

Esthetica en theorievorming. Een interview met Kendall Walton

Hans Maes

28 November 2007 Cathedral Lodge, Canterbury

Kendall Walton, Professor aan de Universiteit van Michigan en voormalig president van de American Society for Aesthetics, wordt algemeen beschouwd als een van de meest vooraanstaande analytische kunstfilosofen ter wereld. Hij schreef baanbrekende artikels over muziek, fotografie, literatuur, schilderkunst, maar ook over de categorisering en waarde van kunst, over de relatie tussen kunst en moraal en over onze emotionele betrokkenheid bij fictie. Zijn werk ontbreekt in geen enkele belangrijke esthetica anthologie. Hij is daarenboven de auteur van *Mimesis as Make-Believe* (1990), een lijvige studie waarin hij een originele en omvattende theorie van de representatieve kunsten (literatuur, schilderkunst, fotografie, film) presenteert. Dit boek geldt niet alleen als een mijlpaal in esthetica, maar ook in metafysica en taal filosofie. In 2008 zullen bij Oxford University Press twee nieuwe boeken van zijn hand verschijnen: *Marvelous Images: On Values and the Arts* en *In Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence* – reden genoeg voor een interview met deze ‘éminence grise’ van de kunstfilosofie.

HM: Wanneer werd uw interesse voor esthetica gewekt?

KW: Op school en ook tijdens de eerste twee jaren aan de universiteit studeerde ik muziek. Ik hield van muziek en genoot ervan. Als cellist was ik echter niet buitengewoon getalenteerd en ik had weinig zin om mijn verdere leven als dirigent van een schoolharmonie te slijten. Dus besloot ik iets uit te proberen. Ik trok naar de Universiteit van Berkeley en koos filosofie als mijn nieuwe hoofdvak – in de wetenschap dat ik altijd naar muziek kon terugkeren indien dit op niets uitdraaide. Filosofie begon me meer en meer te boeien. Als doctoraatsstudent studeerde ik aan Cornell University en daar volgde ik een buitengewoon interessant werkcollege over esthetica dat geleid werd door Frank Sibley. Sibley is misschien niet zo bekend en hij publiceerde ook niet veel maar wat hij schreef is wel invloedrijk gebleken. Dat seminarie was echt fantastisch en Sibley deed me inzien hoe je analytische filosofie kunt combineren met een oprechte interesse voor kunst en hoe je filosofische vragen die voortvloeien uit de kunstpraktijk moet aanpakken. Mijn aanraking met esthetica aan Cornell bleef echter hiertoe beperkt. Sibley verhuisde spoedig daarna weer naar Engeland en mijn interesse ging uit naar andere zaken. Ik schreef mijn dissertatie over iets totaal verschillends, namelijk conceptuele schema's en onderwerpen die verband hielden met metafysica, taal filosofie en epistemologie. Ik hield me niet ernstig bezig met esthetica tot ik docent werd aan de Universiteit van Michigan en men iemand zocht om de lessen kunstfilosofie te verzorgen. Na enige aarzeling ging ik in op het aanbod. Ik herinner me dat ik tot tweemaal per

week tot diep in de nacht doorwerkte om ideeën te ontwikkelen over onderwerpen waarover ik voordien nog nooit had nagedacht. Dat was heel beangstigend maar tegelijk heel opwindend. Ik beleefde er veel plezier aan en mijn artikel 'Categories of Art' was het resultaat van deze eerste jaren van onderzoek en lesgeven.

Kunstcategorieën

HM: Uw allereerste kunstfilosofische artikel, 'Categories of Art', was meteen een schot in de roos. Het is uitgegroeid tot een absolute klassieker in esthetica en je vindt het terug in talloze anthologieën. Kunt u ons wat meer vertellen over de belangrijkste ideeën in dit essay? Wat verstaat u bijvoorbeeld onder een kunstcategorie?

KW: Een kunstcategorie is een klasse van kunstwerken die als zodanig wordt herkend op basis van waarneembare kenmerken. Schilderijen – of wat een schilderij lijkt te zijn – is één categorie, schilderijen in de romantische stijl is een andere categorie en schilderijen in de stijl van Paul Klee is nog een andere categorie. Wanneer we naar een kunstwerk kijken, classificeren we het altijd binnen één of meerdere categorieën. Dat is een van de centrale gedachten in 'Categories of Art'.

HM: U maakt in dit opzicht ook een belangrijk onderscheid tussen eigenschappen die standaard, variabel of contrastandaard zijn.

KW: Inderdaad. Een standaard eigenschap is een eigenschap die maakt dat een werk tot een bepaalde categorie behoort. Zo is een vlak oppervlak een standaard eigenschap van schilderijen. Een vlak oppervlak is één van de eigenschappen die schilderijen tot schilderijen maken. Variabele eigenschappen binnen de categorie van schilderijen zijn die eigenschappen die schilderijen kunnen bezitten of missen zonder dat dit iets verandert aan hun status als schilderij: het hebben van deze of gene kleur, dit of dat patroon, enzovoort. Een eigenschap die contrastandaard is, zet ons ertoe aan om een kunstwerk uit te sluiten van een bepaalde categorie. Wanneer we bijvoorbeeld merken dat driedimensionale voorwerpen op een vlak oppervlak zijn gekleefd, zullen we geneigd zijn te besluiten dat we niet met een schilderij te maken hebben. Uiteraard zijn er naast de algemene categorie van schilderijen nog andere, meer specifieke categorieën zoals 'werk in de stijl van Paul Klee' of 'modernistische schilderkunst' of 'impressionistische schilderijen' – alle met hun eigen standaard en contrastandaard kenmerken.

HM: Dit is geen gratis onderscheid. U argumenteert dat onze esthetische appreciatie van een werk in meerdere opzichten afhankelijk is van welke eigenschappen precies standaard, variabel en contrastandaard zijn. Kan u dit misschien illustreren?

KW: Picasso's *Guernica* is een schilderij en wij percipiëren het normaalgesproken binnen deze categorie. Maar stel je voor, bij wijze van gedachte-experiment, dat er op Mars kunstwerken bestaan die identiek zijn aan Picasso's *Guernica* qua kleuren, lijnen en patronen, maar die niet vlak zijn. Het zijn bas-reliëfs die variëren in diepte en reliëf. Met betrekking tot deze categorie – laten we het de categorie van de 'guernica's' met een kleine 'g' noemen – is het hebben van welbepaalde kleuren, lijnen en patronen standaard, terwijl een vlak of niet-vlak oppervlak een variabel kenmerk is. Het tegenovergestelde is uiteraard het geval voor de categorie van schilderijen waartoe Picasso's *Guernica* behoort. Het vlakke oppervlak van *Guernica* is een standaard eigenschap, terwijl de specifieke kleuren en patronen variabele eigenschappen zijn binnen de categorie van schilderijen.

Men zou nu een onderscheid kunnen maken tussen 'verschillen die waargenomen worden' en 'verschillend waargenomen worden'. Zo kan het gebeuren dat er geen verschillen tussen twee objecten worden waargenomen, ofschoon ze wel verschillend worden waargenomen. Men kan zich inbeelden dat dit voorvalt in de bovenbeschreven situatie. Een van de hypothetische guernica's op Mars is volkomen vlak en dus volledig identiek aan Picasso's Guernica. Men percipieert geen verschillen en toch worden ze verschillend gepercipieerd. De esthetische ervaring is verschillend omdat Picasso's *Guernica* binnen de categorie van schilderijen wordt waargenomen terwijl de guernica op Mars binnen de categorie van guernica's wordt waargenomen. Die laatste maakt daardoor een eerder steriele, flauwe, statische indruk, terwijl Picasso's *Guernica* juist erg vitaal, dynamisch en violent overkomt.

Toen ik 'Categories of Art' schreef was de kwestie van de zogenaamde 'intentional fallacy' erg actueel. Sommige filosofen waaronder Monroe Beardsley verdedigden het idee dat esthetische eigenschappen in wezen perceptuele eigenschappen zijn en dus dat enkel de waarneembare eigenschappen van een kunstwerk relevant zijn. In 'Categories of Art' heb ik aangetoond hoe ook niet-waarneembare kenmerken, in zoverre zij mede bepalen tot welke categorie een kunstwerk behoort, op perceptueel vlak een effect kunnen hebben. De intentie van de kunstenaar bijvoorbeeld, maar ook andere aspecten die niet direct waarneembaar zijn, bepalen mee tot welke categorie een kunstwerk behoort en hebben zo niet alleen een invloed op de evaluatie, maar ook op de *perceptie* van een kunstwerk.

HM: De onderverdeling in standaard, variabele en contraststandaard eigenschappen is op meerdere vlakken verhelderend. Zo toont u aan dat sommige kunstwerken als shockerend worden ervaren omdat ze bepaalde eigenschappen bezitten die contraststandaard zijn gegeven de categorie tot welke het kunstwerk behoort.

KW: Dat is juist. Eigenschappen zijn alleen contraststandaard voor een bepaalde waarnemer wanneer deze het kunstwerk blijft waarnemen binnen de categorie waarin deze eigenschappen contraststandaard zijn. Neem bijvoorbeeld een beschilderd doek waarop driedimensionale voorwerpen zijn gekleefd. Het hebben van drie dimensies is een contraststandaard kenmerk voor schilderijen, maar het is een standaard kenmerk van beeldhouwwerken. Alles hangt dus af van de wijze waarop, dit wil zeggen binnen welke categorie, het kunstwerk gepercipieerd wordt. Als er voldoende standardeigenschappen van schilderijen aanwezig zijn zodat het werk toch als een schilderij wordt gezien, zal er zich een conflict voordoen en zal dat ene kenmerk echt in het oog springen. Drie dimensies of driedimensionale voorwerpen zijn op zichzelf niet verwonderlijk of verbazingwekkend en zijn zelfs heel gewoon wanneer het om een beeldhouwwerk gaat. Maar wanneer het een schilderij betreft, is dat kenmerk wel verwonderlijk en mogelijk shockerend. Esthetisch gezien maakt dit dus een wereld van verschil.

Hedendaagse kunst

HM: Dit brengt mij bij hedendaagse kunst. Installatiekunst en performancekunst lijken op het eerste gezicht legitieme kunstcategorieën. Maar indien dit het geval is, wat zijn dan de standaard en variabele eigenschappen binnen deze categorieën? En welke zijn de contraststandaard eigenschappen? Zijn er überhaupt wel contraststandaard eigenschappen voor deze categorieën? Het lijkt er immers op dat om het even wat vandaag tot (installatie of performance)kunst kan verheven worden.

KW: Sinds het midden van de 20ste eeuw hebben we een explosie gekend aan nieuwe

genres, kunstvormen en media. Het is goed mogelijk dat sommige onder hen zich nog niet voldoende ontwikkeld hebben en niet echt vastomlijnd zijn zodat er van standaard of contrastandaard eigenschappen nog geen sprake is. Als werkelijk om het even wat tot een bepaalde categorie kan behoren zonder dat er enig conflict plaatsvindt, dan zijn er klaarblijkelijk geen contrastandaard eigenschappen. Maar ik vermoed dat je toch voorbeelden kan vinden waarbij er een conflict optreedt. Stel dat een performance kunstenaar eenvoudigweg achter een piano plaatsneemt en een Mozart sonate speelt. Wanneer men dit als een muziekstuk percipieert, is dit in geen enkel opzicht opmerkelijk. Maar wanneer dit geafficheerd staat als installatie- of performancekunst en er gebeurt niets méér dan de opvoering van het muziekstuk, zullen we wellicht wel verrast zijn. En dat duidt erop dat we toch te maken hebben met een contrastandaard eigenschap.

HM: Een voorbeeld dat hier in zekere zin diametraal tegenover staat is John Cage's 4'33" , waarbij een pianist zich aan de piano zet en gedurende 4 minuten en 33 seconden geen vin verroert. Dit werk stond als een muziekuitvoering geprogrammeerd, maar misschien moet men het eerder als performancekunst classificeren?

KW: Ik denk dat men 4'33" best kan benaderen als een theatervoorstelling met als thema de uitvoering van een compositie. Wanneer men 4'33" werkelijk als muziekstuk beschouwt, is het buitengewoon bevreemdend. John Cage heeft ooit gezegd dat 4'33" wel degelijk uit geluiden bestaat, maar dan precies de geluiden die door het publiek worden gemaakt. Elke muziekuitvoering bevat uiteraard dergelijke geluiden, maar we negeren die meestal en beschouwen ze niet als deel van het eigenlijke werk.

Als theatervoorstelling is 4'33" helemaal niet zo vreemd. Misschien bezit het stuk een aantal eigenschappen die contrastandaard zijn binnen de categorie van traditioneel theater, maar 4'33 past probleemloos binnen de categorie van hedendaags theater. Het is bijvoorbeeld niet zo verschillend van bepaalde werken van Samuel Beckett. Wat 4'33" echt interessant maakt is dat een deel van de theateropvoering erin bestaat te verbergen dat het om een theateropvoering gaat. Wanneer Cage's werk zou aangekondigd worden als theatervoorstelling zou het niet eens half zo interessant zijn.

HM: Dus zelfs al was het de bedoeling van Cage om een muziekstuk te maken, dan nog beschouwt of categoriseert u het niet als zodanig. Daarnet vermeldde u echter de intentie van de kunstenaar als één van de bepalende factoren die meebeslissen tot welke categorie een kunstwerk behoort.

KW: Het is natuurlijk moeilijk uit te maken welke bedoeling John Cage precies had met 4'33". Misschien was alles wat hij zei over zijn werk wel ironisch bedoeld. Misschien ook niet. We weten het gewoon niet. Toen ik 'Categories of Art' schreef, dacht ik in de eerste plaats aan meer traditionele kunstwerken. Ik suggereerde in die tekst dat de intentie van de kunstenaar mee bepaalt welke de juiste categorie is voor een kunstwerk. Dit is echter niet de enige factor van belang. In dit concrete geval moeten we de intentie van de kunstenaar misschien zelfs naast ons neerleggen. Want zelfs al wilde John Cage dat het publiek 4'33" als een muziekstuk benaderde, dan nog zijn er goede redenen om het niet op die manier te benaderen. Het werk heeft wellicht te veel contrastandaard eigenschappen met betrekking tot de categorie van muziekuitvoering.

HM: Wanneer u nadenkt over hedendaagse kunst, stemmen de recente ontwikkelingen u dan eerder optimistisch of pessimistisch?

KW: Het is moeilijk om hierover een algemene uitspraak te doen. Er is interessante en minder interessante hedendaagse kunst. Het werk van Janet Cardiff hoort bijvoorbeeld tot die eerste groep. Zij maakt installaties waarin geluid een prominente rol speelt. Dat boeit me ten eerste gezien mijn algemene belangstelling voor muziek en de relatie tussen muziek en visuele kunst. *40 Part Motet* vertrekt bijvoorbeeld van een koorwerk voor 40 stemmen van de componist Thomas Tallis. Veertig luidsprekers die verspreid staan opgesteld geven telkens één stem weer. Het publiek wandelt rond en kan luisteren naar de afzonderlijke stemmen – iets wat onmogelijk is bij een regulier concert. Een criticus merkte op dat je het stuk nu op dezelfde manier als de zangers hoort. In zekere zin heeft hij gelijk, maar anderzijds kunnen de zangers niet rondwandelen tijdens de opvoering om naar individuele stemmen te luisteren.

HM: Er zijn dus goede en minder goede hedendaagse kunstenaars net zoals er in de traditionele kunst geslaagde en minder geslaagde kunstwerken zijn?

KW: Het is inderdaad mogelijk om ook vandaag waardeoordelen te vellen. Bepaalde zaken vind ik meer de moeite waard dan andere. Wat men niet mag denken echter, is dat er één waardeschaal is waaraan we alle kunstwerken kunnen afmeten. Het feit dat men een waardeoordeel kan vellen betekent bovendien nog niet dat men ook vergelijkende waardeoordelen kan vellen. Wanneer iemand je vraagt of Beethovens *Derde Symfonie* beter is dan Shakespeare's *Hamlet* kan je alleen maar antwoorden dat dat een onzinnige vraag is. Die twee meesterwerken zijn totaal verschillend en we koesteren ze om totaal verschillende redenen. Er is hier sprake van incommensurabiliteit. Het idee dat er één graadmeter voor artistieke waarde bestaat die voor alle soorten kunst geldt, strookt niet met de manier waarop ik en de meeste mensen omgaan met kunst.

HM: De twee voorbeelden die u aanhaalt komen uit verschillende kunsttakken, met name muziek en literatuur. Zijn vergelijkende waardeoordelen ook ongepast wanneer het gaat om werken uit dezelfde kunstvorm? Het lijkt toch niet vergezocht om te zeggen dat sommige composities van Beethoven meer geslaagd zijn dan andere?

KW: Dat is zeker zo. Ik wil niet beweren dat vergelijkende oordelen nooit kunnen. De *Derde Symfonie* wordt vaker gespeeld dan de *Vierde* is misschien in sommige opzichten beter. Anderzijds is het zo dat je afhankelijk van je stemming soms de een boven de ander kan verkiezen zonder dat er een manier is om uit te maken welke de 'juiste' stemming is. Wanneer twee kunstwerken in grote mate hetzelfde trachten te bereiken, pas dan wordt het echt zinvol om ze met elkaar te vergelijken. Bijvoorbeeld als twee kunstwerken als doel hebben om het publiek bewust te maken van de raciale ongelijkheid in onze maatschappij, kan je tot de vaststelling komen dat het ene werk dit efficiënter doet dan het andere.

Fotografie

HM: In 1984 publiceerde u een ander artikel dat zeer invloedrijk is gebleken, 'Transparent Pictures'. U argumenteert in dit essay dat foto's transparant zijn. Wanneer u naar een foto van uw grootvader kijkt, zo beweert u, dan ziet u uw grootvader – als ware de foto inderdaad transparant. Deze gedachte is enigszins contra-intuïtief. Hoe maakt u dit idee meer aannemelijk?

KW: Ik wil allereerst aanstippen dat mijn theorie niet over het woord 'zien' gaat. Wanneer ik zeg dat ik mijn grootvader zie wanneer ik naar een foto van hem kijk, maakt het niet veel uit of ik de betekenis van het woord 'zien' al dan niet geweld aandoe. Wat ik beweer is dat het

kijken naar een foto van iemand sterke gelijkenissen vertoont met het kijken naar die persoon *in vivo* of in een spiegel of door een verrekijker. Deze situaties hebben iets belangrijks gemeenschappelijk en ze zijn verschillend van het kijken naar een schilderij of een tekening van iemand. Een gemakkelijke manier om dit uit te drukken is het woord 'zien' te gebruiken in elk van deze gevallen. Als we daardoor de betekenis van het woord 'zien' wat veranderen, is dat niet zo erg. We veranderen de betekenis van woorden voortdurend wanneer we nieuwe zaken over de werkelijkheid leren. Wanneer we iemand op foto zien lijkt het mij al bij al niet zo vergezocht om te zeggen dat dit één manier is om die persoon te zien. Wanneer we daarentegen naar een schilderij van iemand kijken, kunnen we veel moeilijker zeggen dat we die persoon zien.

Het volgende 'hellend vlak' argument dient om deze opvatting wat meer plausibel te maken. Wanneer je recht voor iemand staat, kan je hem zien. We kunnen ook iemand zien in een spiegel of door een verrekijker. Kunnen we hem dan ook niet zien via een 'live' bewakingscamera? En stel dat de beelden van de bewakingscamera met enkele seconden uitgezonden worden, geldt dat dan plots niet meer als zien? Kan je hier een scherpe lijn trekken? En als we zo verder gaan, geldt dan ook het zien van iemand op foto niet als *zien*? In elk van deze situaties is er een causale, mechanische band tussen degene die ziet en datgene wat gezien wordt.

HM: Schuilt hierin het verschil tussen foto's en schilderijen?

KW: Inderdaad. Let wel, mensen zijn in zeker opzicht ook de oorzaak van hun geschilderde portretten. De geportretteerde persoon noopt de schilder tot bepaalde handelingen – dit kan je wellicht in neurologische termen beschrijven – en die handelingen leiden tot het afgewerkte portret. Het cruciale verschil tussen foto's en schilderijen is dus niet dat er in het ene geval een causale relatie tussen afbeelding en afgebeelde bestaat en in het andere niet. Waar het op aan komt is dat bij schilderijen die causale relatie via de *intentionele* attitudes van de schilder verloopt. Dat is in fotografie niet het geval. Ik heb daar elders uitvoerig over geschreven.

Uiteraard betekent dit niet dat intentionele attitudes volledig afwezig zijn in fotografie. Een foto is doorgaans het resultaat van allerlei bewuste beslissingen van de fotograaf. Waarop richt ik mijn camera? Wanneer druk ik af? Welke lens zal ik gebruiken? Enzovoort.

HM: Volstaat dit om van fotografie een kunstvorm te maken?

KW: Het is moeilijk om precies te zeggen wat een kunstvorm is. Maar dergelijke bedenkingen volstaan volgens mij om een einde te maken aan het idee dat fotografie geen kunst kan zijn. Ik denk niet dat er goede redenen bestaan om te ontkennen dat fotografie kunst kan zijn.

We kunnen de fotograaf beschouwen als iemand die ons iets *toont* en op die manier onze perceptuele ervaring grondig beïnvloedt. Vergelijk het met iemand die wijst naar een bepaald object en ons zo attent maakt op dit object. Zonder de aanwijzing van die persoon, zouden we het object niet gezien hebben of bepaalde kenmerken niet gezien hebben. Maar nu we erop gewezen zijn, zien we het object wel zelf. Welnu, de fotograaf toont ons ook bepaalde objecten of een bepaalde invalshoek op zaken. Uit zijn foto's kan ik vervolgens zijn houding afleiden of zijn idee van wat belangrijk is. Dit maakt van fotografie wellicht een legitieme kunstvorm. Maar hoe dan ook: ik zie de getoonde objecten wel zelf.

Muziek

HM: U hebt ook uitvoerig over muziek geschreven. Twee bekende artikels van uw hand hebben een vraag als titel: 'What is Abstract About the Art of Music?' (1988) en 'Listening with Imagination: Is Music Representational?' (1994) Wat is het antwoord op deze vragen? Is muziek representatieve of abstract?

KW: Muziek is volgens mij representatieve van aard. Dat geldt óók voor 'absolute muziek', dit wil zeggen, muziek die op zich staat en niet bedoeld is als begeleiding bij een verhaal.

HM: Vele mensen zullen dit contra-intuïtief vinden. Kunt deze stelling misschien toelichten?

KW: Muziek is uiteraard op een andere manier representatieve als de klassieke representatieve kunsten zoals schilderkunst of literatuur. Dat muziek echter wel degelijk representatieve is blijkt uit de metaforen die we gebruiken om muziek te beschrijven. Zo zeggen we bijvoorbeeld dat er spanning in een bepaald muziekstuk zit of dat de ene stem de andere onderbreekt of dat de strijkers een gevecht leveren met de blazers. Deze metaforen geven uitdrukking aan een belangrijk aspect van onze muziekervaring en indien we muziek niet op deze manier zouden ervaren zou er iets niet kloppen. Merk evenwel op dat de bewuste metaforen verwijzen naar bepaalde kenmerken van muziek zélf en niet zozeer naar iets of iemand die *uitgebeeld* wordt door de muziek. Romans en schilderijen beelden personen, gebeurtenissen, steden, landschappen, oorlogen uit. Er wordt met andere woorden iets *anders* opgevoerd dan de verf of de woorden zelf. Je zou het een beetje vereenvoudigd als volgt kunnen formuleren: in muziek dienen niet mensen, steden of landschappen als personages, maar eerder kenmerken van de muziek zelf zoals daar zijn geluiden, ritmes, harmonieën, enzovoort.

Soms worden ook in literatuur en schilderkunst de eigen kenmerken gerepresenteerd. Zo verdedigt Richard Wollheim een opvatting over niet-figuratieve beeldende kunst die heel dicht bij mijn opvatting over muziek ligt. Hij beweert bijvoorbeeld dat wanneer je in een abstract schilderij een bepaalde lijn als voorgrond ziet tegenover een achtergrond van andere lijnen en kleuren, dat je dan het schilderij op een representatieve manier bekijkt. In mijn terminologie zou je kunnen zeggen dat het schilderij uitbeeldt hoe de ene lijn vóór de andere verschijnt. De ene lijn bevindt zich niet letterlijk vóór de andere, maar je ervaart het wel als zodanig. Muziek is op een gelijkaardige wijze representatieve te noemen.

HM: Luistert u vooral naar klassieke muziek of ook naar 'lichtere' genres. Ik stel de vraag omdat een andere prominente vertegenwoordiger van de analytische esthetica, Roger Scruton, wel eens beweert dat pop- en rockmuziek een teken zijn van het verval van de muzikale cultuur. Deelt u deze mening?

KW: In geen geval. Maar ik moet wel toegeven dat ik een voorkeur heb voor Bach, Mozart en Beethoven. Of ik ook luister naar andere muziek? Wel, popmuziek hoor je vandaag overal. Je kan er niet *niet* naar luisteren. Men mag bovendien niet vergeten dat ook in andere culturen muziek wordt gemaakt en sommige van deze tradities zijn wellicht hoogstaand genoeg om zelfs Scrutons goedkeuring weg te dragen. Ik denk in het bijzonder aan de Javaanse gamelan muziek. Mijn echtgenote is etno-musicologe en heeft deze muziek jarenlang bestudeerd. Maar om op je vraag terug te komen: het zou best kunnen dat onze cultuur een cultuur in verval is, maar ik denk niet dat pop- en rockmuziek daarvan een symptoom zijn.

Mimesia

HM: Hilary Putnam heeft ooit gezegd: 'Elke filosofie die in een notendop kan geformuleerd worden kan maar beter in die notendop blijven.' Ik beseft dat uw boek Mimesis as Make-Believe (1990) onmogelijk in een paar zinnen kan worden samengevat, maar misschien kunt u ons toch wat meer vertellen over enkele basisideeën. U argumenteert bijvoorbeeld dat er een opmerkelijk verband of minstens een opmerkelijke analogie is tussen een activiteit die we gewoonlijk met kinderen associëren – het doen-alsof [make-believe] – en de ernstige, volwassen wereld van kunst.

KW: Dit is zeker geen nieuwe gedachte. Maar in *Mimesis* wordt dit idee wel verder uitgewerkt dan gewoonlijk. Kinderen ondernemen voortdurend doen-alsof spelletjes. Ze spelen met poppen, ze spelen cowboy en indiaan. Dergelijke spelletjes vereisen verbeelding en het vermogen om iets voor te wenden. Kinderen weten vaak goed genoeg dat wat ze doen niet 'echt' is. Maar dit neemt niet weg dat wat ze doen belangrijk voor hen is. In mijn boek beschrijf ik hoe iets zeer gelijkaardigs plaatsvindt in allerlei activiteiten van volwassenen, in het bijzonder waar het fictie en representatieve kunst betreft. Je zou kunnen zeggen dat romans en schilderijen als rekwisieten functioneren in een spel van doen-alsof en dat ze een fictionele wereld creëren. Ook kinderen kennen fictionele werelden. Zo is er de wereld van cowboy en indiaan en in die wereld is Johnny een cowboy en Mary een indiaan. Op dezelfde manier gebeuren er zaken in de wereld van een roman of een schilderij. Opnieuw, dit is geen compleet nieuwe gedachte, maar de originele bijdrage van *Mimesis* bestaat hierin te beklemtonen dat bepaalde gedragingen en ervaringen van het *publiek* ook een rol spelen in fictie. Zoals een jongen op zijn fiets springt en dit in het doen-alsof spel geldt als op zijn paard springen, zo dragen ook bepaalde zaken die het publiek doet, denkt of voelt bij tot de fictie. Het gaat dan niet om de wereld van het werk, maar wel een spel wereld. Wanneer ik bij het lezen van *Anna Karenina* bijvoorbeeld zeg dat Anna haar dood tegemoet gaat, doe ik mee aan een spel van doen-alsof waarin ik dan een echte voorspelling doe. Net zoals kinderen niet alleen kijken naar fictionele werelden, maar ook *participeren* in fictionele werelden, zo ook beperkt het publiek zich niet tot het observeren van de fictionele wereld van het schilderij of de roman. Het publiek neemt zelf deel aan een fictie en dit helpt ons te verklaren waarom fictie zo opwindend, belangrijk en interessant kan zijn.

HM: Onze emotionele betrokkenheid bij het lezen of bekijken van fictiewerken is verbazingwekkend. We leven mee met Anna Karenina ook al weten we dat ze niet bestaat. En wanneer we een horrorfilm bekijken, ervaren we angst zelfs al beseffen we dat het monster niet echt is. Hoe verklaart u dit paradoxale gegeven?

KW: Wanneer we onszelf beschrijven als 'bang van het slijmerige wezen' – ik verwijs hier naar een bekende Stephen King verfilming – dan is het niet alleen opmerkelijk dat we weten dat er geen reëel gevaar is, maar vooral ook dat we niet de neiging hebben om uit de zaal weg te vluchten of andere gedragingen vertonen die typisch zijn voor echte vrees. Dit bracht mij tot de conclusie dat we niet werkelijk bang zijn van het slijmerige wezen. Misschien is er wel sprake van 'angst' in zoverre dat angst niet noodzakelijk gericht is op een object. Maar ik denk niet dat we werkelijk *schrik* hebben van het slijmerige wezen. Op zich is het uiteraard niet zo belangrijk welk woord we nu precies gebruiken. Belangrijk is dat we erkennen dat er verschillen zijn tussen situaties waarin we zogenaamd 'bang' zijn van iets op het witte doek en situaties waarin we echt bang zijn.

De definitie en de waarde van kunst

HM: We hebben tot dusver gesproken over onderwerpen die een centrale plaats in uw oeuvre innemen. Maar het is misschien ook interessant om na te gaan welke onderwerpen u (nog) niet behandeld hebt. Neem bijvoorbeeld de fundamentele vraag: wat is kunst? Er wordt in de analytische traditie al heel lang een debat gevoerd over de definitie van kunst, maar u hebt nooit aan deze discussie deelgenomen. Waarom niet?

KW: Ik heb ooit George Dickie's boek over de definitie van kunst gerecenseerd, dus strikt genomen heb ik over dit onderwerp al wel iets gepubliceerd. Maar je hebt gelijk, ik ben van mening dat analytische filosofen zich teveel hebben beziggehouden met het project van conceptuele analyse in zoverre dit zich beperkt tot het analyseren van wat een bepaald woord in het Engels betekent. Het zoeken naar een definitie kan op zich wel een zinvol project zijn, met name wanneer men een definitie beoogt die zaken kan verklaren, ongeacht of ze nu echt *alle* betekenissen van een woord adequaat weergeeft. Maar conceptuele analyse wordt al te vaak verengd tot het zoeken naar de precieze betekenis van het Engelse woord 'art' of het Nederlandse woord 'kunst'. Het problematische van deze onderneming is uiteraard dat dit woord in de loop van de geschiedenis heel uiteenlopende betekenissen heeft gehad en dat verschillende personen en groepen mogelijk iets heel verschillends verstaan onder 'kunst' of 'art'. Gezien het onoverzichtelijke historische parcours van dit woord is het helemaal niet zeker of het wel verwijst naar een 'natuurlijke soort,' dit wil zeggen een verzameling van dingen die werkelijk iets gemeenschappelijks hebben dat hen onderscheidt van andere zaken. Wat we daarom in de eerste plaats moeten doen is zoeken naar belangrijke gelijkenissen en verschillen tussen verscheidene kunstactiviteiten en -objecten. Vervolgens kunnen we proberen om termen te definiëren die op een nuttige en verhelderende manier natuurlijke soorten afbakenen. En het is maar de vraag of deze termen uiteindelijk zullen overeenkomen met onze gewone Engelse of Nederlandse woorden. Om het in een 'notendop' te formuleren, ik beschouw het als mijn taak om theorieën te construeren eerder dan concepten te analyseren. Ik tracht theorieën te ontwikkelen die belangrijke verschillen en gelijkenissen tussen bepaalde zaken aanwijzen. Het is niet mijn ambitie om eenvoudigweg concepten uit het alledaagse taalgebruik te analyseren.

HM: Zijn er nog andere onderwerpen of projecten die volgens u teveel aandacht hebben gekregen?

KW: Ik ben geneigd te zeggen het onderzoek naar 'esthetische waarde' [aesthetic value], maar dat kan misschien wat misleidend zijn. Ik heb zelf namelijk een essay geschreven waarin ik een opvatting over esthetische waarde verdedig. Ik was echter toen al (en ben dat nu nog) zeer sceptisch ten aanzien van het idee dat er één enkele notie van esthetische waarde zou zijn. Volgens mij is er teveel aandacht besteed aan de zoektocht naar die ene, alles verklarende notie. Ik denk dat er veel verschillende soorten esthetische waarden bestaan die elk op zich zeer belangrijk zijn. Hierover verder nadenken loont zeker de moeite. Waarom is deze welbepaalde sonate, roman of film in esthetisch opzicht waardevol? Dat is een vraag die beslist verdere reflectie verdient.

Dans, architectuur en muziek

HM: U hebt over uiteenlopende kunstvormen nagedacht zoals literatuur, film, schilderkunst, fotografie en muziek. Bij mijn weten hebt u echter nooit iets gepubliceerd over architectuur of dans. Komt dat misschien omdat u zelf minder geïnteresseerd bent in deze kunstvormen of omdat ze vanuit filosofisch oogpunt minder interessant zijn?

KW: Misschien is het gewoon toeval. Het kan ook te maken hebben met het feit dat ik minder thuis ben in deze kunstvormen. Er is wel een aspect van muziek dat verband houdt met dans dat me ten zeerste intrigeert, namelijk de uitgesproken fysieke manier waarop we op muziek reageren. Het feit dat muziek – en dan heb ik het niet alleen over rock en pop maar ook over klassieke muziek – mensen aan het bewegen, marcheren, dansen, meezingen kan krijgen, vind ik buitengewoon interessant. Het is opmerkelijk dat er niet echt iets equivalentes bestaat in de visuele kunsten. Denk bijvoorbeeld aan bewegende visuele patronen die een bepaald muziekstuk imiteren. Wanneer mensen die patronen zien, springen ze niet recht om mee te dansen op de maat van die patronen. Muziek heeft een bijzonder fysieke uitwerking op ons. Ik ben zeker niet de eerste die daarop wijst. Het is een belangrijk kenmerk van muziek en iets dat verband houdt met dans. Dans gaat samen met muziek en er moeten goede redenen zijn waarom dansers bewegen op muziek en niet zozeer of niet zo vaak op bewegende visuele patronen.

Een van de redenen waarom ik mij niet met architectuur heb beziggehouden is dat een groot deel van mijn werk gewijd is aan de representatieve kunsten en het ligt niet meteen voor de hand dat architectuur hiertoe behoort. Alhoewel, als ik me echt zou moeten uitspreken over deze kwestie, dan zou ik wellicht zeggen dat architectuur wel degelijk representatief is, ten minste toch in bepaalde opzichten.

HM: Zijn er bepaalde onderwerpen of problemen die volgens u onterecht verwaarloosd zijn of die meer aandacht verdienen?

KW: Er zijn onnoemelijk veel interessante problemen die uitnodigen tot verder onderzoek. Zo heb ik zelf recent wat meer nagedacht over poëzie. Poëzie is uiteraard een vorm van literatuur, maar men mag niet vergeten dat poëzie in sommige opzichten een grotere verwantschap vertoont met muziek dan met andere vormen van literatuur. Ik werk momenteel aan een artikel waarin ik deze gedachte probeer uit te diepen.

Wat fictie betreft, vind ik dat er niet genoeg aandacht is besteed aan het feit dat er *verschillende* fictionele werelden zijn en aan de onderscheiden tussen deze fictionele werelden. Een zeer interessant probleem stelt zich bijvoorbeeld wanneer twee verschillende fictionele werelden corresponderen met één en hetzelfde schilderij.

Uw vragen aangaande *Mimesis* gingen vooral over het esthetische luik van het boek. In *Mimesis* onderzoek ik echter ook vragen aangaande de ontologische status van fictieve personages. De meeste mensen die het boek lezen, focussen op één van beide onderdelen. Sommigen bespreken mijn opvatting over emotionele reacties bij het lezen of bekijken van fictie, anderen – vooral taal filosofen en metafysici – concentreren zich dan weer op het probleem van de ontologische status van fictiepersonages. Het is echter belangrijk aan te stippen dat deze twee aspecten met elkaar verbonden zijn. De notie van doen-alsof kan verduidelijking brengen op esthetisch, maar ook op taal filosofisch en metafysisch vlak. Beide aspecten zouden samen onderzocht moeten worden, als was het één pakket.

Filosofie

HM: Filosofie is volgens sommigen geen discipline waarin vooruitgang wordt geboekt. Wat is uw mening hieromtrent? Is er vooruitgang in de filosofie en, meer specifiek, in de kunstfilosofie?

KW: Jazeker. We hebben daarom nog geen finale oplossingen gevonden, maar vele filosofische kwesties verstaan we nu beter en een aantal vragen die vroeger niet eens gesteld werden, worden nu wel gesteld. Ik beschouw dat als vooruitgang. Ook in esthetica is dit merkbaar. Er zijn nu veel meer filosofen die zich bezighouden met esthetica dan twintig of dertig jaar geleden. Kunstfilosofie werd vroeger stiefmoederlijk behandeld door analytische filosofen, maar die tijd ligt achter ons.

Er is zeker ruimte voor vooruitgang wanneer je filosofie begrijpt als theorieconstructie. Je kan immers steeds betere theorieën ontwikkelen. Dit betekent niet dat we ooit een theorie zullen vinden die onverbeterbaar is. Maar we kunnen wel vooruitgang boeken.

HM: U bent een eminent vertegenwoordiger van de analytische traditie in de filosofie. Denkt u dat de continentale en analytische filosofie elkaar iets kunnen bijbrengen op het vlak van esthetica? Of zijn beide benaderingen onverzoenbaar?

KW: Ik denk dat ze elkaar iets kunnen bijbrengen. In de analytische filosofie en misschien wel in het bijzonder in de analytische kunstfilosofie is er lange tijd een antitheoretische tendens geweest. Men legde zich toe op kleine, specialistische problemen eerder dan dat men omvattende theorieën trachtte te ontwikkelen. Continentale filosofen daarentegen zijn van oudsher geïnteresseerd in grootse en algemene theorieën en ik denk dat dit een goede zaak is. Natuurlijk moet men niet proberen om alles te verklaren met één enkele theorie. Maar wanneer men erin slaagt om bepaalde verbanden tussen uiteenlopende fenomenen te zien en men kan die samenbrengen in een verklarende theorie, dan is dat al heel wat.

Bibliografie

Kendall Waltons belangrijkste publicaties :

“Categories of Art,” *The Philosophical Review* 79 (July 1970), 334-367.

“Pictures and Make-Believe,” *The Philosophical Review* (July 1973), 283-319.

“Are Representations Symbols?,” *The Monist* 58 (April 1974), 236-254.

“Fearing Fictions,” *The Journal of Philosophy* 75 (January 1978), 5-27.

“How Remote Are Fictional Worlds From the Real World?,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37 (Fall 1978), 11-23.

“Style and the Products and Processes of Art,” in *The Concept of Style*, ed. by Berel Lang (University of Pennsylvania Press, 1979), 45-66.

"Fiction, Fiction-Making, and Styles of Fictionality," *Philosophy and Literature* 7/1 (Spring 1983), 78-88.

"Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism," *Critical Inquiry* 11/2 (December 1984), 246-277.

"Fictional Entities," in *The Reasons of Art: Artworks and the Transformations of Philosophy*, edited by Peter McCormick (Ottawa: University of Ottawa Press, 1985).

"Looking at Pictures and Looking at Things," in Andrew Harrison, editor, *Philosophy and the Visual Arts* (Reidel, 1987), 277-300.

"What Is Abstract About the Art of Music?," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46/3 (Spring 1988), 351-364.

Mimesis As Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts (Harvard University Press, 1990).

"Seeing-In and Seeing Fictionally," in *Mind, Psychoanalysis, and Art: Essays for Richard Wollheim*, edited by James Hopkins and Anthony Savile (Oxford: Blackwells, 1992), 281–291.

"Understanding Humour and Understanding Music," in *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Michael Krausz, ed. (Oxford, 1993).

"Metaphor and Prop Oriented Make-Believe," *The European Journal of Philosophy*, Vol. 1, No.1, April 1993, 39–57.

"Make-Believe, and its Role in Pictorial Representation and the Acquisition of Knowledge," *Philosophic Exchange* 23 (1992), 81–95.

"How Marvelous!: Toward a Theory of Aesthetic Value," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51:3 (Summer 1993), 499–510.

"Morals in Fiction and Fictional Morality," *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volume 68 (1994).

"Listening with Imagination: Is Music Representational?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, special issue on philosophy of music, 52:1 (Winter 1994), 47-61.

"Spelunking, Simulation and Slime: On Being Moved by Fiction". In Mette Hjort and Sue Laver, *Emotion and the Arts* (Oxford University Press, 1997).

"Projectivism, Empathy, and Musical Tension". In *Philosophical Topics* (double issue honoring Sydney Shoemaker), 26:1&2 (Spring & Fall, 1999).

"Depiction, Perception, and Imagination: Responses to Richard Wollheim." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60/1 (Winter, 2002), 27-35.

"On the (So-Called) Puzzle of Imaginative Resistance." In Shaun Nichols, *The Architecture of the Imagination: New Essays on Pretense, Possibility, and Fiction*, Oxford University Press 2006.

“Landscape and Still Life: Static Representations of Static Scenes.” In *Rivista di Estetica* 25 (February, 2005), 105-116.

“Aesthetics—What?, Why?, and Wherefore?” (Presidential address for the American Society for Aesthetics). *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65/2 (April 2007), 147-161.

Marvelous Images: On Values and the Arts (2008). New York: Oxford University Press.

In Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence (2008). New York: Oxford University Press.

Een goed overzicht van de hedendaagse analytische kunstfilosofie vindt men in :

P. Lamarque & S.H. Olsen, eds. (2004). *Aesthetics and the Philosophy of Art : The Analytic Tradition*, Oxford: Blackwell.

J. Levinson, ed. (2005). *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.

© Estheticatijdschrift.nl

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>