

Wat is een afbeelding? Een inleiding tot de hedendaagse afbeeldingstheorieën

Hans Maes

This paper addresses what is arguably one of the most fundamental questions in the debate on depiction: What is a Picture? It offers a critical discussion of traditional theories of pictorial representation, such as the Resemblance Theory, Conventionalism, and the Illusion Theory. The paper also examines the crucial notions of 'seeing as' and 'seeing in' and concludes by presenting some of the more recent accounts of depiction (including theories proposed by Kendall Walton, Dominic Lopes, Robert Hopkins and John Hyman).

Er zijn heel wat interessante filosofische vragen die specifiek betrekking hebben op de wereld van de beeldende kunsten. Een paar voorbeelden: in welk opzicht verschilt fotografie van schilderkunst en welke implicaties heeft dit op artistiek vlak? Hoe slagen sommige afbeeldingen erin levensecht te lijken (een thema dat aan bod komt in het artikel van Derksen en Meijnsing)? Hoe kunnen beelden emoties of ideeën uitdrukken (de expressiviteit van bepaalde afbeeldingen, of net het gebrek daaraan, staat centraal in het essay van Rob van Gerwen ^[1])? Wat bedoelen we precies wanneer we over een 'stijl' spreken? Waarom vinden we het bekijken van een tafereel in een schilderij of foto soms waardevoller dan het bekijken van datzelfde tafereel in werkelijkheid (dit vraagstuk wordt behandeld in het stuk van Johan Veldeman ^[2])?

Een van de meest fundamentele vragen die men in dit verband kan stellen is ongetwijfeld: wat is een afbeelding? Dit is bij uitstek een filosofische kwestie. Niet alleen is ze van hetzelfde abstracte en basale niveau als de Socratische vragen 'Wat is kennis?' of 'Wat is rechtvaardigheid?' maar ze lijkt ook op de laatstgenoemde vragen in zoverre dat het antwoord misschien eenvoudig en evident *lijkt*, maar het allesbehalve *is*. Het is dan ook weinig verwonderlijk dat analytische esthetici met een interesse voor beeldende kunsten vaak deze kwestie als voornaamste onderzoeksthema hebben gekozen.

Misschien zullen sommigen hierbij bedenkingen hebben. Want heeft die zeer algemene vraag 'Wat is een afbeelding?' nog wel iets met esthetica of kunst te maken? De eminente Britse filosoof Malcolm Budd legt echter in een paar zinnen uit waarom deze bezorgdheid ongegrond is:

Men zou kunnen denken dat de zoektocht naar een definitie van afbeeldingen van weinig belang is voor de kunstfilosofie aangezien we afbeeldingen net zo goed buiten als binnen het domein van de kunst aantreffen. Maar dit gaat voorbij aan het feit dat men pas echt klaarheid verkrijgt over de artistieke waarde die

afbeeldingen kunnen verwerven indien men een genuanceerd begrip heeft van wat een afbeelding is en van de psychologische vermogens die nodig zijn om het afgebeelde te vatten (Budd 1998).¹

In dit inleidende essay probeer ik te schetsen hoe het analytische debat over afbeeldingen zich sinds het midden van vorige eeuw ontwikkeld heeft en zet ik de voor- en nadelen van de voornaamste afbeeldingstheorieën op een rijtje. Op die manier hoop ik de lezer een wegwijzer tot dit boeiende subdomein van de hedendaagse kunstfilosofie te kunnen bieden, alsook een inleiding tot de vijf artikelen die hier gezamenlijk worden gepubliceerd.²

1. Gelijkenis

Hoe slagen afbeeldingen erin om door middel van een paar lijnen op een tweedimensionaal oppervlak een hele driedimensionale wereld op te roepen? We kunnen dit probleem scherper stellen door de vergelijking te maken met een andere vorm van representatie: taal. Wanneer we woorden neerschrijven, brengen we ook lijnen op een tweedimensionaal oppervlak aan en die tekens kunnen evenzeer een hele wereld buiten zichzelf oproepen. Toch is er, minstens op het eerste gezicht, een belangrijk verschil met afbeeldingen. Dat bijvoorbeeld het woord 'appel' naar een appel verwijst is puur een kwestie van conventie. Iedereen binnen het Nederlandse taalgebied gebruikt deze term, maar men zou natuurlijk evengoed een ander woord voor appel kunnen kiezen. Zo spreken de Fransen over 'pomme,' de Spanjaarden over 'manzana,' de Italianen over 'mela' en als we morgen collectief zouden beslissen om voortaan het woord 'kwapijn' (of gelijk welke andere configuratie van letters of tekens) in plaats van 'appel' te gebruiken, dan is dat perfect mogelijk. Deze graad van vrijheid en arbitrariteit ontbreekt wanneer we een *afbeelding* van een appel proberen te maken. Want het is duidelijk dat niet om het even welk lijnenpatroon voor een tekening van een appel kan doorgaan. De lijnen en/of kleuren moeten op een welbepaalde manier aangebracht worden wil het resultaat een appel en bijvoorbeeld niet een peer of een auto afbeelden. Wat is die 'welbepaalde manier' dan?

Het meest voor de hand liggende antwoord is ongetwijfeld dit: de lijnen en/of kleuren moeten zodanig aangebracht worden dat de uiteindelijke tekening een *gelijkenis* vertoont met een echte appel. Schetsen en schilderijen, zo stelt de oudste en bekendste afbeeldingstheorie, zijn nabootsing in de zin dat ze *gelijken* op datgene wat ze afbeelden. Dat is wat hen onderscheidt van talige representaties. Terwijl een afbeelding van een appel lijkt op een appel kan hetzelfde niet gezegd worden van het woord 'appel'. Dit woord lijkt niet meer of minder op een appel dan het woord 'pomme', 'mela', 'manzana,' 'peer' of 'auto'. Dit brengt ons bij de volgende definitie:

X beeldt Y af als en slechts als X in sterke mate lijkt op Y

Hoewel hij deze definitie nooit letterlijk heeft neergeschreven, wordt de gelijkenistheorie vaak toegedicht aan de Amerikaanse semioticus C.S. Peirce. Peirce maakte immers de volgende beroemd geworden driedeling om de relatie van tekens tot hun objecten te verduidelijken: 1. een *symbool* is een teken dat slechts iets betekent dankzij een conventie (bijvoorbeeld een rond verkeersbord met een witte horizontale streep tegen een rode achtergrond betekent in onze verkeerscode 'verboden richting voor iedere bestuurder'); 2. een *index* is een teken dat verwijst naar iets anders dankzij een causale band (bijvoorbeeld rook is een indicatie van vuur); 3. een *icoon* is een teken dat verwijst naar een object dankzij bepaalde gelijkenissen met dat object (bijvoorbeeld een schilderij portretteert de huidige president van de Verenigde

Staten omdat het een sterke gelijkenis vertoont met Barack Obama). Peirce ging er als vanzelfsprekend van uit dat afbeeldingen in het algemeen in de categorie van iconen thuishoren. In tegenstelling tot woorden, die wezenlijk symbolisch van aard zijn, slagen afbeeldingen in hun opzet omdat en in zoverre ze een gelijkenis vertonen met datgene wat ze afbeelden.

Maar is dit alles wel zo vanzelfsprekend? Sinds het midden van de vorige eeuw is de gelijkenistheorie onder zware druk komen te staan. Aan de hand van tegenvoorbeelden kon namelijk al snel aangetoond worden dat de bovenvermelde definitie ernstige tekortkomingen vertoont. Denk om te beginnen aan producten die aan de lopende band gefabriceerd worden. Bijvoorbeeld twee broodroosters van hetzelfde merk en type gelijken in elk opzicht op elkaar. Ze zijn identiek of quasi-identiek. Toch zal niemand zeggen dat de ene broodrooster de andere afbeeldt. Of veronderstel dat een portret van de huidige president van de Verenigde Staten een sterke gelijkenis vertoont met Barack Obama. In dat geval is het omgekeerde uiteraard ook waar en kunnen we zeggen dat Barack Obama een sterke gelijkenis vertoont met zijn portret. Niemand zal echter beweren dat Barack Obama een afbeelding is van zijn portret.³

Ofschoon voorbeelden als deze de onhoudbaarheid van de genoemde definitie aantonen, is daarmee nog niet gezegd dat de gelijkenistheorie als zodanig een verloren stelling is. Misschien kan de definitie immers aangepast worden zodat ze niet langer aan dergelijke objecties is blootgesteld. We zouden bijvoorbeeld kunnen stipuleren dat de term X in de definitie altijd moet staan voor een patroon van lijnen en/of kleuren dat op een oppervlak is aangebracht. Als we deze omschrijving ('een patroon van lijnen en/of kleuren dat op een oppervlak is aangebracht') gemakshalve afkorten tot 'een lijnenpatroon', dan wordt de herziene definitie:

Een lijnenpatroon X beeldt Y af als en slechts als X in sterke mate gelijk is op Y

Deze simpele toevoeging maakt de definitie immuun voor de bovengenoemde tegenvoorbeelden. Een broodrooster is geen patroon van lijnen en/of kleuren dat op een oppervlak is aangebracht. Als dusdanig verbindt de sterke gelijkenis tussen twee broodroosters ons er nog niet toe om te zeggen dat de ene broodrooster de andere afbeeldt. De herformulering maakt ook duidelijk waarom een portret geldt als een afbeelding van de geportretteerde zonder dat ook het omgekeerde waar is.

Maar hiermee zijn niet alle problemen opgelost. Men kan namelijk andere objecties bedenken die minder gemakkelijk aan kant te schuiven vallen. Een houtskooltekening van een appel, bijvoorbeeld, vertoont meer gelijkenissen met een houtskooltekening van een banaan dan met een echte appel. Beide tekeningen zijn tweedimensionaal en kleurloos en bestaan uit droge materie, terwijl een appel bol, groen en sappig is. Volgens de herziene definitie zouden we nu moeten concluderen dat de tekening van een appel een tekening van een banaan afbeeldt. Dat houdt uiteraard geen steek. Dit voorbeeld brengt meteen de achilleshiel van de gelijkenistheorie aan het licht. De gelijkenistheorie tracht de notie van een afbeelding te definiëren in termen van een sterke gelijkenis, maar deze strategie is gedoemd te mislukken. Niet de *graad* van gelijkenis is cruciaal. Wil men een plausibele afbeeldingstheorie bekomen, dan moet men eerder specificeren *in welk opzicht* de afbeelding moet gelijken op het afgebeelde object. Dit blijkt echter een moeilijke en misschien zelfs een onmogelijke opgave. Vooral wanneer we nadenken over bepaalde afbeeldingen, zoals karikaturen en cartoons, wordt dit duidelijk. Wanneer we bijvoorbeeld een karikatuur van George W. Bush zien, dan herkennen we onmiddellijk wie er afgebeeld is. Maar we kunnen niet onmiddellijk zeggen in

welk opzicht die karikatuur gelijk op de vorige president van de Verenigde Staten. De tekening en de persoon hebben noch dezelfde kleur, noch dezelfde proporties, noch dezelfde grootte, noch dezelfde substantie. Is er dan überhaupt wel, zo vragen de sceptici zich af, een relevante gelijkenis tussen de afbeelding en de afgebeelde persoon?

De filosoof die dit scepticisme het scherpst heeft verwoord, is Nelson Goodman. Zijn onvrede met de gelijkenisopvatting bracht hem ertoe een nieuwe afbeeldingstheorie te ontwikkelen.

2. Conventie

Wanneer een opvatting die lange tijd voor waar werd aangenomen onhoudbaar blijkt, zijn mensen vaak geneigd om naar het andere extreem over te hellen. Dit kan men meer dan eens vaststellen in de geschiedenis van de filosofie en ook in het debat over afbeeldingen heeft deze slingerbeweging plaatsgevonden. Terwijl de gelijkenistheorie een scherpe lijn trekt tussen afbeeldingen en woorden of beschrijvingen, verwerpt Nelson Goodman dat onderscheid volledig. Woorden verwijzen naar dingen in de werkelijkheid dankzij een arbitraire conventie. Volgens Goodman geldt precies hetzelfde voor afbeeldingen. In tegenstelling tot Peirce, die dacht dat afbeeldingen iconisch van aard zijn, stelt Goodman dat afbeeldingen, net als woorden, deel uitmaken van een symbolisch representatiesysteem. Net zoals men de regels van syntax en semantiek onder de knie moet krijgen wil men een taal leren, zo moet men ook de conventies van een pictoriaal systeem leren of aangeleerd krijgen. En net zoals er verschillende talen bestaan, zo zijn er volgens Goodman ook verschillende pictoriale systemen. De kunstenaars van het Franse Impressionisme, de Italiaanse Renaissance, de Japanse Momoyama periode of het Oude Egypte hadden elk hun eigen geijkte manier om bijvoorbeeld een boom of een kat af te beelden en kijkers dienen vertrouwd te zijn met de specifieke conventies van deze kunstperiodes willen ze die afzonderlijke afbeeldingen kunnen 'lezen' (Goodmans bekendste boek heet niet toevallig *Languages of Art*).

De conventietheorie van afbeeldingen kan vereenvoudigd worden samengevat in de volgende formule.⁴

Een lijnenpatroon X beeldt Y af als en slechts als X volgens een gegeven systeem van conventies symbool staat voor Y

Is dit nu een meer plausibele opvatting dan de gelijkenistheorie? Niemand zal ontkennen dat conventies en codes vaak een belangrijke rol spelen in afbeeldingen. Denk bijvoorbeeld aan het oog in de driehoek dat in de christelijke schilderkunst symbool staat voor de alomtegenwoordige God of aan de hartjes die in stripalbums verliefdheid symboliseren. Maar mogen we dit veralgemenen en stellen dat *alle* afbeeldingen in wezen symbolen binnen een gegeven pictoriaal systeem zijn? Dat is de radicale claim die aanhangers van de conventietheorie uiteindelijk verdedigen. Volgens hen slaagt *elke* afbeelding slechts in haar opzet dankzij bepaalde conventies en codes – conventies en codes die radicaal verschillen van cultuur tot cultuur en van tijdperk tot tijdperk en waarmee men vertrouwd moet zijn wil men kunnen zien wat er precies afgebeeld wordt (net zoals men vertrouwd moet zijn met de traditionele christelijke iconografie om te weten waarvoor het oog in het driehoek staat).

Voor de meeste deelnemers aan het debat is dit een brug te ver.⁵ De conventietheorie in al haar radicaliteit laat te veel relevante gegevens onverklaard of buiten beschouwing. Eerst en vooral kan de conventietheorie moeilijk rekenschap geven van het feit dat we sommige afbeeldingen als meer realistisch dan andere ervaren. Wanneer men bijvoorbeeld een Etruskische afbeelding van een paard naast een kleurenfoto van een paard legt, zal de laatste

ons als meer realistisch treffen. Maar hoe is dat mogelijk als afbeeldingen werkelijk even arbitraire symbolen zijn als woorden? Niemand zal beweren dat het woord 'paard' meer realistisch of accuraat is dan het Latijnse woord 'equus'. Waarom kunnen we dan wel zeggen dat foto's van paarden doorgaans meer realistisch en getrouw zijn dan de Romeinse of Etruskische reliëfs? Wat perfect verklaarbaar was binnen de gelijkenistheorie, wordt een probleem binnen de conventietheorie.

Een aanhanger van de conventietheorie zou kunnen repliceren dat de afbeeldingen die wij realistisch noemen simpelweg diegene zijn waarmee wij het meest vertrouwd zijn. Van kindsbeen af assimileren we de pictoriale conventies van onze eigen cultuur. Afbeeldingen die deze conventies volgen hebben daardoor een grote vanzelfsprekendheid voor ons. Voor mensen die met andere pictoriale conventies opgroeien, zullen dergelijke afbeeldingen echter allesbehalve realistisch of getrouw lijken. De Etrusken en Romeinen zouden precies hun eigen reliëfs van paarden als de meest realistische beoordelen, net zoals bijvoorbeeld de Japanners van de Momoyama periode de boomschilderijen van de Kan? school als de meest levensechte zouden bestempelen. In dat opzicht, zo argumenteren de aanhangers van de conventietheorie, is er geen verschil met taal. Want terwijl onze eigen taal voor ons een grote vanzelfsprekendheid bezit, heeft ze die allerm minst voor mensen die een andere taal spreken. Er is een bekende (waarschijnlijk apocriefe) anekdote over Picasso die deze gedachtegang illustreert. Toen Gertrude Stein voor het eerst het portret te zien kreeg dat Picasso van haar gemaakt had, was ze daar niet erg enthousiast over. 'Zo zie ik er helemaal niet uit,' klaagde ze. 'Wacht maar,' antwoordde Picasso, 'dat komt nog wel'.⁶ Dit antwoord ligt in de lijn van de conventietheorie. Stein en anderen vonden het portret niet erg accuraat en realistisch, maar de reden hiervoor, zo lijkt Picasso te suggereren, is dat ze niet genoeg vertrouwd zijn met zijn revolutionaire schilderijstijl. In de toekomst, wanneer de stijl en bijhorende conventies meer ingeburgerd zijn, zal het portret net als heel realistisch ervaren worden.

De anekdote legt echter meteen het zwakke punt in de repliek van de conventionalist bloot. Immers, Picasso's portret van Gertrude Stein wordt ook vandaag nog steeds niet ervaren als erg realistisch, ondanks het feit dat we intussen volkomen vertrouwd zijn met Picasso's schilderijstijl. Dit wijst erop dat het realisme-effect niet gewoon een kwestie van gewenning aan arbitraire conventies is. In dit verband kunnen we ook een bedenking van de eminente kunsthistoricus Ernst Gombrich aanhalen. Deze merkte ooit op dat tijdgenoten van Giotto waarschijnlijk versteld zouden staan van zelfs de meest banale foto die je heden ten dage op een doos ontbijtgranen aantreft. Giotto's tijdgenoten, zo speculeert Gombrich, zouden onmiddellijk getroffen worden door de scherpte van kleuren en contouren en de grote getrouwheid van de afbeelding (in vergelijking met de schilderijen uit hun eigen tijdperk). Indien dit vermoeden van Gombrich juist is, dan stelt dit een ernstig probleem voor de conventietheorie. Want volgens die theorie is het logisch gezien uitgesloten dat afbeeldingen gemaakt volgens de conventies van je eigen cultuur *minder* realistisch lijken dan afbeeldingen van een andere cultuur of tijdperk.

Dit is niet het enige feit dat de conventietheorie onverklaard moet laten. Wetenschappelijk onderzoek heeft bijvoorbeeld uitgewezen dat baby's die gedurende anderhalf jaar geen enkele afbeelding te zien krijgen, nadien toch kunnen herkennen welke objecten er in prenten afgebeeld worden (als ze die objecten in de realiteit kunnen onderscheiden).⁷ Ze slagen daar onmiddellijk in zonder dat ze eerst bepaalde pictoriale conventies moeten leren. Ook uit onze eigen ervaring met prenten uit andere tijden of culturen blijkt het sterke contrast met het intensieve en tijdrovende leerproces dat het spreken van een taal doorgaans vergt. Het volstaat bijvoorbeeld niet dat men een of twee woorden uit een vreemde taal aanleert om die

taal volledig te beheersen. Daarentegen is het meestal wel voldoende dat men vertrouwd is met een of twee afbeeldingen in een andere stijl om verder *alle* andere afbeeldingen in diezelfde stijl te begrijpen. Zo kan een westerling moeiteloos bijna elk detail in een schilderij van de Japanse meester Kano Eituko herkennen, terwijl hij nooit een conversatie in het Japans zou kunnen volgen zonder een intensieve scholing in de syntax en semantiek van deze taal. Dit geldt evengoed in de omgekeerde richting. Arthur Danto heeft bijvoorbeeld beschreven hoe de eerste westerse perspectieftekeningen die in Japan circuleerden onmiddellijk indruk maakten op de lokale bevolking door hun grote getrouwheid: "terwijl kunstenaars moesten leren om dingen in perspectief weer te geven, moest niemand leren dingen in een perspectieftekening te herkennen. ... Dit geeft ons een reden om aan te nemen dat het vermogen om afbeeldingen te verstaan verschilt van het vermogen om een taal te verstaan en dat afbeeldingen geen talig systeem vormen" (Danto 1986, 89-90).⁸ Nog een laatste eenvoudige illustratie van de ontoereikendheid van een rigoreuze conventietheorie is het succes van de westerse cinema. Westerse films worden heden ten dage in de verste uithoeken van de wereld vertoond en geapprecieerd zonder dat de lokale bevolking eerst een filmcursus moet volgen om vertrouwd te geraken met de conventies van Hollywood.

Zowel de gelijkenistheorie als het radicale alternatief voor deze opvatting, de conventietheorie, bieden dus geen adequaat antwoord op de vraag: 'Wat is een afbeelding?' Een andere benadering dringt zich op.

3. Illusie

In de loop der jaren zijn er verschillende nieuwe theorieën voorgesteld en wat opvalt is dat het merendeel van deze opvattingen vertrekt van hetzelfde basale inzicht, namelijk dat men best kan definiëren wat afbeeldingen zijn door na te gaan welke *ervaring* ze typisch teweegbrengen. Het is nuttig om opnieuw de vergelijking met talige vormen van representatie te maken. Het woord 'appel' heeft in zekere zin hetzelfde effect als een afbeelding van een appel: beide representatievormen brengen een appel voor de geest. Maar een afbeelding doet dat op een heel eigen manier. In tegenstelling tot woorden of beschrijvingen, veroorzaken afbeeldingen een bepaalde *visuele ervaring* en het is in of dankzij die visuele ervaring dat ons een appel voor de geest komt.

Maar om welke visuele ervaring gaat het precies? Het is op dit punt dat de theorieën sterk uiteenlopen. De illusietheorie geeft een antwoord dat even eenvoudig als aannemelijk klinkt: de visuele ervaring van een afbeelding van een object is min of meer identiek aan de visuele ervaring van het object zelf. Met andere woorden, kijken naar een afbeelding van een object geeft je de indruk dat je kijkt naar het object zelf. Een voordeel van deze opvatting, die op de meest subtiele en gedetailleerde manier verdedigd wordt in Ernst Gombrichs *Art and Illusion* (1960), is alvast dat ze een plausibele invalshoek biedt om het onderscheid tussen afbeeldingen en talige vormen van representatie te duiden. In beide gevallen gaat het om lijnpatronen die een bepaald ding, persoon of gebeurtenis voor de geest roepen, maar in tegenstelling tot woorden of beschrijvingen moeten de lijnen van een afbeelding zodanig aangebracht worden dat men de indruk heeft dat ding of die persoon of gebeurtenis zelf te zien. Dit inzicht kan op de volgende manier in een definitie gegoten worden:

Een lijnpatroon X beeldt Y af als en slechts als X de illusie wekt dat we naar Y kijken

Dat er daadwerkelijk schilderijen gemaakt worden met dit effect en met die bedoeling valt niet te loochenen. De westerse schilderkunst kent een lange traditie van 'trompe l'oeil' werken

waarbij het de intentie van de kunstenaar is het 'oog te bedriegen' en de illusie van echtheid te creëren. Reeds in het oude Griekenland deed het verhaal de ronde van de kunstenaar Zeuxis die zo bedreven was in het opwekken van de illusie van echtheid dat vogels pikten naar de druiven in zijn schilderijen.

Maar, zo luidt de eerste en belangrijkste objectie tegen de illusietheorie, lang niet alle afbeeldingen hebben een 'trompe l'oeil' kwaliteit of zijn met de bedoeling gemaakt het oog te bedriegen. Denk bijvoorbeeld aan de schilders van het impressionisme of expressionisme die de materialiteit van de verf niet wilden verbergen, maar juist op de voorgrond brachten om zo de aandacht op het schilderwerk zelf te vestigen. Of denk aan de talloze niet-realistische afbeeldingsstijlen, zoals het kubisme of fauvisme, die ons een visuele ervaring bezorgen die bewust afwijkt van de visuele ervaringen van het dagelijkse leven. Striptekeningen, karikaturen en cartoons zijn in dit verband eveneens het vermelden waard. Het spreekt immers voor zich dat de panelen van bijvoorbeeld *The Far Side of Krazy Cat* nooit bedoeld zijn om de illusie van echtheid te wekken.

Men hoeft zelfs geen beroep te doen op een speciale categorie van afbeeldingen om het failliet van de illusietheorie aan te tonen. 'Illusie' is immers bijna nooit de juiste term voor de ervaring die afbeeldingen teweegbrengen. Zelfs bij erg realistisch aandoende schilderijen, foto's en films bestaat er meestal geen twijfel over het feit dat we kijken naar een afbeelding van de werkelijkheid en niet naar de werkelijkheid zelf. Wanneer we bijvoorbeeld kijken naar de ontploffingen en voorbij suizende kogels in *Saving Private Ryan* zoeken we niet angstig dekking; wanneer we op een foto zon, zee en strand zien, trekken we niet spontaan onze zwembroek aan; wanneer we een Hollands stilleven bestuderen doen we dat niet met mes en vork in aanslag. Onze gedragingen geven ondubbelzinnig aan dat we op geen enkel moment in de illusie verkeren dat we die taferelen in realiteit aanschouwen.

4. Zien als

Als de visuele ervaringen die afbeeldingen teweegbrengen meestal niet als illusies kunnen omschreven worden, hoe kan men ze dan wel typeren? Misschien biedt de term 'zien als' hier een uitweg. 'Zien als' is een technische term die vooral dankzij Wittgensteins *Philosophical Investigations* ingang heeft gevonden. Een blik op de volgende configuratie van tekens kan verduidelijken wat ermee bedoeld wordt:

a a

j

w

De meeste mensen zullen dit spontaan lezen als 'aajw'. Maar men kan deze configuratie ook anders bekijken. Met enige verbeeldingskracht kan men dit ook zien als een gezicht. De letter 'w' vormt dan de mond, de letter 'j' de neus en de dubbele 'a' kan men zien als de ogen. De bovenstaande figuur heeft als dusdanig twee 'aspecten': nu eens zien we de figuur als een configuratie van letters, dan weer als een afbeelding van een gelaat. (Een ander voorbeeld van een dergelijke figuur met een dubbel aspect is de beroemde 'duck-rabbit' afbeelding

waarin men nu eens een eend en dan weer een konijn kan herkennen.) Men heeft wel eens geopperd dat het begrip ‘zien als’ of ‘aspect perceptie’ de sleutel vormt tot een algemene definitie van afbeeldingen. Elke afbeelding, zo zou men namelijk kunnen argumenteren, heeft twee aspecten. Picasso’s *Guernica*, om slechts één voorbeeld te geven, kan men nu eens zien als een doek waarop zwarte, witte en grijze verf is aangebracht, dan weer als een afbeelding van de oorlogsgruwelen die plaatsvonden in het Baskische stadje Guernica.

Een theorie die op deze manier ‘zien als’ als uitgangspunt neemt om de visuele ervaring van afbeeldingen te omschrijven, lijkt alvast niet vatbaar voor dezelfde objecties als de illusiethorie. Toch hebben uiteindelijk slechts zeer weinig filosofen deze piste gevolgd. Dit heeft te maken met twee fundamentele bezwaren die ik hier kort samenvat (voor een grondige bespreking én verdediging van deze theorie verwijs ik naar [het artikel van Jonathan Friday](#) ^[3]).

Ten eerste, overschakelen van het ene aspect naar het andere bij het bekijken van bijvoorbeeld de ‘aajw’ figuur vereist doorgaans enige inspanning van de verbeelding. Men moet zijn verbeelding laten werken wil men deze configuratie van letters als een gezicht kunnen zien, net zoals men ook zijn verbeelding moet laten werken wil men na de eend ook het konijn in de ‘eend-konijn’ figuur herkennen. Dit soort inspanning is echter helemaal niet nodig wanneer men naar ondubbelzinnige schilderijen, foto’s, films of tekeningen kijkt. Het kost doorgaans geen enkele moeite om het afgebeelde te herkennen en er lijkt nooit een omschakeling van aspecten plaats te vinden. Dit doet vermoeden dat ‘zien als’ toch niet de meest accurate benaming is voor de visuele ervaring die afbeeldingen typisch teweegbrengen.

Er is nog een tweede discrepantie die dit vermoeden lijkt te bevestigen. Karakteristiek voor een aspect omschakeling is namelijk dat het zien van het ene aspect het zien van het andere uitsluit. Men kan de ‘eend-konijn’ figuur bijvoorbeeld zien als een eend of als een konijn, maar men ziet de twee niet tezamen. Dit is helemaal anders voor de twee zogenaamde aspecten van een (ondubbelzinnige) afbeelding. Wanneer men naar een schilderij of een tekening kijkt is men zich doorgaans wel degelijk *tegelijk* bewust van de patronen op het tweedimensionale oppervlak en de driedimensionale wereld die opgeroepen wordt in het schilderij of de tekening.

Het is in het bijzonder deze laatste bedenking die geleid heeft tot de formulering van een nieuwe theorie – een theorie die niet langer de notie ‘zien als’ maar de notie ‘zien in’ als uitgangspunt neemt. De auteur van deze opvatting, die nog steeds geldt als de meest invloedrijke in het debat over afbeeldingen, is Richard Wollheim.

5. Zien in

Wanneer we bijvoorbeeld naar Vermeers *Meisje met de Parel* kijken dan hebben we volgens Wollheim niet de indruk of illusie dat we een echt meisje voor ons zien en al evenmin zien we de verf op het doek *als* een meisje met een parel. Het is veeleer zo dat we een meisje zien *in* het beschilderde doek voor ons. Volgens Wollheim is dat de meest accurate beschrijving van de visuele ervaring die we ondergaan bij het kijken naar Vermeers creatie. Deze ervaring van ‘zien in’ is volgens Wollheim ‘tweevoudig’ (*twofold*): we zijn ons tegelijkertijd bewust van het beschilderde oppervlak én van het afgebeelde onderwerp. De ervaring heeft met andere woorden twee kanten (*folds*) die onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Elke afbeelding, zo beweert Wollheim, geeft aanleiding tot de ervaring van ‘zien in’. Dit is dus een noodzakelijke voorwaarde om van een afbeelding te kunnen spreken. Het is echter geen voldoende voorwaarde. We kunnen namelijk allerlei dingen zien in wolken of tafelvlekken, terwijl

niemand wolken of tafelvlekken 'afbeeldingen' zal noemen. Denk ook aan het volgende voorbeeld: wie de Hollywood film 'Girl With a Pearl Earring' kent, zal misschien de actrice Scarlett Johansson zien in het schilderij van Vermeer. De claim dat Vermeer een afbeelding van deze bekende actrice heeft gemaakt, is echter absurd. Er is dus een extra conditie nodig willen we een afbeeldingstheorie bekomen die de noodzakelijke én voldoende voorwaarden articuleert. Wollheim stelt uiteindelijk deze definitie voor:

Een lijnenpatroon X beeldt Y af als en slechts als (i) we Y kunnen zien in X en (ii) dit zo bedoeld is door de maker van X

De toevoeging van conditie (ii) verhindert dat ook wolken of tafelvlekken als afbeeldingen gelden binnen deze theorie. Wolken hebben immers geen makers en tafelvlekken zijn meestal het resultaat van onbedoeld morsen. Conditie (ii) maakt ook duidelijk waarom Vermeers schilderij niet als een afbeelding van Scarlett Johansson kan beschouwd worden. Weliswaar zien sommige mensen de actrice in het schilderij, maar dat kan zeker niet de bedoeling geweest zijn van de 17^{de} eeuwse Hollandse meester. (Meer over deze 'standard of correctness' vindt men in de bijdrage van Michael Newall.) Wollheims 'zien in' theorie kan bovendien perfect rekenschap geven van de voorbeelden die de illusiethorie in de problemen brachten. Kubistisch werk dat weinig realistisch aandoet en impressionistische doeken die de materialiteit van de verf tonen, leveren bij uitstek 'tweevoudige' ervaringen op. De kijker is zich bij dergelijke schilderijen altijd tegelijkertijd bewust van het beschilderde oppervlak en de afgebeelde taferelen.

Ondanks de grote verklarings- en aantrekkingskracht van Wollheims opvatting, zijn er vanaf het begin ook bezwaren tegen geweest. Zo creëert juist die categorie van afbeeldingen die mooi paste binnen de illusiethorie een moeilijkheid voor Wollheims theorie. In een 'trompe l'oeil' schilderij probeert de kunstenaar immers het oog te bedriegen door er voor te zorgen dat de kijker zich niet bewust wordt van het beschilderde oppervlak. De tweevoudigheid die volgens Wollheim essentieel is voor afbeeldingen ontbreekt hier dus. Wollheim heeft geprobeerd deze kwestie op een simpele manier te omzeilen. Precies omdat ze een essentieel kenmerk missen, mogen 'trompe l'oeil' schilderijen volgens Wollheim geen afbeeldingen genoemd worden. Maar dit antwoord is voor de meeste deelnemers aan het debat onbevredigend. 'Trompe l'oeil' schilderijen zijn wel degelijk afbeeldingen en een theorie die verplicht is dit te ontkennen, kan niet anders dan ontoereikend zijn.⁹

Een ander probleem is de fundamentele vaagheid van de 'zien in' hypothese. Hoe een 'twofold experience' toch één geïntegreerd geheel kan vormen en hoe de twee 'folds' precies met elkaar verbonden zijn wordt nooit echt gespecificeerd door Wollheim. Deze vaagheid mag als een echte lacune beschouwd worden. Immers, dat men tegelijk twee verschillende dingen op één en dezelfde plaats kan zien, is op zijn minst intrigerend te noemen en smeekt om nadere uitleg – uitleg die ontbreekt in Wollheims *Art and its Objects* (1980) en *Painting as an Art* (1987). Dat er na de publicatie van deze boeken geen punt is gezet achter de zoektocht naar bevredigende afbeeldingstheorie hoeft dan ook weinig verbazing te wekken. Een hele waaier van nieuwe theorieën heeft sindsdien het licht gezien en maakt van dit onderzoeksdomein één van de meest levendige in de hedendaagse kunstfilosofie. Aangezien het te ver zou voeren om alle recente theorieën hier in detail te bespreken, zal ik mij beperken tot drie van de belangrijkste opvattingen. Elk van deze opvattingen biedt een beloftevolle nieuwe invalshoek op dit aloude probleem, maar elk van hen heeft ook beperkingen of tekortkomingen zodat het laatste woord over deze kwestie zeker nog niet gezegd is.

6. Recente ontwikkelingen

Een eerste belangrijke theorie vinden we terug in *Mimesis as Make-Belief* (1990), Kendall Waltons *magnum opus* dat niet alleen grote weerklank heeft gevonden in de analytische esthetica, maar ook in andere domeinen van de filosofie (metafysica, taal filosofie, philosophy of mind). De basisintuïtie van dit boek is dat de ernstige, volwassen wereld van kunst beheerst wordt door een activiteit die we gewoonlijk met kinderen associëren – het doen-alsof ('make-believe'). Kinderen spelen voortdurend rollenspelletjes waarbij ze doen alsof ze ridder, cowboy of verpleegster zijn. Ze maken daarbij vaak gebruik van 'rekwisieten': ze beelden zich in dat de stok die ze vasthouden een zwaard is of dat de emmer op hun hoofd een helm is. Walton argumenteert dat afbeeldingen op een gelijkaardige manier als rekwisieten functioneren in een spel van doen-alsof en dat ze zo een fictionele wereld creëren. Wanneer we een geschilderd tafereel bekijken, doen we volgens Walton alsof ons kijken naar het oppervlak van de afbeelding in feite een kijken naar het onderwerp van de afbeelding is. We zien dus verf op een doek, maar we beelden ons daarbij in dat we bijvoorbeeld een meisje met een parel zien.

Een van de voordelen van deze opvatting is dat ze onze grote betrokkenheid bij kunst kan verklaren. In een eerder gepubliceerd interview ^[4] in *Esthetica* zegt Walton hierover het volgende:

'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'.

In tegenstelling tot Wollheim verschaft Walton wel verdere uitleg over de wijze waarop de twee 'folds' van een zien-in ervaring aan elkaar gelieerd zijn. Onze verbeeldingskracht vormt volgens hem de sleutel. We beelden ons bepaalde dingen in over de perceptuele activiteit die we ondernemen en zo wordt de band gesmeed tussen het zien van het oppervlak van de afbeelding en het zien van het afgebeelde voorwerp.

Net als bij de 'zien als' hypothese kan men echter vraagtekens plaatsen bij de cruciale rol van de verbeeldingskracht in deze theorie. Het kijken naar realistische, ondubbelzinnige afbeeldingen lijkt immers geen enkele inspanning van de verbeelding te vereisen (aangenomen dat we 'verbeelding' in de gewone zin van het woord gebruiken).¹⁰ We zien onmiddellijk wie of wat afgebeeld is in een paspoortfoto of Hollands stilleven en hoeven daarvoor ons inbeeldingsvermogen niet aan te spreken. Het heeft er dus alle schijn van dat ook Waltons theorie geen bevredigende beschrijving kan bieden van de typische visuele ervaring die afbeeldingen teweegbrengen.

In het licht van het voorgaande is het weinig verwonderlijk dat sommige theoretici de veronderstelling zelf, dat men best kan definiëren wat afbeeldingen zijn door na te gaan welke *ervaring* ze typisch teweegbrengen, in twijfel hebben getrokken. Flint Schier (1986), Dominic McIver Lopes (1996) en Noel Carroll (1999) gooien het bijvoorbeeld over een heel andere boeg. Hun aandacht gaat niet langer uit naar het soort ervaring dat wezenlijk zou zijn voor afbeeldingen, maar eerder naar de vraag welk soort *kennis* vereist is om afbeeldingen te interpreteren. Wat je moet weten om een afbeelding te begrijpen, verschilt immers op een significante manier van de kennis die nodig is om woorden te begrijpen. Bijvoorbeeld om te begrijpen wat het woord 'pomme', 'mela' of 'manzana' betekent, moet je de conventies van de

respectievelijke talen beheersen. Om een afbeelding van een appel te vatten, daarentegen, moet je weten hoe een appel er in realiteit uitziet. En dat is in zeker opzicht *het enige* wat je moet weten. Het vermogen om dingen in afbeeldingen te herkennen ontwikkelt zich hand in hand met het vermogen om dingen in de werkelijkheid te herkennen. Het is dus niet nodig dat men bepaalde arbitraire codes aanleert wil men kunnen zien wat er in foto's of schilderijen afgebeeld wordt. Het enige wat verondersteld is, is het natuurlijk herkenningvermogen dat men reeds bij jonge kinderen aantreft.

De herkenningstheorie, die ook wel de 'neo-naturalistische theorie' van afbeeldingen wordt genoemd, stelt dat afbeeldingen in wezen objecten zijn die ontworpen worden met de bedoeling onze natuurlijke herkenningmechanismen te activeren. Dit doet een beetje denken aan een uitspraak van Ernst Gombrich die het creëren van afbeeldingen ooit beschreef als 'het maken van sleutels om de mysterieuze sloten tot onze zintuigen te openen, hetgeen totnogtoe was voorbehouden aan de natuur' (Gombrich 1960, 304).¹¹ De herkenningstheorie mag echter niet verward worden met Gombrichs illusietheorie. Een object herkennen in een schilderij is immers niet hetzelfde als in de waan verkeren dat men het object zelf ziet. De herkenningstheorie heeft bovendien een streepje voor op de zien-in theorie van Wollheim aangezien ze kan uitleggen *waarom* we bepaalde objecten herkennen in afbeeldingen. Afbeeldingen stimuleren namelijk juist die delen van ons visueel systeem (onze herkenningvermogens) die ook door de afgebeelde objecten geactiveerd worden en ze doen dat op nagenoeg dezelfde wijze.

Men kan echter de vraag stellen waarom afbeeldingen precies dezelfde delen van ons visueel systeem in werking stellen die ook door het afgebeelde onderwerp worden geactiveerd. Komt dat uiteindelijk niet omdat afbeeldingen bepaalde relevante gelijkenissen vertonen met de door hen afgebeelde objecten? En als dat zo is, valt de herkenningstheorie dan fundamenteel niet te herleiden tot een gelijkenistheorie? Twee prominente figuren in het hedendaagse debat over afbeeldingen, Robert Hopkins (1998) en John Hyman (2006), denken dat dit inderdaad het geval is. Elk van beiden heeft op zijn manier de gelijkenistheorie, waarmee we deze uiteenzetting begonnen zijn, nieuw leven ingeblazen. Volgens theoretici als Hopkins en Hyman berust ons vermogen om dingen in de natuurlijke omgeving te herkennen fundamenteel op bepaalde cognitieve vergelijkingsprocessen (die grotendeels onbewust plaatsvinden). We vergelijken datgene wat we voor ons zien met wat we voorheen hebben waargenomen en op basis van relevante gelijkenissen komen we tot een her-identificatie. Dit mechanisme, zo stellen ze, is evengoed werkzaam wanneer we dingen in afbeeldingen herkennen. Gelijkenissen zijn dus wel degelijk van doorslaggevend belang.

Zoals we eerder gezien hebben, bestaat de moeilijkheid er in te specificeren *in welk opzicht* de afbeelding moet gelijken op het afgebeelde object. Per slot van rekening is een houtskooltekening van een appel tweedimensionaal en kleurloos en bestaat ze uit droge materie, terwijl een appel bol, groen en sappig is. Wat is dan de relevante gelijkenis die ervoor zorgt dat we in de afbeelding een appel herkennen? Hopkins denkt dat omtrekvormen ('outline shapes') een cruciale rol spelen.¹² De appel en de houtskooltekening hebben volgens Hopkins een gelijkaardige omtrekvorm of, juister geformuleerd, we *ervaren* een gelijkenis tussen de omtrekvorm van de appel en de omtrekvorm van de houtskooltekening en daardoor zien we een appel in de tekening. Hopkins 'ervaren gelijkenis theorie' ('experienced resemblance theory') combineert als dusdanig de basisintuïtie van de traditionele gelijkenistheorie en die van latere theorieën die de visuele ervaring van afbeeldingen centraal stellen. (Voor Hymans opvatting, die ondanks een aantal verschillen toch dicht aanleunt bij Hopkins' theorie, zie Hyman 2006.)

De ervaren gelijkenis theorie ontsnapt echter net zomin als andere recente hypothesen aan kritiek. De aanhangers van de herkenningstheorie argumenteren onder meer dat Hopkins en co de feiten op hun kop zetten. Volgens hen is het helemaal niet zo dat we een object herkennen in een afbeelding omdat we eerst een of andere gelijkenis ervaren. Integendeel, gewoonlijk herkennen we eerst het object in de afbeelding en pas daardoor gaan we bepaalde gelijkenissen waarnemen. Neem de 'aajw' figuur. Wanneer men een gezicht herkent in deze configuratie, komt dat dan omdat men eerst een gelijkenis waarneemt tussen de 'w' en een mond of de 'j' en een neus? Of is het eerder het geval, zoals de herkenningstheoretici claimen, dat dergelijke gelijkenissen pas opvallen *nadat* men het gezicht in de configuratie herkend heeft?

In het verlengde hiervan kan men nog een andere bedenking maken. Herkenning is gewoonlijk geen kwestie van gradatie: ofwel ziet men het gezicht in de 'aajw' configuratie, ofwel niet. Het ervaren van een gelijkenis (qua omtrekvorm of in andere opzichten) is echter *wel* een kwestie van gradatie. Dit geeft ons een extra reden om te denken dat de herkenningstheorie niet probleemloos tot een gelijkenistheorie kan worden gereduceerd. Ten slotte kan men nog aanstippen dat we soms in staat zijn te herkennen wat afgebeeld wordt in tekeningen waarvan de omtrekvormen in het geheel niet lijken op de omtrekvormen van de afgebeelde objecten. De voorbeelden die in deze context vaak vermeld worden zijn karikaturen en kubistische schilderijen.

Bezwaren als deze geven aan met welke obstakels de vernieuwde gelijkenistheorieën vandaag geconfronteerd worden. Deze bezwaren vormen echter geen 'knock out' objecties. Hopkins en Hyman hebben de critici uitvoerig van antwoord gediend en ze hebben hun theorieën op verschillende plaatsen aangepast en verbeterd – net zoals ook de andere hedendaagse theoretici hun opvattingen verdedigd en verder uitgebouwd hebben. Een consensus in dit debat is met andere woorden nog steeds ver te zoeken. Dit wil echter niet zeggen dat er geen vooruitgang is geboekt in dit onderzoeksdomein. Integendeel, de voortdurende stroom van voor- en tegenargumenten heeft wel degelijk tot resultaten geleid. Zo is de onhoudbaarheid van sommige radicale stellingen (zoals het extreme conventionalisme) voorgoed aangetoond, is er een vruchtbare wisselwerking met wetenschappelijk onderzoek tot stand gekomen, en is er veel meer klaarheid gekomen over specifieke onderwerpen zoals de verhouding tussen talige en visuele vormen van representatie. Zoals gezegd, vormt het onderwerp 'depiction' één van de meest boeiende en levende onderzoeksthema's binnen de analytische esthetica. We hopen dat de voorliggende artikelen een zinvolle bijdrage kunnen leveren tot deze bruisende discussie en tegelijk de

filosofische verwondering over afbeeldingen kan aanwakkeren en aanscherpen.¹³

Hans Maes promoveerde aan de Katholieke Universiteit Leuven en werkte sindsdien aan de Universiteit van Helsinki (Finland) en de University of Maryland (Verenigde Staten). Hij doceert momenteel kunstfilosofie aan de University of Kent (Groot-Brittannië) en is tevens voorzitter van het Nederlands Genootschap voor Esthetica.

H.Maes@kent.ac.uk^[5]

Bibliografie

Bryson, Norman (1983). *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, New Haven: Yale University Press.

Budd, Malcolm (1998). 'Aesthetics' in E. Craig (red.). *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, London: Routledge.

Carroll, Noël (1999). *Philosophy of Art*, London: Routledge.

Danto, Arthur C. (1986). 'The End of Art,' in: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York: Columbia University Press.

Gombrich, Ernst H. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon Press.

Goodman, Nelson (1968). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Bobbs-Merrill Co.

Hopkins, Robert (1995). 'Explaining Depiction' in *The Philosophical Review*, 104, 3, 425-455.

Hopkins, Robert (1998). *Picture, Image and Experience: A Philosophical Inquiry*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hopkins, Robert (1998a). 'Depiction' in E. Craig (red.). *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, London: Routledge.

Hyman, John (2000). 'Pictorial art and visual experience,' *British Journal of Aesthetics*, in vol. 40, no. 1, 21-45.

Hyman, John (2006). *The Objective Eye: Color, Form and Reality in the Theory of Art*, Chicago: University of Chicago Press.

Levinson, Jerrold (2006). 'Wollheim on Pictorial Representation' in: *Contemplating Art*, Oxford: Oxford University Press.

Lopes, Dominic McIver (1996). *Understanding Pictures*, Oxford: Oxford University Press.

Schier, Flint (1986). *Deeper Into Pictures*, Cambridge University Press.

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

Wollheim, Richard (1980). *Art and its Objects*, Cambridge: Cambridge University Press.

Wollheim, Richard (1987). *Painting as an Art*, Princeton: Princeton University Press.

-
1. 'It might be thought that the analysis of the nature of depiction has no special importance within the philosophy of art, for pictorial representation is just as frequent outside as inside art. But this overlooks the fact that real clarity about the ways in which pictures can acquire value as art must be founded on a sophisticated understanding of what a picture is and the psychological resources needed to grasp what it depicts' (Budd 1998).
 2. Michael Newall: Pictures and the Standard of Correctness; Ton Derksen & Monica Meijsing: Pictorial Space as a Paradox for Resemblance Theories [Picturale ruimte als paradox voor Resemblance Theorieën]; Jonathan Friday: Wittgenstein and the Visual Experience of Depiction; Johan Veldeman: Artistic Value and Medium Specificity [Artistieke waarde en de specificiteit van het medium]; Rob van Gerwen: Pictures of Persons.
 3. 'Gelijken op' is een symmetrische relatie, maar 'afbeelden' niet.
 4. Goodmans theorie is uiteraard subtieler en complexer dan deze simplificatie doet vermoeden. Ondanks het feit dat hij zowel talige als visuele representaties in termen van symbolensystemen begrijpt, en in die zin een scherp onderscheid tussen woorden en afbeeldingen verwerpt, besteedt hij ook veel aandacht aan de significante verschillen tussen de verscheidene symbolensystemen. Voor een bondige bespreking van deze verschillen, vgl. Hopkins (1998a).
 5. In sommige kunsttheoretische kringen wordt deze opvatting echter nog steeds voor waar aangenomen. Bijvoorbeeld Norman Bryson verdedigt in *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (1983) een strikt conventionalistische theorie.
 6. In een ander opzicht had Picasso natuurlijk wel gelijk. Zijn portret is het officiële portret van Stein geworden zodat ze vandaag vaak vereenzelvigd wordt met deze afbeelding.
 7. Vgl. Carroll 1999, 42.
 8. 'while artists had to learn to show things in perspective, no one had to learn to see that way. ... which is one basis for supposing that pictorial competence differs from linguistic competence and that pictures do not constitute a language' (Danto 1986, 89-90).
 9. Een recente poging om Wollheims theorie te immuniseren tegen deze objectie vindt men in Jerrold Levinson (2006).
 10. Volgens Robert Hopkins (1998a) kan men 'verbeelding' op twee manieren verstaan in deze context: 'The ambiguity turns on whether or not the imagining in question involves visualizing. Visualizing has its own distinctive phenomenology. For this reason, it is plausible to claim that any experience with which it is involved will have a distinctive character informed by that phenomenology, but hard to see how that experience can form an integrated whole. On the other hand, imagining that is not visualizing lacks any distinctive phenomenology. It is therefore easy to integrate into a unified experience, but ill-suited to contributing to a distinctive character. Since seeing-in is both phenomenologically distinctive and an integrated whole, the prospects for characterizing it using the imagination are not good'.
 11. 'forging of master keys for opening the mysterious locks of our senses to which only nature herself originally held the key' (Gombrich 1960, 304).
 12. 'Consider the thought that in one way a circular disk seen at an oblique angle looks elliptical, yet for all that its 3-D shape is clearly unchanged. What is picked out here is a shape property of an unusual kind. For it is relative to a point – in this case, the point from which the disk is seen. In fact, it is the property of subtending a certain solid angle at that point. For convenience, call this property the 'outline shape' the disk has at that point.' (Hopkins 1998a). Of om kort te gaan, 'Let us call the solid angle an object subtends at a point its outline shape at that point' (Hopkins 1995, 441).
 13. Francis Bacon: 'The longer you work, the more the mystery deepens of what appearance is, or how what is called appearance can be made in another medium' (geciteerd in Hyman 2006).

Links:

[1] <http://www.estheticatijdschrift.nl/magazine/2011/depiction/pictures-persons>

[2] <http://www.estheticatijdschrift.nl/magazine/2011/depiction/artistieke-waarde-en-de-specificiteit-van-het-medium>

[3] <http://www.estheticatijdschrift.nl/magazine/2011/depiction/wittgenstein-and-visual-experience-depiction>

[4] <http://www.estheticatijdschrift.nl/magazine/2008/interviews-en-conversaties/esthetica-en-theorievorming-een-interview-met-kendall-wal-0>

[5] <mailto:H.Maes@kent.ac.uk>