

The top half of the cover features two square panels of pink fabric, each with a different eye embroidered on it. The left eye has a red, textured eyebrow and a green and gold iris. The right eye has a red and black plaid eyebrow and a red and white iris. The panels are set against a yellow background with a faint floral pattern.

Arthur d'Ansembourg

ER ZIT  
IETS  
ACHTER

over filosofie en kunst

ISVW UITGEVERS



Arthur d'Ansembourg

ER ZIT  
IETS  
ACHTER

Over filosofie en kunst

ISW UITGEVERS

# Voorwoord

Dit boek komt voort uit de vele cursussen esthetica en kunstfilosofie die ik het afgelopen decennium heb mogen geven aan de Internationale School voor Wijsbegeerte (ISVW), de Vrije Academie (VA), het Hoger Onderwijs voor Ouderen (HOVO) en andere onderwijsinstellingen. De hoofdstukken zijn ontstaan vanuit de inspirerende uitwisseling met cursisten, die allen bijdroegen met hun visie op en vragen rondom de relatie tussen filosofie en kunst. Zonder die uitwisseling met hen was dit boek nooit geschreven en aan hen draag ik dit boek op.

Het boek heeft tegelijk een thematische en historische invalshoek. In elk hoofdstuk wordt een thema uitgewerkt vanuit een klassiek en een modern perspectief. Dit heeft het voordeel dat men vertrouwd raakt met een aantal tegengestelde manieren van denken over een bepaalde kwestie. Om die reden heb ik ervoor gekozen om niet zozeer een aantal stellingen rondom filosofie en kunst systematisch uit te werken en te verdedigen. In plaats daarvan biedt dit boek een oriënterende verkenning in de esthetica en de kunstfilosofie. Het wil niet een of andere waarheid verdedigen, maar een aantal vragen en handvatten aanreiken om met elkaar te filosoferen over kunst.

Tot slot wil ik mijn dank betuigen aan mijn collega en vriend Johannes Mol, Florian Jacobs van de Internationale School voor Wijsbegeerte (ISVW) en Inger Hollebeek van tekstbureau *Zin in vorm* voor hun waardevolle ondersteuning van dit schrijfproces. Hun inspanning is een niet geringe bijdrage aan mijn poging om alles met een zekere helderheid voor het voetlicht te brengen. Tevens gaat mijn dank uit naar de kunstenaars – Ronald Ophuis, Marjolijn van den Assem, Maki Ueda, Femke Dekkers, Wineke Gartz, Jacques van Alphen, Reinier Lucassen, Guido van de Werve, Enzo Cucchi, Jeff Koons, Olafur Eliasson en Rosemarie Trockel – die bereid waren beeldmateriaal ter beschikking te stellen voor dit boek. Niet minder wil ik mijn vriendin Ellen danken voor haar steun en bemoedigende woorden in tijden dat onduidelijk was hoe te schrijven.

# Inleiding

Kunstwerken geven niet alleen iets te zien, maar geven tevens een visueel en intuïtief antwoord op filosofische vragen. Ik wil in dit boek niet zozeer filosoferen over kunst in het algemeen, maar aandacht schenken aan de filosofie van het kunstwerk. Wat ik hiermee bedoel, zal ik duidelijk maken aan de hand van een schilderij van David Hockney.

Het schilderij heet *Het park van de bronnen* en werd gemaakt in 1970. Hockney schilderde het naar aanleiding van een reis die hij maakte met twee vrienden. Tijdens deze reis bezochten zij een park te Vichy in Zuid-Frankrijk en nam Hockney enkele foto's. Toen hij terug was in Californië in de VS gebruikte hij de foto's als uitgangspunt voor het maken van dit schilderij. Hij maakt vaker gebruik van foto's en in verschillende werken worden zij verwerkt in het schilderij. Als we kijken naar dit schilderij, dan zien we twee van zijn vrienden uitkijkend in de diepte van het park. Naast hen een lege stoel. Aan weerszijden van het grasveld een dubbele rij bomen met daaronder bankjes. De bomen ademen een bijna magisch realistische sfeer.



David Hockney, *Het park van de bronnen*, 1970. Acryl op doek, 214 x 305 cm. Privécollectie

Het schilderij laat niet alleen iets zien, maar is tevens een intuïtief en visueel antwoord op een aantal kunstfilosofische vragen. Ten eerste is er de vraag naar de relatie tussen fotografie en schilderkunst. Hockney is zijn hele leven bezig met de vraag wat het verschil is tussen een foto en een schilderij. Elk medium heeft zijn specifieke mogelijkheden. Het is van belang om na te gaan wat de mogelijkheden van elk medium zijn. Dit kun je onder andere doen door ze met elkaar te combineren. De vraag waartoe elk medium in staat is, is een belangrijke vraag in de filosofie van Maurice Merleau-Ponty en van filosofen zoals Walter Benjamin en Gilles Deleuze.

Merleau-Ponty vraagt zich in zijn beroemde *Fenomenologie van de waarneming* (1945) onder meer af wat het verschil is tussen een registratie van de werkelijkheid door een camera en een waarneming van de werkelijkheid door het menselijke oog. Dit filosofisch thema treffen we niet alleen aan bij Hockney, maar speelde reeds een centrale rol in het werk van George Hendrik Breitner. Zijn werken – zoals de *Lauriergracht* – vertonen vaak een scherpe afsnijding van het gezichtsveld en dit verradt zijn



George Hendrik Breitner, *Lauriergracht*, 1895. Olieverf op doek, 76 x 116 cm. Stedelijk Museum Amsterdam

fascinatie voor de fotografie. Dit neemt niet weg dat het werk een impressionistisch karakter heeft. Ook in andere werken probeert hij een impressie, een vluchtig moment, te vangen. Om die reden maakt hij graag gebruik van onscherpe en licht bewogen foto's. Het laat zien dat Breitner zich bezighoudt met een onderzoek van de fotografische blik. Hoe verschijnt de

wereld door het oog van de camera? Waarin verschilt dit van het beeld dat het blote oog van de wereld heeft en wat gebeurt er met het fotografische beeld indien we er een schilderij van maken? Het zijn achterliggende vragen die verweven zijn met een heel scala van vragen rondom het filosofische probleem van de waarneming en de schilderkunst.

Behalve de vraag naar de relatie tussen fotografie en schilderkunst treffen we in het werk van Hockney tevens de vraag naar de relatie tussen klassieke en moderne kunst aan. Hockney zette zich af tegen de moderne, abstracte schilderkunst van zijn tijd. Lange tijd werd het debat over de kunst in de twintigste eeuw bepaald door de opvatting van Clement Greenberg, die meende dat de geschiedenis van de kunst in de moderne tijd haar voltooiing had bereikt in de abstracte schilderkunst.

Hockney verzette zich tegen een dergelijke opvatting die gestoeld was op bijvoorbeeld de abstracte werken van Barnett Newman, Jackson Pollock en Mark Rothko. Hockney's werk is een pleidooi voor een terugkeer naar de figuratieve schilderkunst.

Hij introduceert daarmee een nieuwe visie op wat wezenlijk is voor de moderne kunst en haar verhouding tot de klassieke meesters. Interessant is dat hij deze terugkeer naar de figuratie niet opvat als een terugkeer naar een klassieke traditie waarin men streefde naar een exacte weergave van de werkelijkheid. Het werk van Hockney laat zien dat hij heel goed weet dat die exacte weergave niet meer nodig is.

Mede dankzij het ontstaan van de fotografie heeft de kunst zich kunnen toeleggen op het experiment. Het is dan ook interessant om te zien hoe Hockney speelt met de techniek van het lineair perspectief. Niet alleen is het verdwijnpunt niet eenduidig, maar bovendien brengt hij met behulp van het kleurgebruik een vreemde knik aan in het lineaire verloop van de dubbele rij bomen. Door deze bevreemdende weergave van de bomenrijen weet hij een bijna magisch realistische sfeer te scheppen.

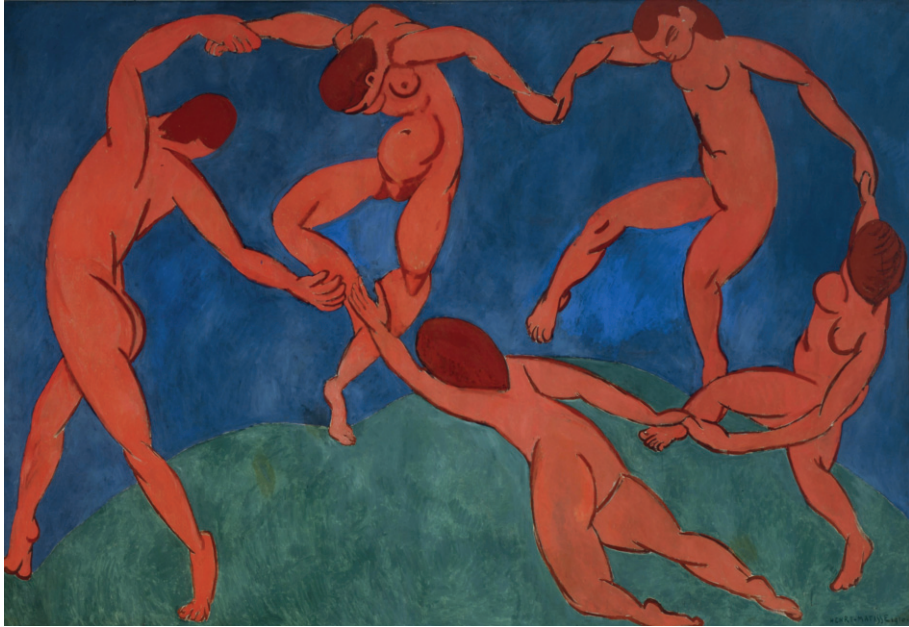
Ten derde is er de vraag wat de relatie is tussen de toeschouwer en de wereld die hij beschouwt. Staat de toeschouwer in een andere wereld dan die waarop hij uitkijkt, of maakt hij deel uit van die werkelijkheid? De enorme diepte in dit werk van Hockney lijkt een verwijzing naar de klassieke traditie met haar gebruik van het lineair perspectief. Het is een techniek die de toeschouwer als door een raam naar buiten laat kijken. Het raam zorgt niet alleen voor het gevoel van diepte, maar maakt ook dat de toeschouwer buiten het landschap staat waarover hij uitkijkt. Het is interessant om te zien hoe Hockney deze afstand scheidt en die tegelijk weet te overwinnen door een van de stoelen leeg te laten. Daarmee nodigt hij de toeschouwer uit om uit het raam te klimmen en plaats te nemen in het werk.

Hiermee heb ik niet alle vragen in beeld gebracht die dit werk met zich meedraagt. Waar het mij om gaat, is dat het werk een aantal vragen bevat die in de filosofie op het niveau van het concept worden uitgewerkt, maar door de beeldende kunstenaar worden voorzien van een intuïtief en visueel antwoord. De filosoof en de kunstenaar worstelen met dezelfde fundamentele filosofische en kunstfilosofische vragen, alleen is het medium waarin ze een antwoord formuleren verschillend. Kunstwerken dragen hierdoor een impliciete, filosofische visie in zich. Het is de bedoeling van dit boek om vragen en concepten die filosofen ons aanreiken vanuit kunstwerken naar voren te halen en zo inzicht te krijgen in de filosofie van het kunstwerk.

Deze zoektocht naar de filosofische vragen die schuilgaan achter kunstwerken wil in de eerste plaats bijdragen aan een beter begrip van de kunstwerken die ons boeien. Het gaat niet zozeer om de vraag wat kunst met ons doet of hoe zij ons gelukkig kan maken. Een voorbeeld van dit laatste vindt men in *Kunst als therapie* (2013) van Alain de Botton en John Armstrong. Zij menen dat alle kunst begrepen kan worden als een therapeutisch middel om onze psychologische gebreken te boven te komen. Nadeel van deze benadering is dat de kunst een instrumenteel karakter krijgt. Het gaat dan niet meer om de innerlijke problematiek van het werk zelf, maar enkel om het effect dat het werk op ons welzijn heeft.

Zo menen Alain de Botton en John Armstrong dat de dansers in *Dans* van Henri Matisse bijdragen aan een optimistische levenshouding. Het werk van Matisse is volgens hen van belang, omdat we in een tijd leven waarin we via de verschillende media

voortdurend worden geconfronteerd met de problemen van de wereld. We hebben daarom kunstwerken nodig die bijdragen aan een hoopvolle instelling. De dansers van Matisse hebben een therapeutische betekenis, want ze ‘verbinden ons met een vreugdevol, zorgeloos deel van onszelf dat ons kan helpen om goed om te gaan met onvermijdelijke afwijzingen en vernederingen.’<sup>1</sup>



Henri Matisse, *Dans*, 1909/10. Olieverf op doek, 260 x 391 cm. Hermitage Sint-Petersburg, Rusland. © Succession Henri Matisse, c/o Pictoright Amsterdam 2017

Het is zeker zo dat een schilderij kan bijdragen aan een hoop- en vreugdevolle stemming, maar daarmee is nog niets gezegd over de kunstfilosofische kwesties die in dit werk spelen. Wat opvalt aan dit prachtige werk van Matisse is vooral de vrije levendigheid van de dansbeweging die hij schildert. Waar komt die vandaan? In een gesprek met Georges Charbonnier liet Matisse weten dat hij erg veel van dans houdt. Om zijn dansers te schilderen ging hij vaak naar café Moulin de Galette waar geregeld de Farandole – een Provençaalse dans – werd gedanst. Tijdens het maken van zijn schilderij zong hij dan het deuntje waarop in het café werd gedanst. Het droeg eraan bij dat de dansers op het doek op hetzelfde ritme gingen bewegen. Veel belangrijker voor het maken van dit werk was echter zijn innerlijke liefde voor de dans. Door die innerlijke liefde leefde de dans in hemzelf. Hij wilde het gevoel van beweeglijkheid in hemzelf op het doek brengen en het zingen van het deuntje hielp hem daarbij.<sup>2</sup>

Deze biografische details laten zien dat Matisse reflecteerde op de vraag of zijn schilderijen hun oorsprong hebben in de uiterlijke waarneming of de innerlijke beleving. De kunstenaar vraagt zich niet zozeer af hoe hij ‘ons kan helpen om goed om te gaan



met onvermijdelijke afwijzingen en vernederingen, maar bezint zich op de vraag hoeveel hij van zichzelf wil meenemen – of juist wil weglaten (zoals de impressionisten) – in de weergave van het leven. Het schilderij laat zien dat die vraag wordt beantwoord met het verlangen om de innerlijke beleving uit te drukken en vandaar dat we in de *Écrits* van Matisse kunnen lezen: ‘Wat ik boven alles nastreef, is de expressie.’<sup>3</sup>

Een andere filosofische kwestie in dit werk betreft de vraag hoe men de levendigheid van een dansbeweging kan vastleggen op een doek dat zelf niet beweegt, maar stilstaat in de tijd. In zijn *Notes d'un peintre* (1908) komt naar voren dat Matisse deze vraag uitwerkt in discussie met impressionisten zoals Claude Monet en Alfred Sisley. Hij vindt de impressies die zij schilderen te vluchtig en verlangt ernaar om zijn werken meer evenwicht en stabiliteit te verlenen. Hij gaat daarvoor onder andere te rade bij de Griekse beeldhouwers die een discusswerper zo konden weergeven dat de beweging – die zich uitstrekt in de tijd – wordt verzameld in één ogenblik. Daarmee ontstaat volgens hem een ervaring van de tijd die zich niet afspeelt in een opeenvolging van opzichzelfstaande momenten die even snel opkomen als ze verdwijnen. De beweging van de discusswerper verschaft ons veeleer een ervaring van de tijd als duur.<sup>4</sup>

Als we uitgaan van deze geschriften van Matisse, dan komt daarin naar voren dat hij niet zozeer de toeschouwer wil verbinden met een vreugdevol gevoel, maar vooral een antwoord probeert te vinden op het filosofische probleem van de beweging en de tijd als duur. Het is een kwestie die een centrale rol speelt in de filosofie van Henri Bergson. Matisse was goed bekend met zijn opvattingen over de tijd en in een brief aan Charles Camoin schrijft hij: ‘Ik heb de hele dag Bergson zitten lezen, iets wat ik thuis altijd op gebrekkige wijze heb gedaan, omdat ik werd aangetrokken door de tekeningen en schilderijen om mij heen.’<sup>5</sup>

Vandaar dat we ons kunnen afvragen wat de filosofie – in dit voorbeeld de filosofie van Bergson – kan bijdragen aan verheldering van de vragen en problemen die een rol spelen in *Dans* van Matisse. Waar de filosoof op zoek gaat naar een antwoord op het niveau van het begrip en de argumentatie, probeert de kunstenaar dezelfde vragen te voorzien van een visueel en intuïtief antwoord. In die omgang met de vragen over de kunst en het leven kunnen filosoof en kunstenaar elkaar in de weg zitten, maar ze zijn tevens in staat om elkaar te inspireren.

## Esthetica en kunstfilosofie

De term ‘esthetica’ komt van het Griekse woord *aisthèsis* en betekent waarnemen. Vanaf de achttiende eeuw wordt de term ‘esthetica’ gebruikt als naam voor een apart vak binnen de filosofie, – naast andere vakken zoals kennisleer, ethiek en ontologie (zijnsleer). Binnen dit vak hield men zich bezig met verschillende vragen rondom schoonheid en kunst.

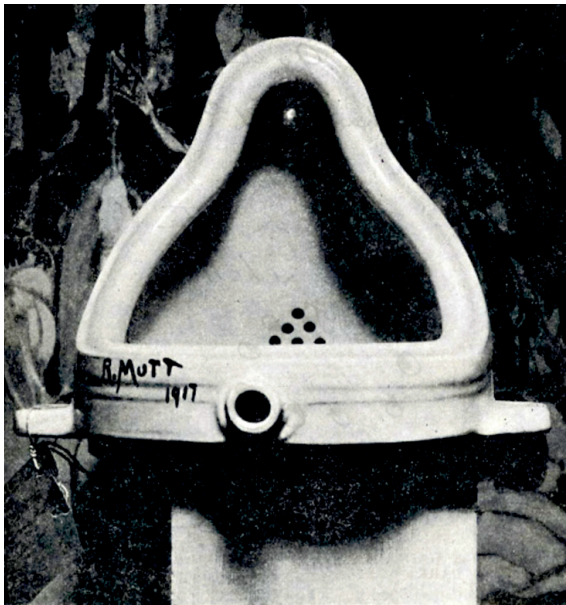
Het gebruik van de term ‘esthetica’ als een aanduiding van een filosofisch vak begint in 1750 met het verschijnen van een boek van de Duitse filosoof Alexander Gottlieb Baumgarten met de titel *Aesthetica*. In dat boek presenteert hij de esthetica als een discipline waarbinnen men zich bezighoudt met het onderzoek van de waarneming. Met het oog daarop bestudeert hij onder andere de verwijding en vernauwing van de pupil



van het oog onder invloed van licht. Wanneer de ogen veel licht ontvangen, worden de pupillen kleiner en als ze weinig licht ontvangen, worden ze groter.

Daarnaast vindt men in zijn *Aesthetica* ook verhandelingen over de waarneming van de schoonheid in de natuur en de kunst. Na Baumgarten treedt er gaandeweg een verschuiving op. Het woord 'aesthetica' wordt dan steeds minder gebruikt als aanduiding voor een onderzoek van de waarneming als zodanig en betreft steeds vaker alle vragen rondom de schoonheid in de natuur en de kunst. Als het gaat om vragen over de schoonheid van de kunst, dan spreekt men ook over de kunstfilosofie. Zij is dan een onderdeel van de esthetica als onderzoek naar de waarneming van het schone.

In de loop van de twintigste eeuw heeft men echter steeds vaker te maken met kunstwerken die niet bedoeld zijn om mooi te zijn. Een voorbeeld daarvan vinden we bij Marcel Duchamp die in 1917 zijn *Fountain* wilde exposeren. Het werk werd aan-



Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917. Readymade, porselein, 36 x 48 x 61 cm. Foto Alfred Stieglitz. © Association Marcel Duchamp / ADAGP, c/o Pictoright Amsterdam 2017

vankelijk geweigerd, maar enige tijd later toch erkend als een kunstwerk. Vanaf dat moment heeft de filosofie zich bezig moeten houden met kunstwerken die niet bedoeld zijn om mooi te zijn, maar eerder de toeschouwer willen shockeren of aan het denken zetten. De kunstfilosofie maakt zich los van de esthetica en gaat reflecteren op kunstwerken die niet mooi willen zijn, maar om andere redenen wel interessant kunnen zijn.

Binnen de esthetica en de kunstfilosofie hebben we te maken met een veelheid van vragen rondom schoonheid en kunst. Zo kan men zich afvragen wat de rol is van het verstand in de ervaring van schoonheid, wat de maatschappelijke functie van de kunst is of wat de eigen aard is van het kunstenaarschap. Om deze vragen te kunnen beantwoorden zal men altijd weer uitkomen bij de meest algemene vraag: wat is kunst?

Als we kijken naar *Het melkmeisje* van Vermeer, dan zien we een schilderij van een vrouw die melk uitgiet in een kom. Voor haar ligt een brood dat is gebakken en gesneden. Achter haar het lichtende oppervlak op de muur dat de werking krijgt van een uitvergroot aureool. Het schilderij vertoont een evenwichtige compositie en ademt een verstilde sfeer. De details zijn bijzonder verfijnd uitgewerkt en daardoor lijkt het net

echt. Het laat zien dat Vermeer streeft naar een exacte weergave van de werkelijkheid. Hij is daartoe in staat dankzij de bestudering van het licht en de kennis van de techniek van het lineair perspectief.

Dit streven naar een exacte weergave van de werkelijkheid was reeds volgens Plato het doel van elke beeldende kunstenaar. Hij wordt vaak gezien als de grondlegger van de mimetische kunstopvatting. *Mimesis* betekent 'nabootsing' en de kunstenaar werd gezien als iemand die streeft naar een exacte weergave van de waarneembare werkelijkheid.



Johannes Vermeer, *Het melkmeisje*, 1660. Olieverf op doek, 45,5 x 41 cm. Rijksmuseum, Amsterdam

Sinds de oudheid kennen we een anekdote die vertelt over de wedijver in die weergave tussen Zeuxis en Parrhasius. Zeuxis werd geprezen omdat hij een tros druiven zo perfect kon weergeven dat de vogels op zijn schilderij afvlogen om ze te eten. Men dacht daarom dat hij een beter beeldend kunstenaar was dan Parrhasius. Toen Parrhasius op een dag in zijn atelier bezig was om een schilderij af te ronden, plaatste hij een gordijntje voor het tafereel. Even later kwam Zeuxis langs en nodigde Parrhasius hem uit om zijn laatste werk te komen bewonderen. Toen Zeuxis bij het schilderij kwam, wilde hij het gordijntje opzijschuiven, maar hij ontdekte dat het een geschilderd gordijntje was. Waar Zeuxis in staat was om de vogels te misleiden, bleek Parrhasius in staat om hetzelfde te doen bij Zeuxis.

Deze anekdote laat zien dat de kunstenaar vanaf de oudheid een bepaalde filosofie van de kunst hanteert. De vraag wat wezenlijk is voor de kunst kreeg in de werken van Zeuxis en Parrhasius een intuïtief en visueel antwoord en werd in de filosofie van Plato voorzien van een antwoord op het niveau van het begrip. Achter de werken van Zeuxis en Parrhasius gaat een filosofische visie schuil die lange tijd heeft doorgewerkt in de geschiedenis van de westerse kunst. Ook Vermeer en zijn tijdgenoten zijn van mening dat een kunstwerk geslaagd is wanneer het een perfecte nabootsing van de werkelijkheid is.

***Een prachtig boek dat je inzicht biedt in de filosofische vragen achter de kunst, je leert kijken en aan het denken zet!***

Aan de hand van in kleur afgedrukte kunstwerken laat filosoof Arthur d' Ansembourg zien hoe filosofen nadenken over kunst. Hij bespreekt filosofische vragen die schuilgaan achter kunstwerken en beschrijft hoe opvattingen over schoonheid en kunst radicaal veranderen in de moderne tijd.

d' Ansembourg laat ook het kunstwerk zelf spreken. Beeldende kunst geeft niet alleen iets te zien, maar bevat bovendien een visueel antwoord op filosofische vragen. De kracht van kunst blijkt als Arthur d' Ansembourg stilstaat bij de verbeelding van het kwaad, het schone en het verhevene. Wat is de rol van je lichaam in de ervaring van het kunstwerk?

En wat is de betekenis van het alledaagse in de hedendaagse kunst? Lees het in *Er zit iets achter*.



**Arthur d' Ansembourg** studeerde filosofie aan de Universiteit van Amsterdam en in München. Sinds 2002 is hij werkzaam in het volwassenenonderwijs. Hij verzorgt onder meer de Basisopleiding Esthetica en Kunstfilosofie aan de Internationale School voor Wijsbegeerte. Tevens begeleidt hij socratische gesprekken over kunst en geeft hij filosofische rondleidingen in museale instellingen.

