

Artistieke Expressie en de Expressie van het Gelaat

‘Kunst als Levensvorm’

Universiteit Utrecht Faculteit Geesteswetenschappen

Departement Wijsbegeerte

Janskerkhof 13 A

3512 BL Utrecht

Leeronderzoek Wijsbegeerte

Eerste begeleider: Dr. R.C.H.M van Gerwen

Tweede begeleider: Dr. M.H. Werner

maandag 22 augustus 2011

Joey Odding

3288897

Esdoornstraat 70

4001 ZP Tiel

J.Odding@students.uu.nl

joeyodding@hotmail.com

*Voor mijn ouders, levensgezellen en geestverwanten,
zij die mij hebben getoond en blijven tonen
wat het is een mens te zijn, onder de mensen*

Inhoud

intro	- 4 -
Inleiding.....	- 5 -
1. Definities van Kunst.....	- 8 -
1.1 Open concept.....	- 8 -
1.2 Institutionele definitie	- 11 -
1.3 Historische definitie.....	- 18 -
1.4 Kunst als Praktijk.....	- 23 -
2. Artistieke Expressie	- 28 -
2.1 Realistische definitie	- 28 -
2.2 Communicatie	- 30 -
2.3 Representatie	- 33 -
2.4 Expressie	- 38 -
2.5 Levensvorm	- 47 -
Conclusie	- 51 -
Literatuur	- 55 -
Filosofische literatuur	- 55 -
Extra literatuur.....	- 60 -
Bijlagen.....	- 61 -
Bijlage 1: Marcel Duchamp, “Fountain”, 1917.....	- 61 -
Bijlage 2: Lawrence Malstaf, “Shrink”, 2010.....	- 62 -
Bijlage 3: Santiago Sierra, “245 Cubic Metres”, 2006.	- 63 -
Bijlage 4: Vincent van Gogh, “Slaapkamer in Arles”, 1888.....	- 64 -
Bijlage 5: Wassily Kandinsky, “Rijdend Paar”, 1907.....	- 65 -
Bijlage 6: Willem de Kooning, “Woman I”, 1950-52.	- 66 -
Bijlage 7: Giorgio de Chirico, “De melancholie en mysterie van een straat”, 1914.	- 67 -
Bijlage 8: Rembrandt Harmensz van Rijn, “Zelfportret als apostel Paulus”, 1861.	- 68 -
Bijlage 9: Vincent van Gogh, “Zelfportret”, 1889.	- 69 -
Bijlage 10: Vincent van Gogh, “Korenveld met kraaien”, 1890.	- 70 -

intro

Jazz is. Jazz leeft. Gebeurt. Beweegt. Jazz neemt. Jazz geeft. Jazz weet. Jazz spreekt. Jazz doet. Jazz laat. Jazz komt. Jazz gaat. Uniek. Muziek. Van vlees en bloed. Jazz waagt. Jazz wint. Breekt baan. Verlicht. Vernieuwt. Verjongt. Jazz vlamt. Jazz vonkt. Jazz brandt. Jazz bonkt. Jazz staat. Jazz valt. Is overal. Ontroet. Verwarmt. Grijpt bij de keel. Jazz knettert. Knalt. Ontkent. Heerst. Jazz heelt. Jazz zuivert. Lichaam. Geest. Jazz swingt. Jazz vecht. Is waar. Is echt. Geen loze kreet. Geen leeg gebaar. Jazz werkt. Versterkt. Ontwapent. Toont. Jazz laaft. Jazz loont. Is water. Brood. Jazz lacht. Jazz huilt. Jazz in. Jazz uit. Legt bloot. Daagt uit. Jazz kookt. Jazz bruist. Jazz troost. Jazz bijt. Jazz bloedt. Heeft schijt. Is zwart. Is wit. Is rood. Niet grijs. Jazz vloekt. Jazz moet. Verbreedert. Zoekt. Jazz vindt. Jazz wijst. Jazz schokt. Jazz eist. Jazz hoog. Jazz laag. Jazz voor. Jazz na. Jazz rookt. Jazz jaagt. Is eigen baas. Vereent. Verzoent. Begeestert. Woedt. Bevrijdt. Bewijst. Begrijpt. Vervoert. Jazz spreidt. Jazz sluit. Bezielt. Verrijkt. Geeft hoop. Verblijdt. Jazz schittert. Glanst. Jazz flitst. Jazz danst. Verhit. Zweept op. Bemint. Verleidt. Jazz roept. Jazz voelt. Jazz groeit. Jazz bloeit. Jazz blaakt. Jazz blijkt. Betovert. Geilt. Jazz ademt. Zweet. Jazz fluistert. Schreeuwt. Ontmaskert. Snijdt. Jazz glijdt. Jazz sluipt. Jazz slijpt. Jazz spuit. Jazz klinkt. Jazz dwingt. Jazz lonkt. Jazz blinkt. Jazz vraagt. Jazz raakt. Verlost. Verbaast. Viert feest. Verklaart. Is bitter. Zoet. Is hot. Is cool. Jazz ijlt. Vooruit. Voorbij. Ver weg. Dichtbij. Paraat. Bereid. Op weg. Altijd. Jazz was. Jazz is. Jazz blijft.

Jules Deelder, "Jazz", in *Vrijwel alle gedichten*, Rotterdam: De Bezige Bij, 2010. p. 611

Inleiding

'They say any artist paying six dollars may exhibit.

Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.

What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain: -

- 1. Some contended it was immoral, vulgar.*
- 2. Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.*

Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bathtub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.

*Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object.'*¹

In de hedendaagse filosofie van de kunsten is een debat gaande over de definitie van de kunsten. In vroegere tijden lijken kunstwerken nog onproblematisch en gericht op het ideaal van schoonheid, hoewel over lelijkheid ook iets kan worden gezegd. De oude discipline van de esthetica, de leer van het schone, geeft weinig uitgangspunten om hedendaagse kunstwerken te begrijpen, zoals *Fountain* van Marcel Duchamp duidelijk illustreert. Met de ontwikkeling van de kunsten richting een modern systeem worden oude waarden verlaten en komt de nadruk te liggen op het concept van originaliteit.² Zodoende komt de vraag op hoe kunstwerken te begrijpen waarvan niet duidelijk is waarom het kunst wordt genoemd. De vraag is, met andere woorden, wanneer we iets een kunstwerk noemen en wat we er dan mee doen. In het debat over de definitie van de kunsten wordt de vraag gesteld onder welke omstandigheden een object als kunstwerk wordt beschouwd. Zonder definitie lijkt het niet mogelijk een onderscheid te maken tussen kunstwerken en niet-kunstwerken. Verschillende definities zijn door theoretici voorgesteld, die in onderstaande bespreking zullen worden toegelicht en bekritiseerd. Hoewel deze definities nuttig zullen blijken kunnen zij niet voldoende inzicht geven in wat bepalend is in de omgang met kunstwerken. De opvatting van

¹ Marcel Duchamp, "The Richard Mutt Case (1917)", in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2nd edition, ed. By Charles Harrison and Paul Wood, Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

² Paul Oskar Kristeller, "Introduction: The modern system of the arts", in *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, edited by Steven M. Cahn and Aaron Meskin, Oxford: Blackwell Publishing, 2008. p. 3-7

kunst als praktijk zal hier enig licht op schijnen en verduidelijken waar de vraag zich op dient te richten. De hoofdvraag en het onderwerp van deze scriptie, in het algemeen, is wat gemeenschappelijk is aan de kunsten en aan de manier waarop ze beschouwers aanspreken.

De vraag kan worden opgedeeld in twee verschillende onderdelen die in relatie tot elkaar staan, maar afzonderlijk dienen te worden behandeld. Het eerste deel van de hoofdvraag kan als volgt worden geformuleerd: Wat is kunst; onder welke omstandigheden wordt het concept “kunst” correct gebruikt, en wat is hierin de rol van theorievorming en de geschiedenis van de kunsten? De vraag is hier, met andere woorden, wat centraal is aan kunstwerken binnen de kunstpraktijk. Het tweede deel van de hoofdvraag kan als volgt worden geformuleerd: Wat doet kunst; hoe komt het kunstwerk tot stand, welke rol spelen de intenties van de uitvoerder in de beschouwing van het kunstwerk, en wat is bepalend voor een artistiek waardevolle ervaring? De vraag is hier hoe kunstwerken de beschouwer aanspreken binnen de kunstpraktijk en wat hierin bepalend is voor een artistiek waardevolle ervaring.

Beginnend met het fameuze artikel van Morris Weitz, waarin hij claimt het logisch onmogelijk is de kunsten te definiëren, zullen verschillende posities van theoretici in het debat worden besproken, om het eerste deel van de hoofdvraag te beantwoorden. Hierbij worden de rol van de instituties waarbinnen de kunsten zich afspelen en de rol van de geschiedenis van de kunsten besproken en bekritiseerd. De notie van een kunstpraktijk zal worden besproken, waarbij betoogd wordt dat de instituties en geschiedenis van de kunsten bepalende factoren zijn binnen deze praktijk, die verschillende veronderstellingen delen, maar bovenal, dat de kunsten vanuit deze praktijk moeten worden begrepen. Hier zal worden betoogd dat de activiteit van de kunstenaar en de toeschouwer in de kunstpraktijk centraal staan en dat de kunstpraktijk vanuit deze activiteit dient te worden beschouwd en begrepen. Dit biedt ingang tot het diepere probleem van dit filosofisch onderzoek, naar de werking van kunstwerken en wat in de ervaring van kunstwerken bepalend is voor een artistiek waardevolle ervaring. Er zal een realistische definitie van de kunsten worden geformuleerd welke rekening houdt met eerdere definities, maar de nadruk legt op de rol van meesterwerken, waarbinnen deze vraag kan worden behandeld.

Om het tweede deel van de hoofdvraag te beantwoorden zal wordt geconcentreerd op de creatieve activiteit van de kunstenaar en de rol van de beschouwer. Beginnend met de historische achtergrond van deze vraag naar de activiteit van de kunstenaar en de rol van de beschouwer wordt een beschouwing gegeven van verschillende opvattingen over representatie en expressie in de kunsten. Een vruchtbare opvatting, die echter vanuit historisch en filosofisch perspectief dient te worden genuanceerd, vindt men al bij Leo Tolstoj. In deze

bespreking zullen ook uitspraken en inzichten van de latere Wittgenstein een belangrijke rol spelen. In zijn werken zijn verschillende interessante uitspraken over de kunsten te vinden. De relatie tussen de intenties van de kunstenaar en de representatie zal worden besproken, aan de hand van Richard Wollheim's opvattingen over de kunsten. Hierbij zal de vergelijking met de waarneming van natuurlijke expressie, de expressie van het menselijk gelaat, worden besproken, welke een inzicht biedt in de werking van kunstwerken. De waarneming van de expressie is reëel en niet het gevolg van arbitraire projectie aan de kant van de beschouwer. Duidelijk zal worden dat expressie niet als symbool voor een innerlijk leven, maar als symptoom dient te worden opgevat. Betoogd zal worden dat de creatieve activiteit moet worden begrepen als artistieke expressie van de kunstenaar, vergelijkbaar met de expressie van het gelaat. Een wezenlijk verschil is dat artistieke uitdrukking intentioneel is, en vanuit de gerealiseerde intenties van de kunstenaar moet worden begrepen. Een definitie van expressie zal worden voorgesteld, passend binnen de eerder voorgestelde realistische definitie. Duidelijk zal worden dat hetgeen bepalend en waardevol is aan kunstwerken, de expressie van het kunstwerk is. Deze toont zich nog het duidelijkst, of liever het meest succesvol, in de meesterwerken die we in onze tijd onderschrijven en dit benadrukt des te meer, waarom men het betreffende kunstwerk in levende lijve moet hebben ervaren.

1. Definities van Kunst

1.1 Open concept

De kunsten hebben in alle culturen door de eeuwen heen een belangrijke plaats ingenomen in de maatschappij waarin men leefde. De centrale rol die kunst heeft in het menselijk bestaan doet neigen naar de algemene vraag, 'wat kunst is'. Ervan uitgaand dat de kunsten zowel interessant als belangrijk zijn, kan worden gesteld dat de vraag niet zonder reden wordt geopperd. De vraag is echter in deze vorm te algemeen om te beantwoorden. 'Wat kunst is', wordt doorgaans behandeld als een vraag naar de noodzakelijke en voldoende voorwaarden waaronder een object als kunstwerk wordt geclassificeerd. Om kunst te begrijpen, zo is de redenatie, is de formulering van een definitie en de vorming van theorie onontbeerlijk.

De vraag of kunst te begrijpen is aan de hand van een theorie of een definitie van de kunst wordt door Morris Weitz, in een ondertussen veelbesproken artikel, gewogen aan inzichten ontleend aan Wittgenstein.³ Weitz bespreekt een aantal theorieën uit de geschiedenis van de esthetica, zoals het Formalisme van Bell en Fry. De theorie claimt dat de bepalende eigenschappen kunstwerken besloten liggen in de '*significant form*' van het werk. De formele eigenschappen van het kunstwerk en de onderlinge relaties zijn bepalend voor de ervaring van het werk, waarbij contextuele factoren, zoals ontstaansgeschiedenis en intenties van de maker, worden uitgesloten in de beschouwing.⁴ Weitz betoogt dat dit te weinig eigenschappen benadrukt die er daadwerkelijk toe doen, en teveel kunstwerken uitsluit die overduidelijk tot de klasse van kunstwerken worden gerekend. Een andere definitie uit de geschiedenis van de esthetica vindt men in Tolstoj's Emotivisme, welke claimt dat de bepalende eigenschap van kunstwerken de communicatie van een gedachte of emotie is, die de kunstenaar zelf heeft doorstaan, welke in een medium wordt uitgedrukt.⁵ Weitz betoogt dat dit teveel kunstwerken uitsluit en tegelijk teveel niet-kunstwerken insluit; de communicatie van een gedachte of

³ Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", in *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition, An Anthology*, edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004. p. 12-18

⁴ Clive Bell, "The aesthetic hypothesis (1914)", in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2nd edition, ed. By Charles Harrison and Paul Wood, Oxford: Blackwell Publishing, 2003. p. 107-109

Clive Bell, "Art", in *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, edited by Steven M. Cahn and Aaron Meskin, Oxford: Blackwell Publishing, 2008. p. 263-268

Roger Fry, "An Essay in Aesthetics (1909)", in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2nd edition, ed. By Charles Harrison and Paul Wood, Oxford: Blackwell Publishing, 2003. p. 75-77

⁵ Leo Tolstoj, *What is art and essays on art*, translated by Aylmer Maude, London: Oxford, 1930, first appeared in 1898. p. 51-55

gevoel in een medium kan namelijk evengoed *niet* artistiek van aard zijn. Nog een definitie uit de geschiedenis is te vinden in Croce's Idealistisch Intuitionisme, waarin kunst wordt gedefinieerd als een cognitieve act, waarbij non-conceptuele kennis wordt overgedragen op de beschouwer.⁶ Weitz betoogt hiervan dat dit de publieke eigenschappen en kwaliteiten van het medium uitsluit en bovendien op dubieuze veronderstellingen berust.

Wat al deze definities met elkaar gemeen hebben is dat ze elkaar wederzijds uitsluiten; wat de één als essentieel claimt, wordt door de ander expliciet buiten beschouwing gelaten. Weitz betoogt dat deze definities *'honorific'* zijn, dat wil zeggen, voorgestelde herdefinities in termen van *gekozen* eigenschappen. De definities zijn natuurlijk goed en wel toe te passen op kunstwerken binnen de verschillende kunsten, maar zijn geen weergaven van de essentie van de kunsten. Alle definities claimen de essentiële eigenschappen van de kunsten te definiëren, maar sluiten hierbij teveel kunstwerken uit, of teveel niet-kunstwerken in.⁷

Als we werkelijk gaan *kijken* naar wat we "kunst" noemen en wat niet, dan zullen we *zien* dat er geen gemeenschappelijke eigenschappen zijn, die alle kunstwerken met elkaar delen. Wat we zullen zien, volgens Weitz, zijn verschillende vormen van overeenkomsten en gelijkenissen die onderling met elkaar verbonden zijn. Weitz doet hier een beroep op het door Wittgenstein geïntroduceerde concept van *'familiegelijkenis'*. Volgens Wittgenstein, als we kijken naar wat we 'spelen' noemen, is het zo dat we *'een gecompliceerd web van gelijkenissen, die elkaar overlappen en kruisen'* zien, als we niet nadenken, maar kijken.⁸ Weitz wil echter een meer fundamentele kritiek geven en betoogt dat het gebruik van het concept "kunst" al aantoont dat het een *'open concept'* is. De geschiedenis van de kunsten en de esthetica zelf maken al duidelijk dat het concept aan continue verandering onderhevig is.

⁶ Benedetto Croce, "What is Art (1913)", in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2nd edition, ed. By Charles Harrison and Paul Wood, Oxford: Blackwell Publishing, 2003. p. 102-105

Benedetto Croce, "Aesthetics", in *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, edited by Steven M. Cahn and Aaron Meskin, Oxford: Blackwell Publishing, 2008. p. 273-279

⁷ Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", in *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition, An Anthology*, edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004. p. 14

⁸ Ludwig Wittgenstein, *Filosofische Onderzoekingen*, (Wittgenstein editie) vertaling door Maarten Derksen en Sybe Terwee, Meppel: Boom, 1992, volledig herziene editie 2006, tweede oplage 2010. Vertaald van *Philosophical Investigations / Philosophische Untersuchungen*, Oxford: Blackwell, 1953.

'66. Kijk bijvoorbeeld eens naar de activiteiten die we 'spelen' noemen. Ik bedoel bordspelen, kaartspelen, balspelen, en Olympische Spelen, enzovoort. Wat hebben deze allemaal gemeenschappelijk? – Zeg niet: 'Ze moeten iets gemeen hebben, ander zouden ze geen "spelen" heten' – maar *kijk* of ze allemaal iets gemeen hebben. – Want als je ze bekijkt zul je weliswaar niet iets zien dat ze allemaal gemeen hebben, maar je zult gelijkenissen, verwantschappen, zien en wel een hele reeks. Zoals gezegd: denk niet, maar kijk! [...] En de slotsom van deze beschouwing luidt nu: we zien een gecompliceerd web van gelijkenissen, die elkaar overlappen en kruisen. Gelijkenissen in het groot en in het klein.' p. 46:66

Nieuwe omstandigheden, nieuwe kunstwerken en zelfs nieuwe kunstvormen zullen opkomen, door de zoektocht naar vernieuwing en vooruitgang die kenmerkend is voor de kunsten.⁹

Volgens Weitz volgt hieruit dat het logisch onmogelijk is om een definitie te geven van het concept van kunst, omdat het concept noodzakelijkerwijs blijft veranderen. Elke formulering van een definitie is dus genoodzaakt te falen.¹⁰ We kunnen de kunsten definiëren, maar de definitie maakt de creativiteit die noodzakelijk is voor de kunsten onmogelijk, door het concept af te sluiten. De taak voor filosofen van de kunsten en esthetici is dan ook niet om definities van de kunsten op te stellen, aldus Weitz, maar om de omstandigheden van het correcte gebruik van het concept in onze taalspelen te verduidelijken. Hij maakt hierbij een onderscheid tussen twee wijzen waarop het concept wordt gebruikt, die veelal door theoretici onduidelijk worden gelaten. In het eerste geval is sprake van een *descriptief* gebruik, het object wordt toegeschreven aan de klasse “kunstwerken”, en meer niet. In het tweede geval is er sprake van een *evaluatief* gebruik, waarbij een oordeel over het object wordt gegeven en lof dan wel teleurstelling wordt geuit. Dat er een evaluatief gebruik mogelijk is, is niet wat problematisch is, maar het is niet mogelijk om aan het evaluatieve gebruik definitieve criteria te koppelen. Het blijft onmogelijk de kunsten te definiëren, aldus Weitz. De oude definities, hoewel ‘*honorific*’, zijn echter niet overbodig. De theoretische debatten geven inzicht in de redenen die men heeft om een specifiek criterium te hanteren en moeten volgens Weitz dan ook gelezen worden als ‘*summaries of seriously made recommendations to attend in certain ways to certain features of art*’.¹¹

⁹ Morris Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics”, in *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition, An Anthology*, edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004. “‘Art,’ itself, is an open concept. New conditions (cases) have constantly arisen and will undoubtedly constantly arise; new art forms, new movements will emerge, which will demand decisions on the part of those interested, usually professional critics, as to whether the concept should be extended or not. Aestheticians may lay down similarity conditions but never necessary and sufficient ones for the correct application of the concept.’ p. 15-16

¹⁰ idem., ‘The primary task of aesthetics is not to seek a theory but to elucidate the concept of art. Specifically, it is to describe the conditions under which we employ the concept correctly. Definition, reconstruction, patterns of analysis are out of place here since they distort and add nothing to our understanding of art.’ p. 16

¹¹ idem., ‘If we take the aesthetic theories literally, as we have seen, they all fail; but if we reconstrue them, in terms of their function and point, as serious and argued-for recommendations to concentrate on criteria of excellence in art, we shall see that aesthetic theory is far from worthless. Indeed, it becomes as central as anything in aesthetics, in our understanding of art, for it teaches us what to look for and how to look at it in art.’ p. 18

1.2 Institutionele definitie

In een poging om na het kritische artikel van Weitz een definitie te geven van de kunsten en de kritiek van Weitz te vermijden stelt George Dickie voor om de kunsten institutioneel te definiëren. Dickie is zich bewust van de kritiek van Weitz, maar denkt dat diens stelling dat het logisch onmogelijk is de kunsten te definiëren, onterecht is. Dat het concept van de kunsten open is en vernieuwing dient toe te laten, betekent volgens Dickie niet dat het onmogelijk is de kunsten te definiëren.¹²

Dickie formuleert zijn definitie als volgt: *A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of aspects of which has been conferred upon its status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld).*¹³

Een kunstwerk is een artefact, met een set eigenschappen, waarop de status van kandidaat voor waardering door vertegenwoordigers van de kunstwereld wordt toegekend. De (informele) instituties zijn volgens Dickie bepalend voor de toekenning van de status van kunstwerk, anders gezegd, het is “kunst”, afhankelijk van de positie die het inneemt binnen de kunstwereld. Dickie spreekt over deze instituties en haar leden in termen van een ‘*artworld public*’.¹⁴ De leden van de kunstwereld zijn echter niet zomaar een bijeengeraapte groep, die arbitraire keuzes maken, maar een (professioneel) publiek wat een specifieke, bepalende rol

¹² De kritiek op de stelling van Weitz, dat het logisch onmogelijk zou zijn om de kunsten te definiëren vindt men ook bij andere theoretici, zoals Stephen Davies, *Definitions of Art*, London: Cornell University Press, 1991. Noël Carroll, *The Philosophy of Art: a Contemporary Introduction*, London: Routledge Publishing, 1999. Alexandre Erler, “Dickie’s Institutional Theory and the “Openness” of the Concept of Art”, in *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 3, No. 3, December 2006.

¹³ George Dickie, “What is Art?: An Institutional Analysis”, in *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1974. p. 34

George Dickie, “The New Institutional Theory of Art”, in *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition, An Anthology*, edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004. ‘The claim is then that works of art are art as the result of the position or place they occupy within an established practice, namely, the artworld.’ p. 50

In deze latere versie wijzigt Dickie weinig aan zijn definitie, echter wil hij in zijn formulering de rol die het publiek speelt in de toekenning van de status van kunstwerk benadrukken, door te spreken over de positieve die een kunstwerk inneemt binnen een gevestigde praktijk. In de latere versie benadrukt Dickie niet zozeer het formele karakter van de definitie, maar de minimale ondergrond die de definitie biedt in het begrijpen van kunstwerken binnen deze praktijk.

¹⁴ George Dickie, “What is Art?: An Institutional Analysis”, in *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1974. ‘These are the people who keep the machinery of the artworld working and thereby provide for its continuing existence. In addition, every person who sees himself as a member of the artworld is thereby a member.’ p. 36

George Dickie, “The New Institutional Theory of Art”, in *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition, An Anthology*, edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004. ‘But what is an artworld public? Such a public is not just a collection of people. The members of an artworld public are such because they know how to fulfill a role which requires knowledge and understanding similar in many respects to that required by the artist.’ p. 51

speelt, welke kennis en inzicht vereist. Zijn eerdere definitie formuleert hij later als volgt: ‘*A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public.*’¹⁵ In de creatie is de presentatie aan het kunstpubliek dus reeds verondersteld. De status die wordt toegekend aan een artefact is die van een potentiële waardering door een kunstpubliek en kan door ieder lid van de kunstwereld worden toegekend. Volgens Dickie zijn de leden hierin gelijkwaardig en staat het iedereen vrij om een poging te wagen; één persoon is al in staat om de status toe te kennen, door een artefact als kandidaat te *behandelen*. Dat het werk deze status krijgt toegekend zal duidelijk zijn door het instituut waarin het kunstwerk zich bevindt, bijvoorbeeld een museum, een muziekgebouw, of een theater.¹⁶

Het zijn kunstwerken zoals *Fountain* van Marcel Duchamp en de beroemde *Brillo Boxes* van Andy Warhol, die een paradigma vormen voor de theorievorming over de kunsten en de bijbehorende definitie. Om zinnig te kunnen denken over dit soort werken is een definitie nodig die duidelijk maakt waarom dit soort objecten tot de kunst worden gerekend. In het citaat aan het begin van de inleiding maakt Marcel Duchamp duidelijk dat *Fountain* aan alle voorwaarden van de institutionele definitie van de kunsten voldoet, en ondanks dat gegeven, toch werd geweigerd. Desondanks claimen vele tegenwoordig dat *Fountain* een belangrijke positie inneemt in de geschiedenis van de kunsten, dat het wellicht een meesterwerk is uit de moderne tijd. Ook Dickie is van mening dat het mogelijk is *Fountain* te waarderen. Kunnen we niet naar het glanzende witte oppervlak kijken, de diepte zien in de weerspiegeling van de pot en zijn plezante ovale vorm waarderen?¹⁷ Dat *Fountain* een kunstwerk is, binnen de institutionele definitie betekent niet dat hiermee een positief, of negatief waardeoordeel wordt uitgesproken. Dat het een kunstwerk is, betekent volgens

¹⁵ George Dickie, “The New Institutional Theory of Art”, in *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition, An Anthology*, edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004. p. 53

¹⁶ George Dickie, “What is Art?: An Institutional Analysis”, in *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1974. ‘How can one tell when the status has been conferred? An artifact’s hanging in an art museum as a part of a show and a performance at a theatre a sure signs.’ p. 37

‘The status in question may be acquired by a single person’s acting on behalf of the artworld and *treating an artifact as a candidate for appreciation.*’ p. 38

¹⁷ idem., ‘Please remember that *Fountain*’s being a work of art does not mean that it is a good one, nor does this qualification insinuate that it is a bad one either.’ p. 38

‘But more importantly, he claims that *Fountain* cannot be appreciated, but that it’s Duchamp’s gesture that has significance (can be appreciated) and not *Fountain* itself. I agree that *Fountain* has the significance Cohen attributes to it, namely, that it was a protest against the art of its day. But why cannot the ordinary qualities of *Fountain* – its gleaming white surface, the depth revealed when it reflects images of surrounding objects, its pleasing oval shape – be appreciated.’ p. 42

Deze interessante claim van Dickie zal later worden besproken. De person tegen wie hij zich hier verzet is Ted Cohen. Cohen ontkent dat het werk gewaardeerd kan worden en claimt dat hooguit het gebaar van Duchamp, als filosofische kritiek op het concept kunst, kan worden gewaardeerd. Ik ben zelf overtuigd dat *Fountain* geen meesterwerk is en het beste kan worden begrepen als een verzet tegen de kunsten. Het is dus een anti-kunstwerk, wat zich verzet tegen de notie van meesterwerken.

Dickie niet noodzakelijkerwijs dat het een goed werk is, alleen dat het voor waardering in aanmerking komt.¹⁸

De definitie die Dickie voorstelt weet de kritiek van Weitz te vermijden, ten eerste omdat zij niet pretendeert een nieuwe interne, gemeenschappelijke eigenschap te hebben geformuleerd welke alle kunstwerken delen. De definitie is *procedureel*, dat wil zeggen, ze specificiert alleen onder welke omstandigheden een artefact deelheeft aan de procedure binnen de kunstwereld. Dickie maakt duidelijk onderscheid tussen het descriptieve gebruik en het evaluatieve gebruik en zijn definitie heeft vooral betrekking op de classificatie van kunstwerken, het descriptieve gebruik. Ten tweede, valt zij niet onder de kritiek van Weitz, omdat de definitie voldoende rekening houdt met de noodzakelijke openheid van het concept van de kunsten en dus geen beperking vormt voor de creativiteit die de kunsten veronderstellen. Volgens Dickie is het zelfs zo dat de institutionele definitie vernieuwing en creativiteit wil bevorderen.¹⁹ De definitie houdt rekening met de mogelijkheid van veranderingen in de omstandigheden en radicale vernieuwing van het concept van de kunsten, zo betoogt Alexandre Erler in een artikel over de invloed van Weitz op Dickie's institutionele definitie.²⁰ De definitie van Dickie houdt, ten derde, rekening met de eis van Weitz dat theorievorming het correcte gebruik van het concept kunst dient te verduidelijken. Het evaluatieve gebruik van het concept van de kunsten is in definitie reeds verondersteld, aldus Dickie, hoewel dit in eerdere definities niet expliciet werd gemaakt, omdat de evaluatie nu eenmaal een algemeen geaccepteerde praktijk is.²¹ De toevoeging hiervan aan de definitie maakt het mogelijk om te spreken over goede, slechte, en middelmatige kunstwerken. De evaluatie van het kunstwerk heeft alles te maken met de rechtmatigheid van de claim dat het een kunstwerk is: als blijkt dat het kunstwerk niet te waarderen valt, dan is niet duidelijk waarom het de status van mogelijke waardering kreeg toegekend.

Om te bepalen of het kunstwerk een goed kunstwerk of een slecht kunstwerk is, is het noodzakelijk om, naast de toekenning van de status van waardering door een kunstpubliek, bekend te zijn met de geschiedenis, conventies, tradities en gebruiken binnen de kunstwereld. Dickie's institutionele theorie sluit dan ook goed aan bij de inzichten van Arthur C. Danto en diens opvattingen over de "kunstwereld", waarop dit concept teruggaat. Volgens Danto is het noodzakelijk dat men over een gedegen kennis beschikt van de geschiedenis van de kunsten

¹⁸ Zie bijlage 1: Marcel Duchamp, "Fountain", 1917.

¹⁹ George Dickie, "What is Art?: An Institutional Analysis", in *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1974. p. 48-49

²⁰ Alexandre Erler, "Dickie's Institutional Theory and the "Openness" of the Concept of Art", in *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 3, No. 3, December 2006. p. 110-112

²¹ George Dickie, "Art and Value", in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, No. 2, April 2000.

en de theorievorming over de kunsten, alvorens iets te kunnen begrijpen van hedendaagse kunst en een onderscheid te kunnen maken tussen kunstwerken en niet-kunstwerken.²² De rol van theorievorming is volgens Dickie beperkt tot het evaluatieve gebruik van het concept kunst. Volgens hem zijn er in de waardering van kunstwerken cognitieve principes die men uit de ervaring leert, waardoor men in staat is om kunstwerken te evalueren.²³ Deze principes moeten, aldus Dickie worden geformuleerd in termen van esthetische kwaliteiten en zijn algemene generalisaties van gewaardeerde ervaringen, die door het kunstpubliek worden gedeeld.

Een overtuigende kritiek op de institutionele definitie wordt geformuleerd door Richard Wollheim. De institutionele definitie gaat volgens hem voorbij aan een aantal belangrijke intuïties die we hebben over de kunsten, namelijk, ten eerste, dat er een relatie is tussen goede kunst en de toekenning van de status van kunstwerk, met andere woorden, de toepassing van het evaluatieve gebruik, en, ten tweede, dat de status van kunstwerk iets waardevols is.²⁴ Hij legt de theorie kritisch de vraag voor of de vertegenwoordigers van de kunstwereld geen redenen moeten hebben op basis waarvan zij de status kunstwerk toekennen.²⁵ Zodra deze redenen worden geëxpliciteerd blijkt dat de theorie incompleet was geformuleerd en de definitie uitbreiding vereist. *‘For, once we had such an account, then we might find that we had the materials out of which, without further assistance, a definition of art could be*

²² Arthur C. Danto, “The Artworld”, in *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition, An Anthology*, edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004. ‘What in the end makes the difference between a Brillo box and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art. It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is [...] Of course, without the theory, one is unlikely to see it as art, and in order to see it as part of the Artworld, one must have mastered a good deal of artistic theory as well as a considerable amount of the history of recent New York painting.’ p. 32-33

²³ George Dickie, “Iron, Leather and Critical Principles”, in *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, ed. by Matthew Kieran, Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 319-321

‘There are, I think, as I argued in *Evaluating Art*, many aesthetic principles underwritten by universal generalizations about the production of intrinsically valued experience. I also maintained there that there may be aesthetic qualities that do not enjoy universal support.’ p. 321

²⁴ Richard Wollheim, “The Institutional Theory of Art”, in *Art and its Objects*, Second edition, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1980. p. 163-164

²⁵ Richard Wollheim, *Painting as an Art, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1984*, Princeton: Princeton University Press, 1987. ‘Does the art-world really nominate representatives? If it does, when, where, and how, do these nominations take place? [...] And, last but not least, Is there really such a thing as the art-world, with the coherence of a social group, capable of having representatives, who are in turn capable of carrying out acts that society is bound to endorse?’ p. 15

Richard Wollheim, “The institutional theory of art”, in *Art and its Objects*, 2nd edition With Six Supplementary Essays, Cambridge: Cambridge University Press, 1980. ‘The crucial question to ask of the definition is this: Is it to be presumed that those who confer status upon some artifact do so for good reasons, or is there no such presumption? Might they have no reason, or bad reasons, and yet their action be efficacious given that they themselves have the right status – that is, they represent the artworld?’ p. 160

*formed.*²⁶ Als de vertegenwoordigers geen redenen dienen te hebben, is hun status en autoriteit als vertegenwoordigers van de kunstwereld dan voldoende om het kunstwerk tot kunstwerk te maken? In dat geval lijkt de theorie de rollen verkeerd om te stellen en zijn eigen waarde te overschatten: *'For what the theory manifestly does is that, by laying upon them legendary powers, it grossly enlarges the self-esteem of those tempted to think of themselves as representatives of the art-world. Painters make paintings, but it takes a representative to make a work of art.'*²⁷

Autoriteit kan niet voldoende zijn om te bepalen dat iets een kunstwerk is, bovendien waarom zou het kunstpubliek dat accepteren? Als de leden van de kunstwereld wel criteria hebben, of principes zoals Dickie in een ander artikel betoogt, dan is de theorie en de definitie incompleet in zijn formulering en kunnen de criteria expliciet worden gemaakt, waarmee de vertegenwoordigers van de kunstwereld hun bepalende rol verliezen en de definitie aan verklarende kracht ontbreekt; er blijft slechts niet-informatieve definitie over.²⁸ De belangrijke rol van evaluatieve principes, en de vorm die deze principes aannemen, wordt echter niet in de definitie opgenomen, of door de theorie geëxpliciteerd. Dickie vergelijkt het toekennen van status met het dopen van een object, maar in het geval van het dopen van een schip, of het trouwen van een stel, zijn wel specifieke omstandigheden vereist, die door de theorie geëxpliciteerd dienen te worden. Volgens Graham McFee, die Wollheim hierin volgt, maakt dit de zaken alleen maar verwarder.²⁹ Wollheim voegt aan zijn kritiek op de institutionele theorie toe dat, hoewel binnen de institutionele theorie kan worden gezegd dat werken als Duchamp's *Fountain*, kunstwerken zijn, het dit soort gevallen centraal stelt, terwijl dit bijzondere gevallen zijn. Binnen de institutionele theorie kan deze uitzonderlijke positie echter niet worden verklaard.

Hoewel Alexandre Erler van mening is dat de definitie van Dickie voldoende rekening houdt met de kritiek van Weitz, wat een zeer interessante opvatting is, sluit zijn kritiek aan bij die van Wollheim. De institutionele definitie loopt het gevaar om op basis van autoriteit te bepalen wat kunstwerken zijn en impliceert zodoende dat als de hele kunstwereld het eens is over de toekenning van de status van kunstwerk, het ook als kunstwerk moet worden

²⁶ Richard Wollheim, "The institutional theory of art", in *Art and its Objects*, 2nd edition With Six Supplementary Essays, Cambridge: Cambridge University Press, 1980. p. 160

²⁷ Richard Wollheim, *Painting as an Art, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1984*, Princeton: Princeton University Press, 1987. p. 14

²⁸ idem., p. 15

²⁹ Richard Wollheim, "The institutional theory of art", in *Art and its Objects*, 2nd edition With Six Supplementary Essays, Cambridge: Cambridge University Press, 1980. p. 164-166

Graham McFee, "Wollheim and the Institutional Theory of Art", in *The Philosophical Quarterly*, Vol. 35, No. 139 (Apr. 1985), pp. 179-185. Stable Url: <http://www.jstor.org/stable/2219343>

beschouwd. Dit schrijft teveel macht toe aan de leden van de kunstwereld. Onder deze omstandigheden kan, aldus Erler, zelfs de *Jerry Springer Show* tot kunstwerk worden benoemd.³⁰ Misschien zou Dickie antwoorden: ‘Waarom niet?’ Maar daarmee is de kritiek niet vermeden. Autoriteit alleen kan, zie het argument van Wollheim, niet voldoende zijn. Erler voegt aan de discussie toe dat de institutionele definitie, zo beschreven, neigt naar een sociologische benadering en beschrijving van ‘*what our society dominantly considers to be art*’.³¹ Dit laatste is echter een hele andere kwestie dan de filosofische vraag naar wat een kunstwerk is en moet hiervan duidelijk worden onderscheiden.

Een andere kritiek op de institutionele definitie wordt door Benjamin Tilghman geformuleerd. Hij stelt dat de theorie slechts nieuwe noodzakelijke en voldoende voorwaarden opstelt, die geen inzicht geven in hoe kunst te evalueren of te identificeren is. Dat de classificatie van het object als kunstwerk instituties, tradities, kunstenaar en publiek veronderstelt, maakt niet duidelijk welke verklarende rol deze factoren spelen in het evaluatieve gebruik.³² De institutionele theorie is niet in staat om inzicht te geven in het probleem die het in eerste instantie wilde oplossen, namelijk dat van de specifieke gevallen waarin men twijfelt over de toekenning van de status van kunstwerk, zoals in het geval van *Fountain*, of een hoop “rommel” in de hoek van het museum.³³ Tilghman geeft hierbij het briljante voorbeeld van de doodgewone kunstbezoeker, die met verbazing naar een object kijkt en zich afvraagt: ‘*Maar is het kunst?*’.³⁴ Het antwoord van Dickie, dat de status duidelijk is wanneer het object zich in een institutie bevindt, zoals een museum, of een theater, zal de verwarring van de doodgewone kunstbezoeker niet wegnemen. Het is voor de kunstbezoeker niet voldoende dat het object, onder de institutionele definitie, als kunstwerk wordt geclassificeerd. Dat de kunstwereld aan de “rommel” de status van kunstwerk toekent, betekent voor de kunstbezoeker vanzelfsprekend erg weinig. Het probleem is hier niet op te

³⁰ Alexander Erler, “Dickie’s Institutional Theory and the “Openness” of the Concept of Art”, in *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 3, No. 3, December 2006. p. 112-114

³¹ Alexander Erler, “Dickie’s Institutional Theory and the “Openness” of the Concept of Art”, in *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 3, No. 3, December 2006. p. 114

³² B.R. Tilghman, *But is it Art?, The Value of Art and the Temptation of Theory*, New York: Basil Blackwell Inc, 1984. ‘Dickie’s institutional definition is intended to answer only the classificatory question and he lines up with the traditional theorists in offering a set of necessary and sufficient criteria, albeit of a new sort, for art.’ p. 48

‘Danto says it includes art history and theories. Dickie says it also takes in traditions that include the institutionalized behavior of artists, performers, and their audiences.’ p. 58

³³ idem., ‘Art theory is said to be the body of ideas formulated by artists in regard to their work in an effort to explain and further appreciation of their work. Aesthetics is the body of theory produced by philosophers. The distinction turns out to be primarily a function of who does it.’ p. 60

³⁴ idem., ‘It is now time to return to the doubts and puzzlement of the plain gentleman in the gallery. It is not enough to ‘classify’ the stuff before him as art. The information that is intended to be art does not touch his question because he wants to know how the thing is to be understood and appreciated. Until he knows this the classificatory ‘this is art’ can mean nothing to him.’ p. 70

lossen met een definitie, maar is praktisch van aard, en tot dit probleem is opgelost heeft de definitie weinig betekenis of inhoud. Dit probleem van de *'plain gentleman'* en de kunstpraktijk wordt nader uitgewerkt na de bespreking van de historische definitie. Conceptuele kunstwerken, zoals *Fountain*, vormen echter een probleem voor de definitie.³⁵ Eerder werd al genoemd dat Dickie van mening is dat *Fountain* gewaardeerd kan worden. Het is echter alleen het gebaar van Duchamp's, de filosofische kritiek die het leverde op de toen geldende kunstopvattingen, wat gewaardeerd kan worden. Dickie refereert zelf aan het esthetische karakter van *Fountain* in de waardering, echter, hierbij wordt het belangrijkste punt, de diepere betekenis genegeerd. Waardering van het esthetische karakter is helemaal niet de kwestie bij zulke werken! Binnen de institutionele definitie is de bijzondere status van deze kunstwerken niet te verklaren.

De institutionele definitie is zeer invloedrijk geweest en heeft een aantal nuttige inzichten opgeleverd, welke door andere theoretici zoals Jerrold Levinson, als uitgangspunt worden genomen. De instituties hebben hun eigen geschiedenis en het is deze geschiedenis welke volgens Levinson juist van belang is. Om verschillende redenen is de institutionele definitie echter geen adequaat antwoord op de vraag 'wat kunst is'. Allereerst, omdat onduidelijk is op basis van welke redenen de vertegenwoordigers van de kunstwereld hun keuze maken om een object ter waardering aan een kunstpubliek aan te bieden, of dat hun autoriteit als vertegenwoordigers voldoende is om hun keuze te rechtvaardigen. Geen van beide opties is werkelijk acceptabel. Ten tweede, omdat de definitie geen inzicht geeft in de omgang met kunstwerken, hoe beschouwers zich dienen te verhouden tot het kunstwerk en hoe het kunstwerk de beschouwer aanspreekt. De definitie laat het evaluatieve gebruik van het concept 'kunst' buiten beschouwing. De definitie geeft slechts aan wanneer iets, overduidelijk, kunst wordt genoemd, wat slechts nuttig is in zoverre een classificatie van het object vereist is. Hiermee is de definitie niet-informatief, en in die zin ontoepasbaar in praktische gevallen. Ten derde, omdat de definitie verleidt tot een sociologische opvatting van de kunsten, hoewel dit zeer interessant kan zijn, is de algemene, democratische opvatting van kunst zelden wat als maatstaf dient voor wat kunst wordt genoemd en kan zij niet dienen als uitgangspunt voor vragen over wat een kunstwerk is en doet.

³⁵ idem., 'It is also worth noting in passing that if readymades and conceptual art are indeed to be recognized as genuine art forms, then they are counter-examples to Dickie's institutional theory. Dickie's definition describes a work of art as something offered for appreciation, but it is clear from his discussion that the appreciation Dickie refers to is the appreciation of the aesthetic character of things and where aesthetic character has been repudiated there is no room for its appreciation. The institutional theory cannot comprehend conceptual art.' p. 83

1.3 Historische definitie

In het essay *Defining Art Historically* betwist Jerrold Levinson de waarde van de institutionele definitie niet, hoewel hij het er op een aantal punten mee oneens is. De institutionele definitie neigt, volgens Levinson, naar een sociologie van de kunsten en hoewel dit interessant is, is dit niet hetgeen wat bepalend is voor de toekenning van de status van kunstwerk.³⁶ Zijn eigen definitie is ontstaan, zo zegt hij in een later essay, als gevolg van reflecties over de hedendaagse kunsten, waarin onduidelijkheid en verwarring ontstaat, over het gebruik van het concept ‘kunst’. *‘Anything [...] can be art. At the same time, that hardly means that everything is art, that there is no distinction worth capturing.’*³⁷ Ondanks dat is het toch mogelijk een onderscheid te maken, wat de historische definitie tracht te bereiken. Levinson wil een alternatief ontwikkelen voor de institutionele definitie, waarbij hij echter het cruciale idee wil vasthouden dat de status van kunstwerk geen eigenschap is van het object, maar een relatie tot menselijke activiteit en gedachtegoed.³⁸ Deze relatie is historisch van aard. Levinson formuleert zijn definitie als volgt:

‘(I’t) X is an artwork at t

*=df X is an object of which it is true at t that some person or persons, having the appropriate proprietary right over X, nonpassingly intends (or intended) X for regard-as-a-work-of-art – i.e., regard in any way (or ways) in which objects in the extension of ‘artwork’ prior to t are or were correctly (or standardly) regarded.’*³⁹

Bij een specifiek object heeft een persoon de intentie dat het object als kunstwerk wordt beschouwd, vergelijkbaar aan de correcte (of standaard) beschouwing van eerdere kunstwerken, voorafgaand aan het object. De intenties van het individu, of individuen, kunnen zich expliciet verhouden tot de geschiedenis van de kunsten, er een bijdrage aan leveren of er

³⁶ Jerrold Levinson, “Defining Art Historically”, in *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition, An Anthology*, edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004. ‘While the sociology of art is of great interest, the essence of art does not lie there but instead in art’s relation to its contingent history.’ p. 44

³⁷ Jerrold Levinson, “Refining Art Historically”, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47.1 1989. ‘If one reflects on the varieties of art and artmaking in the past-half century, one cannot help but be struck by the fact that, intrinsically speaking, there are simply no holds barred. Anything, seen from the outside as it were, can be art. At the same time, that hardly means that everything is art, that there is no distinction worth capturing.’ p. 22

³⁸ Jerrold Levinson, “Defining Art Historically”, in *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition, An Anthology*, edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004. ‘I propose to construe this relation solely in terms of the *intention* of and *independent individual* (or individuals) – as opposed to an overt *act* (that of conferring status of a candidate for appreciation) performed in an *institutional setting* constituted by many individuals – where the intention makes reference (either transparently or opaquely) to the *history of art* (what art has been) as opposed to that murky and somewhat exclusive institution, the *artworld*.’ p. 35

³⁹ idem., p. 40

op reflecteren, maar kunnen ook impliciet deze vorm van beschouwing reeds veronderstellen.⁴⁰ Levinson zegt: *'All I require is that there is a fact to the effect that such-and-such are (were) the correct ways for regard for those works at that period, just as there is a fact that so-and-so objects are (were) the artworks of a given past period.'*⁴¹ Hiermee ontloopt Levinson's definitie de tegenwerping dat elke kunstenaar zich bewust moet zijn, tijdens de creatie van het werk, van de relatie van het werk tot de geschiedenis, wat overbodig en absurd is. De relatie tot de geschiedenis van de kunsten wordt impliciet door de kunstenaar verondersteld, in zoverre de kunstenaar niet buiten deze praktijk, cultuur en geschiedenis kan werken. De intentie dat het zo beschouwd dient te worden zoals voorgaande kunstwerken is impliciet al aanwezig, zonder dat de kunstenaar zich hier van bewust is.

Levinson gaat niet uit van de instituties als bepalende factor voor de status van kunstwerk, maar de intentionele relatie van het object met voorgaande kunstwerken, met de geschiedenis van de kunst, wat volgens hem voldoende verklaart welke rol de intenties spelen in de waardering van het kunstwerk.⁴² Het zijn deze intenties die het verschil maken tussen kunst en niet-kunst. Dit dient volgens hem echter niet te worden opgevat als een historische beschrijving voorschrijvend, welke bepalend is voor de relatie van het kunstwerk met de geschiedenis, in de vorm van een bepaling van invloed, een narratief met andere kunstenaars of ontwikkelingen in de kunsten, of een bepaling van stijl binnen het oeuvre.⁴³ De intentionele relatie met de geschiedenis hoeft niet te zijn vast gelegd, om bepalend te zijn binnen de historische definitie; er wordt niet meer verwacht dan dat een individu, of individuen, de intentie hadden dat het werk zo-en-zo beschouwd zou worden. Dit verplicht niet tot explicatie van de intentionele relatie in de vorm van een beschrijving, gebaseerd op invloed, narratief, of stijl.

De kunsten zijn dus *'necessarily backward-looking'*, een eigenschap van alle kunsten die in de ontwikkeling van de kunsten altijd al een bepalende rol heeft gespeeld, maar die vaak over het hoofd is gezien.⁴⁴ De historische relatie is essentieel voor de kunsten, en

⁴⁰ Jerrold Levinson, "Refining Art Historically", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47.1 1989. p. 26-28

⁴¹ idem., p. 26

⁴² Jerrold Levinson, "Defining Art Historically", in *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition, An Anthology*, edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004. 'And the historical definition, if accepted, helps to dispel the lingering effects of the so-called 'intentional fallacy' understood as a claim about the irrelevance of artists' intentions to correct or full appreciation of their works. For if artists' intentions are recognized as central to the difference between art and nonart, they are not so likely to be offhandedly declared irrelevant to an understanding of artworks once seen as so constituted.' p. 44

⁴³ Jerrold Levinson, "Extending Art Historically", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts (Summer, 1993). p. 418-419

⁴⁴ Jerrold Levinson, "Defining Art Historically", in *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition, An Anthology*, edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Oxford: Blackwell Publishing Ltd,

verschilt van alle andere praktijken. De kunsten hebben hun eigen historie, toegegeven, maar dat hebben de wetenschappen ook, de filosofie ook. Alles heeft zo gezien zijn eigen geschiedenis, wat Levinson *'extern historisch'* noemt. De kunsten verschillen van al deze praktijken, volgens Levinson, in zoverre zij *'intern historisch'* zijn, zij verwijzen naar voorgaande modi van ervaring, die intern aan de kunsten zijn.⁴⁵ Alleen de kunsten zijn op deze manier historisch gerelateerd aan elkaar, de wetenschap en filosofie gaan uit van paradigma's die afhankelijk zijn van onderzoeksgebieden en niet van de geschiedenis zelf. De vraagstukken van de wetenschappen en de filosofie hoeven zich niet intentioneel te relateren aan de vraagstukken van daarvoor. Dit geldt echter wel voor kunstwerken, zij hebben een relatie met de geschiedenis van de kunsten die *intern* genoemd kan worden, dat wil zeggen, onder invloed van originaliteit speelt de geschiedenis zelf een bepalende rol in de praktijk.

*'In short, for something to be an artwork at any time is for it to be intentionally related to artworks that precede it – no more and no less.'*⁴⁶

Nieuwe kunst wordt kunst genoemd in relatie tot wat voorheen kunst werd genoemd, en kunst uit het recente verleden is kunst vanwege de relatie met wat daarvoor kunst werd genoemd, *'until one arrives presumably at the ur-arts of our tradition – those to which the mantle of art can be initially attached, but which are art not in virtue of any relation to preceding objects.'*⁴⁷ Het probleem met deze regressie tot de oer-kunsten, zoals grottekeningen en dergelijke, is dat zij niet terugverwijzen naar eerdere kunsten, een tegenwerping waar Levinson zich van bewust is. De oer-kunsten, zou men tegen kunnen werpen, hebben geen relatie tot voorgaande kunsten en kunnen om die reden geen kunsten genoemd worden. Als de oer-kunsten geen kunst zijn, dan kunnen kunsten daarna ook geen kunst zijn. Het voorstel dat Levinson doet is dat er ooit, inderdaad, oer-kunsten moeten zijn geweest zonder voorgangers, maar dat deze kunst ondanks dit bezwaar toch kunst kan worden

2004. 'That art is necessarily backward-looking (though in some cases not consciously so) is a fact that the definition of art must recognize. To ignore it is to miss the only satisfying explanation of the unity of art across time and of its inherently continuous evolution – the manner in which art of a given moment must *involve*, as opposed to merely *follow*, that which has preceded it.' p. 35

⁴⁵ Jerrold Levinson, "Extending Art Historically", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts (Summer, 1993), p. 411-423 'What we might speak of as the "internal historicism" of the concept of art, if I am right, is thus something distinctively attributable to artmaking, as opposed to just any activity the terms of whose discourse or practice have historically evolved, and which is subject even to possible disappearance, i.e., transformation to such an extent that no longer recognizable as the same thing. Call that condition and possibility, which applies to all cultural entities or categories, "external historicism." Then art is certainly an externally historical matter. But I am not sure there is any other cultural phenomenon that is internally historical in the way I have suggested is true of art.' p. 412

⁴⁶ Jerrold Levinson, "Defining Art Historically", in *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition, An Anthology*, edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004. p. 44

⁴⁷ idem., p. 36

genoemd in zoverre we toegeven dat ze niet dezelfde oorsprong hebben, maar wel zelf de voorgangers zijn geweest van latere kunstwerken.⁴⁸ In die zin zijn het dus ook andersoortige kunstwerken, die anders worden beschouwd, door hun relatie met latere kunstwerken en niet met eerdere.

De kritiek van Wollheim op de institutionele theorie, of er ook redenen vereist zijn in het toekennen van de status van kunstwerk, is een eerste kritiek die tegen Levinson zou kunnen worden ingebracht. De kritiek, enigszins aangepast, zou dan luiden: Heeft men ook goede redenen nodig om de intentie te hebben dat een object wordt beschouwd zoals voorgaande kunstwerken werden beschouwd?

Levinson is zich van deze, voor de hand liggende, kritiek bewust en reageert dat impliciet, in de intenties, redenen verondersteld zijn.⁴⁹ Hij zegt: *'But furthermore, it is worth noting that reasons can, in many cases, be thought of as already comprised in the modes of regard towards which artmakers project their offerings.'*⁵⁰ De historische definitie miskent bovendien niet dat er een verband is tussen evaluatief gebruik is van de toekenning van status van kunstwerk, of dat de status van kunstwerken waardevol is. De waardevolle ervaring, is deel van, of geïntegreerd met de intenties die gerelateerd zijn aan de beschouwing van het publiek, in relatie tot voorgaande kunstwerken.⁵¹ Voor de hand liggend als deze kritiek is, is

⁴⁸ Jerrold Levinson, "Extending Art Historically", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts (Summer, 1993). 'In order to stop this regress, it seems that one of two concessions must be made. The first would be to finally grant objects of the ur-arts the status of art, but admit that they are so in a different sense than applies to all else subsequently accountable as art, for reasons that are now plain: they are art not because modelled on earlier art, but rather because later, unquestioned, art has sprung from them. The second would be to keep objects of the ur-arts as non-art, but then to acknowledge that products of the first arts, those following the ur-arts, are art in a sense close to but not identical to that applying to all else subsequently accountable as art, in that their arthood consists in being projected for regard that some preceding ur-art object (rather than some preceding art object) was correctly accorded.' p. 421-422

⁴⁹ Jerrold Levinson, "Refining Art Historically", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47.1 1989. 'Wollheim's last reservation [...] is probably the weightiest, and prompts me to consider whether something hasn't, analogously, been left out of my own account. Need one have good, or even any, reasons for intending something for regard-as-a-work-of-art, if one's doing so is to count as art? *Implicit* in the notion of intending something for such regard, perhaps, is the supposition that the intender believes it will be *worthwhile* doing so, that an intender has *some* reason for so prescribing, a reason which might be put most generally as that the experience had by following the prescription would be *valuable* in some way. The possibility, in principle, of coming up with or ferreting out such a reason is what enables us to believe, *vide* Wollheim, that an agent has in fact intended us to regard some item as a work of art. The question is whether this implicit supposition needs or merits explicit mention in a definition of art'. p. 28-29

⁵⁰ *idem.*, p. 29

⁵¹ *idem.*, 'What it is, typically, to intend something for treatment as earlier artworks were properly treated is to intend that the thing be approached in certain (neutrally designated) ways *so as to derive certain rewards therefrom*. That is to say, the expected experiential rewards of so attending to a work could be understood, at least in typical cases of artmaking, as *part of or integral to* the fully characterized mode of regard or treatment that an artmaker intends his effort to receive, and implicitly recommends to his potential audience.' p. 29

ook de verwerping ervan weinig interessant, hoewel het een aantal nieuwe aspecten toevoegt aan Levinson's theorie, die dienen te worden geïncorporeerd.

Een belangrijke kritiek volgt uit het voorbeeld van Benjamin Tilghman. Gezien Levinson slechts geïnteresseerd is in het classificerende gebruik van de definitie van kunst, is er nog steeds geen praktische houvast voor de *'plain gentleman'*, die nog steeds verwaarloosd in de hoek van het museum staat.⁵² Het is binnen de historische definitie niet duidelijk hoe nieuwe ontwikkelingen voortkomen uit voorgaande ontwikkelingen. De intentionele relatie met de geschiedenis, hoewel soms impliciet, hoeft niet aanwezig te zijn, hoewel dit uiteraard vaak wel zo is. Tilghman formuleert zijn kritiek op Levinson als volgt: *'The new developments are sometimes, to be sure, the result of the influence of a tradition, but they need not be linked to that tradition merely by historical ties; sometimes it is the new works themselves that help mark out just what tradition is.'*⁵³ Levinson verwijst niet expliciet naar een traditie, hoewel de wijze van beschouwing gelijk aan voorgaande wijzen van beschouwing, wel een traditie vormen, zo'n traditie, kan men een kunstvorm noemen.

Twee punten van kritiek vallen, aan de hand van de opmerking van Tilghman, te formuleren. Allereerst, is er de kritische vraag naar de onderlinge historische verbanden tussen de kunstvormen. Zijn de wijzen van beschouwing onderling vergelijkbaar bij de kunstvormen, om een algemene definitie in termen van een gedeelde geschiedenis mogelijk te maken? Levinson intuïtie is niet verkeerd, of onacceptabel, maar er is niet beargumenteerd hoe deze verschillende wijzen van beschouwing, waarbij waardevolle ervaringen verondersteld zijn, zich historisch tot elkaar verhouden. Dit vereist verduidelijking. In het laatste geval, als zij ieder hun eigen geschiedenis hebben, zou dit door de definitie dienen te worden geëxpliciteerd, waarbij een verdere uitleg over deze beschouwing, of fenomenologie van de kunstvorm, vereist is. In dit geval is de theorie alsnog incompleet.

Ten tweede, is er de vraag naar de openheid van de definitie en de mogelijkheid om te gaan met een *nieuwe* kunstvorm. Wat is de relatie tussen een nieuwe wijze van waarden en de voorgaande en hoe kan de theorie dit verklaren? Men komt wat vreemde werken tegen in de hedendaagse kunstpraktijk, waarbij mensen vacuüm worden verpakt.⁵⁴ Tilghman maakt al duidelijk dat een nieuw kunstwerk niet het gevolg hoeft te zijn van een voorgaande wijze van

⁵² B.R. Tilghman, *But is it Art?, The Value of Art and the Temptation of Theory*, New York: Basil Blackwell Inc, 1984. 'It is now time to return to the doubts and puzzlement of the plain gentleman in the gallery. It is not enough to 'classify' the stuff before him as art. The information that is intended to be art does not touch his question because he wants to know how the thing is to be understood and appreciated. Until he knows this the classificatory 'this is art' can mean nothing to him.' p. 70

⁵³ idem., p. 77

⁵⁴ Zie bijlage 2: Lawrence Malstaf, "Shrink", 2010.

beschouwen, dat het niet in een traditie hoeft te staan, maar ook een eerste kan zijn in een traditie. Hij doelt hier op radicaal nieuwe kunst, het ontstaan van een nieuwe kunstvorm waarvan de wijze van waardering nog onbekend is en moet worden geduid. In gesprekken met Rob van Gerwen werd duidelijk dat Levinson's definitie, hoewel zeer acceptabel en van groot belang, geen verklaring kan geven hoe radicaal nieuwe kunstwerken als dusdanig kunnen worden benoemd en begrepen.⁵⁵ De beschouwing van zulke werken is niet vergelijkbaar met de beschouwing van eerdere werken, en hierin zullen andere intenties een rol spelen, die niet verklaard kunnen worden aan de hand van de relatie tot voorgaande kunstwerken in andere kunstvormen, of wijzen van beschouwing. Aan de ene kant is de relatie tot de geschiedenis van de kunsten natuurlijk onontbeerlijk in het denken over de kunsten en lijkt juist het punt van Morris Weitz, dat de kunsten noodzakelijk open zijn, te onderstrepen. Aan de andere kant houdt de historische definitie, welke uitgaat van enkel en alleen de intentionele relatie tot de geschiedenis, niet voldoende rekening met de openheid van de kunsten. De historische definitie kan niet verklaren, of uitleggen, hoe binnen een radicaal nieuwe kunstvorm over kunstwerken kan worden gesproken, of zelfs, dat er sprake kan zijn van een waardevolle ervaring, die verleidt om de ervaring met anderen te delen. De historische definitie kan, zelfs met aanpassingen, niet duiden hoe we te werk moeten gaan om een nieuwe vorm van waarden moeten relateren aan eerdere vormen van waardering, omdat zij niet duidelijk maakt wat hierin van belang is.

1.4 Kunst als Praktijk

Om het voorgaande terug te koppelen aan het eerste deel van de hoofdvraag, moet eerst worden gezegd dat hoewel de definities van kunst om meerdere redenen problematisch kunnen zijn, zij wel nuttige inzichten expliciteren. Wat kunst is, volgens de institutionele definitie, is afhankelijk van de positie van een kunstwerk binnen de kunstwereld. De omstandigheden waaronder het concept correct wordt gebruikt zijn die van een institutioneel gedefinieerde praktijk. Deze praktijk veronderstelt vertegenwoordigers van de kunstwereld, kunstenaars, kunstcritici en een publiek. Wat kunst is, volgens de historische definitie, is

⁵⁵ Vele gesprekken en colleges hebben tot deze kritiek geleid, waarvoor ik Rob van Gerwen zeer dankbaar ben en niet anders kan zeggen dat het grotendeels zijn kritiek is, hoewel natuurlijk in mijn gebrekkige formulering. In het manuscript *Implication Art* wordt een heldere weergave gegeven van deze kritiek en worden voorbeelden gegeven van deze mogelijke nieuwe kunstvorm. Zeker is echter niet of Levinson zelf zal geven dat deze kritiek van toepassing is op zijn theorie. Binnen zijn definitie is het naar mijn idee mogelijk om, met aanpassingen, de openheid van het concept van de kunsten te incorporeren en vast te houden aan een strikt historische definitie.

afhankelijk van de intentionele relatie van de kunstenaar met de geschiedenis van de kunsten, impliciet dan wel expliciet, binnen diezelfde kunstwereld. Dit levert onvoldoende inzicht in de werkelijke vraag, die door Tilghman wordt gesteld, namelijk hoe de beschouwer zich dient te verhouden tot het kunstwerk om het te waarderen.

Het is dan ook niet vreemd dat de kritische tekst over de rol van theorievorming in de kunsten van Morris Weitz niet heeft geleid tot een definitie van de kunsten die met dit praktische probleem kan helpen.⁵⁶ Tilghman bekritiseert Weitz dan ook, omdat hij een verkeerde interpretatie geeft van de rol die het concept van ‘familiegelijkenis’ speelt in Wittgenstein’s beschouwingen.⁵⁷ Het concept wordt door Wittgenstein gebruikt om te duiden wat we zien dat gemeenschappelijk is, als we kijken naar wat verschillende ‘spelen’ overeenkomstig hebben. We zien dan verschillende vormen van gelijkenissen.⁵⁸ Het is echter niet door de familiegelijkenis dat we weten wat spelen zijn, en de ‘familiegelijkenis’-metafoor is derhalve irrelevant in het identificeren en het evalueren van kunstwerken. Volgens Wittgenstein leren we niet wat ‘spelen’ zijn door een beschrijving, maar door het leren spelen van het spel, door de omgang met regels binnen de praktijk. Hij herinnert de lezer eraan: *‘Vraag je bij dit probleem altijd af: hoe hebben we eigenlijk de betekenis van het woord (‘goed’ bijvoorbeeld) geleerd? Aan de hand van wat voor voorbeelden; in welke taalspelen?’*⁵⁹ We leren het gebruik van het woord niet aan de hand van het concept van ‘familiegelijkenis’, maar, zoals Tilghman tegen Weitz in brengt: *‘What wants stressing is the*

⁵⁶ B.R. Tilghman, *But is it Art?, The Value of Art and the Temptation of Theory*, New York: Basil Blackwell Inc, 1984. ‘Moreover, the family resemblance metaphor borrowed from Wittgenstein now appears irrelevant to the task of identifying anything as art and the uncritical use of that notion has not yielded the results hoped from it.’ p. 47

⁵⁷ “Wittgenstein, Games and Art”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31, No. 4 (Summer, 1973), pp. 517- 524 Published by: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics. ‘There is an impression one gets from reading a great deal of traditional aesthetic theory which is reinforced by philosophers such as Weitz and Kennick who have disputed with the tradition over the matter of definition. It is that we are frequently being called upon to identify objects as works of art and to distinguish them from those things that are not art. In the light of this, the issue would seem to turn around the stringency of the principle upon which identification is practised, that is, whether we must go about armed with a set of necessary and sufficient conditions or whether we may be permitted to do our labeling with a looser "family resemblance" model.’ p. 521-522

Richard Sclafani, “‘Art’, Wittgenstein, and Open-Textured Concepts”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 29, No. 3 (Spring, 1971), pp. 333-341 Published by: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/428976>

⁵⁸ Ludwig Wittgenstein, *Filosofische Onderzoekingen*, (Wittgenstein editie)vertaling door Maarten Derksen en Sybe Terwee, Meppel: Boom, 1992, volledig herziene editie 2006, tweede oplage 2010. ‘69. Hoe zouden we nu aan iemand uitleggen wat een spel is? Ik geloof dat we hem spelen zullen beschrijven, en we zouden aan die beschrijvingen toevoegen: ‘dat, *en soortgelijke dingen*, noem je “spelen”.’

En weten we zelf dan meer? Kunnen we misschien alleen niet precies aan anderen vertellen wat een spel is? – Maar dat is geen onwetendheid. We kennen de grenzen niet omdat die niet getrokken zijn. Zoals gezegd, we kunnen – met een speciaal doel – een grens trekken. Maken we daarmee pas het begrip bruikbaar? Helemaal niet! Behalve dan voor dit speciale doel.’ p. 47-48:69

⁵⁹ idem., p. 51:77

*fact that learning the word 'game' involves learning to play games and this in turn involves, in addition to learning what might be called the mechanics of games – e.g. rules, skills, and the like – entering into a very complex system of human relationships.*⁶⁰ Dit benadrukt volgens Tilghman het belang van de opvatting van de kunst als praktijk, omdat het binnen een specifieke praktijk is dat men leert hoe het concept correct wordt gebruikt.⁶¹ We moeten ons dan ook vooral afvragen in welke praktijk, in welke context, het woord 'kunst' wordt gehanteerd en in welke context de vraag 'maar is het kunst?' normaliter voor komt.

Wat heeft de 'plain gentleman' van Tighman dan niet begrepen als hij in verbazing naar het hoopje veronderstelde 'kunst' staat te kijken in de hoek? Het is niet de definitie waar het de doodgewone kunstbezoeker aan ontbreekt, het probleem doet zich juist voor wanneer we geconfronteerd worden met een tot op heden, voor ons, onbekende vorm van waarden. *'Perhaps the only kind of circumstance in which there is a serious problem about identifying and recognizing something as art is that exemplified by our plain gentleman puzzled, if not shocked, by the new.'*⁶² De doodgewone kunstbezoeker vraagt zich af hoe hij het kunstwerk voor zich dient te waarden, wat ten slotte toch is wat een vertegenwoordiger van de kunstwereld heeft voorgesteld. Hij moet het punt van het werk vatten, zoals bij een grap, vanuit de ervaring van het werk zelf.⁶³ De vraag naar wat het is om binnen deze kunstpraktijk, kunstwerken te waarden, is dus niet opgelost met een theorie of een definitie. Dat het gebruik van het woord kan verschillen, in zowel de classificerende vorm als de evaluatieve, neemt niet weg dat er een specifieke verwachting gekoppeld is aan de betekenis van het gebruik van het woord. *'If I am told that what I am to see is art, I will likely expect something that will provide a delight or that will be in some way significant. I may, of course, sometimes*

⁶⁰ B.R. Tilghman, *But is it Art?, The Value of Art and the Temptation of Theory*, New York: Basil Blackwell Inc, 1984. p. 33

⁶¹ idem., 'The importance of practice can be brought out by once again reminding ourselves how the crucial language is taught. The word 'game' is not taught by descriptions and explanations but rather by teaching children to play games, and the word 'art' is not taught by describing works of art and adding that these and similar things are called 'art' but by teaching children to appreciate art.' p. 65

Ludwig Wittgenstein, *Filosofische Onderzoekingen*, (Wittgenstein editie) vertaling door Maarten Derksen en Sybe Terwee, Meppel: Boom, 1992, volledig herziene editie 2006, tweede oplage 2010. '340. Hoe een woord functioneert kun je niet raden. Je moet zijn toepassing *bekijken* en daarvan leren.

De moeilijkheid is echter het vooroordeel dat dit leren in de weg staat uit de weg te ruimen. Het is geen *dom* vooroordeel.' p. 133:340

⁶² B.R. Tilghman, *But is it Art?, The Value of Art and the Temptation of Theory*, New York: Basil Blackwell Inc, 1984. p. 118-119

⁶³ idem., 'For our plain gentleman to identify the puzzling thing as art he must come to understand and appreciate it – by analogy with the joke he must, as it were, get the point – even if this involves the realization that the thing is not very good, that the effect aimed for is not brought off, or that the point was not worth getting, for this is in itself is a form of appreciation. In this kind of case the identifying of something as art is one with its appreciation. The problem of bringing our plain gentleman to make the identification is, therefore, practical in that he must be brought to do certain things and to react in certain ways; to see things in appropriate ways and in appropriate connections, to like and to judge and possibly be moved emotionally.' p. 119

*be disappointed. I may find it of poor quality or I may see nothing in it at all. In the latter case there is the possibility I may not see the point of calling it art. Whether or not something is called art or merits being called art is a function of particular situations and need not depend upon any definition or theory.*⁶⁴ Het functioneren van een kunstwerk in een specifieke situatie is de reden dat we spreken van een kunstwerk, en niet een definitie of theorie. De verwachting, als van een kunstwerk wordt gesproken, is die van een waardevolle en betekenisvolle ervaring aan de kant van de beschouwer.

De kritiek van Tilghman op de definitie van Levinson, dat de nieuwe ontwikkelingen niet het gevolg hoeven te zijn van voorgaande situaties, komt hier uit voort. Het is juist in de situatie waarin we worden geconfronteerd met een nieuw (soort) werk, waarin naar een wijze van waardering wordt gezocht. Hoe men leert om zulke nieuwe kunstwerken te waarderen is echter niet direct verbonden met de voorgaande tradities. Een nieuw werk kan het resultaat zijn van een traditie, maar kan ook een traditie starten.⁶⁵ Er is tegenwoordig veel sprake over “*grensvervaging*” in de kunsten. Dit fenomeen wordt zelfs gezien als een bepalende factor sinds de moderniteit, als gevolg van de nadruk die komt te liggen op originaliteit in het creatieve proces. Wat echter wordt bedoeld met grensvervaging, is volgens Tilghman veelal onduidelijk. Het gaat er echter bij een filosofische beschouwing over de kunsten niet om de grenzen te bepalen, of te duiden waar een kunstwerk, historisch gezien, thuis hoort. ‘*It is suggested that the important thing is how we deal with and react to particular examples rather than worrying about whether it is a this or a that.*’⁶⁶ De kritiek van Tilghman volgt uit zijn nadruk op de kunst als praktijk, omdat het hier voornamelijk gaat over de mogelijkheid van waardering van het kunstwerk, en hoe de beschouwer ermee omgaat.

Wat bijzonder problematisch is voor de definitie van Levinson is dat in het geval van een radicaal nieuwe kunstvorm de definitie niet voldoende kan verklaren waarom binnen deze

⁶⁴ B.R. Tilghman, “Crossing Boundaries”, in *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 46, No. 2, April 2006. p. 184-185

⁶⁵ B.R. Tilghman, “Wittgenstein, Games and Art”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31, No. 4 Published by: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, 1973. ‘I think this is what is at the center of so many of the controversies that have surrounded new movements in art, whether it be the outcry that accompanied the first impressionist showings or that the most recent capers have occasioned. The claim that earthworks, graves dug and filled again, and plastic hamburgers are works of art produce either puzzlement or outrage because we do not know how to take them since we cannot connect them in any significant ways to our familiar traditions. The claim that such things are in fact art is one that will have to be made good by teaching people how to look at them and appreciate them. There is, of course, no guarantee that such education will have to proceed by demonstrating links with otherwise familiar styles and traditions.’ p. 523

⁶⁶ B.R. Tilghman, “Crossing Boundaries”, in *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 46, No. 2, April 2006. ‘There is much talk in the ‘art world’ about boundaries and the blurring of boundaries between art and non-art, art and craft, and various forms within art. What is meant by a boundary is not always clear and this paper tries to make some sense of what may be at stake when deciding on which side of a line something falls. It is suggested that the important thing is how we deal with and react to particular examples rather than worrying about whether it is a this or a that.’ p. 178

kunstvorm over kunstwerken wordt gesproken. De nadruk op vervagende grenzen en de mogelijkheid van nieuwe kunstvormen, die Tilghman opmerkt, is een belangrijke gegeven waar een definitie van de kunsten rekening mee dient te houden, als zij al opgesteld wordt. Tilghman echter is het met Weitz eens dat de zoektocht naar een definitie van de kunsten zinloos is en stelt om deze reden zelf geen definitie voor. De notie van de kunst als praktijk, met de nadruk op het functioneren van kunstwerken in specifieke situaties en de mogelijkheid van waardering, geeft echter inzicht in de verdere vraagstelling. De vraag is hier wat een kunstwerk, binnen een kunstpraktijk, doet ten aanzien van de beschouwer om een waardevolle ervaring te bewerkstelligen. Een vraag, waar Tilghman helaas niet op in gaat. Het is het functioneren van het kunstwerk, binnen de kunstpraktijk, waar de vraag zich verder op dient te richten.

2. Artistieke Expressie

2.1 Realistische definitie

De notie van de kunsten als praktijk maakt het mogelijk om te onderscheiden welke factoren bepalend zijn in deze praktijk. Uit de institutionele definitie blijkt de bepalende rol die de instituties spelen; zij kennen de status van kunstwerk toe en maken het voor het publiek mogelijk om het kunstwerk te beschouwen. Dit veronderstelt uiteraard een kunstenaar en diens activiteit, iets wat tot nog toe vooral terzijde is gelaten, en een publiek dat zich op een specifieke wijze dient te verhouden tot het resultaat van de creatieve activiteit.

Uit de historische definitie blijkt de bepalende rol die de geschiedenis van de kunsten spelen in de creatie van nieuwe kunstwerken; binnen de tradities die bekend zijn vindt de intentionele activiteit van de kunstenaar plaats. Hij zal zich verhouden tot eerdere kunstenaars, eerdere kunstwerken en een traditie aan procedures, waartoe ook het publiek zich verhoudt. Dit benadrukt eens te meer de rol van theorievorming binnen de geschiedenis van de kunsten en de redenen om te kijken naar historische opvattingen over de omgang met kunstwerken. De kunstpraktijk heeft zijn eigen, specifieke geschiedenis, die een interne oriëntatie heeft, in Levinson's terminologie. De instituties, de kunstenaar, en het publiek verhouden zich binnen deze praktijk tot elkaar middels *'feedback-mechanismen'*.⁶⁷ Veranderingen binnen deze praktijk beïnvloeden alle bepalende factoren. De instituties, de kunstenaar, en het publiek reageren op elkaar, binnen de geschiedenis van de kunsten en op de geschiedenis van de kunsten en de wijzen van waardering. Deze complexe opvatting kan men de hedendaagse kunstpraktijk noemen. Het is binnen deze notie van een kunstpraktijk dat een realistische definitie kan worden geformuleerd, die ons meer inzicht geeft dan het minimum in de vraag naar wat kunst is en vooral, in de vraag naar wat kunst doet.

De creatieve activiteit van de kunstenaar en de rol van het publiek in de waarneming van het resultaat van de activiteit, dienen bij de vraag naar de werking van kunstwerken centraal te staan. Hoewel dit in eerdere definities niet wordt geëxpliciteerd veronderstellen zij, nogal voor de hand liggend, de creatieve activiteit van de kunstenaar. Zonder deze activiteit geen kunstwerk, en zonder praktijk geen activiteit! Eerdere definities negeren bovendien de

⁶⁷ De feedbackmechanismen en de rol die ze spelen in de kunstpraktijk komen aan bod in het nog ongepubliceerde manuscript van Rob van Gerwen, "How to do things with pictures: On the Incommensurability of the Pictorial Practices of Pornography and Art", 2011.

bepalende rol die het materiaal speelt tijdens de creatieve activiteit. Wat in eerdere definities wordt genegeerd is de rol die creatieve activiteit speelt in de toekenning van de status en de evaluatie van het kunstwerk. Een realistische definitie van de kunsten valt als volgt te formuleren:

Een) Object X is een *kunstwerk* op tijdstip t , dan en slechts dan als:

Het object deelneemt aan een *procedure* die artistiek is, waarbij een procedure is *artistiek*, dan en slechts dan als, zij artistiek *waardevolle instanties* toelaat;

Twee) Een *instantie* is artistiek *waardevol* dan en slechts dan als:

Zij een *belonende* ervaring bewerkstelligt van een type *bekend* van grootse kunst uit andere kunstvormen, voor tijdstip t .

De definitie gaat uit van de activiteit van de kunstenaar en de rol van de beschouwer, waarbij tegelijkertijd instituties en geschiedenis worden verondersteld en een hun eigen, gepaste rol krijgen toebedeeld. De procedures waar aan wordt gerefereerd kunnen het beste worden omschreven als de fenomenologie van de kunstvorm. De mogelijkheden en beperkingen van het materiaal, binnen een kunstvorm, bepalen de artistieke mogelijkheden van de kunstenaar en het resultaat van de creatieve activiteit is bepalend voor de waarderende ervaring van de beschouwer. Een procedure wordt artistiek genoemd, wanneer deze waardevolle instanties toelaat, dat wil zeggen, als er de mogelijkheid is tot een waarderende ervaring door de beschouwer. We noemen een instantie, binnen een artistieke procedure, waardevol, als het een ervaring bewerkstelligt die de beschouwer bekend is van andere grootse kunstwerken, uit andere kunstvormen. Dit impliceert, niet geheel tegen onze verwachtingen in, dat we de term ‘waardevol’ leren toepassen op kunstwerken aan de hand van vergelijkende ervaringen met grootse, en minder grootse kunstwerken uit andere kunstvormen. Meesterwerken uit andere kunstvormen leveren exemplarische voorbeelden voor de waardevolle ervaring van de beschouwer.

De realistische definitie komt naar voren in een manuscript van Rob van Gerwen, waarin hij een mogelijke nieuwe kunstvorm bespreekt, welke onder invloed van een nieuw materiaal en een nieuwe procedure, de beschouwer doet tasten naar een nieuwe wijze van waarderen. De kunstvorm, door van Gerwen ‘*Implicatiekunst*’ genaamd, heeft als materiaal verscheidene zaken die om morele redenen problematisch kunnen zijn, of als problematisch

worden ervaren.⁶⁸ Binnen het *Ethisch Autonomisme*, worden de grenzen van de kunstpraktijk bewaakt, maar is daarbinnen geen sprake van morele beoordeling van het werk; beoordeling geschiedt op artistieke gronden en door de kunstkritiek, de praktijk is autonoom.⁶⁹ Dit aspect is hetgeen wat kenmerkend is aan de kunstpraktijk en vereist om een artistieke ervaring te hebben, namelijk het aannemen van een *'artistieke attitude'*. Wat in dit verband opvallend is aan deze attitude is dat hierbij wordt afgezien van onze morele handelingsbereidheid. Dit is een moreel betekenisvol gegeven aan de kunsten als praktijk. Binnen de autonome ruimte van de kunstpraktijk is het mogelijk om morele intuïties een rol te laten spelen in de artistieke ervaring, zonder moreel te oordelen over het kunstwerk.

De realistische definitie ontloopt het probleem dat zij niet open genoeg is om rekening te houden met radicaal nieuwe kunstwerken, of kunstvormen. Ten eerste, gaat de definitie uit van de ervaring van de beschouwer, waarbij de mogelijkheid open is om de nieuwe wijze van waarderen te incorporeren in de ervaring. Ten tweede, stelt zij dat de belonende ervaring bekend is uit de ervaring van andere kunstwerken, in andere kunstvormen. Dit maakt het mogelijk om in het geval van een nieuw kunstwerk, of een nieuwe wijze van beschouwen, te identificeren wanneer iets een kunstwerk kan worden genoemd. Ten derde, is het mogelijk, uitgaande van eerdere ervaringen met grootse kunstwerken, een wijze van waardering te beschrijven, wanneer procedure en de waardevolle werken hierbinnen worden geïdentificeerd. Aldus is de realistische definitie in staat om te gaan met nieuwe kunstwerken en nieuwe kunstvormen.

2.2 Communicatie

Uitgaande van de kunst als praktijk en de activiteit van de kunstenaar en de beschouwer kan de vraag worden gesteld waarin de creatieve activiteit van de kunstenaar bestaat. Wat doet de kunstenaar en hoe spreekt het kunstwerk vervolgens de beschouwer aan? De activiteit van de kunstenaar wordt door Tolstoj overtuigend, hoewel geromantiseerd besproken in de tekst *On Art* en de latere tekst *What is Art?*. De artistieke activiteit is een vorm van communicatie, door uiterlijke symbolen, van het innerlijk leven van de kunstenaar. Het is de activiteit van de kunstenaar waaraan het gevoel van de waarnemer is verbonden.

⁶⁸ Een belangrijke kunstenaar die exemplarisch kan zijn binnen deze kunstvorm, volgens het artikel van Rob van Gerwen, is Santiago Sierra. Zie bijlage 3: Santiago Sierra, "245 Cubic Metres", 2006.

⁶⁹ "Ethical Autonomism. The Work of Art as a Moral Agent", in *Contemporary Aesthetics*, vol. 2, 2004. Internet: <http://www.contempaesthetics.org/>

Volgens Tolstoj is artistieke creatie een mentale activiteit die gevoelens of gedachten op de beschouwer over kan brengen. De kunstenaar is in staat om gevoelens en gedachten die hij heeft ervaren, die een ander in eerste instantie niet waarnam, tot uitdrukking te brengen in een kunstwerk, aan de hand waarvan de beschouwer de gevoelens of gedachten kan ervaren.⁷⁰ *'The activity of art is based on the fact that a man receiving through his sense of hearing or sight another man's expression of feeling, is capable of experiencing the emotion which moved the man who expressed it.'*⁷¹ De artistieke activiteit is gebaseerd op de menselijke capaciteit om andermans expressie van gevoelens te ervaren. Deze capaciteit is hetgeen wat het volgens Tolstoj mogelijk maakt dat de beschouwer exact hetzelfde ervaart als de kunstenaar tijdens de creatie van het werk. De maker van het werk heeft een gevoel, wat hij uitdrukt en bij de beschouwer opwekt, en in die zin is er in de artistieke activiteit sprake van communicatie.⁷² Er kan alleen sprake zijn van een kunstwerk, volgens Tolstoj, als de beschouwer hetzelfde voelt als de kunstenaar voelde tijdens de creatie. In deze overdracht van gedachten en gevoelens is het volgens Tolstoj van uiterst belang dat aan een drietal voorwaarden wordt voldaan, namelijk die van *vorm*, het moet belangrijk zijn voor de mensheid; die van *inhoud*, het moet begrijpelijk zijn voor de beschouwer; en, die van oprechtheid of *authenticiteit*, het werk moet voortkomen uit een innerlijke drang van de kunstenaar en niet om andere redenen worden gecreëerd.⁷³ Tolstoj verbindt hieraan daarnaast

⁷⁰ Leo Tolstoj, "On Art", in *What is art and essays on art*, translated by Aylmer Maude, London: Oxford University Press, first published in 1930, first appeared in 1898. 'Artistic (and also scientific) creation is such mental activity as brings dimly perceived feelings (or thoughts) to such a degree of clearness that these feelings (or thoughts) are transmitted to other people.' p. 51

'But that this mental activity should really have the importance people attach to it, it is necessary that it should contribute to what is good to humanity, for it is evident that to a new evil, to a new temptation leading people into evil, we cannot attribute the value given to art as to something that benefits mankind.' p. 53-54

⁷¹ Leo Tolstoj, "What is Art?", in *What is art and essays on art*, translated by Aylmer Maude, London: Oxford University Press, first published in 1930, first appeared in 1898. p. 121

⁷² Leo Tolstoj, "On Art", in *What is art and essays on art*, translated by Aylmer Maude, London: Oxford University Press, first published in 1930, first appeared in 1898. 'It is in this that the activity of the artist consists; and to this activity is related the feeling of the recipient. This feeling has its source in imitativeness, or rather in a capacity to be infected, and in a certain hypnotism – that is to say in the fact that the artist's stress of spirit elucidating to himself the subject that had been doubtful to him, communicates itself to others and evokes in them the same feeling that the artist experienced while creating it.' p. 53

Leo Tolstoj, "What is Art?", in *What is art and essays on art*, translated by Aylmer Maude, London: Oxford University Press, first published in 1930, first appeared in 1898. 'Art in our society has become so perverted that not only has bad art come to be considered good, but even the very perception of what art really is has been lost. In order to be able to speak about the art of our society it is, therefore, first of all necessary to distinguish art from counterfeit art. [...] There is one indubitable sign distinguishing real art from its counterfeit – namely, the infectiousness of art.' p. 227

⁷³ Leo Tolstoj, "What is Art?", in *What is art and essays on art*, translated by Aylmer Maude, London: Oxford University Press, first published in 1930, first appeared in 1898. 'If only the spectators or auditors are infected by the feelings which the author has felt, it is art.

To evoke in oneself a feeling one has once experienced and having evoked it in oneself then by means of movements, lines, colours, sounds, or forms expressed in words, so to transmit that feeling that others experience the same feeling – this is the activity of art.

een oriëntatie op het moreel goede. Als het werk slecht is, of tot kwaad aanzet, dan kan het niet belangrijk zijn voor de mensheid. Hiermee verbonden is de taak voor de kunsten, namelijk dat de kunsten moeten bijdragen aan de *'brotherly union of man'*, wat het doel is van het menselijk leven in het algemeen.⁷⁴ Als aan deze eisen niet wordt voldaan, dan kan het kunstwerk niet voldoende in de beschouwer opwekken wat de kunstenaar trachtte uit te drukken en is er volgens Tolstoj geen sprake van een kunstwerk. Een bepaalde mate van helderheid is hierbij volgens Tolstoj bepalend voor de waarde van het werk, er kan dan ook sprake zijn van een minder succesvolle uitdrukking, die niet overtuigend op de beschouwer overkomt.

De opvatting van artistieke expressie als de communicatie van het innerlijk leven van de kunstenaar, zoals omschreven door Tolstoj, heeft een aantal beperkingen. Ten eerste, is er geen goede reden om aan te nemen dat de gevoelens tijdens de creatie van het werk van belang zijn. De kunstenaar kan aan een geheel ander gevoel tijdens het creëren hebben en desalniettemin een specifieke uitdrukking aan zijn werk willen geven. De overeenkomst tussen uitdrukking van het werk en de gevoelens en gedachten van de kunstenaar is hierbij niet duidelijk. Ten tweede, is de opvatting zeer beperkt doordat zij eist dat de kunstenaar de uitgedrukte gevoelens of gedachten daadwerkelijk zelf heeft ervaren, alvorens hier uitdrukking aan te kunnen geven. Dit hangt echter nauw samen met de eis van oprechtheid, welke wel degelijk valt te verdedigen in een andere context. Ten derde, is de opvatting beperkt omdat zij veronderstelt dat de waarde van het werk afhankelijk is, of bepaald wordt, door de oorzaak van het werk, namelijk de mentale activiteit van de kunstenaar. Dat de waarde van het kunstwerk volledig bepaald is door intenties van het werk veronderstelt ten onrechte dat alleen de intenties van de kunstenaar er toe doen, zonder dat deze intenties een duidelijk criterium van correctheid hebben.⁷⁵ Ten vierde, is de theorie zeer beperkt, en dit volgt uit het derde punt, omdat zij niet specificiert welke rol de waarneming van het kunstwerk speelt in de uitdrukking van het werk. Dat de kunstenaar specifieke gevoelens of gedachten tijdens de creatie voor ogen stonden, betekent niet dat deze voor de beschouwer direct waarneembaar zijn, of überhaupt waarneembaar, gezien alle ander problemen met deze opvatting.

Art is a human activity consisting in this, that one man consciously by means of certain external signs, hands on to other feelings he has lived through, and that others are infected by these feelings and also experience them.
p. 123

⁷⁴ idem., 'The purpose of human life is the brotherly union of man. Art must be guided by this perception.' p. 263

⁷⁵ Gordon Graham, *Philosophy of The Arts, An introduction to aesthetics*, New York: Routledge, 2005. p. 31-35

Een historische nuancering is hier misschien op zijn plaats. In het tijdsgewricht van Tolstoj waren er grootse veranderingen gaande in de kunsten, waar hij zelf aan deelnam. Tolstoj was zelf van mening dat er in zijn tijd een hoop verkeerd was aan de kunsten, deze waren te elitair en overgenomen door de heersende klasse. De kunst van de toekomst zou moeten leiden tot een verbroedering en in het belang van de mensheid moeten staan, zoals blijkt uit de taak die Tolstoj de kunsten toebedeelt. Deze opvattingen, aan het begin van de moderniteit geuit, moeten niet direct gekoppeld worden aan de filosofische waarde van Tolstoj's geschriften, welke wel degelijk een inzicht geeft over de activiteit van de kunstenaar en waarin de artistieke ervaring van de beschouwer is gefundeerd.

Wat filosofisch van belang is aan de beschouwingen van Tolstoj is dat zij benadrukken dat de activiteit van de kunstenaar gerelateerd is aan de ervaring van de beschouwer. Dit is een belangrijk inzicht dat door Wollheim in *Art and its Objects* reeds wordt verondersteld en benadrukt.⁷⁶ Dat kunstwerken een communicatief aspect hebben betekent echter niet dat de uitdrukking van het kunstwerk dient te worden gedefinieerd in termen van communicatie. De vraag is namelijk wat hier de norm van correctheid is, onder welke omstandigheden spelen de intenties van de kunstenaar in rol in de beschouwing? En bovendien, wat is de waarde van de artistieke uitdrukking van de kunstenaar, en hoe verhoudt deze zich tot het kunstwerk zelf? Een bijzonder inzicht, waar Tolstoj zelf in zijn formulering soms aan voorbijgaat, is dat volgens hem de kunst zijn basis heeft in de capaciteit van de mens om andermans expressie waar te nemen. Hoe de mentale activiteit van de kunstenaar hier aan gerelateerd is, is echter op basis van Tolstoj beschouwing onduidelijk.⁷⁷ Wollheim bekritiseert de opvatting van expressie als communicatie om de reden dat het overdragen van de betekenis van het werk niet voldoende is voor de kunstenaar, wanneer men wil begrijpen wat de uitdrukking van het werk is. Hieraan verbonden is namelijk altijd een gepaste ervaring, en niet slechts het vernemen van de boodschap die de kunstenaar over wilde dragen.

2.3 Representatie

Om de artistieke activiteit van de kunstenaar te begrijpen slechts in termen van de gevoelens en gedachten die de kunstenaar had tijdens de creatie is, zoals we gezien hebben, te beperkt.

⁷⁶ Richard Wollheim, *Art and its Objects*, 2nd edition With Six Supplementary Essays, Cambridge: Cambridge University Press, 1980. p. 91-104

⁷⁷ Richard Wollheim, "A reply to the contributors", in *Richard Wollheim and the Art of Painting: Art as Representation and Expression*, edited by Rob van Gerwen, New York: Cambridge University Press, 2001. p. 241-243

Een simpel voorbeeld licht dit toe: Vincent van Gogh was erg droevig over zijn leven in Arles, en de mislukte verstandhouding met Gauguin.⁷⁸ Geen twijfel dat dit soort gevoelens en gedachten door hem heen gingen tijdens het schilderen van de werken tijdens zijn verblijf daar. Dat deze gevoelens en gedachten door de beschouwer zouden worden gevoeld, bij waarneming van het schilderij *Slaapkamer in Arles*, is niet plausibel om te veronderstellen. De vraag is dan ook welke rol de intenties van de maker in de waarneming van een representatie spelen. Er kan vanuit worden gegaan dat het herkennen van een afbeelding meer vereist dan slechts het kijken ernaar. In de komende verhandeling wordt geconcentreerd op de schilderkunst, in de hoop later terug te komen op de samenhang tussen de verschillende kunstvormen en bepalende factoren hierin.

Wollheim beschrijft verschillende aspecten aan het zien van een afbeelding. We kunnen een ding 'zien-in' een afbeelding, een particulier in Wollheim's terminologie, maar ook standen van zaken, situaties. We kunnen de beweging van een paard zien in een schilderij van Kandinsky.⁷⁹ Zien-in, in tegenstelling tot 'zien-als', is niet afhankelijk van lokalisatie, wat overeenkomt met de waarneming adequaat voor het zien van representaties. Zien-in is een natuurlijk vermogen, wat onze voorouders ook moeten hebben gehad en wat voorafgaat aan het zien van een representatie. Er zal een leeftijd zijn waarop een kind afbeelding niet als dusdanig kan waarnemen, maar het potentieel is aanwezig. Wollheim houdt hierbij het centrale punt van het argument van Wittgenstein, dat bij het zien van een afbeelding als x , of x zien in een afbeelding, x met de waarneming van de afbeelding wordt vermengd.⁸⁰ Wanneer we naar de afbeelding kijken zijn we ons tegelijk bewust van de oppervlakte, de verf en het canvas. Kijkend naar de afbeelding zijn we ons bewust van het medium, en het afgebeelde. We zien haar zoals we haar interpreteren. Zien-in heeft een dubbel aspect, wat Wollheim

⁷⁸ Zie bijlage 4: Vincent van Gogh, "Slaapkamer in Arles", 1888. En brief **756**, To Paul Signac. Arles, Wednesday, 10 April 1889. 'My word, these anxieties... who can live in modern life without catching his share of them?'

The best consolation, if not the only remedy, is, it still seems to me, profound friendships, even if these have the disadvantage of anchoring us in life more solidly than may appear desirable to us in the days of great suffering.'

Zie: <http://vangoghletters.org/vg/letters/let756/letter.html>

letter **619** To Theo van Gogh. Les Saintes-Maries-de-la-Mer, on or about Sunday, 3 or Monday, 4 June 1888.

'I took a walk along the seashore one night, on the deserted beach. It wasn't cheerful, but not sad either, it was — beautiful.' Zie: <http://vangoghletters.org/vg/letters/let619/letter.html>

⁷⁹ Zie bijlage 5: Wassily Kandinsky, "Rijgend paar", 1905-1907.

⁸⁰ Richard Wollheim, "Seeing-As, Seeing-In, and Pictorial Representation", in *Art and its Objects*, Second edition, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1980. 'Seeing-as, seeing-in 'But the fundamental point in Wittgenstein's argument, which remains, is that, when I see x as f , f permeates or mixes into the perception: the concept does not stand outside the perception, expressing an opinion or conjecture on my part about x , and which the perception may be said to support in this or that degree.' p. 220

'twofoldness' noemt, en dit aspect voldoende illustreert, mijns inziens.⁸¹ In de schilderkunst is het van groot belang dat aandacht is voor beide aspecten, zoals elke liefhebber van schilderkunst zal toegeven.⁸² Het is volgens Wollheim niet alleen mogelijk naar beide te kijken, het is vereist om aandacht te hebben voor beide.

Wanneer we de schilderkunst als kunst beschouwen, is het van grootst belang om hierbij uit te gaan van de activiteit van de kunstenaar, willen we schilderen als kunst adequaat begrijpen. Hierbij spelen de intenties van de kunstenaar, een belangrijke rol, hoewel de vraag is, welke rol. Volgens Wollheim maakt de kunstenaar, in dit geval de schilder, een schilderij, waarbij intenties zijn handelingen begeleiden. Intenties kunnen hier overtuigingen, verwachtingen, wensen, emoties en ervaringen omvatten. Hierbij spelen het materiaal, het canvas, de kwasten, de verf, de hand van de schilder, diens ogen, diens kennis, allen een bepalende rol in de wijze waarop de intentie wordt gerealiseerd.⁸³ De schilder maakt een afbeelding en neemt hierbij tegelijk het werk voor het eerst waar, als originele waarnemer, waarbij zijn gerealiseerde intenties, de verfstreken die op het doek belanden, bepalend zijn voor wat hij ziet en verder zal doen. Wanneer de afbeelding af is, zal een geïnformeerde, gepaste toeschouwer, die beschikt over het vermogen van zien-in, in staat zijn om in de afbeelding te zien wat de schilder wilde afbeelden. Er is sprake van een representatie als er een standaard van correctheid is voor de afbeelding, welke wordt bepaald door de '*intentions of the artist in so far as they are fulfilled*'.⁸⁴ De toeschouwer kan niet zomaar iets zien in een

⁸¹ Richard Wollheim, "Pictures and Language", in *The Mind and its Depths*, London: Harvard University Press, 1993. 'Seeing-in is a natural capacity we have – it precedes pictures, though pictures foster it – which allows us, where confronted with certain differentiated surfaces, to have experiences that possess a dual aspect, or 'twofoldness': so that, on the one hand, we are aware of the differentiation of the surface, and, on the other hand, we observe something in front of, or behind, something else.' p. 188

⁸² Richard Wollheim, "Seeing-As, Seeing-In, and Pictorial Representation", in *Art and its Objects*, Second edition, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1980. 'That the seeing appropriate to representations permits simultaneous attention to what is represented and to the representation, to the object and to the medium, and therefore instantiates seeing-in rather than seeing-as, follows from a stronger thesis which is true of representations. The stronger thesis is that, if I look at a representation as a representation, then it is not just permitted to, but required of, me that I attend simultaneously to object and medium.' p. 213

Richard Wollheim, *Painting as an Art, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1984*, Princeton: Princeton University Press, 1987. p. 47-48

⁸³ Richard Wollheim, *Painting as an Art, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1984*, Princeton: Princeton University Press, 1987. 'If we are to give an account of the special way in which painting must be practised so as to be an art, we need to concentrate on the descriptions under which specific acts of paintings are intentional.' p. 18 'No total preconception of the picture that is independent of all engagement with the medium is a serious possibility. [...] It is more a matter of the way the intentions are formed, or the way one intention gives rise to another. It is a matter of how the descriptions under which the activity is intentional are arrived at, and how they interrelate.' p. 19

⁸⁴ idem., 'Representation arrives, then, when there is imposed upon the natural capacity of seeing-in something that so far it had been without: a standard of correctness and incorrectness. This standard is set – for each painting – by the intentions of the artist in so far as they are fulfilled.' p. 48

'And, if we start to rethink it, the first thing to strike us will be that the distinction between agent and spectator is primarily a distinction not between persons but between roles. And the second thing to strike us is that not

afbeelding; het is tenslotte een galopperend paard! Het criterium komt van hetgeen de kunstenaar gecreëerd heeft, met zijn handelen, het resultaat wat de toeschouwer waarneemt, het schilderij zelf.⁸⁵

Het creatieve proces van de kunstenaar waaruit het kunstwerk voortkomt, is echter geen eendagsvlieg, welke zomaar plotseling waardevolle resultaten oplevert. Het is het gevolg van vele uitvoeringen, oefeningen en experimenten. Het proces is niet onafhankelijk van het materiaal en de kunstenaar zal binnen de specifieke conventies, mogelijkheden en middelen een manier moeten vinden om zijn intenties uit te drukken, in het materiaal. Dit leerproces gaat niet verloren, zo vormt zich volgens Wollheim namelijk een *individuele stijl*. De schilder hanteert verschillende *schema's*, waarbinnen mogelijkheden voor het materiaalgebruik zijn, etc., die worden toegepast door *regels*, die praktisch gebruik mogelijk maken, die uiteindelijk als *disposities*, dat wil zeggen handelingsbekwaamheden, en geuit worden in het materiaal.⁸⁶ Het concept van stijl is volgens hem door de kunsthistorie lang miskend en moest eens te meer benadrukt worden.⁸⁷ Individuele stijl wordt door Wollheim tegenover '*general style*' geplaatst: de stijlen van verschillende scholen, perioden en kunstbewegingen die vaak worden onderschreven. Het herkennen van de individuele stijl van een schilder is afhankelijk van de verschillende karakteristieke aspecten, die niet anders kunnen leiden dan tot het oordeel, dit is een... Picasso, Kandinsky, Van Gogh. De beschrijvingen die we geven van een stijl dienen gebaseerd te zijn op de interne, psychologische factoren die een rol speelden in de creatie van het werk en de kennis die men heeft van het creatieve proces en de bijbehorende technieken. Wat een 'schilder' van een 'niet-schilder' onderscheidt, wanneer we spreken over schilderen als kunst, is het gegeven dat een 'schilder' een stijl heeft ontwikkeld, die onmiskenbaar zijn eigen kan worden genoemd.⁸⁸ *Stijl* is een voorwaarde voor de artistieke interesse in een

merely can these different roles be adopted by the same person, but there is one person, one kind of agent, who must do so. That is the artist. The artist is essentially a spectator of his work.' p. 39

⁸⁵ "Pictures and Language", in *The Mind and its Depths*, London: Harvard University Press, 1993. 'Where does this standard of correctness come from? Why does it enjoy what it does? The criterion comes from the intentions, the fulfilled intentions, of the artist: it comes from the desires, beliefs, wishes, phantasies of the artist in so far as these guided the artist's hand and are retrievable from the work. In this way the second psychological factor (the fulfilled intentions of the artist) supplements the first (the experiences of the spectator).' p. 189

⁸⁶ Richard Wollheim, "Pictorial Style: Two Views", in *The Mind and its Depths*, London: Harvard University Press, 1993. p. 176-178

⁸⁷ Richard Wollheim, *Painting as an Art, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1984*, Princeton: Princeton University Press, 1987. 'At a certain stage in the artist's career, important advances, once made, are banked. In saying this I have in mind a phenomenon which the more traditional modes of art-history have always rightly recognized to be at the very centre of their subject: *style*. They have recognized it to be at the core of painting practised as an art, even if they have not recognized what it is. Failure to recognize what style is persists, I believe, into current theory.' p. 25

⁸⁸ Richard Wollheim, "Pictorial Style: Two Views", in *The Mind and its Depths*, London: Harvard University Press, 1993. 'And now let me substitute for the term 'painter' another with the same extension but more

schilderij. Hier kan tegenin worden gebracht dat we interesse kunnen hebben in schilderijen van schizofrenen, dronkelappen, amateurs, idioten, apen en computers, maar dat kan geen artistieke interesse zijn. Het verandert onze interesse te weten dat het niet gaat om een artistiek proces en dit verandert ons oordeel. Wollheim benadrukt dat het werk van deze klasse ons weinig te bieden heeft, de werken van een schilder bieden meer, simpelweg omdat de werken in de stijl van een schilder voor ons beter te begrijpen zijn, toegankelijk zijn voor de beschouwer. Dit heeft alles te maken met de *'psychologische realiteit van stijl'*, de gerealiseerde intenties van de kunstenaar die afhankelijk zijn van de eigen ontwikkeling van de kunstenaar als kunstenaar. De stijl van een kunstenaar is *gevormd*, niet aangeleerd, en heeft zich ontwikkeld aan de hand van zijn eigen blik, als kunstenaar en als toeschouwer.⁸⁹ De toeschouwer zelf zal in staat zijn om te zien, in het werk, wat de kunstenaar wilde afbeelden. Hoewel een toeschouwer dit niet altijd zal zien, of direct kan zien, kan hij hier wel op worden gewezen, waardoor hij het alsnog gaat zien. Een gepaste ervaring vindt plaats wanneer naar een afbeelding wordt gekeken door een *'adequately sensitive, adequately informed, spectator'*.⁹⁰ Dit houdt in dat de toeschouwer over de juiste vermogens moet beschikken, uiteraard, en moet putten uit kennis die verondersteld en bekend is, welke een rol speelde in het creatieve proces van de kunstenaar. Wanneer een toeschouwer niets weet van een ontwikkeling als abstractie zal hij of zij Willem de Kooning niet op gepaste wijze waarnemen

explanatory force: that is, 'someone with a formed style'. Then I can assert the first characteristic of individual style: *Style is a precondition of aesthetic interest.*' p. 174

⁸⁹ idem., *'style has psychological reality'*. p. 175

'Any argument in favour of the generative conception of style must follow the pattern laid down for any argument in favour of a realist thesis. It must show just what we gain in explanatory power by supposing the psychological reality of style, or the superiority of this kind of explanation over its obvious rivals, and it must further show that there is no strong prior reason against psychological reality. Reflection suggests two lines that any such argument will pursue. In the first place, it will try to make the point that the explanation of stylistic features in a painter's work has to be by reference to internal rather than external factors. This follows from the fact that style is something formed, not learned.' p. 181

'Secondly, if the explanation of stylistic features in an artist's work is to be by reference to internal factors, then the argument will try to establish that the relevant internal factors are not neurophysiological factors but psychological factors.' p. 181-182

⁹⁰ Richard Wollheim, *Painting as an Art, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1984*, Princeton: Princeton University Press, 1987. 'The proper account of pictorial meaning is, I believe, a psychological account. The kind of account that has quite rightly been chased out of the field of language, most notably through the influence of Wittgenstein, is at home in painting. On such an account what a painting means rests upon the experience induced in an adequately sensitive, adequately informed, spectator by looking at the surface of the painting as the intentions of the artist led to make it. The marked surface must be the conduit along which the mental state of the artist makes itself felt within the mind of the spectator if the result is to be that the spectator grasps the meaning of the picture.' p. 22

'Pictures and Language', in *The Mind and its Depths*, London: Harvard University Press, 1993. 'What is properly visible in the surface of the picture is a matter of what experiences appropriate information allows a sensitive spectator to have in front of it, provided only that these experiences cohere with, and are due to, what the artist intended.' p. 189

en zal men in *Woman I*, geen vrouw zien, hoewel de titel al een hint geeft.⁹¹ Bepalend voor wat de toeschouwer ziet zijn echter wel de gerealiseerde intenties, die te terug te vinden zijn in het werk. Een gepaste toeschouwer ziet de beweging in de afbeelding, binnen Wollheim's benadering.⁹² Wittgenstein herinnert de lezer eraan: '*Wanneer ik de afbeelding van een galopperend paard zie, - weet ik alleen maar dat deze manier van bewegen bedoeld is? Is het bijgeloof dat ik het paard zie galopperen? – En galoppeert mijn visuele indruk nu ook?*'⁹³

2.4 Expressie

Tot dusver hebben we gezien dat in de waarneming van een representatie de gerealiseerde intenties van de kunstenaar een bepalende rol spelen, als standaard van correctheid voor wat de toeschouwer ziet. Hiermee verbonden is de opvatting van een schilder met een gevormde, individuele stijl, welke een veronderstelling is voor de artistieke interesse in een schilderij. Het is een veelgehoorde opvatting dat een schilderij uitdrukking kan geven aan emoties of gedachten, wat we terugzien in de bespreking van Tolstoj's opvattingen. Wollheim geeft het voorbeeld van hoe we een schilderij van een landschap vrolijk noemen, of in een ander geval, treurig.⁹⁴ Er is in dit geval toch zeker een juiste manier van spreken over een werk en een onjuiste. Om een vrolijke uitdrukking te zien in Giorgio de Chirico's *De melancholie en mysterie van een straat*, is teveel gevraagd. Creatie is mysterie volgens de Chirico, maar hoe zien we de mysterie, of melancholie in deze straat?⁹⁵ Verschillende aspecten in het werk maken het overtuigend om te spreken over de ene expressie, dan wel de andere, maar maken de toeschrijving van vrolijkheid onmogelijk.

⁹¹ Zie bijlage 6: Willem de Kooning, "Woman I", 1950-52. En Jonathan Fineberg *Art Since 1940: Strategies of being*, London: Laurence King Publishing Ltd. 2000. p. 74-85

⁹² "On Pictorial Representation", in *Richard Wollheim and the Art of Painting: Art as Representation and Expression*, edited by Rob van Gerwen, New York: Cambridge University Press, 2001. 'A suitable spectator is a spectator who is suitably sensitive, suitably informed, and, if necessary, suitably prompted. The sensibility and information must include a recognitional skill for what is represented, and "other things being equal" means that, in addition to viewing conditions being good enough, the spectator must recruit all these qualifications to the task at hand. As to "suitably prompted", that is intended to forestall a possible oversight and to neutralize an all too common prejudice. What may be overlooked is that sometimes, even if a spectator has the relevant recognitional skills, he may not be suitably informed unless he is told, thing by thing, what the picture before him represents. Without this information, he will not have the appropriate experience.' p. 13-14

⁹³ Ludwig Wittgenstein, *Filosofische Onderzoekingen*, (Wittgenstein editie) vertaling door Maarten Derksen en Sybe Terwee, Meppel: Boom, 1992, volledig herziene editie 2006, tweede oplage 2010. p. 242-243

⁹⁴ Richard Wollheim, *Painting as an Art, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1984*, Princeton: Princeton University Press, 1987. p. 85-86

⁹⁵ Zie bijlage 7: Giorgio de Chirico, "De melancholie en mysterie van een straat", 1914. En ook Giorgio de Chirico, "Mystery and creation", 1913, in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2nd edition, ed. By Charles Harrison and Paul Wood, Oxford: Blackwell Publishing, 2003. p. 58

In verband met het opmerken van een aspect maakt Wittgenstein in de *Filosofische Onderzoekingen* de volgende opmerking: *'Ik bekijk een gezicht, opeens merk ik de gelijkenis met een ander gezicht op. Ik zie dat het niet veranderd is; en toch zie ik het anders.'*⁹⁶ Wat verandert er wanneer we de overeenkomst zien tussen het ene gezicht en het andere? Toch zeker niet de eigenschappen van het gezicht! Het waarnemen van de overeenkomst van een gezicht met een ander gezicht, is afhankelijk van de aspecten aanwezig in het gezicht, maar de gelijkenis is te zien *in* het gezicht, kan niet los worden gezien van het gezicht. De herkenning kan echter juist zijn, of onjuist, met andere woorden, gepast, of ongepast. Moet hiervoor het andere gezicht aanwezig zijn, of geldt een beschrijving als vervanging? Zeker niet. Wittgenstein herinnert de lezer elders aan het volgende: *'Denk aan het herkennen van een gelaatsuitdrukking. Of aan de beschrijving van een gelaatsuitdrukking, - die er niet in bestaat dat je de maten van het gezicht aangeeft! Denk er ook aan hoe je iemands gezicht kunt nadoen zonder dat van jezelf in de spiegel te zien.'*⁹⁷ We herkennen de gelaatsuitdrukking, en dat zonder een vergelijkbaar exemplaar voor ogen te hebben, en kunnen haar nadoen, waarbij we zonder spiegel weten of we het goed doen of niet. De uitdrukking dient niet te worden opgevat als symbool, maar als *symptoom* van het mentale. Het mentale is zichtbaar en toegankelijk in het uiterlijke en het uiterlijke geeft ons inzicht in het mentale. Er is een onjuiste toeschrijving van de betekenis van een gelaatsuitdrukking mogelijk, en een juiste. Hoewel dit vanzelfsprekend lijkt, is het in dit verband juist opmerkelijk dat het zo vanzelfsprekend is.⁹⁸

De waarneming van de gelaatsuitdrukking is afhankelijk van wat Wollheim noemt *'expressive perception'*, de capaciteit die mensen hebben om expressie waar te nemen. Mensen kunnen de uitdrukking van een gezicht waarnemen, maar ook de uitdrukking van een schilderij. Wollheim zegt: *'Considerable though the differences are between pictorial expression and bodily expression, there is a powerful analogy between the perception of pictorial expression and the perception of bodily expression which has exercised a considerable influence over the theory, perhaps even over the practice. of pictorial expression.'*⁹⁹ De twee vormen van waarneming hebben de volgende overeenkomst, zij zijn

⁹⁶ Ludwig Wittgenstein, *Filosofische Onderzoekingen*, (Wittgenstein editie) vertaling door Maarten Derksen en Sybe Terwee, Meppel: Boom, 1992, volledig herziene editie 2006, tweede oplage 2010. 'Ik bekijk een gezicht, opeens merk ik de gelijkenis met een ander gezicht op. Ik zie dat het niet veranderd is; en toch zie ik het anders. Deze ervaring noem ik 'het opmerken van een aspect'.' p. 231

⁹⁷ idem., p. 120:285

⁹⁸ Zie bijlage 8: Rembrandt Harmensz van Rijn, "Zelfportret als Apostel Paulus", 1661.

⁹⁹ Richard Wollheim, *Painting as an Art, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1984*, Princeton: Princeton University Press, 1987. 'Both forms of perception are examples of expressive perception, but there is additionally a significant structural resemblance between them. For in both cases the perception is answerable to

afhankelijk van de uiterlijke factoren, hoe het gezicht of schilderij eruit ziet, en de oorzaak van deze uitingen, welke in relatie tot elkaar staan. De uitdrukking volledig en exact in woorden uit te drukken is hierbij geen vereiste, er is geen reden om te verwachten dat de uitdrukking van een gevoel altijd in taal kan worden gevat.¹⁰⁰ Wat wordt uitgedrukt is een *'mental or psychological phenomenon'*, wat weer terugleidt naar de activiteit van de kunstenaar en diens gerealiseerde intenties. De relatie tussen de uitdrukking en het uitgedrukte is intentioneel in het geval van een kunstwerk, natuurlijk in het geval van het gelaat. De standaard van correctheid gaat terug op wat de kunstenaar beoogde en realiseerde. Het is de hand van de kunstenaar die we vermoeden te zien in de uitdrukking, en diens geest. Een belangrijk verschil met de expressie van het gelaat is dat de uitdrukking van het gelaat een symptoom is van het innerlijke, waar het kunstwerk de uitdrukking intentioneel heeft, onder invloed van de gerealiseerde intenties van de kunstenaar. De gevormde stijl van de kunstenaar, welke een vereiste is voor expressie, is echter innerlijk geworden, zij heeft, in Wollheim's terminologie 'psychologische realiteit'.

Het waarnemen van de uitdrukking van een schilderij vereist *'projectie'* van de beschouwer en de waargenomen expressieve eigenschappen worden door Wollheim dan ook *'projective properties'* genoemd. Zij *'intimeren'* hun geschiedenis, hun oorsprong in complexe projectie, doordat zij bewust uit andere levenservaringen putten.¹⁰¹ Deze eigenschappen zijn niet onafhankelijk van het individu dat de eigenschappen waarneemt, maar zijn wel onderhevig aan een standaard, namelijk de gerealiseerde intenties van de kunstenaar en zijn deels perceptueel, en deels affectief. Hetgeen de toeschouwer ziet wordt gerelateerd aan andere objecten die afwezig zijn en ervaringen waar de toeschouwer mee

two different factors: on the one hand, to the look of the picture or of the body, more specifically to how this look corresponds to certain emotions and feelings, and, on the other hand, to what has caused this look. The perception is answerable to correspondence and to cause, and it stands to be corrected in the light of either.' p. 88

¹⁰⁰ idem., p. 80 'Expressive perception stands to expression in much the same way as seeing-in stand to representation. Expressive perception precedes expression, both logically and historically, and, when expression arrives on the scene, what marks its arrival is that there is now imposed upon expressive perception a standard of correctness and incorrectness. This standard, like the standard set for representation, goes back to what the artist intended and achieved. [...] there is a right and wrong way to look at them, and in each case the right way ensures an experience that concurs with the fulfilled intentions of the artist. This in no way conflicts with the fact that neither how the picture is to be looked at nor what the artist intended can be formulated within the resources of language to any degree of precision.' p. 85-86

¹⁰¹ Richard Wollheim, "Correspondence, Projective Properties, and Expression in the Arts." in *The Mind and its Depths*, 144–158. Cambridge (Mass.), London (England): Harvard University Press, 1993. 'On the other hand, the experience reveals or intimates a history. It is not so much that each individual experience intimates narrowly its own history: that is true only of the formative experiences in the life-history of the person. What later experiences do is to intimate how the sort of experience they exemplify comes about. Such experiences occur originally in the aftermath of projection, and the fact that later experiences intimate this origin, and do so even when they do not themselves originate in this way, is the reason why I call them experiences of 'projective' properties.' p. 149

bekend is.¹⁰² Tussen het perceptuele en het affectieve dient een vorm van ‘*correspondentie*’ te bestaan, de waarneming van het schilderij correspondeert met het gevoel dat eraan toegeschreven wordt. Het gevoel vermengt zich echter ook met de waarneming. Om correspondentie tussen beide waar te nemen is het vereist om een zekere mate van opvoeding en ontwikkeling te hebben, en als gevolg hiervan affiniteit met hetgeen wordt waargenomen.¹⁰³ Deze affiniteit ontwikkelt zich gedurende het leven, door de ervaringen die men hiermee heeft. Dat een afbeelding zou corresponderen met een specifiek gevoel, wat de toeschouwer kan waarnemen, kan niet louter toevallig zijn en dat is het ook niet. De gerealiseerde intenties van de kunstenaar zijn bepalend voor hetgeen het werk uitdrukt. Het kunstwerk ziet er zo-en-zo uit als gevolg van wat de kunstenaar gedaan heeft, en tijdens zijn activiteit heeft hij, als originele toeschouwer van het werk, vele malen gekeken en zelf deze correspondentie waargenomen. Wollheim zegt: ‘*a work of art expresses an internal condition by corresponding to, or being of a piece with, it. [...] the perceptible property in virtue of which it does so is a property it has intentionally: the property is due to the intentions of the artist. The artist intended the work to have this property so that it can express some internal condition that he had in mind.*’¹⁰⁴ De gevormde stijl van een kunstenaar is dan ook voorwaarde voor de expressie van een werk, zonder te weten wat de stijl is van de kunstenaar hebben we geen idee welke waarde we moeten toeschrijven aan wat we zien.¹⁰⁵

Er zijn verschillende kritische vragen bij de benadering van Wollheim mogelijk. Allereerst, is er de vraag naar de gerealiseerde intenties en of deze vereist zijn in het begrijpen van de expressie, geopperd door Levinson. Omdat de gerealiseerde intenties afhankelijk zijn van de reactie van de toeschouwer is het niet mogelijk om de intenties van de kunstenaar te begrijpen zonder de toeschouwer, zoals hij het behoort waar te nemen, er bij te betrekken. Of een

¹⁰² idem., ‘Projection is an internal act that we carry out under instinctual guidance, when there is either a mental condition of ours that we value (like love or curiosity) and that we find threatened, or one that we dread (like cruelty or melancholy) and by which we find ourselves threatened. [...] the nature of projection itself [...] is bound up with phantasies that we entertain and that represent mental processes as bodily processes.’ p. 150

¹⁰³ idem., p. 145-149

¹⁰⁴ idem., p. 155 ‘The expression in art, though it derives from a creative act, is nevertheless borne by strictly perceptible properties receives confirmation from an impeccable source: that is, the nature of the creative act itself, regarded as a piece of behaviour. For across the visual arts the creative act always finds physical realization in a posture that allows, that encourages, the artist to attend to his work even when he makes it. It ensures the artist is the original spectator of his work. But, if this is what he is, it is important to see why. He is so, not just in order to discover what he has made, but, crucially, in order to make it.’ p. 156

¹⁰⁵ “Pictorial Style: Two Views”, in *The Mind and its Depths*, London: Harvard University Press, 1993. ‘The second characteristic of individual style can be more rapidly arrived at. I said that it is when, and only when, we know that a painting is by a painter, or by someone with a formed style, that we have any confidence what to make of, or what weight to attach to, what shows up on the canvas. Of the several valid interpretations that can be placed on the phrases ‘what weight to attach to’, ‘what to make of’, I select ‘what is expressed by’. And then I can present the second characteristic of individual style: *Style is a precondition of expression.*’ p. 174-175

intentie ‘gerealiseerd’ kan worden genoemd is afhankelijk van de waarneming van de toeschouwer. Het bedoelde publiek wordt verondersteld met de benodigde achtergrondkennis van deze intenties, wat te spreken over *gerealiseerde* intenties overbodig lijkt te maken.¹⁰⁶ Wat de implicaties van deze kritiek zijn voor de waarneming van representatie en expressie overweegt Levinson niet. De gerealiseerde intenties kunnen echter niet worden opgevat als de standaard van correctheid voor de representatie, of expressie, van een schilderij. De vraag wordt dan echter hoe deze intenties wel op te vatten. Zoals Levinson elders voorstelt moeten we de intentie van de kunstenaar, hypothetisch, begrijpen in relatie tot voorgaande werken en manieren van waardering. Een tweede kritiek van Levinson volgt hieruit, namelijk dat de expressie van kunstwerken niet essentieel is voor de status of evaluatie van een kunstwerk, omdat niet alle werken iets uit hoeven te drukken, maar de interne relatie tot de geschiedenis en voorgaande werken wel gemeenschappelijk is aan alle kunsten. Het is slechts deze intern historische intentie van de kunstenaar waardoor het kunstwerk als dusdanig wordt beschouwd.

Echter, wanneer we het resultaat van de creatieve activiteit niet gezien wordt in het licht van de gerealiseerde intenties van de kunstenaar verliezen we ook de relatie tot hetgeen wordt afgebeeld, hetgeen we waarnemen. Er is zonder deze standaard van correctheid geen zinnige manier om over hetgeen we op het doek zien, na te denken, omdat het resultaat los wordt gekoppeld van de intenties van de kunstenaar. De intenties van de kunstenaar hebben zodoende geen zinnige of functionele rol meer in de waarneming van het schilderij. En contra Levinson, hoewel alle werken een relatie hebben tot de geschiedenis van de kunsten, hoeft dit niet zo te zijn en verklaart het niets aangaande de relatie tussen intenties en het resulterende kunstwerk.

Ten tweede, is er de vraag naar het strikte evaluatieve karakter van de benadering van Wollheim, geopperd door George Dickie. Volgens Dickie’s is een ongewenste implicatie van de benadering van Wollheim dat het vereist dat een kunstwerk per definitie een goed

¹⁰⁶ Jerrold Levinson, “Wollheim on Pictorial Representation”, in *Richard Wollheim and the Art of Painting: Art as Representation and Expression*, edited by Rob van Gerwen, New York: Cambridge University Press, 2001. ‘What it is for the pictorial intentions of the artist of P to be *fulfilled* cannot be specified apart from what suitable viewers are *enabled* to see in P. Such intentions are fulfilled if viewers are in fact enabled – and enabled without undue prompting or inordinate mental contortion – to see in P what the artist intended be seen there. The artist’s *fulfilled* intention cannot be thought of as an independent condition to which viewers’ responses can be held accountable, but can only be understood in terms of the responses of appropriately primed and backgrounded viewers being the one they were intended to be. Another way of making my point would be to say that the standard of correctness for depiction is not, as Wollheim sometimes puts it, the *fulfilled* intentions of the artist, but merely the intentions *simpliciter* of the artist for a certain sort of seeing-in, given they are capable of being complied with by the picture’s intended viewers. The artist’s representational intentions only are fulfilled if suitable viewers are enabled, on reasonable prompting, to see-in the painting in accord with the artist’s representational intentions. Thus it arguably makes little sense to say they comply with the artist’s *fulfilled* intentions in this regard, since such do not, as it were, preexist such compliance.’ p. 35-36

kunstwerk is.¹⁰⁷ Alleen *goede* kunstwerken verdienen onze artistieke interesse, wat het tot een puur evaluatieve bezigheid maakt om kunst te ervaren. De expressie in het werk te zien impliceert, volgens Dickie, dat het een *succesvol* kunstwerk is binnen Wollheim's benadering. Echter, dat het werk succesvol uitdrukking geeft aan een emotie garandeert echter niet dat het een succesvol kunstwerk is. Daarnaast, aldus Dickie, gelooft niemand toch nog in expressietheorieën?

Deze kritiek presenteert echter een karikatuur van Wollheim's opvattingen, waarbij twee betekenissen van het woord succesvol door elkaar heen worden gebruikt. Dat de expressie succesvol is betekent inderdaad niet dat het een artistiek waardevol werk is, dat wil zeggen onze interesse waardig, en dat is ook niet wat Wollheim beweert. Hoewel Wollheim wel zou stellen dat er een belangrijk en zinnig verband is tussen meesterwerken en de expressie, namelijk dat deze werken exemplarisch zijn, zij geven ons de beste voorbeelden. Volgens Dickie is de evaluatie van het werk neutraal, wat binnen zijn definitie goed past, maar dit is helemaal geen mogelijkheid, hoewel het hem verleidt tot deze over gesimplificeerde kritiek, waarin een van de oudste retorische technieken wordt toegepast, die helaas zelden kan overtuigen.

Als derde en laatste kritiek, is er de vraag naar de relatie tussen de waarneming en de affectieve respons van de beeschouwer, geopperd door Malcolm Budd. De significante rol die intimatie speelt in de expressieve waarneming blijft onduidelijk en zodoende is niet duidelijk waarom dit wordt benadrukt door Wollheim.¹⁰⁸ Een tweede punt is dat correspondentie, zoals Wollheim dit begrijpt, volgens Budd een extra argument vereist om duidelijk te maken dat de respons niet volledig arbitrair is en om de gepastheid van projectie te garanderen. Wat maakt de toeschrijving van een projectieve eigenschap gepast? Een derde punt is dat niet duidelijk is, als de emoties niet daadwerkelijk gevoeld hoeven te worden tijdens de realisatie van het werk, hoe deze emoties met het beeld kunnen samenvallen in de waarneming van de beschouwer. De vraag aan Wollheim is hoe de emotie aanwezig kan, een rol kan spelen in het creatieve proces zonder dat de kunstenaar de emotie daadwerkelijk, dat wil zeggen, zoals onder normale omstandigheden, ervaart.

Een antwoord te formuleren op de kritiek is goed mogelijk aan de hand van de vergelijking die Wittgenstein maakt met de waarneming van de uitdrukking van het gelaat. De projectie

¹⁰⁷ George Dickie, "Art and Value", in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, No. 2, April 2000. p. 228-241

¹⁰⁸ Malcolm Budd, "Wollheim on Correspondence, Projective Properties and Expressive Perception", in *Richard Wollheim and the Art of Painting: Art as Representation and Expression*, edited by Rob van Gerwen, New York: Cambridge University Press, 2001. p. 101-111

die plaatsvindt, wanneer we de expressie waarnemen op het gelaat van de ander, volgt vrijwel direct op de waarneming en hoewel we kunnen debatteren over de gepastheid van de toeschrijving of beschrijving van de betreffende expressie, is het onbetwifelbaar dat we de expressie na zullen doen, om haar te benaderen en zullen we haar vervolgens beschrijven. Dit benadrukt zeker dat het een verfijnde zaak is om expressie waar te nemen. Wittgenstein zegt dan ook: *'Je kunt zeggen 'Ik lees de vreesachtigheid in dit gezicht', maar in ieder geval lijkt vreesachtigheid met dit gezicht niet louter geassocieerd, uiterlijk verbonden; de angst leeft in de gelaatstrekken. Wanneer de trekken een beetje veranderen, kunnen we van een overeenkomstige verandering van de angst spreken.'*¹⁰⁹ De vrees in het gezicht dient volgens Wittgenstein niet te worden opgevat als symbool voor het innerlijk, maar als symptoom. We kunnen de uitdrukking niet los zien van het gezicht, we zien haar in het gezicht. De gelaatsuitdrukking biedt toegang tot het innerlijk van de persoon.

Een tweede punt tegen de kritiek van Budd en Levinson is dat we een afbeelding van een glimlachend persoon volgens Wittgenstein nu eens als vriendelijk, dan wel gemeen kunnen zien, afhankelijk van de voorstelling die erbij maken. Geen van beide manieren van zien hoeven ongepast te zijn, hoewel hier debat over mogelijk moet zijn.¹¹⁰ Het is daarnaast natuurlijk zeer de vraag welke emoties gepast zijn, hoewel de kunstenaar en diens activiteit, ja, de gerealiseerde intenties, hier een bepalende rol spelen. Deze gerealiseerde intenties zijn zichtbaar in het kunstwerk. De uitdrukking van het werk is door de kunstenaar gerealiseerd *in* het werk, en voor de toeschouwer toegankelijk is, in de waarneming. Wittgenstein zegt: *'Wanneer ik een gedicht, een verhaal met gevoel lees, gaat er toch iets in mij om dat afwezig is wanneer ik alleen omwille van de informatie met mijn ogen over de regels vlieg.'* – *Op welke processen zinspeel ik hier? De zinnen klinken anders. [...] Soms staat mij een beeld, een illustratie als het ware, voor de geest. Dit lijkt mij te helpen de juiste uitdrukking te lezen.*¹¹¹ Het lezen met gevoel, waarbij men hardop een gedicht voordraagt, op zoek naar de juist klemtoon, benadrukt de rol die het lichamelijke speelt in de uitdrukking van betekenis. De betekenis van de woorden valt te ontluiken in het uitspreken ervan en hierin schuilt dan

¹⁰⁹ Ludwig Wittgenstein, *Filosofische Onderzoekingen*, (Wittgenstein editie) vertaling door Maarten Derksen en Sybe Terwee, Meppel: Boom, 1992, volledig herziene editie 2006, tweede oplage 2010. p. 173:537

'543. Kan ik niet zeggen: een kreet, een lach, zitten vol betekenis?

En dan wil ik zo iets zeggen als: je kunt er veel uit aflezen.' p. 174:543

¹¹⁰ idem., '539. Ik zie een afbeelding die een glimlachend gezicht voorstelt. Wat doe ik, wanneer ik het glimlachen de ene keer als vriendelijk, de andere keer als gemeen opvat? Stel ik het me niet vaak in een ruimtelijke en tijdelijke omgeving voor, die vriendelijk of gemeen is? Zo zou ik me bij voorbeeld bij de afbeelding kunnen voorstellen dat de glimlachende persoon glimlachend neerkijkt op een spelend kind, of op het lijden van een vijand.' p. 173-174:539

¹¹¹ idem., p. 256

ook de transparantie van de expressie, zij is toegankelijk door het lichamelijke aspect van de uitdrukking van betekenis, dit maakt de uitdrukking voelbaar. Door het lichamelijke aspect, het uitspreken van de woorden, wordt het mentale aspect, toegankelijk.

‘*Fijne schakeringen van het gedrag.*’ – *Wanneer het feit dat ik het thema begrijp daarin tot uiting komt dat ik het met de juiste uitdrukking fluit, is dat een voorbeeld van die fijne schakeringen.*¹¹² Het zijn deze fijne schakeringen van het gedrag die een kunstenaar zich eigen probeert te maken met al zijn uitvoeringen, oefeningen en experimenten, opdat hij zich kan uitdrukken op een wijze die inzichtelijk is voor de beschouwer, in de ontwikkeling van een individuele stijl. Het gedrag is niet zomaar willekeurig gedrag, het is verfijnd, in Wollheim’s termen psychologisch reëel; de intenties van de kunstenaar zijn lichamenlijk uitgedrukt in het kunstwerk. In het geval van artistieke expressie is de relatie tussen uitdrukking en uitgedrukte intentioneel. De uitdrukking heeft het werk door de intenties die de kunstenaar realiseert in zijn handelen. Een gevormde stijl is voorwaarde voor artistieke expressie, waardoor de artistieke uitdrukking niet slechts symbool is voor hetgeen de kunstenaar wil uitdrukken, maar een *symptom* van diens innerlijk. Het empathisch vermogen van de mens om de uitdrukking van een ander waar te nemen is echter zeer fijngevoelig, de correspondentie tussen waarneming en affect in de praktijk niet altijd gepast. Peter Goldie verdedigt Wollheim’s opvatting en is van mening dat we zonder de emotionele disposities die worden uitgedrukt geen adequate verklaring kunnen geven voor hetgeen waargenomen wordt.¹¹³ Hij benadrukt echter ook dat overeenstemming en empathie in het dagelijks leven minder frequent is dan wordt verondersteld. Welke emoties gepast zijn blijft een onderwerp van discussie. Michael Podro betoogt dat de psychologische factor die hier een rol speelt, en volgens sommigen geweerd moet worden uit de filosofie, hier onmisbaar is. Het concept van de psychologische realiteit heeft een rol in de filosofie van de kunsten en de filosofie van de geest, omdat we zonder haar geen adequate verklaring kunnen geven voor de werking van deze emoties.¹¹⁴ Een duidelijk voorbeeld wordt geleverd door de zelfportretten van Vincent van Gogh.¹¹⁵ We kunnen met recht toegeven dat Vincent van Gogh een moeilijk leven heeft gehad en hier zelf ook erg zwaar onder heeft geleden. Is het arbitrair dat we dit al in zijn gezicht zien, de uitdrukking waarnemen en dit relateren aan onze kennis over de man uit zijn brieven? Geenszins.

¹¹² Ludwig Wittgenstein, *Filosofische Onderzoekingen*, (Wittgenstein editie) vertaling door Maarten Derksen en Sybe Terwee, Meppel: Boom, 1992, volledig herziene editie 2006, tweede oplage 2010. p. 247

¹¹³ Peter Goldie, “Wollheim on Emotion and Imagination”, in *Philosophical Studies*, 127:1-17, 2006. p. 1-17

¹¹⁴ Michael Podro, “On Wollheim”, in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, No. 3, July 2004. p. 213-225

¹¹⁵ Zie bijlage 9: Vincent van Gogh, “Zelfportret”, 1889.

Een derde punt is dat de expressie van een emotie verbonden is met succes, zoals Dickie al benadrukt, omdat zij afhankelijk is van de herkenning door anderen. De expressie van een werk is, zoals te verwachten valt, afhankelijk van de respons van de beschouwer en de wijze waarop de uitvoerder uitdrukking geeft aan zijn intenties. Dit wordt door van Gerwen duidelijk gemaakt in de tekst *Expression as Succes*.¹¹⁶ De uitvoering maakt de emoties, die de kunstenaar wilde uitdrukken, invoelbaar voor de beschouwer, door de dubbele werking tussen perceptie en affect. De beschouwer is zich bewust van de geprojecteerde eigenschap, bijvoorbeeld een emotie, heeft deze dus niet daadwerkelijk, zoals ook de kunstenaar de emotie niet daadwerkelijk voelde maar deze slechts wilde uitdrukken, en wordt zich een terugkoppeling gewaar van zijn emotionele respons aan de waarneming. De correspondentie tussen beide maakt de oorsprong in projectie duidelijk. Het succes van de expressie bevindt zich in de waarneming. Of de waargenomen correspondentie gepast is, kan altijd worden betwijfeld, hoewel in veel gevallen duidelijk zal zijn welke emoties wel en niet gepast zijn. David Wiggins geeft in *A Sensible Subjectivism* duidelijke voorbeelden van hoe onze emoties overeenstemmen met de werkelijkheid en met onze medemensen.¹¹⁷ Hoewel de emoties subjectief zijn, zijn zij wel degelijk gerelateerd aan de waarneming en worden zij gedeeld. De kunstenaar, ook maar een mens, staat natuurlijk binnen een geschiedenis, context, cultuur en traditie waarbinnen een zekere mate van emotionele overeenstemming te verwachten valt, niet ongelijk aan het soort overeenstemming dat ontstaat in de taal, namelijk een overeenstemming van wat Wittgenstein 'levensvorm' noemt.

In de bespreking van Morris Weitz en Benjamin Tilghman is Wittgenstein's notie van een taalspel reeds naar voren gekomen, wat niet moet worden opgevat als een woordspel, of –speling, maar als een praktijk, waarbij benadrukt wordt dat het woord betekenis krijgt in de context waarin het wordt gebruikt.¹¹⁸ Benadrukt is al het belang van hoe we deze woorden in de praktijk leren. Wittgenstein verzet zich hiermee tegen gangbare opvattingen van de taal, waarbij de betekenis van het woord wordt begrepen als zijn benaming, en opvatting dat de betekenis is als het toekennen van een symbool. *The words we call expressions of aesthetic judgments play a very complicated role, but a very definite role, in what we call a culture of a period. To describe their use or to describe what you mean by cultured taste, you have*

¹¹⁶ Rob van Gerwen, "Expression as Succes, The Psychological Reality of Musical Performance", in *Eстетика: The Central European Journal of Aesthetics*, 45, 1, 2007. Internet: <http://dlib.lib.cas.cz/2744/>

¹¹⁷ David Wiggins, "A Sensible Subjectivism", in *Needs, Values, Truth*, London: Basil Blackwell Ltd., in cooperation with The Aristotelian Society, 1987. p. 185-211

¹¹⁸ Ludwig Wittgenstein, *Filosofische Onderzoekingen*, (Wittgenstein editie) vertaling door Maarten Derksen en Sybe Terwee, Meppel: Boom, 1992, volledig herziene editie 2006, tweede oplage 2010. '10. Wat duiden de woorden van deze taal nu aan? – Wat ze aanduiden, waar zou dat anders uit moeten blijken dan uit de manier waarop ze worden gebruikt?' p. 17:10

*describe a culture.*¹¹⁹ De betekenis van de uitspraken die we esthetische oordelen noemen is holistisch, dat wil zeggen, afhankelijk van alle andere factoren die een rol spelen in een cultuur. Hierbij doelt Wittgenstein niet op een cultuur in de algemene zin, maar in de zin van een levensvorm. *‘Juist en onjuist is wat mensen zeggen; en in de taal stemmen mensen overeen. Dat is geen overeenstemming van meningen, maar van levensvorm.’*¹²⁰ Betekenis is afhankelijk van zeer complexe intermenselijke praktijk waarbinnen de woorden een specifieke rol spelen, de overeenstemming van betekenis is holistisch, dat wil zeggen, afhankelijk van de betekenis van andere woorden en hun gebruik binnen een gedeelde levensvorm.

2.5 Levensvorm

Vanuit de theoretische analyse van de kunst als praktijk, of levensvorm in Wollheim’s terminologie, kunnen een aantal belangrijke conclusies worden getrokken met betrekking tot de opvatting van de creatieve activiteit als artistieke expressie. De definities van Dickie en Levinson leveren inzicht in tweetal factoren die een belangrijke rol spelen in de uitdrukking van esthetische oordelen binnen de *‘cultuur van een periode’*, zoals Wittgenstein het zou noemen, maar met het benoemen van deze factoren benadrukt slechts dat de kunst dient te worden opgevat als praktijk, zoals in paragraaf 1.4 is voorgesteld. Hierbij betrokken zijn de activiteit van de kunstenaar en de beschouwer, waarbij een uitgebreide bespreking is gegeven van hoe deze activiteit opgevat dient te worden, wil zijn een inzichtelijke rol spelen in onze besprekingen van de kunsten

De realistische definitie van Rob van Gerwen waarbinnen het, mijns inziens, mogelijk is om de creatieve activiteit van de kunstenaar te begrijpen, is voorgesteld om tot een diepere definitie van artistieke expressie te leiden. Binnen de realistische definitie wordt gesteld dat de meesterwerken binnen andere kunstvormen exemplarische ervaringen leveren, waaraan artistiek waardevolle ervaringen worden gerelateerd, waarin het publiek, onder een specifieke procedure, geïnteresseerd is. Wat is echter artistiek zo interessant aan meesterwerken? Wat

¹¹⁹ Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology & Religious Belief*, edited by Cyril Barret, Oxford: Basil Blackwell, 1966. p. 8

¹²⁰ Ludwig Wittgenstein, *Filosofische Onderzoekingen*, (Wittgenstein editie) vertaling door Maarten Derksen en Sybe Terwee, Meppel: Boom, 1992, volledig herziene editie 2006, tweede oplage 2010. ‘241. ‘Je zegt dus dat overeenstemming tussen mensen bepaalt wat juist en wat onjuist is?’ – Juist en onjuist is wat mensen *zeggen*; en in de *taal* stemmen mensen overeen. Dat is geen overeenstemming van meningen, maar van *levensvorm*.’ p. 109:241

En ook: ‘242. Tot het zich verstaanbaar maken door de taal behoort niet alleen een overeenstemming in definities, maar ook (hoe vreemd dit ook mag klinken) een overeenstemming in de oordelen.’ p. 109:242

maakt de artistieke ervaring waardevol? Uit bovenstaande bespreking van de creatieve activiteit van de schilder, hoewel beperkt tot de schilderkunst, maar wacht nog even, blijkt dat het schilderij het beste kan worden begrepen in zijn expressieve werking. De expressie van het schilderij waar te nemen bestaat erin de schilder, diens hand, diens geest, in het werk waar te nemen. De expressie is het gevolg van de gerealiseerde intenties van de kunstenaar en heeft, net als stijl, psychologische realiteit. Stijl is een voorwaarde voor artistieke interesse, maar ook voorwaarde voor expressie. Wat de schilder uitdrukt in zijn werk, als gevolg van zijn stijl, is hetgeen ons interesseert, wat eens te meer benadrukt waarom we werken moeten gezien hebben, en willen zien in plaats van slechts classificaties op te willen stellen. Elk werk zal zijn eigen uitdrukking hebben, die slechts kan worden waargenomen aan de hand van het werk zelf. Wanneer we ons echter een meesterwerk voorstellen, wat door ons als uitdrukkingloos wordt waargenomen, waarvan we zeggen, ‘dit kunstwerk drukt niets uit’, zouden we dan durven spreken van een meesterwerk? Wanneer men hoort dat er sprake zou zijn van een meesterwerk, is hieraan verbonden een specifieke verwachtingen aan de kant van de beschouwer. Er wordt verondersteld dat het werk artistiek interessant is, onze artistieke houding waardig, en een waardevol aspect heeft, namelijk de uitdrukking van de kunstenaar in diens gerealiseerde intenties waar te nemen.

Hoewel hierboven geconcentreerd is op de activiteit van de schilder, zoals Wollheim het onderwerp benadert, valt binnen zijn visie ook te betogen dat de kunsten in termen van hun expressieve werking moeten worden begrepen. Binnen elke kunst, zo mogen we veronderstellen, is sprake van een uitvoerder. In die zin zijn alle kunsten uitvoerend, het veronderstelt een handelend individu, de kunstenaar. Twee belangrijke kunstvormen, naast de beeldende kunsten, die moeten worden onderscheiden zijn de muziek en de literatuur. Elisa Galgut verdedigt een benadering van expressie in de literatuur binnen het door Wollheim geformuleerde theoretische kader. Hoewel haar verdediging beperkt is tot de literatuur, toont zij met inzichtelijke voorbeelden aan hoe de benadering van Wollheim een adequate verklaring biedt voor de ervaring van de beschouwer.¹²¹ Expressie in de muziek wordt door Levinson en van Gerwen verdedigd, waarbij de discussie gevoerd wordt over de toeschrijving van de expressie aan een ‘*intermuzikale persona*’, of aan de componist en uitvoerder tezamen.¹²² De verschillen zijn talrijk en gelijken niettemin: het materiaal, de rol van de

¹²¹ Elisa Galgut, “Projective Properties and Expression in Literary Appreciation”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68:2, Spring 2010. p. 143-154

¹²² Rob van Gerwen, “Expression as Success, The Psychological Reality of Musical Performance”, in *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, 45, 1, 2007. Internet: <http://dlib.lib.cas.cz/2744/>

bedenker en de uitvoerder, de middelen, de conventies, de procedures, de instituties, de geschiedenis, de periode en de traditie. Een feit waar Wollheim zich reeds van bewust is in *Art and its Objects*.¹²³ De rol van de kunstenaar, samengesteld, de bedenker en uitvoerder voegen hun intenties aan elkaar toe, moet niet worden overdreven, maar moet niet zeker niet worden onderschat, of genivelleerd. De gerealiseerde intenties, waarvan het kunstwerk het resultaat is wat de beschouwer waarneemt, spelen een bepalende rol, met betrekking tot de artistieke interesse die we hebben in het kunstwerk, als kunstwerk. Binnen de geldende conventies en procedures speelt de stijl van een kunstenaar altijd een rol, het is precies dat wat we benadrukken als we bewondering uiten voor een kunstenaar, en die bewondering blijkt ook uit onze artistieke interesse. Dat we kunstwerken willen ervaren en die ook gaan ervaren. De karakteristieke verschillen tussen de kunstvormen nemen echter niet weg dat zij in hun werking, in hoe ze de beschouwer aanspreken, door de waarneming van de gerealiseerde intenties van de kunstenaar in het kunstwerk, vergelijkbaar zijn. Muziek en literatuur moeten vanuit hun expressieve werking worden begrepen, zoals ook de schilderkunst.

In navolging van de realistische definitie van de kunsten valt de volgende definitie van de werking van artistieke expressie te formuleren:

Een) Artistiek waardevolle instanties, vergelijkbaar aan meesterwerken uit de geschiedenis van de kunsten, zijn waardevol dan en slechts dan als:

Twee) De waargenomen expressie, door de beschouwer in relatie tot de gerealiseerde intenties van de kunstenaar *intiem* wordt door te corresponderen met een mentale toestand, waarbij een uitdrukking *intiem* is, dan en slechts dan als:

Drie) De uitdrukking, in de waarneming van het kunstwerk een mentale toestand invoelbaar maakt voor de beschouwer; zoals ook de mentale toestand van de kunstenaar zelf, als hij lacht of huilt, invoelbaar is, of nog beter, perceptueel toegankelijk is.

Het belang van artistieke expressie in het begrijpen van de kunsten, vanuit de creatieve activiteit bestaat erin dat de werking van het kunstwerk gefundeerd is op de capaciteit van de mens om aangedaan te raken door omstandigheden om zich heen, maar vooral op de

Jerrold Levinson, "Musical Expressiveness", in *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1996. p. 90-125

¹²³ Richard Wollheim, *Art and its Objects*, 2nd edition With Six Supplementary Essays, Cambridge: Cambridge University Press, 1980. p. 74-91

capaciteit om door de gevoelens, gedachten, en woorden van andere mensen aangedaan te raken. Wanneer dit inzicht niet wordt meegenomen in onze beschouwingen over de kunsten verliezen we een belangrijke verklarende factor in de vraag hoe kunstwerken de beschouwer aanspreken, hoe kunstwerken worden waargenomen en waarom ze worden gewaardeerd, vooral wanneer we ze waarnemen. Dit inzicht is in Tolstoj's opvattingen van de kunsten al terug te vinden, maar wordt door hem zelf filosofisch verwaarloosd achtergelaten na ontdekking. Het inzicht wordt uit zijn verband genomen en Tolstoj vereist vervolgens dat alle gevoelens door de kunstenaar gevoeld moeten worden, en in de beschouwer moeten worden opgewekt, als een vorm van communicatie. Dit inzicht dat kunstwerken in hun werking en hoe ze de beschouwer aanspreken het beste te begrijpen zijn in termen van hun expressieve vermogen, is in het licht van de benadering van Wollheim getracht te verdedigen. In het kort komt het erop neer dat de werking van een kunstwerk gefundeerd is in de mogelijkheid van de mens om intermenselijk contact te hebben, binnen een werkelijkheid waarover betekenisvol kan worden gesproken en waarin mensen de noodzaak voelen om zich, als mens onder de mensen, uit te drukken.

De fragiliteit van onze opvattingen over de kunsten komt hieruit eens te meer naar voren. Wat valt er definitief te zeggen over de expressie van dit of dat werk? Misschien tijdsgebonden en cultuurrelatief, zoals men tegenwoordig geneigd is te denken, valt er niets definitiefs, niets sluitends te zeggen, behalve voor onze tijd en onze cultuur. Misschien moeten de expressieve evaluaties en stijlbeschrijvingen per tijdsgewricht worden hersteld. Dostojewski laat Raskolnikow al in de eerste pagina's van *Misdaad en Straf* een modern axioma van de menselijke toestand tentoon spreiden aan de lezer: *'Hm... tja... alles is in 's mensen hand, en toch laat hij alles glippen, enkel en alleen uit lafheid... dat is toch wel een axioma... Het is interessant wat de mensen eigenlijk het meest vrezen. Een nieuwe stap te doen, vanuit zichzelf een nieuw woord te zeggen, dat vrezen ze het meest van al... Maar ik klets teveel. Daardoor komt het dat ik niets doe. Misschien is het ook wel zo: ik klets omdat ik niets doe.'*¹²⁴ De angst om een nieuw woord te spreken, naar buiten te treden, de ander te benaderen en zichzelf uit te drukken is een veelvoorkomend thema in de moderniteit en al wat daar uit is voortgekomen. De fragiliteit van de betekenis van het bestaan maakt dat men zich afvraagt wat de zin is van het leven, om te spreken, om zich uit te drukken. Zo kan het de lezer van de *Filosofische Onderzoekingen* van Wittgenstein ook vergaan, aldus W.F.

¹²⁴ F. M. Dostojewski, *Misdaad en straf*, vertaald uit het Russisch door Jan Meijer, Amsterdam: Uitgeverij Maarten Muntinga, 1977. Nederlandse vertaling in samenwerking met Uitgeverij G.A. van Oorschot, 1956. Oorspronkelijk verschenen in 1866. Eerste deel, hfst. 1, p. 8

Hermans: *‘Wittgenstein zal erin slagen taalgebruikers hetzelfde gevoel te geven dat iemand krijgen zou die, bij het op- en afdraven van trappen ertoe zou komen na te denken over elke stap, voordat hij zijn voet durft neer te zetten.’*¹²⁵ Wittgenstein benadrukt de complexiteit van de betekenis van onze esthetische uitdrukkingen, binnen een gegeven cultuur van een periode. Maar dat de concepten die een rol spelen in de esthetische uitdrukkingen van een cultuur binnen een periode zo gecompliceerd zijn, betekent vooral dat er met een fijn oog moet worden gekeken naar hoe we met onze woorden omgaan, binnen deze taalspelen. En dat ze tijdgebonden zijn wil alleen zeggen dat in de tijd waarin men leeft, spreekt, en zichzelf uitdrukt, het van belang is *hoe* men leeft, spreekt en zichzelf uitdrukt, binnen die gegeven tijd. Dat hierin overeenstemming zou ontstaan is niet vreemd of onverwacht en hoewel theoretisch betwifelbaar en betwistbaar, niet meer of minder dan een overeenstemming binnen een gedeelde *levensvorm*.

In een hedendaags kinderstripboek over het leven van Vincent van Gogh wordt zijn dood, door een schot in de borst, gesitueerd in het beroemde *Korenveld met kraaien*.¹²⁶ In al zijn brieven en alle gegevens over Van Gogh wordt niet duidelijk wat de aard en omstandigheden waren rondom om zijn dood, anders dan dat hij zich dronken, en inderdaad in een veld door de borst schoot, na een leven vol onheil en melancholie. Er zijn speculaties over of het werk misschien het laatste werk is van Vincent, maar dit is niet duidelijk. Toch is het niet volledig willekeurig dat precies dit schilderij werd gekozen voor deze situatie binnen het verhaal, de uitdrukking van het werk past bij de situatie en de betekenis binnen het verhaal. Onheilspellend, droevig, melancholisch, maar toch krachtig.¹²⁷ De nieuwe betekenis die hier wordt meegegeven aan de ervaring van het werk voor de toekomstige generatie is een lichtend voorbeeld van hoe de betekenis en daarmee de uitdrukking van het werk kan veranderen en verandert.

Conclusie

Het eerste deel van de hoofdvraag, ‘wat kunst is’, is behandeld aan de hand van de vraag naar de noodzakelijke en voldoende voorwaarden waaronder een object als ‘kunstwerk’ wordt geclassificeerd, waarbij de Institutionele definitie van Dickie en de Historische definitie van

¹²⁵ W.F. Hermans, “Wittgenstein’s levensvorm”, in *Wittgenstein*, Amsterdam: De Bezige Bij, 1992. p. 25

¹²⁶ Marc Verhaegen en Jan Kragt, *Vincent van Gogh: De Worsteling van een kunstenaar*, Amsterdam: Van Gogh Museum en Stichting EurEducation, 2010. p. 43

¹²⁷ Zie bijlage 10: Vincent van Gogh, “Korenveld met kraaien”, 1890.

Levinson zijn besproken. Volgens de Institutionele definitie is iets een kunstwerk als het object ter waardering wordt aangeboden aan een kunstpubliek, door een vertegenwoordiger van de kunstwereld. De definitie stuit, zoals we hebben gezien, op verschillende problemen. Allereerst, is er de vraag naar de autoriteit van de vertegenwoordigers en de mogelijke achterliggende redenen, welke als vervanging voor de definitie zouden dienen. Ten tweede, is er de vraag of de vraag hiermee niet volstrekt sociologisch benaderd wordt, in plaats van filosofisch. Ten derde, is er de kritiek dat dit het evaluatieve gebruik van het concept nog steeds niet verduidelijkt, en dat er voor de kunstbeschouwer geen inzicht uit kan worden geput in de waardering van kunstwerken.

Volgens de Historische definitie is iets een kunstwerk als het zich intentioneel tot de geschiedenis van de kunsten en voorgaande wijzen van waardenen verhoudt. De definitie is echter problematisch, omdat zij ten eerste, de onderlinge samenhang tussen de wijze van waardenen in de kunstvormen onverklaard laat, terwijl dit toch explicatie vereist. Ten tweede, ontbreekt het de definitie aan de noodzakelijke openheid om met radicale vernieuwing in de kunsten om te gaan, waarbij kunstwerken of wijzen van waardenen niet gerelateerd zijn aan de geschiedenis of voorgaande wijzen van waardenen. Het probleem is nogmaals toegelicht met de bespreking van de kritiek van Tilghman waarbij is voorgesteld om de kunsten, in relatie tot Institutionele en Historische definitie, als praktijk op te vatten. Uit de analyse van Tilghman blijkt dat de vraag ‘maar is het kunst?’ alleen wordt gesteld wanneer men met problematische praktische gevallen is opgescheept. Dit benadrukt dat de vraag, ‘wat kunst is’, opnieuw dient te worden begrepen vanuit creatieve activiteit en de waarneming van het kunstwerk door de beschouwer dient te worden benaderd. Hierbij staat het resultaat van de activiteit van de kunstenaar centraal.

Binnen de kunst als praktijk is getracht het tweede deel van de hoofdvraag, ‘wat kunst doet’, te behandelen aan de hand van inzichten uit de geschiedenis van de filosofie van de kunsten. Tolstoj’s theorie lijkt een inzicht te verdoezelen, maar behandelt de vraag, ‘wat kunst is’, wel aan de hand van de activiteit van de kunstenaar. Wat echter benadrukt wordt door Tolstoj is dat het gevoel van de kunstenaar tijdens de creatie, wat wel uit de eigen ervaring moet stammen, opgewekt moet worden in de beschouwer. De theorie is ten eerste problematisch, omdat zij zonder goede reden veronderstelt dat de gevoelens tijdens de creatie bepalend zouden zijn voor de ervaring van de toeschouwer (en niet het werk!). Ten tweede, is de rol van de eigen ervaring van de kunstenaar overschat, doordat zij niet gerelateerd is aan de beschouwer. Ten derde, is de theorie problematisch omdat zij veronderstelt dat de oorzaak

van het werk ook bepalend is voor de waarde, terwijl dit geenszins zo hoeft te zijn. Ten vierde, is het problematisch dat de rol van de waarneming van het werk op de achtergrond komt te staan, terwijl dit overduidelijk een belangrijke rol heeft.

Concentrerend op de activiteit van de schilder als kunstenaar, is de benadering van Richard Wollheim besproken, welke een zeer genuanceerde visie geeft van de rol van kunstenaar en beschouwer. De beschouwer ziet het in het kunstwerk de gerealiseerde intenties van de kunstenaar, hetgeen de kunstenaar trachtte af te beelden en uit te drukken. De stijl van een schilder, die hij ontwikkelt gedurende zijn carrière als kunstenaar, is een voorwaarde voor artistieke interesse en expressie. Een gepaste toeschouwer is in staat om in een afbeelding te zien wat de kunstenaar erin trachtte uit te drukken. Dat de kunstenaar hier een bescheiden rol speelt, in de standaard van correctheid voor wat men kan zien in een afbeelding, is niet vreemd wanneer men bedenkt dat de kunstenaar het werk zelf dient waar te nemen, om het te kunnen maken. Wittgenstein's opvattingen benadrukken de vanzelfsprekendheid van dit menselijke vermogen om in afbeeldingen dingen te zien. Wollheim bespreekt in dit verband de mogelijk om expressie waar te nemen als een zelfde vermogen, hoewel niet strikt perceptueel. Wanneer de uitdrukking van een landschap, of een schilderij wordt waargenomen is er een interne handeling van projectie vereist aan de kant van de beschouwer, waardoor een affect wordt gemobiliseerd en zich vermengt met de waarneming van het landschap, of het schilderij. Deze vorm van complexe projectie vereist correspondentie en is niet mogelijk zonder aangeboren vermogens, ontwikkeling opvoeding en de juiste kennis. Wederom zijn hier de gerealiseerde intenties van de kunstenaar de standaard op basis waarvan een gepaste toeschouwer de uitdrukking van het werk kan waarnemen.

Critici van Wollheim vragen zich ten eerste af, of het concept van de gerealiseerde intenties wel vereist is in de verklaring van wat we zien op het doek, of dat het de kennis die men heeft van de intenties van de kunstenaar is die bepalend is voor wat we zien (Levinson). Ten tweede wordt bevraagd wat het belang is van expressie en waarom we hier aan zouden geloven (Dickie). Ten derde is er de vraag naar de relatie tussen de waarneming van een eigenschap en de correspondentie met een affect (Budd), en hoe hierbij de intimatie van de ervaring te begrijpen.

Op deze kritiek is getracht een antwoord te formuleren aan de hand van de analogie met de waarneming van menselijke gelaatsuitdrukking, zoals Wittgenstein deze in de *Filosofische onderzoekingen* benadrukt. De waarneming van de gelaatsuitdrukking van een medemens is transparant, voor de ander perceptueel toegankelijk en geeft inzicht in diens mentale toestand, hoewel we hier binnen een filosofische context al snel aan willen twijfelen.

We zien de angst in het gezicht van de ander echter gemakkelijk, maar kunnen dezelfde gelaatsuitdrukking slechts moeizaam beschrijven. De uitdrukking van een geschilderd gelaat kunnen we ons op verschillende manieren voorstellen, wat niet betekent dat er een willekeurige uitdrukking te zien valt. Dat we de uitdrukking zien die de kunstenaar aan het werk wilde geven is natuurlijk afhankelijk van wat hij gerealiseerd heeft in het werk, en wat hij gerealiseerd heeft kan alleen worden begrepen vanuit diens intenties. De vergelijking met de uitdrukking van het gelaat illustreert dit, omdat we de uitdrukking waarnemen als symptoom van het innerlijk van de persoon welke ons inzicht geeft in diens mentale toestand, het uiterlijk is een realisatie van het innerlijk. De vergelijking met artistieke expressie veronderstelt de gevormde stijl van de kunstenaar, de verinnerlijking van het uiterlijke, middels de gerealiseerde intenties. Als laatste is betoogd dat de kunsten in hun werking moeten worden begrepen in termen van expressie, dat hetgeen waar we artistiek in geïnteresseerd zijn in de kunsten de expressie van het kunstwerk is, en dat dit hetgeen is wat bepalend is voor de waardevolle ervaring van de beschouwer, vergelijkbaar met de ervaring van verschillende exemplarische meesterwerken. Er is besproken hoe de verschillende kunstvormen verschillen, maar in een significant verband staan met de rol van de activiteit van de uitvoerder en de beschouwer. Een definitie van de werking van artistieke expressie is voorgesteld en besproken, waarbij het belang van het begrijpen van kunstwerken in termen van hun expressieve werking naar voren is gekomen.

Literatuur

Filosofische literatuur

Clive Bell, "The aesthetic hypothesis (1914)", in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2nd edition, ed. By Charles Harrison and Paul Wood, Oxford: Blackwell Publishing, 2003. p. 107-110

Clive Bell, "Art", in *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, edited by Steven M. Cahn and Aaron Meskin, Oxford: Blackwell Publishing, 2008. p. 261-269

Macolm Budd, "Wollheim on Correspondence, Projective Properties and Expressive Perception", in *Richard Wollheim and the Art of Painting: Art as Representation and Expression*, edited by Rob van Gerwen, New York: Cambridge University Press, 2001.

Noël Carrol, *The Philosophy of Art: a Contemporary Introduction*, London: Routledge Publishing, 1999.

Giorgio de Chirico, "Mystery and creation", 1913, in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2nd edition, ed. By Charles Harrison and Paul Wood, Oxford: Blackwell Publishing, 2003. p. 58

Benedetto Croce, "What is Art (1913)", in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2nd edition, ed. By Charles Harrison and Paul Wood, Oxford: Blackwell Publishing, 2003. p. 102-107

Benedetto Croce, "Aesthetics", in *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, edited by Steven M. Cahn and Aaron Meskin, Oxford: Blackwell Publishing, 2008. p. 270-281

Stephen Davies, *Definitions of Art*, London: Cornell University Press, 1991.

Arthur C. Danto, "The Artworld", in *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition, An Anthology*, edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004.

George Dickie, "The New Institutional Theory of Art", in *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition, An Anthology*, edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004.

- , "What is Art?: An Institutional Analysis", in *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1974. p. 19-52
- , "Art and Value", in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, No. 2, April 2000. p. 228-241
- , "Iron, Leather and Critical Principles", in *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, ed. by Matthew Kieran, Oxford: Blackwell Publishing, 2006. p. 313-326

Marcel Duchamp, "The Richard Mutt Case (1917)", in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2nd edition, ed. By Charles Harrison and Paul Wood, Oxford: Blackwell Publishing, 2003. p. 252

Alexandre Erler, "Dickie's Institutional Theory and the "Openness" of the Concept of Art", in *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 3, No. 3, December 2006. p. 110-117

Roger Fry, "An Essay in Aesthetics (1909)", in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2nd edition, ed. By Charles Harrison and Paul Wood, Oxford: Blackwell Publishing, 2003. p. 75-82

Rob van Gerwen, *Wittgenstein (1889-1951) en de esthetica*, departement Wijsbegeerte Universiteit Utrecht, 2007.

- , "Ethical Autonomism. The Work of Art as a Moral Agent", in *Contemporary Aesthetics*, vol. 2, 2004. Internet: <http://www.contempaesthetics.org/>
- , "Expression as Succes, The Psychological Reality of Musical Performance", in *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, 45, 1, 2007. Internet: <http://dlib.lib.cas.cz/2744/>

Gordon Graham, *Philosophy of The Arts, An introduction to aesthetics*, New York: Routledge, 2005. p. 31-35

Elisa Galgut, “Projective Properties and Expression in Literary Appreciation”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68:2, Spring 2010. p. 143-153

Peter Goldie, “Wollheim on Emotion and Imagination”, in *Philosophical Studies*, 127:1-17, 2006. p. 1-17

Paul Oskar Kristeller, “Introduction: The modern system of the arts”, in *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, edited by Steven M. Cahn and Aaron Meskin, Oxford: Blackwell Publishing, 2008. p. 3-15

Jerrold Levinson, “Defining Art Historically”, in *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition, An Anthology*, edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004. p. 35-44

- , “Refining Art Historically”, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47.1 1989. p. 21-33
- , “Extending Art Historically”, in in *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1996. p. 150-171
- , “Defending Hypothetical Intentionalism”, in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 50, No. 2, April 2010. p. 139-150
- , “Musical Expressiveness”, in *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, London: Cornell University Press, 1996. p. 90-125
- , “The Irreducible Historicity of the Concept of Art”, in *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 42, No. 4, October 2002. p. 367-379
- , “Wollheim on Pictorial Representation”, in *Richard Wollheim and the Art of Painting: Art as Representation and Expression*, edited by Rob van Gerwen, New York: Cambridge University Press, 2001. p. 28-38

Graham McFee, “Wollheim and the Institutional Theory of Art”, in *The Philosophical Quarterly*, Vol. 35, No. 139, Apr. 1985. p. 179-185. Stable Url: <http://www.jstor.org/stable/2219343>

- , “Wollheim on Expression (and Representation)”, in *Richard Wollheim and the Art of Painting: Art as Representation and Expression*, edited by Rob van Gerwen, New York: Cambridge University Press, 2001. p. 151-168

Michael Podro, “On Wollheim”, in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, No. 3, July 2004. p. 213-225

Richard Sclafani, “‘Art’, Wittgenstein, and Open-Textured Concepts”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 29, No. 3 Spring, 1971. p. 333-341 Published by: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/428976>

B.R. Tilghman, *But is it Art?, The Value of Art and the Temptation of Theory*, New York: Basil Blackwell Inc, 1984.

- , “Wittgenstein, Games and Art”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31, No. 4, published by: Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetics, 1973. p. 517- 524 Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/429325>
- , “Crossing Boundaries”, in *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 46, No. 2, April 2006. p. 178-191

Leo Tolstoy, *What is art and essays on art*, translated by Aylmer Maude, London: Oxford, 1930, first appeared in 1898.

Morris Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics”, in *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition, An Anthology*, edited by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2004. p. 12-18

David Wiggins, “A Sensible Subjectivism”, in *Needs, Values, Truth*, London: Basil Blackwell Ltd., in cooperation with The Aristotelian Society, 1987. p. 185-211

Ludwig Wittgenstein, *Filosofische Onderzoekingen*, (Wittgenstein editie) vertaling door Maarten Derksen en Sybe Terwee, Meppel: Boom, 1992, volledig herziene editie 2006, tweede oplage 2010. Vertaald van *Philosophical Investigations / Philosophische Untersuchungen*, Oxford: Blackwell, 1953.

- , *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology & Religious Belief*, edited by Cyril Barret, Oxford: Basil Blackwell, 1966.

Richard Wollheim, *Painting as an Art, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1984*, Princeton: Princeton University Press, 1987.

- , *Art and its Objects*, 2nd edition With Six Supplementary Essays, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- , “On Pictorial Representation”, in *Richard Wollheim and the Art of Painting: Art as Representation and Expression*, edited by Rob van Gerwen, New York: Cambridge University Press, 2001. p. 13-27
- , “Pictorial Style: Two Views”, in *The Mind and its Depths*, London: Harvard University Press, 1993. p. 171-184
- , “Pictures and Language”, in *The Mind and its Depths*, London: Harvard University Press, 1993. p. 185-190
- , “Seeing-As, Seeing-In, and Pictorial Representation”, in *Art and its Objects*, Second edition, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1980. p. 205-226
- , “Correspondence, Projective Properties, and Expression in the Arts.” in *The Mind and its Depths*, 144–158. Cambridge (Mass.), London (England): Harvard University Press, 1993. p. 144-158
- , “The Institutional Theory of Art”, in *Art and its Objects*, Second edition, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1980. p. 157-166
- , “A reply to the contributors”, in *Richard Wollheim and the Art of Painting: Art as Representation and Expression*, edited by Rob van Gerwen, New York: Cambridge University Press, 2001. p. 241-243

Extra literatuur

Jules Deelder, “Jazz”, in *Vrijwel alle gedichten*, Rotterdam: De Bezige Bij, 2010. p. 611

F. M. Dostojewski, *Misdaad en straf*, vertaald uit het Russisch door Jan Meijer, Amsterdam: Uitgeverij Maarten Muntinga, 1977. Nederlandse vertaling in samenwerking met Uitgeverij G.A. van Oorschot, 1956. Oorspronkelijk verschenen in 1866.

W.F. Hermans, “Wittgenstein’s levensvorm”, in *Wittgenstein*, Amsterdam: De Bezige Bij, 1992. p. 23-70

Marc Verhaegen en Jan Kragt, *Vincent van Gogh: De Worsteling van een kunstenaar*, Amsterdam: Van Gogh Museum en Stichting EurEducation, 2010. Zie ook: www.eureducation.nl

Vincent van Gogh The Letters, edited by Leo Jansen, Hans Luijten en Nienke Bakker, onder supervisie van het Van Gogh Museum Amsterdam en het Huygens Instituut, 2010. <http://vangoghletters.org/vg/>

Bijlagen

Bijlage 1: Marcel Duchamp, "Fountain", 1917.



Bijlage 2: Lawrence Malstaf, "Shrink", 2010.



Bijlage 3: Santiago Sierra, "245 Cubic Metres", 2006.



Bijlage 4: Vincent van Gogh, "Slaapkamer in Arles", 1888



Bijlage 5: Wassily Kandinsky, "Rijdend Paar", 1907.



Bijlage 6: Willem de Kooning, "Woman I", 1950-52.



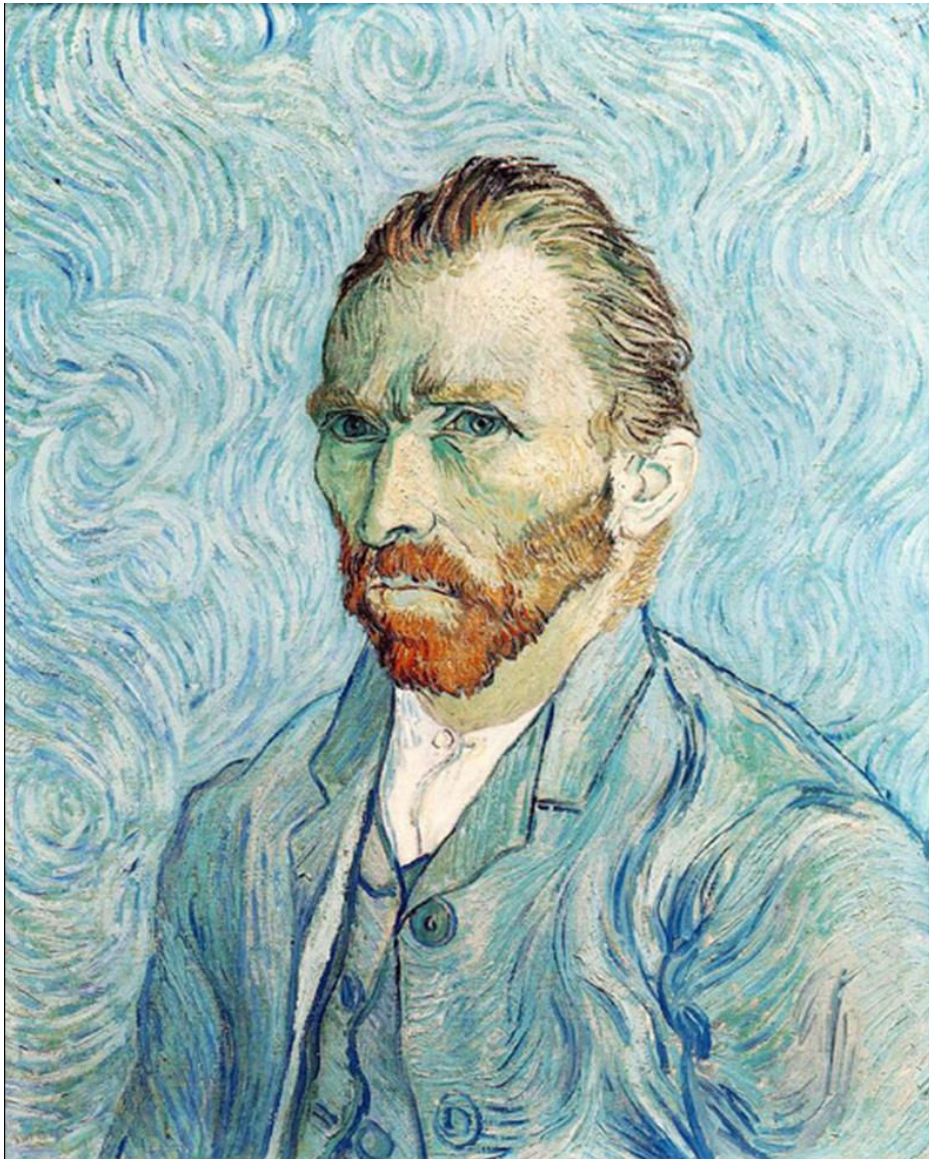
Bijlage 7: Giorgio de Chirico, “De melancholie en mysterie van een straat”, 1914.



Bijlage 8: Rembrandt Harmensz van Rijn, “Zelfportret als apostel Paulus”, 1861.



Bijlage 9: Vincent van Gogh, “Zelfportret”, 1889.



Bijlage 10: Vincent van Gogh, “Korenveld met kraaien”, 1890.

