



wie

DIT

leest is gek

Taal als afbeelding

Yannick Schueler

3665453

n.y.schueler@students.uu.nl

INHOUD

<i>Inleiding</i>	3
<i>Beeldende taal</i>	8
§1. Denotatie	8
§2. Visuele informatie en zien-in	11
§3. Taal in beeld	14
<i>Lezen en de verbeelding</i>	20
<i>Conclusie</i>	24
<i>Literatuur</i>	26

INLEIDING

In 1952 schreef de Amerikaanse componist John Cage zijn beruchte stuk *4'33"*. Er zijn sindsdien drieënzestig jaar voorbij gegaan, drieënzestig jaar waarin de kunstwereld geteisterd is met honderden verschillende uitvoeringen. Verschillend in de meest letterlijke zin van het woord, want geen enkele uitvoering kan mogelijkwijs identiek zijn aan één van zijn voorgangers: het stuk bestaat strikt uit die geluiden die *toevallig* in de desbetreffende ruimte ontstaan; de muzikanten in kwestie raken hun instrumenten niet aan. Op deze manier nodigt Cage zijn publiek uit om niet op een akoestische, maar op wat Roger Scruton een *akoestische* manier noemt naar alledaagse geluiden te luisteren als gekuch, het schuiven op stoelen, het krabben aan ongeschoren kinnen, gegriinnik en dergelijke.¹ In andere woorden, het publiek wordt gevraagd te abstraheren van de bronnen van de geluiden, en het geluid te horen als muziek.

Volgens Scruton bestaat muziek uit geluiden die we *akoestisch*, als in een metaforische ruimte horen als tonen, buiten de fysieke, akoestische ruimte waarin deze geluiden hun oorsprong hebben.² Scruton betoogt dat, hoewel een concertzaal de bron van de muziek bevat (namelijk de muzikanten en hun instrumenten) wij niet naar de muziek als resultaat van deze bronnen luisteren, maar naar het geproduceerde geluid *an sich*, als in een eigen ruimte samenhangende tonen. Scruton stelt dat het voor ons mogelijk is van de oorsprong van het geluid te abstraheren.³

Het is zeer goed mogelijk dat Cage, zonder het te willen, met zijn werk de grenzen van muziek heeft aangetoond, aangezien ons vermogen tot het abstraheren van de oorzaken van geluid zeer beperkt is: wanneer we een deur horen dichtslaan, horen we precies *dat*: een deur die dichtslaat. We horen gebeurtenissen maar nooit slechts die geluiden in een ruimte die metafysisch gescheiden is van de ruimte waarin de deur slaat.⁴

¹ Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage* (New York: Routledge, 2003), 69–70.

² Scruton schrijft hoofdzakelijk over klassieke, tonale muziek; hedendaagse popmuziek zou volgens hem de aandacht slechts op de artiest, en daarmee op de bron van de muziek, richten (Roger Scruton, "The Decline of Musical Culture," in *Arguing about Art: Contemporary Philosophical Debates*, red. Alex Neill en Aaron Ridley (Londen: Routledge, 2008), 131); Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1997), 13.

³ Scruton, 12. Martin Heidegger noemde dit op pagina 36 van zijn essay *De oorsprong van het kunstwerk* (Amsterdam: Boom, 2009, vert. Mark Wilschut en Chris Bremmers) *abstract luisteren*: "Om een zuiver geluid te horen moeten we als het ware van de dingen weg luisteren, ons oor ervan afwenden."

⁴ Rob van Gerwen, "Muziek als een kunst," in *Muziek ervaren: Essays over muziek en filosofie*, red. Oane Reitsma, Rob van Gerwen en Marlies De Munchk (Budel: Damon, 2014), 50.

Cage en Scruton zetten ons aan het denken: als eerstgenoemde de grenzen van muziek (bedoeld dan wel onbedoeld) heeft aangetoond met zijn *4'33"*, zou het dan niet mogelijk zijn evengoed de grenzen van de beeldende kunsten aan de dag te leggen? In een tijd waarin de beeldende kunsten zich steeds meer met performances en installaties inmengen kan het noodzakelijk zijn een duidelijke scheidingslijn te trekken.⁵ Als we de vraag stellen of alles als beeldende kunst te zien is zolang het aan het voor de hand liggende criterium voldoet beeldend te zijn, zouden we met taal een interessant probleem onder de aandacht kunnen brengen.⁶ Een typerend voorbeeld wordt door René Magritte geleverd in zijn *La trahison des images*, waarschijnlijk beter bekend als 'Ceci n'est pas une pipe'.



afbeelding 1 *La trahison des images*, René Magritte (1929)

Magritte oppert hier het probleem van de veronderstelde superioriteit van het geschreven woord. Het beeld en de tekst lijken elkaar tegen te spreken: we zien een pijp, maar ons wordt verteld dat wat we zien geen pijp is.⁷ Een manier waarop we deze verwarring kunnen oplossen is door de zin van zijn syntactische bagage te ontdoen en ons slechts te richten op zijn visuele elementen: een verzameling krullerige lijnen, op

⁵ Ik vrees dat ik in mijn paper niet aan alle mogelijke begrenzingsen zal kunnen toekomen en daarom zal ik me tot één beperken: de taal.

⁶ De beeldende kunsten hebben dit criterium per definitie op de voorgrond staan, iets dat ook door de Duitse (*bildende Kunst*), Engelse (*visual arts*) en Franse (*arts visuels*) benaming onderkent wordt. Deze scriptie behandeld onder andere de vraag of dit begrip van de discipline terecht is.

⁷ Ik zal hierover in het tweede en laatste hoofdstuk van mijn paper terugkeren.

canvas geschilderd. Dit klinkt eenvoudiger dan het is, want hoewel mijn Frans bijzonder beroerd is zal ik dankzij mijn kennis van het Westerse alfabet nog altijd geneigd zijn letters in de lijnen, woorden in de letters en een zin in de woorden te herkennen. Ik zal, of ik nu wel of niet begrijp wat de zin en titel me vertellen, automatisch vervallen tot het *lezen* ervan.⁸

Hetzelfde kan gezegd worden van Japanners die het ideogram 白 zullen zien. Waarschijnlijk zullen zij er 'wit' in lezen, terwijl ik er zelf slechts met moeite een Japans teken in herken. Mocht een Japanner, zonder enige kennis van het Latijnse alfabet, op *La trahison* stuiten, dan zou hij het schilderij slechts leren kennen als "sono paipu",⁹ met die krullerige lijnen eronder. Zonder zich hiervan bewust te zijn, zou deze Japanner een hele stap dichterbij het oplossen van Magritte's probleem zijn dan wij. Dit probleem kan op een algemenere wijze geformuleerd worden als de vraag of letters en woorden binnen beeldende kunst ertoe in staat zijn ons op een puur visuele manier aan te spreken. Kan een publiek bij het zien van linguïstische tekens volharden in een strikt visuele benadering? Ofwel, kunnen we abstraheren van de gebruikelijke benadering van dat beeld (namelijk het lezen van tekst) en het ervaren als een visueel analoog voor akoesmatiek: *visumatiek*? Het is misschien lastig, maar zeker niet onmogelijk om alledaagse geluiden akoesmatisch waar te nemen. Wanneer men zich genoeg richt op een detail in het geluid wordt een klank zoiets als een geluidsmoment; maar wie verder "inzoomt" op een tekst dan de letters (tot de streepjes) zou de leegten tussen die streepjes evenveel aandacht moeten gunnen. Dat kunnen we niet, maar waarom niet?

In de loop van twee hoofdstukken zal ik proberen hier een antwoord op te vinden. Ik zal beginnen met Nelson Goodmans werk. In zijn bekende boek *Languages of Art* betoogt hij dat "practice has rendered [some] symbols so transparent that we are not aware of any effort, of any alternatives, or of making any interpretation at all."¹⁰ Volgens hem is ons interpreteren van zowel afbeeldingen als taal afhankelijk van een conventionalistisch symboolsysteem, één waar we ons niet altijd bewust van zijn: zowel afbeeldingen als tekst *leren* wij "lezen". Hoewel er volgens hem wel degelijk verschillen bestaan tussen representatievormen, hebben ze met elkaar gemeen dat beiden *denoteren* (verwijzen) naar dat wat afgebeeld of beschreven wordt: zowel de afgebeelde pijp als het woordje 'pipe' in *La trahison* denoteren de extensie-klasse der pijpen.¹¹ In de eerste paragraaf van het eerste hoofdstuk *Beeldende taal* (dat zich zal

⁸ Een noodzakelijke vooronderstelling in mijn analyse is dat men bekend zal zijn met de taal in kwestie. Wanneer ik schrijf over de werken van Magritte, ga ik uit van een Westers/Frans-lezend publiek; wanneer ik het heb over Japanse kalligrafie zal ik het impliciet hebben over een Japans-lezend publiek, etc. Hoe dan ook zal ik nooit een publiek met een *innocent eye* jegens taal veronderstellen.

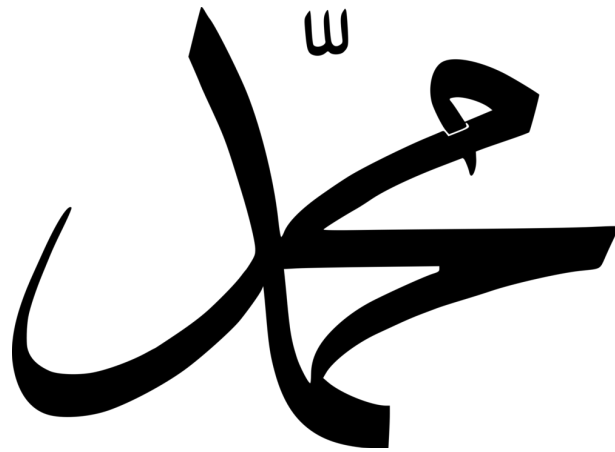
⁹ "Die pijp."

¹⁰ Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Londen: Oxford University Press, 1969), 36.

¹¹ Het verschil ligt er onder andere in dat de afgebeelde pijp enkel verwijst naar die pijpen die er beeldend mee overeenkomen, terwijl 'pipe' verwijst naar alle pijpen die in deze extensie-klasse vallen. Hier zal ik in het hoofdstuk *Lezen en de verbeelding* op terugkeren.

richten op de vraag die ik eerder formuleerde: hoe kan het zijn dat ik iets in een afbeelding herken?) zal ik dieper ingaan op Goodmans theorie en deze op verscheidene casussen toepassen.

Kritiek op Goodmans these komt onder andere van Richard Wollheim, wiens *The Mind and its Depths* en *On Art and the Mind* ik zal gebruiken in de tweede paragraaf. In tegenstelling tot Goodman stelt Wollheim dat ons herkennen van dingen in afbeeldingen niet aangeleerd wordt, maar aangeboren is. Hij haalt enkele argumenten van Goodman onderuit en biedt nieuwe aan, welke ik zal meenemen in de derde paragraaf, waarin ik logo's en kalligrammen zal aanhalen om aan te tonen dat teksten niet als afbeelding benaderd kunnen worden. In het tweede hoofdstuk *Lezen en de verbeelding* zal ik tegen deze conclusie een mogelijk bezwaar inbrengen door voor te stellen dat taal het afgebeelde kan vervangen door de menselijke verbeelding te mobiliseren. Ik zal hierin refereren naar de theorieën van Roman Ingarden en Wolfgang Iser, en daarnaast ook verwijzen naar een eerder essay van mijzelf, getiteld "The Representation of Absence". Ook het argument dat ik hierin naar voren zal brengen zal ik, aan de hand van een *case study* naar Magritte's schilderij *L'apparation* (zie afbeelding 13), weerleggen.



afbeelding 2 De naam van de profeet
Mohammed in Islamitische kalligrafie

BEELDENDE TAAL

§1. Denotatie

Volgens strikt Islamitisch gebruik is het verboden om levende wezens af te beelden. Moslims hebben daar een oplossing voor gevonden door voor hun heiligen kalligrafische tekens te construeren, zoals die voor de profeet Mohammed op de vorige pagina. Dit symbool is ontstaan uit de oorspronkelijke naam محمد ('Mohammed'), maar terwijl iedereen die Mohammed heet zich met dat symbool kan vereenzelvigen, verwijst de kalligrafische verbastering slechts naar de Profeet. Evengoed is er een groot verschil tussen mijn naam 'Yannick' en een portret van mij, hoewel mijn moeder waarschijnlijk met die naam naar mij zal verwijzen: 'Yannick' verwijst naar honderden anderen met dezelfde naam, terwijl mijn portret, een zogenaamde 'Yannick Schueler-afbeelding', enkel en alleen op mij slaat.

Ook werkt محمد op een andere wijze dan Westerse kalligrafie doorgaans doet. Zo denoteert afbeelding 3, waarin Bernard van Clairvaux is afgebeeld en de letter 'B' geschreven staat (als onderdeel van de naam 'Bernard'), een letter en een persoon op twee verschillende niveau's: de één visueel en de ander syntactisch. De 'B' is hier, ondanks de expressieve wijze waarop hij is "afgebeeld", eenvoudigweg een letter waarmee ook de woorden 'beer', 'baklava' en 'Byzantijnen' beginnen; en is de naam 'Bernard' een naam van duizenden mensen. Het is de Bernard van Clairvaux-afbeelding die enkel en alleen naar Bernard van Clairvaux verwijst, iets dat we weten en begrijpen omdat we het symbolysysteem van de kerk begrijpen.

Volgens Goodman (of de moslims) is het zien van محمد natuurlijk niet hetzelfde is als het zien van een werkelijke afbeelding van Mohammed. Het symbool is zoals alle tekens binnen een notatiesysteem *eindig differentieerbaar*:



afbeelding 3

“For every two characters K and K’ and every mark m that does not actually belong to both, determination either that m does not belong to K or that m does not belong to K’ is theoretically possible.”¹²

Het symbool betekent ‘de profeet Mohammed’ en enkel dat, maar op eenzelfde manier waarop het woord ‘Eiffeltoren’ slechts naar één specifiek object verwijst, ongeacht vanuit welke hoek of in welk licht. We herkennen het woord en koppelen het aan de daadwerkelijke Eiffeltoren in Parijs, omdat er logistiek gezien geen risico bestaat dat iemand iets anders met het woord zou kunnen bedoelen: zowel het symbool voor de Profeet als de Eiffeltoren zijn unieke eigennamen. Goodman poneert de stelling dat we in het interpreteren van zowel tekst als afbeeldingen gebruik maken van zogenaamde *sleutels*.¹³ Goodman geeft geen duidelijke uitleg van dit begrip, maar uit zijn betoog is op te maken dat hij doelt op een soort mechaniek dat in werking gesteld wordt wanneer we tekens zien en moeten identificeren. Dat we tot *correcte* interpretaties komen is veelal te danken aan onze huidige omgeving, waarbinnen we dit mechaniek leren hoe een bepaald teken *doorgaans* afgebeeld wordt. Meestal gaat dit vrijwel automatisch, zoals met het lezen van deze scriptie of het herkennen van objecten in de schilderijen van Ralph Goings (zie afbeelding 4), wat voor een 21ste eeuwse Nederlander beide geen probleem zal zijn.¹⁴ Soms liggen de sleutels daarentegen niet binnen handbereik, (vanwege bijvoorbeeld een cultuurverschil) en moeten we meer moeite doen om een denotatie succesvol te interpreteren, en om deze reden zal ik in tegenstelling tot een moslim ‘محمد’ niet zo snel begrijpen als ‘de profeet Mohammed’.



afbeelding 4 *River Valley Still Life*, Ralph Goings (1976)

¹² Goodman, *Languages*, 36.

¹³ Idem.

¹⁴ Natuurlijk zijn er volgens Goodman ook grote verschillen tussen beiden; deze zal ik hieronder bespreken.

Samenvattend tracht Goodman simpelweg duidelijk te maken dat ons begrip van zowel tekst als afbeelding onafhankelijk is van gelijkenis. Omdat beiden op dezelfde wijze iets in de werkelijkheid denoteren, en aangezien tekstsymbolen gelijkenis met datgene overduidelijk ontbeert, concludeert Goodman dat gelijkenis binnen een afbeelding evenmin universeel geldig is: “That a picture looks like nature often means only that it looks the way nature is usually painted.”¹⁵ Goodman ziet daarentegen wel degelijk verschillen tussen tekst en afbeelding. Of de letters in deze paper zwart of rood zijn, of de lijnen dikker of dunner, groter of kleiner afgedrukt zijn, maakt voor de betekenis van de tekst niet uit; binnen een afbeelding zijn daarentegen *juist* deze eigenschappen, de *onderscheidende kenmerken*, relevant.¹⁶ Dat met al deze kenmerken rekening gehouden dient te worden wanneer een afbeelding bekeken en “gelezen” wordt, maakt dat afbeeldingen *dense* en *syntactisch gevuld* zijn.¹⁷ Ongeacht hoeveel twee verschillende afbeeldingen ook op elkaar lijken, ze zijn zelden identiek. Een symbolyschrift heeft deze vrijheid niet: een ‘a’ en een ‘a’ lijken wellicht verschillend, maar zijn hoe dan ook ondubbelzinnig en *character indifferent*: beide behoren tot hetzelfde symbool en kunnen niet anders gelezen worden.¹⁸

Eindig differentieerbare symbolen, symbolen die ondubbelzinnig en *character indifferent* zijn, kunnen onmogelijk ook *dense* en syntactisch gevuld zijn. Zo ook in het geval van Mohammeds kalligrafische naam: het “beeld” is te strikt aan zijn vorm gebonden. Hoe Mohammed staat, welke richting hij opkijkt en wat hij draagt is allemaal arbitrair, terwijl een afbeelding van hem deze elementen expliciet *toont*.¹⁹ Daarnaast is ﷺ een *atomisch* symbool, wat inhoudt dat zijn betekenis niet kan samenvallen met de betekenis van een tweede



afbeelding 5 *De wandelaar boven de nevelen*, Caspar David Friedrich (1818)

¹⁵ Goodman, *Languages*, 39.

¹⁶ Goodman, 229-230; Ernst Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (New York: Phaidon Press, Inc., 2002), xviii.; Gombrich, 102.

¹⁷ Goodman, *Languages*, 226-231.

¹⁸ Goodman, *Languages*, 132-133.

¹⁹ Moslims zullen daarentegen een beeld van Mohammed in hun verbeelding kunnen oproepen. Dit is iets waar ik in het volgende hoofdstuk op in zal gaan.

symbool, zoals het Japanse 白 (wit) en 人 (mens) atomisch zijn wanneer ze los van elkaar gezien worden, maar *samengesteld*²⁰ wanneer we het lezen als 白人, wat 'blanke' betekent.²¹ Als iemand Mohammed binnen de Islamitische cultuur zou willen representeren met bijvoorbeeld zijn rug naar de kijker, dan zou deze persoon ontdekt hebben dat dit onmogelijk afbeeldend te doen is: 穆 is immer *eindig* differentieerbaar. Hij zal moeten terugvallen op een descriptieve, *samengestelde* wijze zoals ook zinnen werken, waarin het feit *beschreven* wordt (ongeveer als “穆 staat met zijn rug naar ons/de kijker toe”), in plaats van dat het *getoond* kan worden (zoals de centrale persoon in Caspar David Friedrichs *De wandelaar boven de nevelen* (afbeelding 5) wél succesvol met zijn rug naar de kijker geschilderd is). Hier, in dit verschil tussen tonen en beschrijven, ligt waarschijnlijk de crux.

§2. Visuele informatie en zien-in

Sommige wetenschappers, inclusief Ernst Gombrich, veronderstellen dat schrift en afbeeldingen een gemeenschappelijke voorouder delen.²² De noodzaak om een eenvoudige en snelle manier te vinden om boodschappen over te brengen dwong de vroege mens ertoe plaatjes in schematische pictogrammen, symbolen, te veranderen.²³ Een willekeurige schets van een boom om 'boom' te representeren was in China niet langer noodzakelijk op het moment dat de afbeelding gereduceerd was tot één *character indifferent* teken met enkel en alleen zijn onderscheidende kenmerken om rekening mee te houden: 木. Ook al is het te schrijven als 木, als 木 of als 木, zolang deze kenmerken (de verticale lijn in het midden (de bast), de horizontale lijn die deze kruist (de takken) en de twee schuin naar beneden aflopende lijnen (de wortels)) aanwezig blijven, is het symbool *character indifferent* en denoteert het een boom en niets anders.²⁴

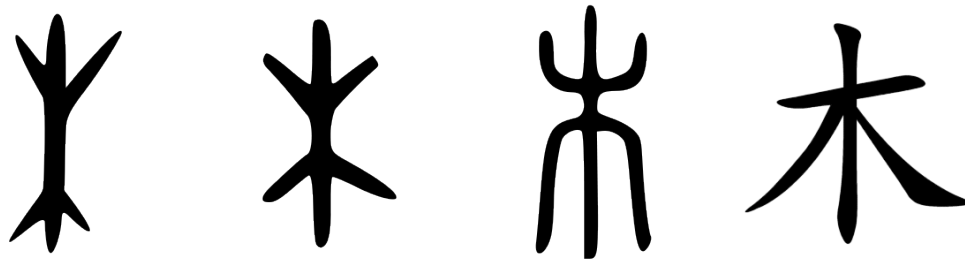
²⁰ De term 'samengesteld' (*compound*) is vrij ambigue: een letter *a* kan samengesteld zijn, net als het woord 'aubergine', en de zin 'ik hou van aubergine'. Volgens Goodman kunnen zowel letters, woorden en zinnen functioneren als tekens. Zolang het teken op zichzelf staat en geen onderdeel is van een groter geheel (dus als de letter geen onderdeel is van het woord en het woord geen onderdeel van een zin), dan kan dat teken samengesteld zijn.

²¹ Goodman, *Languages*, 141.

²² Gombrich, *Art and Illusion*, xix.

²³ Het woord 'pictogram' is afkomstig van het Latijnse 'pictus gramma', wat 'getekende letters' betekend.

²⁴ Ook dat is een verschil met de kalligraaf van Mohammed: waar het Japanse teken voor 'boom' zich ontwikkelde uit een afbeelding van een boom, daar is de kalligraaf ontstaan uit een herordening van Arabische letters, die hun *gevuldheid* al lang en breed verloren hadden. Terwijl in '木' nog best een boom te herkennen is, is het zien van de Profeet in '穆' verre van logisch.



afbeelding 6 De ontwikkeling van het Chinese/Japanese ideogram voor 'boom', beginnend met het zogenaamde 'orakelbottenschrift' en eindigend met het huidige Hanzischrift.

Geen van de hieronder afgebeelde schilderijen van Piet Mondriaan houdt zich noodzakelijkerwijs aan de schematische semantiek die hierboven beschreven staat. De bomen die Mondriaan afbeeldde zijn niet *character indifferent*: terwijl zeker de laatste, net zoals de Chinese ideogrammen uit niet veel meer bestaat dan horizontale en verticale lijnen, zou het onmogelijk '木' kunnen vervangen binnen een volledige zin en deze semantisch begrijpelijk houden zolang de afbeelding in dat schilderij niet gestandaardiseerd is binnen de Chinese kalligrafie. Zowel 'boom' als '木' staan, in tegenstelling tot de schilderijen van Mondriaan, in een arbitraire verhouding tot hun subject. Net zoals het niet uitmaakt wat Mohammed aanheeft en welke richting hij uitkijkt wanneer we zijn kalligrafische naam lezen, zo maakt het niet uit of de boom die 木



denoteert kaal of gebladerd is, of appels of peren draagt. En zelfs de zin 'de boom is kaal' zegt nog niks over het type boom, over zijn grootte of zijn leeftijd: de 'kaalheid' van de boom is geprediceerd aan het 'boom-zijn' van de boom in de zin; het is een toevoeging, terwijl Mondriaans schilderijen zowel de kaalheid als de 'appelboomheid', de 'kromheid' en dergelijke onmiddellijk aan de bomen in de werken koppelen. Daarnaast zijn de

schilderijen drie van de ontelbare mogelijke afbeeldingen die er zijn om een boom af te beelden. Zoals Goodman al zei, zijn afbeeldingen syntactisch gevuld en *dense*, waardoor geen twee afbeeldingen precies hetzelfde kunnen zijn:

“Any thickening or thinning of the line, its colour, its contrast with the background, its size, even the qualities of the [canvas] - none of these [elements] is ruled out, none can be ignored.”²⁵

Afbeeldingen zijn zo gevuld met visuele informatie dat ze in staat zijn ons meer te tonen dan een woord of zin kan vertellen (hoewel het omgekeerde niet onmogelijk is). Om deze reden is het onmogelijk vast te stellen of de schilderijen correleren met een woord (‘boom’ of ‘appelboom’) of een feit (‘de boom is kaal’ of ‘de boom buigt naar rechts’).²⁶ Zoals Nescio schreef in zijn verhaal *Dichtertje*, als de hoofdpersoon tevergeefs probeert het “zilverwit, maar mooier dan zilver” van berkestammen te omschrijven: “De taal is armoedig, doodarmoedig. Die de werken des Vaders kent, weet dit.”²⁷

Omdat afbeeldingen kunnen variëren in het afbeelden van één en hetzelfde onderwerp is het noodzakelijk deze dingen te representeren op een wijze waardoor datzelfde subject herkenbaar blijft als dusdanig: dus een manier waarop bomen als bomen en ketchupflessen als ketchupflessen te herkennen zijn. We moeten dus dingen *in* afbeeldingen kunnen *zien*. Richard Wollheim is correct wanneer hij betoogt dat Goodman dit vermogen van de kijker onderschat en tegelijkertijd de rol van de kunstenaar bagatelliseert.²⁸ Aan dit laatste maakt Goodman zich schuldig doordat een afbeelding volgens hem alles kan denoteren, *slechts* afhankelijk van de huidige conventie. Dit is inderdaad een noodzakelijke, maar zeker geen *voldoende* voorwaarde: *hoe* de kunstenaar iets dient af te beelden; hoe hij zich tot het onderwerp dient te verhouden, wordt door Goodman volledig over het hoofd gezien. Hierover zal ik in de volgende paragraaf verder uitweiden.



afbeelding 7

Wollheim betoogt allereerst dat we dingen *in* andere dingen kunnen zien. Hij stelt dat de mens van nature beschikt over het psychologische vermogen van het *zien-in*: het *zien* van schapen *in* wolken, het *zien* van Jezus *in* een tortilla en het *zien* van bomen *in* een met kleuren en lijnen gevuld canvas is een vermogen

²⁵ Goodman, *Languages*, 230.

²⁶ Richard Wollheim, *The Mind and its Depths* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993), 187.

²⁷ Nescio, “Dichtertje,” in *De uitvreter, Titaantjes, Dichtertje, Mene Tekel* (Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1990), 112. Lees voor een genuanceerdere uiteenzetting van deze gedachte Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon*.

²⁸ Richard Wollheim, “Nelson Goodman’s Languages of Art,” *The Journal of Philosophy* 67, nr. 16 (1970): 537-539.

waarmee de mens geboren wordt.²⁹ We zien een boom in het schilderij van Mondriaan, net zoals we er één zien in het Chinese orakelbottenschrift (zie afbeelding 6); in de schriften die volgen verdwijnt de noodzaak om het subject *in* het ideogram te *zien* meer of min naar de achtergrond, aangezien de tekens uiteindelijk functioneren binnen een waterdicht systeem van semantische en syntactische regels. Een dergelijke ontwikkeling kunnen we herkennen in het gebruik van hedendaagse pictogrammen zoals de etikettering van de Wet Milieugevaarlijke Stoffen (afbeelding 7), waar iedere afbeelding niet alleen (redelijk) duidelijk laat zien wat de risico's van de betreffende stof zijn, maar er ook voor zorgt dat er geen twijfel over de betekenis van de betreffende afbeelding bestaat. Het systematisch vaste gebruik van de symbolen zorgt ervoor dat iedereen ze leert zien als waarschuwingen bij chemische materialen, en niet als een willekeurig mooie illustratie op een potje of busje: we *zien* een aangespoelde vis en een dorre boom *in* bovenstaande afbeelding, maar dat zien-in is niet per se noodzakelijk in het begrijpen van de afbeelding als *symbool*. Door te leren begrijpen dat deze (*character indifferent*) afbeelding, met deze ordening van lijnen en het gebruik van deze tint oranje één betekenis heeft kunnen we er ook iets in lezen: dat de stof waar deze afbeelding bijhoort schadelijk voor het milieu is.

Dit keert mijn hoofdvraag om: taal wordt hier niet als afbeelding gezien, maar afbeeldingen krijgen, wanneer zij gestandaardiseerd worden, een syntactische betekenis zodat zij als een eindig differentieerbaar teken in een universele taal begrepen kunnen worden. Een afbeelding kan dus een talig teken worden, maar kan het ook andersom?

§3. Taal in beeld

Volgens Wollheim begint het zien van dingen in afbeeldingen met het herkennen van de afbeelding als afbeelding. Hij reageert op Goodman door te stellen dat we niet alleen een onderscheid zouden moeten maken tussen een a- of b-afbeelding, maar ook tussen het afgebeelde en de afbeelding zelf. Zien-in is een tweevoudige ervaring: we zien in de boom-afbeelding een boom *en* we zien de afbeelding.³⁰ Wollheim bepleit in tegenstelling tot Goodman dat het voor ons niet nodig is iedere afbeelding opnieuw te leren begrijpen: zodra ik weet hoe een afbeelding werkt, en ik weet hoe een boom eruit ziet, kan ik probleemloos in alle drie de schilderijen van Mondriaan een boom herkennen. Daarnaast zal ik niet alleen in staat zijn de objecten te onderscheiden in nieuwe afbeeldingen waarvan ik weet hoe ze er in de echte wereld uitzien, ook is het zo dat wanneer ik objecten in de echte wereld nog niet ken, ik dit kan leren door naar afbeeldingen ervan te kijken: peuters leren niet zelden exotische dieren als olifanten of leeuwen op deze

²⁹ Wollheim, *Mind and its Depths*, 188.

³⁰ Richard Wollheim, *On Art and the Mind: Essays and Lectures* (London: Allen Lane, 1973), 298.

manier onderscheiden. Wollheim noemt dit principe *transfer*, Flint Schier noemt het *natural generativity*.³¹ Samengevat houdt het in dat men, na een afbeelding als zodanig te hebben herkent, alle afbeeldingen herkent. Maar wie het woord “hond” eindelijk kent, zal daarmee niet automatisch ook “kat” en “boom” kennen.

Wollheim is het met Goodman en Gombrich eens dat er geen onbevooroordeelde blik, geen *innocent eye* bestaat:

“It does not so mirror as take and make; and what it takes and makes it sees not bare, as items without attributes, but as things, as food, as people, as enemies, as stars, as weapons. Nothing is seen nakedly or naked.”³²

Ons zien van iets in iets anders zoals een afbeelding is dus afhankelijk van veel contextuele factoren, maar Wollheim ontkent dat we alles dus maar kunnen zien in willekeurig welke afbeelding. Als Mondriaan een boom wil afbeelden, moet hij zich beperken tot het maken van die afbeeldingen waarin een boom te zien is.³³ De kunstenaar kan x dus niet representeren hoe hij wil, zonder het risico te lopen dat mensen x niet meer herkennen. Wollheim bepleit dus een mate van correctheid in het afbeelden, maar ook in het zien-in. De correctheid heeft zijn beginsel in de intenties van de kunstenaar: wij dienen enerzijds te zien wat de kunstenaar ermee heeft bedoeld, en de kunstenaar dient zich anderzijds in zijn afbeelden te beperken tot iets waar dat ook daadwerkelijk in te zien is.³⁴ Waar Goodman tekortschiet door de rol van de kunstenaar te onderschatten, daar vult Wollheim deze leegte bevredigend op.

Kijkende naar afbeelding 8 zou het vlug duidelijk moeten zijn dat de kunstenaar een afbeelding heeft willen maken waarin een eekhoorn te zien is. Daar is hij in geslaagd en inderdaad *zien* we een eenvoudige en al dan niet ietwat banale weergave van een eekhoorn *in* de afbeelding. De reden dat ik deze afbeelding erbij haal is het feit dat hij is gemaakt door Paul Smith, een Amerikaanse kunstenaar die leed aan cerebrale parese, een aandoening die leidt tot hevige spasmen, die Smith ertoe dwongen zijn werk middels een typemachine te produceren. En wie inderdaad goed kijkt zal de volgende karakters in de bovenstaande afbeelding kunnen herkennen: - _ #) en (. Mocht je deze tekens de eerste keer niet gezien hebben, kunnen we dan stellen dat je ze *visumatisch* gezien hebt? Aangezien je de afbeelding strikt visueel benaderd, zonder de tekens met hun syntactische bagage te interpreteren lijkt het daar wel op te wijzen. Een kritische noot moet ik er daarentegen bijvoegen: in plaats dat Smith verschillende losstaande symbolen (namelijk de leestekens in kwestie) toont, *disjoint* en atomisch, laat hij ons een *samengestelde* afbeelding zien, namelijk eentje van een eekhoorn *bestaande* uit de tekens in kwestie. We zien één onderwerp in de tekening,

³¹ Wollheim, *Art and the Mind*, 298-299; Flint Schier, *Deeper into Pictures: An Essay on Pictorial Representation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 43.

³² Goodman, *Languages*, 8; Wollheim, *Goodman*, 538-539.

³³ Wollheim, *Art and the Mind*, 301-302.

³⁴ Wollheim, *Art and the Mind*, 303.

namelijk het dier, en slechts wanneer we ons op de details concentreren herkennen we de symbolen die Smith middels zijn typemachine heeft geplaatst. Onze benadering van de afgebeelde eekhoorn is, wanneer we ons niet bewust zijn van de aanwezigheid van symbolen, overduidelijk strikt visueel. Een logische gedachte is dat we de leestekens dan op een *visumatische* manier zien, aangezien zij onderdeel uitmaken van de afbeelding. Toch is dit niet zo: beide komen we op een andere wijze tegemoet, net zoals we de verfstreken in Mondriaans schilderijen niet hetzelfde benaderen als de boom die we erin zien. Hier helpt Wollheims principe van zien-in: we *zien* een boom *in* de samengestelde verzameling verfstreken, maar we *zien* niets *in* de losse, atomische streken zelf. Deze streken zijn, net als de leestekens van Smith, geen onderwerp waarin we iets moeten zien, en dat doen we dan ook niet.



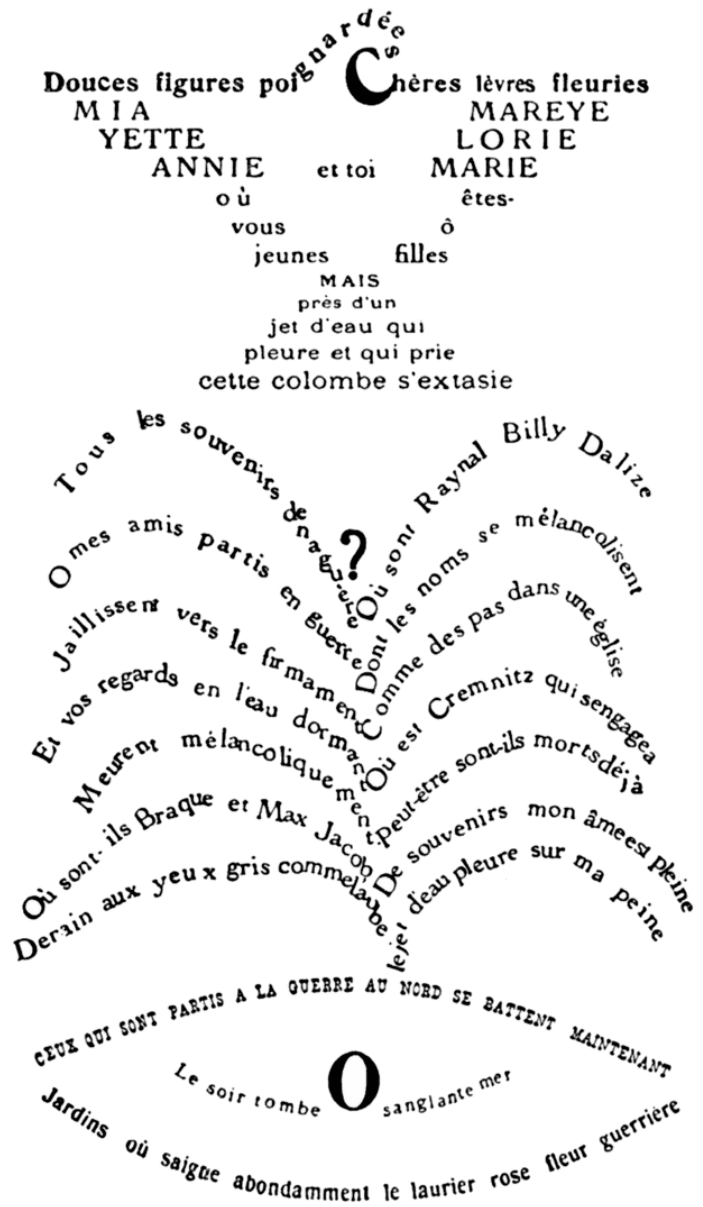
afbeelding 8 Fragment of *My Pet "Fifi"*, Paul Smith (jaartal onbekend)

Hierin vertoont Smiths tekening gelijkenissen met het kalligram (afbeelding 9), een afbeelding bestaande uit woorden en letters die het beschrevene illustreert. Een kalligram is duidelijk opgezet om de toeschouwer tot lezen aan te zetten en is om deze reden onmogelijk strikt visueel te benaderen: zoals bovenstaand *calligramme* van Guillaume Apollinaire, getiteld *La Colombe poignardée et le Jet d'eau*, laat zien is het nog altijd hoofdzakelijk om de "afbeelding" op een "lezende" manier te kunnen benaderen. En ook hier vormen alle letters twee samengestelde configuraties waarin we iets kunnen zien, namelijk een fontein en een duif. Maar toch gaat het wat ver om nu te kunnen stellen dat we in de 'T', de 'O' of de 'e' druppels herkennen, of veren in de namen 'Annie' en 'Marie'.

Het grote verschil tussen de eekhoorn van Smith en het kalligram van Apollinaire is dat we niet incorrect bezig zijn wanneer we *geen* tekens in Smith's werk zien, terwijl we dat wel zijn als we geen letters en woorden in het kalligram zien. Smith heeft nooit de intentie gehad dat we iets kunnen zien-in de tekens, die functioneerden als het equivalent van pennenstrepen. Apollinaire vraagt juist expliciet van ons dat we

heen en weer schakelen van lezen naar kijken en vice versa. Deze twee intenties van beide kunstenaars sippelen door in het werk en zorgen ervoor dat wij, inderdaad, aanvankelijk geen karakters in de eekhoorn zien en geen druppels in de zinnen.

Als we tekst als visueel zouden willen benaderen is het belangrijk dat, bovenstaande in het achterhoofd houdend, symbolen niet slechts functioneren als het equivalent van verfstreken en lijnen, maar dat het geheel een beeld op zichzelf is: bijvoorbeeld (en natuurlijk puur hypothetisch) een 'M' waarin we een vogel kunnen zien, in plaats van een afbeelding van een vogel bestaande uit meerdere letters 'M'. Een interessante casus zou het 'Coca-Cola'-logo zijn (afbeelding 10). Wanneer we het slechts over de naam van het bedrijf zouden hebben, in welk lettertype, welke kleur of grootte dan ook geschreven, dan zou iedere letter zijn juiste positie ten opzichte van de voorgaande en/of volgende letter moeten hebben, willen we het woord kunnen lezen. Maar wanneer



afbeelding 9

het gaat om het logo is dit een ander verhaal: de meeste mensen zullen het woord 'Coca-Cola' al in het logo herkend hebben voordat ze het gelezen hebben (zelfs voordat ze het woordbeeld "zien", waarover straks meer). Zij hoeven alleen maar bekend te zijn met het merk om te weten waar het naar verwijst. Zelfs analfabeten die Coca-Cola drinken zullen waarschijnlijk begrijpen wat de afbeelding betekent. Dit komt vanwege de visuele, onderscheidende kenmerken waarover het logo beschikt, zoals het rood op het wit en de krullende lijnen die uit beide C's ontstaat. Net zoals de kalligrafische naam van Mohammed is het logo herkenbaar aan enkele *character indifferent* eigenschappen, staat het qua taal in een arbitraire verhouding tot zijn onderwerp en is het evengoed atomisch. Als leestekens eindig differentieerbaar zijn en afbeeldingen *oneindig* differentieerbaar (namelijk syntactisch gevuld), dan zit afbeelding 10 daar wellicht ergens tussenin. Dit wordt ondersteund door afbeelding 11: behalve dat deze parodie op het Coca-Cola-

logo 'kapitalisme' denoteert, *exemplificeren* de onderscheidende kenmerken ook het logo waarop het is gebaseerd.³⁵ Dat suggereert dat het logo een afbeeldende kwaliteit heeft.



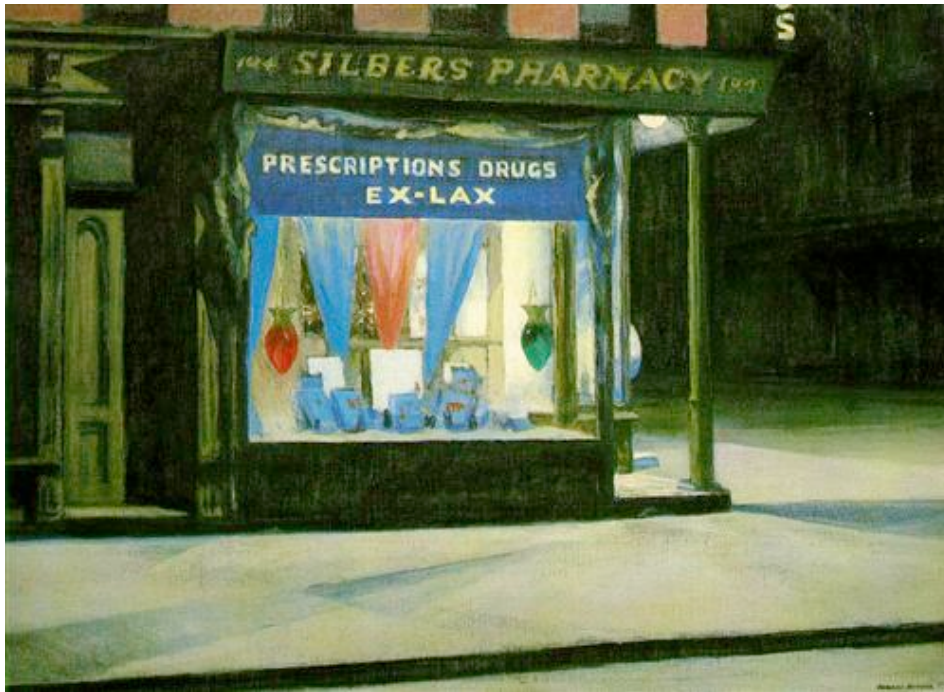
afbeelding 10



afbeelding 11

Een vergelijkbare kwestie is die van afbeeldingen van bijvoorbeeld krantenberichten, reclame- of uithangborden of affiches (afbeelding 12). Anders dan de teksten van Magritte maken dit soort teksten, zoals veelvuldig geschilderd door Amerikaanse schilders als bijvoorbeeld Ralph Goings, Edward Hopper, Andy Warhol en Norman Rockwell, deel uit van de geschilderde wereld: zij zijn, anders gezegd, *diëgetisch*, in tegenstelling tot Magritte's *nondiëgetische* teksten. In een geval als *Drug Store* van Edward Hopper denoteert de tekst 'Silber's Pharmacy' niet de apotheek van Mr. Silber, maar exemplificeren de letters juist die geschilderde letters boven de betreffende winkel. Het blijft desalniettemin onvermijdelijk dat we de tekst lezen.

³⁵ Goodman, *Languages*, 53-54.



afbeelding 12 *Drug Store*, Edward Hopper (1927)

Het zou inmiddels duidelijk moeten zijn dat men in de meeste gevallen niet in staat is een tekst strikt visueel, dus visumatisch, te benaderen. We zien woorden als zogenaamde *woordbeelden*: het woord komt als één symbool (om met Goodman te spreken) tot ons en het lezen ervan “overvalt” ons. Sommige dyslecten kunnen deze woordbeelden niet zien en zij moeten de woorden mentaal samenstellen uit de losse letters, maar zelfs zij vervallen automatisch tot lezen wanneer ze de letters eenmaal identificeren.³⁶ Het Coca-Cola-logo laat een mogelijke uitzondering zien: de kenmerken van de tekst denoteren precies datgene wat ook door de tekst wordt gedenoteerd, terwijl het logo desalniettemin duidelijk verschilt van het kalligram, een afbeelding die eveneens hetzelfde denoteert als de tekst waaruit hij bestaat.

Toch betekend dit niet dat we ‘Coca-Cola’ in afbeelding 11 *zien*: zien-in is volgens Wollheim een vermogen dat het voor ons mogelijk maakt dingen in afbeeldingen te zien waarvan we geen kennis hebben (een regel die door Apollinaire gevolgd wordt: we kunnen iets in afbeelding 9 zien, zelfs als we niet weten wat een vogel is). Maar in dit geval is ons kunnen zien van het logo in de parodie afhankelijk van onze kennis van het logo. Als we niet zouden weten wat Coca-Cola is en hoe het logo eruit ziet zouden we slechts ‘capitalism’ *lezen*, terwijl we de exemplificatie missen. Dat het logo bepaalde afbeeldende kwaliteiten heeft lijkt ontegenzeggelijk zo, maar desalniettemin is het niet als afbeelding te bestempelen: daarvoor moet het, in navolging van Wollheims principe van zien-in, onmiddellijk als afbeelding te *herkennen* zijn.

³⁶ Cecil R. Reynolds, Elaine Fletcher-Janzen, *Encyclopedia of Special Education: A Reference for the Education of Children, Adolescents and Adults with Disabilities and Other Exceptional Individuals* (Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc., 2007), 771.; “De oorzaken van dyslexie,” toegang op 16 juni, 2015, <http://www.steunpuntdyslexie.nl/wat-is-dyslexie/oorzaken/>.

LEZEN EN DE VERBEELDING³⁷

In dit tweede hoofdstuk van mijn scriptie zou ik graag een mogelijk bezwaar willen brengen tegen mijn huidige conclusie dat tekst (op zichzelf) onmogelijk visumatisch ervaren kan worden. Dit bezwaar is enkele malen geïllustreerd door René Magritte, die in zijn werken regelmatig tekst en beeld combineerde, waaronder in zijn beroemde schilderij *La trahison des images* (afbeelding 1). Daarin stond hij op één lijn met Nelson Goodman, die zoals gezegd schreef over de overeenkomstige denotatie van tekst en beeld. ‘Dit is geen pijp’ staat er onder de afbeelding van een pijp, wat moet wijzen op het feit dat de afgebeelde pijp natuurlijk slechts een pijp denoteert, en geen echte pijp is, evenals het woord ‘pijp’. De relatie tussen het beeld en de woorden ‘dit’ en ‘pijp’ is duidelijk: het eerste woord verwijst naar het beeld erboven en de tweede naar al die objecten die het beeld afbeeldt. Als Magritte eenvoudigweg ‘pijp’ onder het beeld had geschreven zou het onomstreden zijn: zowel het beeld en het woord *denoteren* hetzelfde, zonder te stellen dat beiden werkelijk pijpen zijn. Een probleem zou pas ontstaan wanneer Magritte ‘Dit is een pijp’ had geschreven, waar *zowel* ‘dit’ als ‘pijp’ naar de afbeelding zouden verwijzen waarmee de tekst overbodig wordt.

Maar wat als Magritte nu slechts de zin ‘Dit is een pijp’, of zelfs alleen maar het woord ‘pijp’ had geschreven, zonder er één af te beelden? Zou dat dan geen beeld van een pijp *oproepen*, al is het een mentaal beeld? En als taal beelden kan oproepen, zouden we het dan om die reden niet als beeldend kunnen zien en daarmee als onderdeel van de beeldende kunsten? Een dergelijke tactiek was door Magritte gebruikt in zijn werk *L’apparition* (afbeelding 13), waar vormeloze vlekken blijkbaar voor objecten als een horizon, een paard, een geweer en een leunstoel staan. Magritte nodigt ons uit om de afbeelding die hij begonnen is af te maken, met behulp van de door hem geschreven woorden als richtlijnen: de vormeloze vlek wordt een wolk nadat we er ‘nuage’ in lezen.

De kijker in de zetel van de kunstenaar. Het doet denken aan wat Roland Barthes in 1967 schreef in zijn essay *The Death of the Author*: “The birth of the reader must be at the cost of the death of the Author.”³⁸ Enkele jaren eerder schreef Roman Ingarden iets dergelijks, doch minder dramatisch: volgens hem wordt een tekst “geconcretiseerd” door de lezer, en niet eens zozeer door de schrijver. De tekst zelf,

³⁷ Deze paragraaf is gedeeltelijk een herhaling van wat in een eerder essay van mij gelezen kan worden: “The Representation of Absence” (2014).

³⁸ Roland Barthes, *Image Music Text* (Illinois: Fontana Press, 1993), 148.

alvorens gelezen te zijn, is slechts een vat vol *strata* (elementen waaruit de tekst is opgebouwd).³⁹ Er is zo onder andere het stratum van geluid; het stratum van gerepresenteerde entiteiten en het stratum van betekenissen.⁴⁰ Deze strata worden tijdens het lezen door de lezer geconcretiseerd, wat zoveel betekent als dat hij het “vat” transformeert tot een esthetisch object. Tijdens het lezen van een roman ‘ziet’ hij de personages voor zich, ‘hoort’ hij ze spreken en ‘voelt’ hij hun pijn en geluk; elementen die vóór het lezen als het ware slechts doelloos over de pagina’s zweefden. De lezer voegt op al deze strata *determinaties* toe, waarbij hij ze mentaal een vaste positie in de tekst geeft.⁴¹ Hij vult de gaten op die binnen de tekst bestaan, gaten die door Ingarden *plaatsen van indeterminiteit* worden genoemd.⁴² Doordat dit determineren volledig persoonlijk is, kan het tussen lezers verschillen hoe de gaten worden geconcretiseerd.



afbeelding 13 *L'apparition*, René Magritte (1928)

Ingarden stelt daarentegen wel dat er een bepaalde correctheid is waarin de strata worden geconcretiseerd. Volgens hem wordt *het* literaire werk door de auteur bewust geconstrueerd op een

³⁹ Roman Ingarden, *The Literary Work of Art* (Evanston: Northwestern University Press, 1975), 341.

⁴⁰ Menachem Brinker, “Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy,” *Poetics Today* 1, nr. 4 (1980): 203.

⁴¹ Idem. Determinaties zijn bepalingen die voor jou vaststellen dat een personage er zus of zo uitziet, dat een woning zus of zo is ingericht, etc., wanneer dit niet in de tekst beschreven wordt.

⁴² Roman Ingarden, *Cognition of the Literary Work of Art* (Evanston: Northwestern University Press, 1973), 13-14.

manier waarop de lezer wordt gestuurd in het realiseren van de tekst in een zogenaamde *polifonische harmonie*, ofwel een coherent kunstwerk.⁴³

Wolfgang Iser biedt hier een alternatieve visie op door te zeggen dat het literaire werk nooit *af* is: de lezer vormt bij het lezen van tekst en het invullen van de plaatsen van indeterminateit (door Iser *open factoren* genoemd) een bepaalde *Gestalt*.⁴⁴ Deze specifieke lezing van de tekst beïnvloedt de wijze waarop ook de rest van de tekst gelezen zal worden.⁴⁵ Een Gestalt kan daarnaast worden afgebroken en worden vervangen door een andere als de lezer op een nieuw element in de tekst stuit dat niet correspondeert met de eerdere Gestalt.⁴⁶ Hier kom ik later op terug.

Het zou duidelijk moeten zijn dat tekst, hoewel het in zichzelf beeldend kan zijn, niet *afbeeldend* werkt (op een visumatische wijze). Wat we *zien* wanneer we ‘cheval’ of ‘paard’ lezen is inderdaad een (Gestalt van een) paard, maar slechts een *mentale* afbeelding ervan. Mentale afbeeldingen zijn volgens Flint Schier geen volwaardige afbeeldingen, maar “slechts” *quasi-pictures*.⁴⁷ Mentale afbeeldingen kunnen nu eenmaal geen basis vormen voor enige nieuwe herkenning, iets dat cruciaal is binnen Schiers concept van *natural generativity*: ik kan geen mentale afbeelding van een discusswerper vormen als ik niet in staat ben een discusswerper te herkennen als ik er één zie.⁴⁸ En net als Wollheim betoogt Schier dat zien-in, waarvan *transfer/natural generativity* vereiste onderdelen zijn, een noodzakelijke voorwaarde is voor afbeeldingen.

In het geval van linguïstische symbolen is het noodzakelijk dat we de symbolen kunnen interpreteren als we hun betekenis willen achterhalen en er mentale afbeeldingen op willen kunnen creëren. We moeten weten wat een paard is en hoe het eruit ziet als we ‘cheval’ correct willen begrijpen. Anders blijft het eenvoudigweg een open factor; een plaats van indeterminateit. Gewoonlijk is dit in de literatuur geen enorm probleem: als we bij het lezen van *Moby-Dick* niet weten hoe een vangschip eruit ziet kunnen we dit uit de context, de omliggende tekst, meestal wel opmaken. In *L'apparition* van Magritte is zulke onwetendheid daarentegen problematisch, aangezien we geen context hebben die ons beeld kan concretiseren. Als ik niet weet wat een ‘fusil’ is, kan ik niet terugvallen op kennis van paarden, wolken of

⁴³ Ingarden, *Work of Art*, 369.

⁴⁴ Brinker, “Ingarden and Iser,” 206.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Idem. Dit proces van afbreken en vervangen gaat zo door totdat de laatste Gestalt ‘gevonden’ is: de overkoepelende betekenis van het werk zoals de lezer deze begrijpt (dit in tegenstelling tot Ingardens idee dat tekst een inherente betekenis van de auteur bevat). Wat een tekst volgens Iser doet is de lezer uitnodigen een denkbeeldig object op te bouwen dat een betekenis herbergt (Brinker, 207). Hoewel ik Isers *Gestalt* een zeer bruikbaar principe vind, ben ik van mening dat een werk zonder inherente betekenis van de kunstenaar niet mogelijk is. Dit vanwege de conclusie die ik via Wollheim bereikte in paragraaf 3 van het voorgaande hoofdstuk: “De correctheid heeft zijn beginsel in de intenties van de kunstenaar: wij dienen enerzijds te zien wat de kunstenaar ermee heeft bedoeld, en de kunstenaar dient zich anderzijds in zijn afbeelden te beperken tot iets waar dat ook daadwerkelijk in te zien is.”

⁴⁷ Schier, *Pictures*, 213.

⁴⁸ Schier, *Pictures*, 214.

fauteuils om dat beeld af te maken. We lezen, maar zolang we er niet in slagen te interpreteren kunnen we vervolgens geen mentale afbeelding creëren en zijn we daarom niet in staat het schilderij “af te maken” en het in een *polyfonische harmonie* te realiseren.

Een tweede bezwaar tegen het idee dat taal als equivalent van afbeeldingen kan functioneren door bovengenoemde kwaliteiten, is dat men het schilderij in kwestie nooit als geheel kan “zien” wanneer het door de kijker wordt afgemaakt: zelfs iemand met kennis van de Franse taal zal zichzelf in de onmogelijke positie vinden ‘nuage’ te lezen, daarna een mentaal beeld van een wolk op te roepen en vervolgens ‘fusil’ te lezen terwijl hij nog altijd het beeld van een wolk in de linkerbovenhoek van het canvas vasthoudt. Taal werkt simpelweg niet op deze wijze: we verbeelden ons wat we lezen *op dat specifieke punt in de tekst*, en zelfs al kunnen we *kennis* van het beschrevene opdoen tijdens het lezen, kennis die de Gestalt en daarmee de rest van de tekst beïnvloedt, dan zullen we dat exacte beeld van wat er een pagina terug opgeroepen was weer opnieuw moeten opbouwen als we naar die vorige pagina terugkeren. In een bepaald opzicht is het lezen van een tekst te vergelijken met een mentale film: het verhaal blijft zich ontwikkelen en we kunnen niet bij een bepaald moment in de film zitten én een bepaald frame van enkele scènes terug blijven vasthouden.

Een zin nemen we, in strijd met onze ervaring, tijdens het lezen niet in één geheel waar, maar als een verzameling betekenissen die elkaar opvolgen en daarmee Gestalt na Gestalt afbouwen en vervangen. Desalniettemin lezen we een zin nog altijd binnen een duidelijk afgebakend syntactisch systeem: we hebben de vrijheid alles in de beschreven situatie te verbeelden vanwege de arbitraire verhouding met de omschreven objecten. In het schilderij van Magritte hebben we deze vrijheid helaas niet: we hebben slechts de *beschreven* elementen te verbeelden, natuurlijk niet de *afgebeelde* of die andere die niet benoemd zijn. Het schilderij werkt niet als een zin, ook al vraagt Magritte ons vraagt onze verbeelding dusdanig te mobiliseren alsof we een zin lezen. De suggestie wordt gemaakt dat als we *lezen* en *verbeelden* waar de vlekken voor staan, we ook de afgebeelde man en diens positie ten opzichte van deze vlekken kunnen *lezen* en *verbeelden*. Maar in het eerste hoofdstuk hebben we al vastgesteld dat zoiets niet mogelijk is, aangezien beschrijving en afbeelding ons op twee verschillende manieren aanspreken. Onze productie van *mentale afbeeldingen* aanspreken betekent het probleem op een andere manier benaderen, maar desalniettemin moeten we concluderen dat taal niet kan functioneren zoals de beeldende kunsten dat doen, en net zomin kan dienen als alternatief ervoor.

CONCLUSIE

Momenteel kan ik slechts concluderen dat je er niet aan ontkomt om tekst te lezen; het is immers de primaire cognitieve verwerking van het medium. Daarnaast heb ik vastgesteld dat onze verbeelding in het concretiseren van “gaten” in tekst ontoereikend is als werktuig om taal in afbeeldingen te transformeren.

Dus, om de vraag die ik aan het begin van de paper stelde te beantwoorden: ja, er is een duidelijke limiet aan wat we onder de beeldende kunsten kunnen verstaan. Wanneer we een schilderij zien moeten we kunnen focussen op de kleinste details en de strepen verf kunnen volgen. En wanneer we een roman lezen dienen we in staat te zijn letters, woorden en zinnen te lezen die een auteur geplaatst heeft. Maar wanneer we deze letters, woorden en zinnen op een canvas plaatsen is er geen mogelijkheid van hun alledaagse functie te abstraheren: we kunnen ze niet zien zoals we de lijnen van Mondriaans bomen aanschouwen. We slagen er immers niet in om de lijnen van de letters en de leegten ertussen met evenveel aandacht te benaderen als de letters en woorden zelf. Dat we iets hebben om naar te kijken is dus geen voldoende voorwaarde om het als beeldende kunst te doen functioneren.

Dit brengt een grote hoeveelheid kunstwerken, waaronder velen van René Magritte, natuurlijk in een onzekere positie. Als het geschreven woord niet onder beeldende kunst kan vallen, hoe moeten we *L'apparation of La trahison des images* dan categoriseren? Wellicht als vijftig procent beeldende kunst en vijftig procent tekst; wellicht als conceptuele kunst, vergelijkbaar met *One and Three Chairs* van Joseph Kosuth (afbeelding 14), waarin een stoel, een foto van deze stoel en een definitie van ‘stoel’ uit het woordenboek staan tentoongesteld. Als we *L'apparation* als één coherent geheel willen zien, is een definitie van dit werk als schilderij niet alleen onvoldoende, maar wellicht incorrect. Het is de moeite waard om deze nieuwe classificatie van veel werken, waaronder dus die van Magritte, in de nabije toekomst te onderzoeken.



afbeelding 14 *One and Three Chairs*, Joseph Kosuth (1965)

LITERATUUR

- Barthes, Roland. *Image Music Text*. Illinois: Fontana Press, 1993.
- Brinker, Menachem. "Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy." *Poetics Today* 1 (1980): 203-212.
- Gombrich, Ernst. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Phaidon Press, Inc., 2002.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. London: Oxford University Press, 1969.
- Guggenheim Foundation. "Collection Online: Shiro," Toegang 16 juni 2015. <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/4016>.
- Heidegger, Martin. *De oorsprong van het kunstwerk*. Vertaling door Mark Wilschut en Chris Bremmers. Amsterdam: Boom, 2009.
- Ingarden, Roman. *Cognition of the Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- Ingarden, Roman. *The Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press, 1975.
- Kostelanetz, Richard. *Conversing with Cage*. New York: Routledge, 2003.
- Nescio. *De uitvreter, Titaantjes, Dichtertje, Mene Tekel*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1990.
- Reynolds, Cecil R. en Elaine Fletcher-Janzen. *Encyclopedia of Special Education: A Reference for the Education of Children, Adolescents and Adults with Disabilities and Other Exceptional Individuals*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc., 2007.
- Schier, Flint. *Deeper into Pictures: An Essay on Pictorial Representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Schueler, Yannick. "The Representation of Absence." Utrecht: Universiteit Utrecht, 2014.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Scruton, Roger. "The Decline of Musical Culture." In *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, redactie Alex Neill en Aaron Ridley, 121-136. Londen: Routledge, 2008.
- Steunpunt dyslexie. "De oorzaken van dyslexie." Toegang 16 juni 2015. <http://www.steunpuntdyslexie.nl/wat-is-dyslexie/oorzaken/>.
- Van Gerwen, Rob. "Muziek als een kunst." In *Muziek ervaren: Essays over muziek en filosofie*, redactie Oane Reitsma, Rob van Gerwen en Marlies De Munchk, 41-57. Budel: Damon, 2014.
- Walton, Kendall. "Fearing Fictionally." In *Arguing About Art: Contemporary Philosophical Debates*, redactie Alex Neill en Aaron Ridley, 257-71. London: Routledge, 2002.
- Wollheim, Richard. *On Art and the Mind: Essays and Lectures*. London: Allen Lane, 1973.
- Wollheim, Richard. *The Mind and its Depths*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

Wollheim, Richard. "Nelson Goodman's Languages of Art." *The Journal of Philosophy* 67 (1970): 531-539.