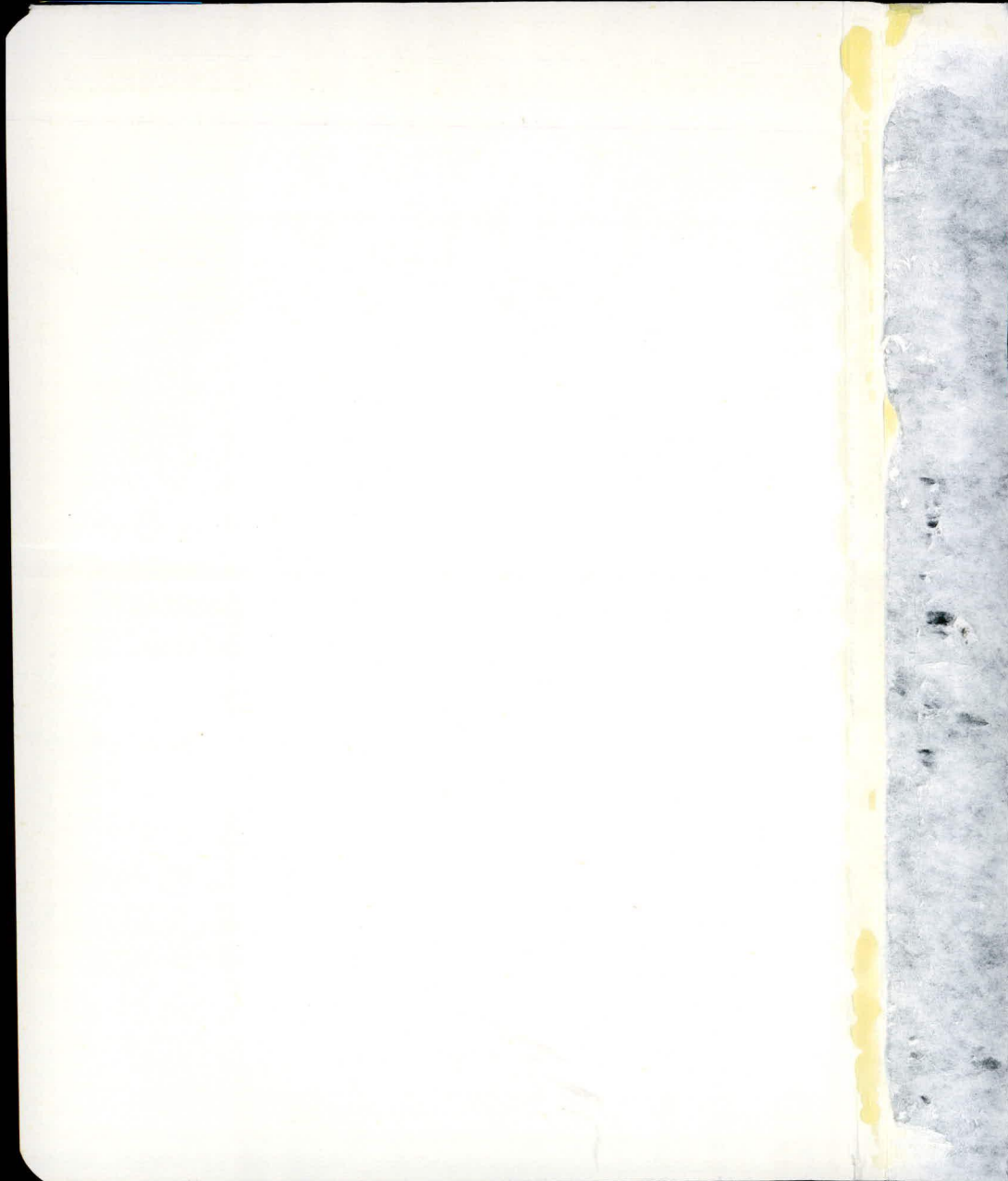
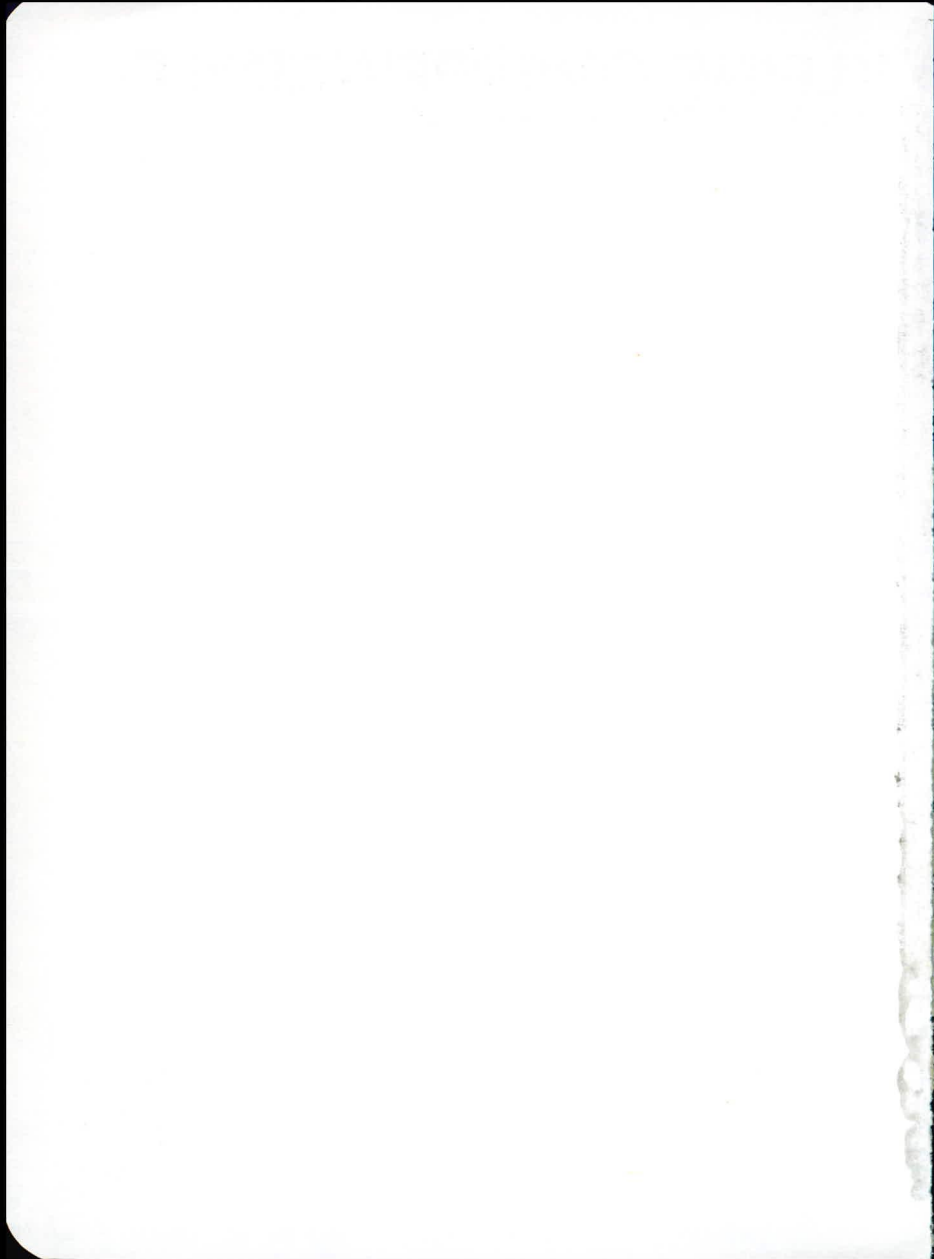




KLEINE OVERPEINZINGEN

KUNST KIJKEN IN HET MUSEUM ROB VAN GERWEN

HUISFILOSOOF VAN HET CENTRAAL MUSEUM



INHOUD

VOORWERK

- | | |
|-----------------------------|----|
| A. Een definitie van kunst? | 9 |
| B. Theorie in het kort | 19 |

WAARNEMEN DOE JE MET JE LICHAAM

- | | |
|---|-----|
| 1. Hoe kan het dat we ons thuis voelen? | 29 |
| 2. Over mensen die de wereld anders waarnemen | 51 |
| 3. Representaties | 71 |
| 4. Afbeelding, afklinking, afgeuring? | 89 |
| 5. Installaties zijn kunst | 101 |
| 6. Beeldende kunst is saai, muziek niet | 109 |

WAT KUNST DOET EN WAAROM WE KUNST HEBBEN

- | | |
|--|-----|
| 7. Schilderijen aan de muur | 127 |
| 8. Hoe lang duurt een schilderij? | 135 |
| 9. Onze cultuur heeft een artistiek domein | 151 |
| 10. Kunst moreel beoordelen—kan dat wel? | 163 |
| 11. Wat maakt iets tot kunst? | 191 |
| 12. Informatie | 207 |
| 13. Verinnering | 233 |
| 14. Anti-kunst is... anti-kunst. | 249 |
| 15. Filosofie en psychologie | 267 |

THEMA'S

- | | |
|--|-----|
| 16. Van abstractie naar installatie | 285 |
| 17. De tijd van 'live' | 305 |
| 18. Het mobieltje het museum uit | 325 |
| 19. Kunst wint van foto | 331 |
| 20. Foute foto's | 337 |
| 21. Een tekening van Da Vinci | 343 |
| 22. De Eftelingisering | 349 |
| 23. "... geen afbeelding van enig wezen" | 359 |

FULL COLOR

379

NAWERK

401



VOORWOORD

Drie jaar geleden besloten we om in het Centraal Museum een huisfilosoof te benoemen. Maar wat is een huisfilosoof en wat zou hij kunnen doen? We dachten aan iemand die vrije toegang had tot de collectie en alle museale activiteiten, tot alle medewerkers en alle bijeenkomsten. Iemand die op een beschouwelijke manier commentaar zou leveren op de rol van het museum als intermediair tussen kunst en publiek. En een 'freischwebende intelligenz'. Dichter Ingmar Heytze werd de eerste huisfilosoof van het Centraal Museum. Zijn huisfilosofisch dagboek verscheen vorig jaar in de Agnietenreeks.

Rob van Gerwen was in 2001/2002 de tweede huisfilosoof en laat ik het maar meteen toegeven, ik weet nu nog steeds niet wat dat is. Rob van Gerwen gaf ons een filosofische stoomcursus over de grenzen van de kunst en de mogelijkheden van het museum. Een jaar lang deed hij mee aan het creatief proces en hij stelde pittige vragen over onze methodologie en de grenzen van het zien. Gooide in alle kwesties olie op het vuur en, als het om filosofische redenen zo uitkwam, op de golven. Rob deed aan, zo werd gaandeweg duidelijk, het bekijken van het zien. Via splijtende mails braken wij ons in spontane gesprekken de hersens over uiteenlopende zaken als de definitie van kunst, over het waarnemen, morele normen en over de rol van de zintuigen. Het beantwoorden van zijn vragen viel overigens niet mee. Daar was hij zelf veel beter in dan wij allemaal bij elkaar.

Dat was zeker een nieuw aspect van het huisfilosoofschap. Het museum werd een proeftuin voor het staven van filosofische beweringen. De wereld van begrippenkaders en criteria werd in tien filosofische lezingen over ons uitgekeerd, en dat ging moeiteloos samen met bijdragen van Rob van Gerwen aan het tentoonstellingsprogramma via intranetdiscussies en filosofische consults. Het leidde tot soms fraai geformuleerde conclusies. Het leidde in het museum tot een bepaald zelfbewustzijn

(ja, dat willen wij beweren!) of zoals Rob het noemde, een vorm van 'conceptuele hygiëne'. Rob van Gerwen haalde hoofd en bijzaken uit elkaar. Soms veranderde de filosoof in een moralist, ontpopte hij zich als een normstellende figuur, als een regisseur van de idee. Aldus hebben wij met verbazing en plezier waargenomen hoe Rob zijn theorie ontwikkelde over het kijken, over het gebruik van dat ene, museaal zo wezenlijke, zintuig om tot een diepere ervaring te komen.

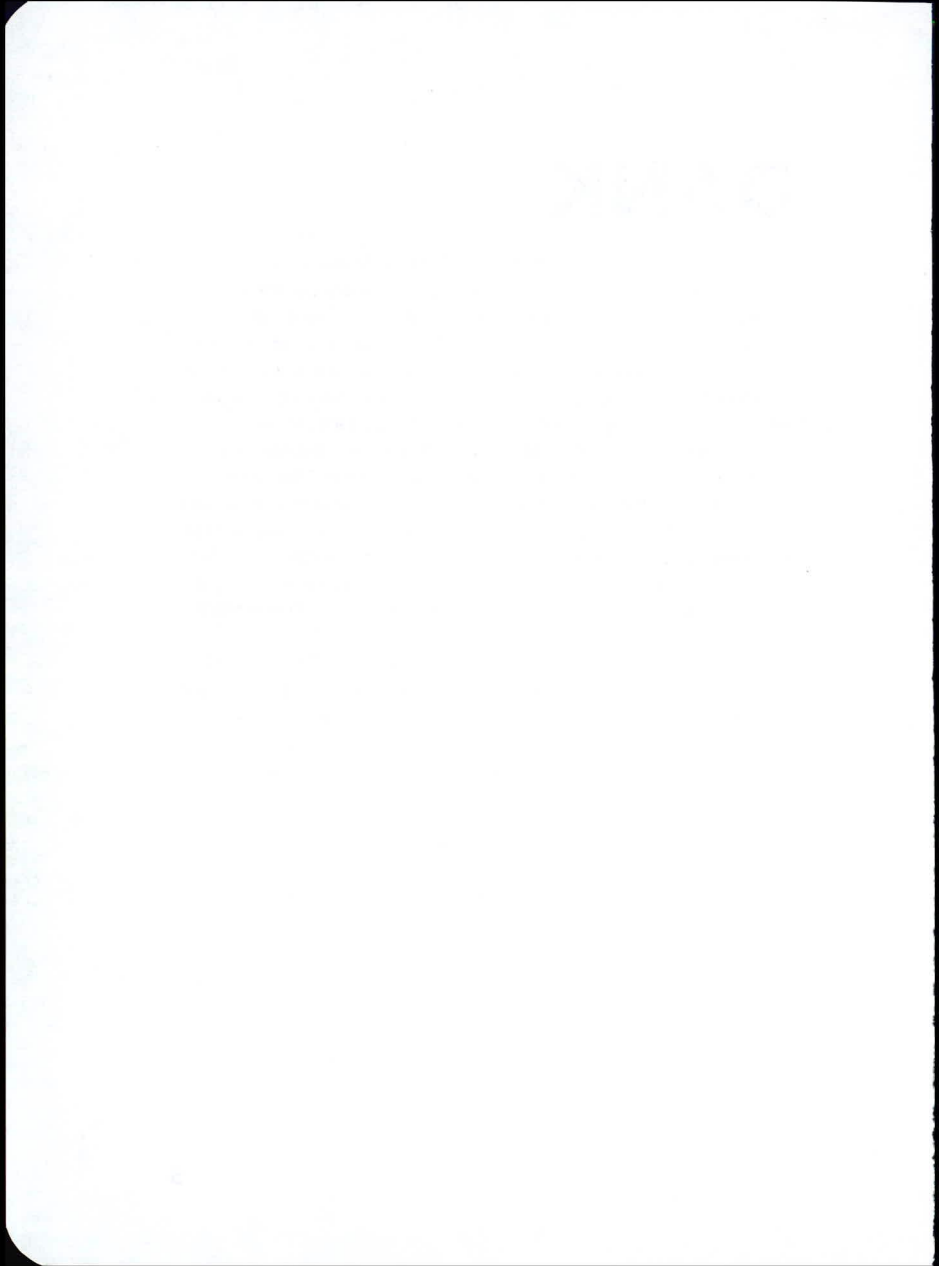
Sjarel Ex
Directeur Centraal Museum

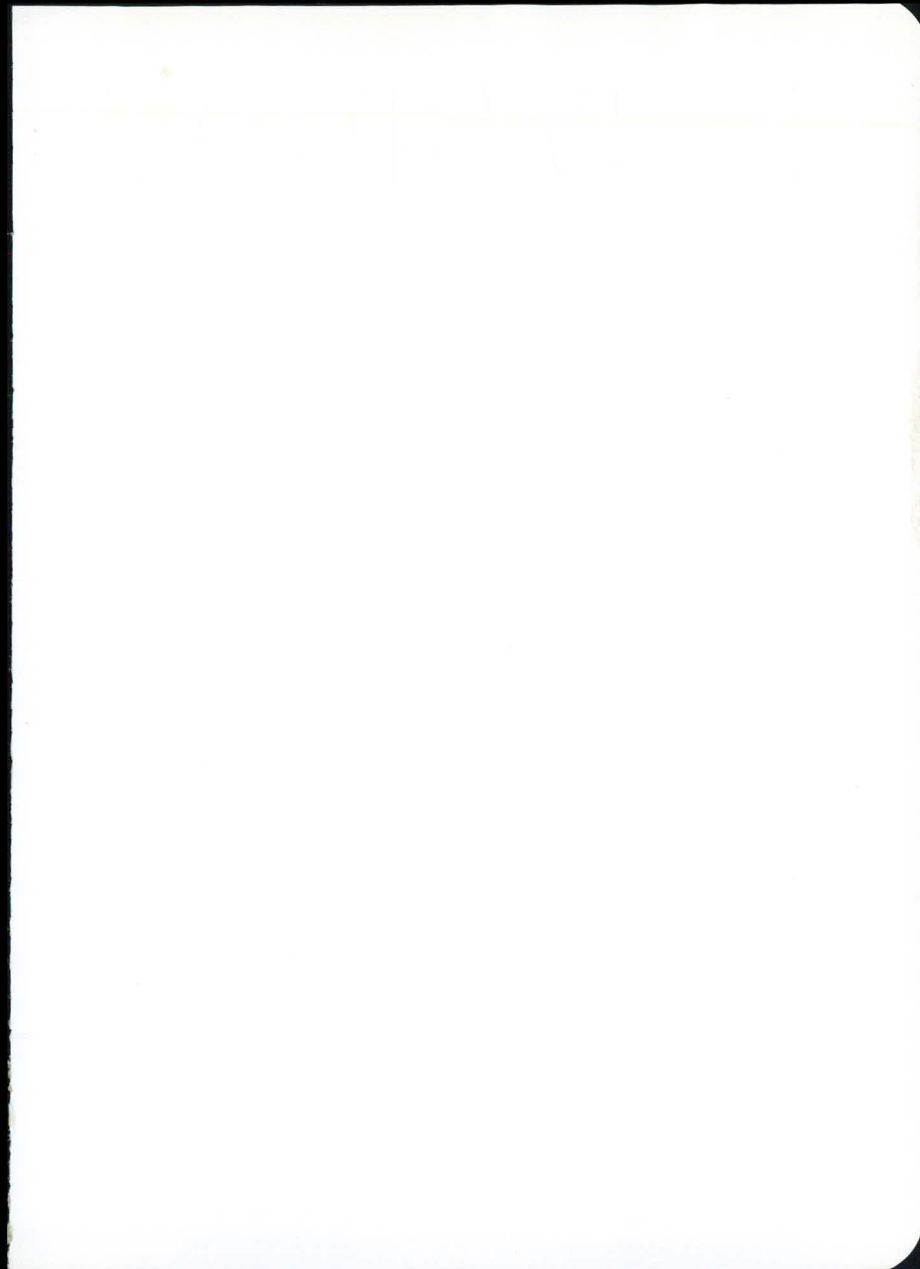
DANK

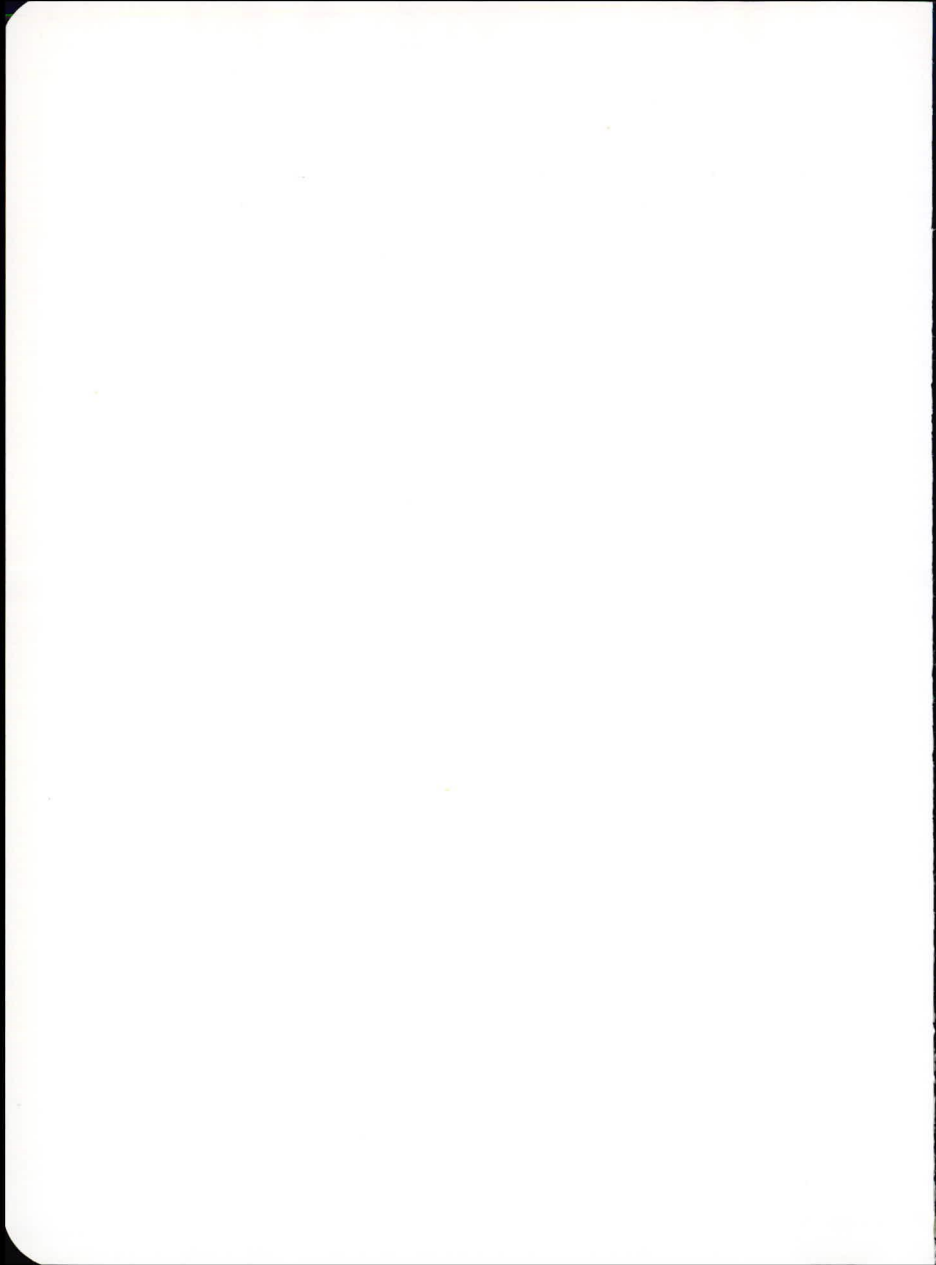
Allereerst wil ik mijn dank uiten aan het Centraal Museum. Ik bedoel: aan het team dat het Centraal Museum ook is, benevens een museum met vijf collecties. Een team dat mij heeft gestimuleerd de academische paden te verlaten en mij filosofisch heeft laten ronddwalen in de praktijk van het museale. Het heeft iets gekunstelds om mensen uit dit team te lichten vanwege hun speciale bijdrage aan mijn overpeinzingen, maar ik doe het toch maar. Mijn bijzondere dank gaat uit naar Lydia van Oosten, Sjarel Ex, Ranti Tjan, Meta Knol, Ida van Zijl, Liesbeth Helmus, Bauke Aardema, Eveline Reeskamp, Winfried Kraakman, Menno van Zwol, Jaap Oosterhoff en Maarten Brinkman voor hun vele enthousiaste terzijdes, zowel inhoudelijk als persoonlijk. Verder voor de manier waarop ze mij altijd alert en adequaat terzijde stonden: Jan Tomassen van het depot en de mannen van de Technische Dienst. Ten laatste, voor hulp met de afbeeldingen, Sabine Terra, en de ontwerper, Sybren Kuiper (-SYB-).

Via de website is veel van het hier gepubliceerde lange tijd voor heel Nederland toegankelijk geweest. Voor assistentie bij het opzetten hiervan ben ik dank verschuldigd aan Max Kennedy. Ik heb geprofiteerd van e-mail discussies naar aanleiding van de website en mijn lezingen met Leo Cox, Ellen Sebrechts, Lidwien Raaphorst en Ron Mikkenie.

Rob van Gerwen







A

EEN DEFINITIE VAN KUNST?

MOET IK ZEGGEN WAT KUNST IS? IK WEET HET NIET. ER ZIJN FILOSOFEN DIE ZEGGEN DAT KUNST NIET TE DEFINIËREN IS OMDAT ZE DAARVOOR TE VERANDERLIJK IS. OF ZE ZEGGEN DAT ALLES KUNST IS WAT VERTEGENWOORDIGERS VAN DE KUNSTWERELD ONS ALS ZODANIG VOORZETTEN. OF, DAT IETS KUNST IS ALS HET EIGENSCHAPPEN BEZIT DIE IN EEN BEPAALDE CULTUUR ALS WAARDEVOL EN GESCHIKT VOOR BESCHOUWING WORDEN BESCHOUWD.

DIT 'IN EEN BEPAALDE CULTUUR' BEVALT ME WEL: KUNST IS EEN CULTURELE PRAKTIJK - NIET IETS WAT JE IN JE EENTJE DOET.

MAAR JE WILT OOK KUNNEN ZEGGEN WAT EEN KUNSTWERK MOET KUNNEN OF MOET ZIJN OM ZIJN STATUS (WANT EEN STATUS IS HET OOK) ALS KUNSTWERK TE VERDIENEN.

**MAAR WAT HET MOET ZIJN, HANGT AF VAN DE KUNSTVORMEN
DIE ER ZOAL ZIJN. ALS HET EEN SCHILDERIJ IS, IS HET EEN
INSTANTIE VAN DE SCHILDERKUNST, ENZ.**

**DAT HELPT WEL, DE KUNSTVORMEN DEFINIËREN. MAAR HET ZEGT
TOCH NOG NIET WAT KUNSTWERKEN MOETEN KUNNEN EN HET
HELPT EVENMIN ALS ER IETS ECHT NIEUWS GEMAAKT WORDT.**

**ZO LEKEN PERFORMANCES EN INSTALLATIES IN EERSTE INSTANTIE
NIET OP ENIGE BESTAANDE KUNSTVORM. JUIST NIET. PERFOR-
MANCES ZIJN GEEN TONEEL EN INSTALLATIES GEEN SCULPTUREN.
DAAR WILDE MEN NADRIKKELIJK VAN AFWIJKEN: GEEN PLATTE
RECHTHOEKEN MEER AAN DE MUUR WAAR MENSEN AFSTANDELIJK
EN ONTHECHT NAAR KUNNEN KIJKEN, MAAR WERKEN DIE DE
MENSEN BETROKKEN MAKEN, WAS DE BEDOELING.**

**IN EERSTE INSTANTIE LEKEN ZE OP NIETS WAT ER IN DE KUNST-
GESCHIEDENIS AAN VOORAF GING, OP GEEN ENKELE KUNSTVORM.
DE VRAAG IS DUS: HOE ZIJN PERFORMANCES EN INSTALLATIES
KUNST GEWORDEN?**

**TOCH IS HET IDEE VAN EEN KUNSTVORM OOK EEN DEEL VAN HET
ANTWOORD: KUNSTWERKEN LIJKEN DEEL TE MOETEN UITMAKEN
VAN EEN PROCÉDÉ.**

**MOET EEN KUNSTWERK DE ZIELEROERSELEN VAN ZIJN MAKER
OVERBRENGEN? ALS DAT ZO WAS, ZOU ER MAAR WEINIG KUNST
OVERBLIJVEN. PLUS, WE MOETEN DAN VRAGEN OM WELKE ZIELE-
ROERSELEN HET PRECIES MOET GAAN. WANT DE KUNSTENAAR IS
TOCH ZEKER NIET VOORTDUREND IN DE EMOTIONELE TOESTAND
DIE HIJ IN ZIJN KUNSTWERK UITDRUKT?**

**MOET EEN KUNSTWERK DE ZIEL VAN ZIJN PUBLIEK ROEREN?
DAT ZOU MOOI ZIJN, MAAR JE KUNT HET MOEILIJK EISEN - WANT
MOET EEN WERK DIT DAN ZO AF EN TOE DOEN, OF JUIST ALTIJD,
EN BIJ ALLE BESCHOUWERS IN ALLE CONTEXTEN? NEE TOCH? ER
ZIJN GENOEG MENSEN DIE NIET WARM OF KOUD WORDEN VAN
PICASSO'S WERK, MAAR DAT BETEKENT NATUURLIJK NIET DAT
HET GEEN KUNST IS.**

**EN ANDERSOM BLIJKT OOK WEL DAT DEZE EIS NIET WERKT: ER
ZIJN GENOEG GEBEURTENISSEN DIE ONS DIEP ROEREN, MAAR
DIE DAAROM NOG GEEN KUNST ZIJN: DE BEGRAFENIS VAN MIJN
VADER, DIE VAN MIJN BROER, EEN AUTO-ONGELUK, EEN VERLOREN
OF GEWONNEN WEDSTRIJD.**

**EEN KUNSTWERK MOET ZICHZELF ALS EEN 'ELDERS' AAN ZIJN
PUBLIEK AANBIEDEN EN DAT DOEN DIE ROERENDE ALLEDAGSE
GEBEURTENISSEN NIET: DIE BIEDEN ZICH HIER EN NU AAN MIJ AAN.**

EN OVER DAT 'ELDERS': EEN BELEVING.

EN WEL: GEREGLUEERD; NIET TOEVALLIG.

WAT DE BESCHOUWER MOET DOEN (JA, DIE MOET OOK WAT
DOEN) IS: EEN ARTISTIEKE EMPATHIE, EEN EMPATHIE MET HOE
HET MATERIAAL ONS BIJ HET 'ELDERS' BRENGT WAAR ZICH OOK
EEN BELEVING BEVINDT DIE WIJ - GEVOELIGE WEZENS ALS WIJ
ZIJN - LEREN KENNEN.

iets op gereglueerde wijze intiem maken: intimatie.

ER MOET SPRAKE ZIJN VAN EEN RUIMTE EN TIJD WAARIN EEN
BESCHOUWING PLAATSVINDT EN EEN ELDERS WAARHEEN HET
WERK DE BESCHOUWER MOET VOEREN.

EEN KUNSTWERK IS EEN EENMALIG, SINGULIER OBJECT OF
GEBEURTENIS, EN HET IS EEN INSTANTIE VAN EEN PROCÉDÉ.
IS DAT GEEN TEGENSpraak?

HET PROCÉDÉ IS NODIG WIL HET WERK OP VOORGAANDE KUNST
VOORTBORDUREN EN LATERE KUNST MOGELIJK MAKEN-HET
KUNSTWERK IS EEN SCHAKEL IN DE KUNSTGESCHIEDENIS, EEN
CULTURELE PRAKTIJK.

DUCHAMPS FOUNTAIN AFBEELDING 13 IS GEEN KUNSTWERK, O.A. OMDAT HET GEEN DEEL HEEFT AAN EEN PROCÉDÉ, NOCH ER ÉÉN INITIEERT. BRAQUE ÉN PICASSO KONDEN KUBISTISCHE SCHILDERIEN MAKEN - VOLGENS EEN PROCÉDÉ. MAAR WAS ER VOOR DUCHAMP OOK EEN PROCÉDÉ: HAD HIJ MISSCHIEEN OOK NOG EEN WASTAFEL KUNNEN PLAATSEN? OF HADDEN ANDEREN ANDERE DESIGNS VAN URINOIRS KUNNEN PLAATSEN?

FOUNTAIN IS GEEN PROCÉDÉ, MAAR EEN EENMALIG GEBAAAR: "EENS KIJKEN OF DE KUNSTWERELD ZO DECADENT IS DAT ZE ZELFS BEREID IS EEN URINOIR TOT KUNST TE VERHEFFEN?" EN, JAWEL HOOR: ONDANKS HET FEIT DAT FOUNTAIN ANTI-KUNST IS, WORDT HET WEL ALOM GEROEMD ALS EEN VAN DE GROOTSTE KUNSTWERKEN VAN DEZE TIJD. MOOI NIET, DUS. EEN EENMALIG GEBAAAR, GEEN KUNST. (OF MOETEN WE CONCLUDEREN DAT ALLES WAT LEUK EN BOEIEND IS EEN KUNSTWERK MAG ZIJN EN DAT BOVENVERMELDE GEDACHTENGANG EEN BOEKHOUDKUNDIGE EXERCITIE IS?)

INSTALLATIE EN PERFORMANCE HEBBEN ZICH LANGZAAM EEN PROCÉDÉ GEWONNEN. DAT PROCÉDÉ WERD ARTISTIEK OP HET MOMENT DAT A. KUNSTBESCHOUWERS GINGEN AANVOELEN HOE ZE ZICH ERTOE MOESTEN VERHOUDEN - OP EEN MANIER DIE ZE MIN OF MEER KENDEN VAN EERDERE KUNSTVORMEN; EN B. ER

EXEMPLAREN VAN HET PROCÉDÉ WERDEN GEPRÉSENTEERD MET GROTE ARTISTIEKE KWALITEIT.

FOUNTAIN IS OOK GEEN KUNSTWERK OMDAT HET MATERIAAL ONS NIETS VERTELT OVER ENIG 'ELDERS'. HET PORSELEIN DOET ER NIET TOE - JE HOEFT DIT URINOIR NIET TE ZIEN OM DE BETEKENIS VAN DUCHAMPS GEBAAAR TE BEGRIJPEN.

BETEKENIS HEBBEN (OF DRAGEN) IS OP ZICH ONVOLDOENDE VOOR IETS OM KUNST TE ZIJN.

IETS HEEFT IMMERS ALTIJD WEL VOOR DE EEN OF ANDERE PERSOON ENIGE BETEKENIS. EN ZELFS ALS IETS BETEKENIS HEEFT VOOR DE KUNSTGESCHIEDENIS BETEKENT DAT NOG NIET DAT HET KUNST IS: DE TWEEDE WERELDOORLOG HEEFT OOK EEN GROTE BETEKENIS VOOR DE KUNSTGESCHIEDENIS, DE ENDLÖSUNG, 11 SEPTEMBER 2001.

ENZOVOORT.

DE AFORISMEN IN DIT BOEK VORMEN EEN VOORTDOUREND AFTASTEN VAN DEZE VOORZICHTIGE DEFINITIE VAN KUNST. CENTRAAL DAARBIJ - MEN ZIET HET OOK AL AAN DE OPMERKINGEN IN DEZE INLEIDING - IS HET GEGEVEN DAT WAARNEMERS

**KUNSTWERKEN OM ZICH HEEN ZIEN MAAR DE BETEKENIS VAN
DIE KUNSTWERKEN ELDERS VINDEN. HET KUNSTWERK BEWERKT
DIE OVERGANG VAN HIER EN NU NAAR ELDERS.**

EN:

IEDERE KUNSTVORM DOET DIT WEER ANDERS.

EN:

**WAAROM WORDEN WE ER NIET GEK VAN ZO MET ONZE VERBEEL-
DING VERVOERD TE WORDEN, ZELFS NAAR FICTIEVE WERELDEN?**

EN:

'KAN' ALLES WAT ER UIT NAAM VAN DE KUNST GEDAAN WORDT?

EN:

**HOE KOMT HET TOCH DAT MUZIEK ONS ZOVEEL DIRECTER AAN-
SPREEKT DAN DE BEELDENE KUNSTEN?**

EN:

**WAT MOETEN WE MET DE NIEUWE MEDIA? PASSEN DIE WEL IN
HET MUSEUM? ZIJN HET WEL KUNSTEN?**

**ZOVEEL VRAGEN ZAL IK BESPREKEN. ZOVEEL ALS GEEN GEK KAN
BEANTWOORDEN IN HET MUSEUM.**

B

Theorie in het kort

Waarnemende mensen zijn denkende en voelende, moreel handelende lichamen in de ruimte met vijf eigenwijze zintuigen. Eén of meer zintuigen moeten missen, heeft diepgaande gevolgen voor hoe je de wereld beleeft. Blindheid, doofheid, autisme (?), enz.

Zintuigen en de ruimte. Ieder zintuig ordent de ruimte op eigen wijze: de ruimte van de geur is een wolk om het hoofd, de ruimte van het gehoor reikt ver achter de muren waar we niet doorheen kunnen zien.

Zintuigen en de tijd. De tijd wordt door de zintuigen op één enkele manier geordend, namelijk synchroon: wat ik hoor is gelijktijdig met wat ik zie of ruik.

Dingen en de waarneming. Dingen zijn entiteiten die een tijdlang ruimte innemen en dus een vorm hebben. Dingen zijn gemaakt of ze zijn ontstaan.

Artefacten zijn dingen die door mensen zijn gemaakt, altijd met een doel voor ogen. Hun vorm is hen gegeven. Vandaar vormgeving. In hun vormgeving nemen we de redenen waar die men had om een artefact te maken.

Ontstane dingen treffen we in de natuur aan. Ze zijn daar door omstandigheden ontstaan of gegroeid. Ze zijn niet door mensen gemaakt. Hun vorm is toevallig.

Natuurschoonheid heeft een logica die de mens vreemd is. Natuur is anders mooi dan artefacten of kunstwerken. Daarom is natuurschoon vermoedelijk ook zo goed om te ervaren: omdat het

iets moois laat zien dat nu eens niet omwille van onze beleving gemaakt is.

Het Centraal Museum toont artefacten. Het gaat ons om de redenen die mensen hebben (gehad) om dat soort dingen te produceren. En dit is verbonden aan het meest fundamentele probleem van de filosofie van de kunst: hoe kan betekenisloos materiaal, eenmaal 'in vorm', betekenis dragen?

Vijf collecties met verschillende typen artefacten en evenzovele soorten bedoelingen.

Artefacten en hun ruimte en tijd. Dingen die met onderscheiden bedoelingen gemaakt zijn, worden op onderscheiden manieren gebruikt.

Ze bevinden zich op onderscheiden manieren in de ruimte en de tijd.

Vormgeving en design. Nuttige artefacten worden gebruikt vanwege hun nut. Hun gebruik ligt vast. Stofzuigers gebruik je om stof te zuigen; dat

vereist bepaalde handelingen, en iedere handeling duurt een specifieke tijd.

De vormgeving van nuttige artefacten is ingegeven door het doel dat zij dienen. Design geeft hen een beter image.

Waarom is mode tijdgebonden? Mode maakt gebruik van iets wat 'in de lucht hangt' en wat daar na een tijdje weer uit verdwijnt. Mode is niet bedoeld om jarenlang mee te gaan. Wie zich niet meteen bij de tijd kleedt, mist de boot.

Wij begrijpen niet meer waarom men zich toen zus of zo kleepte, of vinden het juist 'weer' mooi, etc.

Mode lijkt op design. Mode dient om iets in te pakken dat zich aan de zintuigen voordoet (een menselijk lichaam) en om dit een image te bezorgen. Mode is een vooruit geprojecteerde afbeelding: een "image" dat niets weergeeft wat er al was, maar dat maakt dat we op een bepaalde manier gaan nadenken over iets aanwezig (een

mens die we vóór ons zien en ook kunnen horen, ruiken en aanraken).

Mode is geen vormgeving. Mensen die mode dragen, zijn geen nuttige objecten, maar levende wezens, waardevol bovendien vanwege hun moreel innerlijk.

In de moraal gelden andere doelen dan het nut dat we met onze alledaagse gebruiksvoorwerpen nastreven.

Kortom, ook al geven mode en design hun onderwerpen een image en onderscheiden ze zich daarin allebei van kunst, ze verschillen toch ook weer van elkaar.

Welk doel heeft kunst eigenlijk? Men zegt vaak dat het doel van kunst haar doelloosheid is en dat heeft wel wat, als je kunstwerken met stofzuigers vergelijkt: thuis kun je er inderdaad niets mee doen. Maar ik zie het doel van kunst liever als een cognitief doel.

Krantenreportages hebben ook een cognitief doel: ze moeten nieuws overbrengen. Kunstwerken hebben eerder tot doel gebeurtenissen levendig over te brengen. Het gaat bij kunst minder om de correctheid van de weergave, dan om haar intimiteit.

Stijl. Kunst brengt intimiteit over, maar ze doet eigenlijk weinig anders dan zich aanbieden opdat het publiek haar kan beleven. Het publiek beleeft een kunstwerk als de realisatie van intenties van een kunstenaar. Zonder aan het vorige iets af te doen, meen ik ook dat een kunstwerk werkt door de mate waarin de geest (zijn betekenisvolheid) op het materiaal (verf, klanken, brons, enz.) past. (Dat heb ik van Hegel). De kunstenaar zoekt in zijn materiaal een eigen stijl die voor de beschouwer het voertuig vormt voor diens beleving. (En dat komt van Wollheim).

Praktische dilemma's en filosofische vragen gaan soms samen.

Hoe zorg je ervoor dat mensen van nu zich kunnen voorstellen hoe het was om in de tijd van toen te leven?

Hoe doe je dat wanneer je alleen resten van toen hebt (vazen, zilver, marteltuig en andere gebruiksvoorwerpen)? Je hebt natuurlijk ook bronnen van toen, maar een museum is weer geen leeszaal.

Toon je kunstwerken van nu op dezelfde manier als kunstwerken van lang geleden?

Kunnen wij werk van toen nog adequaat beleven?

Kunnen wij nog lachen om grappen van een eeuw geleden?

Kunnen we nog wel aanvoelen waarom men zich 50 jaar geleden zus of zo kleepte?

Kun je mode beleven als ze om een statische pop gedrapeerd is?

the first of these is the fact that the
the second is the fact that the

the third is the fact that the
the fourth is the fact that the

the fifth is the fact that the

the sixth is the fact that the

the seventh is the fact that the

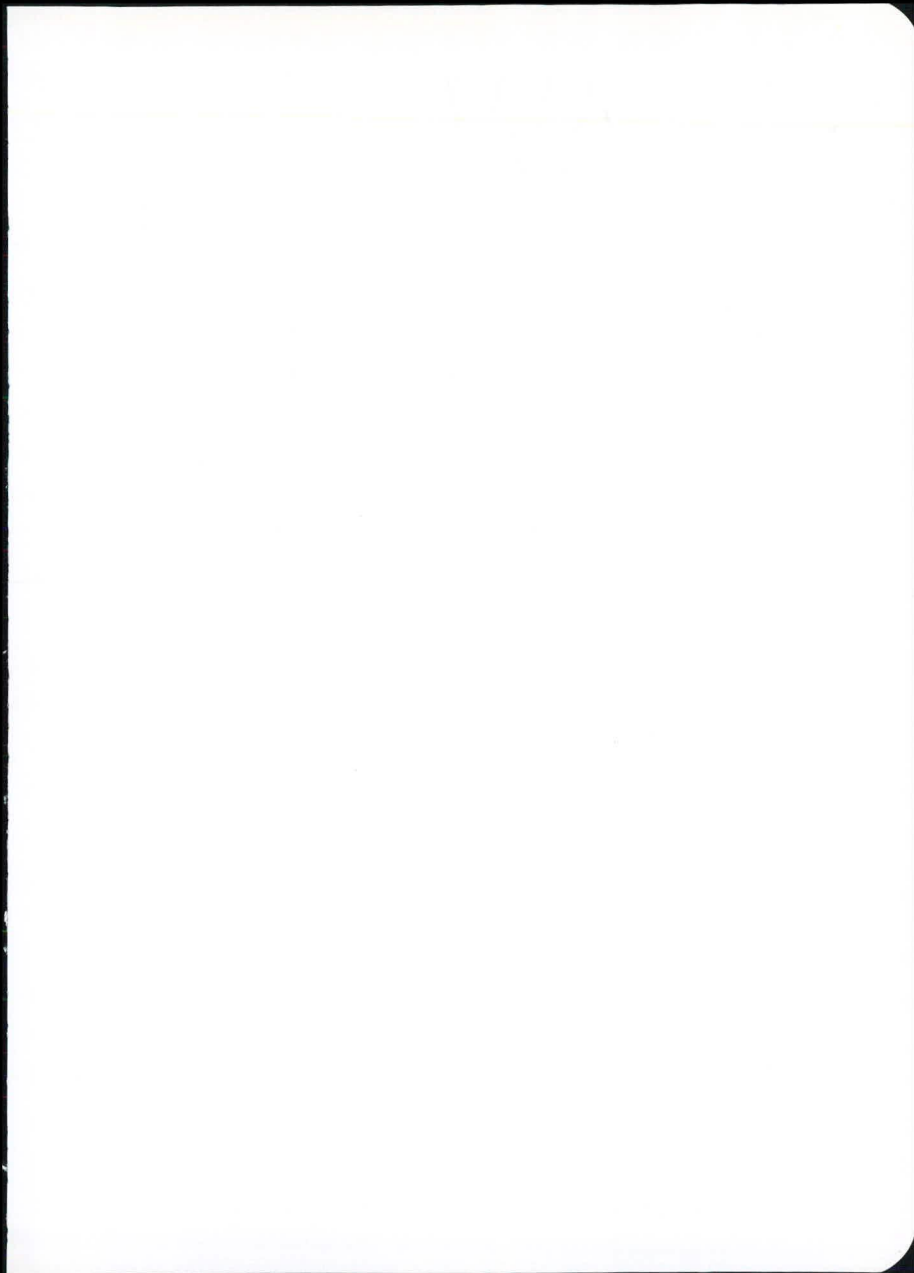
the eighth is the fact that the

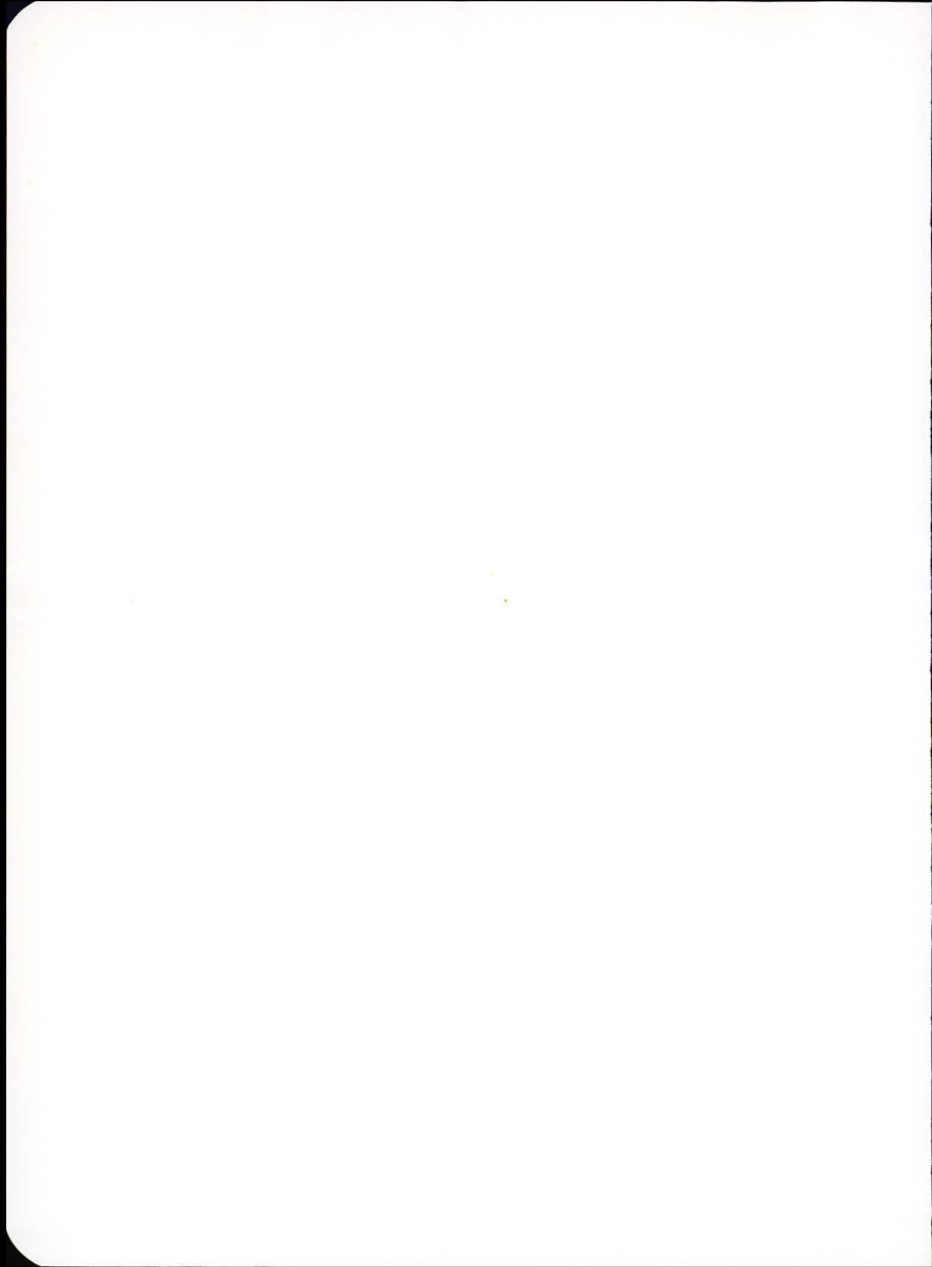
the ninth is the fact that the

the tenth is the fact that the

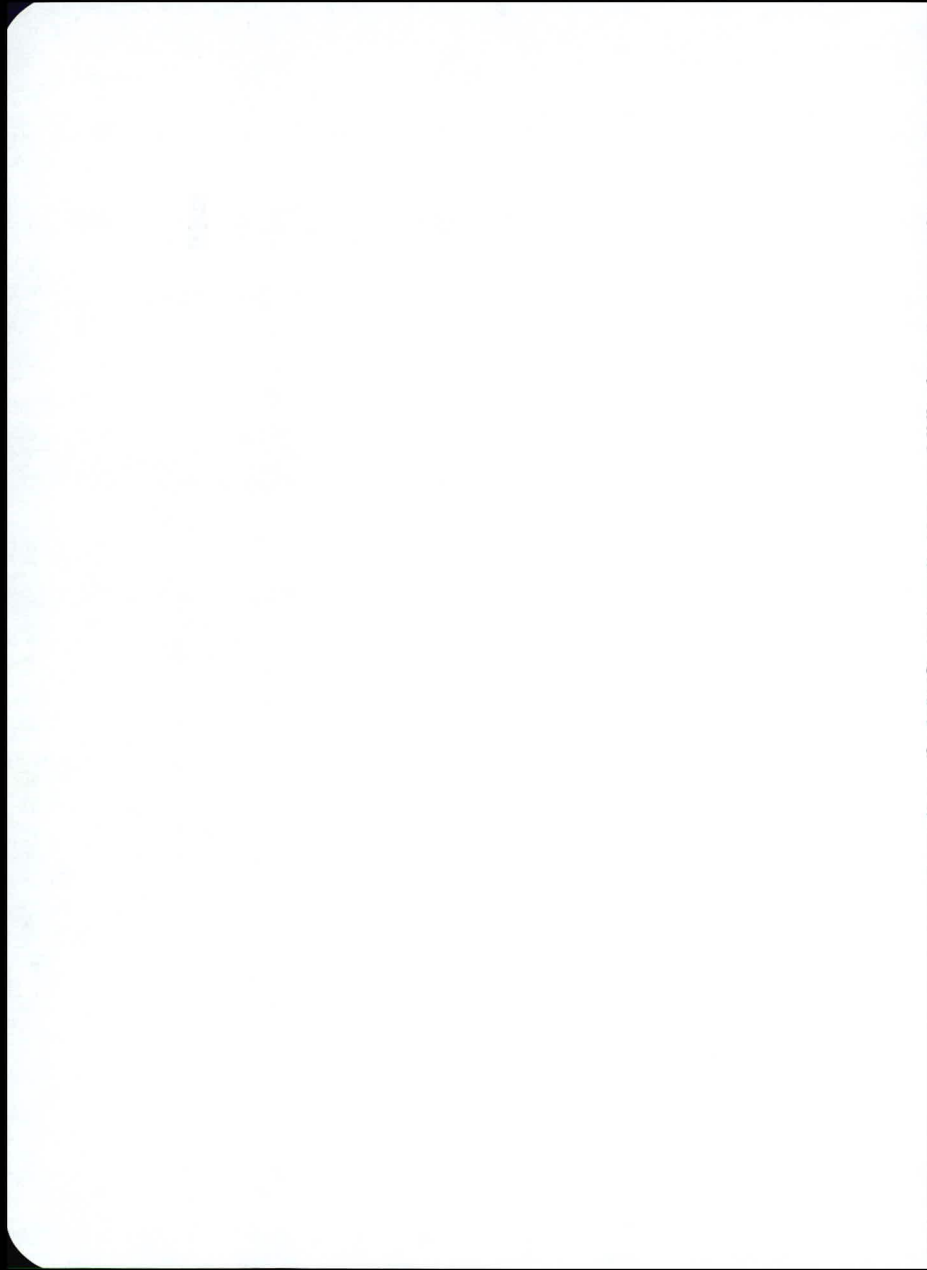
the eleventh is the fact that the

the twelfth is the fact that the





1



Hoe kan het dat we ons thuisvoelen?

Vast in de lift op de Uithof. De deur is in tweeën en de twee delen gaan onafhankelijk van elkaar open en dicht, open, en dicht. Je steekt er je hand niet tussen. Ik bel de technische dienst. Naast mij staat een vrouw die een beetje in paniek raakt, hoewel de deur op een spleet staat en er aan de buitenkant een andere vrouw tegen ons staat te praten. Ik ben onrustbarend rustig.

Als je je thuis voelt, wat is dat dan precies? Ik denk dat het is, dat je uit geen enkele onverwachte hoek verwacht aangesproken te wor-

den. Ik doel niet alleen op spreken in taal en de 'hoek' bedoel ik ook niet geometrisch. Nee, je zit op de bank televisie te kijken en voelt je thuis, betekent: je verwacht niet dat de deur plotseling opengaat (er is immers verder niemand thuis), je verwacht niet dat er plots een zwaar object op je hoofd neerdaalt, je verwacht geen bonk op de grond, ook geen krasgeluidjes en wat er met het licht gebeurt, dat kun je verklaren: natuurlijk wordt het ergens donker wanneer er een lamp springt. En als er een auto langsrijdt, oke, dan schijnt er licht door het gordijn, of op het plafond.

Als je je niet thuis voelt, voel je je van alle kanten bedreigd. Van alle kanten? Nee, maar je hebt geen idee van welke kant. Het kan van alle kanten komen. En je weet ook niet wat er allemaal kan komen. Je loopt in je eentje verdwaald na zonsondergang in de jungle van Midden-Afrika. Daar ritselt wat, in de verte hoor je een grom, een schaduw glipt langs. Boven je is het angstwekkend stil, nadert daar gevaar? Je doet een stap en de grond is week

en glibberig. Een rare geur die je niet kent, strijkt koud langs je wangen.

Jezelf thuismaken. Je kunt op jezelf inpraten en zeggen: vooruit, het is hier onbekend voor mij, maar er is niets aan de hand. Maar hoewel je je op die manier wel kunt helpen je thuis te voelen, kom je langs die route niet echt bij je doel. Je voelt je pas thuis als je zintuigen tot rust zijn. Je thuis voelen is een succesterm, je doet het of je doet het niet. Je kunt het moeilijk afdwingen. Het heeft hoe dan ook alles te maken met je zintuigen.

Actualiteit van waarnemingen. Waaruit bestaat het hier en nu van waarnemingen, hun actualiteit in tijd en ruimte? Waarneming omvat allereerst meer dan het visuele alleen. Staand langs een besneeuwd landschap zien we niet alleen sneeuw en de takken die daaruit steken, maar ook horen we de auto's achter ons langsrijden, en geen enkele vogel; en we ruiken de geuren van het land en van diesel; en we voelen ook: de grond waar we op staan, de

boom die we vasthouden, de koude wind langs onze wangen. Bij waarneming zijn al onze zintuigen betrokken.

Waarneming is synesthetisch. Bij waarneming zijn al onze zintuigen betrokken. Omdat ieder zintuig de ruimte anders ordent, vertelt onze waarneming ons hoe ons lichaam zich verhoudt tot de wereld om ons heen.

Als we ons, kijkend naar een landschap, omkeren, verandert er veel voor sommige zintuigen en weinig voor andere. Het visuele veld, bijvoorbeeld, verandert absoluut: het landschap zien we niet meer, maar de snelweg en de flats daarachter. De tast verandert relatiever: we voelen de koude wind nog wel, maar ze treft nu de andere wang, en de grond onder onze voeten voelt wel anders aan, maar het is moeilijk om daar uit af te leiden dat we omgekeerd staan-zoals dat weer wel uit de windrichting kan. De geuren daarentegen veranderen niet, maar blijven als een wolk om ons heen hangen.

Waarneming is egocentrisch. Onze algehele gesitueerdheid verandert niet wezenlijk als we ons omdraaien. We weten dat wat we nu waarnemen zich in dezelfde context bevindt als het landschap waar we zoëven nog naar keken. Ons lichaam blijft in dezelfde tijd en ruimte. Waarneming is egocentrisch. We voelen ons thuis omdat onze zintuigen goed samenwerken en hieruit blijkt mooi dat de gegevens van de buitenwereld op onze lichamelijke aanwezigheid in de wereld passen.

Een foto van het sneeuwlandschap. Ik had ook een foto kunnen tonen van het sneeuwlandschap. Dat zou een aantal dingen duidelijk gemaakt hebben. De waarneming van het in een foto getoonde is non-egocentrisch. Een stap naar links of rechts zal niets nieuws in de foto in beeld brengen, noch iets verbergen. Je omdraaien doet de foto verdwijnen, maar wat dan in beeld komt, bevindt zich niet in de besneeuwde ruimte van de foto: geen autoweg met flatgebouwen, maar een andere muur in deze kamer.

Een foto vertelt minder dan een beschrijving. Ze vertelt ons niets over de kou, de geuren en de geluiden van het landschap. Tegelijkertijd vertelt een foto ons ook meer dan een beschrijving. Dat meerdere toont ze ons en veel gedetailleerder dan het beschreven kan worden. Waar we in de beschrijving genoeg moesten nemen met "de sneeuw en de takken die eruit steken", zien we op de foto hoe de sneeuw golft en welke vormen de takken hebben en dat er niet alleen maar takken, maar ook nog puin uit de sneeuw omhoog steekt en wat al niet.

Voorstellingen en handelingen. Aan een handeling gaan doorgaans beelden vooraf. Je hebt de handeling al gevisualiseerd voordat ze uitgevoerd wordt. We noemen dat anticipatie, het is het maken van voorstellingen van hoe het zal zijn. Je doet het als je op je fiets een kuil in de weg ziet aankomen en alvast 'uit het zadel' gaat; als je een parkeerplaats ziet en je afvraagt hoe je erop zal rijden; als je bedenkt wat je zult gaan kopen: waar liggen

de goederen, hoe laad je ze in je boodschappenwagen, enz.

Maar je doet het uiteraard niet alleen bij alledaagse handelingen. Obsessies en neurosen drijven op anticipaties als deze. De meest dwingende beelden die je voor jezelf kunt maken in anticipatie op de nakende toekomst ontleen je aan je herinneringen: je weet nog hoe het de vorige keer ging, waar de boodschappen liggen, hoe verlost je je voelde toen je eindelijk je handen waste. Herinneringen zijn een bron voor je anticipaties, maar je dromen doen het ook goed en je fantasieën. De psycho-analytische theorie doelt hierop - vermoed ik - wanneer ze het over het onbewuste en het onderbewuste heeft.

Neurotische anticipaties. Als iemand schrikt, past de werkelijkheid niet in zijn verwachtingen. Wat hij verwacht is hoe hij zich voorstelt dat de wereld zal zijn. Wat is de notie van correctheid voor onze voorstellingen?

Als de werkelijkheid aan onze verwachtingen voldoet, kan dat om twee redenen zijn.

- 1. omdat onze verwachtingen gewoon 'correct' zijn, of,**
- 2. omdat onze waarnemingen even afwijkend zijn als die verwachtingen (dit beschrijft de neuroot: die grotendeels ziet wat hij 'wil' zien). Je vreest dat je gaat hyperventileren zodra je de straat op gaat, omdat de buitenwereld zo bedreigend is en prompt zie je wanneer je naar buiten kijkt iemand naar jou kijken. Oei.**

Waarnemingen zijn 'onder een beschrijving', ze zijn gestructureerd door onze concepten. Kijk om u heen en u ziet geen vlekken boven en onder elkaar (waar u in uw hoofd een voorstelling van maakt), maar een boek in uw hand, een tafel, een stoel, enz. Als een waarneming in onze geest een voorstelling produceert, is dit het model van de voorstelling.

Maar wat is een concept? Een concept is een ordenend principe dat vergezeld gaat van voorstellingen van aspecten van dingen of gebeurtenissen. Wat de zintuigen bereikt, is accuut en synchroon met de waarneming, de structurering gaat echter verder dan het heden. Het concept 'hamer' betekent niet alleen een bepaalde vorm, een houten steel met een metalen kop; het betekent ook de zwier die je ermee kunt maken wanneer je een spijker het hout in timmert, en het geluid van de klap, en het effect op de spijker (die het hout ingedreven wordt).

Veel aspecten van onze waarnemingen gaan die waarneming temporeel te buiten. We zien niet alleen een man, maar zien meteen ook dat hij 'er vermoeid uitziет', 'dat hij wat op de nieuwslezer van RTL5 lijkt', 'dat hij er succesvol uitziет', en dergelijke dingen meer. We zien dus ook zijn voorgeschiedenis (hij heeft weinig geslapen, hard gewerkt, carrière gemaakt) en we zien die nieuwslezer in hem. De verbeelding is het vermogen dat ons hiertoe in staat stelt.

De zintuigen bevestigen slechts onze voorstellingen en sturen die slechts enigszins bij; er zit maar zoveel rek in onze voorstellingen. Ook onze fantasie kan slechts aan onze voorstellingen bijdragen in zoverre ze deze niet overrekt.

Hoe dit model van de voorstelling ons helpt. Met dit model van de voorstelling kunnen we de volgende verschijnselen te lijf gaan: de werking van ideologie en van nationale evenementen, van historische plaatsen en gebeurtenissen; verschijnselen als verliefdheid, angst, emoties, projectie, expressie; de sociale component van kunstwaardering, sentimentaliteit en snobisme.

Verder: intimatie stuurt onze voorstellingen; mode stuurt ze; reclame; 'self-fulfilling prophecies'; verkiezingsprognoses.

Waar in dit model is plaats voor 'vooruitzien'? Ik meen: aan de zintuiglijke kant, omdat vooruitzien uitgaat van strikt causale wetmatigheden. Met vooruitzien kun je maar zover geraken. Alle dieren kunnen het. Voorstellen

is veel en veel flexibeler, afhankelijker van de wil van de waarnemer; ze kan op andermans responsen vooruitlopen. Empathie speelt hierbij ook een rol.

Voorspellen en voorzien. "Niemand kan in de toekomst kijken", zegt men, maar volgens mij doen we dat de hele dag. En wat heeft dat met kunst te maken? Ik zal het zeggen. Eén van de belangrijkste lessen van mijn onvolprezen rij-instructeur (bedankt, Wim) was, dat je op de snelweg ver weg moet kijken, om te kunnen anticiperen op wat jou zometeen te wachten staat. De truc is niet alleen dat je aan de auto's van ver vóór je kunt zien wat er gebeurt op een plek waar je zometeen zult aanbelanden en dat je daarmee je eigen nabije toekomst kunt voorspellen - een redenering! Nee, de truc is om er zozeer aan te wennen ver vooruit te kijken dat je daar op den duur je eigen nabije toekomst ziet - een waarneming!

De natuurwetenschap doet ons geloven dat we de toekomst niet kunnen zien, omdat ze er nog

niet is. Immers, je kunt alleen waarnemen wat zich via bepaalde typen trillingen aan je zintuigen voordoet, geluidstrillingen of lichtgolfjes. Volgens dit natuurkundig model is alles wat je hoort - door de relatief trage voortplantingssnelheid van geluid - eigenlijk al voorbij. Hoe verder de gebeurtenis weg was, des te langer is zijn geluid 'oude koek'. Door de hoge voortplantingssnelheid van het licht is wat je ziet daarentegen bijna synchroon aan de gebeurtenis die je ziet. Tenzij de afstand lichtjaren groot is, uiteraard. Maar wat je waarneemt is iets heel anders dan de trilling die het oppervlak van je zintuigen beroert.

Kijk eens achterom! Wat zie je daar? Mijn zoon Sam (toen een jaar of twee) gaf me ooit ten antwoord op deze vraag: "Dat daar". Het enige perfecte antwoord, maar volkomen nietszeggend tegelijk. Wie achter zich kijkt, ziet een muur, een boekenkast, boeken, met bepaalde kleuren en vormen, of een andere tafel, een persoon, wat niet? Geen ongekwalificeerd 'dat', maar objecten die we kunnen benoemen.

Kunstschilders die achterom kijken zien misschien schaduwen en glimpunten, maar die hebben daar wel voor moeten 'doorleren'.

Wat we waarnemen is op onverklaarbare manieren afhankelijk van de concepten waarmee we de werkelijkheid beschrijven. Ik betwist niet dat er natuurwetenschappelijke trillingen op onze zintuigen belanden, alleen dat het die trillingen zouden zijn die we waarnemen. Dat is punt één. Wat we waarnemen is afhankelijk van onze concepten.

De concepten die onze waarnemingen structureren, waar komen die vandaan? Hoe leren we hoe we ze moeten gebruiken? Om met die laatste vraag te beginnen: we leren woorden in het gebruik, in de praktijk (Wittgenstein zei dat in zijn late werk).

Hoe dat werkt heeft Paul Crowther mooi uitgelegd. Hoe leer je een baby die pas net kan kruipen zulke abstracte begrippen als 'binnen' en 'buiten'? Begin er maar niet aan om het

verschil tussen die termen met woorden uit te leggen, dat kost je uren en met onzeker resultaat. Zelfs als je een doosje pakt en er iets in en uit doet, is het resultaat nog onzeker. Wat je het beste doet, is: pak de baby op, zet hem op de gang en doe de deur dicht. (Niet te lang, uiteraard). Het baby'tje zal in korte tijd niet alleen leren dat een deur twee zijden heeft, en dat er een binnen en een buiten bestaan, maar ook dat het beter is binnen te zijn, dan buitengesloten te worden. Het heeft met andere woorden meteen ook geleerd wat de concepten voor hem betekenen (de existentiële structuur van deze begrippen) en zal dit voortaan als model kunnen gebruiken.

Het geluid van een hamer herken je op afstand, maar wat je dan wel precies herkent, hangt af van je ervaringen met timmeren. Je ervaringen met timmeren zitten op een of andere manier in het concept 'hamer' dat jij hanteert.

Daarom zag die inboorling in New York alleen dat de bomen dicht bij elkaar stonden (hij had

nog nooit in een taxi gezeten en uiteraard: hoe sneller je je voortbeweegt, des te dichter lijken de objecten bij elkaar te staan). In ons concept van 'auto' zit ook de snelheid die auto's hebben, zowel als je ze op je af ziet komen, als- ook de snelheid waarmee ze de werkelijkheid vervormen als je erin zit. Daarom ook kun je zien dat een bepaalde auto te snel rijdt om een bepaalde bocht te halen, je kunt hem uit de bocht zien vliegen voordat hij in werkelijkheid uit die bocht vliegt. Daar hoeft je niet voor te redeneren, je kunt het gewoon zien.

Zoals je ook ziet dat de stoep waar je op loopt er over een paar seconden ook nog ligt - zou je dat niet kunnen zien dan zou je je voortdurend moeten afvragen of je de volgende stap wel zou moeten zetten. Scherp gesteld: wie het ermee eens is dat we niet alleen maar 'dat daar' zien, maar objecten en gebeurtenissen, die zal moeten toegeven dat we de toekomst kunnen zien.

Onze synchrone waarneming (van dat wat zich actueel aan ons voordoet) is polymodaal/

egocentrisch, zei ik al. Dat betekent ook: de concepten waarmee we onze waarneming structureren, bevatten elementen van alle vijf van onze zintuigen. Als je een hamer hoort, brengt dit vanzelf ook een beeld teweeg van een hand die hem bij zijn steel vasthoudt en op en neer zwaait. Wie dat beeld niet onmiddellijk erbij krijgt, heeft niet ons concept 'hamer' in gedachten.

Die vijf zintuigen structureren de werkelijkheid steeds anders. Onze twee ogen - die samen voor het visuele aspect van de werkelijkheid zorg dragen - geven ons perspectief: doordat we twee ogen hebben, kunnen we zien dat sommige objecten zich achter andere bevinden, verder weg, of dichterbij: diepte. De vijf zintuigen samen zorgen voor een soortgelijk reliëf in onze waarneming en in onze concepten.

Voorzien en kunst. Precies deze kwestie is cruciaal voor de filosofie van de kunst. Gregory Currie zei onlangs: "Een fictie heeft niet de soort eigenschappen - gedaante, omvang,

kleur - die picturaal gerepresenteerd kunnen worden." Dat is de esthetische variant van de natuurwetenschappelijke visie op waarneming die ik net heb gecorrigeerd. Zoals de natuurwetenschapper meent dat de toekomst geen waarneembare eigenschappen bezit omdat ze nog niet bestaat, zo meent Currie dat ficties omdat ze niet bestaan, niet waargenomen worden.

Maar wij weten wel beter. Er zijn een heleboel dingen die we niet letterlijk kunnen zien maar die we toch wel degelijk waarnemen, zoals het innerlijk van mensen, of, inderdaad: ficties. Wat anders zien we als we naar de bioscoop gaan?

"Hé, Peter Pan!" Mijn zoon Job (6) ziet een scène uit Dead poets' society Peter Weir, 1989 met Robin Williams, en roept: "hé, Peter Pan!". Job kent Williams van Spielbergs film Hook 1991 waar deze Peter Pan speelt. Eerst ziet hij dus wat er in een film te zien is, de personages, en later, hoe het komt dat hij dat ziet.

Net zoals die eerste filmgangers die in L'Arrivée d'un train à la Ciotat Auguste en Louis Lumière, 1895 een trein het perron op zagen rijden en de zaal uitrenden. Zij begrepen uitstekend wat zij zagen, alleen maar niet waarom zij het zagen.

Wat dit met kunst te maken heeft? Wat kunstvormen met onze waarneming doen, leert ons veel over hoe we de werkelijkheid waarnemen, en omgekeerd. Kunstvormen leren ons hoe we de werkelijkheid waarnemen, maar niet zoals een filosoof het doet want die legt het uit. Nee, ze doen het in onze waarneming. En hoe ze dat doen - hoe ze ons vanuit de ruimte en tijd van de beschouwing de ruimte en tijd van het vertelde of afgebeelde invoeren, hoe ze materie (verf, canvas, etc.) een ziel bezorgen, dat is het grootste raadsel van de menselijke conditie.

Men kan zich voorstellen dat boeken als de Bijbel en de Koran, die het vermogen om materie van een ziel te voorzien aan een God voorbehouden, dat zulke boeken beelden

willen verbieden. Helemaal op het eind kom ik op het beeldverbod terug.

Cézanne die onze waarneming verandert. Ze zeggen wel eens dat Cézanne ons opnieuw heeft leren kijken (of toch tenminste: anders heeft leren kijken). Ik heb daar altijd wantrouwig tegenover gestaan, maar laatstelijk weet ik het niet meer zo zeker. Mij dunkt dat kunstwerken ons vooral leren om voorstellingen te maken (het soort mentale gebeurtenissen dat aan onze waarneming vooraf gaat, waarop ons vermogen om vooruit te zien op gebaseerd is). In tweede instantie verandert dat ook onze waarneming, maar heel niet zo direct als men meent dat Cézanne onze waarneming heeft veranderd. Zie figuur 1.

Verandering van waarneming. Mijn waarneming heeft altijd min of meer hetzelfde aangevoeld, onveranderlijk als ingegeven door de aard van de werkelijkheid. In de waarneming maken we de werkelijkheid niet, maar vinden we hem. Wat wel eens veranderde was de gedetailleerd-

heid of kwantiteit van mijn waarnemingen, bijvoorbeeld als gevolg van het lezen van artikelen. Kennis verandert mijn waarneming als ze me vertelt welke details er ook toe doen (details die ik tot dan toe als vanzelfsprekend min of meer over het hoofd zag). Dat is nadrukkelijk geen kwalitatieve verandering. Is dus ook niet zo heel erg boeiend.

Maar Cézanne, als hij onze waarneming al veranderde, deed dat niet omdat hij liet zien hoe de werkelijkheid er ook uit ziet. Dat zou slechts een kwantitatieve, oninteressante, verandering zijn geweest. Kunstwerken veranderen onze waarneming door intimatie, dat wil zeggen, doordat ze ons aanzetten tot nieuwe voorstellingen die, hoewel ingegeven door kunstwerken, toch ook meteen bijzonder veel 'van onszelf' zijn.

Maar de relatie tussen voorzien en kunst gaat ook nog een andere kant op, die van 'verinnering'.

Over mensen die de wereld anders waarnemen

Autisten voelen zich vaak niet thuis, vaker dan niet-autisten, en dat heeft alles te maken met de manier waarop hun waarneming functioneert. Kijken we daar wat beter naar, dan blijkt dat de verbeelding in de waarneming een centrale rol speelt.

Autisten, hun waarneming, intermodaal. 'Intermodaal' is: wat er tussen de zintuigen gebeurt (hoe we erin slagen geluiden met geuren te verbinden zonder gek te worden). Even alleen over het gehoorzintuig. Van autisten is beschreven dat ze zich zo kunnen

concentreren op een taak dat ze niets meer horen. Ze zitten te tekenen of getallen te noteren en schrikken niet op als iemand een pistool afschiet. U begrijpt, dat is slecht voor de overleving.

Of je dat 'concentreren' moet noemen, betwijfel ik. Zelfs als 'wij' ons heel sterk op een taak concentreren, nemen we op de achtergrond toch altijd nog geruis waar en zodra het ons betekenisvol lijkt, kunnen geluiden onze concentratie verbreken. Zo'n autist echter, die kan niet anders: neemt hij waar met het ene zintuig, dan niet met het andere. Bij ons leveren de zintuigen altijd met zijn allen informatie, maar wij selecteren welke informatie ertoe doet. Dat is geen redeneerproces, maar duidt op de rol van de verbeelding in de waarneming. Wij kunnen niet willekeurig een zintuig (het gehoor) integraal stilleggen, we kunnen het hoogstens wat naar de achtergrond dringen.

Niet-autisten, hun waarneming, intermodaal. Waarom worden wij eigenlijk niet gek van de

verschillende ruimten die onze zintuigen aan ons presenteren? Wat we zien, reikt niet verder dan de muren. Wat we horen, reikt juist veel verder, ook achter de muren. En veel van wat we zien, kunnen we helemaal niet horen, of pas als iemand er een tik tegenaan geeft. Waarom raken we hier niet van in de war? Er moet één of ander mechanisme in onze geest werken dat die verschillende ruimten naar elkaar vertaalt en bij elkaar brengt, en ik noem dat de verbeelding.

Autisten, hun waarneming, intramodaal.

'Intramodaal' is: de verhouding tussen de gegevens die een enkel zintuig ons aanlevert (hoe komt het dat we begrijpen dat sommige geluiden bij elkaar horen en andere bij iets heel anders horen?).

Ook is beschreven hoe een autist binnen een zintuig niet kan selecteren. Wanneer je in een stationshal met een autist een gesprek probeert te voeren, kan de autist in razernij ontsteken. Waarom? Omdat alle geluiden hem

even belangrijk toeschijnen. Hij ziet een gezicht dat visueel op een bepaalde manier laat weten dat het geluiden produceert die van groot belang zijn (iemand spreekt hem toe), maar hij kan aan dat belang geen gehoor geven. De autist zal zich echter niet alleen sociaal machteloos voelen, maar zal zich ook bedreigd voelen in zijn leven omdat er zoveel kabaal te horen is dat hij alleen maar kan vrezen dat hem levensbedreigende gebeurtenissen staan te wachten. Zijn paniek zou een evolutionair succesvolle strategie kunnen zijn, ware het niet dat ze een reactie vormt op bedreigingen die er niet zijn.

In de stationshal hebben 'normale' mensen er geen moeite mee om te horen wat een ander hen staat te vertellen.

Niet-autisten, hun waarneming, intramodaal. Binnen ieder van de zintuigen selecteert en verbindt de verbeelding ook. Het is niet zo dat onze ogen een lange stroom aan afzonderlijke kleuren en vormen onze hersenen in voert.

We zien objecten: een tafel, een groene stoel, een mens, een deur die opengaat. De mysterieuze rol die dit soort begrippen in onze waarneming speelt, komt grotendeels op conto van de verbeelding.

De verbeelding is het geestelijk vermogen om iets aan de geest voor te leggen wat zich niet aan de zintuigen presenteert. We denken altijd eerst aan de fantasie, maar fantasie is maar een deelvermogen van de verbeelding. De fantasie legt dingen en gebeurtenissen aan de geest voor die niet alleen niet voor de zintuigen beschikbaar zijn, maar die überhaupt niet bestaan. De fantasie verzint. De verbeelding verzint niets, ze is slechts sneller dan de zintuigen zelf. De verbeelding is een waarnemingsvermogen.

De vloer waar je op loopt, is strikt visueel gesproken gewoon een plat vlak met een bepaalde kleur. Aan het oppervlak kun je niet zien dat je erop kunt lopen. Als je alleen van je zintuigen in strikte zin afhankelijk was, zou

je niet durven lopen. De verbeelding doet ons dat platte vlak echter als 'betrouwbaar' waarnemen. Hoe? Door de ervaringen die we met vloeren hebben op de huidige vloer toe te passen.

Echt logisch is zo'n 'redenering' niet. David Hume noemde die ondeugdelijkheid tweeënhalve eeuw geleden het inductieprobleem. Voor de wetenschap vormt ze inderdaad een probleem, voor de waarneming geenszins. In de wetenschap moet ieder verband bewezen kunnen worden. De wetenschap behandelt zichzelf als een autist.

Autisme is een zeldzame en moeilijk definieerbare klinische conditie. Vier op de 10.000 kinderen worden ermee geboren, vier maal zoveel jongens als meisjes. De diagnose is moeilijk te stellen, omdat de conditie eigenlijk uit vele verschillende eigenschappen bestaat. Veel autistische kinderen zijn ondergemiddeld intelligent, maar er zijn ook hoog-intelligente autisten. Gebrek aan intelligentie is dus niet typisch - het is ook niet de eigenschap die mij

hier boeit. Als ik het over autisme heb, bedoel ik dus de beschrijvende klinische term, geen waarde-oordeel.

Autistische kinderen ontwikkelen zich eerst normaal, maar na 2 à 2,5 jaar kan de spraakontwikkeling ophouden, alsook ieder sociaal reageren. Veel autisten knuffelen niet. Later kan dit weer wat bijtrekken, maar de spraak kan toch achterblijven (vergeleken met andere mensen van vergelijkbare intelligentie). Bij vergelijkingen tussen autisten met hoog en laag IQ vond men dat ze allemaal oogcontact vermijden, geen contact onderhouden met volwassenen en geen vriendjes maken. Verder hebben ze een obsessie voor bepaalde favoriete objecten en stereotype handgebaren en grimassen.

Het idee dat autisme ontstaat doordat de ouders kil zouden zijn en hun kinderen verwaarlozen, is onzin. Autism is een toestand die versneld wordt door fysiologische defecten in het centraal zenuwstelsel. De medische wereld zoekt verder en zal vinden. De fysiolo-

gie vormt de basis van de waarneming die typisch is voor autisten, maar ze legt het functioneren daarvan niet uit. Daarvoor behoeven we een intentionele verklaring in termen van bedoelingen en betekenissen.

Wat mij aan autisme interesseert, is wat het ons vertelt over hoe normale mensen in elkaar zitten en de wereld waarnemen. En met normaal spreek ik geen waarde-oordeel uit, maar bedoel ik zoiets als 'gemiddeld' of 'de meeste mensen'.

Autisme is speciaal interessant voor ons, omdat het - als contrastklasse - toont hoe mensen de wereld waarnemen en zich erin thuisvoelen: de wereld, maar vooral ook andere mensen. Sociaal gedrag veronderstelt empathie - waarneming van wat een ander doormaakt - en empathie veronderstelt bepaalde zintuiglijke vermogens, waar autisten niet of in mindere mate over lijken te beschikken.

Ten tweede interesseert autisme ons, omdat de kunsten hun publiek als autistisch lijken te beschouwen. Ik bedoel niet dat de kunsten menen dat we achterlijk zijn, maar dat we bepaalde zintuiglijke eigenaardigheden hebben.

Pas nadat kinderen drie zijn geworden, is met de volgende test te achterhalen of ze autistische trekken vertonen. Toon het kind twee doosjes en twee poppetjes, Mientje en Klaasje.

Mientje laat aan Klaasje zien hoe ze een kwartje in doosje A stopt. Klaasje verlaat de kamer. Mientje doet nu het kwartje in doosje B, waarna ze Klaasje binnenhaalt.

Gevraagd aan het kind dat de test doet, in welk doosje Klaasje zal denken dat het kwartje zit, antwoordt de autist: "doosje B". Een niet-autistisch kind zal beseffen dat Klaasje niet heeft kunnen zien dat Mientje het kwartje in het andere doosje deed en zal daarom denken dat het nog steeds in A zit, ook al weet het kind zelf ook wel dat het in B zit.

De autist kan andermans perspectief op de wereld niet verdisconteren en denkt dat iedereen de wereld waarneemt zoals hij zelf hem waarneemt. Hij mist een basisvoorwaarde voor empathie.

Een beroemde casus is die van Temple Grandin, doctor in de biologie, hoewel autistisch. Zij lijdt aan Aspergers syndroom, autisme bij hoog ontwikkelde mensen (met hoog IQ), zo genoemd naar H. Asperger die dit ziektebeeld voor het eerst beschreef in 1944. Grandin is beroemd geworden door een meeslepende tekst van Oliver Sacks *An anthropologist from Mars* maar, wat al even interessant is, Grandin heeft haar eigen verhaal geschreven en via internet beschikbaar gesteld. Het staat vol interessante voorvallen.

Temple Grandin tekent graag. Sacks vroeg haar om het landschap te tekenen waarin ze zich bevonden. Ze nam het even in zich op, ging naar binnen en pakte een groot vel papier. Ze begon haar tekening... in het midden,

en werkte als een scanner naar de zijkant toe, en zo ook de andere zijde. Het resultaat was verbluffend precies.

Hoe 'wij' schilderen. 'Wij' tekenen niet als een scanner, maar conceptgestuurd. Eerst maken we een schets van de belangrijkste objecten: huis, boom, fiets, boom, hoopje takken. Dan vullen we in, opnieuw gericht door concepten: zo'n kleur groen, daar schaduw, daar een glimplekje, etc. Dat maakt tekenen en schilderen ook zo interessant: een goed tekenaar instrueert zijn publiek over zijn onderwerp, geeft er een visie over weer.

Schilderijen en foto's. Een visie: dat onderscheidt een schilderij van een ideale foto. Met 'ideale foto' bedoel ik niet: een zo goed mogelijke foto, maar eentje die typisch is voor fotografie, eentje bijvoorbeeld die niet digitaal gemanipuleerd is, maar die het resultaat is van een klik met het toestel, en vervolgens in diverse chemische baden ontwikkeld en afgedrukt is, een grotendeels oorzakelijk pro-

ces. Een fotograaf is sneller klaar met een afbeelding dan een schilder. De schilder moet zijn beeld helemaal opbouwen, vlek voor vlek. En bij iedere vlek moet hij zijn kwast kiezen, en de aard en dikte van de klodder, alsook de oriëntatie waarmee hij hem aanbrengt, de snelheid waarmee hij dat doet enz. In dat soort dingen zit zijn stijl en zijn visie op het onderwerp.

De foto qua foto. Roger Scruton meent dat de typische foto om deze reden geen kunst kan zijn, omdat ze geen visie op haar onderwerp kan geven. Een interessante provocatie.

Temple Grandins geheugen werkt als een kaartenbak met plaatjes. Ze heeft geen begrip voor 'hond', maar bezit plaatjes in haar hoofd van alle honden die ze ooit gezien heeft, waar ze razendsnel doorheen kan bladeren. Normale mensen hebben een begrip, een soort mal voor verschillende objecten. Daarmee weten we snel wat we voor ons hebben. (Begrippen zijn goed voor de overleving van de soort).

Temple Grandin snapt niet hoe menselijke gezichten iets uitdrukken, laat staan dat ze een idee heeft van wat ze dan wel uitdrukken. Dat heeft haar heel wat sociale problemen bezorgd (ze woont ook alleen, in blijdschap), waarbij mensen kwaad op haar werden omdat ze hen niet adequaat aanvoelde. Al die sociale strijdperken bevinden zich echter wel in haar geheugendatabase en als ze een bepaald type glimlach op een gelaat ziet, zoekt ze snel op hoe ze daar indertijd op reageerde en wat voor gevolgen dat had. De gewenste uitkomst leidt haar dan in haar reactiepatroon. Sociale interactie gebaseerd op redenering.

Als je zoiets leest, denk je: wij doen dat toch heel anders. Bij niet-autisten gaat sociale interactie niet op redeneringen terug, maar op waarneming. Empathie is een vorm van waarneming, een verbeeldingswaarneming.

Doctor in de biologie: hoe is Temple Grandin zover gekomen? Wel, zodra ze de stallen nadert, hoort ze al aan het geloei van de

koeien hoe die eraan toe zijn. Ze kan zich uitstekend inleven in het gevoel van koeien. Mijn speculatie: het gevoel van dieren is meer primair, meer op ad hoc waarneming geënt, is niet veel meer dan een fysiologische reactie op een fysiologisch ongemak of 'lekker gevoel'. Het is er ook één op één mee. Maar een mens kan huilen uit melancholie, uit verdriet over iets wat er helemaal niet is, wat zich niet aan de zintuigen voordoet. Menselijke emotie is vol van verbeelding. Vandaar dat het ook verbeelding vereist wil mijn emotie door anderen worden waargenomen. Voor kunst is die rol van de verbeeldingswaarneming cruciaal.

Waarom doet kunst alsof wij autisten zijn? Alledaagse waarneming bestaat uit de gegevens van alle vijf de zintuigen; die ordenen de ruimte steeds anders en dat geeft onze waarneming zijn reliëf, het toont ons de gesitueerdheid van ons lichaam in de omgeving. Wij raken niet in de war door die verschillende ruimten omdat onze verbeelding ze op elkaar betreft. Maar de kunsten spreken ons juist

de kunt verwachten dat autisten geen behoefte aan kunst hebben; voor hen is het gewoon meer van de ellende waar hun leven al uit bestaat. En 'normale' mensen, waarom inte-ressceert hen dit quasi-autistische? Misschien omdat we aanvoelen hoe kwetsbaar onze verbeelding is. Men kan immers wel bewijzen dat een vloer rood is, maar veel moeilijker dat ze betrouwbaar genoeg is om erop te lopen. Misschien traint kunst de vermogens waarmee we ons in de wereld situeren.

En het lukt ons nog ook. Is dat niet raar?

niet op deze manier aan: schilder-kunst spreekt alleen het gezicht aan en vraagt ons ons lichzaam op een gepaste afstand recht tegenover het doek te plaatsen; muziek spreekt alleen ons gehoor aan en vraagt ons stil te zijn; theater spreekt gezicht en gehoor aan, maar de rest niet; film, idem dito. De kunst-vormen doen alsof wij zomaar alle andere zintuigen kunnen uitschakelen ten bate van een of een beperkt aantal uitverkozen zintuigen.

Ook heeft het te maken, denk ik, met het vermogen om zielloze materie van een ziel te voorzien; iets wat een autist met zijn gebrek aan empathische vermogens, mogelijk koud zal laten.

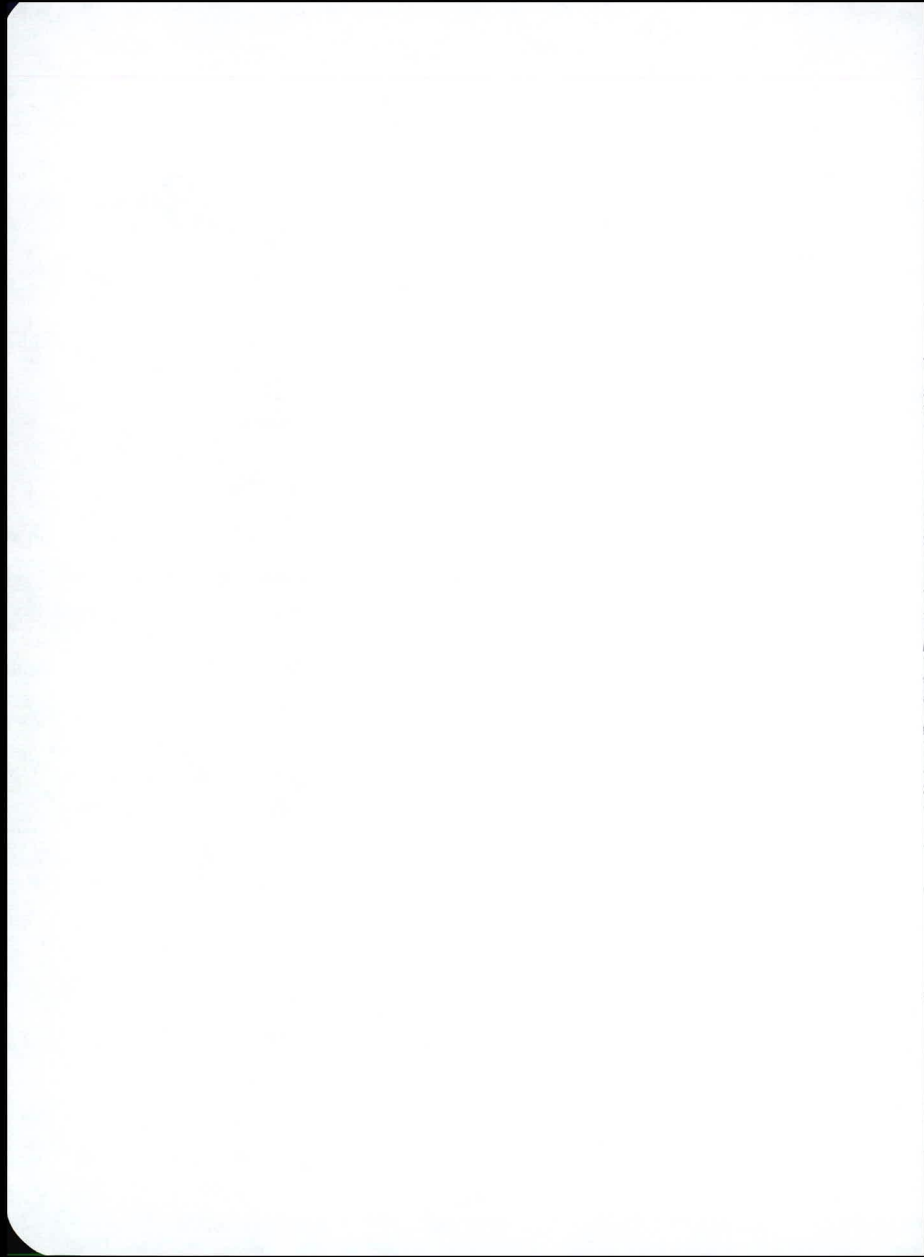
Dit is erg speculatief.

Het antwoord op de vraag waarom kunst ons als autisten behandelt, luidt: kunst behandelt ons zo, omdat ze zich baseert op bepaalde andere dingen die ons zo behandelen, namelijk representaties.

Alle afbeeldingen spreken alleen ons gezichts-zintuig aan, dat geldt niet alleen voor schilderkunst; iedere beschrijving spreekt via ons gezicht of gehoor (of tast, bij braille) onze taalkennis aan. De kunstvormen onthullen hun manier van aanspreken aan de representatietypen waar ze op teruggaan. Representaties zijn typisch producten van de verbeelding: het zijn waarneembare dingen die iets aan de geest voorleggen wat zich niet zelf aan de zintuigen presenteert.

Kunstvormen hoeven geen representatiewijzen te zijn, maar hun aanspreken is wel op het aanspreken van representaties gefundeerd. Wat onderscheidt dan een representatie van een kunstwerk? Arthur Danto stelt deze vraag, maar zijn antwoord bevredigt niet. Hij zegt: het verschil tussen de representatie en diezelfde representatie die kunst is, wordt uitgemaakt door onze kunsttheorie. Het is uitsluitend die theorie die zegt dat de ene representatie niet en de andere wel een kunstwerk is.

Maar dat zou betekenen dat die theorie dit verschil uitmaakt. (Dat is nominalisme). Ik meen evenwel dat een kunstwerk ook actueel anders werkt dan de representatie waar het op lijkt. (Ik huldig een realistische definitie van kunst).



Representaties

Een representatie is een ding dat zich aan de zintuigen voordoet, waarin iets wordt weergegeven dat zich in principe niet aan de zintuigen voordoet. Je kunt om een representatie heenlopen, maar als je dat doet, loop je niet om het gerepresenteerde heen. Een schilderij van een man te paard. Stel je neemt het van de muur. Je hebt nu geen man te paard in je handen maar zijn representatie. Bekijk je de achterkant van het doek, dan zie je daar niet de andere zijde van het aangezicht van de man te paard. Ik weet het, dit zijn evidenties, maar ik geloof dat we er te weinig bij stilstaan.

Met de moderne kunst (de opkomst van de fotografie had er uiteraard ook mee te maken) hoeven kunstenaars niet meer zonnodig de wereld weer te geven. Ze kunnen hun eigen materiaalgebruik gaan etaleren, liever dan hun onderwerp, of, beter: meer nadruk leggen op het eigen materiaalgebruik dan op het onderwerp.

Neem Van Gogh's korenvelden. Het zijn nog wel korenvelden, maar eerst en vooral is het toch gekweld schilderen. Zie figuur 2.

'Abstractie' bestaat bij de gratie van het idee dat figuratie niet eens nodig is, wil een schilderij een kunstwerk zijn. Zolang het doek met zijn verf zich maar presenteert.

Zo'n presentatie is iets dat zich in eerste instantie om zichzelf willen aan de zintuigen aandient. Alles wat we om ons heen waarnemen dient zich ook aan de zintuigen aan, zijn dat ook presentaties? Hmmm. Nee, er moet ook iemand zijn die het ding aan onze zintuigen aanbiedt. Niet iemand in concreto (iemand die het abstracte doek in zijn

handen houdt en ons erop wijst), maar iemand die de bedoeling heeft gehad dat het object zich aan de kijker presenteert. Is het voldoende dat iemand zijn of haar werk aan ons presenteert om een kunstwerk te zijn? De definitiekwestie.

Definities. Wat maakt een omschrijving tot een definitie? Een definitie legt uit wat er allemaal nodig is wil iets een bepaald iets zijn, en wat er voldoende voor is. De definitie geeft, technisch gesproken, de noodzakelijke en voldoende voorwaarden weer. Wil iets een stofzuiger zijn, bijvoorbeeld, dan moet het stof kunnen zuigen (zijn kapotte stofzuigers wel stofzuigers?). Stof kunnen zuigen is dus een noodzakelijke voorwaarde voor een stofzuiger, maar is het ook een voldoende voorwaarde?

Ofwel: is alles wat stof zuigt ook een stofzuiger? Het antwoord is nee: er zijn stofzuigende bacteriën en dat zijn geen stofzuigers (hoogstens figuurlijk). Stofzuigers zijn artefacten, dingen gemaakt door mensen. Hoewel ze vaak in serie (aan de lopende band) gemaakt worden, is dat weer geen noodzakelijke voorwaarde. Met deze twee noodzakelijke,

samen voldoende voorwaarden hebben we de stofzuiger gedefinieerd: een stofzuiger is een artefact dat stof zuigt.

Helpen definities? Als je de noodzakelijke en voldoende voorwaarden van iets weet, kun je dat iets dan ook herkennen? Gek genoeg weten we allang dat iets een stofzuiger is voordat we hebben kunnen vaststellen of het een artefact is dat stof zuigt. Dat komt door gewoonte. Motors op wielen met een beweeglijke slang en een electra-snoer eraan, dat zijn stofzuigers.

Natuurlijk zijn wij hier niet in stofzuigers geïnteresseerd, maar in kunst. De definitiekwestie. Ik wou alleen even zeggen wat we dan kunnen verwachten: de noodzakelijke en voldoende voorwaarden voor iets wil het een kunstwerk zijn en de gewoontes die we ontwikkeld hebben om kunstwerken te herkennen, en wat er verder nog bij komt kijken. Dat is heel complex.

Terug naar de verschillen tussen representaties en presentaties. Gedraagt een presentatie zich als een

representatie (een schilderij met een afbeelding), of als een ding zoals we dat gewoonlijk om ons heen zien (het boterhamtrommeltje in mijn handen)? Het antwoord is ook al zo'n open deur, maar opnieuw geloof ik niet dat de gevolgen ervan voor ons denken over kunst vaak doorzien worden.

Wie een abstract schilderij van de muur haalt-zeg, een Ellsworth Kelly, een gele monochroom, die (onder wie weet wat nog meer) geel presenteert-en naar de achterkant van het doek kijkt, die kijkt niet naar een achteraanzicht van geel, maar naar kale canvas. Zo iemand kijkt naar de achterkant van het schilderij als object en niet naar de presentatie aan de voorzijde. Een presentatie gedraagt zich dus als een representatie. Ze heeft alleen geen 'elders', maar is 'slechts zichzelf'. Natuurlijk zijn er allerlei soorten presentaties. En abstracte schilderijen zijn inderdaad gewoon schilderijen.

Hoe zou je geuren unimodaal moeten representeren? D.w.z. in hun eigen zintuiglijke modaliteit: net zoals afbeeldingen alleen visuele oppervlakten represen-

teren. Kun je een geur zo representeren dat ze zich alleen aan onze reuk voordoet?

Het antwoord is: nee. Je kunt ze alleen als zichzelf presenteren. Dat lijkt te komen omdat hun tijd-ruimtelijke dimensies zich niet (gemakkelijk) laten bewerken.

Afbeeldingen reduceren de drie dimensies (en beweging, tijdsverloop) tot twee (en bewegingsloosheid).

Filmbeeld reduceert de ruimtelijke drie dimensies tot twee en doet ook wat met de tijd: in een shot is de afgebeelde tijd gelijk aan de tijd die je nodig hebt om het shot te bekijken en aan de tijd die nodig was om het op te nemen. Maar tussen de shots kan de tijd op vele manieren verspringen.

Sculptuur handhaaft de drie ruimtelijke dimensies, maar grijpt in in de temporele. Geuren en smaken zijn altijd tijd-ruimtelijk actueel. En daarom kan men ze niet unimodaal representeren.

Kant zei: geur en smaak zijn chemische zintuigen, je neemt er pas iets mee waar als stofjes erwan zich vermengen met lichaamseigen stofjes in de neus of mond.

Ja, in taal (of enig ander door en door conventioneel systeem) kan het natuurlijk wel-maar in taal kun je zelfs taal zelf nog representeren: "dit af-risme bevat 30 woorden."

Verschillen tussen afbeelding en taal. Afbeeldingen zijn naturalistische 'systemen'. Met naturalistisch bedoel ik dat het zintuig waarmee we de representatie waarnemen gelijk is aan het zintuig waarmee we het gerepresenteerde waarnemen. Afbeeldingen kunnen, omdat ze visueel zijn, alleen visuele dingen representeren. Afbeeldingen representeren unimodaal, "in dezelfde zintuiglijke modaliteit."

Taal is toegankelijk voor meerdere zintuigen: je kunt taal lezen (zien) of horen spreken, zelfs met de tast voelen (braille). Dergelijke zintuiglijke toegang is echter nog maar het begin. Pas na het waarnemen van de letters op papier begint het

lezen en dat vereist dat je de grammatica kent en de woorden in het vocabulaire.

Flint Schier zei ooit: wie vertrouwd is met de honden en katten om zich heen en zijn eerste plaatje (van een kat) herkent, die zal daarna zonder enige moeite ook andere plaatjes (van honden) herkennen. Maar nadat zo iemand het woord 'kat' heeft geleerd, zal hij het woord 'hond' ook weer moeten leren. En er is geen reden om aan te nemen dat hij 'keukenkast-deurtje' snel zal leren, ook al herkent hij een foto ervan onmiddellijk.

Woorden leer je één voor één, afbeeldingen leer je allemaal tegelijk, in het kielzog van je eerste plaatje. Dat komt omdat afbeeldingen geen conventies nodig hebben om te werken. Ze werken unimodaal: het zintuig waarmee je hun onderwerpen herkent, voldoet om de afbeelding te herkennen ('begrijpen' is hiervoor een te groot woord).

Afbeelding is geen substitutie. Sir Ernst Gombrich denkt dat afbeelding hetzelfde is als substitutie. Dit is een interessante invalshoek, want inderdaad

is het vaak zo dat je bijvoorbeeld naar een foto kijkt om je de afgebeelde weer voor de geest te halen. Maar is dat dan substitutie, verwanging? Ik geloof daar helemaal niets van.

Substitutie is iets heel anders dan afbeelding. Iets substitueert iets anders als je er tot op beslissende hoogte hetzelfde mee kunt doen. Een stokpaardje, Gombrichs voorbeeld, substitueert een echt paard, omdat je het tussen je benen kunt houden en er teugels aan kunt maken waar je dan aan kunt trekken, en je kunt je er voorwaarts op bewegen. Net als met een paard (alleen dan niet letterlijk, maar dat is minder belangrijk).

Maar als een afbeelding zijn onderwerp zou vervangen, wat laat zo'n afbeelding je dan doen wat je ook met zijn onderwerp zou doen? Een afbeelding van een paard hou je niet tussen je benen, je geeft het geen teugels, je berijdt hem niet. Dat kun je natuurlijk wel doen, maar dan behandel je het niet als een afbeelding maar als een vierkant ding. Een afbeelding is meer dan een vierkant ding, het is een plat vlak waarop diepte is afgebeeld en waarmee

de kijker iets voor de geest wordt gebracht wat zich niet echt aan zijn zintuigen voordoet.

Als een afbeelding van een paard dat paard vervangt, welke functie van dat paard wordt er dan met die afbeelding vervangen? Niet dat hij zacht en warm, of hard en hoog is, ook niet dat hij gras eet of in de wei stoeit, laat staan dat je erop kunt rijden. Nee, het enige waarvoor een afbeelding substitueert is voor 'hoe het paard eruit ziet'. Kun je dan niet gewoon zeggen dat een afbeelding van een paard laat zien hoe een bepaald paard eruit ziet? Wat voor meerwaarde heeft het om afbeelding als substitutie te definiëren boven afbeelding zien in termen van gelijkenis.

Waarom zou je afbeelding als substitutie definiëren? Dat vraagt om vergissingen. Bijvoorbeeld de gedachte dat fossielen en vogelverschrikkers afbeeldingen zijn. Fossielen zijn geen afbeeldingen omdat ze in een directe causale keten verbonden zijn met het dier waar ze het restant van zijn. Het dier presenteert zichzelf-hoe vervormd ook. Akkoord, van de resten van zijn prehistorisch wezentje kan

men iets aflezen (als men daarvoor doorgeleerd heeft, tenminste): hoe het beestje eruit gezien heeft, hoe het leefde etc. Maar een afbeeldingsrelatie is dat niet. Men moet de causale keten terugvolgen en informatie over de biotoop van het wezentje toevoegen om het fossiel te kunnen 'lezen'.

Vogelverschrikkers zijn wel substituten, maar weer geen afbeeldingen. Dat een vogelverschrikker in onze ogen soms op een of ander ding of wezen lijkt, betekent nog niet dat het dat ding of wezen ook afbeeldt. Een vogelverschrikker moet in de ogen van vogels iets hebben wat hun 'paniek-apparaat' in werking zet. Een vogelverschrikker mag wel sprekend op de boer lijken terwijl die zijn land bewerkt, maar dat alleen zal de vogels niet verjagen. Belangrijker is dat hij voortdurend beweegt. Een draad met zilverpapier en snippers eraan, die in de wind waaien, flikkeren en ritselen, is veel en veel effectiever. Een vogelverschrikker verwangt de zuwaaiende en roepende boer, maar alleen voor zover de vogelverschrikker het effect van diens gedrag 'herhaalt'. De vogelverschrikker hoeft niet te lijken!

Een duivenliefhebber begreep waarom (hij had het ook overspeld): wilen zijn nachtduiven, duiven heft-

Maar de duiven bleven zitten.

duidelijk dat het om de wim van een wil ging. afbeelding was zeker geslaagd te noemen, je zag nagemerkt, op een stoel, en wapperen maar. De we nu willen verjagen, dus hapsakee, een wil encyclopedie), en ze eten vogels van het soort dat een roefvogel. Wilen zijn roefvogels (staat in de duiven van de daken te jagen: een afbeelding van die we moeten dus toch een afbeelding hebben om die van vogels ingeprent als de grootste leuensbedreigers. roefvogels zijn genetica in het waarnemingsorgaan spannen omdat men nog een tweede ingewing had: Men besloot om geen draad met zilverpapier te

Bang waarvoor? Voor hun leuen uitvaard. in de wind glijdt en de duiven bang moet maken. een nep-wil, zo'n vliegervachtig ding op een stoel die werden bewild met duivenroep. "Men plaatste en de guten. Ook de balkeunetjes van de bewoners duivenplaatste. "De duiven verontreinigen de daken Op 't Strand in Skauten kampt men al jaren met een

ben nog nooit een uil waargenomen. Voor een verklaring van deze gebeurtenissen moet je gaan graven in de evolutiebiologie: hoe komt het dat duiven die succesvol roofvogels herkennen in de evolutie overleven? Met een uitleg van 'afbeelding' heeft substitutie niets te maken.

Wat heeft dit met het Centraal Museum te maken? Wel, als een afbeelding begrepen moet worden als substitutie van zijn onderwerp; als een afbeelding dus hetzelfde fungeert als zijn onderwerp, dan moet je een afbeelding van een paard op dezelfde manier tentoonstellen als een paard. Kortom, "afbeelding is substitutie" is een definitie die conservatoren niet helpt als ze de verschillen tussen de verschillende collecties in hun tentoonstelling tot uiting willen brengen. Met betere conceptuele hygiëne zijn straks ook de conservatoren geholpen.

Met taal kun je vragen stellen, beloften doen en feiten ontkennen. Je kunt in taal zelfs de context waarbinnen een zin wordt uitgesproken een plaats geven; dat doe je met zogenaamde 'indexicals', aanwijzende en persoonlijke voornaamwoorden:

*"Ik zit nu te werken aan deze computer, hier".
Zinnen kunnen zelfs zichzelf beschrijven: "Deze zin bestaat uit zes woorden." of ontkennen: "Deze zin klopt niet", en wat een paradox ontstaat daar niet: als de zin waar is, klopt ze dus niet en is ze dus onwaar, maar als ze onwaar is, moet ze wel kloppen en dus wel waar zijn.*

*Afbeelding kent geen van deze vermogens van taal!
Een afbeelding kan niet ontkennen dat iets het geval is: het kan wel zo zijn dat ze bepaalde dingen niet toont, maar dat betekent niet dat ze die niet-getoonde dingen ontkent. Anders zou een afbeelding alles ontkennen wat ze niet afbeeldt-en ook een bewering zou dan alles ontkennen wat ze niet beweert. En zo bedoelen we 'ontkenning' niet.*

Een afbeelding kan niets vragen - ze kan wel een vragende uitdrukking op een gezicht afbeelden, maar dat is iets anders.

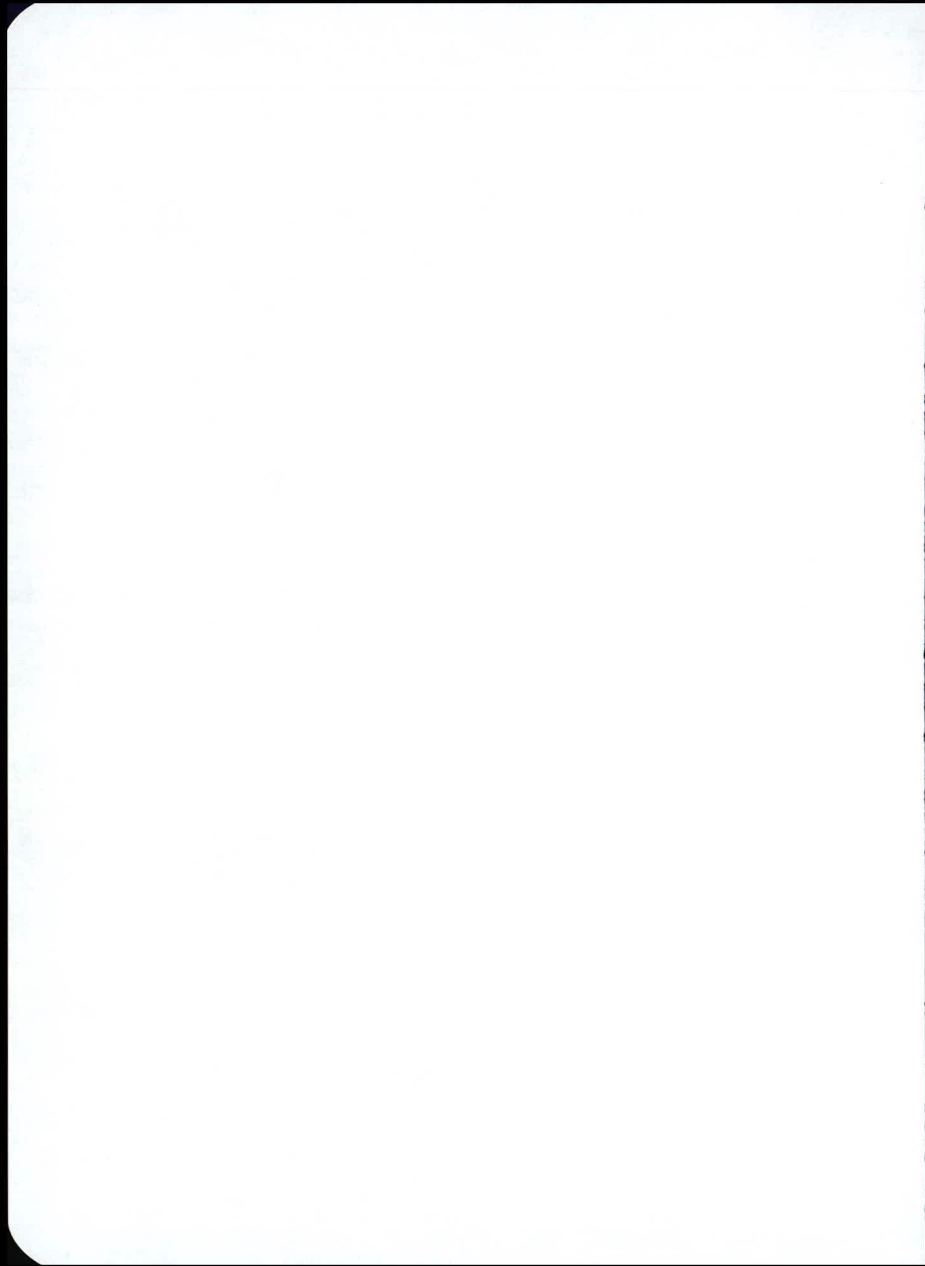
Een afbeelding kan haar eigen omgeving niet afbeelden. Als een schilder zijn eigen atelier afbeeldt, d.w.z. het atelier waarin het schilderij is ontstaan,

dan weten we dat niet door wat we op de afbeelding zien. Het paradoxale *Las Meninas* van Velázquez bewijst het. Dit schilderij beeldt de afbeelding die de afgebeelde schilder aan het schilderen is niet af, ook al suggereert het dit wel te doen. De suggestie is dat de man die we zien Velázquez zelf is tijdens het schilderen van *Las Meninas*; zien kunnen we dat niet. Logisch ook dat *Las Meninas* zichzelf niet afbeeldt. Geen enkele afbeelding kan dat. Zie figuur 3

Een schilderij dat een zelfportret van Rembrandt succesvol afbeeldt zal dit zelfportret in zijn context afbeelden, met een muur erachter en een lijst er omheen. Maar het beeldt dan niet zichzelf af, maar een ander schilderij. Een schilderij dat volledig samenvalt met het zelfportret van Rembrandt is dat zelfportret zelf, en dat beeldt weer niet dat schilderij maar Rembrandt af.

Het Droste-plaatje laat dit duidelijk zien: het toont een zuster met een dienblad erop, waarop een Droste-bus staat met een afbeelding van een zuster met een dienblad, enz. Conclusie: er bestaan geen picturale indexicals (zoals in taal), geen conventies die

*zelfafbeelding tot stand kunnen brengen, omdat
afbeelding niet arbitrair en conventioneel (genoeg)
is. Zie figuur 4.*



Afbeelding, afklinking, afgeuring?

Ieder zintuig heeft zijn eigen modaliteit. Visuele eigenschappen, zoals kleuren, komen alleen via de ogen tot ons; klanken uitsluitend via de oren; geuren uitsluitend via de neus; smaken uitsluitend via de papillen; tactiele gegevens uitsluitend via de tast. Ieder zintuig levert één enkel type informatie op. Er zijn eigenschappen die zich aan meerdere zintuigen presenteren. Beweging kun je horen, voelen en zien; en vorm kun je zien en voelen.

In de 17e eeuw had men daar een onderscheid voor: zogenaamde secundaire kwaliteiten - kleuren, geluiden, geuren - zijn de eigenschappen die zich maar aan één zintuig tonen, terwijl de primaire kwaliteiten - vorm en beweging - zich aan meerdere zintuigen tonen.

Dat combineerde men met de natuurwetenschappelijke theorie, die secundaire kwaliteiten als illusies van onze zintuigen beschouwde, terwijl alleen de primaire echt tot de bouwstenen van de werkelijkheid behoren. Atomen en moleculen zijn primaire kwaliteiten. Hoe ze er voor mensen uit zien als kleuren, maar ook als tafels en andere objecten, dat zijn illusies voor de praktijk van alledag.

Ik heb niets op met die natuurwetenschappelijke aanpak. Het kan best zijn dat ingenieuze meetinstrumenten de moleculen en geluids- en lichtgolven meten die via onze zintuigen onze neuronen activeren, maar mensen nemen alleen objecten en gebeurtenissen waar die betekenis voor hen hebben. Leg aan een fysisch eens uit waarom Picasso's *Guernica* zo'n grandioos schilderij is....

Ieder zintuig zijn eigen modale representatie?
Afbeelding is er alleen voor de ogen. Zijn er representatiewijzen denkbaar voor ieder van de zintuigen? 'Denkbaar' misschien wel, maar of ze ook gerealiseerd kunnen worden, hangt mede af van de aard van het zintuig in kwestie en de manier waarop het ons informeert over de werkelijkheid.

In onze visuele toegang tot zichtbare eigenschappen kunnen we vrij gemakkelijk verbetering aanbrengen: door een stap opzij te zetten, zien we tot in grote verte de verhoudingen tussen objecten verschuiven. Zo kunnen we ontdekken hoe ver ze van ons af staan (en hoe ver ze van elkaar af staan), maar even goed ook hoe groot ze zijn.

Zo'n stap opzij zetten is feitelijk een samenwerking van de tast met het gezicht.

Net als het gezicht is het gehoor een afstandszinorgaan. Het leert ons eigenschappen kennen van dingen ver weg. We horen van verre een auto naderen, meestal lang voordat we hem gezien hebben, laat staan aangeraakt of geroken. Ons gehoor is in stereo (net als het gezicht) en stelt ons in staat diepte waar te nemen.

Maar de vergelijking met het gezicht houdt daarmee op. Als we een stap opzij doen, levert dat geen nieuwe auditieve informatie op over de relatieve afstand tussen de dingen die we horen. Tenzij het geluid heel dichtbij en subtiel is: een lek in een fietsband. Bovendien is geluid een temporele informatiebron, afhankelijk van de beroering die objecten ondergaan. De meeste objecten moeten beklapt worden,

willen we ze kunnen horen. En dan nog, wat men dan hoort is vooral een ruimtelijke specificatie, en een beetje informatie over het oppervlak. Aan het geklop kun je moeilijk horen hoe groot een muur is, hoe hoog het plafond.

Als men één (visuele) afbeelding begrijpt, begrijpt men ze allemaal. Dat lijkt me ook op te gaan voor hun gelijke in het auditieve register: de naturalistische variant van representatie in de modaliteit van het gehoor. Maar, wat zou er in zo'n auditieve representatie te horen moeten zijn? Wil men een muur auditief representeren, dan kan men ertoe overgaan de muur te laten bekloppen, maar wat toont de luisteraar de grenzen van de muur? Het begin en het ophouden van het kloppen? Nee, want dat hangt van de klopper af, niet van de muur.

Niet de muur wordt dan auditief gerepresenteerd, maar het bekloppen. Dat is eerder presentatie dan representatie. Noem het 'afklinking', naar analogie met afbeelding. Alleen geluid producerende gebeurtenissen kunnen dan ook afgeklonken (in geluid afgebeeld) worden.

Afklinking - een mooi woord dat het niet tot de Van Dale zal brengen omdat het niets interessants beschrijft.

Maar ja, geluiden in muziek zijn toch eerst en vooral muzikaal? Je hoort toch zeker muziekinstrumenten die de geluiden van de muziek produceren. En je hoort toch zeker dat er mensen met die instrumenten in de weer zijn.

Muzikale expressie. In de filosofische esthetica wordt muziek ook vooral gewaardeerd vanwege haar expressieve vermogens, haar vermogens gevoel over te brengen. Maar goed begrijpen hoe we die vermogens moeten uitleggen, doen we nog niet. De belangrijkste theorie op dit moment meent dat een luisteraar de gevoelens die hij in de muziek hoort, toeschrijft aan een persona in de muziek. Hij luistert naar de muziek alsof hij een persoonlijk wezen met een psychologie zich hoort uiten. Zo brengt hij de wese en lieflijke passages met elkaar in verband: eerst hoort hij hoe de persona woest is, later hoe hij vertederd is.

Dieren kun je auditief representeren. Olivier Messiaen heeft ook precies dat gedaan in zijn Catalogue d'Oiseaux 1956-58. Maar wat kun je precies zeggen in afklinking, hoeveel verhaal kun je afklinken? Weinig toch? Bijster weinig. Gelukkig dat de muziek er zich ook niets aan gelegen laat liggen. Muziek is geen afklinking, maar een ordening van geluiden die meer verinnering dan representatie is.

Snaren met strijkstokken bewerken, trommels met stokken, in trompetten en saxofoons blazen, toetsen indrukken enz. Eigenlijk klinkt muziek-ook woeste muziek - niet als een mens die zijn gevoelens zit te uiten. Iemand die woest is, of teder, klinkt toch heel anders? Expressie is geen afklinking van gevoelens.

Daar heeft men wat op bedacht. Arthur Schopenhauer meende dat de bewegingen in de muziek analoog zijn aan die in het gemoed. Triestheid produceert zo lage, trage tonen; vrolijkheid hoge en snelle. Susanne Langer noemde dat een goede eeuw later (in iets technischer termen): het isomorfisme van muziek en emotie. Dit idee is wel suggestief, maar als model om muziek te begrijpen schiet het tekort. Wat we willen begrijpen is waaróm muziek lijkt op emotionaliteit, en Schopenhauer en Langer zeggen niets anders dan dát ze op elkaar lijken. Maar in welk aspect? Muziek, dat zijn geluiden; emoties zijn belevingen. Hoe vertaal je die dan in elkaar?

De betekenis van muziek. Tegenwoordig zijn we het over twee dingen eens: muziek representeert zelden en wat ze in haar luisteraars veroorzaakt is nog niet wat ze uitdrukt. Dat zijn belangrijke inzichten, maar hoe meer ik erover

nadenk, des te meer geloof ik toch dat filosofen op de verkeerde plek zoeken.

Twee modellen zijn in het geding:

1. het model van een ding als een representatie van iets dat elders bestaat (emoties, gebeurtenissen) en
2. het model van de ervaring van de luisteraar en wat die waarneemt.

Maar we moeten niet kijken naar de afgeklonken werkelijkheid, noch naar wat er met muziek (in de luisteraar) veroorzaakt wordt. Er is een derde model beschikbaar:

3. verinnering Zie daar.

Tast, reuk en smaak. Representatie van het tactiele (de gegevens van de tast) is al even lastig als die van geuren en smaken, maar een kunst van het tactiele is er al. Ik zei al: niet alle kunst is representatie, maar de vormen van de kunsten zijn wel op de vormen van representaties geënt.

Misschien is het bestaan van een kunst van het tactiele wel een argument vóór deze these; we beschouwen die kunst

namelijk niet als een kunst. Ik heb het over de kermis-niet de gokautomaten, maar die vliegende machines waarin je heen en weer geslingerd wordt, en waarin je maar moet zien hoe je wat jouw tast allemaal inbrengt verdisconteert met de informatie van de andere zintuigen: het kabaal uit de boxen, de veel te snel langsvliegende beelden van de omgeving. Niet zelden lukt dat niet goed en draait je maag om.

Kunst van de tast. Of, ook een mooi voorbeeld van de kunst van de tast: Villa Volta in De Efteling. Je zit op een tribune die zich beweegt ten opzichte van de muren om je heen: soms beweegt de tribune en dan legt je tast uit dat de muren alleen maar lijken te bewegen; dan weer bewegen de muren én de tribune en lijkt alles stil te staan hoewel je lichaam je iets heel anders vertelt. Na verloop van tijd weet je niet meer welk zintuig je nog moet geloven. Zie figuur 5.

Villa Volta doet met de intermodale taak van de verbeelding wat goede kunst vaak met haar intramodale taak doet.

Parfum. Is parfum een representatie van geuren? Geloof ik niet. Eerder een verinnering van geuren.

Gastronomie. En gastronomie, representeert dat smaken? Nee, het presenteert ze eerder. Maar er is hier wel sprake van een subtiel combineren van details... Zie figuur 6.

Heeft u suggesties?

Ieder zintuig... en het Centraal Museum. Wat hebben de conservatoren van het Centraal Museum aan dit soort filosofische exercities? En de museumbeheerders? En het publiek? Ik denk dat deze exercities het toepassingsbereik van onze begrippen verduidelijken. Weten hoever onze concepten reiken is een voorbeeld van conceptuele hygiëne.

"Wat is kunst?" is een vraag die je praktisch kunt benaderen: "is dit object waar deze kunstenaar mee aankomt iets dat ik in mijn museum wil?" maar het risico bestaat dat het ad hoc antwoord na verloop van tijd alsnog verder verloopt, totdat niemand meer weet wat het begrip 'kunst' nog inhoudt en of de grens tussen kunst, mode en vormgeving zijn houdbaarheidsdatum niet allang heeft overschreden.

Het ergste is nog wel dat zo'n postmoderne situatie doorgaans gepaard gaat met een onverschilligheid die m.i. ongezond is voor de filosofische vraag naar dat soort

conceptuele grenzen. Niet alleen worden zo hele culturele domeinen verwaterd, maar de morele waarden die bij de bijbehorende praktijken horen evenzeer. Uiteindelijk verliezen op die manier bepaalde menselijke bezigheden hun zin. De enige morele vragen die dan nog overblijven gaan over leven en dood, maar wat de kwaliteit van een leven zou inhouden, is erdoor buiten het bereik van ons denken geraakt.

Voor de duidelijkheid: ik geloof dat de grenzen tussen deze drie domeinen - kunst, mode en vormgeving - niet alleen houdbaar, maar zelfs bijzonder waardevol zijn. De belangrijkste reden hiervoor is dat die domeinen ieder voor zich een waardevolle functie vervullen voor de menselijke conditie.

INSTALLATIES ZIJN KUNST

INSTALLATIES ZIJN EEN SOORT PRESENTATIES.

IK RIJ OVER DE A27 VAN HOUTEN NAAR UTRECHT EN BEN ONDERWEG NAAR HET CENTRAAL MUSEUM VOOR EEN TENTOONSTELLING VAN INSTALLATIES, WANNEER ER EEN ERNSTIG ONGELUK PLAATSVINDT. BINNEN EEN PAAR SECONDEN SLIBT DE WEG DICT. 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 CENTRAAL MUSEUM DOOR DEZE VERTRAGING VERIJDELD IS, BESLUIT IK DE SITUATIE WAARIN IK MIJ BEVIND ALS EEN INSTALLATIE TE BESCHOUWEN. IK LEG EEN GRENS

AAN TUSSEN MIJN ALLEDAGSE WERELD WAARIN EEN
ONGELUK PLAATSVOND EN DE ARTISTIEKE WERELD
WAARIN GEBEURTENISSEN ESTHETISCH ERVAREN
WORDEN EN LAAT ME BETREKKEN BIJ HET WERK. IK
KIJK INTENSIEF NAAR HET VERTROKKEN GELAAT,
DE EXPRESSIEVE GEBAREN, IK ZIE DAT DE MAN EEN
OPENGESLAGEN KRANT OP ZIJN STUUR HEEFT LIG-
GEN, 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 MENGTT MET
DE TEKST OP DE VOORPAGINA EN MET DE FOTO VAN
EEN SLACHTOFFER VAN INDONESISCHE BOSBRANDEN.
DE TRAGIEK VAN HET ONGELUK VERMENGTT ZICH MET
DIE VAN DE BOSBRANDEN. HET IS ALSOF HET EEN-
ZAME SLACHTOFFER OP DE FOTO TOT LEVEN KOMT
IN HET ONGELUK VÓÓR MIJ. IK VOEL EEN DIEP MEE-
LEVEN GROEIEN; VOEL HOE IK ME MEER EN MEER MET
HET LIJDEN VAN 'DE' MENS VEREENZELVIG - DEZE
INSTALLATIE WERKT, ZE IS ARTISTIEK GESLAAGD.
WAT IS ER MIS?

MORAAL EN INSTALLATIES. NORMALE MENSEN ZULLEN
HET MET MIJ EENS ZIJN DAT MIJN HOUDING ONGE-

PAST 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, MAAR OOK LICHAAMELIJK: 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 DEFINITIEKWESTIE).

HAD DIT ONGELUK - WELLICHT ONDER ANDERE OMSTANDIGHEDEN - EEN INSTALLATIE KÚNNEN ZIJN? DIT LIJKT MIJ (VOOR DIT MOMENT) VOORAL EEN VRAAG OVER DE HOUDING EN ACTIVITEIT VAN DE BESCHOUWER TE ZIJN. OVER DIE HOUDING JEGENS KUNSTWERKEN BESTAAT EEN HEEL INTERESSANTE THEORIE, VAN KENDALL WALTON. HIJ VERGELIJKT DE ERVARING VAN EEN FICTIEFILM MET HET MEEDOEN AAN NET-ALSOF SPELLETJES DIE WE ALS KIND SPEELDEN: IN HET BOS JAGERTJE SPELEN MET BOOMSTRONKEN DIE BEREN VOORSTELLEN. BINNEN ZO'N SPEL BEN JE BANG EN VOORZICHTIG VOOR BEREN, MAAR NIET HEUS. JE WEET BEST DAT HET MAAR 'ALSOF' IS: HET GAAT WEL OM ANGST, MAAR ALLEEN BINNEN DE FICTIE; JE BENT FICTIONEEL BANG. IN WERKELIJKHEID IS JE ANGST EEN QUASI-ANGST. IS DAT ALLES: BIJ HET VERKEERSONGELUK MAAKTE IK MIJN EMOTIES EN MORELE OVERWEGINGEN EN DE HANDELINGSDRUK DIE ER VAN DE STERVENDE MAN UITGING TOT FICTIONELE GEBEURTENISSEN. IK NAM ZE NIET LETTERLIJK, NAM ZE ALLEEN ALS

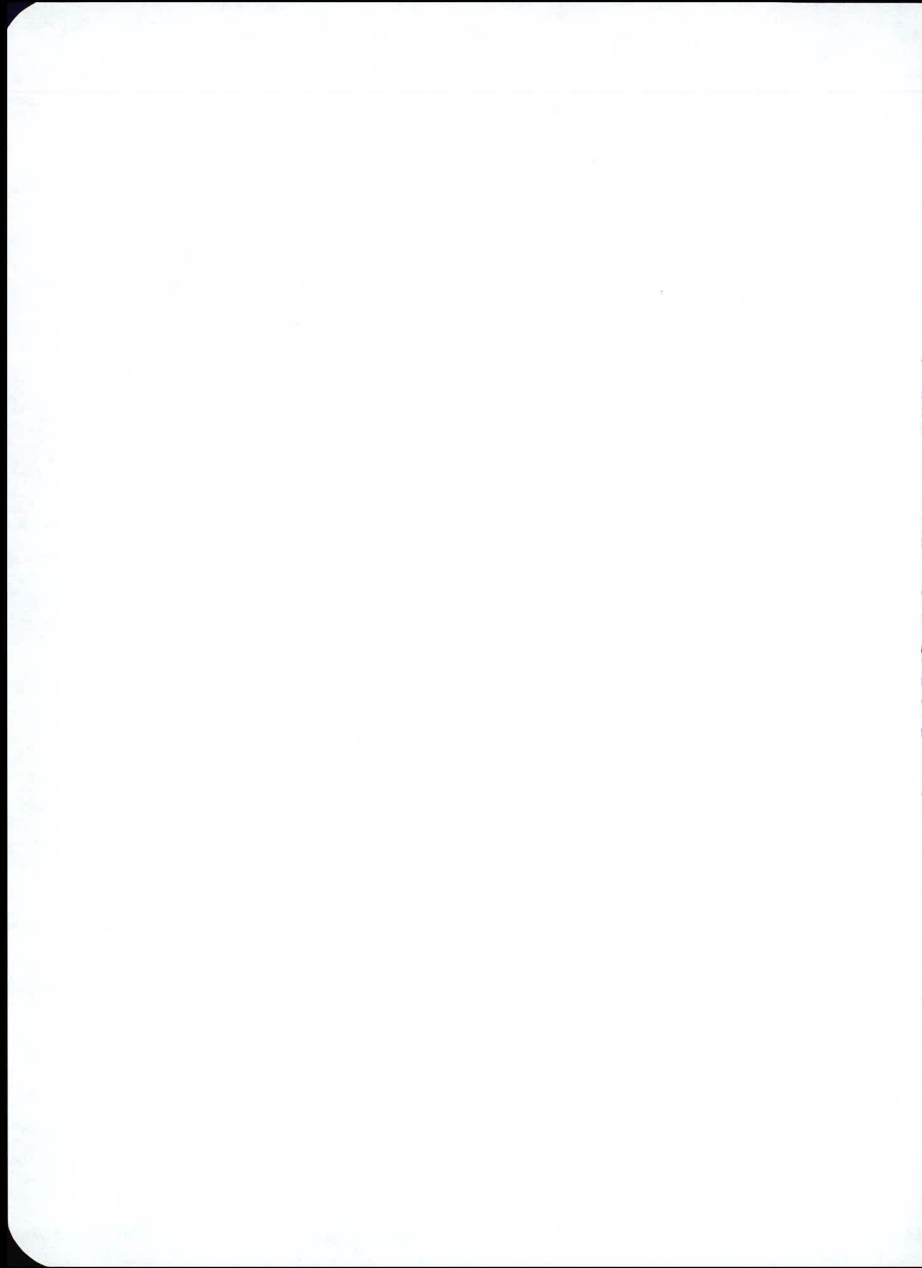
ERVAARBARE GEBEURTENISSEN, MAAR NIET ALS
BETROKKEN OP ECHTE DINGEN. IK DEED ALSOF DE
ECHTE MAN EEN NET-ALSOF MAN WAS, ZIJN BLOEDEN
NET-ALSOF BLOEDEN.

VRAAG JE OF HET ONGELUK EEN KUNSTWERK ZOU
KUNNEN ZIJN, DAN VRAAG JE OM EEN MOREEL ANT-
WOORD. HET IS DE MORAAAL DIE ZAL ZEGGEN: DE
MORELE ASPECTEN VAN EEN ONGELUK VERHINDEREN
HET OM KUNST TE WORDEN. HET IS DUS OMGEKEERD
DE MORAAAL DIE DE KUNST (ZOALS WIJ DIE KENNEN)
HAAR AUTONOMIE GEEFT. DE KUNSTWERELD KAN
DOEN WAT ZE WIL, MAAR ZE MAG DIT BIJ DE GRATIE
VAN DE MORAAAL. DE MORAAAL KAN DE KUNST TERUG-
FLUITEN. DE MEEST ALGEMENE KARAKTERISTIEK
VAN DE KUNST ALS EEN CULTUREEL DOMEIN IS DAT
ZE ZICH IN EEN MOREEL VACUÛM BEVINDT. ZE
GEDRAAGT ZICH M.I. ALS EEN DOMEIN VAN REPRESENTATIES. AL HET ARTISTIEKE WAT IN DEZE PRAKTIJK PLAATSVINDT, DEELT DEZE KARAKTERTREK.

IS TENTOONSTELLEN ARTISTIEK? MEN KAN (EN MOET)
ZICH AFVRAGEN WAT DE BIJDRAGE VAN TENTOON-
STELLERS EN CONSERVATOREN, MAAR OOK VAN

CRITICI EN THEORETICI AAN DE KUNST IS. ZE LIJKEN MIJ UITSLUITEND FACILITEREND. ZE DRAGEN ERTOE BIJ (ALS DE GENOEMDE PERSONEN HUN WERK GOED DOEN) DAT DE KUNSTWERKEN HUN PUBLIEK BEREIKEN.

CENSUUR. BETEKENT HET IDEE DAT DE MORAAAL DE KUNST KAN TERUGFLUITEN, DAT ER UIT NAAM VAN DE MORAAAL CENSUUR GEPLEEGD MOET EN KAN WORDEN? DIT IS EEN LASTIGE KWESTIE. ONDER MEER OMDAT DE MORELE REACTIE OP KUNST OOK AFHANKELIJK IS VAN MODES EN ONTWIKKELINGEN IN DE SAMENLEVING. WAT MEN VIJFTIG JAAR GELEDEN AANSTOOTGEVEND VOND, DAAR HALEN WE NU DE SCHOULDERS OVER OP. OF OMGEKEERD: IN DE ZESTIGER JAREN WERD PEDOFILIE VAAK ALS BEVRIJDE SEXUALITEIT GEZIEN, MOMENTEEL IS IEDEREEN HET EROVER EENS DAT HET 'NIET KAN'. TEGEN HET HISTORISCH KARAKTER VAN DE MORELE BEOORDELING VAN DE KUNST WIL MEN MISSCHIEEN INBRENGEN DAT DE KUNST VAN ALLE TIJDEN IS, OF TIJDLOOS, OF DAT ZE EEUWIGHEIDSWAARDE HEEFT. IK VIND DAT EEN UITERMATE BOEIEND ARGUMENT. DEZE KWESTIE HEEFT VERDER OOK MET DE DEFINITIE-KWESTIE VAN DOEN.



Beeldende kunst is saai, muziek niet

Waarom is beeldende kunst weerbarstiger dan muziek? Niet omdat ze visueel is. Het visuele is de meest informatieve dimensie van onze waarneming. Dat is ook de reden waarom filosofen zich daar sinds jaar en dag het meest mee bezighouden - niet terecht.

Het ligt aan de abstractie. Het is de schuld van de abstractie. Kandinsky meende ooit dat de schilderkunst naar de aard en werking van muziek moest streven. "Muziek raakt ons direct maar heeft toch diepgang en dat terwijl ze ons niets vertelt." Schilderkunst moest dus abstract worden. Zie ook hoofdstuk 18.

Muziek en zang. Maar er is een tijd geweest dat muziek primair zang en poëzie begeleidde. Muziek heeft niet altijd op zichzelf gestaan. Muziek heeft zich ooit van tekst moeten losmaken, zich moeten emanciperen. (John Neubauer schreef hier een goed boek over).

Autonome muziek in crisis. Bekijk je dit soort ontwikkelingen van iets grotere hoogte, dan lijkt het wel alsof we helemaal niet willen dat de muziek zich van de tekst losmaakt. Jazz lijkt vastgelopen, klassieke muziek heft zichzelf op in 'seriële muziek' (of nog erger: in geluid).

De meest gewenste muziek van deze tijd gaat gewoon gepaard met zang. Het is de popmuziek. De popmuziek verijdelt met overmacht de machtsgreep van de klassieke componist. Als het zo is dat abstractie in de beeldende kunst geïnspireerd is door de muziek, dan wel door een tijdelijke vorm van muziek.

Wat betekent de abstractie in concreto? Dat het doet zelf, met de verf erop, de verf zelf en zijn contrasten, de betekenis van het werk uitmaakt. Dat we de betekenis van een schilderij niet meer 'achter' het schilderij hoeven te zoeken, in het afgebeelde.

Na abstractie. Na de hersenspoeling van abstractie krijgt beeldende kunst kolossale moeite met haar zijnswijze (haar ontologie). Momenteel mag alles, maar dan ook alles. Het afgebeelde behoort tot de betekenis, de verf-behandeling, de keuze voor een canvas (in plaats van een plank of servies), de ruimtelijke rol van het doek aan de muur (wil het doek misschien alleen maar iets zijn wat op ons dreigt te vallen?) - alle aspecten van beeldende kunst kunnen betekenisvol zijn en de kijker weet op voorhand niet waar het om zal gaan. Sommigen vinden dat spannend. De meesten ervaren dat als weerbarstig.

De installatie. De laatste loot aan de stam van de abstractie, de installatie, probeert weer wat goed te maken door een omgeving te scheppen waarin de beschouwer zich thuis kan voelen (Pipilotti Rist in de kapel van het Centraal Museum), maar hier overweldigt de betekenis (de diepgang) nog niet; niet zoals in de grootse kunstwerken van het verleden. Zie figuur 7.

Ik houd onvoorwaardelijk veel van kunst. U krijgt wellicht de indruk dat ik niet van de werken houd die dit soort ontwikkelingen veroorzaken en markeren, maar helemaal waar is dat niet. Ik houd onvoorwaardelijk veel van kunst

- zolang het goed gedaan is. Maar wat artistieke kwaliteit is, is een andere kwestie.

Geluid altijd driedimensionaal. De ruimte van geluid is altijd en overal driedimensionaal. Geluid omgeeft de luisteraar. Bij afbeeldingen ligt dat anders: een afbeelding is altijd tweedimensionaal, terwijl wat er afgebeeld wordt doorgaans driedimensionaal is. Akkoord, hologrammen zijn driedimensionale afbeeldingen en afbeeldingen van een afbeelding beelden iets tweedimensionaals af. Maar dat zijn gevallen die we kunnen verwaarlozen. Mij gaat het nu om het contrast met geluid, en dus met muziek.

Van drie naar twee dimensies. Wie een afbeelding maakt, weet dat hij drie dimensies in twee moet omzetten. Fotografen en filmers hebben het gemakkelijk, want hun medium doet dit voor hen. Maar tekenaars en schilders moeten goed opletten bij wat ze doen, want de geringste verstoring kan het afgebeelde in de ogen van de kijker 'plat' maken.

Geluid conlocaal. Dit ruimtelijk verschil tussen muziek en afbeeldingen heeft gevolgen voor het respectieve publiek. Muziekluisteraars hebben één groot voordeel

op plaatjeskijkers: ze bevinden zich altijd al in de muzikale ruimte. Door te luisteren hebben we in principe automatisch contact met de uitvoerders, die zich immers ook in die muzikale ruimte bevinden - ook al doen ze dat soms in een andere tijd. Alleen bij een concert bevinden ze zich in dezelfde tijd en ruimte. Geluid is niet per se contemporain (in dezelfde tijd), wel noodzakelijk 'con-locaal', in dezelfde ruimte.

Het lichaam van de luisteraar. Muziek heeft het lichaam van de luisteraar als het ware ingebakken: je kunt niet alleen meezingen of -neuriën, maar vaak ook meedansen.

Lekker dansen op klassieke muziek. Klassieke muziek is eigenlijk een aberratie van dansmuziek, niet? Klassieke componisten zitten in hun torenkamertjes in afzondering van hun doelgroep muziek te bedenken. Hoe anders gaat het eraan toe bij live-concerten van pop en jazz-muziek, of, nog sterker: bij Afrikaanse rituele muziek.

Doet je meteen ook begrijpen waarom de Taliban muziek verboden: omdat ze bang zijn van het vrouwelijk lichaam.

Twee kijkersruimten. Bij afbeeldingen, laten we ons even concentreren op schilderijen, moet de kijker zich losmaken van de ruimte waar hij zich in bevindt en waar het schilderij aan de muur hangt, en zich - geestelijk - verplaatsen naar de ruimte van het gerepresenteerde.

Je voelt je meteen thuis bij muziek. Dat verklaart ten dele waarom we ons gemakkelijker thuis voelen bij muziek dan bij de beeldende kunsten. (Hoewel ik het vooralsnog over schilderijen heb, kan dit argument overgeplant worden op de andere museale kunsten).

Onze eigen inbreng. Een andere reden heeft te maken met wat het publiek zelf inbrengt bij het tot leven brengen van een kunstwerk. Omdat muziek een tijdsmid-
deum is, is de reeks associaties die we zelf inbrengen veel sterker afgedwongen en: we hebben de ene associatie nog niet ingebracht, of er wordt al om een volgende gevraagd. We worden ons nauwelijks bewust van onze associaties, zo snel gaat dat. Ze blijven goeddeels onbewust. Dat verklaart op zijn beurt waarom muziek bijna even sterk als geuren onze herinneringen kan vasthouden.

Het schilderij hangt daar voor ons aan de muur. Het hangt helemaal van onszelf af of wij naar de stijl en materiaalbehandeling kijken of naar het afgebeelde. We zijn ons daarom ook bewuster van onze associaties en kunnen die explicieter onderzoeken. Kunnen ze beter 'toetsen' aan het werk voor ons.

Beeldende kunst cerebraal. Omdat kijkers een bewustere 'switch' maken dan luisteraars, zijn de beeldende kunsten cerebraler. Schilders mogen meer, musici moeten meer rekening houden met het lichaam van de luisteraar. Doen musici dat namelijk niet, dan zal de luisteraar niet tot genot komen. Als schilders de lichamelijkheid van hun kijkers negeren is er nog weinig verloren, want die moet toch altijd al met zijn verstand kijken.

Muziek uit mijn jeugd: herinneringen. Soms hoor ik op de radio muziek uit mijn puberteit die ik sindsdien niet meer gehoord heb. Nu voert ze me terug naar lang vergeten gebeurtenissen. Herinneringen worden door de muziek levendig opgeroepen. Voorvallen als dit maken duidelijk aan welke eisen 'verinnering' zal moeten voldoen wil het een interessant en bruikbaar concept zijn. Die muziek uit mijn jeugd bijvoorbeeld, is toen heus niet

gemaakt met het doel om later bepaalde herinneringen bij zijn luisteraars op te wekken.

Muziek uit mijn jeugd: associaties. Het vermogen van muziek om later herinneringen op te wekken, is een derde effect waarin muziek uitblinkt. Geuren kunnen het ook bijzonder goed, misschien zelfs wel beter. Het heeft iets te maken met wat muziek (en geuren?) ten tijde van hun oorspronkelijke waarneming - in mijn puberteit - bij mij aan associaties weet te mobiliseren. Maar dat lijkt wel wat veel gezegd. Ik luisterde toen naar die muziek, voelde me er wel bij en associeerde eigenlijk niet zo gek veel.

Muziek uit mijn jeugd: wat ik er toen in stopte. Om van muziek een beetje adequaat te kunnen genieten, moet je, denk ik, je eigen persoonlijkheid investeren. Je moet er met je hoofd (en ziel) bij zijn, met je hele 'wie je bent'. Dat wil zeggen, als kind van je ouders, als broer of zus van je broers of zussen, als lid van een bepaalde vriendenkring en als niet-lid van een andere. Hoe indrukwekkender de gebeurtenissen die jou omringen, des te gevoeliger zul je naar die muziek luisteren - dat is niet per se beter. Je liefde voor een bepaalde muziek kan ook sentimenteel zijn, en dus, technisch gezien, ongepast.

Muziek uit mijn jeugd: wat ik er nu uithaal. Destijds maakte de muziek dat ik me thuisvoelde bij de ervaringen die ik toen had. Die bepaalde muziek en die bepaalde ervaringen zijn daardoor - in mijn hoofd - gekoppeld. Dit is strikt persoonlijke verinnering, maar muziek leent zich er wel uitstekend voor.

Cerebrale muziek. Maar er bestaat natuurlijk ook cerebrale muziek. Denk maar aan veel recente klassieke muziek: John Cage bijvoorbeeld. Zulke cerebrale muziek loopt evenwel dood. Na John Cage stappen musici over op populaire muzieksoorten. Of tenminste: wat er in de populaire muziek gebeurt, spreekt de luisteraar meer aan dan wat er in de klassieke muziek allemaal bedacht wordt.

Het lichaam van de luisteraar. Dat lijkt te komen omdat populaire muziek veel rekening houdt met het (dansende) lichaam van de luisteraar. Maar ook in de klassieke context wordt vooral gekeken naar die lichamelijke component. Denk maar aan de authentieke uitvoeringspraktijk van Oude Muziek. Hierbij staat de relatie tussen het lichaam van de uitvoerder en zijn instrument op de eerste plaats.

Cerebrale muziek en de filosofen. Het zijn vooral filosofen (van een bepaalde soort) die voortborduren op de cerebrale muziek van een John Cage. Omdat die namelijk de identiteit van het muziekstuk aan de orde stelt. Dat men daarbij geen 'muziek' meer maakt, wordt dan even vergeten.

Bijvoorbeeld: Cage schreef 4'33": een pianist moet aan een piano gaan zitten, de klep omhoog doen, vier minuten en drie-en-dertig seconden stil zijn, de klep weer dicht doen, opstaan, buigen en afgaan. In dit 'werk' wordt voldaan aan alle randvoorwaarden voor muziek: er is een musicus, een concertzaal, een muziekinstrument, een partituur, er zijn klanken (die van het publiek) en de tijd is afgebakend. Alleen is het geen muziek. Filosofen smullen hiervan. (Niet alle filosofen).

Arthur Danto, bijvoorbeeld, meent dat kunst ten einde is gekomen, omdat ze filosofie is geworden. Kijk maar naar Cage's 4'33", kijk maar naar Warhols Brillo dozen (in niets te onderscheiden van normale Brillo dozen bij de supermarkt), enz. Danto: wat is het verschil tussen deze werken en de alledaagse situaties of objecten waar ze van gemaakt zijn? Danto: niets! Behalve dan onze

theorie die zegt dat de ene kunst zijn en de andere niet.
En dus is kunst filosofie geworden.

Ja, hij zegt ook nog dat kunstwerken ergens over gaan (ze hebben 'aboutness') en dat dat belichaamd moet zijn - maar daar moet heel wat meer over gezegd worden. Een stofzuiger gaat ook over de dingen die je ermee kunt doen (stof zuigen), en dat is ook belichaamd.

Wat doet Danto? Hij kiest maffe objecten, plaatst die in de voorhoede van kunst, doet alsof ze de beste en duidelijkste voorbeelden zijn van wat kunst is en concludeert dan dat kunst in filosofie is veranderd. Maar: Cage's 4'33" is helemaal geen muziek (misschien is het een performance, maar daar gelden andere normen voor) en Warhols Brillo dozen zijn wel degelijk van de dozen van Procter & Gamble te onderscheiden: ze zijn van hout en beschilderd! Danto laat zich verleiden door werken in de marge die filosofen voor raadsels plaatsen. Die werken plaatst hij in het centrum en trekt dan zijn tegendraadse conclusie. Laten we eerst eens uitgaan van kunst die werkelijk in het midden staat. Is daar niet veel interessants over te zeggen?

De beeldende kunsten zijn na Warhols Brillo dozen de weg helemaal niet kwijtgeraakt. Ze streven er niet meer naar om slechts één soort substantie te produceren (schilderijen aan de muur), maar overschrijden grenzen met andere kunstvormen.

Voorbeelden zijn: een dode stier uit een helicopter; Orlan die zich door zeven plastisch chirurgische operaties laat ombouwen tot ze de trekken heeft van beroemde gezichten uit de kunstgeschiedenis; performances in het algemeen; installaties in het algemeen; Marcel Duchamp en Gerhard Richter die zich erop toeleggen 'geen stijl' te hebben, etc.

Beeldende kunst jaloers op muziek. Waarom overschrijden de beeldende kunsten hun grenzen? Omdat ze het niet kunnen verkroppen niet even vanzelfsprekend in de ruimte van de kijker te vertoeven als muziek. Hoe kan men zijn publiek immers emotioneren, wanneer dat publiek eerst zelf vrijwillig moet beslissen zijn eigen ruimte te verlaten en die van het kunstwerk binnen te treden?

Kunst en reclame. In musea, galerieën, in de Kunstwereld kortom, zien we vooral foute kunstwerken: gebeurte-

nissen die de voorpagina van de krant halen en zo het publiek verleiden om de ruimte van het kunstwerk binnen te treden. Alle middelen zijn geoorloofd. De beginselen van de reclame overheersen in de Kunstwereld. Een tweede gevolg is dat alleen die werken die succesvol aan de grenzen van de kunstvorm peuteren, tentoongesteld worden (omdat alleen zij via de voorpagina hun eigen publiek weten te werven). Zie ook hoofdstuk 22

Grensbestormers. Van de kunstwerken die succesvol de grenzen van de kunstvorm bestormen, zijn er twee soorten. Er zijn er die de grenzen tussen twee kunstvormen slechten, en er zijn er die de grens tussen de kunst en de morele wereld van alledag slechten.

Avantgarde. Adorno meende dat het de taak van de kunst en zijn maker was de in de samenleving verst voortgeschreden technologische middelen te gebruiken en te revolutioneren. Dit is de strategie van de avantgarde. Maar ik zie niet waarom dat zou moeten. Iedere kunstenaar moet zijn eigen persoonlijke weg bevechten in het materiaal van zijn keuze (en ook die keuze moet hij op zichzelf bevechten). Of wat daaruit voortkomt maatschappelijke voortgang impliceert, is een heel andere vraag.

Schande! U roept misschien: "Schande! Het Romantische genie-begrip wordt hier weer van stal gehaald, terwijl het door Duchamp en de zijnen nu juist was opgeborgen!" Maar wat is er precies tegen op het 'genie'? Wist u dat onze kunsten niet veel langer bestaan dan dat genie-begrip? Ik bedoel: het genie-begrip heeft boven tafel gebracht wat wij met onze kunsten willen. We moeten dat niet verlaten alleen omdat het vrije kapitalisme eist dat alle producten naar de pijpen van de reclame dansen.

De menselijke origine van het kunstwerk. Ik dwaal af; maar niet veel! Ieder kunstwerk ontleent zijn belang voor het publiek aan zijn menselijke origine: aan het feit dat één of meer kunstenaars het gemaakt hebben. De rol van het genie-begrip laat zich daaruit afleiden en het verzet tegen de verwording van de beeldende kunsten daar weer uit.

Tegen schaalvergroting. Of de officiële Kunstwereld hier veel aan kan doen? Natuurlijk niet. Die is afhankelijk van recensenten, subsidiegevers, publieksaantallen. Zij praten elkaar naar de mond. Nee, het moet uit de praktijk komen.

Tegen kermis in het museum. De schilderkunst mag dan saai zijn, niets verhindert individuele schilderijen om spannend te zijn. Ik bedoel: de saaiheid van de schilderkunst is eigenlijk alleen maar taaheid: schilderkunst veronderstelt meer arbeid bij het publiek dan muziek. Geen reden om spektakel in de musea te introduceren.

Schilderen of theorie? Evenmin is het zo dat beeldende kunst maar moet ophouden en zich moet uitruilen tegen de meta-kunsten die we tegenwoordig in de musea aantreffen. Alsof schilderen niet meer mogelijk zou zijn. Pfff. Wat een onzin. Niks 'einde van de kunst', niks 'kunst is theorie geworden', zoals Danto meent.

Eigenlijk wil ik alleen een lans breken voor de intieme worsteling van de kunstenaar. "Alles van waarde is weerloos" staat er in een prachtig gedicht van Lucebert. Adorno zocht hier eigenlijk ook naar, naar het 'concrete particuliere'. Alleen, hij veranderde de weg die hij zag (de verst voortgeschreden materialen) in een harde norm, een dwangbuis, volkomen in tegenstelling tot de gevraagde intimiteit van de worsteling. En daarom hemelde hij Schönberg op en hekelde hij Stravinsky, jazz en televisie.

Beeldende kunst zwaarmoedig en saai. Het kan daarom zo saai zijn in musea voor beeldende kunst (maar weer niet in het Centraal Museum), omdat je als publiek maar steeds met je neus gedrukt wordt op het feit dat je moet switchen van het alledaagse naar het artistieke en op het feit dat die switch zoveel gevolgen heeft voor je morele ik. Zwaar. Zwaarmoedig. Of je die switch nog wel kan maken wanneer je dit of dat voor je ziet. (Een dode stier uit een helicopter; schilderen met biggetjes).

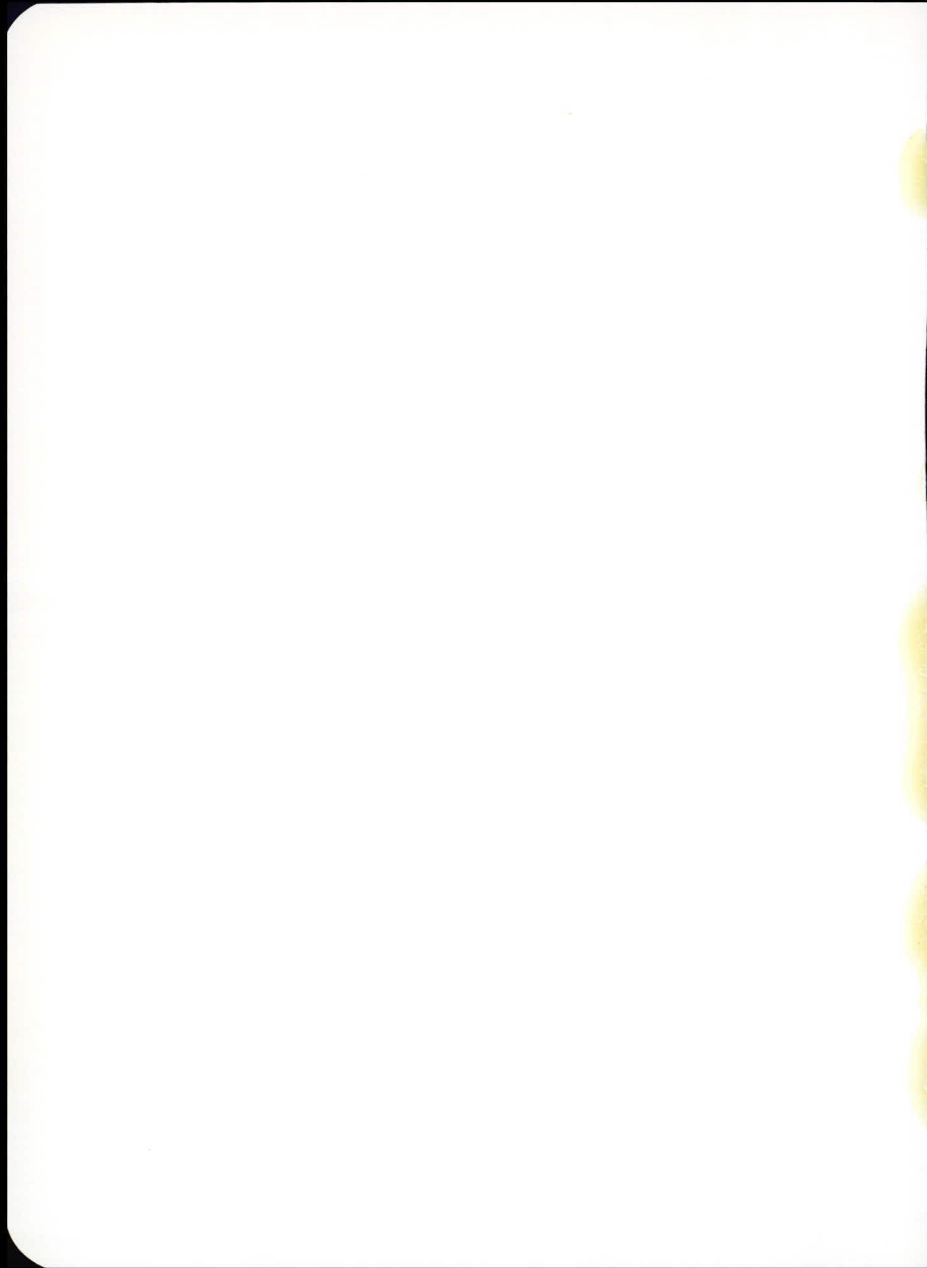
Kom op, doe beter je best! De beeldende kunst lijkt op een verwend kind dat ernaar hunkert dat mama 'stop' roept en het iets te doen geeft waar het wel zijn draai in kan vinden. Precies omdat dat zo tragisch is voor de beeldende kunst, dat zielige schreeuwen om aandacht, precies daarom wordt het tijd dat de samenleving weer eens met zijn morele vuist op tafel slaat en de immorelen een halt toeroept. Je laat een kind toch ook niet aanmodderen? Laat die dieren met rust, snij niet meer in je eigen lijf. Maak wat! Vecht met je materiaal! Je kunt het!

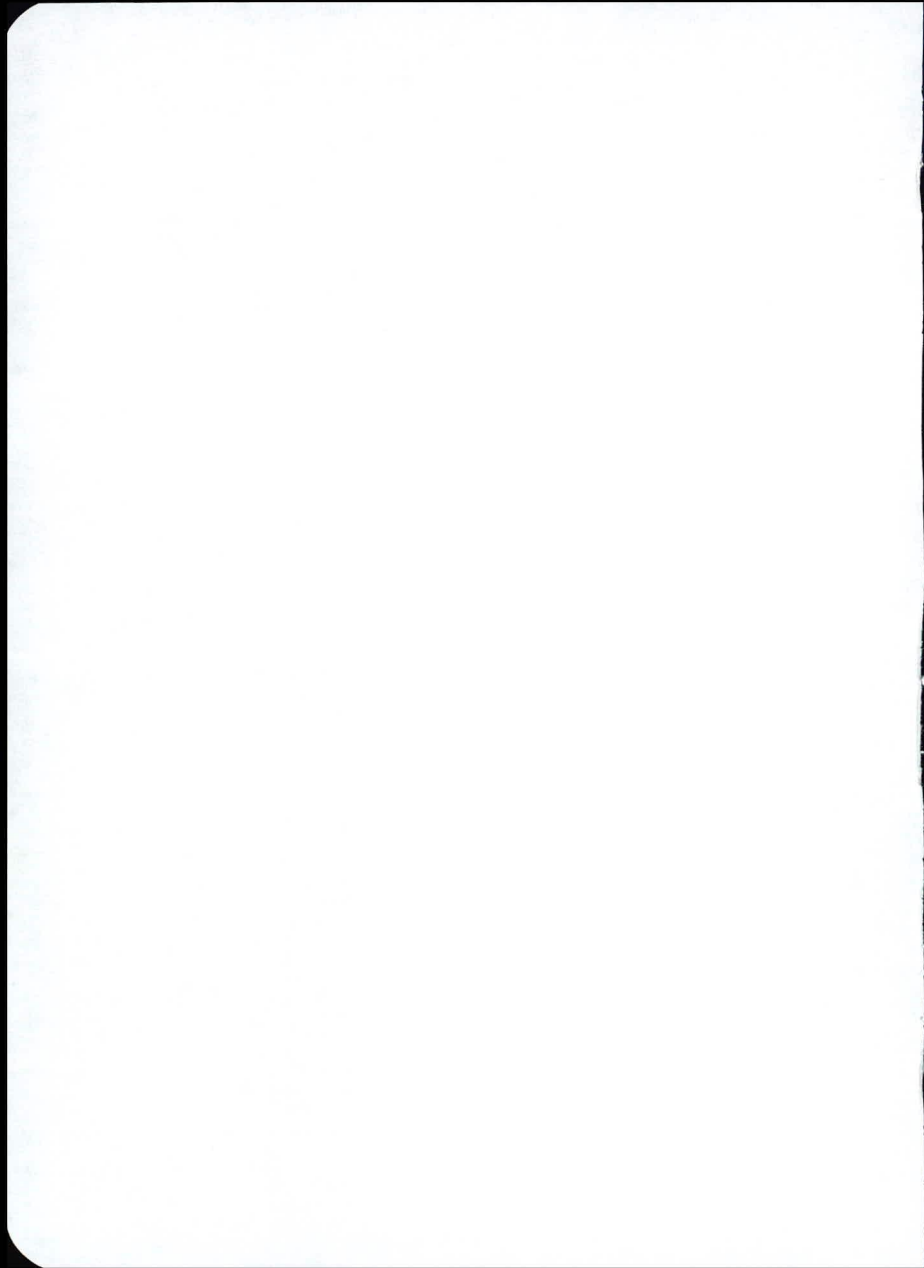
1. The first part of the paper is devoted to a discussion of the general principles of the theory of the structure of the atom.

2. In the second part, we shall consider the problem of the determination of the structure of the atom from the experimental data.

3. The third part of the paper is devoted to a discussion of the problem of the determination of the structure of the atom from the experimental data.

4. The fourth part of the paper is devoted to a discussion of the problem of the determination of the structure of the atom from the experimental data.





Schilderijen aan de muur

Kermis ordinair? Dat we zo neerkijken op de kermis is een vergissing. Niet omdat we niet op de mensen zouden mogen neerkijken die ervan genieten.

Daarom niet. Wat is er dan wel mis aan neerkijken op de kermis? Wel, de kermis is een kunstvorm: het is de kunst voor onze tast.

Kermis als kunst. Schilderkunst is er voor het kijken, muziek voor het gehoor, kermis is er voor de tast.

Tast is meer dan wat je met je vingertoppen aanraakt en belast. Tast is alle informatie die jou bereikt doordat je lichaam de werkelijkheid raakt waar je op je stoel zit, de leuning die in je rug priemt, de vloer waar je voet op rust. Tast is één van

de manieren voor het lichaam om zich thuis te voelen in de werkelijkheid.

In de bewegende kermisattracties (niet de goktenten, waarzeggers en striptease shows) gaat het daarover: ze bewegen zo snel dat je tot de schrikbarende ontdekking komt dat je andere zintuigen jouw tast niet meer kunnen volgen (of is het andersom?). Je lichaam vertelt je dat je rustig en stevig op een stoel zit, onbeweeglijk ook, en ondertussen vliegt de wereld zo snel langs je, dat je er niet eens de objecten (huizen, mensen) in kunt herkennen.

De attractie Villa Volta in De Efteling is naar mijn mening het beste tastkunstwerk dat Nederland rijk is. Het bestaat uit een kamer met daarin een tribune waarop het publiek plaatsneemt. Dan weer beweegt de kamer om de tribune heen, dan weer staat de kamer stil en draait de tribune rond, en soms, oef, draaien ze allebei in dezelfde richting. Dan is het dus net alsof èn de tribune èn de kamer stilstaan, maar geeft je tastzintuig je een heel ander 'beeld' van de werkelijkheid.

De diepgang van de kermis. Wie van de kermis evenveel diepgang verwacht als van andere kunstvormen (een Rembrandt zelfportret, een Bach cantate) overvraagt niet zozeer de tastkunstvorm, als wel het tastzintuig. De tast is een zintuig zonder diepgang, het produceert en onderhoudt geen ideeën en levert weinig details. De tast is daarom ook moeilijk te corrumperen en zeer, zeer fundamenteel voor ons welzijn. We hebben heus geen reden om erop neer te kijken, noch op de kermis (waar de tast gevierd wordt).

Muziek onderhoudt een gespannen relatie met de ruimte waarin ze klinkt. De akoestiek van een zaal kan de muziek helemaal plat slaan, maar ze kan haar ook tot leven brengen. In de concertzaal, waar een muziekstuk tot uitvoering wordt gebracht, is interactie mogelijk tussen de uitvoerders en de luisteraars. De luisteraar met kriebelhoest die een musicus uit zijn concentratie haalt, kan de persona van de muzikale expressie de kop kosten. Een musicus die zich expressief en/of narcistisch beweegt, kan ervoor zorgen dat mensen in de zaal aan hem meer aandacht schenken dan aan andere musici,

waardoor de tonen die hij produceert meer op de voorgrond treden, ook al klinken ze niet 'meer op de voorgrond'. Thuis, luisterend naar een CD is zulke interactie onmogelijk. De ruimte van de uitvoering (die op de CD is geregistreerd) is tweedimensionaal geworden, een landschapsmodel van muziekappreciatie.

Meerkanalige SuperAudio CD's schijnen de luisteraar thuis het gevoel te geven dat hij de beste plaats in de concertzaal heeft weten te bemachtigen. Ad Bijleveld Luister, mei 2001, 66 zegt hierover: "stereo is mooi in SACD, heel mooi, Multi-Channel is mooier, maar ga je vervolgens terug naar stereo, dan lijkt het alsof onze muzikale wereld wordt samengeperst tussen twee glasplaten." Van een omgevingsmodel van muziekappreciatie toch weer terug naar een landschapsmodel van drie- naar tweedimensionaal.

Deze discussie lijkt veel op die van Allen Carlson over natuurappreciatie. Kun je muziekwaardering inderdaad met natuurwaardering vergelijken? Ja en nee. Wat de Meerkanalige SuperAudio CD ons

doet beseffen, is dat het gehoor een ruimtelijkheid heeft, waar mono- en stereoweergaven van abstraheren. Mono en stereo reduceren de auditieve ruimte inderdaad tot plat, tweedimensionaal.

Waarin muziek echter niet met de natuur te vergelijken is, is in de rol van de andere zintuigen.

Muziek spreekt altijd alleen het gehoor aan; de natuur ook het gezicht, de reuk, smaak, tast.

Willen we voor muziekappreciatie een omgevingsmodel verdedigen, dan moet dat wel uitsluitend gerelateerd worden aan de driedimensionale ruimte van het gehoor. (Het model voor natuurwaardering is veel vollediger).

De vergelijking tussen muziek- en natuurappreciatie leert dat gehoor ruimtelijk is en dus dat geluidsobjecten zich in de ruimte bevinden. Dat is voor gewone mensen natuurlijk niets nieuws, maar de filosoof Roger Scruton beweerde nog onlangs dat we de plaats van objecten niet kunnen horen, of beter: dat wat we in muziek horen uitsluitend klanken zijn en niet de instrumenten die die klanken geproduceerd hebben, omdat, zo betoogde hij,

*instrumenten objecten in de visuele ruimte zijn en
het gehoor daar geen toegang toe biedt. Scruton, The
Aesthetics of Music, p. 13-15.*

*Dat geprojecteerde kunsten (film, video, televisie) een gespannen rela-
tie onderhouden met de ruimte bespreek ik in hoofdstuk 22.*

Hoe lang duurt een schilderij?

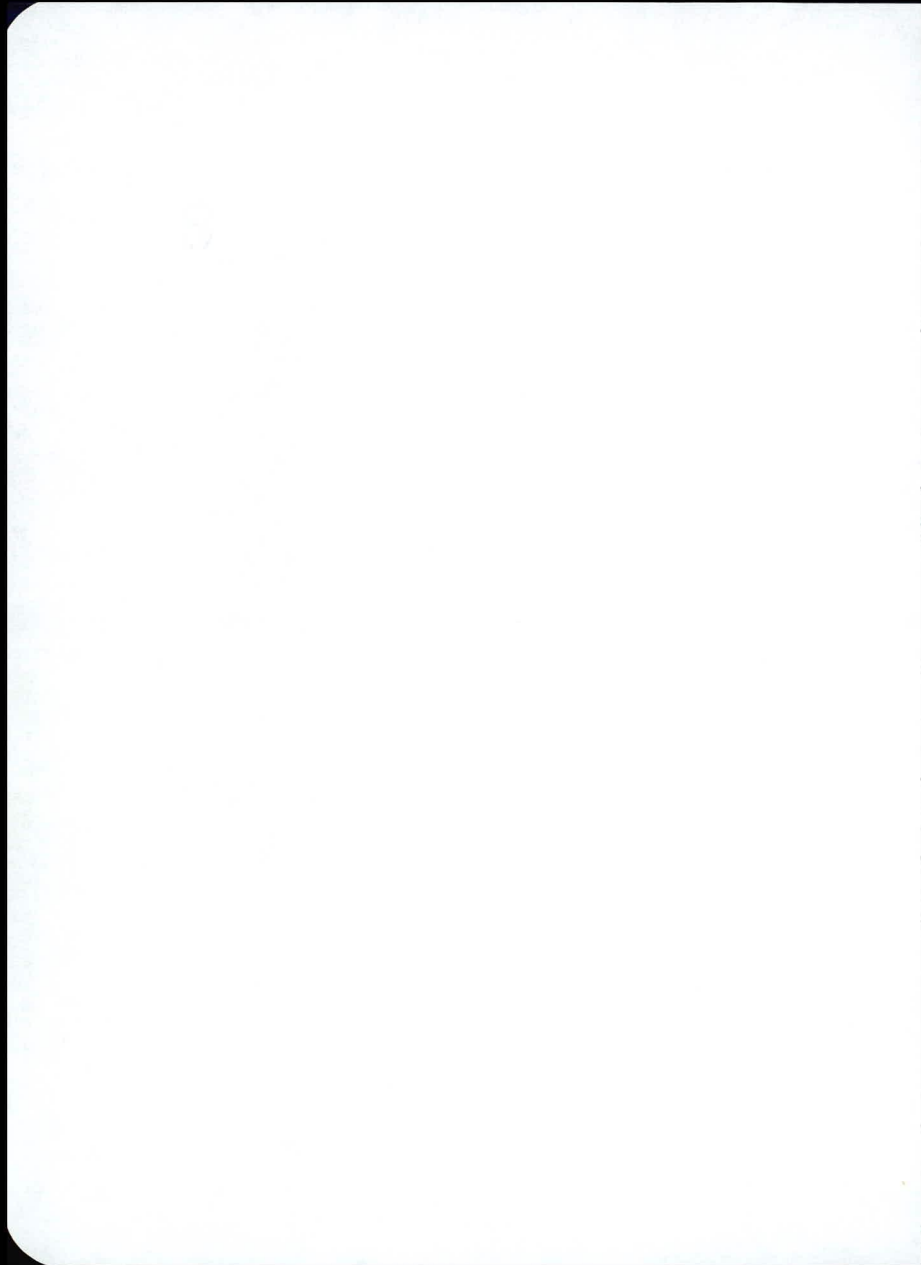
Drie soorten 'tijd' zijn er bij kunst in het geding.

1. De gerepresenteerde tijd (het verhaal speelt in een bepaalde tijd, bijvoorbeeld de Tweede Wereldoorlog, en duurt een bepaalde tijd lang, bijvoorbeeld drie jaar);
2. De interactietijd (de tijd die nodig is om het werk te genieten, bij films meestal anderhalf uur);
3. De tijdgeest (de identiteit in een bepaalde periode van de cultuur die op de achtergrond het denken en voelen van de beschouwer meebepaalt).

Gerepresenteerde tijd. In film wordt de tijd van het verhaal gerepresenteerd via twee routes:

- a. de tijd die een shot inneemt, en
- b. de tijd die via montage aan de verbeelding gesuggereerd wordt. (In één shot van 27 seconden zien we een man zijn koffers pakken; in het volgende shot van 48 seconden zien we hoe hij in de hal van een vliegveld een taxi belt. Tussen de twee shots in heeft hij een vliegreis gemaakt van enkele uren. Wij begrijpen dat onmiddellijk). In muziek: de uitvoering duurt een bepaalde tijd lang. Wat kan de gerepresenteerde tijd van een schilderij zijn?

Interactietijd. In film: bij een shot is de tijd van de waarneming gelijk aan de gerepresenteerde tijd; bij de ellips is ze onvergelijkbaar: in feite neemt de waarneming van een ellips geen tijd in beslag, je bemerkt slechts, ter-



wijl je naar het tweede shot kijkt, dat de enige manier om te begrijpen wat je in dit shot ziet, is door aan te nemen dat de man een vliegreis heeft gemaakt die een zekere tijd in beslag nam.

Tijdgeest. Kunstwerken representeren vaak door modale weglating; men laat bijvoorbeeld iets horen, maar niet zien (kan erg spannend zijn). Ze appelleren hierbij aan een voorraad achtergrondkennis waarover de kijker zou beschikken (die moet bijvoorbeeld zonder veel moeite begrijpen wat hij hoort).

De achtergrondkennis van toekomstige generaties. Hoe weet een filmmaker dat zijn publiek over de gepaste achtergrondkennis beschikt? Bijvoorbeeld doordat zijn publiek uit tijdgenoten bestaat en hijzelf daarom vanzelf over dezelfde achtergrondkennis beschikt. Maar als je daar al te gemakkelijk vanuit gaat, zal je werk snel gedateerd

raken. Hoe kun je dan iets maken dat ook toekomstige generaties aanspreekt? Je kunt toch niet vooraf weten hoe zij over dingen zullen denken? De beste manier om dat te doen is door aan zo weinig mogelijk tijdgebonden kennis te appelleren. Of, door de kennis zoveel mogelijk mee aan te leveren. (De bedoelde achtergrondkennis is feitelijk niets meer dan de sturing die de kijker nodig heeft om lege plekken in de representatie mee te vullen en op de juiste manier waar te nemen).

De eerste manier is om bijvoorbeeld alleen van zoiets als de universele psychologie van mensen uit te gaan; bij portretten is dat zeer voor de hand liggend (maar je moet het wel kunnen, natuurlijk. Rembrandt kon het). De tweede manier is om je acteurs zo weinig mogelijk te laten acteren (want acteren doet ook aannames over de achtergrondkennis van het publiek). Robert Bresson filmde

zo. Hij vertelde zijn acteurs hun handelingen houderig uit te voeren. De betekenissen leverde Bresson er zelf bij door zijn montage. Zie figuur 8

(Hoewel dit een recept lijkt voor tijdloze films, bezorgt Bressons laatste meesterwerk, *L'argent*, me gek genoeg soms toch het onbehaaglijke gevoel dat zijn beelden gedateerd zijn. Misschien kom je in technisch gereproduceerde kunstwerken (film en foto) niet om gedateerdheid heen, omdat de acteurs nu eenmaal gekleed zijn volgens een bepaalde mode).

Meesterwerken tijdloos. Meesterwerken kun je als tijdloos beschouwen. Hans-Georg Gadamer, een Duitse hermeneuticus, meent dat kunstwerken (hij bedoelt de meesterwerken) iedereen persoonlijk aanspreken, maar ik vraag me af hoe dat kan, aangezien de kunstenaar toch zeker niet zoveel mensen kende? Ik

denk dat Gadamer het niet zo letterlijk bedoelde, maar hoe dan wel?

Wel, allereerst bedoelt Gadamer dat, stel, de Guernica al zijn beschouwers iets te zeggen heeft: dus iedereen die zich ooit tegenover het doek opstelt en met genoeg voorkennis van het werk geniet. Het aardige aan deze gedachte is dat het inderdaad niet gek is te zeggen dat iedere kijker steeds opnieuw met hetzelfde werk geconfronteerd wordt en daarmee wordt dan niet alleen het canvas aan de muur, maar ook de betekenis ervan, bedoeld. Maar een tweede probleem is toch, dat de tijden veranderen. Toen Picasso zijn doek schilderde was dit revolutionair en alleen al vanwege de opbouw van het beeld en de verstoord weergegeven figuren bijzonder confronterend. Dát confronterende heeft het allang niet meer: we zijn eraan gewend en er in zekere zin voor afgestompt. Zie figuur 9

Gedateerde muziek. Bij sommige muziek overvalt me soms overduidelijk het gevoel dat ze gedateerd is. Jefferson Airplane, ja, The Doors, nee. Wat is de muziek van de Doors dan wel? Gepast, of ingebed. Bij oude kunst heb ik dat niet. Waar zit hem dat verschil in? Wat ik weiger te geloven is, dat er geen kwalitatief slechte oude kunst bestaat (of overgeleverd is). Als er goede oude kunst bestaat, bestaat er zeker ook slechte. Maar ik lijk die slechte oude kunst niet als gedateerd te kunnen zien. Waarom niet?

Bij gedateerde popmuziek hoor ik dat de musici hun best doen 'om erbij te horen'. Jim Morisson deed geen moeite - vermoedelijk (ook) omdat hij onder de dope zat, maar dat doet er nu niet toe. De gedateerdheid hangt dus met andere woorden samen met de aanwezigheid van de uitvoerders in de uitvoering. Omdat ik geen notie van de

individuele stijl van oude kunst heb, zie ik die werken niet als het werk van een individuele kunstenaar in diens eigen stijl en slaag ik er niet in het individu van de maker in het werk te zien. Daarom vermag ik geen gedateerde oude kunst te zien.

Zelfvertrouwen. Zelfvertrouwen kun je voorwenden, maar je kunt daarbij door de mand vallen. Het kan ook zijn dat je daadwerkelijk zelfvertrouwen bezit, maar ook dat kan terecht of onterecht zijn (je hebt een narcistisch gekleurde zelfkennis). Als het onterecht is, rechtvaardigt of bevestigt niets in je daden of houding je zelfvertrouwen.

Dat de muziek van The Doors zo trefzeker in zijn 'tijd' past, komt onder meer omdat de musici zelfverzekerdheid uitstralen. Hun werk blaakt van gepastheid, enerzijds dankzij de trefzekerheid van de makers, anderzijds omdat

hun muziek (doorgaans) ook inderdaad goed in elkaar zit: alsof het zo hoort. Alsof het werk zichzelf gedictieerd heeft en de kunstenaar maar een toevallige pion is geweest in zijn totstandkoming. Of muziek (of wat ook) gedateerd is of niet heeft dus te maken met de eigen aard van het betreffende werk. Een norm van correctheid voor de toeschrijving van 'is bij de tijd'.

Meesterwerken tijdloos, deel 3. Nu kun je de stelling verdedigen dat mindere werken gedateerd raken, omdat ze voor hun betekenis te veel afhingen van hun eigen tijd. Meesterwerken zijn dan die werken die voor hun werking niet van hun eigen tijd afhangen, maar volledig van wat ze zelf te bieden hebben: een meesterwerk draagt zijn eigen interpretatiekader met zich. Het kan best nog wel zichtbaar zijn dat de *Guernica* in de veertiger jaren is geschilderd, maar zijn effect op de beschouwer is onver-

minderd. Daarin schuilt de grootsheid van grootse kunst. Zonder grootse kunst heeft het artistieke domein volgens mij weinig zin, maar toch minstens: weinig richting. Waar doen we het voor als we het niet doen voor die zeldzame keren dat 'het' lukt? Als we straks bij de definitiekwestie aanbelanden, moet er ook iets gezegd worden over de rol van het meesterwerk als vluchtpunt voor kunstenaars. Later.

Design en tijdgeest. Design heeft als taak gebruiksvoorwerpen zo'n vorm te geven dat mensen ze kopen. Een gebruiksvoorwerp moet nuttig zijn. Als mensen een bepaald gebruiksvoorwerp decennia-lang blijven kopen is dat mooi, maar als ze er in korte tijd heel veel van kopen is het ook goed. Hoe lang een vormgegeven object verkoopt, hangt af van de behoefte aan het object, maar ook van tijdgeest: je moet met een bepaald design mooie sier kunnen maken.

Mode en tijdgeest. Mode heeft als taak mensen zo te verpakken dat anderen hen als geslaagd, intelligent, progressief, of juist niet, of sexy zien. Jezelf inpakken om anderen 'in te pakken'. Waarom een bepaalde mode langere of kortere tijd 'in' is, hangt af van de tijdgeest.

Maar mensen, ook de in mode verpakte, zijn geen gebruiksvoorwerpen met een nuttig doel. Hun bestemming komt van binnen, vanuit hun morele innerlijk. Of een bepaalde mode blijvend is, heeft te maken met de inschatting van het publiek of die mode (nog) geschikt is om het gewenste morele innerlijk uit te stralen. Sommigen kleden zich omdat ze het image dat bij die kleren hoort, al hebben (dat is het ideaal van mode). Anderen doen het, omdat ze dat graag willen voorwenden. Je kunt hierbij goed door de mand vallen. En dat komt omdat wij ons innerlijk nu eenmaal

voor iedereen zichtbaar in de expressie in ons gelaat en onze gebaren en houding uitdrukken.

Twee uitdagingen. Wat mij benieuwt, is of je een mode uit een vervlogen tijd (waar men toen, tegen de achtergrond van een ons nu vreemde tijdgeest, in geloofde!) zo kunt tentoonstellen, dat het publiek van nu er de toenmalige zin van inziet. Kunstwerken zijn gemaakt om hun eigen tijd te overschrijven, maar mode juist niet. Dat is de eerste uitdaging voor mode in een museum: iets dat voor een bepaalde tijd gemaakt is in een andere tijd te moeten tonen. De tweede lijkt me: hoe om te gaan met de huidige mode? Kun je die zo tonen, dat ze de eigentijdse kijker tot verwondering brengt, maar tegelijk ook tot begrip? Of zal eigentijdse mode automatisch de eigen tijdgeest activeren en bij het publiek volledig op zijn plek vallen, als een

adequate verpakking die je jezelf kunt aanmeten. En wat moet het dan in een museum?

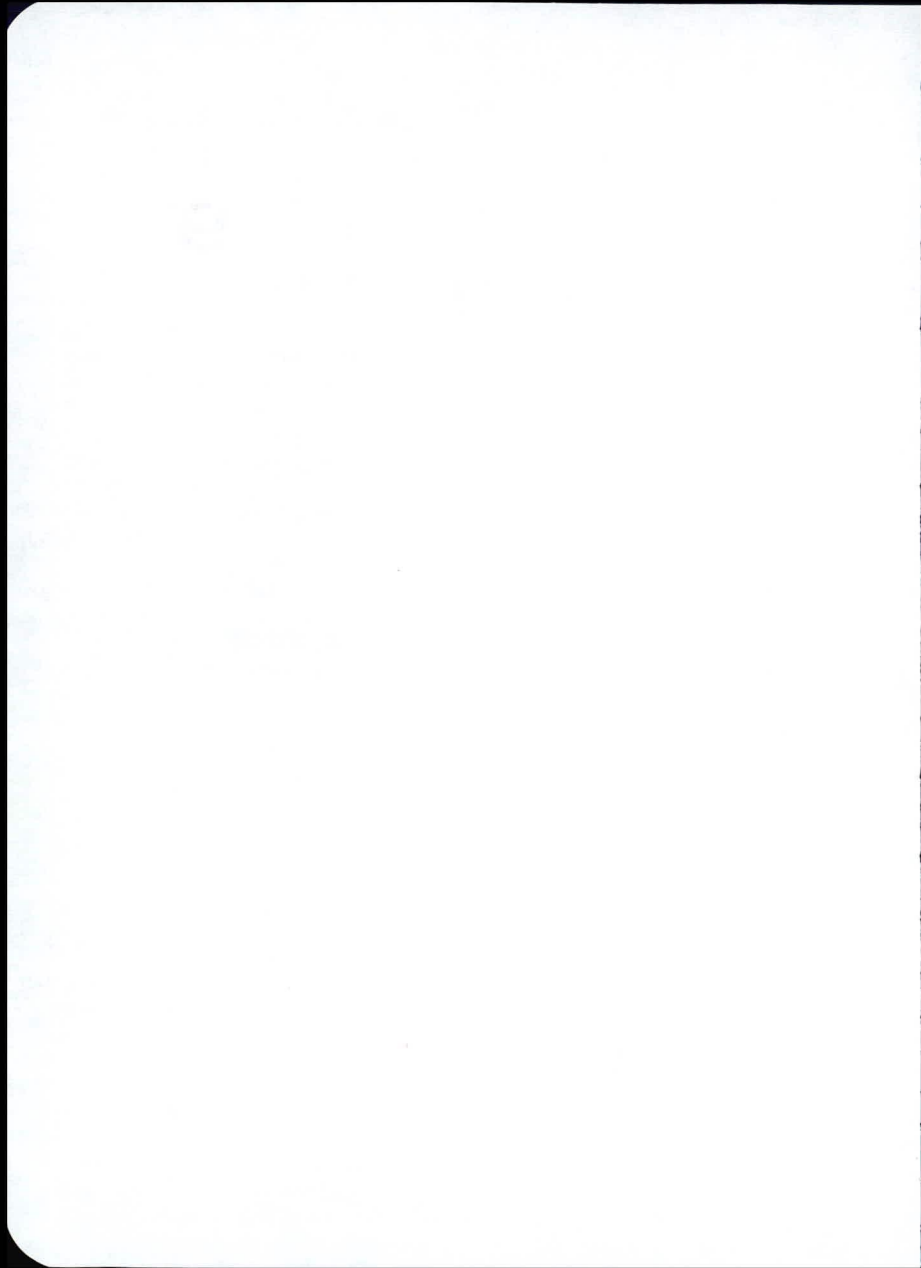
Intimatie en shock. Intimatie is moreel of mentaal diepe representatie (van beleving) door modale weglating. Shock is oppervlakkige representatie door weglating van het verwachte. Intimatie draagt als het ware zijn eigen sturing met zich mee: het dwingt de verbeelding van de beschouwer tot een specifieke invulling van het weggelatene. Shock dateert zichzelf: omdat het snel tot gewenning leidt en daarna niet meer shockeert. Walter Benjamin dacht dat shock tot progressieve ervaringen zou leiden, maar ik snap niet waar hij het vandaan haalt. Wishful thinking.

Het nieuwste van het nieuwste in de kunst. Zij die koste wat het kost van het nieuwste in het nieuwe in de kunst proberen, de artistieke progressieven,

zoeken schijnbaar de eenzaamheid. Ergens bij willen horen is immers niet aan de orde. Zij willen afwijken van het conforme, omdat ze denken dat al wat 'draait' eo ipso onderdrukkend is. Maar zij eten hun brood ook van de bakker (of supermarkt). Ik wil niet zeggen dat ze huichelen (hoewel ze dat misschien ook doen), maar de eenzaamheid zoeken doen ze heus niet. Ze sluiten zich aan bij een groep. Bij de groep die het succes van de eenzaamheidszoeker verzilvert.

Sentimentaliteit is slechts een verzamelterm, snobisme is een soort sentimentaliteit.

Ik hou zelf van wat het nieuwste van het nieuwste tot goede kunst maakt (wanneer het dat doet), maar met het nieuwste in zichzelf heb ik weinig op. Bijster weinig. Nieuwe kleren van de keizer.



Onze cultuur heeft een artistiek domein

Kunst is een culturele praktijk. De culturele praktijk der kunst heeft van de moraal vrijstelling gekregen om zich bezig te houden met de dingen waar ze zich mee bezig wenst te houden. De kunstpraktijk bestaat uit een stelsel van handelingen. Kunstenaars doen eraan mee, museummedewerkers, critici, kunstfilosofen, de markt, de pers, televisie, enz. Al die instituten en figuren hebben hun bijdrage aan het geheel, de culturele praktijk der kunst. Ze hebben verantwoordelijkheden jegens de diverse onderdelen van de praktijk, maar ook jegens degenen die eraan deelnemen. Een tentoonstellingsmaker bijvoorbeeld, zal zijn best ervoor doen de werken zo te plaatsen dat het licht er adequaat

op valt, en zo dat de beschouwer eruit kan halen wat erin zit.

Wat er in een kunstwerk zit, een intermezzo. Kunstwerken realiseren de intenties die hun makers met hun materiaalbehandeling hebben. Een 17e eeuws schilder bijvoorbeeld, wil met zijn schilderij de kijker ertoe aanzetten een Christus-figuur in de verflodders te zien en diens belagers, een scène kortom uit de bijbel. Maar deze schilder wil de kijker misschien ook een idee geven van hoe de schilder de kijker tot bij die personages van zijn doek leidt, en daarom is zijn stijl misschien niet fotografisch realistisch, maar stukkerig en schilderachtig. De kijker wordt daardoor ook betrokken bij de act (van de schilder) van het schilderen van deze bijbelscène. De kijker wordt daardoor mogelijk meer bij die scène betrokken, omdat het is alsof hij een beetje in staat is echt over de schouder van de schilder mee te kijken. Zo realiseert een kunstwerk de intenties van de kunstenaar. Geldt dit voor alles wat we kunst noemen? En computerkunst dan? (De definitiekwestie). Eerst nog de culturele praktijk.

Wie als kunstenaar meedoet of mee wil doen aan deze culturele praktijk, weet daarmee nog niet wat voor werken hij of zij moet maken. Dat is ook het probleem dat bij creativiteit hoort, maar niet alleen. Kant schreef al: wie creatief wil zijn moet iets nieuws maken, maar nieuwigheid alleen voldoet niet; er bestaat ook geniale onzin.

Een kunstenaar moet dus iets nieuws maken, maar dat moet in relatie staan tot wat er al was. Maar die relatie is helemaal niet zo duidelijk. Ze kan door een kunstenaar vernieuwd worden. Popper zou zeggen: deze eis is niet falsifieerbaar. Inderdaad, alles lijkt namelijk wel in enig aspect op ieder ander ding, dus wat heb je eraan te eisen dat nieuwe kunstwerken op oude moeten lijken? In welke zin? Je moet aangeven wanneer de gelijkenis voldoende is.

De tafel waar ik aan werk is mijn tafel. Het is in zekere zin een unicum, mijn spullen liggen erop, ik zit eraan, mijn krassen zitten er in het blad. Deze tafel is een individu, net als het zelfportret van Pyke Koch aan de muur. Maar deze tafel is ook

een tafel van een bepaalde soort, de soort waar ook de tafel die achter mij staat, en waar mijn collega aan zit te werken (zijn individuele tafel) onderdeel van uitmaakt. Deze soort tafel komt van fabriek X, is ontworpen door mevrouw Y en geproduceerd volgens bepaalde technische procédés, net als Pyke Kochs schilderijen grotendeels in één en dezelfde stijl zijn gemaakt. Daarnaast is mijn tafel er één als alle andere: een blad met poten eronder. 'Mijn tafel' is een individueel concept; 'tafel' een algemeen concept. Er is een nog algemener concept, dat van 'meubilair', en een nog algemener: 'object'. Zie figuur 10

Als iemand de bedoeling heeft dat een bepaald object als een kunstwerk serieus genomen wordt, dan moet hij/zij er zorg voor dragen dat het zich conformeert aan de 'regels' van de één of andere kunstvorm. Ik beslis niet wat die regels zijn en ik beslis ook niet dat een kandidaatwerk eerst aan zulke regels moet voldoen. Conceptuele analyse leert mij dat het zo gaat.

Van algemeen naar individueel vinden we de volgende concepten:

1. 'kunst' en 'meubilair'
2. 'schilderij' en 'tafel'
3. 'genre' en 'zus en zo vormgegeven tafel'
4. 'Pyke Kochs zelfportret' en 'mijn tafel'.

Concepten van kunst zijn er in niveaus. Dat is cruciaal: 'kunst' is een algemene term, ze staat voor een hele culturele praktijk. 'Kunstvorm' is een soortterm, de kunstvormen (die wij als zodanig erkennen) zijn schilderkunst, sculptuur, theater, literatuur, poëzie, film, muziek, etc. (Hoorde architectuur erbij? Waarom wel of niet?) In het begin hoorde ook de tuinkunst erbij, totdat de Abt van Batteux hier een tractaat over schreef in de 18e eeuw.

De vraag welke kunstvormen 'erbij horen' is historisch. Filosofisch gezien is die vraag minder belangrijk, dan de vraag naar de normen die we hanteren om iets als een kunstvorm te erkennen (d.w.z. als een artistiek procédé).

"De boekdrukkunst werd uitgevonden in 1440 en was tegen de 17e eeuw het algemeen gebruikte middel voor publieke communicatie - de Neder-

landen waren een voorloper in deze ontwikkeling. Door haar fundamentele kenmerken van uniformiteit en reproduceerbaarheid van geschreven tekst veranderde de boekdrukkunst onze geletterdheid en drukte zo haar stempel op het bewustzijn van de moderne mens. 'Informatie' kreeg andere functies, andere inhouden, andere gebruikers dan voorheen." Met de verbreiding van de informatie dringt zich ook het gevaar van de gebrekkige representatie meer op. Kunst krijgt een zwaardere taak.

De fijne kunsten vanaf de 18e eeuw. Volgens mij zien de kunsten het vanaf het tractaat van de Abt van Batteux als hun taak beleving te representeren. De veranderingen met betrekking tot de 'fijne kunsten' hebben iets met het beeldverbod in de bijbel te maken, maar niet rechtstreeks. En meer en meer dringt zich laatstelijk de intuïtie aan mij op, dat het ook iets met de boekdrukkunst te maken heeft.

De eerste artistieke strategie: Het geloof in afbeelding lijkt misschien typisch voor de zogeheten lage kunsten (Hollywood, televisie), maar met de oppo-

sitie tussen hoge en lage kunst heeft het weinig te maken. Kunst kan zelden zonder afbeelding. Blind vertrouwen in afbeelding is echter geen antwoord op onze problemen. Je doet dan maar alsof er met de weergave van de menselijke conditie niets aan de hand is.

Zintuigen en de definitie van kunst. Belangrijkste voor nu is dat iedere kunstvorm zijn publiek op een typische wijze aanspreekt—dat lijkt me ook tot de definitie van die kunstvorm te behoren. Film spreekt gezicht en gehoor aan, muziek alleen het gehoor, schilderkunst alleen het gezicht, enz. Zulke zintuiglijke randvoorwaarden gelden voor iedere kunstvorm, maar ze gelden steeds anders. Kunstvormen spelen een cruciale rol bij de toelating van werken in de kunstpraktijk.

Kunst en het alledaagse. Alledaagse situaties spreken al onze zintuigen aan; kunstvormen slechts een selectie daarvan. De laatste decennia hebben de geboorte gezien van nieuwe kunstvormen die probeerden alle zintuigen aan te spreken. Ik doel nu op performance en de installatie. Het lijkt wel

alsof die nieuwe kunstvormen de grens tussen het alledaagse en het artistieke hebben willen opheffen. Maar het is hun voorgangers, de readymades van DaDa, ook niet gelukt. Het lukt nu opnieuw niet, maar om andere redenen.

De DaDa readymades deden te goed hun best anti-kunst te blijven, en verwerden daarmee tot filosofische curiosa-in mijn provocerende ogen althans. De performance en de installatie doen wel heel goed hun best kunst te worden, als kunst erkend te worden. En dat is precies de reden waarom ze hun waarneming toch afschermen van het alledaagse. Denk aan de bespreking van het ongeluk als installatie.

De tweede artistieke strategie: Als geen andere heeft de tweede strategie die we in onze kunsten kunnen onderscheiden-artistiek iconoclasme-ons ervan bewust gemaakt dat we kunstwerken altijd op bepaalde manieren waarnemen. Ze deed dit ondanks haarzelf, want ze huldigt een diep wantrouwen jegens representatie.

Voorbeelden: Duchamps readymades, performances, installaties, John Cage's aleomorfe muziek, Orlans chirurgische operaties, enz.

De derde artistieke strategie: Representatie als performantie is de derde strategie die we in de kunsten kunnen onderscheiden. Ze doet niet net alsof het afgebeelde zelf alles is waar het om gaat, maar verzet zich evenmin overdreven tegen ons vermogen tot representeren. In plaats daarvan doet ze zichzelf voor als een handelen. De beschouwer kan zulke kunstwerken niet waarderen zonder meteen ook de stijl van hun representeren in ogenschouw te nemen. De beschouwer wordt geactiveerd, maar er wordt ook iets gezegd door het werk. Zie ook het laatste hoofdstuk.

10



Kunst moreel beoordelen Kan dat wel?

Het belangrijkste probleem voor een theorie over de morele beoordeling van kunstwerken is: Kan artistieke representatie van moreel kwaad, moreel goed zijn?

De formalist. De formalist zegt: "kunst is niets dan betekenisvolle vorm". Hij vindt de betekenis of emotionaliteit van kunstwerken niet relevant. Het gaat hem uitsluitend om de manier waarop iets gedaan is. De formalist houdt het meest van abstracte kunst. Hij negeert veel kunstwerken omdat ze iets afbeelden of emoties teweeg brengen, dus puur op grond van a priori overwegingen. Hoe kan

een formalist nog iets interessants melden over fotografie of film, als hij de typische waarden van deze registrerende kunsten irrelevant vindt?

De moralist. Radicaal moralisme meent dat de weergave van moreel kwaad even verderfelijk is als het weergegevene. De morele eigenschappen van het onderwerp worden doorgegeven aan hun representatie.

Voor moralisme. Misschien wel het enige argument dat we voor radicaal moralisme kunnen inbrengen, is de gedachte dat niet iedereen weerstand zal kunnen bieden aan een representatie van moreel kwaad en dat sommigen zich erdoor zullen laten leiden om tot kwaad over te gaan (De zwakken).

Tegen moralisme. Het zwakken-argument helpt de moralist echter niet, want hij zal moeten aangeven in welke zin deze personen zwak zijn. Tien tegen één dat ze moreel zwak zullen blijken te zijn, dat wil zeggen, dat ze al tot het kwade geneigd zijn (vanwege andere redenen). Geen representatie van het kwade kan iemand slecht

maken-evenmin als representaties van het goede iemand goed zullen maken.

De 'grootser overweging'. Een externe overweging kan moralisme in het zadel brengen: de gedachte dat een bepaald type representatie vermeden dient te worden ongeacht of ze nu moreel goed of kwaad veroorzaakt, omdat het onverantwoord is het risico te lopen dat ze immoreel gebruikt zal worden. Met dit argument kan men plaatjes van naakte kinderen weren, ongeacht of ze pornografisch van strekking zijn, omdat ze hoe dan ook ooit pornografisch gebruikt kunnen worden. Dit is het argument van de 'grootser overweging'. Andere voorbeelden zijn: propaganda-films of werken wier sentimentele effect in een bepaald tijdsgewricht als moreel effectief beschouwd kan worden (wat dan wel aangetoond moet worden).

Een interessante kwestie is de weigering van Claude Lanzmann om een SS-film te tonen die eenduidig bewijst hoe de joden in de gaskamers vernietigd zijn. Deze redenering is gecompliceerd. Dit is wat Lanzmann zegt: "Als ik een bestaande film had

gevonden-een geheime film, want filmen was streng verboden-gedraaid door een SS-er, die laat zien hoe 3000 joden, mannen, vrouwen, kinderen, gezamenlijk sterven, stikken, in een gaskamer of crematorium, dan zou ik hem niet alleen niet hebben getoond, ik zou hem hebben vernietigd. Ik kan niet zeggen waarom. Het spreekt vanzelf." Claude Lanzmann, "Schindler's List is een onmogelijk verhaal".

NRC Handelsblad, 26/03/1994, p. 11

Lanzmann betoogt eerst dat het lijden van de joden niet verbeeld kan worden. Dan laat hij zien hoe zelfs een documentaire weergave dit niet kan/mag. En zelfs, zegt hij, zal hij zulke representaties vernietigen. Dat wil zeggen, ze doen niet alleen iets wat onmogelijk is, maar het is zelfs schadelijk. Deze morele veroordeling is ingegeven door een analyse van wat afbeelding wel of niet vermag weer te geven.

Ik meen overigens, dat als Lanzmann zo'n film in 1943 in zijn handen had gekregen, hij hem wel degelijk over de hele wereld vertoond zou hebben. Hij zou dan naar een grootsere overweging

handelen, namelijk de overtuiging dat wanneer mensen weet hebben van de verschrikkingen in de kampen, zij hiertegen teweer zullen trekken. Had Lanzmann zelfs in dat geval de SS-film vernietigd, dan had hij een esthetische analyse voorrang verleend voor een morele handeling. (Naar mijn morele overtuiging was dat moreel onverantwoord geweest).

Formalisten en de representatie van het kwaad. Formalisten zouden er geen probleem mee moeten hebben om een (artistieke) representatie van moreel kwaad als goed te beoordelen, omdat zij het feit dat het werk slechte gebeurtenissen laat zien, als een contingentie beschouwen. Maar zij kunnen de artistieke verdienste van zo'n werk niet in termen van morele eigenschappen van de afgebeelde gebeurtenissen zien, precies omdat zij daarvan geabstraheerd hebben, laat staan dat ze de artistieke kwaliteit van het werk als een goed kunnen opvatten waar morele aspecten aan zitten.

Moralisten en de representatie van het kwaad. Moralisten kunnen de weergave van kwaad niet

op zijn artistieke merites beoordelen, vanwege de morele verwerpelijkheid van het geportretteerde. De moralist weigert zich te verdiepen in bepaalde kunstwerken puur omdat hij de inhoud al veroordeeld heeft.

Formalisten en moralisten. Zowel formalisten als moralisten nemen daarbij aan dat vorm van de inhoud gescheiden kan worden. Nochtans is het evident dat de morele waarde van een kunstwerk niet uitsluitend in zijn vorm noch uitsluitend in zijn inhoud gelegen kan zijn, om de reden dat in ieder werk beide in één en hetzelfde proces tot stand komen: het creatieve proces waarin de kunstenaar de materialen van het werk manipuleert. Kijkt men in de richting van die materiële manipulaties, dan kan men dus een tamelijk hecht verband verwachten tussen artistieke kwaliteit en de morele evaluatie van kunst.

De kunst is autonoom. Het is de westerse moraal die de artistieke praktijk zijn morele autonomie laat. En het is ook precies op die grens der praktijken dat we de mogelijkheid van morele beoor-

deling moeten zoeken. Dat bedoel ik als volgt: onze kunstvormen worden gekenmerkt door specifieke fenomenologische restricties op onze waarneming, als gevolg waarvan wij bij voorbaat weten niet te kunnen handelen naar hetgeen we in een kunstwerk waarnemen.

Esthetische houding. Men kan de autonomie van de kunsten ook omschrijven in termen van de manier waarop wij de kunsten beschouwen. Zoals ik in het hoofdstuk over 'zintuigen' heb geschreven, vraagt iedere vorm van representatie van ons dat we weer andere zintuigen gebruiken.

Een esthetische houding overleven. Waarom zouden wij er vrijwillig van afzien om al onze zintuigen in te zetten? Niemand kan overleven als hij dat willekeurig de hele dag door zou doen: hoe zou je een autoweg levend kunnen passeren als je hem benaderde zoals je muziek benadert. Hoe zou je een gaswolk kunnen overleven als je hem zou benaderen zoals je film benadert, enz. Het is met andere woorden van groot moreel belang dat wij bereid zijn enkele van onze zintuigen tijdelijk in

de ijskast te zetten. (En autisten die soms niet anders kunnen, getuigen met hun paniekaanvallen van de onhoudbaarheid van een dergelijk selectief waarnemingsgedrag).

In de geschiedenis van de filosofie van de kunst staat deze overgang van normaal waarnemen naar het waarnemen dat typisch is voor kunstwerken (en representaties) bekend als het innemen van een esthetische houding. Dat kunst autonoom is, is zoveel gezegd als dat haar is toegestaan van ons te verlangen dat we een esthetische houding innemen. Dat is betekenisvol omdat het innemen van een esthetische houding inhoudt dat men zich moreel neutraal opstelt en zich bereid verklaart alles in overweging te zullen nemen.

Wanneer een kunstwerk artistiek over de schreef gaat, vraagt ze ons op ontorechte gronden een esthetische houding in te nemen en ons moreel neutraal op te stellen. Ethisch autonomisme ziet het daarom als een morele daad om grootse kunst te produceren.

Hoe we kijken en wat we doen. Het is omdat we beseffen naar een film te kijken, zittend in een bioscoop en met alleen ons gezicht en gehoor aangesproken, dat we niet de zaal uit zullen vluchten, wanneer er een trein op ons af komt rijden. Door de bij film behorende fenomenologische restricties weet de beschouwer zich niet-direct moreel aangesproken. Dergelijke fenomenologische restricties delen de kunstvormen met representaties in het algemeen. Hierop gaat de autonomie van kunst terug, dat wil zeggen, het privilege van kunst om willekeurig welk onderwerp te 'behandelen' zonder angst voor vergelding of veroordeling. Het is deze fenomenologie die het kunstwerk moreel inert maakt.

Ethisch Autonomisme. Volgens mijn eigen Ethisch Autonomisme zijn de morele eigenschappen van het gerepresenteerde niet aan de orde, maar die van het representeren, van de performantie.

Zie ook de schema's hierna.

De plassexfoto van Andres Serrano trad als affiche buiten de ruimte van de artistieke praktijk en viel daardoor onder normalere morele wetten. Een arge-

loze busreiziger, die ongewild oog in oog komt met twee mooie vrouwenbenen en een opgetrokken rokje dat een vagina toont die een straal urine in een wellustig omhoogkijkend mannengezicht mikt, mag wat mij betreft op morele gronden eisen dat het affiche verwijderd wordt uit het bushokje.

Ik weet niet of de wet een dergelijke ingreep kan afdwingen, maar de moraal lijkt zo'n wet wel te verlangen. Kunstwerken mogen dan binnen de grenzen die de kunst gesteld zijn morele taboes doorbreken -graag zelfs- maar als ze die grenzen openbreken en hun strijd verder via de reclame gaan voeren, treden normale morele overwegingen weer onverkort in werking.

Dat lijkt me een reden tot zorg: dat de grenzen van de autonomie van de kunsten verwateren via de reclame. Die grens is interessant. We zagen natuurlijk al eerder overschrijdingen waar we ons geen morele zorgen over maken: het soort van plaatjes dat we van René Magritte kennen, is in de reclame al decennia gemeengoed.

We vinden tegenwoordig wel meer porno in de kunsten terug. De foto's van Serrano en Mapplethorpe. De wandgrote reproducties van foto's van Jeff Koons in paring met zijn toenmalige partner, de Italiaanse pornoster annex parlamentslid Cicciolina. Rapzangers die zich meer en meer de rol van pooiers aanmeten en zich laten omringen door vrouwen met grote borsten en zwierende achterwerken. Het lijkt wel alsof de kunsten hier een onderwerp hebben gevonden waar nog artistiek werk aan verricht kan worden. De kunsten maken porno salonfähig.

Eerst neigt de samenleving tot vijandigheid en protest en over tien jaar is alles weggezaakt.

Leent ieder moreel taboe zich voor een dergelijke behandeling? Moord ook?

Televisie kan ons live beelden en geluiden tonen van gebeurtenissen aan de andere kant van de wereld: ruim voordat de toekomst van die gebeurtenissen bekend is. Een kijker kan dan meeleven; empathisch beschouwen alsof men erbij is. Een soort tweede persoons waarneming, alsof je naar een 'jij' kijkt.

Live televisie kan heel intiem zijn, waardoor ze bijna het morele weer binnentreedt. Dat is een goed, zo groot dat we er amper bij stil staan. We zijn verwend.

Televisie en haar tijd. Het verschil tussen wat televisie wel en wat ze niet kan, heeft meer met de context van de beelden te maken, dan met de beelden zelf. Wanneer we de live beelden van toen later op video opnieuw bekijken, zijn die beelden identiek. Het enige wat veranderde was de tijd, maar 'tijd' is een abstractie. Waarom zou dit hier zoveel verschil maken?

De pointe is niet dat live televisie synchroon bekeken wordt. Dat toeschouwers over de hele wereld op hetzelfde moment naar dezelfde gebeurtenissen kijken. (Dat is wat William Urricchio betoogde in zijn inaugurale rede). Zou het mij werkelijk veel uitmaken dat er niemand met mij meekijkt naar de videobeelden die ik van 11 september heb bewaard? Zelfs het feit dat de dingen die er op de video staan al voorbij zijn en dat ik dus niet meer actueel kan proberen de nood te lenigen, kan het pro-

bleem niet zijn, want ook op 11 september zelf was ik niet van zins naar New York af te reizen, of wat ook. Dat heeft me toendertijd nochtans niet verhinderd diepgaand mee te leven met de slachtoffers.

Toch is de vergane tijd het enige verschil tussen diezelfde beelden live en later, via de video. Het heden is een punt tussen verleden en toekomst; het punt waar het verleden op uitkomt en waarvandaan de toekomst zich zal ontfouwen. Die toekomst ontfouwt zich echter stokkerig en associatief; ze trekt zich niets aan van welk vooraf gebaad pad ook. Daarom wordt, als je getuige bent van het ontfouwen van de toekomst, je verbeelding zo actief aan het werk gezet, precies zoals in kunst bij intimatie gebeurt.

In mijn voorbeeld is in die inbedding van het heden van de beelden iets wezenlijks veranderd: de toekomst van de live beelden heeft zich inmiddels ontfouwd. Ze is dus niet meer onzeker en heeft haar stokkerige en associatieve karakter verloren: wij weten inmiddels van alles: dat er bijvoorbeeld

in New York 'maar' twee gebouwen vernield zijn door vliegtuigen, hoeveel omringende gebouwen er vervolgens zijn ingestort (ook de dominostenentheorie is ontzenuwd). We weten hoeveel slachtoffers er gevallen zijn, we weten wie er achter de aanslagen zitten, we weten zelfs hoe de VS reageren op de aanslagen en hoe de Derde Wereldoorlog vermeden is. We geloven de breinen achter de aanslagen binnen handbereik te hebben. Kortom, het meeste van de onzekerheid die we toen beleefden, is door de geschiedenis ingehaald, weggenomen. Dezelfde beelden zijn nu omringd door een tijdsverloop, een narratieve logica.

Het is die oorspronkelijke onzekerheid geweest die maakte dat we destijds zo diepgaand meeleeften. (Dit is het intimerende aspect van live tv). Omgekeerd toont het latere ontbreken van dat medeleven aan dat televisiebeelden in zichzelf niets meer vermogen dan informatie te verschaffen van werkelijke gebeurtenissen ver weg. Soms kunnen ze meer, soms betrekken ze hun publiek bij de gebeurtenissen, maar dat ligt niet werkelijk in het eigen vermogen van de televisie. Meer of minder

doen dan informatie verschaffen, is echter een handelen van de televisie. Zoals alle handelen heeft dat een moreel aspect. Vaak slaagt televisie er niet in ons persoonlijk op het getoonde te betrekken.

Op het beeldverbod, dat hier volgens mij over gaat, kom ik terug in hoofdstuk 23.

De moraal van televisie. Het is zinloos om televisie te verwijten dat ze onze empathie niet kan mobiliseren. Dat hangt immers voor een groot deel af van de tijdsdimensie – en die schrijdt vanzelf voort: televisie heeft daar geen macht over. Maar het is wel zaak voor de cultuur, waarin televisie een rol speelt om zich deze morele kant van televisie aan te trekken.

Wat we wel kunnen doen, is ons verzetten tegen televisieprogramma's die zich nadrukkelijk van hun morele kanten niets wensen aan te trekken: verneder-tv. En we moeten ons realiseren hoezeer de kunsten zich precies toeleggen op het intimeren door representaties. Ten laatste mogen we wel eens stilstaan bij het feit dat de huidige digitalisering (ook van televisie) de bewijskracht van technische afbeelding (o.a. televisie) teniet doet en daarmee

wezenlijk het vermogen van televisie om ons live bij gebeurtenissen te betrekken afkalft.

De kunsten reageren op de morele onvermogens van onze (technische) afbeeldingen. Door een afbeelding in zijn handelen, zijn afbeelden te laten ervaren, maakt de kunstenaar ons diepgaand van het morele aspect van ons representeren bewust. Het is dankzij de fenomenologie van kunstvormen (en representatietypen), dankzij de overgang naar een esthetische houding, dat de kunstenaar zijn beschouwer op zijn werk betreft: door de individuele stijl die hij in zijn materiaal realiseert.

Immorele kunstwerken. Zorgen moeten we ons maken over kunstenaars die werken maken die doelbewust morele grenzen overschrijden. Het is niet slecht om onze representaties over het kwaad te proberen bij te stellen, maar zelf immoreel handelen kan nooit de bedoeling zijn. Mensen of dieren martelen om via de video-opname ervan het publiek te doordringen dat we hier morele taboes over huldigen, is over de grens van het artistieke. Zoiets maakt onterecht aanspraak op de morele autonomie van de kunsten.

'Hypes' en ander image-maken. Een ander gegeven uit onze cultuur kan in de kwestie van de morele beoordeling van kunst een rol gaan spelen: de hype. We praten nu echter niet over de morele waarde van het object, maar over die van het handelen erover. Dat we alle spulletjes van de één of andere televisiehit willen hebben, laat zich vergelijken met de beroemde dansen om het Gouden Kalf. Uiteraard moeten we er eens goed over nadenken wat daar nu precies zo fout aan is. Het dansen zelf lijkt me tamelijk onschuldig. De morele ernst komt pas aan de orde wanneer er uit monde van de 'hype' handelingen gepleegd worden die moreel niet door de beugel kunnen. Het is dan niet de hype zelf, maar de handelingen die veroordeeld worden. Hoe stellen we vast dat de handelingen per se door de 'hype' veroorzaakt zijn, of dat zij eerder aan degene die handelt toegeschreven moeten worden? Het concept om hierover na te denken ontbreekt nog. Zie 'Verinnering'.

Fundamentalisme en andere propaganda. In geval dat het een fundamentalisme betreft, kan men verdedigen dat het de bijbehorende ideologie is, die

de aanhangers aanzet tot bepaalde handelingen. (Ook al zijn de aanhangers er zelf voor verantwoordelijk dat ze het fundamentalisme aanhangen). Ook propaganda valt in deze categorie culturele evenementen.

Propaganda is een representatie die alleen genoten kan worden wanneer men is inbegrepen in het publiek. Zo zijn Nazi-propaganda-films alleen te genieten door mensen die zich reeds tot het Nazisme bekeerd hebben, of die bereid zijn ten tijde van het bekijken van de propaganda daartoe over te gaan. Propaganda kent slechts uitgesloten en ingesloten. Het is de geslotenheid van propaganda die het ongeschikt maakt om ooit voor journalistiek dan wel kunst door te gaan.

Morele beoordeling van propaganda. Propaganda laat zich niet als representatie moreel beoordelen, omdat die pas genoten kan worden na bekering tot de ideologie. Van propaganda heeft het alleen zin om de ideologie moreel te beoordelen. De morele kwaliteiten van de ideologie vormen bij propaganda de 'grootser overweging'.

Sociaal-historische achtergrond van grootsere overweging. De grootsere overweging is sociaal-historisch bepaald. Op 'kinderporno' bestond in de 60-er jaren niet zo'n taboe als vandaag de dag. (Dat wil niet zeggen dat het over een tijdje wel weer zal meevallen. Mijns inziens denken we er tegenwoordig beter over na dan toen). Het Westen zet zo weinig mogelijk grootsere overwegingen in tegen kunst - sommige culturen zijn scheutiger: denk aan Nederland ten tijde van de diverse protestantse beeldenstormen, Afghanistan onder de Taliban, etc.

De grootsere overweging achter propaganda. In propaganda is de 'grootsere overweging' geïncorporeerd in het werk. Om van een propagandistisch kunstwerk te kunnen genieten, moet je al op de hand van die grootsere overwegingen zijn (de ideologie die de propaganda poogt te verspreiden). Propaganda sluit hen in die het eens zijn met de ideologie (of het er door de propaganda mee eens worden). Alle anderen worden door het propagandistische werk uitgesloten.

Propaganda in andere tijden en culturen. Vandaar dat mensen in andere tijden en culturen zich zo ongemakkelijk voelen bij een propagandistisch werk. Op iemand uit een andere tijd heeft het mechanisme van in- en uitsluiting een wel erg raar effect. Men is niet 'van die tijd' en ervaart vooral vervreemding.

Leni Riefenstahls Triumpf des Willens is zo'n ongemakkelijk werk. Het staat esthetisch op gelijke hoogte met 'state of the art' meesterwerken uit die tijd (tenminste, dat kan men van mening zijn), maar het is evident ook een werk van propaganda dat Hitlers Nazisme aan de man probeert te brengen. Hoe kan men deze film ooit vanwege zijn artistieke verdiensten - 'als kunstwerk' - genieten, wanneer ze tijdgenoten altijd eerst in- dan wel uitsluit en latere generaties vooral vervreemdt?

Grootser overweging niet over kunst. De grootser overweging is niet hetzelfde als een moreel oordeel over een kunstwerk als kunstwerk, maar is een morele these die voorbijgaat aan de artistieke verdienste daarvan. Dat maakt hem 'grootser'. Hij

behartigt grootsere sociale of morele belangen en laat die prevaleren boven de autonomie van kunst.

Wat David Hume in 1742 bedoelt als hij zegt dat we gewoon een paar generaties moeten wachten en dat de betere kunstwerken dan min of meer vanzelf boven komen drijven, is: dat grootsere overwegingen en modes (ideologie) kunnen maken dat een eigentijds publiek te gemakkelijk van een kunstwerk geniet - zich te gemakkelijk laat insluiten door het verhaal en zo het geïntimeerde kan voelen.

Andere tijden, andere mores. Wanneer de context (grondig) verandert, behoren dergelijke sentimentele ervaringen tot het verleden. Slechtere werken en werken die tezeer op hun tijd (en ideologie) leunden, werken dan niet meer.

Schema's van de morele posities:

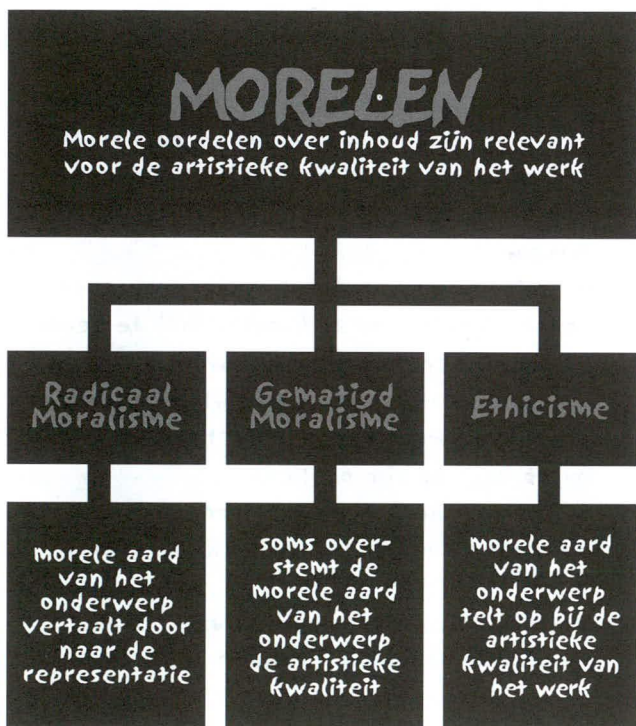
Is afbeelding van een misdaad moreel te verwerpen?

1. Radicaal Moralisme: "Ja, altijd."
2. Gematigd Moralisme: "Ja, als het ons verhindert van het werk te genieten."
3. Ethicisme: "Een beetje, want het doet af aan de artistieke kwaliteit van het werk, maar het beslist daar niet per se over."
4. Radicaal autonomisme: "Nee, nooit."
5. Gematigd autonomisme: "Het speelt wel mee, maar het beslist nooit"
6. Ethisch autonomisme: "Dit is de verkeerde vraag."

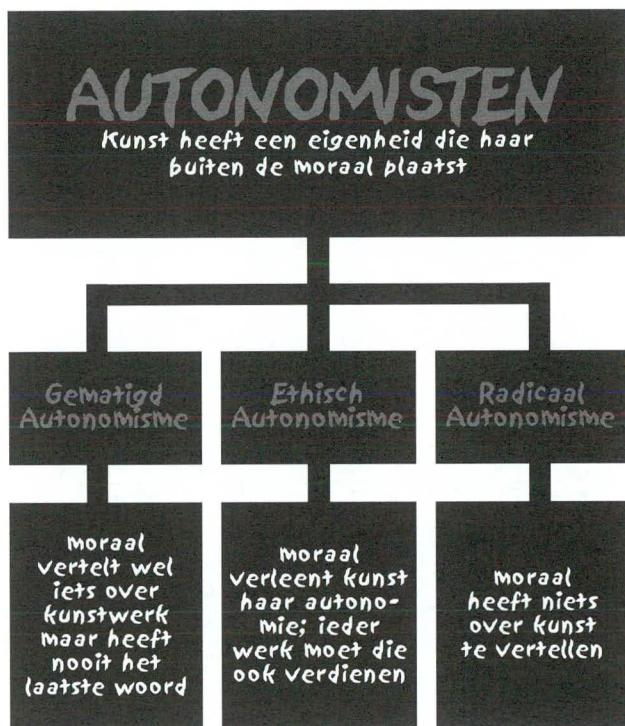
Ethisch autonomisme

1. Kunst is autonoom; hier mogen dingen waar men elders voor wordt veroordeeld.
2. Kunst is niet van nature autonoom; het wordt haar toegestaan.
3. De moraal bewaakt de grens.
4. Kunstwerken die de grens met het morele overschrijden, kunnen moreel veroordeeld worden.
5. Als er voor artistieke effecten immoreel gehandeld wordt, is dat immoreel (Een stier uit een helicopter laten vallen, foei.).

6. Omdat kunstwerken, net als mensen, handelen: ze grijpen in in onze ervaringen. (Dat moeten ze wel, als ze willen werken!!).
7. Het is moreel hoogstaand om sterke kunst te maken.
8. De enige manier om kunstwerken moreel te beoordelen, is door ze kunstkritisch te beoordelen: hebben ze artistieke kwaliteit? (Mijn idee over wat dat is: een kunstwerk heeft artistieke kwaliteit als het met succes beleving overbrengt op zijn publiek).
9. Soms echter hebben we grootsere overwegingen, bijvoorbeeld als een kunstwerk kinderpornoachtig is.
10. Beeld je Mussert (of andere Nazi's) in een kunstwerk af, dan is dat nooit neutraal.
11. Een mensonterende ideologie (fascisme) en de geschiedenis leveren automatisch de grootsere overwegingen.



Figuur A: De Morelen



Figuur B: De Autonomisten



Wat maakt iets tot kunst?

De geboorte van de performance. Ik herinner me de eerste performances nog. Twee kunstenaars aan het vechten om een ladder en een blik verf. Ik kon er maar niet mee overweg. Wat was hun pointe? Waar ging dit over? Of beter: hoe moest men hier naar kijken? Gaandeweg begreep ik meer over de twee kunstenaars zelf: ze slaagden er alsmaar minder in zich als persoon weg te cijferen. Deze jongens konden elkaar echt niet luchten of zien. Het werd een beetje gênant. En na een tijdje werd het erg gênant en hoopte je dat het voorbij ging. Dit was niet het begin of de geboorte van een kunstvorm.

Een jaar later zag ik weer zo'n gekke happening. Dit keer was een kunstenaar doende zich met verfkwasten en al

tegen een muur te werken. Dit was spannend. Ik begreep niet waar het over ging, maar ik begreep hoe ik ervan moest genieten. Daarna is dat begrip vele malen bevestigd, bijvoorbeeld bij performances van Ulay en Abramovic.

Dat verleidt mij tot de these dat kunstvormen niet in één klap geboren worden, maar geleidelijk. En dat hun geboorte pas werkelijk is wanneer het volgende opgeld doet:

1. Er is een procédé ontstaan, dat wil zeggen, een samenstel van technieken en handelingen. Dit procédé maakt het anderen mogelijk om nieuwe werken in die trant te maken (en betekenisvol af te wijken van eerdere werken in dat procédé).
2. Het is duidelijk hoe werken volgens dit procédé genoten moeten worden; hoe ze de zintuigen aanspreken; hoe ze zichzelf afschermen van de alledaagse morele wereld.
3. De manier waarop ze genoten moeten worden, lijkt op een betekenisvolle manier op de manier waarop eerdere kunstvormen genoten moesten worden (en ze is anders). Vgl. Jerrold Levinson "The Historical Definition of Art".

4. Ten laatste moet dit procédé 'artistiek' relevant zijn: er moet werk bestaan volgens dit procédé dat artistieke kwaliteit heeft.

Wat kenmerkt een kunstvorm verder nog?

Een digitale kunstvorm? Waar moet het digitale aan voldoen wil het een kunstvorm zijn, of er één leveren?

Performance en persona. Marina Abramovic voerde ooit een performance uit waarin zij zich midden in een ster van vuur bevond. "Rhythm 5", Joegoslavië, 1974. 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. Dit was spannend en confronterend. Wat niemand in de gaten had was dat het vuur de zuurstof uit de ster wegzoog en dat Abramovic buiten bewustzijn raakte. Een arts uit het publiek zag het wel en sleepte haar uit het vuur. Zijn ingreep was moreel ingegeven, maar ze doorbrak de performance, omdat ze op de persoon was gericht. Het is het één of het ander. Een persona en non-egocentrische interpretatie behoeven elkaar. 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. Dan is er geen 'elders'.

Waarom performances kunstwerken zijn. Performances zijn kunstwerken ondanks dat ze alle zintuigen aanspreken, omdat ze deelhebben aan een procédé waarvoor twee dingen gelden: ten eerste veronderstellen ze algemene morele restricties en ten tweede bestaan er concrete instantiaties van dit procédé die geslaagde kunstmatige ervaringsdimensies teweeg weten te brengen. Het handelen van het publiek bevindt zich in een andere ruimte dan die waarin de verbeelde en door de performance (of ander kunstwerk) overgebrachte ervaringen zich bevinden. Die bevinden zich 'elders'.

De verf, het palet, de kwasten en het canvas zijn van een heel andere aard dan het onderwerp van een schilderij. Een schilder bewerkt zijn materiaal vanuit zijn concepten (boom, schors, bladeren, voor- en achtergrond, enz., als hij een boom wil schilderen), tenzij hij autistisch is. Een schilder kan natuurlijk proberen puntje voor puntje (pixel voor pixel zeggen we tegenwoordig) wat hij ziet over te brengen op zijn doek - dat is ongeveer wat een Monet

voorgaf te doen. Je doet als een scanner opbouwen, wie kan dat? Belangrijker is: artistiek gezien zou het volstrekt oninteressant zijn. Is er plaats voor de stijl van de kunstenaar in zo'n doek? Nee. En dat is fataal. Kunst die niet zichtbaar (of bedenikbaar) door een mens is gemaakt, is geen kunst - dat is onderdeel van onze definitie.

Waarom anamorfosen geen kunstwerken zijn.

Anamorfosen zijn van die schilderijen waarbij er zich in de afbeelding een rare vlek bevindt die bij nader inzien, en met de hulp van een raar gevormde spiegel, toch wel iets afbeeldt. Dat soort anamorfotische vlekken zijn altijd bijzonder kunstig geschilderd. Men vraagt zich af hoe een schilder ze maakt. Daar is maar één antwoord op: puntje voor puntje, pixel voor pixel. Er bestaan geen perceptuele concepten met de hulp waarvan we dingen in de werkelijkheid anamorfotisch kunnen zien en dus bestaan er ook geen concepten (want die zijn op dergelijke waarnemingsconcepten gebaseerd) waarmee we ze kunnen afbeelden. De enige optie is: men neme een object, plaatse daar een rare spiegel achter en schildere dan puntje voor puntje, als een scanner, dat wat men ziet. (Een machine doet dat ontegenzeggelijk beter - een computer, scanner). In een anamorfose is geen plaats

voor de kunstenaar, noch voor zijn stijl. Anamorfosen zijn artistieke kolder. Zie figuur 11.

Een tweede reden waarom anamorfosen artistieke kolder zijn, is: een anamorfotisch schilderij is een object (een beschilderd doek aan de muur) dat bestaat uit twee esthetische objecten: een afbeelding met een rare vlek en die vlek die geen kunst is, maar een kunstje. Tussen de afbeelding en het kunstje bestaat geen overgang: ze zijn conceptueel, of beter fenomenologisch gescheiden, niet empirisch. Er is geen overgang tussen deze twee esthetische objecten. Om naar de afbeelding te kijken doe je wat je altijd doet bij een schilderij: je gaat er op zekere afstand recht tegenover staan en je observeert. Om naar de afbeelding in de vlek te kijken, moet je je voorover buigen en je moet een stalen cilinder ter hand nemen en daar doorheen turen. Installaties avant la lettre. Gelukkig zijn de meeste installaties vandaag de dag interessanter.

Foto's in de krant. Op de voorpagina van het NRC-Handelsblad van 12-7-2001 staat een wazige kleurenfoto. Er zitten een heleboel lichte streepjes op, krasjes of zo: het lijkt nog het meest op het craquelé van oude schilderijen. De afbeelding lijkt trouwens ook erg veel op zo'n oud schil-

derij: de rechterhelft is wat donkerder dan de linkerhelft, waar zich een lichtbron lijkt te bevinden. In het rechterdeel van de afbeelding zien we het gezicht van een vrouw die ons vaag aankijkt. Veel *sfumato*. Maar is het een klassiek schilderij? Nee dus. Zie figuur 12.

Volgens de ondertitel toont de afbeelding één van de 3500 overlevenden van de val van Srebrenica, onderweg naar een rouwbijeenkomst voor de 7000 mannen die destijds vermoord werden. Echte actuele ellende misbruikt om te laten zien hoe je ook met foto's een kunstwerk kunt maken—volgens mij deugt dat niet.

Is dat moralistisch van mij? Dat geloof ik niet. Ik ga er slechts vanuit dat 'kunst' en 'foto' geen termen zijn die alleen maar bepaalde dingen beschrijven of aanduiden, maar termen met een waardecomponent. Kunst en fotografie maken deel uit van een praktijk en aan iedere praktijk zitten morele componenten. Daarom is 'kunst' ook zo moeilijk te definiëren.

De eerste taak van een nieuwsfoto is de werkelijkheid weergeven. Kranten hebben geen artistieke taak. Wie denkt dat deze foto één van de vele onmiskenbare tekenen

is, dat de grenzen tussen de culturele domeinen steeds meer aan het vervagen zijn, vergist zich.

Literatuur doet ons een wereld voorstellen tegen de achtergrond van nog meer verhaal. Niet de zintuigen, maar het vervolg verifieert onze voorstellingen. De uitwerking van voorstellingen zonder de verificatie van de zintuigen, dat is pas een 'off-line training' in het onderhouden van overwegingen over de werkelijkheid. Ik bedoel, dit is een goede manier om te denken en voelen zonder te handelen. Hier is geen eis van zintuiglijkheid zoals bij de andere kunstvormen.

Eis van zintuiglijkheid. Iedereen is het erover eens dat je pas over kunstwerken kunt oordelen als je ze zelf hebt waargenomen. Deze eis van zintuiglijkheid werkt bij de diverse kunstvormen anders dan in het leven van alledag. Bij de kunsten gaat het er niet om vast te stellen of de voorstellingen niet te ver zijn opgerekt, maar om hoe de kunstenaar zijn materialen heeft bewerkt opdat onze voorstellingen erdoor opgewekt konden worden. In de waarneming van alledag gaat het dan ook om primairder dingen, zoals het lijfsbehoud, overleving. In kunst gaat het slechts om onze vermogens iets (dieps) over onszelf over te brengen.

Waar komen de zintuiglijke restricties van de verschillende kunstvormen vandaan? Arthur Danto denkt van kunsttheorie, maar dat is te gemakkelijk. Het enige culturele domein (als het al een domein is) waar we soortgelijke restricties kennen, is dat van de vele soorten representaties. Een krantenartikel heeft geen andere zintuiglijke restricties dan een roman of gedicht: plaats je ogen boven de pagina, neem de zwarte inktvlekken op, vergelijk ze met wat je in woordenboeken vindt, en lees! Foto's in de krant neem je op dezelfde manier waar als foto's in de galerie. Platte vlakken waar je iets in moet zien. Dat geldt ook voor schilderkunst. Enz. De hamvraag is: wat is het verschil tussen een gewone foto en een kunstfoto; tussen een krantenverhaal en een literair verhaal, etc.

De these die ik hieruit afleid, is dat kunst niet per se hoeft te representeren, maar dat ze haar zintuiglijk/morele eigenschappen nochtans deelt met niets anders dan met representaties. Paul Crowther, een goede vriend van me, meent dat kunst representatie is; ik ga niet verder dan dat kunst zonder representatie ondenkbaar is, omdat ze er de fenomenologie van leent.

Kunst is gebaseerd op onze vermogens tot representeren. Niet-representerende kunstwerken (abstractie bijvoorbeeld, of absolute muziek, etc.) delen toch het soort zintuiglijk/morele restricties dat we van representaties kennen. De vraag naar de relatie tussen de representaties waar onze cultuur van aan elkaar hangt en de kunsten, dat culturele domein dat door de moraal gedoogd is, brengt ons dicht bij de definitiekwestie.

Representaties worden op vele manieren behandeld. Niet iedere representatie is een kunstwerk. Alleen die representaties die op een zeer bepaalde manier worden behandeld zijn kunstwerken, geloof ik. Sommige kunstachtige objecten figureren in rituelen. Typisch aan rituelen is dat publiek en object in dezelfde tijd en ruimte verkeren en er geen andersoortige tijd en ruimte worden gecreëerd, zoals bij representaties. We dansen ons dronken en plots verschijnt de god van de roes, Dionysos, in het ritueel. Het ritueel is de god, het feest is de god. Er verschijnt geen afbeelding waarvan we weten dat die Dionysos voorstelt. Kunst kent ook rituele aspecten.

Stijl en illustratoren. Bij een schilderij kost het een zekere tijd om de stijl van de maker in je waarneming na te vol-

gen, maar die tijd heeft geen afgedwongen afbakening en bij sommige schilders valt er helemaal niets na te volgen, zoals Willink, Dalí, Magritte: dat zijn geen schilders, maar illustratoren. Bij hyperrealisten valt er voor de beschouwer weer wel wat na te volgen: hun overdreven realistische stijl dwingt namelijk af dat we ons daarover verwonderen en ons afvragen waar de toets van de kwast zit.

Artistieke kwaliteit en stijl. Kunst - ik bedoel, de beste kunst, of beter: artistieke kwaliteit - draait niet om techniek, dat weet iedere kunstliefhebber. Je kunt veel leren op een kunstacademie, of van een leermeester, bijvoorbeeld wat je allemaal niet moet doen (ach, zelfs dat vaak niet eens), maar niet: wat je precies wel moet doen om artistieke kwaliteit te bewerken. Artistieke kwaliteit draait om stijl.

Representatie van beleving. Ik heb onlangs gepoogd artistieke kwaliteit te begrijpen als het slagen van een representatie van beleving (fenomenaal bewustzijn) en dat heb ik gepoogd te begrijpen in termen van hoe een meester van de film, Robert Bresson, zich hierop toegelegd heeft. Bressons laatste film (hij overleed onlangs), *L'Argent*, zit vol met intimerende scènes, scènes waarin beleving gerepresenteerd wordt door modale weglating. Representatie

door modale weglating vindt plaats waar de beschouwer bepaalde zintuiglijke informatie verwacht maar deze niet krijgt, en hij hierdoor wordt aangezet met zijn verbeelding een beleving in te vullen. Hitchcock maakte zo zijn spannendste scènes. Denk maar aan het mes en het douche-gordijn in *Psycho*. Maar is modale weglating - hoewel noodzakelijk voor de representatie van beleving - daarvoor ook voldoende? Ik vrees van niet.

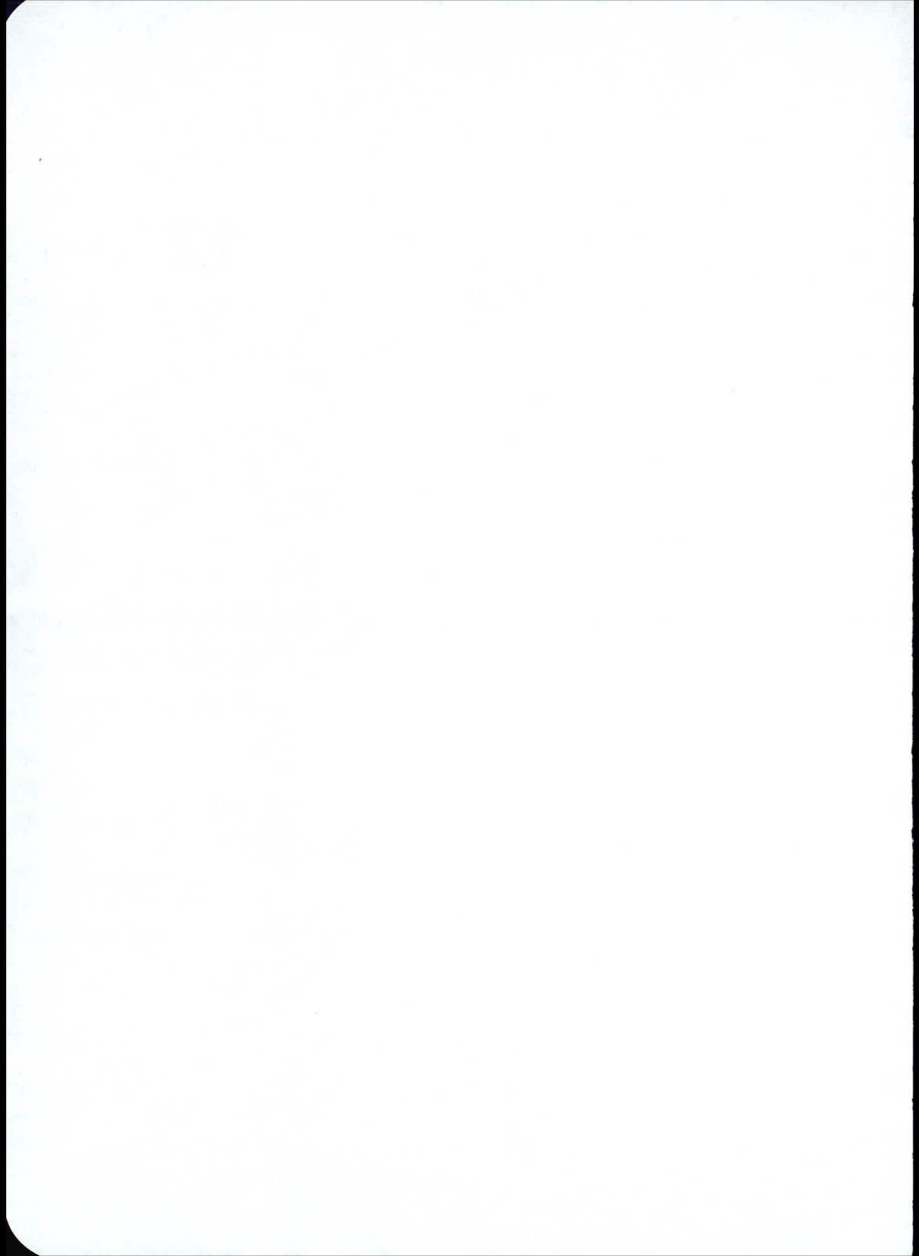
Een irritante film. In *Last Tango in Paris*, van Bernardo Bertolucci, heeft de modale weglating en de ellips in het algemeen een heel ander effect. Ze roepen irritatie op, eerder dan intimiteit. Is intimatie dan meer een effect van hoe de weglating de beschikbare kennisvoorraad (van acteurs, regisseur, beschouwers) weet te mobiliseren? Maar hoe doen ze dat? *Last Tango in Paris* heeft nog het meest van een narcistische opname van een acteerimprovisatie. De acteurs willen maar geen personages worden. De grootste valstrik van het acteren: het acteren zelf willen presenteren. Maakt acteurs lui.

Kunstkritiek en stijl. Over kunstwerken die jou niet bevalen, heb je eigenlijk te zwijgen. Er is niets over te zeggen door jou. De werking van de intimerende scènes in Robert

Bressons *L'Argent* berust niet alleen op de modale weglating samen met het verhaal, maar op de individuele stijl van de film. Het ritme van de beelden en hoe die beelden passen op het ongemaniëerde acteren van de 'modellen' en de verhaalstructuur die weigert psychologische doopcelen te lichten. Al dit hangt samen. Zonder de betrokkenheid van de beschouwer wordt het echter niet waargenomen. Wat men dan waarneemt, is een onsamenhangend geheel dat niets met de artistieke kwaliteit van het werk te maken heeft. Men kan dat zeggen, uiteraard, maar hoe zegt men het?

Lichaam en materiaal. Waarom is Jimi Hendrix de grootste gitarist? Eenheid van geest, lichaam en gitaar. Stijl en timing die 'klopt'.

12



Informatie

Resten informeren ons onbedoeld. Neem nou een wasbord in een tentoonstelling van oude gebruiksvoorwerpen. Je weet waar het voor dient, wat voor object het is ook al heb je het nooit hoeven te gebruiken om je was mee te doen. Honderd jaar geleden heeft een vrouw (toch?) er de was mee schoon geschrobd. Dit wasbord vertelt ons onbedoeld hoe vrouwen zich toentertijd uren per week ontedig hielden met het wrijven van vieze kleren. Dit wasbord is wat historici (sinds Droysen) een rest noemen, het is geen bron. Bronnen zijn geschreven teksten waarin verhaald wordt over toenmalige gebeurtenissen. Bronnen geven bedoelde informatie. Het wasbord vertelt

ons ook dat vrouwen destijds over die vele uren konden beschikken om kleren te wassen en dus hoe anders ze waren dan de vrouwen die we vandaag de dag (als je de reclames moet geloven, tenminste) in een keurig managerskostuum in een Audi A4 zien stappen. Resten informeren ons onbedoeld.

Cultuurstudies en de Toren van Babel. Semiotici en andere postmoderne cultuurtheoretici ontkennen het verschil tussen bedoelde en onbedoelde informatie. Zij beschouwen alles als een bron van informatie. Om die informatie vrij te geven, hoeft er slechts sprake te zijn van regelmatigheden. Als iets meermaals voorkomt, nou, dan doet het dat met reden en dus heeft het betekenis. Semiotici zien codes waar er maar regelmatigheden optreden-en een groots betekenisstelsel dat te vergelijken is met de taal. Wetenschap als voortdurende brainstormsessie. Nu weet iedereen dat brainstormen bijzonder vruchtbaar is, maar: die vruchtbaarheid ontleent het 'roep u maar' aan criteria. Pas als wat er door de één wordt voorgesteld voor de groep een toe-

passingsbereik heeft, leidt het tot inzicht. Anders resulteert het in een Toren van Babel, waar iedereen door elkaar schreeuwt en niets duurzaam wordt opgebouwd. Postmodernisme en begripsinflatie zijn twee zijden van één medaille.

Resten moeten toevallig overblijven. Historici onderscheiden (geschreven) bronnen van resten. Resten zijn nooit bedoeld om informatie over te brengen; ze doen dat uitsluitend ondanks zichzelf. Resten zijn overblijfselen van gebruiksvoorwerpen, die heel andersoortige doelen dienden, voornamelijk nuttige. Als een ding water moet vasthouden, zal het van binnen hol zijn, en het zal geen water moeten doort laten. Als het ook nog gedragen moet worden, of ergens op moet kunnen staan, zal het plat van onderen zijn, enz. Vind je eeuwen later een rond, hol object, dat niet doort latend is en een platte bodem heeft, dan ligt het voor de hand aan te nemen dat het vroeger gebruikt is om vocht te dragen. Andere eigenschappen van zo'n kruik kunnen ons 'vertellen' wat voor soort vocht erin gezeten heeft en dus wat voor soort vocht iemand toen tot zich nam. Enzovoort.

Een historicus zal er van uitgaan dat de resten die hij bestudeert niet door vorige generaties doelbewust zijn neergelegd om latere generaties om de tuin te leiden. Anders zou de historicus daar in zijn interpretatie rekening mee moeten houden. Resten moeten bij toeval overblijven.

Het ongemak van toekomstige historici. Dat maakt de huidige tijd zo lastig voor toekomstige historici: alles wat wij doen, wordt breeduit gedocumenteerd, maar dan zonder normen. Op het internet verkondigt iedereen wat hij wil. Wie daar later een verhaal van zou willen maken, stuit op onoverkomelijke problemen. Een nog veel groter probleem is dat wat er vandaag op het internet allemaal te lezen is, over vijf jaar volledig verdwenen zal zijn. Het wordt mogelijk op lukrake plekken in de wereld uitgeprint, maar hoe moet je dat soort resten localiseren, categoriseren en interpreteren?

De chips in onze gebruiksvoorwerpen. Niet alleen wat er op internet 'gepubliceerd' wordt, is vluchtig, ook onze artefacten zijn dat. Van vroeger eeuwen

zijn er mechanische dingen overgebleven waarvan we de werking vrij gemakkelijk kunnen achterhalen. Maar steeds meer van onze gebruiksvoorwerpen zijn voorzien van een chip. En chips ontwikkelen zo snel dat het me niet ondenkbaar lijkt, dat de chips van nu over vijftig jaar niet meer begrepen (of actief gemaakt) kunnen worden. Van de apparaten die wij nu gebruiken, zal dan niet meer achterhaald kunnen worden waar ze voor dienden.

Tegen postmoderne begripsinflatie. Dat onze toekomstige generaties niet meer zullen kunnen begrijpen wat voor leven hun voorouders leidden, is een probleem op zichzelf. We hebben geen postmoderne begripsinflatie nodig om het nog groter te maken.

Representaties en verinnering. Van de dingen die bedoeld informatie overbrengen zijn er minstens twee soorten: representaties en verinnering - wat ik ook met een Afrikaanse term aanduidde - ukumbushu. Representaties proberen doelbewust iets aan de geest voor te leggen wat zich niet aan de zintuigen aandient: iets van elders.

Dat elders is ofwel een andere tijd, ofwel een fictieve werkelijkheid. Verinnering zijn dingen die een herinnering willen veroorzaken, die, in onze woorden, een image willen verspreiden.

Soorten representatie. Representaties proberen doelbewust iets aan de geest voor te leggen wat zich niet aan de zintuigen aandient: iets van elders of van een andere tijd of uit een fictieve werkelijkheid. In de politiek bestaat ook representatie, volksvertegenwoordiging, dat is een conventioneel systeem: niemand verwacht dat Wim Kok op één of meer van zijn kiezers lijkt; maar wel dat hij ongeveer hetzelfde denkt over dingen. Andere vormen van representatie zijn beschrijving en afbeelding. Waarom vormt eten geen gastronomische representatie van smaken? Waarom vormt parfum geen reukrepresentatie? Waarom twijfelen we steeds over aard en rol van muzikale representatie?

Het epistemologisch model. Al deze typen representatie zijn volgens hetzelfde epistemologische model gedefinieerd: van iets wat al ergens bestaat,

worden relevante eigenschappen in de representatie weergegeven. De beschouwer kan zich dan het afwezige object via dit medium voor de geest halen. De meest voor de hand liggende vraag is dan of het afgebeelde echt is zoals het hier afgebeeld is; of de afbeelding lijkt. Dit is een epistemologisch model, omdat het representaties definieert in termen van hun verwijzingsrelatie met de werkelijkheid. De hamvraag voor dit model is of een representatie waar (of correct) is?

Metafysici gaan een stap verder dan epistemologen. Zij vragen: kunnen we de werkelijkheid die we zus of zo representeren überhaupt kennen zoals ze zelf is? Maken we de werkelijkheid niet tot wat wij denken dat ze is door hem op een bepaalde manier te representeren?

Esthetici doen een stap terug ten opzichte van epistemologen. Zij benadrukken het feit dat je pas naar de waarheid van een representatie kunt vragen nadat je begrijpt wat ze representeert. Esthetici vragen naar de aard van het representeren. Hoe werken representaties?

De kunsten doen iets soortgelijks zou je kunnen zeggen, maar dan langs artistieke wegen.

Alleen postmoderne filosofen zullen daaruit willen afleiden dat de grens tussen filosofie en kunst onhoudbaar is geworden, en dat kunst filosofie is geworden (Danto) en kunstfilosofie artistiek moet zijn (Adorno, Derrida).

Maar er is een belangrijk verschil. Esthetici werken met argumenten en redeneringen, kunstenaars met vormen, materialen, stijlen en onderwerpen uit de kunstgeschiedenis.

Fictie en het epistemologisch model. Het epistemologisch model van representatie heeft een groot probleem met ficties. Als representaties *per se* bestaande objecten en gebeurtenissen weergeven, wat geven de Max Havelaar en Star Wars dan weer? Nelson Goodman, zelf een hard-line epistemoloog, heeft dit probleem helder beschreven in zijn *Languages of Art*, door velen gezien als een rijke bron van briljante vergissingen. Het probleem zag hij wel goed, maar hij

kwam er niet uit-omdat hij het epistemologische model van representatie niet ter discussie stelde.

De esthetische vraag. Het is de vraag zelf "over welke werkelijkheid gaan onze ficties?" die laat zien dat ze verkeerd gesteld is. De vraag moet luiden: "Wat brengt een fictie zijn beschouwer voor de geest?" Deze esthetische vraag naar de werking van representaties moet vooraf gaan aan iedere epistemologische of metafysische vraag naar de waarheid van de representatie of het bestaan van het gerepresenteerde. Het is de esthetische benadering die in dit boek centraal staat.

Bedoelde effecten en reclame. In een reclame-spotje van verzekeringen belt de voor louché mannetje spelende Rijk de Gooijer vanuit een zomers paradijs zijn verzekeringsagent voor een vergoeding over een diefstal die niet gepleegd is en wordt doorzien. Het mannetje hangt op met de bekende woorden "foutje, bedankt". Door een serie van deze spotjes heeft genoemde verzekering de nodige naamsbekendheid gekregen en dat was ook de bedoeling. Maar heeft

het de evenzeer beoogde toestroom van nieuwe klanten veroorzaakt (Hoe meet je of de verhouding tussen nieuwe en vertrekkende klanten een effect is van deze reclame-campagne, anders dan statistisch)? Hoe wordt de verzekeraar afgeschilderd in deze spotjes? Als een controleur, die erop uit is zijn klanten te ontmaskeren bij verkeerde claims.

Mode en historische sensaties. Ondanks zichzelf (ondanks dat ze niet bedoeld is om wat dan ook te vertellen, slechts om iets te tonen) vertelt mode aan latere generaties hoe het was om in vroeger tijden over straat te gaan. Dat is een soort ervaring die weer aanleiding kan geven tot wat Johan Huizinga 'historische sensaties' noemde. Het overtuigende gevoel hebben dat je in contact staat met 'toen'.

Historische sensaties zouden het cement moeten zijn voor een goede geschiedschrijving. Immers, geschiedschrijving moet meer zijn dan het opsommen van feitjes en verbanden. Het moet inzichtelijk maken dat er toen mensen leefden

en dat wat zij deden gegeven de omstandigheden niet zo dom was als het er nu (in de tijd van televisie, vliegtuigen en computers) misschien uitziet.

Mode als onderdeel van de geschiedenis. Maar hoe kan mode iets vertellen over hoe het toen was? Er zitten geen mensen in die kleding, maar poppen. Ook de toeschouwer draagt de kleding niet; ze staat daar, tegenover hem of haar. En de mode wordt al evenmin gepresenteerd in de context waarin ze destijds gedragen werd. Dus hoe voelen wij hoe die kleding destijds 'gezetten' moet hebben? Een groot deel van een historische sensatie gebeurt in je fantasie. Wat maakt nou dat de dingen die je voor je ziet, mode in dit geval, ervoor zorgen dat je in je fantasie een samenhangende verbeelding produceert waar ook nog het geloof aan vast zit, dat 'het zo geweest is'?

De esthetische benadering stelt ons in staat een verder onderscheid te maken. Het reclamespotje beeldt - bedoeld - een man af die telefonisch contact heeft met zijn verzekeringsagent. Maar het

probeert ook effect te sorteren - ook dat is bedoelde informatie. Zulke effecten behoeven een ander model dan het epistemologische, dat de vraag stelt of het waar is wat er gerepresenteerd wordt. Het gaat nu niet om de waarheid of gelijkenis van de representatie, maar om haar vermogen 1. om ons iets te laten denken en voelen ("X is een goede verzekeraar") en 2. om ons iets te laten doen (al onze polissen bij X onder te brengen).

Nieuwe concepten gevraagd. De reclamewereld - en dus onze huidige cultuur - staat te springen om een filosofische analyse van dit soort betekenissen, die wetzeker bedoeld zijn en dus niet toevallig, maar die niet in termen van waarheid begrepen kunnen worden. Ik geloof dat we hier een wetomschreven begrip voor nodig hebben. Ik stel voor om dit 'verinnering' te noemen, een vertaling van het Afrikaanse ukumbushu.

Letterlijk bedoel ik het vermogen om mensen zover te krijgen dat ze aannemen zich te herinneren iets waargenomen te hebben. We hoeven

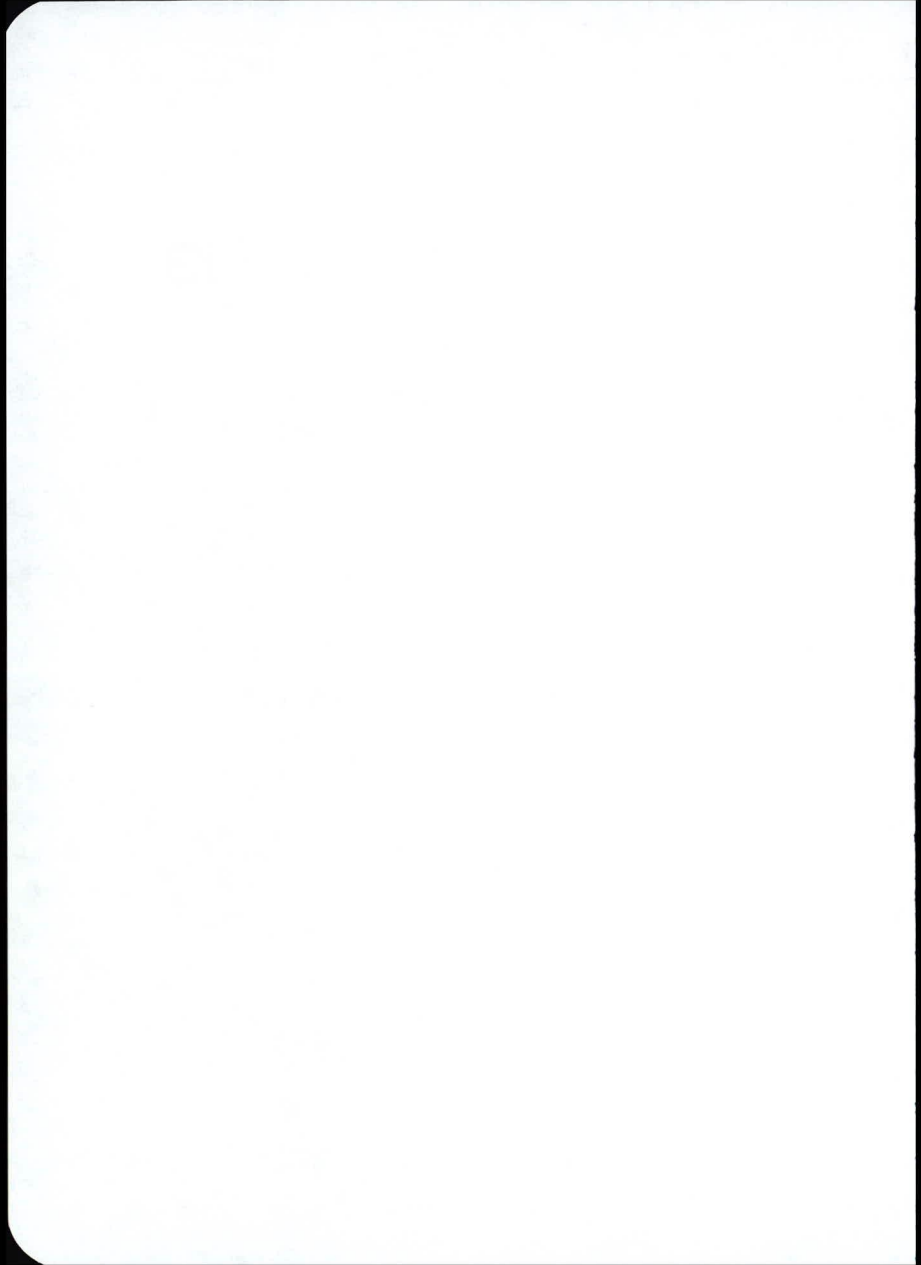
ons van dat schijnherinneren niet bewust te zijn, liever niet zelfs.

Echte herinneringen zijn gebaseerd op gebeurtenissen die we echt beleefd hebben. Als je een manier hebt om mensen via stinkse wegen te laten geloven dat ze iets hebben ervaren, dan heb je uiteraard een machtig instrument in handen. Niet alleen in de reclame zoekt men die macht.

De historische plaats. Als je een volk een bepaalde richting in wilt krijgen, kun je praten en blijven praten over bepaalde gebeurtenissen uit het verleden die het heden in een bepaald daglicht stellen. Mythen moet je onderhouden. De slag om Kosovo Polje als verinneringsachtergrond van Servische genocide in Kosovo; protestantse oranjemarsen in Noord-Ierland als middel om de katholieken te laten weten "wie de baas is"; een christelijk kruis binnen de muren van het vernietigingskamp van Auschwitz om de slachtingen een zin te geven (zoals het lijden van Christus 'ons' verlost heeft) tegen de overtuiging van joden dat ze van iedere zin ontdaan was. Of neem de

'winstwaarschuwing' die de waarde van een bedrijf kan laten kelderen. Onze cultuur hangt van verinnering aan elkaar, maar we willen het niet weten, omdat de filosofie het epistemologische model van representatie hanteert.

13



VERINNERING

RODDEL. IEMAND VERKEERD AFSCHILDEREN, IS NIET ALLEEN FOUT UIT EPISTEMOLOGISCH OOGPUNT - OMDAT MEN ONWAARHEDEN VERKONDIGT- MAAR OOK, EN VOORAL, VANWEGE DE EFFECTEN DIE ÉÉN EN ANDER KAN HEBBEN OP HOE MEN OVER DIE PERSOON DENKT. DIE GEDACHTEN ZAL MEN ZICH HERINNEREN WANNEER MEN WEER AAN HEM DENKT OF HEM ONTMOET. IEMAND VERKEERD AFSCHILDEREN IS EEN VORM VAN VERINNERING - IK SPEL HET CORRECT.

VERINNERING IS HET TE BINNEN BRENGEN BIJ ZICHZELF OF ANDEREN VAN WAT MEN ZICH LATER ZAL HERINNEREN. DIT VERSCHIJNSEL VORMT EEN CRUCIAAL MECHANISME VAN COMMUNICATIE IN IEDERE SAMENLEVING, MAAR WIJ

WESTERLINGEN HEBBEN ER NOG GEEN BEGRIIP VOOR, VANDAAR DAT IK ER EEN VOORSTEL: VERINNERING.

VERINNERING EN DE WAARHEID. VERINNERING IS WIJDER VERBREID DAN WE DENKEN. RODDEL EN KWAADSPREKERIJ ZIJN VOORBEELDEN, MAAR DENK EENS AAN DE MANIER WAAROP MEN EEN SOLLICITATIEGESPREK BINNNENKOMT. DE HOUDING DIE MEN DAN HEEFT, HET IMAGO DAT MEN UITSTRAALT, IS MEESTAL VAN DOORSLAGGEVENDER BELANG DAN HET CV DAT MEN OVERLEGT.

DE 'SELF-FULFILLING PROPHECY' IS EEN VOORSPELLING DIE ZICHZELF WAARMAAKT. DENK BIJVOORBEELD AAN DE VERKIEZINGSPROGNOSE: DE UITKOMST VAN DE PROGNOSE KAN ZIJN EIGEN WAARHEID BEWERKSTELLIGEN (DOORDAT MENSEN ERDOOR VERTROUWEN KRIJGEN IN DE PARTIJ WAAR ZE NOG OVER TWIJFELDEN), MAAR ZE KAN DIE OOK TEGENWERKEN: ALS DE MENSEN DE PARTIJ WAAR ZE EERST OP WILDEN STEMMEN NIET DE GROTE OVERMACHT GUNNEN DIE HEM IN DE PROGNOSE WORDT TOEGEKEND. INSTELLINGEN DIE VAN DERGELIJKE PROGNOSIS (EN MARKTONDERZOEKEN) GEBRUIK MAKEN, PROBEREN DIT SOORT ONZEKERHEDEN VOOR TE ZIJN.

MEN KAN TERUGDENKEN AAN DE VERWARDE VERKIEZINGS-
CAMPAGNE VAN 2002. NADAT DE SUCCESVOLLE PIM
FORTUYN LAFHARTIG VERMOORD WAS, HEBBEN DE PARTIJ-
EN MAAR MET MOEITE INVLOED KUNNEN UITOEFENEN OP
DE VERKIEZINGSUITSLAG. 'PIM FORTUYN' WERD VOOR
ALLE KIEZERS EEN FACTOR. DE OPMERKING DIE WIM KOK
NOG DE DAG VOOR DE VERKIEZINGEN HET VOLK -PATER-
NALISTISCH- MEEGAF OM VOORAL MET HET HOOFD EN
NIET MET HET GEVOEL TE GAAN STEMMEN, MAG NOG ZO
WAAR ZIJN, MAAR HEEFT HEM WAARSCHIJNLIJK NOG WAT
STEMMEN GEKOST.

RECLAME LIJDT AAN DEZELFDE ONZEKERE AFLOOP ALS
IEDERE ANDERE VORM VAN VERINNERING. WE KUNNEN HET
DENKEN EN VOELEN VAN MENSEN NAMELIJK NIET ZOMAAR
VEROORZAKEN, WE KUNNEN HET SLECHTS PROBEREN TE
STUREN.

DE KOP IN HET ZAND. ALS WE ONZE PRODUCTIE OVERGEVEN
AAN DE BEGINSELEN VAN DE 'MARKT' GEVEN WE IETS UIT
HANDEN, ONZE EIGEN REDELIJKHEID, ONZE VRIJE WIL. HET
IS PRECIES OMDAT WIJ SINDS DE VERLICHTING ZEGGEN
ZO HEILIG TE GELOVEN IN DE KRACHT VAN ONZE REDE EN
VRIJE WIL, DAT WE ÜBERHAUPT GEEN CONCEPT HEBBEN

ONTWIKKELD VOOR VERINNERING. ALSOF WE DENKEN: ALS WE MAAR GEEN MIDDELEN ONTWIKKELEN OM EROVER NA TE DENKEN, DAN GAAT HET MISSCHIEN VANZELF WEG.

VERINNERING EN UKUMBUSHU. IN AFRIKA HEEFT MEN WEL EEN TERM VOOR VERINNERING. MET 'UKUMBUSHU' BESCHRIJFT MEN AFBEELDINGEN IN DE ÉÉN OF ANDERE AFRIKAANSE TAAL. MAAR LET OP: ONZE TERM 'AFBEELDING' BETEKENT IETS HEEL ANDERS DAN UKUMBUSHU. VAN EEN AFBEELDING VAN ONZE KONINGIN WILLEN WE ALLEREERST DAT HIJ LIJKT. UKUMBUSHU EVENWEL IS 'HET VERMOGEN EEN HERINNERING TE VEROORZAKEN'. EEN UKUMBUSHU AFBEELDING VAN HET STAATSHOOFD MOET HET VOLK EEN BEPAALD IMAGE VAN HET STAATSHOOFD BEZORGEN. DEZE AFBEELDING MAG BEST KARIKA-TURAAL ZIJN EN NIET LIJKEN (IN ONZE OGEN), ZOLANG HET STAATSHOOFD ER MAAR IMPOSANT OP STAAT. ONZE EERSTE REACTIE IS: ONZE NEUS OP TE HALEN VOOR ZULKE BIJGELOVIGE DOMMIGHEID. MAAR WIE ER LANGER BIJ STILSTAAT, ZIET DE WAARDE VAN DIT CONCEPT.

RECLAME EN VERINNERING. VERINNERING IS DE IDEALE TERM OM MEE OVER MODES EN RECLAME NA TE DENKEN. ALS WE EEN HUISVROUW EEN BLOKJE AFWASMIDDEL IN DE

VAATWASSER ZIEN MIKKEN, IS DAT NIET ALLEEN EEN AFBEELDING VAN EEN VROUW DIE DIE HANDELING VERRICHT (EEN REPRESENTATIE), MAAR TEVENS, VERINNERING, EEN VERSPREIDING VAN EEN IMAGE: ZE HEEFT NAMELIJK EEN RELAXED LEVEN, IS MOOIER DAN DE GEMIDDELDE MENS, RIJKE, SUCCESVOLLER ENZ. EN ZE HEEFT PLEZIER IN DE AFWAS EN IN OPVOEDEN. JAWEL.

DEZE RECLAME WIL BIJ ONS EEN MODEL OPWEKKEN VAN HOE WE ZELF WILLEN ZIJN. VIA DAT MODEL, VIA VERINNERING, WIL DE RECLAME ONS OVERHALEN DIE BLOKKEN AFWASMIDDEL AAN TE SCHAFFEN. DEZE ANALYSE IS NATUURLIJK NIET NIEUW, MAAR HIER EEN TERM VOOR IJKEN, WORDT DE HOOGSTE TIJD.

MODE EN VERINNERING. WAAROM GAAN VROUWEN VAN ZEKERE LEEFTIJD PLOTSELING VAN DIE VIES PAARSE KLEREN DRAGEN? OP TELEVISIE EN IN ADVERTENTIES ZIEN WE SUCCESVOLLE VROUWEN MET ZULKE KLEREN. DE HERINNERING DIE VEROORZAAKT WORDT, ZONDER DAT WE HET EXPLICIET BESEFFEN IS: DOOR ZULKE KLEREN TE DRAGEN, ZIE JE ER PAKWEG VIJF JAAR JONGER UIT DAN JE BENT, STRAAL JE SUCCES UIT; EN SUCCES UITSTRALEN IS SUCCES VERKRIJGEN.

MUZIKALE REPRESENTATIE. IK ZEI AL DAT MUZIKALE REPRESENTATIE EEN HEIKELE KWESTIE IS. DAARMEE BEDOEL IK DAT EEN PAUKENSLAG IN EEN SYMFONIE VAN BEETHOVEN EEN KANONSCHOT KAN REPRESENTEREN, MAAR DAT HET HEEL WAT LASTIGER IS OM DE HANDELINGEN VAN EEN GROEPJE SLUIPENDE SOLDATEN MUZIKAAL OVER TE BRENGEN (ZOALS EEN FILM DAT NU JUIST WEER WEL HEEL GEMAKKELIJK KAN). OLIVIER MESSIAEN COMPONEERDE ZIJN CATALOGUE D'OISEAUX WAARIN HIJ INSTRUMENTEN MUZIEK LIET MAKEN DIE DE LOGICA VAN VOGELGEZANG VOLGT. DAT ZOU JE EEN GEVAL VAN MUZIKALE REPRESENTATIE KUNNEN NOEMEN. OVER HET ALGEMEEN REPRESENTEERT MUZIEK ECHTER ALLEEN DANKZIJ HET BIJGELEVERDE LIBRETTO OF DE TEKST WAAROP HET STUK IS GEBASEERD. MUZIEK HEEFT HEEL ANDERE TROEVEN.

MUZIKALE EXPRESSIE. HET BELANGRIJKSTE ARTISTIEKE EFFECT VAN MUZIEK LIJKT HAAR EXPRESSIE TE ZIJN. MUZIEK KAN VROLIJK ZIJN EN OOK VROLIJK MAKEN, OF MELANCHOLIEK, AGRESSIEF OF TEDER.

DE TWEE EFFECTEN VAN INTERNET. DIRECTE INVLOED HEEFT HET INTERNET NIET, GELOOF IK (OF JE MOET DOELEN OP DE MENSEN DIE DAG EN NACHT ACHTER DE

COMPUTER ZITTEN EN SLECHTS NOG 'OP HET INTERNET' LEVEN, MAAR DAAR ZIE IK NU EVEN VANAF). WAT ER OOK AAN GOEDS OF ONZIN TE VERKRIJGEN IS, HET INTERNET HEEFT HOOGSTENS ONBEWUSTE EFFECTEN OP ONZE GEDACHTEN EN GEVOELEN. WE ZIEN ER WAT, LEZEN ER WAT, KLIKKEN OP ENKELE LINKS EN OP NOG ENKELE, MAAR WAT ER OP DEZE MANIER IN ONS HOOFD TERECHT KOMT, HEEFT ZEKER NIET DE SAMENHANG VAN EEN VERHAAL (DE MANIER WAAROP HET LEVEN VAN ALLEDAG IN ONS HOOFD BLIJFT HANGEN), LAAT STAAN DIE VAN EEN BETOOG.

HET INTERNET IS DE EERSTE WERELD DIE ZUIVER EN ALLEEN BEHEERST WORDT DOOR ONZE ASSOCIATIES. EN DOOR VERINNERING. KIJKT MEN TERUG NAAR EEN PERIODE WAARIN MEN OP HET INTERNET HEEFT 'GESURFD' EN ZOEKT MEN NAAR HET DIACHRONE VERBAND, DAN VINDT MEN EEN ONDOORGRONDELIJKE OPEENVOLGING, WIER ENIGE LOGICA GEZOCHT MOET WORDEN IN DE LOGICA VAN DE PSYCHOLOGIE VAN DE 'SURFER'. DAT IS ÉÉN.

HET ANDERE EFFECT IS DAT WE ONTDEKKEN ONS GEHEUGEN NIET MEER NODIG TE HEBBEN. NIET ALLEEN IS HET INTERNET GEDULDIG (JE KUNT ER DINGEN VAN LANG GELEDEN TERUGVINDEN; OOK AL KUN JE DAAR NIET OP VERTROUWEN,

OMDAT HET INTERNET OOK BIJZONDER VLUCHTIG IS), HET IS VIA ZOEKMACHINES OOK BIJZONDER BEHULPZAAM. IEDERE ZOEKVRAAG LEIDT ER TOT EEN ANTWOORD EN DOORGAANS TOT COGNITIEVE BEVREDIGING. HET INTERNET VERVANGT DE WEETGIER. AAN ONS BEGRIP VOEGT HET HELAAS WEINIG TOE.

INTERNET EN DE WEETGIER. NU WE HET INTERNET HEBBEN: WIE WIL ER NU NOG ALS KENZUCHTIGE DOOR HET LEVEN GAAN? ALLE WEETJES LIGGEN DANKZIJ GENIALE ZOEKMACHINES VOOR HET OPRAPEN, EN OP IEDER GEWENST MOMENT. DE WEETZUCHTIGE KAN NU EEN STAP ZETTEN EN DE LOGICA VAN HET INTERNET INCORPOREREN. DE EERSTE GEDACHTEN BIJ DE VERGROTING VAN DE EIGEN KENNIS HOEFT NIET LANGER DE CONSISTENTIE VAN HET GEHEEL TE BETREFFEN. MEN KAN ZIJN WEETJES AANVULLEN ZOALS HET KOMT. ALS HET ECHTER ALLEMAAL NIET MEER ZONODIG HOEFT SAMEN TE HANGEN, VALT VOORAL HET VERBAND MET HET LEVEN VAN ALLEDAG WEG. DE WEETGIER TOONT ZIJN WARE GEZICHT.

DE NORM VOOR VERINNERING. DE FILOSOFISCHE HAMVRAAG MET BETREKKING TOT VERINNERING IS: WAT VORMT ER HET SLAGINGSKRITERIUM VOOR? IK BEDOEL: HET IS EEN DING

OM TE ZEGGEN DAT REPRESENTATIES NIET ALLEEN MAAR CORRECT, LIJKEND OF 'WAAR' ZIJN, MAAR DAT ZE DE MENSEN OOK NOG IETS LATEN GELOVEN, MAAR WAT LATEN ZE DE MENSEN DAN GELOVEN? AFBEELDINGEN MOETEN EERST EN VOORAL LIJKEN. EEN FILOSOFISCHE THEORIE KAN HIER VANUIT GAAN, OOK AL IS DEZE INTUÏTIE WELLICHT NIET SUBTIEL GENOEG. VOOR HET SLAGEN VAN 'VERINNERING' HEBBEN WE ZOGEZEGD GEEN INTUÏTIE. JA, INDUSTRIEËN MENEN DAT HUN RECLAMESTRATEGIE GESLAAGD IS WANNEER DE VERKOOP VAN HET GEADVERTEERDE PRODUCT IS GESTEGEN, MAAR VOOR EEN FILOSOFIE VAN VERINNERING IS DAT NIET GENOEG. TENSLOTTE KAN DE VERKOOP VAN EEN PRODUCT DOOR VELE TOEVALLIGE FACTOREN STIJGEN. IK BEN VOOR MIJN VRAAG AANGAANDE DE NORM VAN VERINNERING/UKUMBUSHU IN DISCUSSIE MET EEN AANTAL AFRIKAANSE FILOSOFEN, DIE ALLEN GELIJKELIJK GEÏNTERESSEERD ZIJN, MAAR DIE NOG GEEN VAN ALLEN HET BESTAAN VAN DEZE TERM HEBBEN KUNNEN BEVESTIGEN. MIJ DEERT DAT NIET. ALLEEN AL DEZE LEMMA'S OVER UKUMBUSHU BEWIJZEN ZIJN BESTAANSRECHT. UKUMBUSHU MAAKT ZICH, ALS EEN BARON VAN MÜNCHHAUSEN TRUC, ZELF WAAR.

EEN HOND IS JE BESTE VRIEND. TEGEN EEN HOND KUN JE VRIJELIJK PRATEN, ZEGT MEN. JE HOEFT NIET BANG TE

ZIJN DAT HIJ JE GEHEIMEN VERKLAPT, LAAT STAAN DAT HIJ OVER JE OORDEELT. DE MEEST VEILIGE THERAPEUT DIE ZICH LAAT DENKEN.

BEGRIJPT EEN HOND WEL WAT EEN MENS HEM VERTELT? NEE NATUURLIJK, WANT HIJ KENT GEEN TAAL, WEET DUS NIET WAAR ONZE ZINNEN OVER GAAN. EN TOCH IS HIJ 'ER MET ZIJN HOOFD BIJ' ALS JE HEM IETS VERTELT. HIJ BEGRIJPT DE EXPRESSIE VAN WAT JE VERTELT. JE HOND PIKT JE ANGSTEN EN ONZEKERHEID OP, JE VERDRIET, JE BOOSHEID. JE VERINNERING!

NIET DAT JOUW HOND ZICH LATER JOUW EMOTIONELE TOESTANDEN ZAL HERINNEREN. MAAR DAT KOMT OPNIEUW OMDAT HIJ GEEN TAAL SPREEKT WAARIN HIJ JOU ZIJN HERINNERING ZOU KUNNEN MEEDLEN. ZO'N SOORT HERINNERING HEBBEN HONDEN - DIEREN - DUS NIET. NEE, HONDS BEGRIIP IS ONS MEEST EENDUIDIGE BEWIJS VOOR HET BESTAAN VAN DE VERINNERENDE EFFECTEN VAN ONS HANDELEN EN SPREKEN. DE EFFECTEN DIE ONS IMAGE VERSPREIDEN.

VERINNERING GAAT TERUG OP ONS DIERLIJKE ASPECT - NIET OP ONZE TAAL. MISSCHIEN WEL, JA. IS DAT ERG?

EEN AFRIKAANS VERHAAL

UIT: THE SHADOW OF THE SUN. MY AFRICAN LIFE, DOOR RYSZARD KAPUSCINSKI, P. 106-88. (MIJN VERTALING):

"VOLKEREN ALS DE AMBA EN HUN VERWANTEN GELOVEN DIEPGAAND DAT DE WERELD GEREGEERD WORDT DOOR BOVENNATUURLIJKE KRACHTEN. DEZE KRACHTEN ZIJN BIJZONDER: GEESTEN DIE NAMEN HEBBEN, VLOEKEN DIE GEDEFINIEERD KUNNEN WORDEN. ZIJ ZIJN HET, DIE DE LOOP DER DINGEN BEPALEN EN ZE VAN BETEKENIS VOORZIEN, OVER ONS LOT BESLISSEN, ZE BEPALEN ALLES. DAAROM GEBEURT ER NIETS BIJ TOEVAL; TOEVAL BESTAAT GEWOONWEG NIET. LATEN WE NAAR DIT VOORBEELD KIJKEN: SEBUYA RIJDT IN ZIJN AUTO, KRIJGT EEN ONGELUK EN STERFT. WAAROM KREEG SEBUYA PRECIES EEN ONGELUK? OP DIE DAG, OVER DE HELE WERELD, BEREIKEN MILJOENEN AUTO'S VEILIG HUN BESTEMMING - MAAR SEBUYA KREEG EEN ONGELUK EN HIJ STIERF. BLANKEN ZULLEN NAAR VERSCHILLENDE OORZAKEN GAAN ZOEKEN. BIJVOORBEELD: ZIJN REMMEN WEIGERDEN. MAAR DEZE MANIER VAN DENKEN LEIDT TOT NIETS, VERKLAART NIETS. WANT WAAROM WEIGEREN NU JUIST SEBUYA'S REMMEN DIENST? OP DIE DAG, OVER DE HELE WERELD, RIJDEN ER MILJOENEN AUTO'S OVER DE WEGEN EN HUN REMMEN WERKEN PRIMA - ALLEEN DIE VAN SEBUYA NIET. WAAROM? BLANKE MENSEN, WIENS BENADERING HET TOPPUNT VAN NÄIVITEIT IS, ZULLEN

ZEGGEN DAT DE REMMEN VAN SEBUYA NIET WERKTEN, OMDAT HIJ ZE NIET TIJDIG HAD LATEN ONDERZOEKEN EN REPAREREN. MAAR WAAROM IS HET JUIST SEBUYA DIE DIT NIET TIJDIG LAAT DOEN? IMMERS, OP DIE DAG, GAAN MILJOENEN AUTO'S... ENZ. ENZ.

WE HEBBEN NU VASTGESTELD DAT DE MANIER WAAROP DE BLANKE REDENEERT VERRE VAN BEHULPZAAM IS. MAAR HET WORDT NOG ERGER! DE BLANKE MAN, NU HIJ HEEFT VASTGESTELD DAT SLECHTE REMMEN DE OORZAAK VAN SEBUYA'S ONGELUK EN DOOD WAREN, STELT EEN RAPPORT OP EN SLUIT DE ZAAK AF. AFSLUITEN! MAAR NU ZOU HET ONDERZOEK PAS MOETEN BEGINNEN! SEBUYA STIERF OMDAT IEMAND EEN VLOEK OVER HEM UITSPRAK. DIT IS EENVOUDIG EN OVERDUIDELIJK. WAT WE ECHTER NIET WETEN, IS DE IDENTITEIT VAN DE DADER EN DAT MOETEN WE NU ZIEN VAST TE STELLEN.

IN DE MEEST ALGEMENE TERMEN HEEFT EEN MAGIËR HET GEDAAN. EEN MAGIËR IS EEN SLECHTE MAN, DIE ALTIJD MET KWADE BEDOELINGEN HANDELT. ER ZIJN TWEE TYPEN MAGIËRS (HOEWEL ONZE WESTERSE TAAL HET ONDERSCHEID NIET GOED KAN MAKEN). DE EERSTE IS GEVAARLIJ- KER, WANT HIJ IS DE DUIVEL IN MENSINGEDAANTE. WIJ

NOEMEN HEM HEKS. DE HEKS IS EEN GEVAARLIJKE PERSOON. NOCH ZIJN UITERLIJK NOCH ZIJN GEDRAG VERRAADT ZIJN SATANISCHE AARD. HIJ DRAAGT GEEN SPECIALE KLEREN EN HEEFT GEEN MAGISCHE INSTRUMENTEN. HIJ KOOKT GEEN DRANKEN, BEREIDT GEEN GIFFEN, RAAKT NIET IN TRANCE EN VOERT GEEN CEREMONIES UIT. HIJ HANDELT DOOR MIDDEL VAN DE PSYCHISCHE MACHT WAAR HIJ MEE GEBOREN IS. HET KWADE DOEN IS EEN-VOUDIG EEN AANGEBOREN KARAKTERTREK. HET FEIT DAT HIJ HET KWADE DOET EN ONGELUK VERSPREIDT HEEFT NIETS MET ZIJN VOORLIEFDES TE MAKEN; HIJ BELEEFT ER GEEN SPECIAAL GENOEGEN AAN. HIJ IS GEWOON ZO.

ALS JE IN ZIJN BUURT BENT, HOEFT HIJ MAAR NAAR JE TE KIJKEN. SOMS ZIE JE WEL EENS IEMAND DIE JOU NADRUKKELIJK STAAT TE BEKIJKEN, JE STAAT TE DOORGRONDEN EN LANGDURIG. DAT ZOU EEN HEKS KUNNEN ZIJN, DIE PRECIES OP DAT MOMENT EEN VLOEK UITVAARDIGT. OVERIGENS, AFSTAND IS GEEN OBSTAKEL VOOR HEM. HIJ KAN EEN VLOEK UITVAARDIGEN VAN DE ENE NAAR DE ANDERE KANT VAN AFRIKA, OF NOG VERDER.

HET TWEEDE TYPE MAGIËR IS ZACHTAARDIGER, ZWAKKER, MINDER DEMONISCH. TERWIJL DE HEKS GEBOREN IS ALS

VLEESGEWORDEN KWAAD, IS DE TOVENAAR (WANT DAT IS ONZE TERM VOOR DEZE ZWAKKERE SOORT) EEN CARRIÈRE MAGIËR, VOOR WIE HET UITVAARDIGEN VAN VLOEKEN EEN AANGELEERD BEROEP IS, EEN VAARDIGHEID EN EEN BRON VAN LEVENSONDERHOUD.

OM JE TOT ZIEKTE TE VERVLOEKEN OF JE EEN ANDER ONGELUK TE BEZORGEN, OF ZELFS OM JE TE VERMOORDEN, HEEFT DE HEKS GEEN ATTRIBUTEN OF HULPMIDDELEN NODIG. AL WAT HIJ HOEFT TE DOEN IS ZIJN HELSE, VERNIETIGENDE WIL EROP RICHTEN OM JOU TE VERWONDEN EN TE VERNIETIGEN. BINNEN NIET AL TE LANGE TIJD ZUL JE ZIEK WORDEN EN DE DOOD IS DAN NIET VER MEER. DE TOVENAAR HEEFT ZULKE DESTRUCTIEVE KRACHTEN NIET IN ZICH. OM JOU TE VERNIETIGEN, MOET HIJ GEBRUIK MAKEN VAN VERSCHILLENDE MAGISCHE PROCEDURES, MYSTERIEUZE RITEN, RITUELE GEBAREN. BIJVOORBEELD, ALS JIJ 'S NACHTS DOOR DICT STRUIKGEWAS LOOPT TE WANDELEN EN EEN OOG VERLIEST, DAN IS DAT NIET OMDAT JE JEZELF TOEVALLIG OP EEN STEVIGE, MAAR ONZICHTBARE TAK GESPIEST HEBT. NIETS GEBEURT IMMERS BIJ TOEVAL! HET KOMT EENVOUDIG, OMDAT EEN VIJAND VAN JE WRAAK WILDE NEMEN EN DAARTOE NAAR EEN TOVENAAR IS GEGAAN. DE TOVENAAR MAAKTE EEN

KLEIEN FIGUURTJE - JOUW GELIJKENIS - EN STAK MET HET PUNTJE VAN EEN IN KIPPENBLOED GEDOOPTJE JENEVERBES-TAK HET OOG DAARVAN UIT. OP DEZE MANIER VAARDIGDE HIJ EEN OORDEEL UIT OVER JOUW OOG, SPRAK HIJ ER EEN VLOEK OVER UIT. ALS JE OP EEN AVOND DOOR DICHT STRUIGGEWAS JE WEG BAANT EN EEN TAK STEEKT JE OOG UIT, DAN IS DAT EENDUIDIG BEWIJS DAT ÉÉN VAN JE VIJANDEN ZICH WILDE WREKEN, NAAR EEN TOVENAAR GING, ENZ. NU IS HET JOUW BEURT OM TE ACHTERHALEN WIE DIE VIJAND IS, EEN TOVENAAR TE BEZOEKEN EN JOUW WRAAK TE REGELEN.

ALS SEBUYA BIJ EEN AUTO-ONGELUK STERFT, DAN IS HET BELANGRIJKSTE WAT DE FAMILIE MOET DOEN NIET HET ACHTERHALEN OF DE REMMEN NOG WEL GOED WERKTEN, WANT JE HEBT ER NIETS AAN OM DAT TE WETEN, MAAR OF DE VLOEKEN DIE ZIJN DOOD VEROORZAAKTEN UITGE-VAARDIGD WERDEN DOOR EEN HEKS-MAGIËR OF EEN DOODGEWONE AMBACHTELIJKE MAGIËR (EEN TOVENAAR). DAT IS EEN KRITISCHE KWESTIE, DIE EEN LANG EN DIEP-GAAND ONDERZOEK VERGT, WAARIN VERSCHILLENDE WAARZEGGERS BETROKKEN ZIJN EN MEDICIJNMANNEN, ENZOVOORT! ALS SEBUYA STIERF DOOR EEN VLOEK VAN EEN MAGIËR-DUIVEL (EEN HEKS), DAN IS DE HELE FAMILIE

EN CLAN DOOR TRAGEDIE OVERVALLEN, WANT ZO'N VLOEK TREFT DE HELE GEMEENSCHAP EN DE DOOD VAN SEBUYA IS SLECHTS EEN VOORBODE, DE TOP VAN DE IJSBERG: ER IS NIETS TE DOEN DAN MEER ZIEKTEN EN STERFTES AF TE WACHTEN. MAAR ALS SEBUYA TEN ONDER GING, OMDAT EEN MAGIËR-AMBACHTSMAN HET ZO WILDE, DAN IS DE SITUATIE VEEL MINDER ERNSTIG. DE AMBACHTSMAN KAN ALLEEN INDIVIDUEN TREFFEN EN VERNIETIGEN, GEÏSOLEERDE DOELN: DE FAMILIE EN CLAN KUNNEN IN VREDE GAAN SLAPEN!"

DE MORAAL VAN DIT VERHAAL? DE AMBA ZIJN EEN BIJZONDER SOCIAAL INGESTELDE GEMEENSCHAP EN ZODRA ER IETS GEBEURT, KIJKT MEN OM ZICH HEEN OM DE KRACHTEN TE VINDEN DIE VAN ANDEREN UITGAAN EN MINDER POSITIEF ZIJN DAN GEWENST. ZULLEN WIJ NIET OOK, WANNEER WE IN EEN SITUATIE VERKEREN WAARIN WIJ ONS NIET OP ONS GEMAK VOELN, ONS AFVRAGEN VANUIT WELKE HOEK DE EERSTE OF DE ERGSTE KLAP ZAL KOMEN? WIJ ZIJN WEL DEGELIJK GEÏNTERESSEERD IN 'VERDER VRAGEN'. WIJ ZULLEN IN HET LEVEN VAN ALLEDAG ECHT NIET ALTIJD OPHOUDEN, WANNEER WE ERACHTER KOMEN DAT IEMAND EEN ONGELUK KRIJGT, OMDAT HIJ ZIJN REMMEN NIET TIJDIG HEEFT LATEN

NAKIJKEN. MAAR WE ZULLEN NIET ZO VER DOORDENKEN EN DOORVRAGEN ALS DE AMBA, OF ALTHANS: NIET OP HUN MANIER. HET BELANGRIJKSTE VERSCHIL MET ONZE MANIER VAN ONDERZOEKEN IS DAT DE AMBA DE KETEN PAS LATEN EINDIGEN WANNEER ZE DE OORSPRONKELIJKE KWADE KRACHT GEPERSONIFIEERD HEBBEN, IN EEN INDIVIDU HEBBEN GEPLAATST. ENERZIJD IS HUN DENKEN DOORTROKKEN VAN HET DOORDENKEN LANGS SOCIALE VERBANDEN, ANDERZIJD EINDIGT HET VERHAAL TOCH WEER BIJ INDIVIDUEN. WARE HET NIET MOOIER EN OOK BETER WANNEER WE ALS DE AMBA DACHTEN, MAAR DAN ZONDER DE PERSONIFICATIE VAN DE MAGIËRS?

EN WAT HEEFT DIT MET VERINNERING TE MAKEN? WEL, MEN KAN HET VERHAAL OOK VERTELLEN ZONDER DE PERSONIFICATIE EN DE VLOEKEN (HOEWEL DIE EEN GROTE HEURISTISCHE KRACHT HEBBEN? HET VERHAAL DRAAIT DAN OM EEN VORM VAN VERDOORZAKING DIE NOCH NATUURWETENSCHAPPELIJK NOCH PSYCHOLOGISCH (VAN EEN PERSOON NAAR EEN ANDERE) IS, MAAR DIE GEMOTO-RISEERD WORDT DOOR HOE MENSEN OVER ELKAAR DENKEN EN HOE ZE DAARNAAR HANDELEN. HET CONCEPT 'VERINNERING' KAN AAN ZO'N VERHAAL GROTE STURING GEVEN.

EEN WESTERS VERHAAL.

EEN JONGEMAN KOMT NA OPENLIJKE GEWELDPLEGING VOOR
DE RECHTER EN DIE VEROORDEELT HEM VOORWAARDELIJK
TOT EEN HALF JAAR CEL.

VRAAG I

HOE IS DIE MAN TOT ZIJN DADEN GEKOMEN?

OF BETER: WAAROM?

ANTWOORD I

HIJ WERD UITGEDAAGD IN DE DISCO EN SLOEG EROP LOS.

V: WAAROM SLOEG HIJ EROP LOS?

A: OMDAT ZIJN 'STOPPEN DOORSLOEGEN'; HIJ WERD
WITHEET, HIJ KON ZIJN IRRITATIE EN FRUSTRATIE,
ZIJN RAZERNIJ, NIET LANGER INHOUDEN.

V: MAAR WAAROM DRAAIDE HIJ ZICH NIET OM EN LIEP
HIJ NIET WEG?

A: ER STONDEN TEVEEL MENSEN IN DE WEG ...

V: DAAR HAD HIJ ZICH TOCH TUSSENDOOR KUNNEN
WRINGEN?

A: HIJ WILDE NIET WEGLOPEN.

V: WAAROM NIET?

A: OMDAT HIJ DAT ALS GEZICHTSVERLIES ZOU ERVAREN.

V: WAAROM VINDT HIJ GEZICHTSVERLIES ZO KWETSEND?

A: WAT ZULLEN ZIJN VRIENDEN NIET VAN HEM DENKEN?

V: WAAROM VINDT HIJ HET ZO BELANGRIJK DAT ZIJN
VRIENDEN BEPAALDE DINGEN VAN HEM DENKEN?

A: DAT VINDT IEDEREEN BELANGRIJK.

ZIT WAT IN, TOCH?

V: JA, MAAR HAD HIJ GEEN GEWELDLOZE UITWEG KUNNEN
VINDEN, WAAR ZIJN VRIENDEN OOK VREDE MEE ZOUDEN
KUNNEN HEBBEN?

A: JA, MAAR DAT LIGT HEM NIET. HIJ ZIET ZICHZELF
ALS 'EEN KORT LONTJE': HIJ WEET DAT ZIJN VRIENDEN
HEM ZO ZIEN. DUS ZAL HIJ ER ALTIJD NAAR HANDELEN
EN EROP LOS TIMMEREN.

VRAAG 2

WAAROM WERD HIJ UITGEDAAGD?

ANTWOORD 2

OMDAT HIJ VAN DE UITDAAGBARE SOORT IS. JE ZIET OP
AFSTAND DAT JE HEM KUNT SARREN EN DAT HIJ DAAR OP
IN ZAL GAAN.

V: AKKOORD, ALLEMAAL. MAAR WAAR KOMT HET VANDAAN? IS HET ONONTKOOMBAAR, GENETISCH BEPAALD, AANGEBOREN, DAT HIJ ZO IS?

A: NEE, HIJ KOMT UIT EEN LASTIG HUWELIJK. DE VADER IS VOORTDUREND AFWEZIG OF DRONKEN. DE MOEDER IS THUIS, MAAR LIJDT AAN PLEINVREES EN DWINGT HEM VOORTDUREND VOOR HAAR DINGEN TE GAAN DOEN ("JE WEET TOCH DAT IK GA HYPERVENTILEREN ALS IK DE STRAAT OP GA").

V: WAAROM IS DE MAN VOORTDUREND DRONKEN?

A: OMDAT HIJ NIET TEGEN ZIJN THUISITUATIE KAN.

V: WAAROM GAAT HIJ NIET ERGENS ANDERS WONEN?

A: OMDAT HIJ DIEP VAN BINNEN EEN PLICHT VOELT OM VOOR ZIJN ZWAKKE VROUW TE ZORGEN EN HAAR BIJ TE STAAN BIJ DE OPVOEDING VAN HUN ENIGE ZOON.

V: WAAROM IS HIJ OOIIT VOOR DEZE VROUW GEVALLEN?

A: OMDAT HIJ GELEERD HEEFT VOOR DE ZWAKKEN OP TE KOMEN. LATEN WE WEL WEZEN: ZIJN EGO GROEIT ERVAN OM TE WETEN DAT ANDEREN VAN HEM AFHANKELIJK ZIJN.

V: WAAROM GAAT DE VROUW NIET WEG VAN HAAR
DRONKEN MAN?

A: OMDAT ZE HEM 'IN DE TANG HEEFT' MET HAAR
PLEINVREES EN HEM EN HAAR ZOON VOORTDUREND
KAN INZETTEN VOOR HAAR TAKEN. EN OMDAT ZE
VOORTDUREND AANDACHT VAN HEN KRIJGT, OF DIE NU
POSITIEF OF NEGATIEF IS.

V: WAAROM DURFT DE VROUW DE STRAAT NIET OP?

A: OMDAT HET HAAR VAN DE TROUW VAN MAN EN ZOON
VERZEKERT EN VAN HUN AANDACHT. EN OMDAT ZE
ERVAN OVERTUIGD IS DAT DE BUITENWERELD HAAR
SLECHT GEZIND IS, IN ÉÉN BEELD: ZE VREEST DAT DE
BUITENWERELD OP HAAR BORST GAAT ZITTEN, ZODAT
ZE GEEN LUCHT MEER KRIJGT. DIE ANGST SLAAT OM
IN ANTICIPATIE ZODRA ZE IN DE BUURT KOMT VAN DE
BUITENDEUR.

V: MAAR WAAROM VOELT ZE ZICH ZO BUITENGESLOTEN
VAN DE WERELD BUITEN?

A: HAAR VADER EN OOM HEBBEN HAAR TOT HAAR VEER-
TIENDE JAAR MISBRUIKT EN MISHANDELD.

WAT IS DE MORAAAL VAN DIT VERHAAL? DE JONGEMAN
WERD GESARD DOOR ZIJN TOEKOMSTIG SLACHTOFFER,
MAAR HIJ SLOEG VANWEGE ZIJN VRIENDEN EN WAT DIE IN
HEM LOSMAAKTEN, ALSOOK VANWEGE DE MANIER WAAROP
ZIJN OUDERS HEM 'GELEERD' HADDEN MET CONFLICTEN OM
TE GAAN. TWEE MOMENTEN VAN VERINNERING BEPALEN
ZIJN GEDRAG. DAAR KOMT ZIJN EIGEN UITSTRALING NOG
BIJ, DIE MAAKTE DAT DE ANDERE HEM UITDAAGDE.

ONS ZELFBEELD IS INGEGEVEN DOOR DE GEBEURTENISSEN
DIE WE HEBBEN BELEEFD EN DIE MEER OF MINDER INDRUK
OP ONS GEMAAKT HEBBEN. MEN ZOU DE AFRIKAANSE
'HEKSEN' KUNNEN VERGELIJKEN MET DEGENEN DIE EEN
TRAUMA VEROOZAKEN. MEN KAN UIT DIT VERHAAL
AFLEZEN HOEZEER HET MISBRUIK VAN DE VADER EN OOM
VAN DE VROUW HET LEVEN VAN DRIE MENSEN VERZIEKT
HEEFT. NIET DAT DIE VADER EN OOM DAT ZO EXPLICIET
BEDOELD HEBBEN. DAT IS WAT IK TEGEN HET AFRIKAANSE
VOORBEELD HEB: DAT ZE AAN DE OORSPRONG VAN EEN
VLOEK EEN DOELBEWUST HANDELEND INDIVIDU PLAATSEN.
MAAR VERDER IS HET MOOIE AAN HET VERHAAL VAN
KAPUSCINSKI DAT HET DE OORZAKEN VAN GEBEURTENISSEN
IN DE SOCIALE CONTEXT ZOEKT, EN DAT MEN BEREID IS
'HET PLEIT OP TE GEVEN' ALS MEN DE ONONTKOOMBAAR-

HEID VAN ZIJN ELLENDE BESEFT. DE WESTERLING WORDT
GEACHT ZICH TEN ALLE TIJDE TE 'VERBETEREN'. DAT
KOMT WEER DOOR HET WAARHEIDSMODEL DAT UITGAAT
VAN EEN VISIE OP WAT GOED IS EN WAAR MENSEN GEACHT
WORDEN AAN TE VOLDOEN: MENSEN MOETEN DIT MORELE
BEELD WAAR MAKEN.

TWEE MANIEREN VAN DENKEN.

DE AFRIKAANSE EN DE WESTERSE.

14

1911

1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

1929

1930

1931

1932

1933

1934

Anti-kunst is ... anti-kunst.

Duchamps Fountain. Kan een heuse readymade een kunstwerk worden? Deze vraag beantwoord ik met een tweede vraag: wat is de kunstvorm waartoe Duchamps Fountain zich conformeert? Ik heb het over het omgekeerde urinoir, één van de weinige werken waar kunstfilosofen alsmaar hun tanden op stuk bijten. Wel, 'conformereren' hoeven we niet lineair op te vatten. Fountain is een gebaar dat speelt met concepten. De beschouwer moet verontwaardigd uitroepen: "Wat, een urinoir in een

museum? Zijn ze gek geworden; zo'n vies object?" Zie figuur 13.

Men zou bijvoorbeeld kunnen verdedigen dat Fountain zijn werking ontleent aan de sculptuur (een kunstvorm). Maar is het wel een sculptuur of veeleer een soort negatief daarvan? Hoe ervaar je een sculptuur? Je loopt eromheen, bestudeert de lichtval, de structuur van het oppervlak, de beeldhouwde vorm, zijn onderwerp. Bij Fountain zijn het precies dat soort beschouwingen waar Duchamp met zijn gebaar sarcastisch over is. Welke idioot gaat naar dat urinoir staan staren en zich verwonderen over de mooie glans van het porselein, zijn Boeddha-achtige vorm, en gaat zich af staan vragen wat de kunstenaar ermee bedoeld heeft. Het gebaar is precies bedoeld om zulke mensen in hun hemd te zetten. Duchamps

Fountain gaat over de nieuwe kleren van de keizer. Het is anti-kunst, of misschien meta-kunst (kunst over kunst), maar kunst is het niet.

Fountain is geen sculptuur, maar misschien moeten we het ervaren zoals we de requisieten bij toneelstukken ervaren. Gewone dingen die door zoiets als een scenario een fictieve geschiedenis (en betekenis) verkrijgen. Misschien wordt hier een echte urinoir getransfigureerd tot een kunstwerk? (Arthur Danto's antwoord). Maar hoe gebeurt dat dan? wie doet het, en vooral: wat doet men dan precies? Wel, wil Fountain bestaan uit een transfiguratie van een urinoir tot een kunstwerk, dan moet, gegeven mijn these over de rol van kunstvormen, dit werk een gereguleerde verhouding tot een kunstvorm inhouden.

Misschien initieert Fountain een nieuwe kunstvorm? Dit antwoord is in de zestiger jaren door kunstenaars gegeven, bijvoorbeeld door Joseph Beuys. Hij plaatste een stoel in een zaal en propte daar een klomp was op, Fettstuhl. Ook dit werk toonde weinig artistieke bewerking (zeker als je dat met een Rembrandt zelfportret vergelijkt) en is misschien niet eens eigenhandig door Beuys gemaakt. Zo ingewikkeld is het niet om een klomp vet op een stoel vast te duwen. Dus het lijkt wel wat op een gemanipuleerd ready-made (wat Fountain ook was, aangezien hier het urinoir op zijn kop werd gezet, op een sokkel en er letters op geschreven werden door de 'maker'). Urinoir en stoel zijn in een fabriek gemaakt, maar ze zijn bewerkt door een kunstenaar. Of misschien niet door de kunstenaar zelf, maar door iemand die

zijn ideeën uitvoerde. In dat geval zijn de intenties van de kunstenaar gerealiseerd. We komen al verder. Maar nu loopt het vast. Zie figuren 14 en 15.

Ik geloof zeker dat Beuys' Fettstuhl zich aan een kunstvorm conformeert dan wel er eentje initieert. Zijn stoel nodigt het publiek namelijk uit er de artistieke (esthetische) waarde van te zoeken: wat is het om die geur van was te ruiken - of juist niet meer, omdat de was oud en hard is geworden. Wat is het om die was op die harde ondergrond, de zitting van de stoel, te zien liggen, klaar om er vanaf te stromen? Wat de kijker ervaart, is meer dan een idee, het is de aard van de materialen die tot ons spreekt. Is het daarmee een sculptuur? Misschien niet, omdat het nadrukkelijk de tijd activeert (zal het vet er in de toekomst afdruipe(n)) en meer zintui-

gen aanspreekt, dan bij sculptuur gebruikelijk is: de geur, naast de tast en het gezicht. Misschien initiëren Beuys en de zijnen een nieuwe kunstvorm?

Hoe initieert men een nieuwe kunstvorm? De eerste twee voorwaarden zijn: 1. het moet iets zijn wat heel anders ervaren wordt dan enige van de voorafgaande kunstvormen; maar 2. die ervaringswijze moet wel genoeg gemeen hebben met voorgaande ervaringswijzen.

Abstractie is geen nieuwe kunstvorm. Op een plat vlak met verf een afbeelding maken, initieert geen nieuwe kunstvorm, maar hoe zit het als je op het plat vlak geen afbeelding meer maakt, maar alleen maar verf aanbrengt met geen ander doel dan die verf aan de beschouwer voor te stellen? Is abstracte kunst een

nieuwe kunstvorm? We zijn geneigd te denken van niet. Wat we deden toen abstractie opkwam, was de definitie van de kunstvorm schilderkunst bijstellen: iets kan sindsdien een schilderij zijn zonder dat het iets afbeeldt, als het maar verf op een plat vlak is. Zie figuur 16.

Nog wat rare gevallen. En een muurschildering? Dat is geen schilderij maar een schildering, maar het behoort wel tot de kunstvorm der schilderkunst, ook al kan het niet verplaatst worden zoals schilderijen. Verplaatsbaarheid en representatie vormen dus geen noodzakelijke ingrediënten van de schilderkunst. Moet het verf zijn wat er op het doek is gesmeerd, moet het een doek zijn? Hoort het porselein bij het doek als het beschilderde object of hoort het bij de verf als datgene wat op het platte vlak is gesmeerd?

Die vragen worden interessant wanneer ze ons laten nadenken over wat voor ervaringen er eigen zijn aan de kunstvorm der schilderkunst. Zie figuur 17.

De kunstvorm der beeldende kunst. Ga op respectabele afstand tegenover het min of meer platte vlak staan en neem wat je dan ziet visueel tot je.

De ruimte van de kunstvorm der schilderkunst. Je hebt in een schilderij afgebeelde ruimte en je hebt de ruimte waar het schilderij zich bevindt. Hoe verhouden die zich tot elkaar? Zijn Julian Schnabels beschilderde doeken waarop een berg porselein is vastgeplakt, schilderijen? Je kunt zijn doeken van de zijkant bekijken en dan word je geconfronteerd met al dat porselein dat erop zit en er door zijn eigen gewicht vanaf dreigt te vallen. Die

spanning hoort zeker bij dit werk, maar hoort ze ook bij de kunstvorm? Of vormt ze veeleer iets wat uit de kunstvorm der sculptuur is ingebracht? Het is vaker erkend dat de grenzen tussen schilderkunst en sculptuur in de twintigste eeuw vervaagd zijn. Vandaar dat men liever in het algemeen over beeldende kunst spreekt.

Hebben kunstvormen een essentie? Zijn de grenzen tussen schilderkunst en sculptuur echt vervaagd of schrikken we er gewoon voor terug om een wezensdefinitie van de betrokken kunstvormen te produceren?

Het is zeker zo in de filosofie van de twintigste eeuw, zeker die die zich rekenschap geeft van de argumenten van Ludwig Wittgenstein, dat men meer en meer moeite heeft met het traditionele gebruik om de

essentie van termen te proberen te achterhalen en zo de term te definiëren. Zeker bij kunst loop je het risico voor gek verklaard te worden. Immers: je kunt je definitie opzetten hoe je wilt, maar er zal onmiddellijk een kunstenaar werk van maken jouw vergissing aan te tonen.

De grenzen tussen schilderkunst en sculptuur bespreken anders dan door een wezensdefinitie? We kunnen ons afvragen hoe we de betekenis van één van de betrokken typen kunstwerken tot ons nemen en waar zo'n interpretatie-proces ophoudt. Mij dunkt het instructief eerst te gehoorzamen aan de algemene eis van de kunstvorm: ga recht voor het doek staan, op respectabele afstand en kijk. Daar staand ziet men een doek aan de muur waarop een man met een hoofdband staat afgebeeld, het zelfportret van Koch. En je ziet, zeker

als je ietsje dichterbij gaat staan, dat de afbeelding geschilderd is. Het is verf op doek. Nu nader je het doek wat meer en nog wat en nog wat, totdat... Totdat wat? Totdat je alleen nog verfvlekken ziet en je niet meer in staat bent de man erin te zien, noch onderdelen van de man. Het schilderij van de man met hoofdband is in verf gemaakt, maar die verf krijgt zijn artistieke werking alleen op een voldoende afstand. Je ziet dus verf, en je ziet iets in die verf. (Richard Wollheims theorie). Zie figuur 10.

De juiste afstand tot het doek. Sta je te ver weg, dan resteert de afbeelding en zie je de verf niet meer; sta je te dichtbij, dan zie je alleen nog verf. (Ik heb het niet eens over de microscopen die men soms gebruikt om de aard van de verf te onderzoeken in authen-

ticiteitsresearch). Wat dan als er porselein op het doek zit dat beschilderd is? Hoe dichtbij moet of mag je daar komen om de betekenis nog waar te nemen? Als Schnabel sculptuur maakte, dan zijn de vormen van zijn porselein even belangrijk, zo niet belangrijker dan de verf die hij erover heen smeerde. Dan kun je vermoedelijk veel dichter naar het werk toelopen dan als het een schilderij was. Was het een schilderij, dan was de afbeelding erop een belangrijke betekeniscomponent. Mag het niet allebei? Natuurlijk mag het allebei: alles mag. En de vraag of Schnabel kunst maakte is al helemaal niet aan de orde, want hij maakt duidelijk objecten die zich conformeren aan de ervaringen die we al kennen van schilderkunst en/of sculptuur. Maar de vraag was of dit type werken zich op de grens tussen twee

kunstvormen bevindt of dat ze een nieuwe kunstvorm initieert? Wat is er met die vraag gediend? (Daarover twijfel ik nog. Heeft iemand een idee?)

De tweede eis aan het initiëren van een nieuwe kunstvorm, dat ze anders moet zijn dan reeds bestaande kunstvormen, is moeilijk, want men moet een idee hebben op welk niveau van algemeenheid de gelijkenis gevonden moet worden. Mijn stelling hier is: de zintuigen worden ieder op zich normaal aangesproken, maar niet de hele waarneming in zijn totaliteit, want dan zouden er normale morele waarden gelden. Om de eigenheid van kunstvormen te kunnen achterhalen, zouden we moeten kijken hoe typische instanties ervan (de Rembrandts of Beethovens van iedere kunstvorm) de ruimte van de waarnemer structureren.

Definitie van kunst. We hebben het tegenwoordig zo moeilijk om nog uit te maken waarom iets een kunstwerk is en kunstenaars lijken soms zo hun best te doen om aan die verwarring bij te dragen, dat filosofen uit wanhoop (dunkt mij) dan maar besloten hebben voortaan te zeggen dat kunst filosofie is geworden (Arthur Danto) en in ieder geval: helemaal geen essentie heeft. Hiermee is de intelligente gedachte dat kunst een historisch fenomeen is, uitgedijd tot betekenisloosheid.

Zo meent George Dickie dat iets kunst is, als iemand beweert dat het kunst is. Niemand weet of dat ook terecht beweerd wordt. Maar velen kunnen roepen dat iets kunst is, maar dat iets moet dit predikaat toch zeker ook verdienen? Maar ja, dat mag je dus niet vragen. Dus gaat men maar kijken naar de status van de roeper

en jawel: die moet een vertegenwoordiger van de kunstwereld zijn en dan komt het goed.

Daarom zegt Dickie's institutionele conceptie van kunst: iets is een kunstwerk als een vertegenwoordiger van de kunstwereld het heeft voorgedragen als kandidaat voor waardering.

Zo gladjes als Dickie's institutionele conceptie van kunst het voorstelt, gebeurt het zelfs in de praktijk (die zich sowieso al weinig van de theorie aantrekt) niet. Filosofen varen er wellicht wel bij om bij ontstentenis van een reële definitie een nominale voor te stellen (één die slechts aanduidt wanneer, niet waarom, iets de naam krijgt), maar kan iemand mij eens zo'n vertegenwoordiger van de kunstwereld aanwijzen die de daad van kunststatus-toebedeling verricht aan een object of gebeurtenis die

dat niet verdient? ("niet verdient" in wiens ogen?) Let wel, we hebben een goed idee hoe niet-controversiële kunstwerken aan hun kunststatus geraken, namelijk doordat ze deelhebben aan een reeds erkend artistiek procedé, een kunstvorm. Maar er is toch zeker geen enkel individu dat in zijn eentje beslist dat iets waar verder niemand iets in ziet, nochtans een kunstwerk is? Kortom, dit soort processen is zo ingewikkeld en heeft zoveel met verinnering te maken, dat het tijd wordt dat we hier eens beter (dan Dickie) over gaan nadenken.

15

Filosofie en psychologie

Weten en begrijpen. Filosofen denken in argumenten. Kennis is in principe contingent voor een filosoof. Zelden beslissend. Tenzij ze als argument fungeert. In het licht van onwelgevallige kennis zal de filosoof liever proberen zijn argumenten zo te rangschikken of formuleren dat hij de gegevens kan verdisconteren, dan dat hij er zijn betoog voor zal opgeven.

Op niet-filosofen moet dat wel overkomen als glibberig en hoogmoedig. Vaak zit de glibberigheid echter niet in de filosoof, maar in de problemen die hij aan de orde stelt.

Gesloten en open vragen. Filosofen stellen geen gesloten vragen, als "welke kleur heeft deze muur?" of "Hoeveel kunstwerken hangen er aan de muur?" Gesloten vragen zijn eenduidig te beantwoorden (en mocht dat antwoord toch moeilijker zijn dan verwacht, dan zijn er eenduidige methoden, bijvoorbeeld kan men een kleurenstaal naast de muur houden, of, als men twijfelt of iets een kunstwerk is of niet, kan men naar de verzekeringspapieren kijken, of in de kunstgeschiedenisboeken, etc.).

Filosofen stellen open vragen: "Is die kleur een eigenschap van de muur of van ons waarnemingsapparaat? (Kleurenblinden zien wel de muur maar niet zijn kleur.) Horen kleuren wel bij de werkelijkheid?" Of: "Het is interessant dat deze objecten voor drie miljoen zijn verzekerd, maar dat maakt ze nog niet tot kunst (hetzelfde met de kunstgeschiedenisboeken). Wat maakt een ding tot kunst?"

De huisfilosoof en de museale praktijk. In de praktijk is het legitiem dit soort heikele filosofische kwesties te negeren, maar ik ben er voor ingehuurd dat niet te doen. (Het is niet mijn bedoeling

aan de praktijk van collectiebeheer en -tentoonstelling iets te veranderen. Daar heb ik geen verstand van).

Ik wil open vragen stellen over de museumpraktijk. Maar vragen kan iedereen, dat heeft iets gratuits. Ik probeer de vragen ook te beantwoorden. Door antwoorden te geven, wil ik problemen aankaarten en uitnodigen tot meedenken.

De huisfilosoof, afkomstig uit een volkomen vreemde context, probeert in het museum te accorderen. Hij zoekt alles wat gewenning kan produceren en wat kan maken dat hij niet voortdurend onverwachte dingen moet verwachten waar te nemen.

Je wilt eerst begrijpen wat je om je heen ziet gebeuren. Uitpakken van dure kunstwerken, ophangen, inrichten van exposities, collectiebeheer, publiciteit, onderzoek, stadsarchivering, etc. Maar je bent een soort antropoloog in een vreemde cultuur - Margareth Mead op Samoa - je kunt niet goed observeren omdat je van zo'n vreemde achtergrond komt, dus je moet je de vreemde cultuur eigen gaan maken,

maar dat kan eigenlijk alleen door er in mee te gaan draaien. Maar kun je dan nog goed observeren?

Het is of observeren van een afstand, maar dan ook als een buitenstaander; of participeren, meedoen, maar dan de onpartijdigheid van de observatie kwijtraken. Erg paradoxaal allemaal.

Of je bent als de inboorling in New York die na een taxirit alleen wist te vertellen dat de bomen zo dicht op elkaar staan en de trossen bananen zo groot zijn. Voor de rest had hij de concepten niet. Hij zag ze eenvoudig niet. Daar beginnen de problemen: je zoekt naar de gepaste concepten, je wilt je thuisvoelen en gaandeweg verlies je het gevoel nog in een vreemde context te vertoeven. De betovering is verbroken.

Eén kwestie is dat de bezigheid van de filosoof zich moeilijk laat verenigen met die van de groep mensen die kunstwerken aan een publiek presenteert. Museummedewerkers hoeven zich toch zeker niet voortdurend ook nog af te vragen waarom iets wel of geen kunst is, noch waarom iets groots of middelmatig is.

Mij interesseren juist die kwesties: waarom vinden wij kunst belangrijk, wat maakt kunst waardevol? Heeft kunst een morele waarde of veeleer alleen een financiële, en waarop is die financiële waarde gebaseerd? Alleen op schaarste? En wat te doen met kunsten uit andere dan de moderne tijd (ik bedoel de periode vanaf de renaissance), of uit andere culturen? Kunnen Afrikaanse rituele maskers in een museum hun eigenlijke betekenis wel overbrengen?

Feiten waarnemen. Wie de werkelijkheid wil begrijpen, zal hem moeten beschrijven. Ons begrip hangt dus af van de taal waarin we het formuleren. Deze gedachte is een zwakke variant van het irrealisme, de positie die stelt dat de werkelijkheid radicaal afhankelijk is van onze beschrijvingen. Feiten zijn inderdaad die delen van de werkelijkheid die aan een ware zin beantwoorden, die daarmee corresponderen, hem waar maken. Ik verdedig de sterke variant die stelt dat voorstellingen (dat wat een beschrijving in de verbeelding van een begriper opwekt) zelfs noodzakelijk zijn om de werkelijkheid waar te nemen. Voorstellingen (niet slechts beschrijvingen) gaan aan de waarneming vooraf.

(Ik bedoel niet dat we uit vrije wil kunnen bepalen wat we zodadelijk gaan zien. Onze voorstellingen zijn al 'gecorrigeerd', afgestemd op de werkelijkheid, in eerdere waarnemingen.)

Adorno. De vergelijking met Odysseus aan de mast terwijl hij zich langs de Sirenen laat varen, zoals Horkheimer en Adorno die bespreken (in Dialektik der Aufklärung) lijkt me een zeer gepaste. Om van het gezang van de Sirenen te kunnen genieten zonder erheen getrokken te worden, laat Odysseus zijn lichaam vastbinden, de roeiers krijgen was in hun oren: de keus is óf ervaren óf handelen. Voor de duidelijkheid: voor normale mensen die niet in dit soort extreme situaties verkeren, geldt dit soort keuzen niet.

Kennis en beheersing. Kennisjagers verwaarlozen hun in-der-Welt-sein (deze term komt van Heidegger) omwille van de beheersbaarheid van het andere. Mij interesseren niet de ecologische argumenten die je hieruit kunt afleiden, maar het belang (en de aard) van het in-der-Welt-sein.

(Adorno had het ook al goed in zijn kritiek op Benjamins ophemelen van het surrealisme).

Twee typen mensen. Zij die willen weten en zij die willen begrijpen. Voor de weetzuchtigen is de eerste vraag: "Is het consistent met wat ik al weet?" De weetzuchtige bouwt een samenhangend corpus aan proposities op - op verzoek (door derden) reproduceerbaar. Van weetzuchtigen kun je veel leren. Dat zit zo: spreekt een 'weter' een propositie dan kan een ander die propositie letterlijk overnemen en incorporeren in de eigen kennisvoorraad. Propositionen hebben voorrang op corpora. En: een propositie is immers voor iedereen hetzelfde. De samenhang tussen de proposities is negatief geconcipieerd: als ze elkaar maar niet tegenspreken. Maar wat consistentie in positieve zin is, of waartoe we het behoeven is voor hen een Open Vraag.

Begrip en betrokkenheid. De soort mens die wil begrijpen, wil begrijpen waarom de wereld hen raakt. Van zulke mensen valt niet direct wat te leren. Begrip is veel persoonlijker dan een propositie. Om aan een ander over te brengen wat men begrepen

heeft, moet men veel uitleggen, én men moet duidelijk maken hoe en waarom men er affectief door geraakt is. Begrip is propositie plus kennisvoorraad plus emotie (plus, dus, psychologie). Begrip is een wereldbeeld plus de betrokkenheid.

Kennis staat tegenover oordelen. Oordelen veronderstelt beleving, onderscheidingsvermogen, diepgang. Kant schreef de Kritik der Urteilstkraft vanuit dat besef. Kennis stelt je in staat om met details te schuiven en in de werkelijkheid in te grijpen, maar oordelen is heel iets anders. Oordelen is het sine qua non van geluk.

Het onbewuste van de belichaamde waarnemer. Er is nog wat aan de hand. Kennis is tegenwoordig zo gemakkelijk uit te wisselen en zo bereikbaar (via televisie, internet, de krant), dat men er vanaf kan zien het zelf te willen verwerven of te onthouden, zonder echt onthand te raken. Als je alle expliciete kennis vergeet, kun je toch leven door je begrip van de werkelijkheid en de inbedding in de wereld van je lichaam.

Leven met een soort automatische piloot, behalve dat wat die piloot aanstuurt het door jou verworven begrip van de werkelijkheid is. Je hebt het verworven, het vertoont samenhang door jouw betrokkenheid en het past op de inbedding van jouw lichaam in de wereld van je waarneming. Maar onder woorden breng je dit begrip niet en misschien kan dat ook niet. Daarvoor is het te alomvattend en veronderstelt het teveel jouw persoonlijke psychologische geschiedenis.

Een leven dat drijft op begrip alleen. Een leven gedreven door je onderbewuste waar je bewustzijn alleen nog maar op supervenieert, maar waarvan het niet meer de touwtjes in handen heeft - misschien is zo'n leven mogelijk. Misschien is het al de realiteit voor de meesten van ons. Misschien is het de levensstijl van de Afrikaanse binnenlanden waar wij westerlingen ons zo over verbazen. Misschien, ten laatste, betekent het slechts het einde van ons heilig (!) geloof in de waarde van waarheid.

Een psychologische logica. De logica van een leven is niet die van de rede. Het is een psychologische logica. Die logica kan inzicht verschaffen in onze associaties,

in verinnering - terwijl de weetzuchtige mens naar neurofysiologische stroompjes electriciteit zoekt.

Kants kloof met betrekking tot de verbeelding. Immanuel Kant betoogt in zijn Kritik der reinen Vernunft dat onze ervaring eerst afhangt van de categorieën die ingebakken in onze geest zitten en pas dan van de aard van de werkelijkheid, maar hij benadrukt dat we dit niet als een opeenvolging in de tijd moeten begrijpen. Hij benadrukt de transcendentaleiteit van zijn model van de ervaring en dat is goed te begrijpen.

Je wilt natuurlijk niet moeten zeggen dat iemand zodra hij een ander concept hanteert (en door dit te doen) een andere waarneming krijgt - alsof waarneming zo van de wil zou afhangen. Akkoord, Kants visie op de waarneming moet transcendentaal begrepen worden: inbreng van de zintuigen, categorieën van het verstand, synthetisering door de verbeelding: ze gebeuren allemaal synchroon en zijn alleen logisch uit elkaar te houden.

Maar Kants theorie is wat onbevredigend over de verbeelding: die mag alleen opgaan in de waarne-

ming of moet anders fantasie zijn. Er is geen plaats voor wat in een waarneming de zintuigen aanvult: de soliditeit van een object, zijn achterkant, wat eraan komt en voorzien kan worden, wat zojuist is weggegaan, enz.

Waar komt de kloof vandaan, bij Kant, tussen deze twee typeringen van de verbeelding: het transcendentaal opgaan in de waarneming enerzijds en anderzijds de fantasie (die in principe volstrekt irrelevant is voor onze waarneming)? We behoeven een betere psychologie van de waarneming om deze kloof (die ook die tussen Kants transcendentiaal idealisme en zijn empirisch realisme is) te dichten.

Sleutelen aan jargon. In iedere wijsgerige traditie bestaan er filosofen die uitsluitend met elkaar praten (je komt er niet tussen) en die niets doen dan de logica van hun posities doordenken en aan de nomenclatura sleutelen.

In de analytische traditie dragen zij het imago van wetenschappelijkheid uit, maar vaak is onduidelijk welke mug er met hun kanonnen gedood wordt. En je

hebt de Hegelianen die onze intuïties zien als gestolde ervaringskennis en naar die kennis graaien. Beide typen filosofen zijn begaan met Kant, dus Kants fout kan het niet zijn. Er zijn geen twee kampen Kant-interpreten.

Dromen en scepticisme. In de geschiedenis van de (moderne) filosofie is de droom vaak gezien als een concurrent van de waarneming. Dromen komen immers zeer overtuigend over en aan wat je dan waarneemt kun je niet goed zien of het onecht is, dus, omgekeerd kun je maar moeilijk bewijzen dat hetgeen je werkelijk waarneemt niet gedroomd is. Dit is dan de bron van een scepticisme dat meent dat wij niet weten of wat we waarnemen wel de echte werkelijkheid is. Leuk bedacht, maar een beetje oppervlakkig, monsieur Descartes.

Dromen concurreren met herinneringen. Waarnemingen zijn meer dan passieve registraties van zintuiglijke gegevens die je met natuurkundige instrumenten kunt meten, zoals licht- of geluidsgolven, en die we dan in tweede instantie met onze concepten ordenen.

Waarnemingen zijn belichaamd en alle vijf de zintuigen plus de verbeelding zijn erbij betrokken. Waarnemingen zijn eigenlijk handelingen, ze veronderstellen een lichaam dat zich in de werkelijkheid bevindt (egocentrisme) en ze hebben directe handlingsgevolgen.

Nee, dromen concurreren met onze anticipaties en herinneringen. Niet met actuele waarnemingen van de werkelijkheid om ons heen, maar met modaal gemankeerde voorstellingen. Dromen, anticipaties en herinneringen strijden in dezelfde competitie. Vandaar dat je soms denkt je iets te herinneren wat je slechts gedroomd hebt - of ooit bedacht.

Gedragstherapie. De gedragstherapie richt zich vooral op de aard van de resultante handelingen en probeert in te grijpen in de mechanismen die er direct aan vooraf gaan. Zoals de wetenschap die wil weten, maar minder uit is op begrijpen.

Gezinstherapie begrijpt dat veel redenen voor ons handelen geen directe, geen rechtlijnige oorzaak hebben, maar vooral ingebed zijn in een systeem

van waarden en belangen - zoals, typisch, in een gezin. Je handelingen worden niet zonder meer rechtlijnig veroorzaakt door gebeurtenissen die eraan vooraf gingen, maar je doet ze ook om niet bij een geliefde (of iemand die macht over je heeft) uit de boot te vallen. En dat alles doe je al zo lang op zulke manieren, dat je nauwelijks nog weet hoe je over je mede-gezinsleden denkt en voelt. Moeilijk te ontrafelen, maar aan de interactie tussen de gezinsleden valt veel af te lezen.

De psycho-analyse begrijpt dat we redenen hebben om ons naar onze naasten te richten bij ons handelen. Zeker, de causale structuur van ons handelen is complex, maar ze hangt niet alleen van oorzaken en gevolgen af maar ook van hoe wij die waarnemen. En hoe nemen we ze waar? Zoals we ze hebben leren waarnemen. We hebben ze leren waarnemen in interactie met de mensen die voor ons belangrijk zijn en de gebeurtenissen die indruk op ons maakten. Nu is onze waarneming weliswaar nooit volledig helder en eenduidig (beheersbaar), maar in de selectie van onze motieven is ze wel heel erg troebel. Vergeven van de meest fantastische angsten.

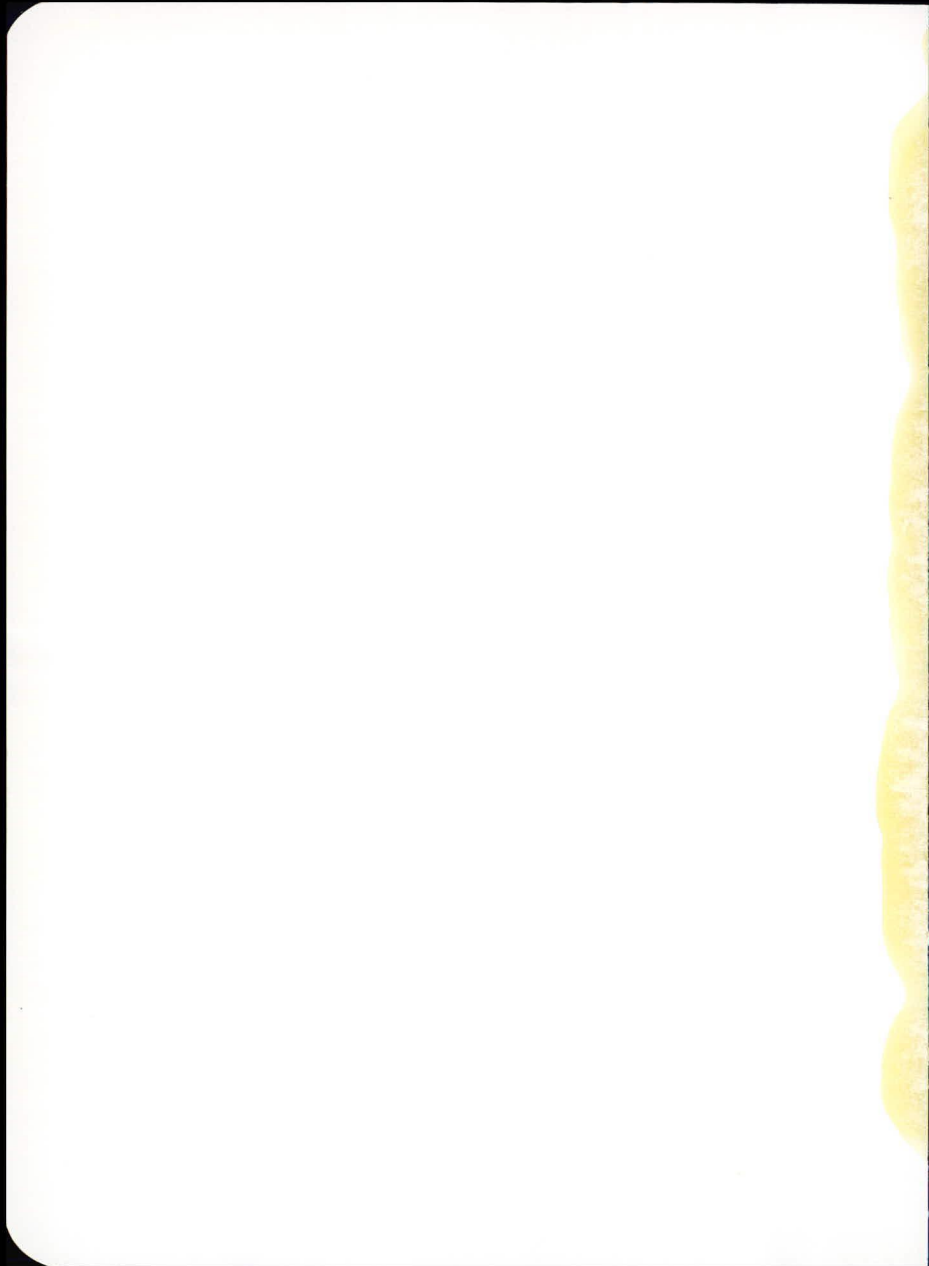
Probeer die maar eens boven tafel te krijgen. De psycho-analyse heeft zich geen geringe taak gesteld.

De psycho-analyse als een wetenschap. Dat de psycho-analyse zich als een wetenschap presenteert, moeten we niet begrijpen als zou zij zich presenteren als een praktijk die op niets anders uit is dan kennis - en dus niet op begrip, bedoel ik. (Inderdaad, zo begrepen valt de psycho-analyse al gauw ten prooi aan wat Popper ertegen inbracht: dat ze niet te falsifiëren is).

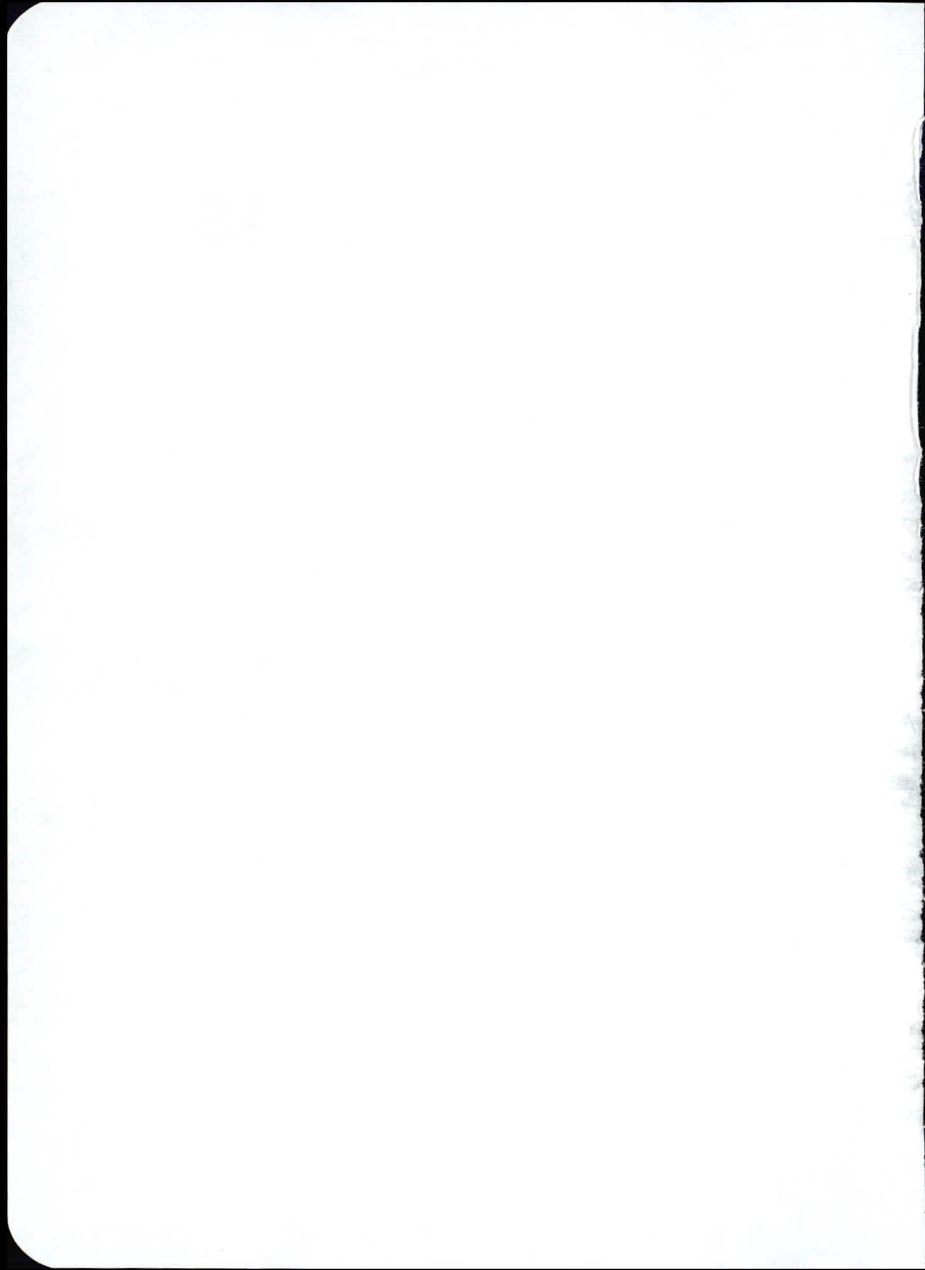
We kunnen het idee van een wetenschappelijke psycho-analyse beter begrijpen in tegenstelling tot een bijgelovige manier om onze motivatie te begrijpen, zoals we die-het zal wel een karikatuur zijn, maar ik zeg het toch maar: zoals we die in Afrika aantreffen. Daar meent men dat iedereen het eeuwige leven heeft, dat de gestorvenen slechts niet meer op deze aarde vertoeven, maar dat we nog steeds rekening met hen moeten houden en dat zij nog steeds over ons meedenken en -beslissen. Voor inzichten als deze biedt de psycho-analyse een wetenschappelijk alternatief, een poging om uit te schrijven waar onze angsten en plannen vandaan

*komen op een zodanige manier dat ze beter
beheersbaar worden.*





16



Van abstractie naar installatie

Twee voordrachten vandaag: na mij spreekt Karin van Dam over wat het is om een installatie te maken. Mijn voordracht is meer kunstfilosofisch van aard. De installatie van Karin van Dam die aan de overkant te 'zien' is, bevindt zich eigenlijk precies tussen ons tweeën in. Waar Karin over haar worsteling met de materialen zal spreken die aan de installatie voorafgegaan is, is mijn bijdrage daar juist dubbel van verwijderd. Een kunstcriticus vertelt tenminste nog wat hij eráán vindt: aan hoe hij een kunstwerk ervaart. De kunstfilosoof houdt zich echter nadrukkelijk niet bezig met het maken of beoordelen van kunst, maar met ons denken daarover, meer bepaald: met onze begrippen en hun onderlinge verhouding.

Een van mijn 'sparring partners' bij het Centraal Museum, Ranti Tjan, zei me onlangs dat installaties eigenlijk sculpturen zijn: ze zijn allebei plastisch, gaan allebei over ruimte en volume. Dat heeft wel wat, die gedachte: men kan inderdaad om beide kunstvormen heen lopen.

Maar geen vergelijking is zo aantrekkelijk of ze roept wel een verschil op. De meeste sculpturen hebben een achterkant. Het ligt ook voor de hand dat we een verschil vinden tussen sculpturen en installaties, we hanteren er immers ook verschillende termen voor. Installaties zijn een nieuwe kunstvorm; ze zijn anders dan al het andere, ook al kunnen we ze niet als kunst zien wanneer ze niet op een of andere manier ook op het voorafgaande lijken. Ik zei: "De meeste sculpturen hebben een achterkant." Waarom niet: alle? Inderdaad, er is een tijd geweest dat alle sculpturen een voor- en een achterkant hadden.

Dat was dan wel voordat ze abstract werden. Daarvoor was de mens het favoriete voorwerp van de beeldhouwer. Aristoteles zag de sculptuur als een organische vorm, als iets wat de vorm van een organisme, een levend wezen, imiteert. In de Middeleeuwen verving

men die formule door 'eenheid in veelheid', waarbij het ordenende principe, dat wat die veelheid tot een eenheid maakt, het goddelijke is. In de Renaissance wordt de mens weer de maat genomen, maar nu wordt die maat aan iedere ruimtelijke structuur opgelegd: aan de sculptuur, maar evengoed ook aan de architectuur (Alberti) en de schilderkunst (Leonardo). De grootste filosoof uit de Napoleontische tijd, G.W.F. Hegel, die God verving door Geist, het goddelijke door het geestelijke, meende weer dat de sculptuur ideaal is omdat sculptuur de geest in de mens verbeeldt, denk daarbij aan de klassieke beelden van een Praxiteles.

Zie figuur 18.

Dat zit volgens Hegel zo: kunst is één van de manieren voor mensen om hun gedachten en gevoelens weer te geven, naast religie en filosofie. Kunst, religie en filosofie produceren dus dingen die geest uitdrukken. Hegel meende dat kunstwerken dat des te beter doen naarmate ze uit zichzelf al beter bij die geest passen en daarmee bedoelde hij ongegeneerd: naarmate ze de mens directer weergeven - hij ging er immers van uit dat mensen als geen andere levende wezens in hun uiterlijk hun inzichten en ideeën uitdrukken. De

natuur speelde hierbij volgens Hegel geen rol. De mens en zijn gestalte, daar gaat het om in de kunst.

Wij houden tegenwoordig niet meer zo van dit soort hiërarchisch denken, maar mij gaat het dan ook alleen om dit soort ideeën over sculptuur. Sculptuur is volgens Hegel als geen andere kunstvorm geschikt voor die weergave van de geest zoals die zich toont in het uiterlijk van de mens. Niet voor niets ook was de Griekse godenwereld vervuld van menselijke trekken. Hegels opvatting verwoordt mooi een standaard-opvatting over sculptuur.

Beelden van mensen hebben natuurlijk vanzelf een voorkant en een achterkant. Zelfs sculpturen van dieren hebben zo'n voor- en achterkant, waarbij vooral de bek van het beest beslissend is, denk aan de brulende leeuw bij de oprit van een paleis. De simpele reden hiervoor is, dat hun onderwerpen een voor- en achterkant hebben. De manier waarop sculptuur volume modelleert, is afgeleid van het volume van de dingen die ze weergeven. We kunnen sculpturen beschrijven als modelleringen van volumes omdat ze hun onderwerpen nabootsen en van die onderwerpen lenen ze

de ideeën van achter- en voorkant en het volume daar-tussen (een door organen gevulde ruimte). Dat is gek genoeg ook zo wanneer een beeld vooral een rug weer-geeft - die achterzijde van het onderwerp is dan de voorzijde van de sculptuur. Of, nog gekker, Rodins 'Kus': een sculptuur met alleen nog maar voorkanten: zijden waar men tegenaan moet kijken om er de volle betekenis van te beleven. Zie figuur 19.

Lessing schreef in Laokoön steeds wanneer hij het over sculptuur had, expliciet over reliëfs: sculpturen met een duidelijkere voorkant laten zich niet denken. Mooi en aardig, maar tevens dringt zich bij het reliëf de vergelijking op met schilderijen: ook die krijgen hun betekenis vooral vanuit een vooraanzicht. Denken we slechts dat sculpturen een voorkant hebben omdat we ze als afgebeelde dingen zien- uiteraard hebben afbeeldingen immers een voorkant en zit er geen volume tussen hun voor- en achterkant. Een afbeelding van een sculptuur creëert vanzelf een voorkant - de afbeelder zal dus ook altijd moeten kiezen wat er op de afbeelding moet komen. Maar dat bete-kent niet dat de sculptuur daar ook om vraagt, zult u misschien denken. Echter, bij installaties en abstracte

sculpturen is dit veel meer arbitrair. Hier kan men zelfs geen redenen bedenken waarom juist het ene liever dan het andere als voorkant is gekozen om te worden afgebeeld.

Daarna, in de twintigste eeuw, verandert er het een en ander in de ontwikkeling van de sculptuur en daarmee doel ik vooral op de intrede van abstractie. Toch is ook het sculpturaal volume dat resulteert na abstractie een van de levende vorm afgetrokken volume. De overgang is mooi te zien aan het werk van Matisse. Zie figuur 20. De rug wil een abstracte vorm worden, maar ze behoudt haar menselijkheid, haar volume, haar 'voorkant'. Deze sculptuur behoudt ook haar voorkant - ze is afgeleid van het reliëf, weer wat anders. Men kan aan de sculpturen die daarna gemaakt worden, zien hoe de gestalte (mens of dier) meer en meer uit de sculptuur verdwijnt. Bij Brancusi Zie figuur 21. ziet men nog een soort herinnering aan de organische vorm, maar bij een Pevsner is die helemaal verdwenen. Zie figuur 22.

Installaties hebben geen voor- of achterkant en ze hebben die ook nooit gehad. Installaties zijn wel in de ruimte, maar dan op een chaotische manier. De

voor- en achterkant van installaties is puur een effect van de wandeling die de beschouwer erin maakt. Ze hangen eerder af van de ingang van de zaal dan van de inhoud van het werk. Installaties vormen dus geen vervolg op de traditionele figuratieve sculptuur, maar op de recentere abstracte sculptuur. Misschien moeten we nu al concluderen dat installaties geen inhoud hebben, of, scherper: dat ze hun eventuele inhoud ontleen aan de inhoud van hun onderdelen (die wel een voorkant hebben). Installaties waarin video's, afbeeldingen of beschrijvingen een rol spelen, ontleen hun inhoud daaraan. Als installatie gaan ze alleen over hun eigen materiaal. Wat dat laatste betreft, is het werk van Karin van Dam een goed voorbeeld: hun betekenis is onze ervaring en die ervaring is een effect van onze wandeling door de installatie. De installatie stuurt die wandeling, dat wel, maar erg autoritair gaat ze daarbij niet te werk. Ze laat veel aan het initiatief van de beschouwer over. De voorgeschiedenis in de abstractie kan ons helpen meer grip op deze bescheiden kunstvorm te krijgen.

Tussen haakjes: er worden natuurlijk al zo lang als er mensen bestaan niet-figuratieve beelden gemaakt, net

zoals er allang decoratieve schilderijen bestaan. Maar als we het over 'abstractie' hebben, bedoelen we een ontwikkelingsstadium in de kunstgeschiedenis, dat ergens na (of met) Paul Cézanne aanvangt. Wat binnen die recente kunsthistorische ontwikkeling 'abstract' is, is iets wezenlijk anders dan iets wat een paar eeuwen geleden, of in een Arabische cultuur 'decoratief' is, ook al zien we er met het blote oog misschien geen verschillen tussen. Abstract is een werk pas als het op een of andere actieve manier figuratie ontkent. Zie figuur 23.

Als we installaties als een effect van abstractie moeten zien, wat ik dus geloof, dan moeten we ook eens beter kijken naar hoe abstractie een eeuw geleden gemotiveerd is en wat ervan geworden is. Misschien vormt de installatie zelfs een antwoord op een crisis in de abstracte kunst. Dat wil ik u graag laten geloven.

Wassily Kandinsky meende, net als Schopenhauer en Nietzsche overigens, maar dan om andere redenen, dat muziek de meest grootse, de hoogste kunstvorm is en alle andere kunstvormen, vooral dan de schilderkunst, ten voorbeeld gehouden moet worden. Über das Geistige in der

Kunst. Muziek raakt ons diep, maar ze doet dat louter door haar eigen materiaal: klanken, melodieën, etc. Ze heeft daar geen plaatjes of tekst voor nodig. Muziek werkt zonder figuratie. Bij literaire kunsten kan het moeilijk anders dan dat de diepgang van het werk afhangt van de diepgang van zijn onderwerp, maar schilderkunst moet dit, zo stelt Kandinsky, beter kunnen. En met die gedachte is de abstractie geboren. Schilders moeten met kleuren componeren in plaats van afbeeldingen produceren. Weg met de figuratie, leve de compositie. Hier te lande hebben kunstenaars van De Stijl soortgelijke opvattingen, maar Platonistischer gemotiveerd: als zouden Mondriaans rechthoeken in primaire kleuren de ware kern van de werkelijkheid weergeven. Uit het gemopper van Mondriaan op minder zuiveren van geest als Van Doesburg, is de 'vruchtbaarheid' van zijn specifieke benadering wel af te lezen.

Maar Kandinsky's thesen leven voort in schilderkunstige varianten op het thema van de abstractie: denk maar aan het abstract expressionisme van een Willem de Kooning; de monochromen van een Ellsworth Kelly; de computergestuurde systemen van Peter Struycken; het blauwer dan blauw van Yves Klein; Barnett Newman

die neurofysiologische effecten van grote kleurvlakken als 'verheven' aan de man brengt; Rothko, enz. Maar een Lucio Fontana probeert met gaten in zijn doeken de ruimte te herintroduceren in abstractie. Dat hij dat met messen en kogels doet, geeft wel aan hoeveel geweld er nodig is om abstractie weer moreel relevant te maken: er moet een kunstvorm voor kapotgemaakt worden - maar dat is een andere kwestie. Zie figuur 24.

Wat deze kunstenaars motiveert, is een behoefte om iets te maken wat mensen echt bij de les houdt. Geen vrijblijvende plaatjes of objectjes, maar werk dat mensen raakt en hen moreel begaan maakt - zo niet met de wereld als geheel, of de mens in zijn algemeenheid, dan toch met die werken zelf. Die motivatie verklaart onmiddellijk ook waarom kunsttheoretici zich zo normerend opstellen; waarom filosofen hiërarchieën der kunsten menen te kunnen opstellen, met één grootste der kunstvormen aan de top: of dat nu de tragedie (Aristoteles), de opera (Nietzsche), de klassieke sculptuur (Hegel), of de muziek (Schopenhauer of Kandinsky) is. De meeste waardering gaat uit naar die kunstvorm waarvan men meent dat ze het publiek het grondigst en meest diepgaand raakt.

Dat streven naar een kunst die mensen raakt, is precies waarom Frank Stella het in 1983 nodig vindt om te laten horen dat de abstracte schilderkunst in crisis is. In zijn Charles Eliot Norton Lectures, 1983-84, Harvard University, 5, Stella wordt geciteerd in Tilghman, 'Picture Space and Moral Space'. De abstracte schilderkunst is te plat geworden - ze werkt niet meer, mobiliseert onze waarneming niet meer. Om die crisis te bezweren, suggereert Stella dat de schilderkunst weer ruimte moet creëren, een ruimte waar de onderwerpen van de schilderkunst in kunnen leven. Maar is de schilderkunst wel te redden met een 'ruimte om de ruimte' - is die wel minder plat? Tilghman, 325. Volgens Benjamin Tilghman niet. Tilghman meent dat ruimte in schilderkunst een morele ruimte moet zijn: een plaats die ontstaat dankzij de interactie tussen afgebeelde lichamen en hun gebaren en expressies. Je kunt dat vergelijken met wat ik net zei over de manier waarop het volume van sculptuur op het volume van de mens teruggaat. Alleen de mens kan de platte ruimte van de abstractie weer reliëf geven. Tilghman noemt het voorbeeld van een Middeleeuws icoon waar Mozes op te zien is die een staf opsteekt, en de 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 de perspectivische kunstwerken van na de Middeleeuwen doet men dit anders. Hier is de ruimte doorgaans een functie van wat personages elkaar moreel 'aandoen'. Ook abstracte picturale ruimte zou zo'n morele ruimte moeten zijn, een ruimte waar mensen zich in zouden moeten kunnen bewegen. Genoeg even over die dingen aan de muur. Hoe staat het eigenlijk met het publiek?

Als een beschouwer zich in een kunstwerk wil verdiepen, moet hij in die morele ruimte van het kunstwerk binnentreden en daartoe moet hij als het ware uit zijn alledaagse werkelijkheid stappen. De overgang tussen deze twee werkelijkheden is een overgang tussen twee soorten waarneming: een lichamelijke - dat is de alledaagse toestand waarin we ons tussen dingen en mensen begeven en we, waar nodig, eerste hulp aanbieden - en een geestelijke soort waarneming - de waarneming van een kunstwerk, waarbij we ons verdiepen in wat er op ons afkomt, zonder ooit te menen er te moeten ingrijpen als er iets kwetsbaars getoond wordt. Zonder een dergelijke overgang is er geen sprake van kunst: kunstwerken moeten hun beschouwers een 'elders' aanbieden. En dat is,

interessant genoeg, precies wat abstracte kunst weigert te doen en die weigering is dan weer de reden waarom ze volgens Stella in een crisis verkeert. Met Tilghmans voorstel dat de schilderkunst weer een morele ruimte creëert op het doek, is het gewicht van die crisis wel duidelijk: schilderkunst heeft de keus tussen plat en vrijblijvend zijn of diep en moreel relevant.

Nu heeft die abstractie de afgelopen eeuw tot allerlei kunstvormen aanleiding gegeven die juist op die overgang tussen gewone en esthetische waarneming betrokken zijn. Gevonden kunst en readymades willen zich voordoen als een alledaags voorwerp en niets meer dan dat. Zie figuur 13. Wat is de betekenis van Fountain? Gaat het hier om het craquelé of de glans van het porselein, om de vorm van een buddha-achtig beeld? Wat bedoelde Duchamp ermee? Waarom plaatste de toenmalige conservator dit urinoir in het museum? Is Fountain belangrijk om wat het is (kleur, vorm, materiaal); om wat het voorstelt (en wat stelt het voor?); of veeleer: om wat het doet?

Ik denk dat laatste. Zie ook hoofdstuk 14. Fountain is een gebaar, dat wil zeggen: "De Kunstwereld met zijn ver-

heven pretenties heeft het vermogen niet om de nieuwe kleren van de keizer te herkennen; waarom anders wordt dit smerige object tentoongesteld? En iedereen die mee applaudiseert zij mede veroordeeld." Fountain heeft de Kunst-wereld diep narcistisch gekrenkt, van zijn verheven troon gestoten. En hoe reageert de Kunstwereld: door het object als een werk te incorporeren in de kunstgeschiedenis - één van de meest geniale nog wel. Fountain laat zien dat de Kunstwereld nog te provoceren is. Wat Fountain verder nog op zijn kop zet, is onze stellige indruk dat het in beeldende kunst (zeker in de abstracte) gaat om de waarneembare eigenschappen van een werk. Bij Fountain gaat het daar namelijk helemaal niet om.

Veertig jaar na Fountain bakt een Beuys toch nog brood van Duchamps provocatie en rijpt de abstracte beeldende kunst via de readymades tot de installatie. Beuys' werk maakt een einde aan de crisis in de Kunstwereld die in Fountain zo duidelijk aan de orde is gesteld. Beuys plaatst een keukenstoel in het museum, maar wel pas nadat hij er een grote klomp was op heeft aangebracht. En dat doet iets met dit object: nu zijn de materialen wel spannend en roepen ze wel

esthetische of kunstkritische vragen op. Waarom die klomp was, in die vorm, op zo'n alledaagse stoel? Waarom was? Wanneer gaat het smelten? Wat gebeurt er met het werk als de was gaat smelten; behoort dat proces tot het werk? Hoe ruikt het werk? Het is het soort rudimentaire vragen waar Kandinsky op uit was: over wat het werk zelf is, niet over wat het voorstelt of uitdrukt of doet. Zie figuur 15.

Volume, ruimte: het zijn de grenswaarden van alle beeldende kunst. Sculptuur werkt ermee, net als de schilderkunst, performance, installatie, zelfs (vooral, bedoel ik eigenlijk) de architectuur. Maar daar heb je het alweer: architectuur werkt inderdaad met ruimte, maar is het wel kunst? Kun je anders in architectuur vertoeven dan op de alledaagse manier? Zeker, architectuur geeft vorm aan je alledaagse waarneming van je omgeving: als er dikke pilaren in een gebouw staan, moet je die wel zien als obstakels waar je omheen moet lopen en die het dak, erg hoog, ondersteunen. En zo'n hoog plafond geeft je meteen ook een gevoel dat jij met je alledaagse gedachten en gevoelens maar een kleintje bent, in het licht van de eeuwigheid. Zeker, dat klopt allemaal, maar produceert architectuur

wel een elders, een plek die lós staat van je alledaagse morele rechten en plichten? Dat weiger ik te geloven.

Als de omgang met volume, de grootste gemene deler van de beeldende kunsten, de enige ingang zou zijn voor onze interpretatie van deze kunstvormen, dan komen die er misschien toch wel wat te bekaaid vanaf. Als dat toch alles is wat er over de betekenis van de beeldende kunst gezegd kan worden, kunnen we misschien meteen de grenzeloos veel grotere populariteit van de televisuele cultuur uitleggen. Maar is het zo? Is volume alles waar het in de hedendaagse post-abstracte beeldende kunsten om draait?

De installatie mag dan het einde zijn in een ontwikkeling, maar het is ook een antwoord op een crisis. De uitdaging is toch om op nieuwe manieren mens-morele betekenissen voort te brengen met die ruimtevullers-om enerzijds alle aandacht op hun materialen te richten, maar daarbij anderzijds de beschouwer wel maximaal tot waarneming te activeren. Geen wonder dat het maken van een installatie zo'n zware klus is, zeker als men, zoals Karin van Dam, geen gebruik maakt van andere kunstvormen zoals video en televisie

die die klus zienderogen vergemakkelijken. Ik ben één van de laatsten die weet hoe het moet en laat daarom met veel genoegen het woord aan Karin van Dam.

17

De tijd van 'live'

Eén van de grote filosofen van de afgelopen eeuw, die nota bene zijn ideeën duidelijk wist uit te leggen, Hans-Georg Gadamer, meende dat alle ervaringen van een kunstwerk gelijktijdig zijn. Hij bedoelde dat iedereen die op de juiste manier naar bijvoorbeeld Picasso's Guernica kijkt, niet alleen hetzelfde doek aan de muur ziet hangen, maar daar ook op dezelfde ingrijpende manier door aangesproken wordt. Een mooie gedachte van Gadamer, maar men moet hem natuurlijk niet letterlijk nemen.

Waterleidingsbedrijven weten als geen ander hoe bij live-televisie de kijkers wel letterlijk met zijn allen op hetzelfde moment naar dezelfde gebeurtenissen zitten te kijken. In de rust van de Cupfinale is er een piek in het

waterverbruik. Maar is dat nu zo bijzonder, met zijn allen tegelijk naar hetzelfde kijken? Ja en nee. Het hangt er vanaf.

Op 11 september vorig jaar kijken velen onder ons tegelijk naar de aanslagen op het WTC. We kijken naar hen die er in New York bij zijn. Hoeveel springen er naar beneden, wat gaat er door hun hoofd? Angst en verbijstering zien we op televisie. Hoeveel torens zullen er nog geraamd worden? Hoeveel mensen zijn er in het WTC? Gaan de twee torens instorten en sleuren ze dan als dominostenen de rest van Manhattan mee in hun val? Wie zitten hier achter, hoe zal men dit vergelden, hoe voorkomen we een Derde Wereldoorlog?

Wij worden weliswaar niet lijfelijk geraakt door de ramspoed, maar onze angsten zijn gelijktijdig met die van de slachtoffers. Deels zijn het dezelfde.

Kijkt men later naar de opnames dan is allereerst de gelijktijdigheid verdwenen: niemand anders in de wereld zal op hetzelfde moment als ik naar deze beelden zitten te kijken; en ook de gebeurtenissen zelf zijn achter de rug. Maar in de tussentijd is er meer verdwenen dan

alleen die gelijktijdigheid: wat verdwenen is, is ons getuigen-zijn van de toekomst terwijl die zich ontvouwt. Die onzekere toekomst is nu veilig verpakt in het verleden.

We weten wat er allemaal niet van gekomen is. De Taliban zijn verdreven, Bin Laden is vermoedelijk dood, we weten hoeveel slachtoffers de aanslag gekost heeft, hoeveel torens er ingestort zijn, enz. Bijna alle onzekerheden zijn weggenomen door de geschiedenis: opgevangen in een net van feiten.

Dat we getuige waren van het ontvouwen van de toekomst met alle onzekerheid vandien, zette echter toendertijd onze verbeelding aan het werk. Dat maakte ons medeleven zo aangrijpend.

Precies dat is het wat onze ervaringen van een groots kunstwerk gelijktijdig maakt - natuurlijk niet de toekomst die zich erin ontvouwt, maar het vermogen van het werk om onze verbeelding tot een diep medeleven te bewegen. Wat op televisie soms en alleen bij toeval gebeurt en dan ook altijd weer onherhaalbaar voorbij gaat, gebeurt in grootse kunst steevast en keer op keer opnieuw. Omdat het werk het zo bedoelt.

Een lezing over televisie

HET PROBLEEM

Een typische talkshow-situatie: een vrouw vernedert haar man: "ik heb al een jaar een verhouding met je beste vriend". Schaamte, boosheid, razernij.

Mijn analyse: de televisie vernedert én de man én de vrouw - door hun intieme problemen te tonen aan publiek; buiten controle van de personen. Beider beleving wordt tekort gedaan.

Registratie lijkt zo transparant: alles wat er voor de camera gebeurt, komt immers in beeld; zelfde geldt voor geluid.

Maar tegen het laten klinken van de geluiden kan geen bezwaar gemaakt worden. Waarom niet? Omdat geluiden niet genoeg individueren - ze maken niet duidelijk genoeg om wie het gaat: de individuen zelf zijn er eigenlijk niet mee weer te geven.

Geregistreerde beelden onthullen namelijk volledig om wie het gaat. Hun individualiteit is dus ook in het

geding; vooral hun morele innerlijk, hun emoties en gevoelens en oprechtheid.

Alles komt in beeld, maar geldt dat ook voor de gevoelens van personen?

DRIE MOGELIJKE OPLOSSINGEN

1.

De kalme optie: de afgebeelden zoveel tijd gunnen dat ze alle gelegenheid hebben om zich te laten kennen zoals zij dat willen. Je zet gewoon de lens lange tijd open zonder in te grijpen in de opeenvolging van de beelden.

*De kalme optie is in de bioscoopfilm uitgeprobeerd, in bijvoorbeeld *Sleep van Andy Warhol* (ahum, hier krijg je zes uur lang een slapende man te zien; een film die duidelijk om andere redenen gemaakt is dan om ons probleem hier op te lossen). Of: *Jeanne Dielman van Chantal Akerman* - waarin de scènes bijzonder lang opgerekt zijn. Hier zien we een vrouw aardappels schillen en we zien op wat voor manier deze vrouw haar aardappels schilt we zien rustig hoe ze haar keuken opruimt, met welke precisie ze haar bad schoonmaakt, of haar kleren opvouwt etc. Alles wordt als het ware getoond in*

haar ritme, zonder concessies aan het publiek. Of: Shoah van Claude Lanzmann, waarin in blokken van een half uur getuigen van de Endlösung de gelegenheid krijgen hun getuigenis over te brengen.

Voor televisie is de kalme optie ongeschikt, omdat de televisiekijker daar het geduld niet voor heeft.

11.

Zoals ze het in films doen: door een verhaal aan de beelden op te leggen. Waarom laat Hitchcock in *Psycho* een douchegordijn zien? Omdat er dadelijk een moordenaar op zal insteken. Waarom krijgen we bij die steekpartij alleen het langsflitsende grote mes te zien en het douche-gordijn en horen we naast het gekletter van het water alleen schreeuwachtige muziek? Hitchcock had er een reden voor: hij wou het spannender maken. Door het zo spannend te maken, geeft hij het publiek de gelegenheid zich in te leven in wat er daar precies gebeurt. De inbreuk die de moordenaar maakt op de intimiteit van een douchebeurt. De regisseur grijpt in in wat hij in de beelden wil laten zien (hij selecteert), hij plakt er maf geluid onder (om het effect te verhogen), hij plakt de beelden in een bepaald tempo achter

elkaar (met het ritme verhoogt hij de spanning). Wat hem motiveert is: hoe krijg ik mijn verhaal zo levendig mogelijk bij mijn publiek; d.w.z. hoe maak ik dat mijn publiek zich zo goed mogelijk inleeft in de personages?

Dat soort motivatie missen we eigenlijk bij televisie, zagen we net. Maar is ze wel beschikbaar voor televisie? Ik denk van niet, om twee redenen:

*Ten eerste, op televisie wordt op een andere manier gemonteerd dan bij film. Bij film is het monteren (knippen en plakken van beelden) volstrekt noodzakelijk door de aard van het medium: film wordt op celluloid gedraaid en voordat daar een film uit voortkomt **MOET** men die grote banden aan stukken knippen en weer aan elkaar plakken tot een samenhangend geheel. Dit moeizame proces heeft generaties filmmakers gedwongen om middelen te ontwikkelen waarmee verhalen verteld worden. Bijvoorbeeld, je kunt een vrouw in haar hotelkamer een koffer laten pakken en dan in de volgende scène buiten bij een vliegveld om een taxi laten bellen: de kijker weet dan onmiddellijk dat ze een reis heeft gemaakt en dat die reis er niet toe doet en dat nu de volgende fase in het verhaal aanvangt.*

Bij televisie gaat het niet om het monteren van beeldjes, maar om het switchen van camera's: de televisie-regisseur zit in de studio naar een wand vol monitoren te kijken en geeft opdrachten om van de ene naar de andere te switchen. Hij manipuleert niet het gehele opnameproces, maar gebruikt wat er binnen komt. Het grote voordeel van televisie boven film is uiteraard de snelheid waarmee je iets bij de kijkers kunt brengen. Typisch televisie is eigenlijk de live nieuwsuitzending: die is in celluloid ondenkbaar. Typisch film is het uitgemonteerde verhaal: dat kan wel op televisie nagebootst worden, maar ook dan zijn er verschillen, voornamelijk omdat televisie hoe dan ook een goedkoper medium is. Wie gaat er nou voor het soort bedragen dat in film omgaat een televisieprogramma produceren? Niemand toch?

Maar goed, dat switchen van camera's leidt tot een ander soort beelden, of beter, tot andere verbanden tussen beelden. Kijk naar een quiz op televisie. De beelden volgen elkaar op volgens het stramien van de quiz: de ene ronde na de andere passeert de revue. Heeft iemand flink geblunderd met een antwoord, tja, dan is dat pech: de quiz gaat door en het volgende beeld is ofwel van de

quizmaster ofwel van de andere kandidaat. De quiz-regisseur voelt niet alleen geen noodzaak om te proberen het gevoelsleven van zijn kandidaten over te brengen; hij heeft er ook niet de middelen voor. Het switchen van camera's gebeurt om een ander soort redenen, bijvoorbeeld: de volgende fase in het programma is aangebroken, die vraagt om dit soort beeld; of, bij een nieuwsuitzending: de kijker heeft dit beeld al 'uit', het zal hem niet meer boeien, op naar het volgende. De morele en belevingsdimensie van een beeld op het nieuws zal worden geofferd voor de nieuwswaarde, enz.

De tweede reden waarom de filmmanier van monteren voor televisie niet primair is en voor live-televisie zelfs ongewenst, is omdat ze de beelden fictionaliseert. Als je met de volgorde van de beelden gaat knoeien om de kijker te laten meeleven, offer je de waarheid van de beelden op aan het effect van de emotionele betrokkenheid bij de kijker. Het nieuws gaat daar doorgaans aan voorbij, omdat het altijd eerst en vooral om het nieuws gaat.

Tegen de achtergrond van dit probleem 'hoe breng je de beleving van mensen over', wil ik nu verder met een typische mogelijkheid voor televisie.

III.

Live-televisie. Ik schreef het eerder, de beelden van de aanslag op het New Yorkse World Trade Centre van 11 september 2001... Eerst zagen we het beeld van die ene toren in brand. Er was een vliegtuig ingevlogen. We dachten: Wat een verschrikkelijk ongeluk. Hoe kan dit gebeuren? Wat zal er nog gebeuren: zal de toren instorten? Daarna zien we een toestel de tweede toren invliegen. Dit kan geen ongeluk zijn. Wie doet zoiets, wie haalt het in zijn hoofd zoveel mensen te vermoorden? Hoeveel mensen? Wat komt hierna? Nog meer gebouwen? Welke? Heeft iemand de aanslagen 'opgeëist'? Hoe zal de wereld reageren? Hoe houden we een Derde Wereldoorlog tegen? We speculeerden mee met de omroepers van verschillende zenders. En we keken naar de mensen op straat, de brandweerlieden. De vallende mensen. Waarom springt iemand van zo hoog? Daarna de speculaties over de nog kersverse Amerikaanse president Bush en de schuldvraag: Osama Bin Laden?

Ik heb die televisiebeelden destijds op video gezet om mijn verbijstering te kunnen vasthouden, maar er gaan wel honderd dagen overheen voordat ik, ook nog bij toeval, die videobeelden weer eens zie. Ik zie weer die vrouw,

losgemaakt uit de stofwolk van de eerste instorting, in paniek over collega's die nog in de toren moeten zijn geweest. Maar er is iets raars. Iets raars met mij. Ik ben begaan met haar lot zoals ik iedere dag begaan ben met de rampen op het journaal. Ik ben wat kwijtgeraakt in die honderd dagen: mijn eenmalige persoonlijke betrokkenheid van 11 september.

DE TIJD VAN LIVE

U hebt vermoedelijk minder last van afstomping dan ik destijds thuis op de bank gezeten. Maar dat heeft een reden: u doet nu speciaal uw best om de afgebeelden tot leven te laten komen en met hen mee te leven.

We worden nu geholpen door de situatie hier in deze zaal. Beetje verduisterd, geconcentreerd, gedeeld kijken. U gaat niet hardop praten, gaat geen thee zetten of even naar het toilet. U kijkt niet zo losjes om u heen als u dat thuis gewoon bent te doen, enz.

Dat soort dingen doet u thuis uiteraard wel. De televisie staat op de kast, het licht is aan, uw huisgenoten praten met u, enz. enz.

Figuur C: De tijd van 'Live'

LIVE TELEVISIE

lengte van shot
= lengte van gebeurtenis

tussen twee shots
geen tijd

reden voor afwisseling
voor de kijkers niet relevant; ze volgen geen
verhaallogica

tijd van het geheel
= tijd van de opgenomen werkelijkheid

ontwikkeling van de tijd
=onzeker; voorbeeld: voetbal 11-9-2001

Meeleven van de kijker
tijd van ervaring = tijd van uitzending
onze onzekerheid = hun onzekerheid

FILM

lengte van shot
= lengte van gebeurtenis

tussen twee shots
verdichte tijd

"ze ondernam een vliegreis"
"ze loopt gevaar"

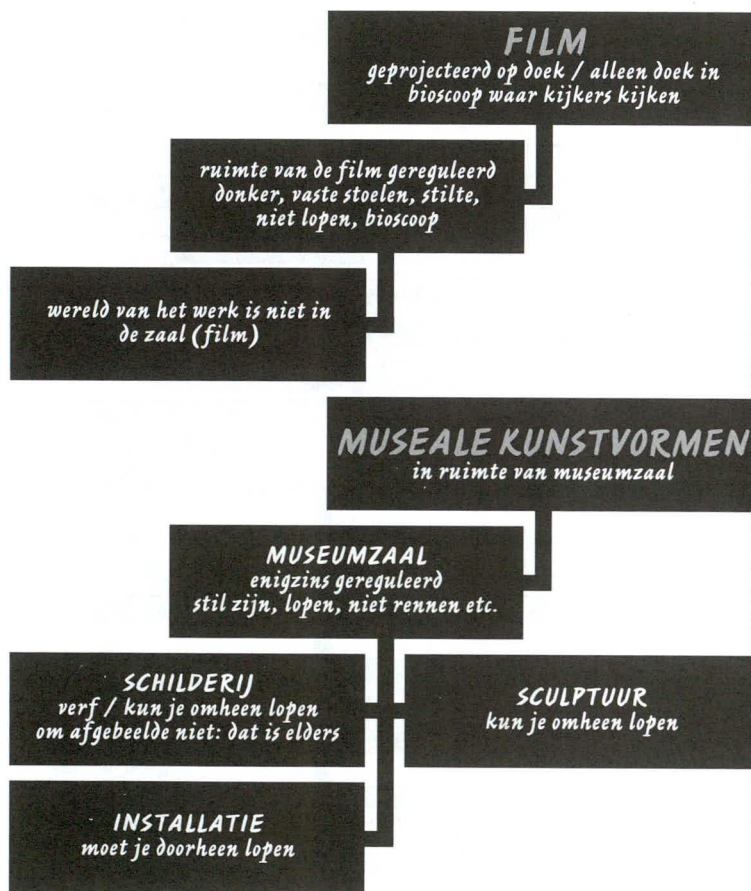
reden voor afwisseling
met een goede reden: verhaallogica
kijkers hebben geleerd die reden te zoeken

tijd van het geheel
kan heel lang/kort zijn
'een mensenleven' of 'een dag'

ontwikkeling van de tijd
= bedacht; het verhaal en de bedoeling

Meeleven van de kijker
tijd van ervaring + verbeelding
gestuurd door logica van verhaal

Figuur D: De ruimte van televisie



*Plaats van geprojecteerde werken in
museumzalen?*

*De geprojecteerde wereld gaat geen
lichamelijke relatie aan met de kijker.*

FFF Videoshow is gewaagd experiment

TELEVISIE

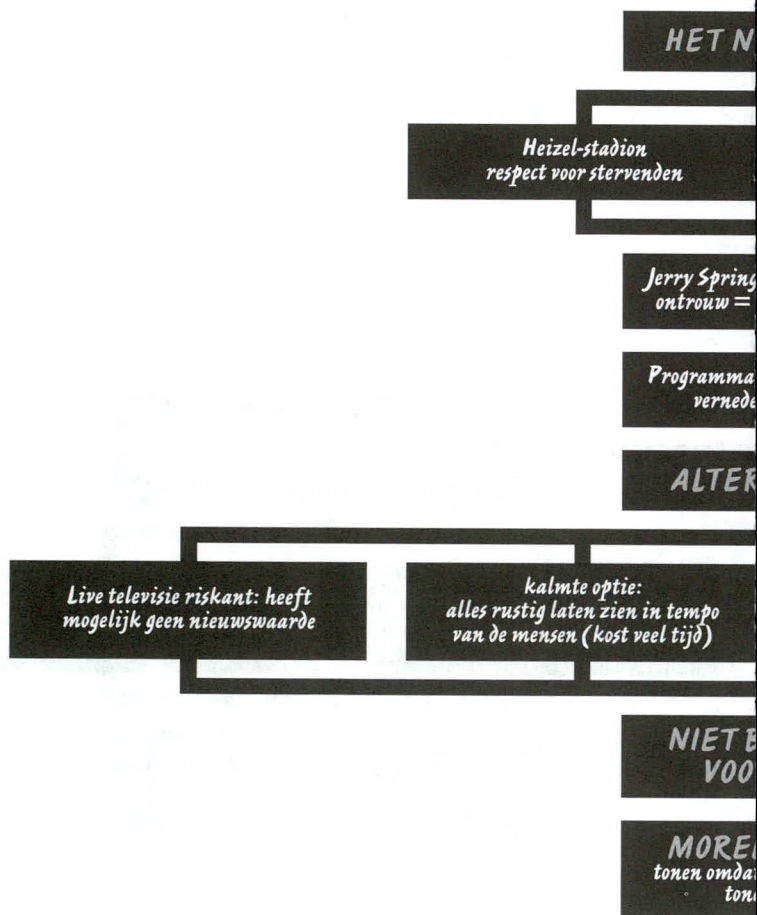
*programma's op scherm / alleen scherm
in de ruimte van de kijker (in de kast)*

*ruimte van televisie is alledaagse
praktijk / huiskamer, bier, chips
uitzicht, volledige bewegingsvrijheid*

*wereld van het werk (programma)
is elders, niet in de huiskamer*

*door bewegingsvrijheid en onafhankelijk-
heid van ruimte van de kijker is de kunst-
status van televisie steeds ter discussie*

Figuur E: De kwestie: registratie van beleving



S OPTV

9-11-2001
live-tv en herhalingen?

u bekend man
rnedert man

de = televisie
n vrouw

EVEN?

zoals films?
maakt van werkelijkheid fictie
(grijpt teveel in)

zoals video-clips? veel manipulatie
van beeld (vertelt geen verhaal en
grijpt teveel in)

IIKAAR
UWS

EMMA
uws is of niet
spect

Het mobieltje het museum uit

In kunstwerken mag en kan veel meer dan in het leven van alledag. Ze zeggen dat ze autonoom is en bedoelen dan dat kunst moreel gezien een uitzonderingspositie inneemt. Ze staat buiten de moraal. Zij hebben daar echter voortdurend moeite mee, met die morele vrijstelling van de kunsten.

Gelukkig maar. Het zou niet goed zijn als ze ons koud liet. Dat we regelmatig proberen om die afgrenzing tussen de kunst en de morele wereld van alledag op te heffen, is echter een vergissing, denk ik, en mensen die beweren dat die grenzen allang vervaagd zijn of zelfs nooit echt bestaan hebben, begrijpen niet eens wat er speelt.

Vanuit de kunst zelf is de grensvervaging gezocht door nieuwe kunstvormen. Zo heeft de performance de grens

tussen het kunstwerk en zijn maker proberen weg te nemen: de performer als maker én werk. De installatie heeft de beschouwer het werk in willen trekken, niet als beschouwer maar als mede-maker. Je ziet het allerwege: de ene kunstenaar stelt het bed tentoon waarin zij twee weken lang overwoog zichzelf te suïcideren, een andere plaatst een aquarium met een dode haai, weer een andere maakt haar eigen lichaam tot voorwerp van een reeks plastisch chirurgische ingrepen waarin haar gelaatstrekken worden vervangen door die van beroemde portretten uit de kunstgeschiedenis als Mona Lisa en Boticelli's Venus. Andersom maken kranten soms de fout een foto een ereplaats te geven op de voorpagina om redenen die niets met hun nieuwswaarde (hoewel die er zeker is) te maken hebben, maar des te meer met hun gelijkenis op werk uit de kunstgeschiedenis. Enkele jaren geleden werd een foto om geen andere reden tot World Press Photo uitverkoren dan omdat hij op een Renaissance schilderij leek - de ondertitel bleek achteraf niet eens te kloppen (Moslimvrouwen die rouwen om hun vermoorde familie; niet bepaald schilderachtig). En onlangs plaatste het NRC-Handelsblad een foto op de voorpagina met ogenschijnlijk geen andere reden dan om te laten zien dat er met echte ellende plaatjes gemaakt kunnen worden die in de kunstgeschiedenis niet zouden misstaan (een vrouw

in een bus naar een rouwbijeenkomst in Srebrenica; evenmin erg schilderachtig. Zie figuur 12. Ellende wordt wel vaker opgeofferd omwille van de nieuwswaarde - daar kunnen we mee leven-maar nu wordt die nieuwswaarde opgeofferd omwille van artisticeit. Dit soort voorbeelden duidt op een grenserving vanuit de werelden van kunst en reportage. Maar het kan ook uit de andere hoek komen en dan komt het ongemerkter.

In het museum zou je het volgende kunnen meemaken: je zit rustig naar een schilderij te kijken en plots klinkt het onmiskbare signaal van een mobieltje. Zijn bezitter begint een luid gesprek midden in de zaal en kijkt onderwijl afwezig in de rondte. Hij kan het ook niet helpen. Tenslotte wordt hij gebeld en is de verbinding doorgaans van zodanige kwaliteit dat men onwillekeurig harder gaat spreken.

Waar het mij nu om gaat, is dat zo'n storing door een GSM-gesprek de allure van een kunstvorm aanneemt. Net als bij acteurs gaat het bij het aanschouwen van andermans GSM-gesprek niet om de persoon van de beller, maar om de personages van het gesprek. De persoon is immers via de satelliet naar een verre wereld verdwenen. Hoewel zijn lichaam zich onder jouw ogen bevindt, communiceert hij

niet met jou, maar met iemand ver weg. We zien nog wel zijn lichaam, maar dat beweegt zich doelloos en laat zich ook schaamteloos zien. Dat lichaam vormt het medium voor betekenissen waar het publiek naar moet gissen. Betekenissen, die wij daadwerkelijk willen en kunnen achterhalen, omdat het telefoongesprek, typisch, van suggestieve mechanismen gebruik maakt: het laat ons niet alleen slechts de helft horen, maar wát we horen bestaat uit reacties op wat we níet horen. Even spannend als Hitchcocks films spannend zijn om wat ze suggereren en niet tonen. Bovendien gaat deze 'kunstvorm' gepaard met een theatraal spreken, een roep om de aandacht van de aanbouwer. Het mobieltje ontsnapt zijn alledaagse context door zich als kunst voor te doen.

Dat brengt me bij de kern. Net als de kunst plaatst het mobieltje zich buiten de moraal. Begint iemand een mobiel gesprek, dan vervliegt de wereld om hem heen, ongeacht wat zich daar verder nog afspeelt. Dat is op zijn zachtst gezegd ongewenst. Hou hem het museum uit!

19

Kunst wint van foto

Sinds een paar jaar prijken op de voorpagina van het NRC-Handelsblad de prachtigste kleurenfoto's. Toen de fotografie ontstond en zich verspreidde, begrepen velen dat de schilderkunst van een taak verlost was: een beeld van de werkelijkheid te moeten geven. Een portret maakte je voortaan met één druk op de knop. Daarvoor hoefde een model niet langer dagen achtereen te poseren, noch hoefde de maker zijn afbeelding nog langer minutieus op te bouwen, door kwasten te kiezen en verf aan te maken en op het doek te brengen en daarbij voor iedere kwastbeweging een dikte, snelheid en richting te kiezen.

Delen van het doek moeten overschilderen om de juiste expressie te treffen, behoort de voortaan tot de verlede tijd. Voortaan nammen een foto, of beter: een hele reeks foto's waaruit de beste gekozen werd. De schilderkunst kreeg haar handen vrij voor abstractie. Nude foto's óók minutieus bewerkt en verbeterd kunnen worden op de computer en digitale beelden via televisie, reclame en internet de wereld overspoelen, heeft de schilderkunst helemaal het nakijken. Wat een schilder kan, plaatjes maken, kan de Photoshop gebruiker beter. Of nee: zelfs een computer, op de juiste manier geprogrammeerd, kan het in zijn eentje beter. Wie heeft er nog behoefte aan mensen?

Mooi niet dus. De Engelse filosoof Roger Scruton boog zich twintig jaar geleden over deze kwestie en meende dat het verschil tussen een foto en een schilderij begrepen moest worden als dat tussen een oorzakelijk proces en een geestelijk

proces. Omdat de details van een schilderij met een bedoeling op het doek zijn geplaatst, vertellen ze de kijker ook iets van die bedoelingen, dus van de visie van de kunstenaar op datgene wat hij heeft geschilderd. Foto's daarentegen zijn het resultaat van een deels mechanisch, deels chemisch proces. Derde, genoemd: klik van het toestel, en daarna de ontwikkeling - en afdrukken in het laboratorium. Typisch voor fotografie is dit causale proces: hier in onder-scheidt ze zich van de schilderkunst. Scruton beweert dat fotografie om deze reden geen kunst is: een foto geeft geen visie op het afgebeelde. Nu weet iedereen die iets van fotografie af weet wel beter: foto's geven door hun onderwerpen en afbakening wel degelijk de visie van de fotograaf weer. Maar volgens Scruton is dat niet typerend voor fotografie, je ziet daar niets, of het moeten zwarte

engrijze puntjes, pixels, zijn. Jekijkt bij een foto door het platte vlak heen naar de afgebeelde werkelijkheid. Kijk je evenwel naar het oppervlak van een schilderij, dan zie je precies die materiële elementen die er zorg voor dragen dat het schilderij iets afbeeldt, dat het dit op een expressieve manier doet en dat het daarbij de hand en geest van de kunstenaar toont.

Inmiddels is fotografie al lang minutieus manipuleerbaar. Maar dat bewijst nu juist mijn stelling. Door de digitalisering van het medium ontstaat de mogelijkheid van fotografische stijl, waarbij de foto de hand van zijn maker toont en deze door materiaalbehandeling een visie op het onderwerp overbrengt. Het enige wat nog ontbreekt, is uiteraard de hand van de fotograaf, aangezien hij zijn foto via het computerscherm manipuleert. Maar meer dan een kwestie van tijd is het niet of kunst wint weer van foto.

20

Foute foto's

Walter Benjamin, heel geen held van mij, juichte in 1936 over de nieuwe reproductietechnieken. In de honderd jaar die sinds de verbreiding van de fotografie verstreken zijn, hebben we ook inderdaad op een bepaalde manier in een utopie geleefd (ook al is het om andere redenen dan Benjamin noemde—hij had het over het verdwijnende aura van schilderijen, over shockervaringen en politisering van de esthetiek). Niet dat we dat duidelijk beseffen, maar honderd jaar lang hebben we de wereld kunnen reproduceren, met foto's vooral, want films worden gemonteerd en dat diskwalificeert hun bewijskracht. Foto's hebben bewijskracht: wat je erop ziet, heeft inderdaad bestaan. Vandaar dat iedereen zo over

Robert Capa's foto van een stervende soldaat in de Spaanse burgeroorlog 1936 viel, toen men hoorde dat die geënceneerd was. Zie figuur 25.

Foto's geven de werkelijkheid weer, maar hoe voorkom je dat die werkelijkheid eerst gemanipuleerd wordt? Daarvoor moet je morele druk op de fotografen uitoefenen. Zo liepen we later ook te hoop tegen de inval op Mogadishu, waar eerst de fotografen landden en pas toen de 'bevrijders'. Over de bewijskracht van foto's heeft echter zelden iemand geklaagd. Ja, over die foto's waar 'de man naast Chroetsjev' overduidelijk 'verdwenen' was—maar dat soort manipulatie vonden we dan weer zo knallig, dat we er eerder onze schouders voor ophaalden.

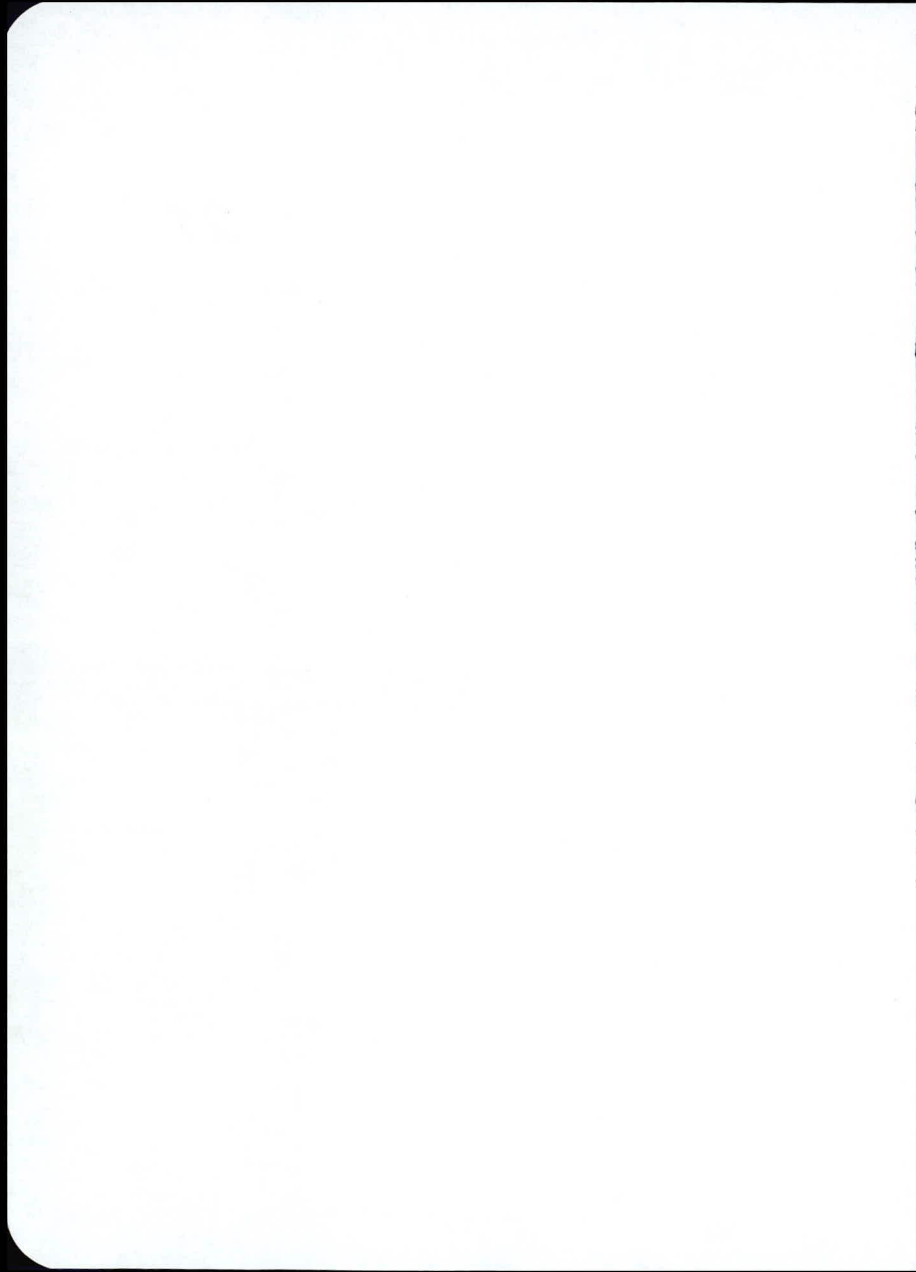
Die utopische macht om de werkelijkheid te reproduceren, is pas echt opgeheven door de recente digitalisering van de fotografie. Je ziet het in de krant, waar steeds meer foute foto's verschijnen. Foto's die vanuit een soort meta-wanhoop lijken te willen bewijzen dat ze de werkelijkheid net zo scherp en tegelijk verstoord kunnen weergeven als iedere beetje Photoshop-gebruiker dat tegenwoordig met zijn computer kan. Zo stond er een tijdje geleden een foto in de krant van een honkballer

die boven een egaal geknipt, ontzettend groen grasveld zweefde en de honkbal, duidelijk in beweging, wegvliegend een fractie nadat de man hem in volle vaart geworpen heeft. Te mooi om waar te zijn. Zie figuur 26. Twintig jaar geleden was dit ontegenzeggelijk een schitterende foto geweest. We zouden ons afvragen: Was het gras echt zo egaal en fris, was de bal echt nog zo dichtbij de werper of is de werkelijkheid een handje geholpen? Die vragen waren toen nog retorisch en duiden op onze verwondering over de foto. Momenteel zijn het echte vragen die ook echt beantwoord kunnen worden. Het is tegenwoordig een klein kunstje om de kleur van het gras wat op te frissen, of die bal precies op die plaats in de foto te monteren. Of neem de onwaarschijnlijke foto van Pieter van den Hoogenband onder water in De Volkskrant van 21 juli; een foto die zo nadrukkelijk op een computeranimatie wil lijken, dat het gewoon flauw wordt. Zie figuur 27.

Het gaat er niet om of de betrokken fotografen wel of niet kunnen bewijzen dat hun foto's echt zijn. Waar het om gaat is dat zo'n bewijs nodig is geworden. Zelfs echte foto's hebben door de digitalisering hun bewijskracht verloren. En dat luidt het einde in van een nauwelijks beleefde utopie. En het begin van een nieuw geluk, een

tijd waarin zin weer een probleem wordt. Melancholie
naar de bewijskracht van fotografie zal ons verliezen.

21



Een tekening van Da Vinci

Een paar weken geleden zag ik een reproductie in het NRC-Handelsblad van een schets van Leonardo Da Vinci die bij mij een zekerheid deed ophorren, mij tot dan toe onbekend. Plots 'begrijp' ik waarom zo'n prent zo vereerd wordt, waarom ze zoveel miljoenen wordt geacht op te gaan brengen op de veiling waar ze te koop staat. Natuurlijk, dat is het: de waarde van een kunstwerk zit in zijn stijl, en die stijl is een directe uiting van het lichaam en de psychologie van de maker. En een groots schilder, wel, die slaagt erin met die stijl veel van zichzelf over te brengen. Alsof groots werk ons direct in contact brengt met de kunstenaar. Zulke werk wil je kunnen bestuderen om er het grootste probleem

van de schilderkunst (eigenlijk van alle kunst) mee te ontrafelen: hoe krijgen vlekken verf op een plat vlak betekenis? Een vraag die des te frappanter is naarmate die betekenis persoonlijker wordt. De vraag is niet alleen: hoe beelden die vlekken iets af, maar hoe doen ze dat levendig en op welke manier ontspringt die levendigheid aan het lichaam en de psychologie van de kunstenaar, aan zijn kwast-kenze, zijn verfkenze, de oriëntatie van zijn verf-streken, de dikte ervan, de subtiliteit van zijn pen?

Uren later, op dat dagelijkse moment van bezinning dat ik mijn tanden sta te poetsen, dringt pas werkelijk tot me door wat ik natuurlijk allang weet en wat ons - publiek en kunstenaars, in gelijke mate zo cynisch over kunst maakt. Dat deze tekening om heel andere redenen zoveel geld waard is. Dat de koper niet vanwege zijn fascinatie voor het grootste raadsel van de kunst zoveel geld zal neertellen, laat staan om anderen ook van dat raadsel mee te laten genieten, maar om schaarste en investering. Waar gaat het kunstbedrijf nog over? Wat is er van het artistieke domein geworden?

Het lijkt misschien paradoxaal, maar de kunsten een morele autonomie toekennen, was onze grootste morele daad tot op heden. Dit was en blijft een daad van ongekeerde reikwijdte die allen bezighoudt. Bij iedere provocatie vanuit de kunsten vragen velen zich hernieuwd af of dit nou is wat we ermee voorhadden: misbruikt deze of gene kunstenaar zijn privileges niet? Mag kunst ons kwetsen? Dat soort vragen. Wij worstelen voortdurend met de grenzen tussen kunst en moraal. Maar ondertussen is onze wereld ons een stap voor. Zolang als het geld bestaat, bestiert het uiteraard de morele wereld. En nu ook de kunst is opgekocht, vallen kunst én moraal onder haar ene wet, die van de winstmaximalisering. Maakt dat de morele autonomie van de kunsten niet tot een soort wassen neus? Nietzsche zei eens: "Was fällt, das soll man stoßen". Ofwel, vertaald naar deze kwestie: als de morele autonomie van de kunsten ongemerkt van buitenaf wordt weggenomen, dan moet ze ook maar opgegeven worden. Maar ik weet het niet. Veel goeds gaat hier verloren. Echt grootse kunst, bedoel ik dan.

De Eftelingisering

In "Minachting voor het publiek. Het failliet van de Nederlandse musea" Cultureel Supplement, NRC-Handelsblad, 12 april 2002. deelt Janneke Wesseling rake klappen uit aan de huidige musea. Dat jonge kunstenaars het spoor bijster lijken te zijn (wat voor de gehele kunstpraktijk lijkt op te gaan), lijkt me een gepaste overdenking. En inderdaad, met het slechten van alle barrières - die tussen hoge en lage kunsten, tussen kunst en kitsch, tussen autonome kunst en vormgeving - is het kind met het badwater weggegooid. Wesseling doet echter geen begrijpelijke suggesties voor een uitweg uit deze museale crisis. Ja, aan het eind van haar stuk kwaakt ze met Fredric Jameson mee dat de markt "gelibidineerd" is en dat het "verbruiksartikel (overal) oppermachtig is", maar Joost mag weten wat daarmee

bedoeld wordt. Eerst speelt Wesseling vakkundig de keeper het doel uit en dan schiet ze mijlener over. Dat is niet alleen jammer, maar betekent dat Wesseling zelf deel uitmaakt van het probleem.

De crisis in de kunstpraktijk wordt hoofdzakelijk veroorzaakt, omdat we niet goed nadenken. Zo is het één ding om te beweren: "De kunst is niet snel en hyperig, (..) ontwikkelt zich langzaam en alleen wie er moeite voor wil doen (..) zal er iets aan hebben." Ik geloof wel dat dit klopt, maar waaróm klopt het? Wat is de "bestaansreden voor kunst", waarom is ze traag en waarom moet het publiek er zoveel moeite voor doen en om wat voor moeite gaat het eigenlijk? Wie iets aan de Eftelingisering van de museale kunsten wil doen, zal met antwoorden moeten komen.

Ik wil één deelantwoord geven over de Centraal Museum tentoonstelling FFF Videoshow, omdat ik daar met mijn neus bovenop zit als huisfilosoof van het Centraal Museum. Zie figuur 28.

Musea zijn ruimten waarin kunstwerken hun publiek tegemoet treden. Of het nu om schilderijen en sculpturen gaat of om performances en installaties: het hoort

wezenlijk bij deze museale kunstvormen dat bewegingen van de beschouwers informatie kunnen verschaffen over de aard en betekenis van de werken. Doet men een paar stappen opzij, dan verandert er niets aan de afbeelding op het schilderij; wel kan men er het reliëf in de verf anders door 'waarnemen' en dat vertelt ons iets over de materiaalbehandeling van de kunstenaar en dus over zijn stijl. Installaties en performances hebben dit element 'uitvergroot' door nog meer de ruimte van het publiek in te komen (of: door de beschouwer nog letterlijker bij het werk te betrekken).

Hier ligt de bron van de huidige Eftelingisering van de musea: in het gegeven dat museale kunstwerken zich in de ruimte van de beschouwer moeten bevinden, willen ze deze ertoe kunnen verleiden om die ruimte mentaal te verlaten en de betekenis van het werk (de afbeelding, bijvoorbeeld) binnen te gaan. Dit is tevens de basis van de in de traditie van de esthetica vaak genoemde 'esthetische houding', die het verschil zou kunnen uitleggen tussen een alledaagse houding en een esthetische, beschouwende. Ook de artistieke kwaliteit van een kunstwerk laat zich hier aflezen: aan de manier waarop kunstwerken én in de ruimte van de beschouwer vertoeven én

aan de beschouwer een elders voorhouden. De ruimte van de museumzaal wordt actief ingezet door museale kunsten omwille van een gedegener beschouwing. Iedere kunstenaar weet dat dit erbij hoort. Museale kunstvormen vormen de spil in deze overgangen van ruimten.

Dat hier de bron van de Eftelingisering ligt, wil echter nog niet zeggen dat de Eftelingisering van musea onontkoombaar is. Eftelingisering treedt immers pas op, wanneer de ruimte waarin een werk geëxposeerd wordt geen enkele inhoudelijk relevante band meer aangaat met het werk, noch het werk met die ruimte. In zo'n situatie kan de ruimte alle aandacht voor zichzelf opeisen; of men kan met zo'n ruimte dingen doen die leuk zijn en publiek trekken, maar die helemaal niets met die kunst van doen hebben: het publiek komt dan als het ware om de verkeerde redenen naar de tentoonstelling. "En wat dan nog?" denkt u misschien, "als de mensen maar binnenkomen en met deze kunstwerken geconfronteerd worden". Akkoord, maar een beetje misplaatst is een dergelijke instrumentalisering van de museale ruimte wel. Dus ik deel de grondgedachte achter Wesselings kritiek dat musea met hun kunst publiek moeten werven en niet met feestjes en partijtjes die daar niets mee te maken hebben.

Het probleem met een museale video-tentoonstelling als "FFF Videoshow" ligt echter heel ergens anders, bij de eigenaardigheid dat film, televisie en video een volkomen oninformatieve oppervlaktestructuur hebben. Kijkt men naar een scherm waar een film(pje) op geprojecteerd wordt, dan ziet men daar alleen het beeld van het filmpje. Aan het scherm zelf valt niets te zien dan oninformatieve pixels: geen reliëf van enige soort, geen stijl, geen materiaal-behandeling van de maker, niets van al die zaken die bij museale kunsten maken dat het oppervlak van het kunstwerk actief meedoet in de beschouwingsruimte. Nee, projecties bevinden zich niet in de ruimte van de beschouwer - ja, de schermen zelf wel, maar anders dan bij schilderijen zegt dat niets over wat er op te zien is. Eenzelfde scherm toont nu eens een kunstvideo van Marina Abramovic, dan weer een reclamefilmpje van Van Kooten en De Bie, dan weer een videoclip met Christopher Walken in de hoofdrol. Het scherm zelf hoort niet bij het werk dat erop geprojecteerd wordt, het geprojecteerde werk bevindt zich niet in de museumzaal, waar de beschouwer rondloopt. (Daarom is het geen probleem voor mensen dat het in de bioscoop zo donker is: men heeft daar toch al niets te doen). Geprojecteerde werken horen dus in principe niet in het museum thuis.

Een instructieve uitzondering is een werk van Toni Oursler dat zich in een duistere muurkast in het Centraal Museum bevindt, waarbij 'het scherm' is 'gebeeldhouwd' tot drie hoofden waarop drie filmpjes van hoofden geprojecteerd worden, die op elkaar reageren. Ourslers werk is niet-geëffelingiseerd. (Typisch genoeg heeft Wesseling het niet gezien).

Maar bezie het dilemma van de huidige generatie tentoonstellingsmakers: geprojecteerde beelden spelen een cruciale rol in de huidige samenleving en het ligt voor de hand dat musea daar iets mee doen. Maar wat? De museale ruimte is de laatste waar ze zich in zullen kunnen bevinden.

Om dan de zalen tot activerende ruimten om te toveren die het lichaam van de beschouwers prikkelen (spekgladde vloeren, geuren, kiezels en zand op de grond, een bad om in te 'floaten') en hen zo alert op de projecties maken (iets wat de films zelf niet kunnen, omdat ze zich niet in die ruimte bevinden), lijkt mij vooral een moedige poging, zeker ook gezien de geringschatting die de geprojecteerde hoge en lage kunsten in zekere elitaire kringen ten deel valt. Wat we moeten vragen is of de tentoonstellingsmaker

erin geslaagd is de installatie-achtige vormgeving van Ruud van der Peijl en de vertoonde films op een artistiek relevante wijze op elkaar te betrekken. Maar beter één keer geschoten, dan alleen maar gemoppert.

Naschrift

Niet alleen de manier waarop geprojecteerde kunsten zich in de museale ruimte bevinden is anders dan bij de museale kunsten - ook de relatie met de tijd is anders.

Film, televisie en video ontvouwen hun toekomst terwijl ernaar gekeken wordt. Als je de beelden dan al kent, is het ontvouwen van de toekomst niet kluisterend meer. Wie kijkt er nog naar de volledige herhaling van een voetbalwedstrijd als de uitslag al bekend is? Denk ook aan hoofdstuk 17,

"de tijd van live"

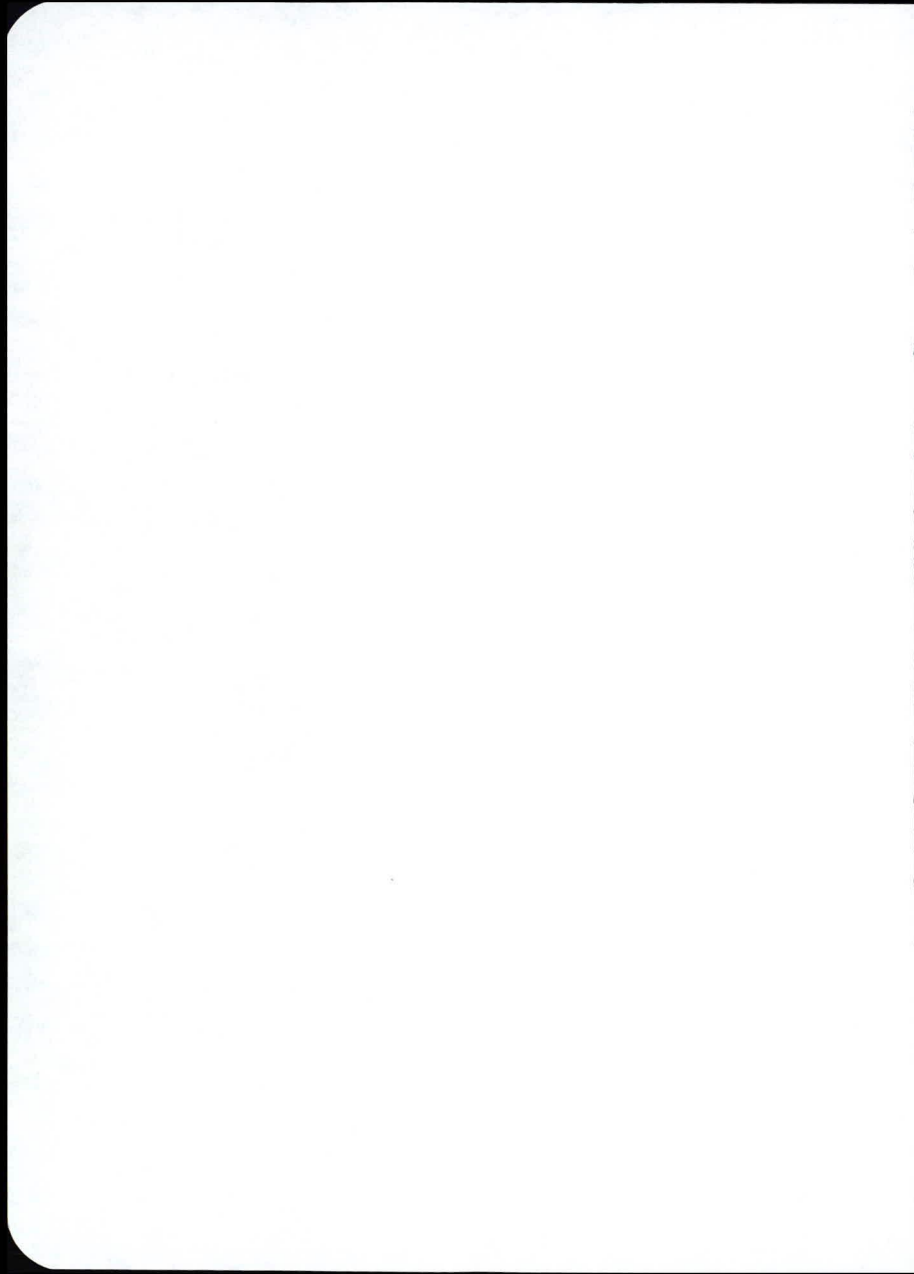
Schilderijen dienen zich in één keer aan onze waarneming aan. De tijd ontvouwt zich alleen door de activiteit van de kijker. Als die zich omdraait om met een andere bezoeker te praten en dan weer terugkijkt naar het werk, is daar in de tussentijd niets aan veranderd. Daarom is het

niet zo erg om meermaals naar hetzelfde werk terug te keren: de beloning zit hem in wat een schilderij de actieve kijker teruggeeft.

Samen naar geprojecteerde werken kijken is zo goed als onmogelijk: ja, je kunt wel 'op hetzelfde moment' kijken, maar je kunt dat niet delen met de ander zonder je eigen beleving van de ontvouwing van de toekomst te verstoren. Kijken naar film en televisie heeft iets eenzaam.

Dat de op het scherm geprojecteerde wereld zich niet in de ruimte van de kijker bevindt (zie boven), betekent ook dat die kijker als het ware door het venster van het projectiescherm heen in een wereld elders moet vertoeven. Praten met een ander verstoort ook in die zin de beleving van de kijker.

FFF Videoshow vertoonde voornamelijk bekende films. De éénminuten van de Eenminutenbiënnale zijn daarentegen nog onbekend. Mei 2002, Centraal Museum, figuur 29. Zij compenseren daardoor enigszins voor de ongemakkelijke relatie die de geprojecteerde werken in de sociale, museale ruimte met hun kijkers hebben. Maar dat is typisch geen blijvend effect.



" ... geen afbeelding
van enig wezen "

Waarom geen afbeelding?

In de bijbel staat: 'Gij zult geen goden-
beelden maken, geen afbeelding van enig
wezen boven in de hemel, beneden op de aarde
of in de wateren onder de aarde.' Exodus 20:4

Wat wordt hier precies verboden en waarom
zouden wij ons er aan houden? Eist het beeld-
verbod alleen gehoorzaamheid van de gelovigen
of geldt het voor iedereen? Waarom verbant
de bijbel afbeeldingen van alle wezens? Omdat
God een jaloezige god is, staat er in het volgen-
de vers. Maar is het wel redelijk om afbeel-
dingen te verbieden? Niet alleen houdt zich

daar natuurlijk niemand aan, men mag zich ook afvragen of het wel ergens op slaat. Ik wil laten zien dat het beeldverbod inderdaad ergens op slaat. Wat niet wil zeggen dat we het als een aanprijzing moeten zien om afbeeldingen te vernietigen, helemaal niet. Ik wil hier eigenlijk twee dingen doen. Eerst wil ik laten zien dat het beeldverbod op reële gevaren van afbeeldingen wijst en dat het dus van groot belang is daar over na te denken. Ten tweede wil ik laten zien hoe ook de kunsten zoals wij die kennen zich precies met die gevaren van afbeeldingen bezig houden.

Om te zien waar het beeldverbod op slaat, moeten we het welwillend benaderen: als een redelijk verbod. (Tenslotte menen we ook dat de Gods-Christelijke religie een redelijke religie is.) Onredelijk zou het beeldverbod zijn als het louter om Gods jaloezie ging. Waarom moet God jaloeers zijn op een afbeelding? Waarom staat hij daar niet boven? Kan hij de aandacht niet delen? Met afbeeldingen nota bene... Natuurlijk betekent de 'jaloezie'

van God ook simpelweg dat het Joods-Christelijk geloof monotheïstisch is, dat de gelovigen zich op maar één God moeten concentreren. Maar dat op zich pleit weer niet speciaal tegen het maken van afbeeldingen, maar tegen alles waar we zozeer onze aandacht op richten dat het ten koste gaat van onze toewijding aan God. 'Gods jaloezie' verheldert niets aan een verbod op afbeelden. Als, ten laatste, het antwoord op al deze vragen luidt, dat we de bijbel op zijn woord moeten geloven, dan is dat inderdaad onredelijk: een autoriteitsargument: "Waarom?" "Daarom!" Om redelijk te zijn, moet het verbod gebaseerd zijn op argumenten die wij kunnen begrijpen en accepteren.

Misschien verbiedt het beeldverbod ons in een bredere zin om afbeeldingen te behandelen zoals we hun originelen behandelen, dat wat we erin afbeelden. Om welke behandeling kan het dan gaan? Niet om het aanbidden, hebben we al gezien - trouwens, dat zou alleen een verbod op het afbeelden van God teweeg

brengen, maar er staat: "... geen afbeelding van enig wezen". In welke zin behandelen we afbeeldingen hetzelfde als wat ze afbeelden? Met mensen lachen we samen, met afbeeldingen niet. Met mensen maken we ruzie, met afbeeldingen niet. Er is maar één manier waarop we beide hetzelfde behandelen: we nemen ze allebei waar.

"... van enig wezen"?
Expressie en de dood.

Aangezien het beeldverbod het over de afbeelding van wezens heeft, moeten we laten zien dat die iets bezitten wat niet af te beelden is, iets waar afbeelding tekort aan doet. Nu zijn wezens geen objecten en objecten geen wezens, maar wat is het verschil? Wat ligt er meer voor de hand dan de waarde van wezens, waar we het hier over hebben, daar te zoeken waar wezens ophouden een wezen te zijn en ze een object worden: bij hun dood. (Ik beperk me tot ons soort wezens, mensen, morele wezens, eerlijk gezegd omdat ik me helemaal niets kan

voorstellen bij een verbod op het afbeelden van dieren, laat staan van wezens die we überhaupt niet waarnemen, zoals engelen of God zelf. Niet waarneembare 'wezens' afbeelden suggereert dat ze wel waarneembaar zijn; wat zo'n afbeelding tot een leugen maakt, het verbieden waard. Maar dit kan het probleem niet zijn bij de afbeelding van gewone wezens als de mens.) Een mens verliest bij zijn overlijden de werking van zijn lichaam en dan natuurlijk nog wat: zijn ziel. Het verband dat dan verloren gaat - tussen het lichaam en zijn ziel - kunnen we als volgt begrijpen: zolang iemand leeft, zal zijn lichaam zijn belevingen uitdrukken. Zo spreekt het lichaam anderen aan. Wie zijn verdriet op een gepaste manier uitdrukt, mag troost verwachten.

Wanneer het lichaam overlijdt en deze band met zijn geest verliest, kan het niets innerlijks meer uitdrukken. Een lijk is niets dan een teken voor de persoon. Voor een nabestaande kan een lijk het leven dat verscheiden is alleen nog symboliseren: dat het nog associa-

ties en herinneringen oproept, is te danken aan de nabestaande zelf: hij roept ze bij zichzelf op. Het dode lichaam zelf drukt niets meer uit. Niets in een lijk perkt onze 'interpretatie' in - daartoe ontbreekt de innerlijke sturing, wat we de ziel noemen. Wie het gezicht van een overledene bekijkt (het laat zich inderdaad rustig bekijken) ontkomt niet aan dit besef. Het wordt niet langer in de plooi gehouden en lijkt vaak minder op de overledene dan de vele foto's die we van hem of haar hebben. Goethe vond de dood maar 'een zeer middelmatig portretschilder' en gelijk had hij.

Levende mensen hebben een natuurlijk vermogen tot expressie en wat ze uitdrukken is hun innerlijk, hun morele en emotionele visie op de werkelijkheid. Maar niet alleen hun visie, ook de beleving daarvan en die is het die ieder mens uniek maakt (zo men wil: in de ogen van God). Misschien verdedigt het beeldverbod precies dit vermogen om zich te laten kennen en eist het bij anderman respect

daarvoor, omdat het ons zo kwetsbaar maakt een open boek te zijn. Niemand hoeft zijn lichaam hiervoor kunstmatig of volgens conventies een emotionele expressie te verschaffen (ook al heeft de aard en subtiliteit van iemands expressie een sociale geschiedenis). Levende mensen doen het van nature. Deze wonderlijke band tussen bewustzijn en lichaam maakt de empathie die de ene mens met de andere voelt zo belangrijk en kwetsbaar en: ze maakt afbeelding riskant.

Die kwetsbaarheid van onze expressie blijkt iedere dag. We kunnen iemand niet te lang in het gezicht staren. In het Volkskrant-magazine stond een tijd geleden een discussie over kwebbelende vrouwen in de sauna. (Je moet het ergens over hebben). Een inzender schreef: je moet ze gewoon te lang aankijken, dan gaan ze vanzelf weg. Een goede tip, geloof ik, maar wie kan het? Wie is brutaal genoeg om een ander te lang in de ogen te kijken? Interessante uitzonderingen op deze ongeschreven wet zijn de eigen kinderen, die

men tot op grote leeftijd kan observeren zonder dat ze daar ongemakkelijk onder worden. En verliefden. Ook die kunnen elkaar lang aanstaren. Dat heeft iets te maken met het grote vertrouwen dat er bestaat tussen ouders en hun kinderen en tussen verliefde mensen. Portretten kunnen we daarentegen urenlang bekijken... Ik zei het al: afbeelding doet de afgebeelde iets aan.

De schone kunsten

In 1580 treft de eerste beeldenstorm de Domkerk in Utrecht. Twee eeuwen later, in 1795, de derde en laatste. Niet toevallig worden in deze zelfde periode de kunsten onder een nieuwe noemer gebracht, die van de 'schone kunsten'. Het heeft tot en met de 18e eeuw geduurd voordat we goed en wel inzicht hadden in de taak en het belang van die schone kunsten. Schoonheid is niet langer een onderwerp voor de theologie, als een eigenschap van de schepping van God, maar vormt een onafhankelijk ervaringsdomein naast het goede en het

ware. Schoonheid en de kunsten vormen voortaan twee zijden van één medaille. Waarom die herindeling én de gevoeligheid voor afbeeldingen die uit de beeldenstorm blijkt juist nu plaatsvinden, heeft in de basis te maken met de schaalvergroting die door de boekdrukkunst mogelijk wordt. Gutenberg, 1470. De boekdrukkunst maakt het mogelijk om teksten snel en veel te kopiëren. Hierdoor wordt de afstand en de afstandelijkheid tussen de afbeelding en de afgebeelde nog groter. Een afbeelding, hier gemaakt, kan morgen al "over alle velden" zijn.

Ik stel u voor om dat zo te zien: onze cultuur, getuige het beeldverbod altijd al gevoelig voor de problemen van afbeelding, ziet met de mogelijkheid van grootscheepse spreiding ervan, de kwetsbare ziel extra in gevaar komen en reserveert een niche in de samenleving, een hele autonome culturele praktijk om zich van deze problemen wat aan te trekken: de wereld van de schone kunsten. Daar probeert men afbeeldingen te maken die tegemoet komen aan de ziel van de afgebeelde. Men kan in

een portret iemands gezicht afbeelden, maar mooi is dat pas, het is pas artistiek geslaagd, als het tot leven komt: als het ons met de neus op de realiteit van het bewustzijn van de afgebeelde drukt, als het ons in staat stelt met de afgebeelde mee te leven. Kunst moet daar slagen waar de kranten en boeken die in grote oplage verschijnen, vermoedelijk niet zullen slagen: ze moeten het publiek bezielen en de ziel van de geportretteerde overbrengen. Niet voor niets zijn kunstwerken - net als de mensen om ons heen - singuliere objecten, waar men zich persoonlijk toe moet verhouden. Kunstwerken zijn geen wezens, maar toch spreken ze ieder een op één of andere manier persoonlijk aan.

Onze kunsten

In de 20e eeuw worden de kunsten echter gekenmerkt door een diep scepticisme over de vermogens zelfs van kunst. Dat begint na Cézanne met een verzet tegen afbeelding. Schilderijen worden abstract en plat: ze beelden niets meer af, maar zijn alleen nog zich -

zelf: men schildert slechts nog monochromen. Malevich' Zwarte vierkant, Yves Kleins Blauwe doeken; Ellsworth Kelly's reeksen van monochromen. En wie dat te plat is, drukt zich op het platte vlak uit, in de verf, zonder iets af te beelden: Willem de Koonings abstract expressionisme, Barnett Newman, Mark Rothko, enz. Maar niet alleen het maken. In 1917 neemt Marcel Duchamp een urinoir, keert het om, plaatst het op een voetstuk, noemt het Fountain en biedt het aan bij een museum. Dadaïsten, zoals Duchamp, protesteren tegen de onmacht van de kunsten - waar het erop aankomt oorlogen te bestrijden. Geschokeerd door de loopgraven van de Eerste Wereldoorlog weigert men nog luxe objecten te maken die in elitaire musea op een onthechte wijze genoten moeten worden. Later menen kunstenaars dat een plat vlak aan de muur de beschouwer te veel met rust laat. Men ontwikkelt geheel nieuwe niet - afbeeldende kunstvormen om de beschouwer te activeren en bij het kunstwerk te betrekken. Weg met de contemplerende, vrijblijvende,

a-politieke beschouwer. Installaties en performances dienen precies dit doel: de beschouwer activeren. Men kan deze artistieke verzetsbewegingen gemakkelijk zien in de traditie die ik zojuist heb uitgespeld: ook zij vinden dat de kunst moet bezielen en ziel moet overbrengen; ze geloven alleen niet dat de oude manieren om dat te doen nog afdoende werken.

Maar laten we niet vergeten dat deze voorbeelden strikt tot de zogenaamde mainstream-kunst behoren: de kunst die in de musea terecht komt en in de kunstgeschiedenisboeken; de zogenaamde avantgarde kunsten. Maar er wordt tegenwoordig heel wat meer afgebeeld dan in de musea alleen. Denk maar aan de bioscoop en de televisie. Bekijken we dit alles vanuit het bredere perspectief dat ik hier voorstel, dan kunnen we drie artistieke strategieën onderscheiden.

Ik vergat nog die ene niet-artistieke strategie: het iconoclasmе, de beeldenstorm. Bestaande afbeeldingen vernietigen is iets heel anders dan

het maken van afbeeldingen verbieden. Het is een actieve destructie van een hele culturele praktijk waarin afbeeldingen een rol spelen. We kunnen ons goed inleven in wat er gebeurd is tijdens de drie beeldenstormen die de Domkerk troffen, wanneer we ons de beeldenstorm van de Saliban nog eens voor de geest halen. Wij zijn niet voor niets uitermate terughoudend wanneer het afbeelding betreft.

Er zijn drie artistieke strategieën om met het probleem van de afbeelding van bezielde wezens om te gaan.

1. De eerste neemt het probleem zo serieus, dat ze de oplossing niet langer zoekt in de ontwikkeling van nieuwe manieren van afbeelden, maar in nieuwe manieren van beschouwers activeren. De voorbeelden die ik zojuist gaf, zijn voorbeelden van zulk artistiek iconoclisme: men verzet zich tegen het afbeelden, maar produceert wel weer nieuwe kunstwerken. En zodra die nieuwe artistieke procédés weer als kunstvormen

gaan fungeren, worden er toch ook weer betekenissen mee overgebracht. Dit iconoclasme blijft dus kunstwerken voortbrengen.

2. Daarmee komen we bij de tweede strategie: de afbeelding in actie. Men beeldt wel af, maar in het volle besef van de mogelijke problemen daarvan. Men doet alle mogelijke moeite het bewustzijn van de afgebeelden te respecteren, onder meer door het bewustzijn van de beschouwer te respecteren. Ik heb het over de meesterwerken van de kunst. Rembrandts zelfportretten, Beethovens late strijkkwartetten, Bachs Goldberg Variationen, Isaac Babels De Rode Ruiterij, maar ook de meesterwerken van pop en jazz: Revolver van The Beatles, Charlie Parker, Miles Davis en films als die van Robert Bresson, Lanzmanns Shoah. Steevast werken van grote artistieke kwaliteit, die respectvol omgaan met de beleving van hun modellen en hun publiek (omdat ze respectvol omgaan met hun onderwerp en materiaal).

3. De derde strategie negeert alle problemen en doet alsof er helemaal niets aan de hand is. Ik denk dan aan de "Hollywood" -film, Spielbergs Schindler's List, de soap op televisie, trouwens de meeste televisie-programma's, zoals de talkshows van Jerry Springer, programma's als Spoorloos, Over de Rooie, enz. En wat dacht u van het Nieuws op televisie, waar we te zien krijgen hoe mensen voor de camera worden geslagen, geschopt, doodgeschoten...

Twee voorbeelden

Ik geef u twee voorbeelden om de actualiteit van de problemen aan te geven.

Het eerste voorbeeld herhaal ik uit hoofdstuk 17.

De beelden van de aanslag op het New Yorkse World Trade Centre van 11 september 2001. Eerst zagen we het beeld van die ene toren in brand. Er was een vliegtuig ingevlogen. We dachten: Wat een verschrikkelijk ongeluk. Hoe kan dit gebeuren? Wat zal er

nog gebeuren: zal de toren instorten?
Daarna zien we een toestel de tweede toren invliegen. Dit kan geen ongeluk zijn. Wie doet zoiets, wie haalt het in zijn hoofd zoveel mensen te vermoorden? Hoeveel mensen? Wat komt hierna? Nog meer gebouwen? Welke? Heeft iemand de aanslagen 'opgeëist'? Hoe zal de wereld reageren? Hoe houden we een Derde Wereldoorlog tegen? We speculeerden mee met de omroepers van verschillende zenders. En we keken naar de mensen op straat, de brandweerlieden. De vallende mensen. Waarom springt iemand van zo hoog? Daarna de speculaties over de nog kersverse Amerikaanse president Bush en de schuldvraag: Osama Bin Laden?

Ik heb die televisiebeelden destijds op video gezet om mijn verbijstering te kunnen vasthouden maar er gaan wel honderd dagen overheen voordat ik, ook nog bij toeval, die video-beelden weer eens zie. Ik zie weer die vrouw, losgemaakt uit de stofwolk van de eerste instorting, in paniek over collega's die

Omdat u misdechten vindt dat ik overdrijf, geef ik nog één laatste voorbeeld en dan bent u van mij af. Stel u voor, u zit in een voetbalstadion

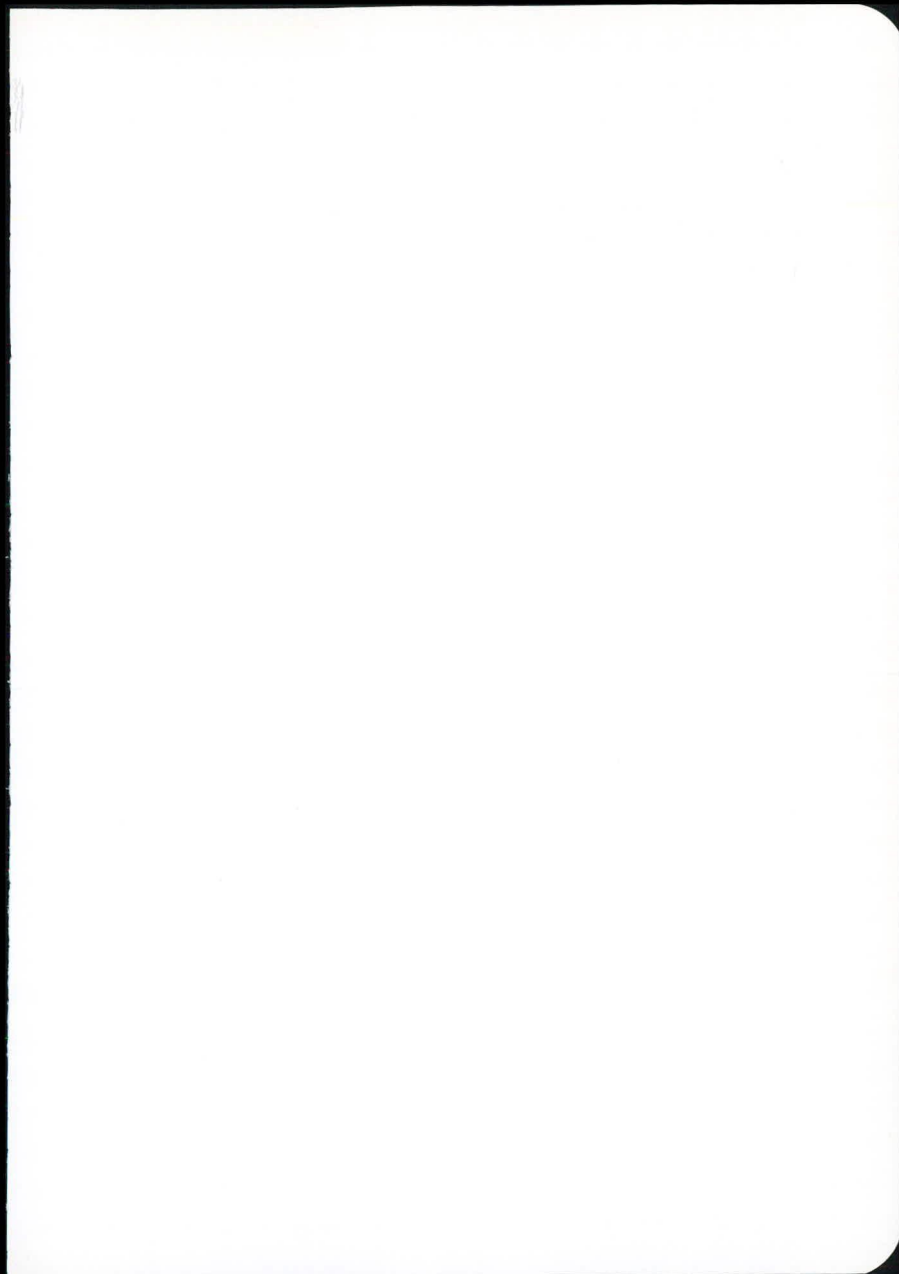
Televisie kan de wereld afbeelden terwijl de gebeurtenissen zich voltrekken: op het moment dat hun toekomst nog volstrekt onbekend is en de kijker moet meeleven alsof hij erbij is. Zo intiem kan live televisie zijn, waardoor ze bijna het morele weer binnentreedt. Hier moppert het beeldverbod niet over. Live televisie is een groot goed, maar het is zo vanzelfsprekend voor ons dat we er amper bij stil staan. En het is tevens gevaarlijk: want zodra de gebeurtenissen voorbij zijn, verwor- den de beelden tot informatie, meer niet.

Maar nog in de toren moeten zijn geweest. Ik ben er is iets raars. Het raars met mij. Ik ben begonnen met haar lot zoals ik iedere dag begon ben met de rampen op het journaal. Ik ben wat kwijtgeraakt in die honderd dagen: mijn eenmalige persoonlijke betrok- kenheid van 11 september.

te kijken naar uw favoriete team, wanneer plotseling de hel uitbreekt. Mensen om u heen beginnen te schreeuwen en te duwen. Het duurt niet lang of u rent mee met de meute of de meute sleurt u mee, u weet het verschil niet meer. Totdat u plotseling niet meer verder kunt. Uw gezicht wordt tegen een hek gedrukt. U voelt de staaldraad in uw wangen snijden. De druk op uw lichaam neemt meer en meer toe. U hebt het gevoel dat u geen adem meer krijgt. U krijgt geen adem meer. Uw ogen zoeken fanatiek naar een uitweg. Uw hoofd kunt u al niet meer bewegen. Dan ziet u hoe aan de andere kant van het hek een cameraman door zijn knieën gaat om een beter shot van uw gezicht te krijgen.

De ramp in het Brusselse Heizelstadion, op 29 mei 1985, waarbij 39 voetbalsupporters, meest Italianen, gedood worden door vallende muren of in paniek wegslochtende supporters was live in alle huiskamers te zien.

Eerder verschenen in: Domkerk. Bericht van de Stichting Vrienden van de Domkerk, 14e jaargang, nr.1, 2002, 3-8. Met dank aan de voorzitter, dhr. Ad Voogt, voor de toestemming tot herpublicatie.



1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

1891

1892

1893

1894

1895

1896

1897

1898

1899

1900

1901

1902

1903

1904

1905

1906

1907

1908

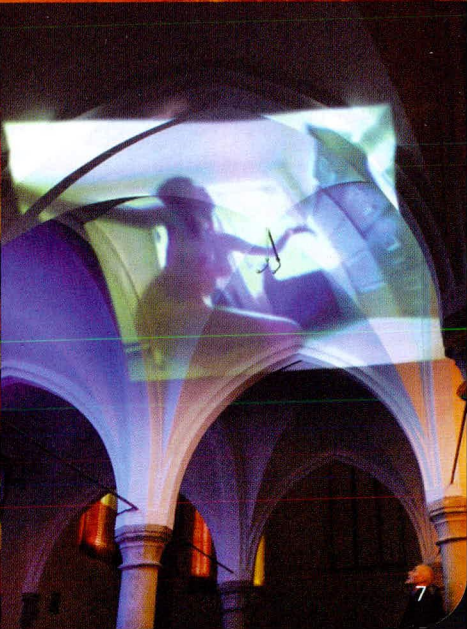
1909

1910





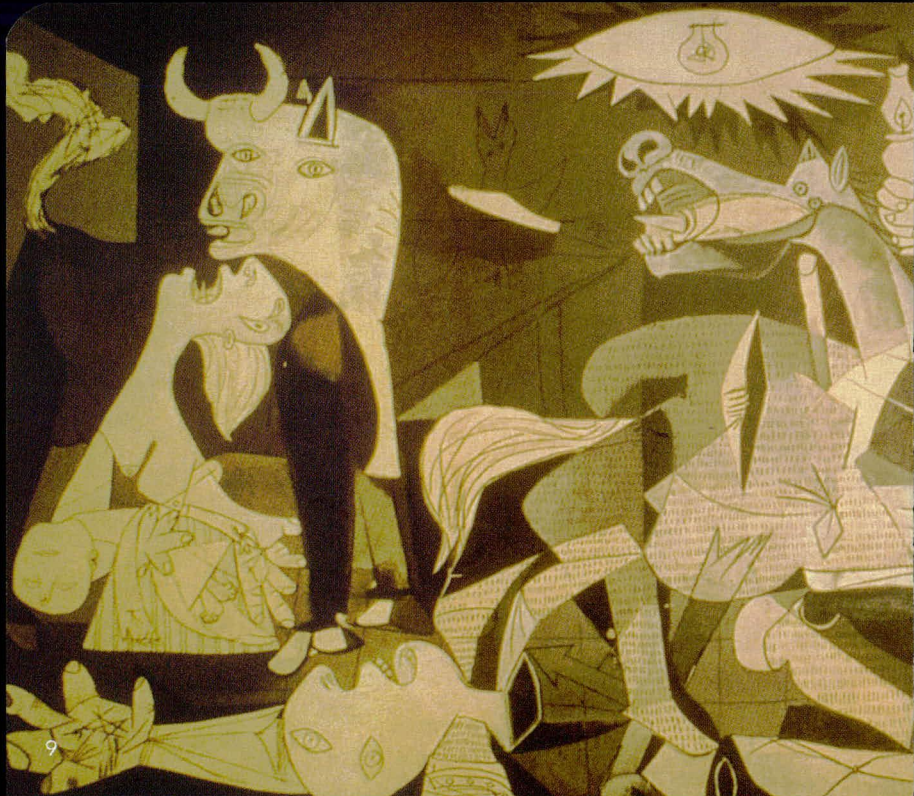








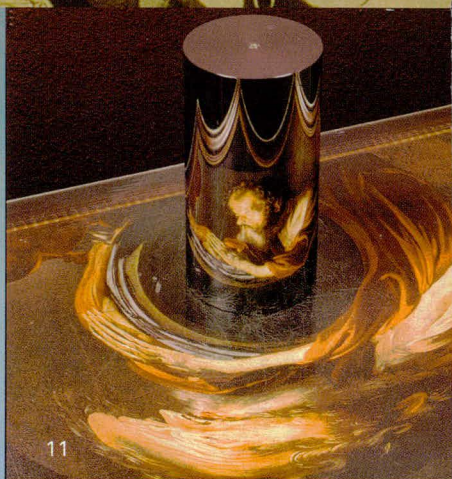
D'ARGENT



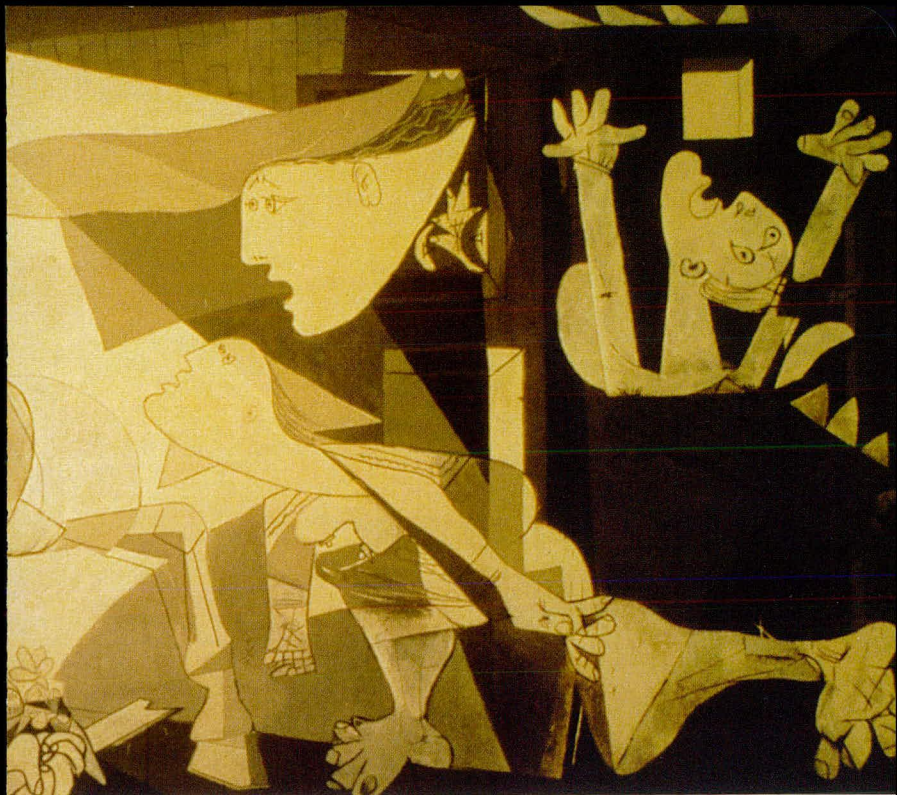
9



10



11

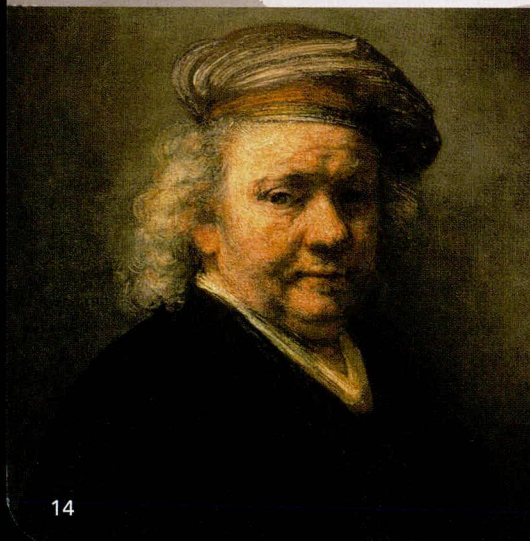








13



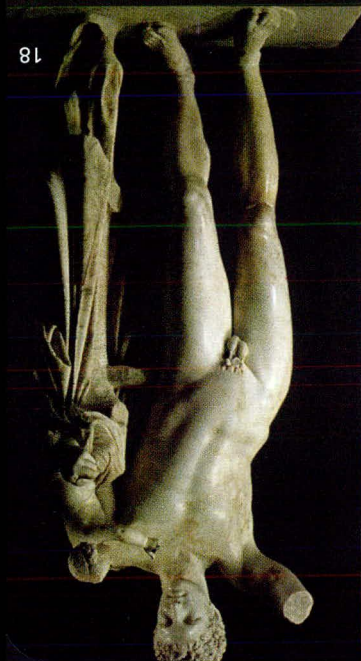
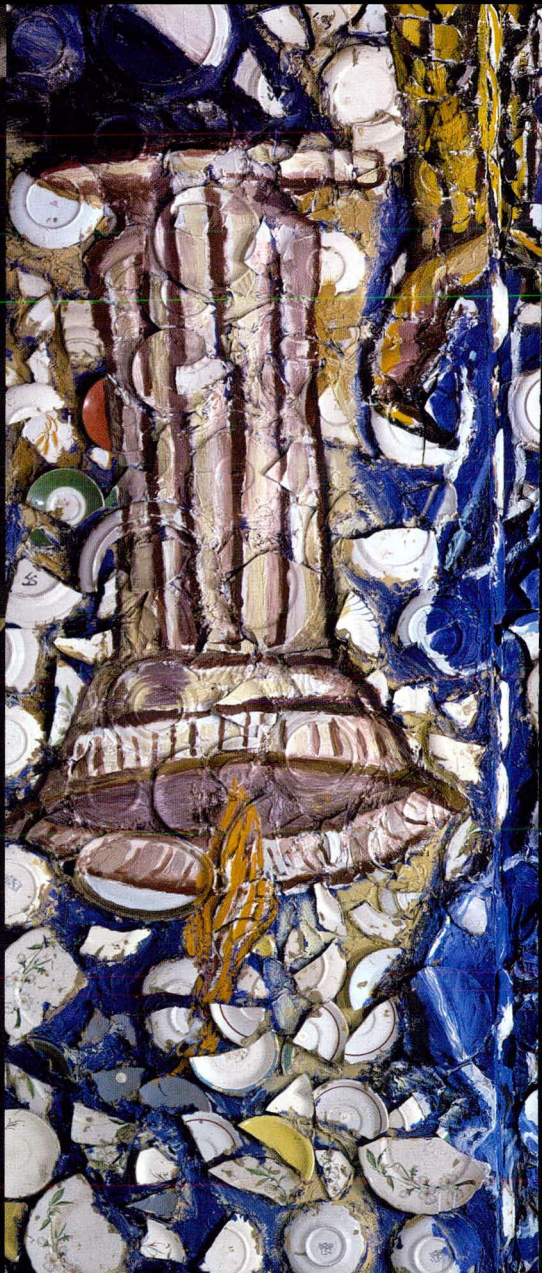
14



16







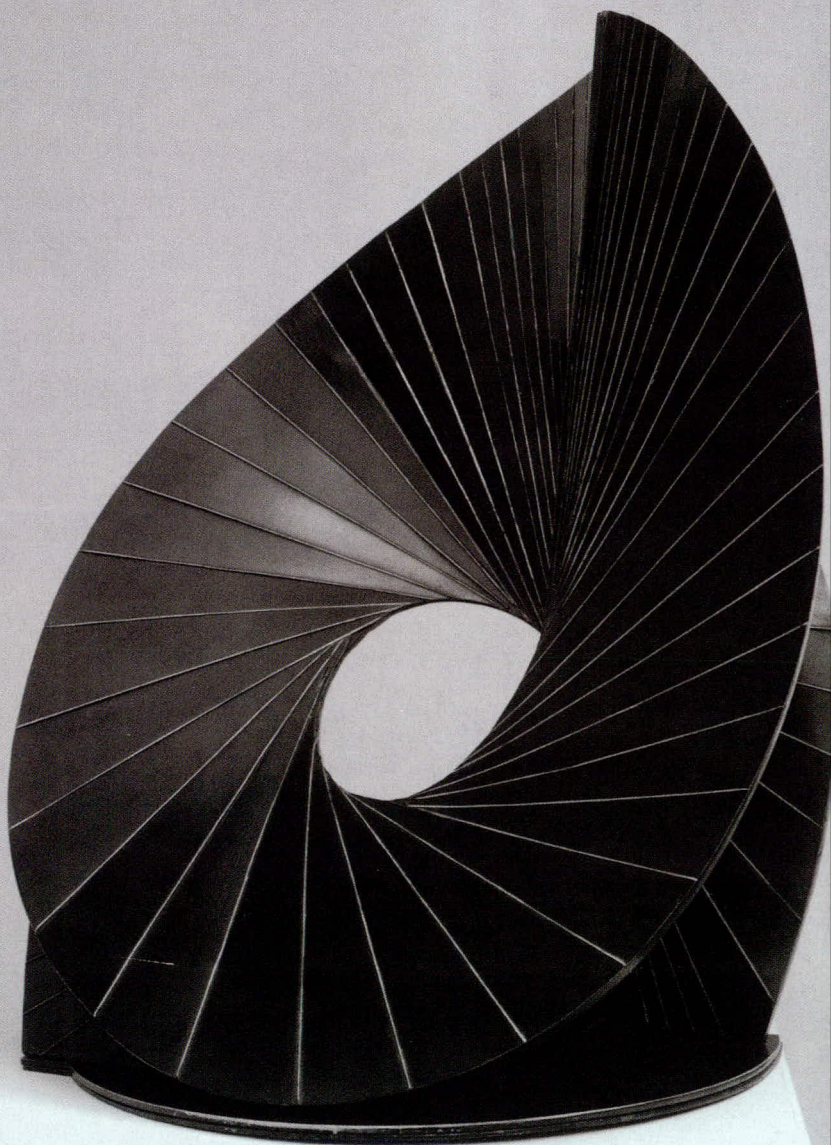


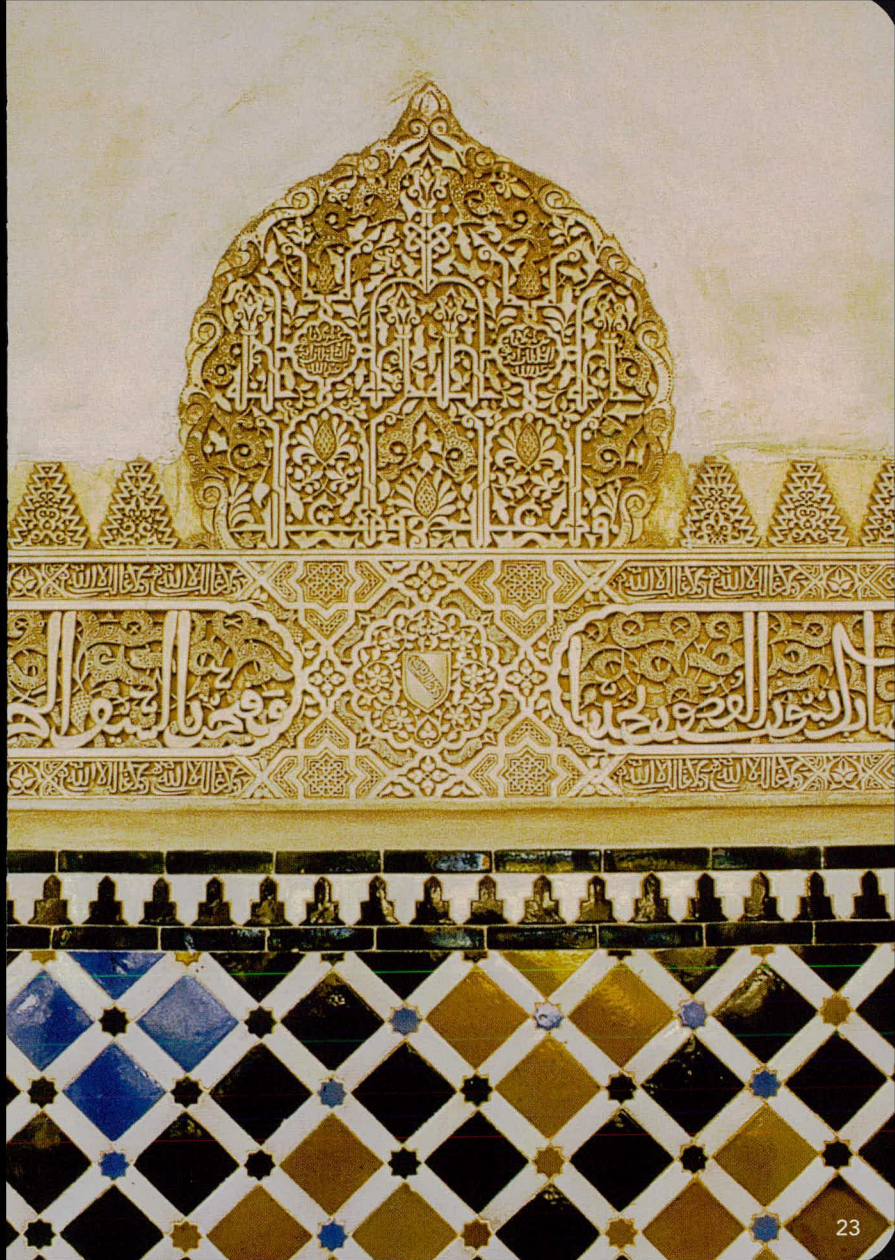


21



24



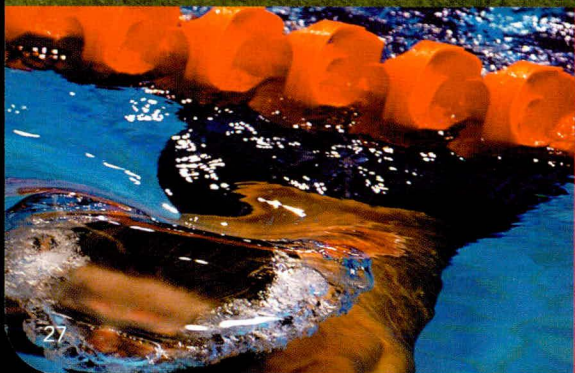








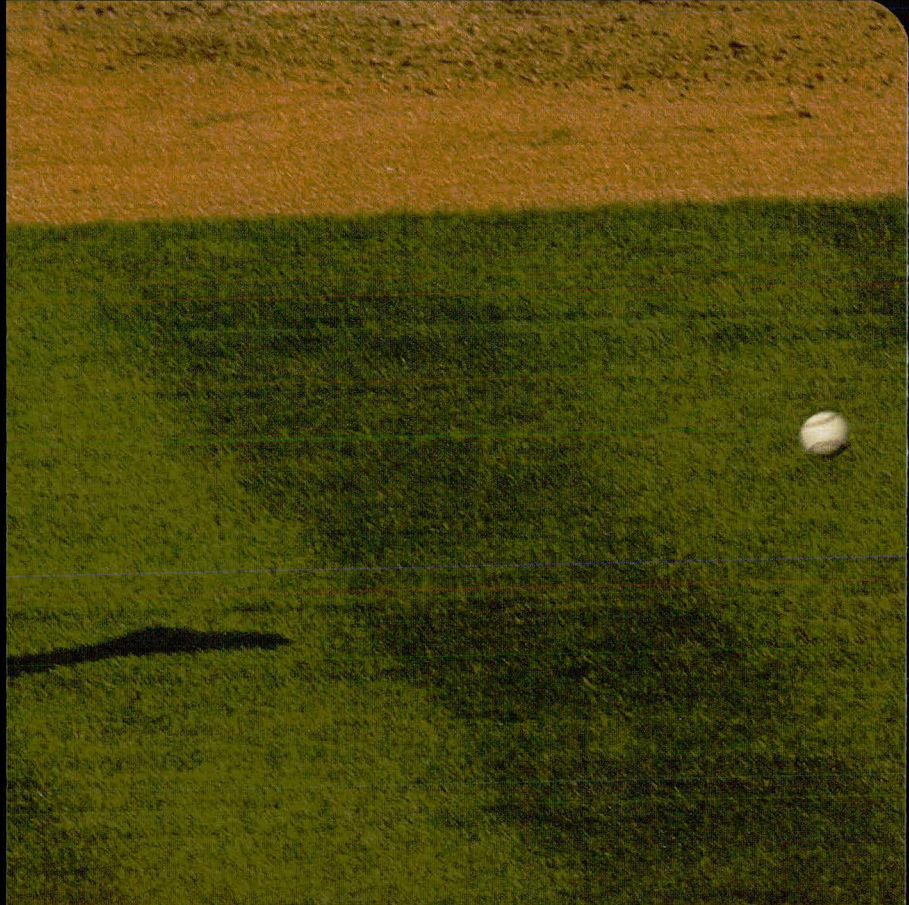
26



27



28



11/1/44



AFBEELDINGEN

- 1 **Paul Cézanne (1839-1906) / Flessen en appels, ca. 1890**
Olieverf op doek, 49 x 51 cm / Stedelijk Museum Amsterdam
- 2 **Vincent van Gogh (1853-1890) / Korenveld, 1888**
Olieverf op doek, 54 x 65 cm / Van Gogh Museum, Amsterdam
- 3 **Diego Velázquez (1599-1660) / Las Meninas, 1656/57**
Olieverf op doek, 318 x 276 cm / Museo del Prado, Madrid
Erich Lessing / ABC Press
- 4 **Droste blik**
Droste BV, Vaarsen
- 5 **Villa Volta**
De Efteling BV, Kaatsheuvel
- 6 **Visgerecht**
James Murphy/SHE/ABC Press
- 7 **Pipilotti Rist 54. Solotentoonstelling**
Centraal Museum Utrecht, 16 augustus-18 november 2001
Foto en © Centraal Museum/Maurice Boyer
- 8 **Still uit de film 'L'argent' van Robert Bresson (Frankrijk/Zwitserland 1983)**
Collectie Filmmuseum, Amsterdam
- 9 **Pablo Picasso (1881-1973) / Guernica, 1937**
Olieverf op doek, 349,3 x 776,6 cm / Museo Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid
Corbis/Sygma/ABC Press
- 10 **Pyke Koch (1901-1991) / Zelfportret met zwarte hoofddoek, 1937**
Olieverf op paneel, 34,5 x 32,5 cm, schenking 1938
Collectie Centraal Museum, Utrecht / Foto en © Centraal Museum/Ernst Moritz

- 11 **Matthias Stomer (1600-1650) / H. Hiëronymus (anamorphose), ca. 1640**
Olieverf op doek, 44 x 58,5 cm / Collectie Centraal Museum, Utrecht
Foto en © Centraal Museum

- 12 **Een moslimvrouw arriveert per bus in Potocari, vlakbij Srebrenica, voor de jaarlijkse herdenkingsbijeenkomst, 11 juli 2001 / Damir Sagolj/Reuters**

- 13 **Marcel Duchamp (1887-1968) / Fountain, 1917/1964**
Geglazuurd keramiek met zwarte verf, 31,8 x 48,9 x 62,55 cm / Collectie San Francisco Museum of Modern Art (aangekocht dankzij een gift van: Phyllis Wattis)
Fotografie Ben Blackwell

- 14 **Rembrandt van Rijn (1606-1669) / Zelfportret, 1669**
Olieverf op doek, 59 x 51 cm / Koninklijk Kabinet van Schilderijen
Mauritshuis Den Haag

- 15 **Joseph Beuys (1921-1986) / Fettstuhl, 1963**
Hessisches Landesmuseum Darmstadt / DPA/ANP

- 16 **Theo van Doesburg (1883-1931) / Heroïsche beweging (La Danse), 1916**
Tempera en olieverf op doek, 136 x 110,5 cm / Centraal Museum, Utrecht,
bruikleen Rijksdienst Beeldende Kunst, Den Haag / Foto en © Centraal Museum/
Ernst Moritz

- 17 **Julian Schnabel (1950-) / Blue nude with sword, 1979-80**
Olieverf, borden en waskrijt op paneel, 244 x 274,5 cm / Collectie Bruno
Bischofberger, Zürich

- 18 **Praxiteles / Hermes en Dionysus, omstreeks 350 BC**
Archeologisch museum, Olympia

- 19 **Auguste Rodin (1840-1917) / De Kus, 1901-04**
Marmer / Tate Gallery, Londen / Erich Lessing_ABC Press

- 20 **Henri Matisse (1869-1954) / The Back (I), 1909**
Brons, 188,9 x 113 x 16,5 cm / The Museum of Modern Art, New York.
Mrs. Simon Guggenheim Fund / ©The Museum of Modern Art, New York

- 21 **Constantin Brancusi (1876-1957) / Newborn, 1915**
Marmer, 14,6 x 21 x 14,8cm / Philadelphia Museum of Art: The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950 / © Philadelphia Museum of Art

- 22 **Antoine Pevsner (1884-1962) / Konstruktion mit entfaltbarer Oberfläche, 1938**
Koper, 63,5 x 51 x 52 cm / Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum Basel. Schenking uit de collectie van Oskar en Annie Müller-Widmann, 1965
Öffentliche Kunstsammlung Basel/Martin Bühler

- 23 **Alhambra, Granada,**
P.Horree, Leiden/ABC Press

- 24 **Lucio Fontana (1884-1962) / Concetto spaziale, attese, 1959**
Inkt op doek, 91 x 121 cm / Stedelijk Museum, Amsterdam

- 25 **Robert Capa / Death of a loyalist soldier, Spanje 1936**
Robert Capa/Magnum/ABC Press

- 26 **Honkballer Rey Ordóñez, korte stop van de New York Mets, 9 april 2001**
Kathy Willens/AP Photo

- 27 **Pieter van den Hoogenband, 10 september 2000**
Pim Ras/Hollandse Hoogte

- 28 **The FFF Videoshow - een tentoonstelling met tv-commercials, videoclip en videokunst uit de afgelopen 40 jaar / Centraal Museum, 17 maart-26 mei 2002 / Foto en © Centraal Museum/Maurice Boyer**

- 29 **De Een Minuten Biënnale - een presentatie door Jos Houweling**
Centraal Museum, 29 mei - 2 juni 2002 / Fotografie Ineke Bakker

ONDERWERPEN

Hier vindt u alle onderwerpen, hoe verspreid over de aforismen ze ook besproken zijn. De lezer is genodigd het boek ook te lezen via deze index van onderwerpen.

11 september 2001	306, 314, 373
Abramovic, Marina	192, 193, 353
Adorno, Theodor Wiesengrund	121, 123, 214, 272, 273
afbeelding	22, 61, 66, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 92, 112, 114, 156, 166, 177, 178, 184, 195, 196, 197, 200, 212, 213, 226, 227, 254, 259, 289, 291, 293, 331, 351, 359, 360, 361, 362, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 372
... gelijkenis	80, 153, 218, 236, 261, 326
... geluid	89, 92, 93, 94, 95
... naturalistisch	77, 92
... perspectief	44, 79, 91
... substitutie	78, 80, 81, 83
... tweedimensionaal	112, 130, 131
Afrika	113, 211, 218, 226, 231, 235, 244, 245, 271, 275, 281
Akerman, Chantal	
... Jeanne Dielman	309
Alberti, Gianbattista	287
anticipatie	34, 35, 36, 39, 147, 243
anti-kunst	249-64
Aristoteles	286, 294
artefact	20, 22, 23, 25, 37, 42, 44, 73, 74, 144, 145, 207, 209, 210
associatie	114, 115, 116, 229, 275, 363
autisme	19, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 170, 194
... en kunst	49-67
Babel, Isaac	372
baby	41
Bach, Johann Sebastian	129
... Goldberg Variationen	372

Beatles, The	372
bedoeling	10, 21, 57, 73, 154, 178, 215, 234, 268, 333
beeldenstorm	366, 370
beeldverbod	47, 156, 177, 357-76
Beethoven, Ludwig von	228, 261, 372
beleving	12, 13, 21, 22, 24, 25, 35, 40, 65, 94, 115, 116, 117, 146, 147, 156, 175, 176, 181, 185, 201, 209, 216, 217, 255, 274, 308, 313, 337, 339, 356, 363, 364, 372
Benjamin, Walter	147, 273, 295, 337
... aura	337
... shock	147, 337
beschrijving	34, 36, 41, 66, 84, 197, 212, 271, 288
betekenis	14, 15, 21, 90, 94, 110, 111, 140, 143, 163, 208, 233, 251, 258, 260, 271, 289, 291, 297, 300, 344, 351
betrokkenheid	203, 273, 275, 313, 315, 375
Beuys, Joseph	252, 253, 298
... Fettstuhl	252, 253
Bijbel	46, 152, 156, 296, 359, 361
Bin Laden, Osama	307, 314, 374
braille	66, 77
Brancusi, Constantin	290
Braque, Georges	13
Bresson, Robert	138, 201, 372
Bush, George W.	314, 374
Cage, John	117, 118, 119, 159
Carlson, Allen	130
CD	130
... SuperAudio	130
censuur	106
Centraal Museum	3, 21, 83, 97, 101, 111, 124, 286, 350, 354
... huisfilosoof	268, 269, 350
centraal zenuwstelsel	57
Cézanne, Paul	47, 48, 292, 368
concentratie	51, 52, 114, 129, 361
concept	37, 42, 43, 44, 115, 154, 179, 225, 226, 239, 276

conceptuele hygiëne	83, 97
conventies	77, 78, 85, 212, 365
Crowther, Paul	41, 199
Currie, Gregory	44
Dam, Karin van	285, 291, 300
dansen	113, 122, 179, 200
Danto, Arthur	67, 118, 119, 123, 199, 214, 251, 262
Davis, Miles	372
De Stijl	293
definitie	73, 74, 255
... van representatie	71-86
definitiekwestie (zie kunst, definitie)	73, 74, 104, 106, 144, 152, 200
Descartes, René	278
Dickie, George	262, 263
diepgang	109, 111, 129, 274, 293
dieren	38, 63, 124, 178, 232, 288, 363
ding (zie artefact)	20, 21, 33, 37, 45, 55, 62, 66, 73, 77, 84, 91, 94, 103, 105, 119, 138, 151, 184, 194, 195, 197, 198, 211, 212, 217, 229, 233, 241, 251, 287, 288, 289, 296, 315
Doesburg, Theo van	293
Dom van Utrecht	366, 371, 376
Doors, The	141, 142
... Jim Morisson	141
droom	35, 278, 279
Duchamp, Marcel	13, 14, 120, 122, 159, 249, 250, 297, 298, 369
... Fountain	13, 14, 249, 250, 251, 252, 297, 298, 369
eenminutenbiënnale	356
Efteling, De	
... Villa Volta	96, 128
eftelingisering	121, 123, 349, 350, 351, 352
einde van de kunst	123, 340-45
emotie	64, 93, 94, 229, 274, 287, 299, 309
empathie	12, 58, 59, 65, 177, 365
esthetische houding	169, 170, 178, 351
evolutie	54
Exodus	359

expressie	11, 38, 93, 94, 129, 146, 228, 232, 299, 332, 363, 364, 365
... in muziek	93, 129, 193
feiten	83, 307
FFF Videoshow	350, 353, 356
fictie	15, 44, 45, 104, 212, 214, 215, 251
filosofie	3, 9, 24, 95, 109, 118, 119, 214, 231, 262, 267-82, 294, 305
... van de kunst (esthetica)	21, 44, 93, 170, 351
Fontana, Lucio	294
Gadamer, Hans-Georg	139, 140, 305
gastronomie	97
gebaren	146, 236, 295
gedateerd	137, 139, 141, 143
geest	35, 156, 193, 201, 275, 276, 294, 365, 368, 372
Geist	287
gelijkenis	10, 43, 58, 81, 94, 96, 106, 153, 226, 231, 262, 286, 338, 349
gelijktijdigheid	20, 305, 306, 307
geluid	
... driedimensionaal	112
geluk	274, 339
genie	122
geschiedenis	38, 106, 155, 170, 176, 185, 216, 217, 219, 251, 262, 275, 278, 307, 365
... resten	25
gesprek	53, 327, 328
God	46, 287, 359, 360, 361, 363, 364, 366
Goethe	364
Gogh, Vincent van	72
Gombrich, Sir Ernst	78
Goodman, Nelson	214
Grandin, Temple	60, 62, 63
Gutenberg (boekdrukkunst)	367
handeling	22, 34, 35, 103, 139, 151, 167, 179, 180, 192, 227, 228, 279, 280
Hegel, G. W. F.	4, 278, 287, 288, 294

Heidegger, Martin	272
herinnering	35, 114, 115, 116, 212, 219, 226, 227, 232, 278, 279, 290, 364
hermeneutiek	139
hersenen	54
Hitchcock, Alfred	328
... Psycho	202, 310
Hollywood	156, 373
honden	62, 78, 231, 232
Horkheimer, Max	272
Hume, David	56, 183
iconoclasm	158, 370, 371
ideologie	38, 179, 180, 181, 183, 185
inboorling in New York	42, 270
informatie	52, 81, 89, 91, 96, 109, 127, 156, 176, 202, 207, 208, 209, 211, 218, 351, 375
internet	60, 210, 274, 332
interpretatie	193, 210, 300, 364
intimatie	12, 38, 48, 174, 175, 202, 375
Jameson, Fredric	349
Jefferson Airplane	141
jeugd	115, 116, 117
Joods-Christelijk geloof	360
journalistiek	24, 121, 180, 196, 199, 274, 338
Kandinsky, Wassily	109, 292, 293, 294, 299
Kant, Immanuel	77, 153, 274, 276, 277, 278
Kelly, Ellsworth	75, 293, 369
kennis	273
... begrijpen	14, 22, 46, 53, 78, 83, 93, 94, 113, 136, 137, 201, 211, 218, 276, 279, 281, 325, 331, 332, 361, 363
... weten	33, 45, 53, 62, 74, 85, 121, 130, 138, 169, 175, 194, 200, 219, 230, 234, 237, 242, 301, 305, 307
... weten of begrijpen	267-82
kermis	96, 123, 127, 129
Klein, Yves	293, 369
kleur	44, 55, 61, 268, 297, 339
knuffelen	57

Kooning, Willem de	293, 369
Koran	46
kriebelhoest	129
kubisme	13
kunst	
... 'elders'	11, 12, 14, 15, 75, 95, 170, 178, 184, 194, 196, 212, 290, 296, 297, 352, 356
... abstractie	41, 72, 75, 109, 110, 111, 163, 174, 200, 254, 283-301, 332, 369
... avantgarde	121, 370
... beeldende	15, 109, 110, 111, 114, 115, 120, 122, 123, 124, 256, 298, 299, 300
... -beschouwing	9, 12, 46, 352
... culturele praktijk	3, 9, 12, 41, 90, 98, 105, 122, 151-59, 168, 171, 180, 197, 198, 199, 200, 263, 268, 281, 367, 371
... definitie	9, 11, 13, 14, 67, 119, 120, 122, 155, 157, 191- 200, 263, 264, 297, 298
... institutionele	263
... emotie	11, 232
... empathie	12
... en moraal	163-85
... en tijd	106, 139, 143
... materiaal	12, 14, 21, 24, 33, 46, 65, 72, 75, 89, 94, 110, 111, 118, 121, 124, 130, 131, 140, 146, 165, 173, 178, 191, 194, 203, 254, 255, 258, 259, 291, 293, 297, 308, 328, 331, 344, 351, 369, 372
... meesterwerk	139, 182, 372
... moderne	72
... museale	114, 350, 351, 352, 353, 355
... readymades	249-64
... -waardering	38
... landschapsmodel	130
... omgevingsmodel	130, 131
kunstenaar	11, 24, 41, 97, 121, 123, 139, 142, 143, 152, 153, 168, 178, 191, 193, 195, 196, 198, 250, 252, 258, 326, 333, 343, 345, 351, 352
... componist	110

... musicus	115, 117, 129, 141, 142
... schilder	112, 115, 201
... uitvoerder	117
kunstgeschiedenis	10, 12, 14, 120, 214, 292, 326
kunstvormen	10, 13, 46, 65, 66, 120, 121, 129, 155, 157, 169, 171, 178, 192, 198, 199, 251, 254, 257, 261, 286, 292, 294, 297, 300, 325, 351, 352, 369, 371
... film	45, 65, 76, 132, 136, 139, 155, 164, 165, 166, 169, 171, 182, 201, 202, 203, 228, 309, 311, 312, 353, 356, 373
... celluloid	311, 312
... montage	311, 312, 313, 337, 339
... fotografie	33, 34, 61, 62, 72, 78, 79, 139, 164, 173, 197, 199, 326, 331, 332, 334, 337, 338, 339, 364
... en beeldende kunst	329-34
... en werkelijkheid	335-39
... geprojecteerde	22, 132, 353, 354, 355, 356, 357
... installaties	10, 101-6, 109, 111, 120, 157, 158, 159, 196, 283-301, 326, 350
... mobieltje	322-28
... muziek	110
... autonome	110
... jazz	123, 372
... klassiek	110, 113, 117
... pop	110, 141
... rituele	113
... nieuwe	261
... performances	10, 120, 159, 191, 192, 194, 350, 370
... poëzie	110, 155
... procedé	10, 12, 13, 154, 155, 192, 193, 194, 264, 371
... reliëf	289
... schilderkunst	10, 61, 64, 66, 71, 72, 75, 84, 85, 90, 109, 110, 114, 115, 123, 135, 136, 152, 155, 157, 194, 196, 197, 199, 200, 255, 256, 257, 258, 260, 287, 292, 295, 297, 299, 326, 327, 331, 332, 343, 351, 356

... sculptuur	10, 155, 250, 251, 253, 257, 258, 260, 286, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 350
... televisie	30, 123, 132, 151, 156, 173, 174, 176, 177, 217, 227, 274, 300, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 315, 332, 353, 355, 356, 370, 373, 375
quiz	312
Sporloos	373
talkshow	373
... toneel	10, 64, 155
... tragedie	237, 294
... video	132, 174, 291, 300, 314, 353, 355, 374
kunstwerk als singulier object	12
kwaliteiten	
... primaire	89, 90, 293
... secundaire	89, 90
Langer, Susanne	94
Lanzmann, Claude	165, 166, 310
... Shoah	310, 372
Leonardo da Vinci	287, 343
leven	25, 54, 65, 82, 98, 102, 114, 129, 175, 198, 211, 227, 229, 230, 238, 244, 274, 275, 281, 293, 295, 310, 315, 325, 327, 344, 363, 368
Levinson, Jerrold	192
Lucebert	123
luisteraar	92, 93, 95, 112, 113, 115, 117, 129, 130
Lumière, Auguste en Louis	46
Malevich, Casimir	369
Matisse, Henri	290
media, nieuwe	15
Messiaen, Olivier	93, 228
mobieltje	325, 327, 328
mode	22, 23, 25, 38, 97, 98, 139, 145, 146, 216, 217
Mondriaan, Piet	293
monotheïsme	361
moraal	19, 23, 98, 103, 104, 105, 106, 121, 124, 145, 147, 151, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169,

	170, 171, 172, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 182, 184, 185, 192, 193, 194, 197, 199, 200, 238, 244, 245, 261, 271, 294, 295, 296, 300, 309, 313, 325, 328, 338, 344, 362, 364, 375
... handelen	19
museum	268, 269
narcisme	129, 142, 298
natuur	20, 131, 288
natuurschoonheid	20
natuurwetenschap	39, 41, 45, 90
Neubauer, John	110
neurose	36
Newman, Barnett	293, 369
Nietzsche, Friedrich	292, 294, 345
normaal	54, 56, 58, 65, 103, 118, 170, 172, 261, 272
normen	
... bevestiging	38, 231
... correctheid	24, 35, 36, 143, 213, 223, 231
... succesterm	31
... waarheid	54, 113, 147, 213, 215, 218, 224, 230, 271, 275, 293, 296, 313, 352, 356, 367
NRC-Handelsblad	166, 326, 331, 343
observeren	269, 270, 366
Odysseus	272
Orlan	120
Oursler, Toni	354
parfum	96, 212
Parker, Charlie	372
participeren	270
Peijl, Ruud van der	355
Peter Pan	45
Pevsner, Anton	290
Picasso, Pablo	11, 13, 90, 140, 305
... Guernica	90, 140, 143, 305
Plato	293
porselein	250, 256, 260, 297
portret	138, 326, 331, 368

postmodernisme	97, 208, 209, 211, 214
Praxiteles	287
presentatie	52, 72, 74, 75, 76, 89, 92, 101, 202, 270, 281
psychologie	93, 138, 203, 229, 239, 267-82, 343
... gedragstherapie	279
... psycho-analyse	35, 280, 281
publiek	11, 24, 58, 61, 97, 106, 112, 114, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 128, 137, 138, 145, 146, 157, 176, 178, 180, 183, 185, 193, 194, 200, 253, 270, 294, 296, 308, 310, 328, 344, 349, 350, 352, 368, 372
razernij	53, 240, 308
religie	287, 360
Rembrandt van Rijn	85, 129, 138, 252
Renaissance	326
representatie	66, 67, 71, 75, 76, 77, 90, 92, 93, 95, 96, 114, 135, 136, 137, 138, 147, 156, 158, 159, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 171, 178, 180, 199, 200, 201, 212, 213, 214, 215, 218, 220, 227, 228, 255
... modale weglating	137, 147, 201, 202, 203
... per zintuig	89-98
... registratie	308
... unimodaal	75, 76, 77, 78
Richter, Gerhard	120
Rist, Pipilotti	111
rituelen	113, 200, 236, 271
Rodin, Auguste	289
Rothko, Mark	294, 369
ruimte	12, 19, 20, 21, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 40, 41, 42, 46, 52, 53, 54, 60, 64, 75, 91, 98, 104, 112, 113, 114, 120, 121, 129, 131, 132, 145, 171, 172, 176, 193, 194, 196, 200, 209, 219, 223, 235, 241, 243, 256, 258, 259, 261, 270, 286, 289, 290, 292, 294, 295, 296, 299, 308, 311, 312, 325, 328, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 367

... en tijd	12, 21, 46, 76
... museale en muzikale	346-57
... muzikale	113
Sacks, Oliver	60
sauna	365
scanner	60, 195
Schier, Flint	78
Schnabel, Julian	256, 260
Schönberg, Arnold	123
schoonheid	11, 20, 22, 33, 41, 92, 96, 130, 144, 288, 290, 338, 368
Schopenhauer, Arthur	94, 292, 294
Scruton, Roger	62, 131, 332
sentimentaliteit	38, 148
... snobisme	38, 148
shock	147, 337
shot	76, 136, 376
Sirenen	272
sociale context	38, 54, 57, 62, 63, 183, 238, 244, 356, 365
Spielberg, Stephen	
... Hook	45
... Schindler's List	373
Springer, Jerry	373
Srebrenica	197, 327
stationshal	53, 54
Stella, Frank	295, 297
stijl	24, 62, 115, 120, 142, 152, 154, 159, 178, 195, 196, 200, 201, 202, 334, 343, 351, 353
Stravinsky, Igor	123
Struycken, Peter	293
taal	30, 48, 64, 66, 77, 78, 81, 92, 157, 210, 229, 232, 253, 280, 285, 293, 301, 327, 361, 368
... context	83, 85
... ontkennen	83, 84, 208
... taaldaden	83
Taliban	113, 181, 307, 371
tentoonstellen	83, 105, 146

thuis	23, 29, 30, 31, 33, 51, 54, 111, 114, 128, 130, 242, 315, 353, 374, 376
tijd	12, 13, 20, 21, 22, 25, 31, 33, 42, 46, 76, 91, 96, 97, 110, 113, 118, 124, 135, 136, 142, 143, 144, 145, 146, 174, 175, 182, 183, 200, 210, 212, 217, 227, 236, 253, 264, 271, 276, 286, 287, 305, 309, 315, 332, 334, 339, 355, 365, 367
... en beleving	302-20
... interactie	135
... museale	135-48
... toekomst	35, 39, 43, 45, 137, 173, 175, 210, 211, 244, 253, 307, 355, 356, 375
tijdgebonden	22, 137, 139, 141, 143
tijdgeest	135, 144, 145, 146
Tilghman, Benjamin	295, 297
Tjan, Ranti	286
Twintigste eeuw	257, 290, 368
Velázquez, Diego	85
... Las Meninas	85
verbeelding	15, 37, 51, 52, 53, 54, 55, 64, 65, 66, 96, 103, 136, 147, 175, 202, 217, 271, 276, 277, 279, 307
... fantasie	38, 55, 217, 277
... net-alsof	104
verinnering	48, 93, 95, 96, 115, 117, 179, 211, 218, 220, 223-45, 264, 276
... 'image' (imago)	22, 23, 145, 212, 224, 226, 227, 232
... prognose	38, 224
... reclame	38, 120, 122, 172, 215, 219, 226, 227, 332
vertaling	94, 218, 233
Volkskrant, De	339
voorspellen	39
voorstelling	34, 35, 37, 38, 47, 48, 198, 271, 272, 279
vorm	20, 21, 37, 44, 63, 82, 89, 110, 144, 163, 168, 169, 223, 225, 239, 250, 286, 290, 297, 299
... volume	288
... vormgeving	20, 21, 22, 23, 97, 98, 144, 349, 355

waarneming	222, 29, 31, 32, 33, 34, 60, 64, 96, 113, 115, 117, 127, 128, 193, 203, 272, 274, 275, 279, 326, 327, 343, 354, 363, 365, 376
... accuut	37
... alledaags	11, 23, 35, 118, 124, 157, 158, 192, 296, 299, 328, 351
... betrouwbaar	55, 65
... egocentrisch	33, 44
... en kunst	1-25
... en lichaam	29-48
... en tijd	20, 37, 40, 43, 174, 276
... en verbeelding	63, 64
... gesitueerdheid	33, 64, 65, 117, 141, 243
... gezicht	44
... intermodaal	51, 52
... intramodaal	53, 54
... perspectief	44, 59, 370
... polymodaal	43
... synesthetisch	32
... verbeelding	63, 64
... vooruitzien	38, 39, 46, 48, 65, 211, 233, 277
Walken, Christopher	353
Walton, Kendall	104
Warhol, Andy	118, 309
... Brillo dozen	118, 119, 120
... Sleep	309
werkelijkheid	35, 36, 41, 43, 44, 46, 47, 48, 90, 95, 104, 127, 128, 195, 197, 198, 212, 213, 215, 268, 271, 272, 274, 275, 276, 278, 279, 293, 296, 331, 334, 338, 364
Wesseling, Janneke	349, 352, 354
wetenschap	56, 279, 281
wil	52, 169, 171
Williams, Robin	45
Wittgenstein, Ludwig	41, 257
Wollheim, Richard	24, 259
World Press Photo	326
zelfkennis	142

zelfvertrouwen	142
ziel	111, 46, 65, 116, 363, 364, 367, 370
zintuigen	19, 20, 22, 31, 32, 33, 37, 38, 40, 41, 44, 51, 52, 53, 54, 55, 64, 66, 71, 72, 77, 78, 80, 89, 90, 96, 97, 103, 128, 129, 131, 157, 169, 192, 194, 198, 211, 212, 253, 261, 276, 277, 279
... gehoor	19, 23, 31, 34, 37, 40, 42, 51, 52, 53, 54, 64, 66, 77, 89, 91, 92, 93, 94, 96, 98, 103, 110, 112, 127, 130, 131, 137, 141, 148, 155, 157, 171, 173, 295, 308, 310, 328, 353
... gezicht	30, 34, 35, 40, 46, 53, 55, 77, 96, 103, 109, 112, 139, 151, 159, 173, 175, 203, 256, 267, 278, 287, 291, 299, 306, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 332, 344, 354, 355, 362, 368, 373, 375
... modaliteit	75, 77, 89, 92
... reuk	19, 23, 31, 32, 34, 51, 75, 89, 95, 96, 103, 114, 116, 131, 253, 354
... smaak	76, 89, 95, 97, 212
... tast	23, 31, 32, 66, 77, 89, 91, 95, 96, 127, 128, 129, 131, 254, 376

Colofon

Kleine overpeinzingen / Kunst kijken in het museum

Tekst	Rob van Gerwen
Redactie	Sabine Terra
Fotoredactie	Sabine Terra
Ontwerp	-SYB- Utrecht
Druk	NPN Drukkers, Breda
Uitgever	Ranti Tjan
Uitgave	Centraal Museum Postbus 2106 3500 GC Utrecht T + 31 (0) 30 2362 362 F + 31 (0) 30 2332 006 Info@centraalmuseum.nl www.centraalmuseum.nl
ISBN	90 73285 933

© Centraal Museum, de auteur en de fotografen

Van werken van beeldend kunstenaars, aangesloten bij een CISAC-organisatie, zijn de publikatierechten geregeld met Beeldrecht te Hoofddorp© 2002, c/o Beeldrecht Hoofddorp

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of welke wijze dan ook, zonder voorgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

C C
C C
centraal
museum

