lichaam mee beweegt, en traag reageert. De ruimte van de tast valt nog het meeste samen met de ruimte die het lichaam inneemt—feitelijk is ze die ruimte.

¹⁶ Currie legt Scrutons argument anders uit: foto's zijn causaal tegenfeitelijk afhankelijk van de werkelijkheid; schilderijen zijn intentioneel tegenfeitelijk afhankelijk. Als de werkelijkheid (van het model) anders was geweest zou de foto vanzelf ook anders zijn geweest, omdat ze causaal met die werkelijkheid verbonden is; een schilderij zou echter alleen dan navenant anders zijn geweest wanneer de schilder zich van de veranderingen bewust was geweest en wanneer het hem gepast had die in beeld te brengen. Het gewicht van Scrutons argument dat schilderijen wel en foto's niet intentioneel zijn is geringer dan Scruton meende—dat foto's representaties zijn duidt er op dat ze wel op intenties gebaseerd zijn en dus kunst kunnen zijn.

waarnemingen kunnen handelen (zij zijn in hun vrijheid beperkt; het is zinledig hetzelfde van de eersten te zeggen.) De beperkingen van een kunstbeschuwer zijn noch epistemologisch—hij weet in principe wat er wel en niet waar is van hetgeen hij waarneemt—noch moreel, maar *conventioneel*. Niet alleen laat de beschouwer zijn alledaagse ruimte door een kunstvorm inperken—ook conformeert hij zich aan een inperking van zijn zintuiglijkheid. Men neemt plaats vóór het schilderij en sluit zich af voor de gegevens van alle zintuigen behalve het gezicht. De kunstbeschuwer legt zich uit vrije wil algemene inperkingen aan zijn handelings- én waarnemingsbereik op door zich te conformeren aan de direct-morele restricties die een kunstvorm specificeren. Alleen zo kan de gepaste appreciatie van een concrete instantiatie van die kunstvorm tot stand komen. Ofwel: het is alleen binnen die 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 het perron opreed op het punt stond hen te overrijden, is niet dat wat ze zagen een trein was, maar dat het een afbeelding was. Het herkennen van de trein ging van nature, dat van de afbeelding vereist begrip van een conventie—de conventie die de kunstvorm in kwestie reguleert en die specificeert dat films bekijken maar met één zintuig, het gezicht, gebeurt: de rest van het lichaam wordt door films niet aangesproken.¹⁷ Greg Currie (en anderen met hem) heeft gelijk dat we niet de wereld zelf zien—film is geen transparant medium¹⁸—en dat we onze alledaagse vermogens tot herkenning gebruiken. Conventionalisten, zoals Goodman, hebben gelijk dat natuurlijke herkenning niet afdoende is voor representatie van welke soort ook. Alleen de redenen die ze voor hun standpunt aanvoeren zijn inadequaat: zelfs die eerste filmkijkers hoefden immers geen conventies te leren om te begrijpen dat er een trein in beeld was. De conventies die de randvoorwaarde voor film uitmaken zijn van volstrekt algemene aard. Er kán wel gebruik gemaakt worden van concrete conventies in een film, bij voorbeeld door het gebruik van symbolen—in de beperkte zin—of door in te spelen op niet in beeld verschijnende historische contexten.¹⁹

¹⁷ Later komt daar het gehoor nog bij.

¹⁸ Currie (o.c.), ch. 1, betoogt dit tegen Kendall Walton (1990 en 1984) en Roger Scruton (o.c.).

¹⁹ Ook kan men betogen dat *alle* beelden in film naar historische contexten verwijzen en kan men een semiotisch systeem van zulke verwijzingen formuleren. Maar niets in een dergelijk project bewijst dat beelden conventioneel zijn zoals een taal dat is noch dat ze zonder kennis van die 'conventies' niet begrepen zouden kunnen worden. Vgl. ook Currie, ch. 4.

Het non-egocentrische karakter van de waarneming van kunstwerken wordt door de meeste filosofen van de kunst over het hoofd gezien. Men neemt het als vanzelfsprekend aan of betwist het door kunstvormen te citeren die een tegenvoorbeeld zouden vormen, zoals performances, en installaties. Maar een adequate analyse van artistieke waarneming en artistieke empathie moet consequenties hebben voor andere vragen in de filosofie van de kunst. Zo kan Kants eis van belangeloosheid van het esthetisch oordeel²⁰ begrepen worden als de eis dat we non-egocentrisch naar kunst moeten kijken; en kunnen we de kritiek van Nietzsche op de belangeloosheid van het esthetische²¹ begrijpen als de eis dat de reflectie op kunst op onze hele persoon betrokken moet worden: het handelende lichaam niet, maar—non-egocentrisch—onze verlangende persoonlijkheid wel. Men neemt aan dat er een paradox bestaat rond fictionele emoties—zijn de emoties die we ten aanzien van fictionele gebeurtenissen in films en zo hebben, wel echt emoties, zo zonder directe normatieve consequenties?²² We zeggen angst te voelen maar doen niets om onszelf te beschermen; medelijden, zonder de neiging te gaan troosten, enz. Maar deze paradox kan beter beschouwd worden als betrokken op representaties in het algemeen. Het eigenaardige karakter van deze emoties is op een fundamenteeler nivo ontstaan dan op dat van de fictionaliteit van hun onderwerpen, en wel op het nivo van de betrokken vorm van representatie. Aangezien representatie—fictioneel of documentaire—non-egocentrisch is, zal niets van wat we ervan begrijpen ons tot direct handelen aanzetten: niet alleen de emoties niet, maar evenmin hetgeen we gewoon waarnemen: het toilet in een film zal ons niet in beweging brengen ook al moeten we al een half uur plassen. De paradox in kwestie slaat dus niet enkel op onze emoties, maar op ons hele begrijpen van de wereld van een representatie (of kunstwerk, in het algemeen). Een ander recentelijk geformuleerd probleem luidt: is het überhaupt mogelijk (of rationeel) om emoties te voelen ten aanzien van fictionele gebeurtenissen.²³ Maar het is geenszins curieuzer om iets te voelen ten aanzien van een fictioneel personage dan ten aanzien van een werkelijke maar gerepresenteerde persoon, aangezien beiden ons non-egocentrisch aanspreken. Vragen of het moreel gepast

²⁰ Kant (1974), § 2.

²¹ Nietzsche (1980), §§ 119 (p. 428), 133 (p. 434)

²² Vgl. Levinson (1997) en Walton (1990).

²³ Vgl. Matravers (1991), Gaut (1998), Radford (1975) en Neill (1993). Het draait bij deze kwesties om de overgang van egocentrisch naar non-egocentrisch. Wanneer die overgang eenmaal adequaat begrepen is verdampst de vraag naar de aard van de betrokken emoties.

is om iets te representeren (of: of de morele aard van het gerepresenteerde een esthetische zwakte kan betekenen, zoals Berys Gaut het formuleert²⁴) is voor een antwoord afhankelijk van een theorie over de representatie van beleving en een theorie over de morele psychologie van mensen.²⁵ De non-egocentrische aard van de waarneming van representaties heeft zijn belangrijkste gevolg juist in het gebied van het morele, de beleving.²⁶

Het non-egocentrische karakter van de waarneming van kunstwerken werpt een curieus licht op dergelijke esthetische vragen die ons al lange tijd bezighouden. Het egocentrisch/non-egocentrisch onderscheid heeft een groot *probleemoplossend vermogen*. Ik kan dat hier verder niet uitgebreid betogen, maar heb proberen te illustreren vanuit welke richting deze problemen benaderd zouden moeten worden volgens het hier verdedigde standpunt.

5. ONTWIKKELINGEN IN DE KUNST

De non-egocentrische aard van artistieke waardering dringt zich ook op vanuit ontwikkelingen in de kunst. Regelmatig ontwikkelen zich nieuwe kunstvormen die juist op het onderscheid met egocentrische alledaagse waarneming betrokken zijn. Gevonden kunst, readymades, performances, concept kunst, toevalsmuziek en installaties zijn kunstvormen die aspecten van non-egocentrisme attaqueren.²⁷

De geschiedenis van het artistieke ‘verzet’ tegen het non-egocentrische karakter van kunst is uiteraard ouder dan vandaag. Denk bij voorbeeld aan ‘trompe l’œil’ schilderijen uit de barok waar kijkers gefopt worden omtrent de overgang van de kijkersruimte naar de gerepresenteerde ruimte—vaak gebeurde dat met de bedoeling de kijker de gerepresenteerde ruimte in te trekken; hem of haar meer betrokken te maken. Ik zou zo’n schildering als voorbeeld kunnen nemen om mijn punt duidelijk te maken, maar doe dat niet omdat het punt van misleiding in een ‘trompe l’œil’ schilderij een gerepresenteerd punt is dat op het nivo van de kunstvorm direct morele restricties oplegt aan de kijkersruimte en dus wel degelijk non-egocentrisch is. De kijker moet afzien van zijn alledaagse bewegingsmogelijkheden, want alleen

²⁴ In zijn artikel over ethicisme Gaut (1998).

²⁵ Wat dat laatste betreft: mensen hebben nu eenmaal lelijke karaktertrekken en een aristotelische theorie over een *confrontatie* met zulke trekken lijkt realistischer dan een rigide *veroordeling*.

²⁶ Vgl. mijn “Beleving op televisie. Over verneder-tv.”

²⁷ Zie mijn “De representatie van bewustzijn”

vanuit de juiste gezichtshoek treedt het *illusoire effect* op. *Trompe l'œil* schilderijen vormen geen overtuigende aanslag op het onderscheid waar het mij om gaat.

Recentere artistieke ontwikkelingen zijn interessanter—in ieder geval voor ons die er tijdgenoot van zijn: en zij kunnen in het licht van de hier voorgestelde benadering daadwerkelijk beschouwd worden als aanvallen op een definitie van kunst die het non-egocentrische karakter van de waarneming van kunstwerken vooronderstelt. Ze zetten die definitie van kunst onder druk. Of installaties een nieuw *procédé* vormen en waarom dat tot de kunst zou behoren,²⁸ zijn geen loze vragen—zo van: “is dat nou kunst, dat kan ik ook”—maar filosofische. Het ‘institutionele’ antwoord, dat installaties kunst zijn omdat ze zijn doorgedrongen tot de musea, is geen argument, maar een beschrijving.²⁹ Wat we echter nodig hebben zijn argumenten: waarom bestaat er kunst, hoe concipiëren wij haar en hoe voegt en handhaaft ze zich onder dat concept? Dan dringt zich vanzelf de vraag op of iedere vernieuwing mee mag doen, en welk licht ze werpt op het gehele project van de kunst.

Om welke argumenten vraagt de installatie? Wel, allereerst is het de vraag of ook installaties non-egocentrisch genoten moeten worden, in tegenstelling tot de schijn dat hun ruimte een continuüm vormt met de alledaagse.³⁰ Non-egocentrische beschouwing vormt een essentiële onderdeel van wat het is om ‘kunst’ te zijn. Als de toeschouwers-ruimte bij een installatie samenvalt met de werk-ruimte, dan is het wellicht geen kunst, maar een alledaagse situatie, met alle direct-morele implicaties vandien. Vallen die ruimten niet samen, dan kan installatie kunst zijn als ze voldoet aan twee andere randvoorwaarden: a. er moet een relevant *procédé* bestaan dat instanties toelaat die positief esthetisch geëvalueerd zijn; b. dat *procédé* moet voldoen aan het “principle of acquaintance”, moet m.a.w. zintuiglijk toegankelijk zijn. Deze benadering levert zijn eigen problemen

²⁸ In *Art and Experience* heb ik betoogd dat we alleen discussiëren over toelating van kunstvormen, of *procédés*, niet over individuele werken. Ik kom er dadelijk op terug.

²⁹ We behoeven een realistische definitie van kunst, één die aangeeft welke intrinsieke eigenschappen iets moet bezitten wil het ons dwingen het als kunst te beschouwen. Vgl. Tilghman (1984). De institutionele definitie van kunst is een classificerende procedurele definitie. Vgl. Dickie (1969 en 1973). Zonder zich om een definitie te bekommeren meent Maarten Doorman (1994) dat kunst hoe dan ook vooruitgaat omdat er steeds weer nieuwe dingen gemaakt worden—ook dat is slechts een beschrijving. Vgl. mijn *Art and Experience*, p. 57-72.

³⁰ Uiteraard kan alles non-egocentrisch genoten worden. De vraag is evenwel of dat de meest adequate manier is om een installatie tot zijn recht te laten komen; of de installatie zo'n houding *verlangt*.

³¹ Bij voorbeeld dringt zich de vraag op hoe je een kunstprocedure moet identificeren. Immers, of iets tot de schilderkunst behoort lijkt op het eerste gezicht eenvoudig te beantwoorden: als het een canvas is met verf erop die wat voorstelt dan behoort het zeker tot het schilderkunstige *procédé*. Maar wat, als er zand en kranten door de verf gemengd worden, of porselein; wat als het doek van hout wordt, en niet meer aan de muur hangt maar, als een sculptuur, op de grond staat en de vorm van een doos of zo aanneemt? Vgl. ook Levinson “Hybrid art forms” in Levinson (1990).

op.³¹ Niettemin geeft hij ons de beschikking over een praktische werkverdeling: enerzijds moet kritisch getoond worden dat een of ander exemplaar esthetisch waardevol is; anderzijds, dat dat exemplaar een instantie is van iets waarvan er meerdere bestaan, en wat om die reden voor een procédé kan doorgaan. Ik betoog niet voor of tegen de artisticeit van installaties maar probeer een begrippenapparaat te ontwikkelen waarmee we over die artisticeit zinvol kunnen nadenken. Sommigen maakt het niets uit of iets nou echt kunst is of niet—als het ons maar interessante ervaringen bezorgt. Ik heb willen laten zien dat dat een verkeerd standpunt is: in sommige gevallen maakt het wel degelijk uit óf iets kunst is of niet. Het antwoord op de vraag wát het uitmaakt, komt bij mij in termen van non-egocentrische gewaarwording, een reflecterende gewaarwording zonder direct-morele consequenties.

De eerste vraag is dus of het klopt, wat we lijken te moeten geloven, dat installaties egocentrisch genoten moeten worden. De tweede vraag is of het ooit gepast kan zijn om een vergelijkbare alledaagse situatie non-egocentrisch te beschouwen; welke grenzen worden door een artistieke beschouwing van het alledaagse overschreden en: kunnen die grenzen wel door kunstwerken overschreden worden? Ter verdediging van die grenzen kan aangevoerd worden dat ze kunstwerken de eigenheid bieden die ze behoeven om meermaals beschouwd en gewaardeerd te kunnen worden, kortom, opdat ze een identiteit en een zekere autonomie verkrijgen. Ten tweede, alleen zo weet de beschouwer dat hij van een (lichamelijk) handelende op een interpreterende (geestelijk handelende) houding

³² Kants onderscheid tussen het schone en het aangename, als dat tussen het reflexieve oordeel en het oordeel over wat direct in de zintuigen bevalt en belangen impliceert - *Kritik der Urteilskraft* (1974), §§1-9 - is een onderscheid op het scherpst van deze snee. Niet alles wat direct in de zintuigen bevalt moet daarom irrelevant zijn voor esthetische waardering. In de praktijk is het moeilijk uit te maken wat waarbij hoort. Wollheim zegt dat de betekenis van een *schilderij* en onze waarneming daarvan door dubbelvoud ('twofoldness') getypeerd moet worden: de gerepresenteerde wereld is een effect van keuzen gemaakt bij het aanbrengen van de verf. Wollheim, R. (1988), zie ook Podro, M. (1987). Het zijn de verfvlekken die de kijker leiden bij het waarnemen van het gerepresenteerde, maar die zelf niet tot de ruimte van het gerepresenteerde behoren. Zie ook mijn "Expression as Representation". En het vóór en achter van de vlekken zal doorgaans niet tevens aan een vóór en achter in de afgebeelde wereld beantwoorden. Bij *literatuur* ligt het anders: daar wordt de verbeelding van de lezer geleid door de inhoud en de grammaticale stijl, maar de lezende ogen hebben hier geen specifieke relatie mee. Experimenten uit de DaDa-tijd met gedichten die de vorm aannemen van hun onderwerp hebben precies hier aangegepen. Bij voorbeeld Apollinaire's "Il pleut". Het moge duidelijk zijn dat de eenvoud van deze experimenten ervoor zorgde dat een visuele benadering van poëzie niet de gangbare dichtwijze zijn geworden. *Plaatjes* kunnen zichzelf niet afbeelden zonder tevens elementen van de kijkersruimte af te beelden; taal heeft dit vermogen wel, maar alleen door van indexicals gebruik te maken: door de context tot de betekenis van de tekst te maken. *Muziek* bestaat op een of andere manier alleen maar in de oren van de luisteraar. In sommige uitvoeringen van klassieke muziek (op 'authentieke' instrumenten) hoor je de instrumenten kraken van inspanning en het is verre van mij dit als een gebrek te zien: het voert de luisteraar mee de muziek in, houdt zijn aandacht bij het 'verhaal'. En in *jazz*, waar de improvisatie centraal staat is het type instrument dat een muzikant gebruikt en het type klank dat hij produceert een betekenisvol element in de meer of minder virtueuze wendingen die de speler met het thema (of anderszins) uithaalt. Charlie Parker op tenor? De eigenheid van de klank speelt een formele rol, maar of het valt uit te sluiten dat ze ons direct in de zintuigen bevalt is een—misplaatste—academische kwestie (pace Kant). Zie mijn "Kant on What Pleases Directly in the Senses."

moet overstappen. Nog één laatste opmerking: de grens tussen de ruimte van de kijker en die van het gerepresenteerde is zelf niet ruimtelijk maar psychologisch. Het is de grens tussen denken en voelen enerzijds, en anderzijds de mogelijke morele implicaties daarvan. Dat maakt het tot een discutabele grens.³² Maar tevens is het de grens tussen artistieke en natuurlijke expressie, tussen de afwezigheid en de aanwezigheid van het uitgedrukte reële mentale leven. Het is de grens tussen het artistieke en het alledaagse. Het is een tautologie dat er alleen sprake van kunst kan zijn zolang die grens wordt gerespecteerd. Zolang we kunst hebben kan er aan déze grens niet getornd worden. Op zijn best kunnen we eraan peuteren.³³

³³ M.i. ligt hier een onderzoeksprogramma braak. De hier voorgestelde onderscheidingen lossen weliswaar niet alle filosofische problemen op die wij met kunst hebben, maar ze rangschikken die wel langs andere assen, waardoor ze een ander reliëf krijgen. (Een eerste versie van deze tekst werd uitgesproken op het NGE symposium oktober 1997, te Amsterdam)

LITERATUUR

- Budd, M. (1995). *Values of Art. Pictures, Poetry and Music*. London, etc., Allen Lane, The Penguin Press.
- Crowther, P. (1993). *Critical Aesthetics and Postmodernism*. Oxford, Oxford University Press.
- Crowther, P. (1994). *Art and Embodiment*. Oxford, Oxford University Press.
- Currie, G. (1995). *Image and Mind*. New York, Cambridge, Cambridge U.P.
- Danto, A. "Censorship and Subsidy in the Arts". *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* .
- Danto, A. C. (1984). "The End of Art." *The Death of Art* Ed. Lang, B. New York, Haven. 5-35.
- Davies, S. (1991). *Definitions of Art*. Cornell University Press.
- Dickie, G. (1969). "Defining Art." *American Philosophical Quarterly* 6(3): 253ff.
- Dickie, G. (1973). "The Institutional Conception of Art." *Language and Aesthetics*. Ed. Tilghman, B. R. Lawrence, University of Kansas Press. 21-30.
- Doorman, M. (1994). *Steeds Mooier*. Bert Bakker.
- Gaut, B. (1998). "The Ethical Criticism of Art." In Levinson, J.(ed.) *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*. New York, etc.: Cambridge University Press, 182-203.
- Gaut, B. (forthcoming). "Reasons, Emotions and Fictions".
- Gerwen, R. v. (1996). *Art and Experience*. (Quaestiones Infinitae). (xiv). Utrecht, Department of Philosophy.
- Gerwen, R. v. (1997). "Beleving op televisie. Over verneder-tv." *Vrijtijdsstudies* 15 (2): 40-51.

- Gerwen, R.v. (1999) "Kant on What Pleases Directly in the Senses." *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics*, 9, 71-83.
- Gerwen, R.v. (2000) "De representatie van bewustzijn". *Feit & Fictie*, V, 2
- Gerwen, R. v. (2001). "Expression as Representation". In Gerwen, R.v., Ed. *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*. New York, Cambridge University Press
- Herwitz, D. A. (1993). *Making Theory/Constructing Art: On the Authority of the Avant-Garde*. University of Chicago Press.
- Humble, P. N. (1982). "Duchamp's Readymades: Art and Anti-art." *The British Journal of Aesthetics* 22: 52-64.
- Hume, D. (1777 (1978)). *An Enquiry Concerning Human Understanding*. Oxford, At the Clarendon Press (ed.: L.A. Selby-Bigge).
- Kant, I. (1974). *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt, Suhrkamp.
- Kristeller, P. O. (1980). "The Modern System of the Arts." *Renaissance Thought and the Arts*: 163-227.
- Levinson, J. (1990). *Music, Art, & Metaphysics*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press.
- Levinson, J. (1996). "Musical Expressiveness". *The Pleasures of Aesthetics* . Ithaca and London, Cornell U.P. 90-128.
- Levinson, J. (1997). "Emotion in Response to Art: A Survey of the Terrain". *Emotion and the Arts* Eds. Hjort, M. and S. Laver. Oxford, Oxford University Press.
- Matravers, E. M. (1991). "Art and the Feelings and Emotions." *In: British Journal of Aesthetics* 31: p. 322-331.
- Neill, A. (1993). "Fiction and the Emotions." *American Philosophical Quarterly*

- 30(1): 1-13. (also in: Neill & Ridley (eds.): *Arguing about Art*. 1995, New York, etc.: McGraw-Hill)
- Nietzsche, F. (1980). *Menschliches, Allzumenschliches. (Sämtliche Werke. Kritische Studienausg.* (Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari)) (Vol.2). München [etc.]: Deutscher Taschenbuch Verlag [etc.].
- Podro, M. (1987). "Depiction and the Golden Calf". *Philosophy and the Visual Arts* Ed. Harrison, A. Dordrecht, Kluwer. 3-22.
- Radford, C. (1975). "How Can we be Moved by the Fate of Ana Karenina?" *Proceedings of the Aristotelian Society* Suppl. 49: (also in: Neill & Ridley (eds.): *Arguing about Art*. 1995, New York, etc.: McGraw-Hill)
- Roelofs, M (2001), "A Hypothesis about Seeing-In", in Gerwen, R. v., (ed.), *Richard Wolheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*, New York, Cambridge University Press.
- Scruton, R. (1983). Photography and Representation. *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture* Scruton, R. London, New York, Methuen. 102-126.
- Tilghman, B. R. (1984). *But is it Art?* Oxford: Blackwell.
- Tilghman, B. R. (1988). "Picture Space and Moral Space." *The British Journal of Aesthetics* 28(4): 317-326.
- Tormey, A. (1974). "Indeterminacy and Identity in Art." *Monist* 58: p.205-15.
- Vall, R. v.d. (2001), "The Staging of Spectatorship", in Gerwen, R. v., (ed.), *Richard Wolheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*, New York, Cambridge University Press.
- Vermazen, B. (1986). "Expression as Expression." *Pacific Philosophical Quarterly* 67: 196-224.

Walton, K. (1984). "Transparent Pictures." *Critical Inquiry* 11: 246-277.

Walton, K. L. (1990). *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Harvard University Press.

Wollheim, R. (1988). I. What the Artist Does. *Painting as an Art*. Wollheim, R. Princeton/London, Princeton University Press/Thames and Hudson. 13-42.

Frans van Peperstraten (red.)

Jaarboek voor esthetica

ISSN 1568-2250

Trefw.: Filosofie, esthetica

© 2001 Nederlandse Genootschap voor Esthetica

Vormgeving: Joanne Vis

Druk: KUB-drukkerij, Tilburg