

Kunst(matig)

Een essay over emotie in de kunst



Geronimo Cadogan
2013

Kunst(matig)

Een essay over emotie in de kunst

Inhoudsopgave

Inleiding	4
Onze werkelijkheid	6
Kunst en onze realiteit	11
Rudimentaire moderne mens	17
Empathie voor alles	20
Pseudo-intermenselijke relaties	28
Concluderend hoofdstuk	39
Literatuur	41

Inleiding

Dit essay is het resultaat van een onderzoek. Een onderzoek waarbij ik op zoek ben gegaan naar het antwoord op een brandende vraag. Een vraag die simpelweg luidt: Waarom word ik blij van kunst?

Misschien een beetje een persoonlijke vraag. Want ik kan natuurlijk de meest gekke redenen hebben, en u ook. Maar toch leek het mij een relevante vraag. Kunst bestaat en er zijn veel mensen betrokken bij het in stand houden daarvan. We zouden dan toch snel denken dat daar een reden voor is? Maar wat is die rede?

Is kunst een vak? Met een bepaald doel? Er zijn veel mensen die suggereren van wel, waaronder filosofen en kunstenaars. Maar in de loop van de geschiedenis hebben we gezien dat wanneer er een doel aan kunst wordt gesteld, dit doel op den duur weer verdwijnt, terwijl kunst blijft bestaan.

Mijn conclusie is dan ook dat kunst genot opwekt. Hoewel deze stelling een beetje oppervlakkig en ongenueanceerd aanvoelt zit er toch een onontkoombare waarheid in. Namelijk dat als kunst een negatieve som zou hebben we al snel zouden stoppen met het maken ervan, want zelfs sadomasochisten hebben plezier in wat ze doen.

Maar als we praten over genot moeten we wel oppassen. Want genot kan natuurlijk opgewekt worden door een heleboel dingen rondom kunst. Zo kan een kunstliefhebber bij het bezoeken van een tentoonstelling zijn genot vooral halen uit een hapje en een babbeltje. En de filosoof kan misschien blij zijn omdat hij iets heeft om over te denken en te schrijven. We zullen de hoofdvraag dan ook iets specifiekere formuleren.

Waar komt het prettige gevoel vandaan bij het beschouwen van kunst?

We zullen beginnen met het vaststellen van de positie van kunst binnen onze realiteit. Want als we kunst een positie kunnen geven binnen onze realiteit dan kunnen we ook bepalen welk effect het kan hebben op de beschouwer. Maar wat is kunst nou eigenlijk? Maar laten we maar eerst beginnen met de vraag; Wat is onze realiteit nou eigenlijk?

Wanneer we deze vragen hebben beantwoord, zullen we bekijken hoe de mens emotie produceert. Hoe kan een mens emotioneel reageren op dingen? We zullen onszelf de vraag moeten stellen waar emotie bij het kijken naar kunst vandaan zou kunnen komen. Dit doen we door naar de biologie van de mens te kijken. Maar we beginnen met het kijken naar de moderne mens zelf.

Als we dan weten hoe de mens in staat is emotioneel te reageren kunnen we kijken of we kunnen verklaren op welke manier we emotioneel kunnen reageren op kunst. We zullen ons als laatst dan ook vooral moeten afvragen wat de oorzaak is van emotie bij kunst. Wat doet een kunstwerk om ons te emotioneren? Hopelijk kunnen we dan, met al deze informatie, tot een antwoord komen op de vraag; waarom word ik blij van kunst?

Onze werkelijkheid

Simulacra and Simulation

We beginnen dit essay door te kijken naar onze realiteit. Wat is nou eigenlijk onze realiteit? Hoe beleven we die en waar is die op gebaseerd? Is de realiteit altijd gebaseerd op de waarheid? Om een antwoord op deze vragen te vinden gaan we kijken naar een theorie van de filosoof Jean Baudrillard. Jean Baudrillard (1929-2007) was een Franse filosoof/socioloog. Bekend als een van de belangrijkste denkers van het postmodernisme. In de jaren 80 begint Baudrillard aan zijn belangrijkste essay, *Simulacres et Simulation*. Een essay waarin hij de hedendaagse realiteit op een scherpe en confronterende manier analyseert.

Belangrijk in de theorie van Baudrillard is zijn idee van het begrip simulacrum. Een term die terug gaat tot de literatuur van Plato. Een term die Plato gebruikte voor het beschrijven van een valse kopie van de werkelijkheid. Baudrillard stelt dat heden ten dagen, door de dominantie van tv, video, internet en andere media, het idee van echte of valse kopie niet meer relevant is. Simulacrum wordt daardoor dus een verzamelwoord voor alles wat naar de werkelijkheid verwijst of de realiteit simuleert. Deze simulacra zijn in dit geval niet echter of valser dan hetgeen waar ze naar verwijzen of wat ze simuleren.

Baudrillard begint zijn essay met het aanhalen van een verhaal van Jorge Louis Borges. In dit verhaal maken kaartmakers een kaart van een groots en machtig keizerrijk. Deze kaart is zo groot en gedetailleerd dat dit het hele imperium bedekt, zijnde een een-op-een verhouding met het onderliggende territorium. Een perfecte replica van het imperium. Na een tijdje raakt de kaart in verval. Het territorium onder de kaart is ondertussen veranderd in een woestijn. Het volk raakt in groot verdriet, omdat zij lange tijd de kaart als imperium hebben beschouwd. Het enige wat overblijft is een woestijn met resten van een ooit alles omvattende kaart.

Baudrillard gebruikt dit verhaal als metafoor van de basis van zijn theorie, waarbij de kaart bedoelt is als verwijzing naar de realiteit, maar op den duur beschouwd wordt als realiteit zelf. Doordat het volk leeft naar de werkelijkheid die gesimuleerd wordt door de kaart, raakt de realiteit in verval. Waarna het simulacrum, de kaart in dit geval, zelf in verval raakt en

het volk terecht komt in “The desert of the real”.

Volgens Baudrillard leven we heden ten dagen in een soort gelijke situatie, maar in dit geval is het niet een kopie van de werkelijkheid (het simulacrum- de kaart) die in verval raakt, maar de werkelijkheid zelf, waarbij de kaart geheel intact blijft. Doordat de werkelijkheid niet meer aanwezig is wordt de kaart geen referentie naar de werkelijkheid, maar een realiteit op zichzelf. Het simuleert een werkelijkheid die niet meer bestaat. Baudrillard noemt dit “precessie van simulacra”.

De westerse mens leeft in een wereld gedomineerd door simulacra. Een wereld die tot in de verste uithoeken in kaart is gebracht, gemediatiseerd. Onze realiteit is bijna geheel gebaseerd op simulacra en nauwelijks op eigen ervaring. Iedereen weet bijvoorbeeld hoe een neerstortend vliegtuig eruit ziet, maar bijna niemand weet dit uit eigen ervaring.

De vraag of deze wereld gebaseerd op simulacra nog iets te maken heeft met de echte realiteit wordt steeds moeilijker te beantwoorden. De niet nagebootste werkelijkheid is opgegaan in een wereld van nabootsing. De kaart, het model, gaat vooraf aan de werkelijkheid en geeft vorm aan de werkelijkheid. De kaart is de werkelijkheid.

Het simulacrum

Het produceren van simulacra lijkt diep geworteld te zitten in de aard van de mens. De mens kent in tegenstelling tot andere wezens de drang om de werkelijkheid aan te duiden met tekens, objecten, systemen, concepten en modellen. Het is volgens Baudrillard dan ook niet geheel onlogisch dat het simulacrum zich heeft kunnen ontwikkelen tot autonoom gegeven. Een kopie zonder origineel.

In het tweede deel van zijn essay gaat Baudrillard in op de verschillende stadia waarin een simulacrum zich kan bevinden en ontwikkelen. Volgens hem is er een historisch verloop te zien in de ontwikkeling van simulacra binnen de westerse wereld.

De opeenvolgende stadia van simulacra:

Het is een verwijzing naar een fundamentele realiteit
Het maskeert en denatureert een fundamentele realiteit
Het maskeert de afwezigheid van een fundamentele realiteit
Het heeft geen relatie met welke werkelijkheid dan ook;
Het is zijn eigen pure simulacrum

Volgens Baudrillard is er een belangrijk onderscheid te maken tussen “het simuleren” en “het doen alsof”. Iets kan een vertekening zijn van de werkelijkheid. Dit is wat er gebeurt bij de ontwikkeling van het eerste stadium van het simulacrum naar het tweede stadium. Het wordt een foute representatie van de werkelijkheid. Het simulacrum doet alsof het origineel anders is. In deze fase speken we nog wel steeds over een origineel, hoewel deze gemaskeerd wordt door het simulacrum.

Wanneer een simulacrum begint te simuleren gebeurt er iets anders. Want simuleren is niet doen alsof. In dit geval neemt het simulacrum de plaats over van het origineel. Het begint symptomen te produceren. Symptomen die niet echter of nepper zijn dan de symptomen van het origineel. Het wordt een werkelijkheid op zichzelf.

Als we kijken naar de actualiteit dan kunnen we zien dat deze theorie wel degelijk iets zegt over de tijd waarin we nu leven. Hoewel Baudrillard berucht is om zijn ondoorgroondelijke formuleringen, en daardoor soms moeilijk te begrijpen redeneringen, schuilt er wel een simpele gedachte achter zijn theorie.

Het lijkt rondom zijn ideeën vaak vooral te gaan om de beleving van mensen. Wat de mens beleeft als realiteit of wat juist niet. Waarheid wordt daarbij een irrelevant begrip, omdat er meerdere realiteiten zijn en daardoor ook meerdere waarheden.

Een voorbeeld is de manier waarop onze financiële sector functioneert. Deze sector is gebaseerd op waarheden. Wanneer ik geld op de bank heb staan is het een vereiste dat ik het idee heb dat ik het terug kan krijgen. De bank moet dus genoeg geld hebben om dit te kunnen doen. Dat is een waarheid die ik nodig heb.

Echter, is het geen vereiste voor een bank om hier aan te voldoen. Zolang het beeld (het simulacrum) van de gezonde bank bestaat, zal ik niet in paniek raken en zal de bank gezond blijven.

Times Square

In 2011 ben ik een half jaar in New York gaan studeren. Ik woonde in de Upper-Westside en ging elke dag met de metro naar Times square. Op een dag kwam ik op Times Square het metro station uitlopen. Ik moest hier zijn omdat ik een foto wou uitprinten bij een winkel in de buurt, een Office Depot volgens mij. Het was al donker buiten en vrij druk op Times Square, maar druk was het eigenlijk altijd wel. Het eerste en ook bijna het enige wat ik zag toen ik de trap op kwam lopen waren de grote led-schermen aan de gevels van de gebouwen. Normaal niet echt iets waar je langer dan een seconde naar kijkt, maar dit keer was het anders. Ik merkte dat iedereen om mij heen naar boven keek, naar één specifiek led-scherm. Ik dacht, laat ik dat dan ook maar doen. Op dit scherm was een nieuws bulletin te zien van de CNN. Het zag er dramatisch uit. Rellen in Tokyo, vervolgens brandende auto's in Rome, daarna schreeuwende mensen in Parijs. Ik snapte niet echt wat er aan de hand was, ik kon de nieuwslezer maar slecht verstaan en deed daarom ook mijn uiterste best er iets van te begrijpen. Eerlijk gezegd geloofde ik ook niet echt dat dit nieuws was, daarvoor leek het allemaal teveel op een film. Na Parijs volgden er nog een aantal shots van grote steden. Op een gegeven moment kwam de nieuwslezer in beeld, de stad die nu kwam had blijkbaar een introductie nodig. Ik hoorde New York, en vervolgens Times Square. Die plek ken ik dacht ik bij mezelf, ben daar wel eens geweest. Vervolgens kwam er een shot van Times Square in beeld. Op het beeld waren duizenden mensen te zien. Zo volgeladen kende ik Times Square alleen maar uit films, pff in het echt is Times Square altijd toch minder spectaculair. Onder aan het beeld zag je een paar eenlingen die braaf omhoog keken. Het was voor een seconde dood stil. Ik dacht bij mezelf, als ik nu goed oplet snap ik misschien wat er aan de hand is, aangezien ik Times Square wel ken en er nota bene op dit moment sta. Tijdens die seconde stilte ben ik iets wijzer geworden, maar niet veel. Ik herkende op beeld iets wat leek op een spandoek, met daarop “Occupy”. Ik dacht bij mezelf, huh, dat gedoe is toch van nu? Op dat moment brak er een tsunami van gebrul achter mij uit, alsof er duizenden mensen achter mij gek werden. Met een lichte vertraging gebeurde dit ook op het scherm. Ik begon maar even spastisch te bewegen, en ja hoor, daar was ik, voor het eerst op Times Square.

Een situatie waarin ik op Times Square sta en vervolgens mezelf, op tv, zie staan op Times Square. Grappig misschien. Maar wat gebeurt hier nou? Het vreemde is namelijk dat ik op dat moment voor het eerst het gevoel

had dat ik op Times Square stond, Terwijl ik er ondertussen al zo'n vijftig keer geweest was.

De ervaring van Times Square was mij al bekend, al lang voordat ik ooit in New York was geweest. Ik kende het namelijk al door middel van film en media beelden. Maar waarom herkende ik Times Square niet op de momenten dat ik er echt was?

We zouden kunnen stellen dat in dit geval het simulacrum (de media en film beelden) van Times Square een eigen werkelijkheid is geworden, met een geheel eigen beleving en betekenis. Twee Times Squares. De één die maar weinig te maken heeft met de ander. Eén werkelijkheid die alleen te vinden is in New York en een ander die zelfs hier¹ te beleven is.

1 Times Square



Kunsten onze realiteit

De theorie van Baudrillard over onze realiteit laat zien dat onze werkelijkheid liquide is. Onze beleving van de werkelijkheid is niet altijd gebaseerd op waarheden. Dit komt doordat de mens een natuurlijke drang heeft de realiteit aan te duiden met door hen geproduceerde middelen.

Maar hoe zit het dan met kunst? Een fenomeen wat zich laat typeren door het idee van het creëren. Wat kunst precies moet duiden weten we niet. En wat het ons wil vertellen is vaak ook een raadsel. Kunst lijkt een fenomeen wat het toppunt van simulacra zou kunnen zijn. Maar is kunst alleen maar een simulacrum van de hoogste orde? Of kleeft er nog iets aan kunst wat het net even iets anders maakt?

Voordat we beginnen te praten over kunst moeten we toch even bekijken wat kunst nou eigenlijk is, want er is veel gezegd en beweerd over kunst, en niet alles daarvan is even verhelderend.

Wat is kunst eigenlijk? Waar moet een kunstwerk aan voldoen wil het een kunstwerk zijn? Er bestaan een hoop criteria waaraan een kunstwerk zou moeten voldoen. Maar hoe bruikbaar zijn deze criteria eigenlijk nog? Want veel van hen lijken te verwijzen naar een soort van waarheid, maar is die überhaupt nog te vinden in de kunst?

Originaliteit is lang het credo geweest van de hedendaagse kunst, en misschien is dat nog steeds zo. Het is daarom ook niet gek dat de grenzen van wat kunst is zo zijn opgerekt dat alle criteria te ontkrachten zijn. Een criterium voor een kunstwerk zou bijvoorbeeld kunnen zijn dat het mooi moet zijn. Of dat het intellectueel prikkelend moet zijn. Of dat het een intiem moment moet opwekken. Of dat het origineel moet zijn, en ga zo maar door. Maar er zijn eigenlijk geen criteria die echt iets zeggen over wat kunst is. Want voor elk criterium is het tegendeel ook waar. Kunst kan namelijk ook lelijk zijn of afstandelijk en oppervlakkig, en goed gejat is nog steeds beter dan slecht geleend. Hooguit kunnen deze criteria ons iets zeggen over de waardering van kunst.

Maar als we al deze criteria tegen elkaar uitspelen, wat houden we dan over? Is alles dan kunst en kan iedereen kunst maken? Wat is het verschil tussen kunst en niet-kunst?

Duchamp

Als we het begrip kunst willen destilleren tot haar essentie moeten we het minimale criterium weten vast te stellen van kunst. Een voorwaarde die het verschil aangeeft tussen kunst en niet-kunst.

Marcel Duchamp produceerde in 1917 het werk "Fountain". Een urinoir. Geen kopie van een urinoir. Gewoon een urinoir, zoals elke man die kent. Hij signeerde dit object en noemde het kunst. Vandaag de dag beschouwen we dit werk als één van de meest invloedrijke werken van de hedendaagse kunst.

Maar wat is nou het verschil tussen een urinoir en "Fountain"? Fysiek zijn ze beide hetzelfde. Maar toch kijken we naar de één en plassen we in de ander. Duchamp demonstreert met deze² actie het laatste en enige criterium voor een kunstwerk; uit de realiteit halen. Wat hierdoor gebeurt is dat de urinoir in onze beleving niet meer meedoet met de realiteit, we accepteren het niet meer als realiteit. Het is kunst, en geen ding om in te plassen. Het ligt dus niet aan het werk, maar het ligt aan ons. Zolang de beschouwer het accepteert als kunst is het kunst.

2



Kunst(matig)³

Kunst is een concept. Een concept dat door elk kunstwerk gebruikt wordt en gereproduceerd wordt. Elk kunstwerk is het concept. Het concept kunst dwingt af dat het werk geen directe relevantie heeft tot de realiteit, het krijgt de naamtekening "kunstmatig". Dit wil zeggen dat het gelabelde zijn status verliest als onderdeel van de realiteit en deze vervangen wordt door de status "kunst". De relatie die het werk zal hebben tot de realiteit zal altijd die zijn van de relatie tussen kunstmatig en werkelijk. In andere woorden; In onze beleving heeft het, met kunst gelabelde, geen directe relevantie meer tot zijn originele status in de realiteit. Het ding kent zijn bestaan alleen nog maar uitsluitend als onderdeel van het concept kunst. We zullen een kunstwerk dan ook nooit verwarren met de realiteit, want op het moment dat we dat doen is het ook geen kunst meer.

We zouden dus kunnen stellen dat een kunstwerk een simulacrum is van de hoogste orde. Een kopie zonder origineel. Het werk heeft zijn status 'realiteit' verloren. Maar omdat kunst geen waarheid is maar eerder een afspraak, speelt het altijd open kaart over zijn status als kunstwerk. Het is dus een kopie zonder origineel wat ook toegeeft een kopie zonder origineel te zijn. Een stukje werkelijkheid gelabeld; kunstmatig.

*"We kunnen praten over rechtvaardiging, niet over waarheid. Wat we waar noemen, zijn overtuigingen die we hebben gerechtvaardigd. Maar een overtuiging kan ook waar zijn zonder dat hij gerechtvaardigd is. Rechtvaardiging hangt af van de toehoorder en van meerdere waarheden. Waarheid hangt nergens van af. En daarom is er ook niets over te zeggen. Waarheid met een hoofdletter W is zoiets als God. En over God is weinig te zeggen. Daarom spreken theologen ook van het onbenoembare."*⁴

³ Wanneer we het in dit essay hebben over kunst, hebben we het over autonome kunst. Wanneer kunst relevantie op begint te bouwen met betrekking tot de werkelijkheid verliest het zijn status als autonoom kunstwerk. Het kan daarbij wel nog altijd kenmerken vertonen van autonome kunst, maar het concept ontbreekt. In dat geval praten we over toegepaste kunst. Het krijgt een rol in de werkelijkheid en daardoor verliest het zijn status als autonoom kunstwerk. Het "kunst" concept is daarop dus niet van toepassing.

⁴ Uitspraak van Richard Rorty, afkomstig uit het programma "Van de schoonheid en de troost", Wim Kayzer, VPRO, 2000

Kunstmatige emotie?

In 1895 maakten de gebroeders Lumière een zwart-wit film genaamd “ L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat”. Deze film bestaat uit een scène waarin een stoomtrein op het station van La Ciotat aankomt. De stoomtrein komt vanuit de verte naar de voorgrond rijden. De legende gaat dat bij het vertonen van deze film het publiek in paniek raakte en uit angst weg sprong. Een gepaste reactie. Althans, als het publiek deze film niet aanzag als film maar als werkelijkheid. Maar laten we dit verhaal dan maar geloven en er vanuit gaan dat deze toeschouwers niet bekend waren met het fenomeen film, en daarom niet in staat waren deze gebeurtenis te onderscheiden van de werkelijkheid. Het was voor hen een echte trein die op hen af kwam. Dat zou dood als gevolg kunnen hebben. Genoeg reden voor de toeschouwers om flink veel stres te ervaren.

In dit geval was de film zo werkelijk dat de toeschouwers emotioneel hetzelfde reageren als dat zij zouden doen wanneer er echt een trein op hem afkwam. Maar wat zou er gebeuren als deze mensen wel bekend waren met het feit dat deze situatie geen werkelijkheid was? Zouden de emoties dan hetzelfde zijn?

In 2010 bezocht ik een tentoonstelling in Parijs. De tentoonstelling was in het Centre Pompidou en het ging hier om hedendaagse kunst. Eén van de werken bestond uit een vloer van plastic met daarop een projectie. Je kon hier overheen lopen zonder de projectie te verstoren, en dat deed ik dus ook. Er werd een film geprojecteerd op deze vloer die bestond uit vrij abstracte elementen. De film was opgebouwd uit veel kleur maar ook vooral veel beweging. Er waren vooral vormen te zien die ten opzichte van elkaar bewogen. De maker van dit kunstwerk⁵ was mij onbekend.

Op het moment dat ik op dit werk stond, waren er ook andere mensen aanwezig. Zij stonden niet op het werk, maar waren wel zeer serieus aan het kijken. Ik was zelf een beetje moe. Het was daarom ook wel aangenaam om een beetje naar beneden te staren, terwijl ik tussen mijn voeten mooi gekleurde vormpjes zag bewegen. Maar toen gebeurde er iets raars. De vormpjes werden opeens groter en het leek daarom net alsof ze op me af kwamen. Ik kreeg het gevoel alsof ik door de vloer heen zakte en naar beneden viel. Mijn benen werden slap en mijn maag begon te knijpen. Hoewel ik me realiseerde dat ik op een projectie stond reageerde mijn

5 Het werk dat in dit verhaal genoemd wordt is waarschijnlijk een werk van de kunstenaar Michael Snow, dit kan echter niet met zekerheid gezegd worden.

lichaam alsof ik aan het vallen was. Mijn reactie op dit gebeuren was een reactie die ik niet had verwacht. Ik begon namelijk vrij gênant te lachen. En hoewel allemaal Franse mensen mij raar aankeken kon ik toch niet stoppen met lachen. Ik probeerde mezelf nog een paar keer uit te leggen dat ik niet echt viel. Ik ben uiteindelijk maar weg gegaan, omdat ik deze situatie een beetje pijnlijk vond.

Als we kunst definiëren als iets wat niet meedoet met de realiteit, dan is het misschien niet zo moeilijk voor te stellen dat dit effect heeft op de beleving ervan.

Uit de theorie van Baudrillard hebben we kunnen vaststellen dat de beleving van onze realiteit gebaseerd is op het beeld wat we hebben van de realiteit. Bij kunst is dit beeld al vastgesteld, het is namelijk kunst en geen realiteit. Maar wat is het gevolg hiervan? Als kunst kunstmatig is, is onze emotionele reactie op kunst dat dan ook?

Susan Sontag beschrijft in een bepaald gedeelte van haar boek “kijken naar de pijn van anderen” de manier waarop wij journalistieke fotografie ervaren. Ze begint met de situatie waarin fotografie haar intrede deed. Dit was een tijd waarin schilderijen het dichtst bij het representeren van de werkelijkheid kwamen. Maar fotografie was veel objectiever. Fotografie legde de werkelijkheid vast, onpartijdig, zonder invloed van de maker (in tegenstelling tot schilderijen), omdat het vastleggen gebeurde door een apparaat. Foto's legden een getuigenis af van de werkelijkheid, omdat de fotograaf ter plekke moest zijn om de foto te maken.

Vervolgens beschrijft ze journalistieke fotografie als zijnde een interpretatie van de werkelijkheid, en vooral belangrijk de kenmerken die dit suggereren. Een situatie waarmee we heden ten dage vooral mee geconfronteerd worden. Hieronder een citaat uit het boek “kijken naar de pijn van anderen”

“Wie veel nadruk legt op de bewijskracht van met de camera gemaakte beelden, moet de vraag aangaande de subjectiviteit van de maker van die beelden aanscherpen. Voor foto's van gruwelen is het gewicht vereist van een getuigenis zonder enige hang naar kunstzinnigheid, omdat men die gelijk stelt met onoprechtheid of louter vernuft. Afbeeldingen van helse gebeurtenissen lijken authentieker wanneer ze niet de indruk wekken dat er sprake is van een ‘goede’ belichting of een mooie compositie, omdat de fotograaf ofwel een amateur is ofwel – en dat werkt net zo goed – een van de uiteenlopende bekende antikunststijlen heeft toegepast. Als ze uit artistiek oogpunt niet teveel aandacht trekken, worden zulke foto's

minder snel als manipulatief gezien – Alle wijdverspreide beelden van verschrikking wekken nu die verdenking – en leiden niet zo gemakkelijk tot oppervlakkig medelijden of identificatie. De minder gepolijste beelden worden niet alleen begroet als bijzonder authentiek. Sommige kunnen het opnemen tegen de beste die bestaan, zo tolerant zijn de maatstaven voor een gedenkwaardige, welsprekende foto.”⁶

Het kunstmatig worden van journalistieke fotografie is een fenomeen wat zeer actueel is. Hoe meer kenmerken een foto vertoont van kunst, des te kunstmatiger wordt het ervaren. Door bijvoorbeeld esthetiek in een foto ontstaat er een gelijkenis met kunst. Het begint eigenschappen te vertonen van kunst en verliest daarom gedeeltelijk zijn status als realiteit.

Tegenwoordig zien we dat het nieuws ons vooral wordt gebracht doormiddel van amateuristische filmpjes. Filmpjes van slechte kwaliteit gemaakt met een mobieltje. Denk bijvoorbeeld aan de aanslagen in Bosten en in London. Door de onvakkundige kenmerken van deze filmpjes zijn deze filmpjes niet te vergelijken met de kenmerken van een zorgvuldig vervaardigd kunstwerk.

De filmpjes krijgen een sterke status als realiteit, doordat ze zich distantiëren van het concept kunst.

Doordat deze filmpjes echter lijken dan professionele filmpjes reageren we er emotioneel ook anders op. Hetgeen wat we op deze filmpjes zien is echt. Het heeft daarom direct betrekking op ons. Het is onze werkelijkheid.

6 Susan Sontag, “Kijken naar de pijn van anderen, Amsterdam, De bezige bij, 2005, pagina p. 27

Rudimentaire moderne mens

De mensentuin

“Wanneer de druk van het moderne bestaan te groot wordt, vergelijkt de gekwelde stadbewoner het gekrioel om hem heen vaak met een onvervalste jungle. Dit kan dan wel een rake term zijn om het levenspatroon van een dichte stadsgemeenschap te kenschetsen, maar het is een vergelijking die niet opgaat, zoals iedereen die een echte jungle heeft bestudeerd, zal bevestigen.

Onder normale omstandigheden in hun natuurlijke omgeving verminken dieren zichzelf niet, masturberen niet, vallen hun nakomelingen niet aan, krijgen geen maagzweren, worden geen fetisjisten, lijden niet aan zwaarlijvigheid, vormen geen homoseksuele paren, begaan geen moord. Al dit soort zaken komen – onnodig het te zeggen – onder menselijke stadbewoners wel voor. Is dit dan een fundamenteel onderscheid tussen de menselijke soort en andere dieren? Op het eerste gezicht lijkt dat inderdaad zo. Maar schijn bedriegt. Andere dieren gedragen zich ook zo onder bepaalde omstandigheden, wanneer ze namelijk in gevangenschap, een onnatuurlijke omgeving, moeten leven. Het dier in de dierentuin in een kooi vertoont al dit soort abnormaliteiten die we zo goed van onze menselijke metgezellen kennen. Het is dan ook overduidelijk dat de stad niet je reinste jungle is, maar een mensentuin.

We moeten geen vergelijking trekken tussen de stedeling en het dier in het wild, maar tussen de stedelingen en het dier in gevangenschap. De moderne menselijke soort leeft niet langer in omstandigheden die natuurlijk zijn. Hij zit niet gevangen in een dierentuin, maar in zijn eigen briljante hersenwerk; hij heeft zichzelf opgesloten in een geweldige, rusteloze menagerie waar hij constant gevaar loopt onder de druk te bezwijken.”⁷

Desmond Morris. Een Engelse zoöloog, geboren in 1928. Morris begint zijn loopbaan als schilder. Tegelijkertijd studeerde hij zoölogie aan de universiteit van Birmingham. Zijn doctoraal haalt hij uiteindelijk aan de universiteit van Oxford. Van 1959 tot 1967 werkt Morris als hoofd van de afdeling zoogdieren bij de dierentuin van Londen (The Londen Zoo). Morris publiceerde rond deze tijd zowel wetenschappelijke als populairwetenschappelijke boeken. In 1969 publiceert hij het boek “de

7 Desmond Morris, “De mensentuin”, Utrecht, A.W. Bruna & Zoon, 1969, pagina p. 9

mensentuin" (The Human Zoo).

In het boek de mensentuin gaat Morris in op het gedrag van de moderne mens in grote steden. Hij ziet een parallel tussen het gedrag van mensen in grote steden en dieren die in gevangenschap leven. Door zijn ervaring met het observeren van dieren in een dierentuin is hij is staat geweest dit boek te vullen met talloze voorbeelden van dierlijk gedrag in gevangenschap. De overeenkomsten met het menselijk gedrag zijn verbluffend.

We zullen voor dit essay vooral kijken naar een hoofdstuk uit 'de mensentuin' waarin Morris de gevolgen beschrijft van de onnatuurlijke leefomstandigheden van de mens. Als basis kijkt hij naar 'de primitieve mens'. De mens in zijn natuurlijke omgeving. Toen de mensheid nog primitief was draaide zijn leven om het behalen van een aantal doelen. Doelen zoals overleven; het vinden van water, het vinden van voedsel, het zorgen voor goed onderdak en ga zo maar door. Ook voortplanting was een doel, we moesten een geschikte partner vinden en daarmee nakomelingen produceren. Dit zijn niet perse doelen die we bewust hebben bedacht. Ons lichaam vertelt ons dat we dit moeten doen. Of we nou willen of niet, we krijgen honger en zin in seks. Voor de primitieve mens was het bereiken van deze doelen een volledige dagtaak. Als ze het al zover geschopt hadden dat ze in al deze zaken waren voorzien hadden ze geen tijd meer over voor andere dingen. Want als we naar het lichaam van de mens kijken is overleven misschien niet ons sterkste punt. We zijn relatief zwak en langzaam. De mens kon dus niet als een leeuw de hele dag luiëren met de wetenschap dat als hij elk moment een antilope kan vangen. De mens had hier toch meer moeite mee en het koste hem daarom ook een hoop tijd. Het gevolg hiervan is dat we een zenuwstelsel hebben ontwikkeld dat passiviteit verafschuwt, het houdt ons voortdurend aan de gang.

Maar nu zijn we ontwikkeld en hebben het met zijn allen zo ver geschopt dat we voor een groot deel zijn voorzien in onze basis behoeften. We zijn verzekerd van regelmatige voeding, hebben bescherming tegen natuurlijke roofdieren en worden goed voorzien met betrekking tot onze hygiëne en gezondheid. Maar ons stimulanslustig zenuwstelsel hebben we nog wel. Dit stimulanslustig zenuwstelsel moeten we tevreden houden. We hebben daarom dus vooral stimulans nodig om onszelf gelukkig te houden. Een evolutionair relict wat een doel heeft gecreëerd voor de moderne mens. Het zelfde gebeurd volgens Morris bij dieren zoals apen die in een dierentuin leven. Deze dieren zijn in alles voorzien met betrekking tot hun basis behoeften. Het gevolg hiervan is dat deze dieren op zoek gaan naar stimulans en daardoor vergelijkbaar gedrag gaan vertonen met de

moderne mens. De moderne stads mens is dus te vergelijken met een aap in de dierentuin. Baudrillard heeft al laten zien dat onze realiteit vooral in onze hoofden zit en nu hebben we ook nog een rudimentair lichaam dat ons dingen laat doen die we niet perse nodig hebben.

Empathie voor alles

Sally-Ann

In een kamer zitten twee meisjes. Het ene meisje heet Sally en het andere meisje heet Ann. Naast Sally en Ann is er ook nog een man aanwezig, zijn naam is Jean. In de kamer staat een tafel. Op die tafel ligt een balletje en er staan twee bekertjes. Alle drie de personen zitten aan de tafel. Jean draait de twee bekertjes om. Onder een van de bekertjes stopt hij het balletje. Dit alles doet hij in het bijzijn van de twee meisjes. Beide meisjes kunnen de handelingen van Jean volgen. Jean vraagt vervolgens aan Sally onder welk bekertje het balletje ligt. Zij wijst het bekertje aan, en het antwoord is juist. Vervolgens vraagt Jean aan Ann om de kamer te verlaten, zij doet dit. Wanneer Ann de kamer uit is haalt hij het balletje onder het ene bekertje vandaan en stopt hem onder het andere bekertje. Sally neemt deze handelingen van Jean waar. Dit keer moet Ann vertellen onder welk bekertje het balletje zit, ze wordt dus terug de kamer ingelaten. Maar voordat Ann de kamer binnen is vraagt Jean aan Sally; welk bekertje zal Ann kiezen?

Dit bovenstaande verhaaltje is gebaseerd op een neuropsychologisch experiment genaamd “Sally-Ann”⁸ ook wel bekend als de “false beliefs test”. Dit experiment is bedoeld om het inlevingsvermogen van een kind te testen. Meestal uitgevoerd met kinderen van drie tot vier jaar.

Sally moet dus voorspellen welke keuze Ann zal maken. Bij het juist kunnen inschatten van Ann’s keuze is Sally gedwongen zich in te leven in Ann. Sally moet begrijpen dat Ann de verplaatsing van het balletje niet heeft meegemaakt. In andere woorden, Sally moet kunnen vaststellen dat het realiteitsbeeld van Ann niet coherent is met haar eigen realiteitsbeeld. Wanneer Sally dit inlevingsvermogen al heeft ontwikkeld, dan zal Sally zeggen dat Ann het lege bekertje kiest.

Het is echter typisch bij kinderen van drie jaar dat zij toch zeggen dat Ann het bekertje kiest met het balletje erin. Ze baseren hun inschatting dan puur op eigen beleving en kunnen zich niet inleven in de ander. Bij vierjarige is het vaak zo dat ze zich wel kunnen inleven. Ook mensen met autisme in de vorm van sociale stoornis hebben moeite met deze test.

8 Wimmer H, Perner J, “Beliefs about beliefs: Representation and constraining function of wrong beliefs in young children’s understanding of deception”, *Cognition*, 1983

De mens is een kuddedier. Zelfstandig zouden we niet kunnen overleven. We hebben onze medemens nodig. Dit kudde gedrag is te herleiden tot de primitieve mens. Zij leefden in een tijd waar we nog de concurrentie aangingen met andere dieren. Dieren die vaak veel sterker en sneller waren. Als we wilden overleven moesten we wel samenwerken. Toen later andere dieren geen concurrentie meer waren nam het kuddegedrag niet af, het werd juist sterker. Dit maal bood onze kudde niet perse bescherming tegen dieren maar voornamelijk tegen andere kuddes mensen. Heden ten dagen zien we dat dit nog steeds geldt en dat groepsgedrag essentieel is voor de mens. Er zijn namelijk maar weinig tot geen mensen die zelfstandig het leven door kunnen komen.

Ons bestaan is opgebouwd uit het idee van interactie met ons medemens. Ons lichaam heeft zich dermate ontwikkeld om zoveel mogelijk hierin te faciliteren. Het daarom niet moeilijk voor te stellen dat ‘ook’ voor de hedendaags ontwikkelde mens sociaal gedrag een essentiële vaardigheid is.

De vaardigheid(inlevingsvermogen) die we hier boven lieten zien is dus een heel belangrijke. Het kunnen inleven in een ander is essentieel voor het functioneren van een groep. Het is dus naast intelligentie één van de succes factoren van het menselijk wezen. Maar hoe ver gaan deze sociale vaardigheden? Betekend het inleven in een ander dat we ook kunnen voelen wat een ander voelt? En heeft dit inlevingsgevoel alleen betrekking tot onze medemens, of ook tot andere zaken?

Spiegelneuronen

De jaren 80 en 90 van de twintigste eeuw. Giacomo Rizzolatti is aan het werk met Giuseppe Di Pellegrino, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi en Vittorio Gallese aan de universiteit van Parma, Italië. Ze zijn bezig een experiment uit te voeren met mensapen. Ze hebben elektroden geplaatst in het brein van de apen met als doel het registreren van activiteit omtrent motorische zaken. Ze lieten de apen bijvoorbeeld een banaan oppakken. Vervolgens probeerde ze de activiteit in het brein te registreren. Ze zagen dat wanneer een aap een handeling uitvoerde bepaalde delen van het brein geactiveerd werden. Maar er gebeurde iets vreemds. Elke keer dat één van deze mannen een banaan oppakte in het bijzijn van de aap, zagen ze dat bij de aap dezelfde gedeeltes van het brein actief werden als wanneer de aap zelf deze handeling uitvoerde.

Dit was de ontdekking van de spiegel cel, oftewel spiegelneuronen. Spiegelneuronen zijn neuronen die vuren wanneer we een handeling

uitvoeren, maar ook vuren wanneer we een handeling uitgevoerd zien worden. Deze neuronen spiegelen dus als het ware het gedrag van een ander en zijn op dezelfde manier actief als wanneer we zelf het gedrag uitvoeren. Later is bekend geworden dat naast apen vooral de mens beschikt over deze neuronen.

Simulatietheorie⁹

Sociale interactie. Een belangrijke opgave voor de mens. Maar waar beschik de mens over om dit succesvol te doen? Hoe komen we erachter wat iemand anders voelt? Hoe kunnen we snappen wat iemand van plan is, wat zijn intenties zijn? Hier bestaan verschillende theorieën over. De overkoepelende term voor deze tak van filosofie/psychologie is de Engelse term “Theory of mind” (ToM)

Eén van de meest plausibele theorieën binnen deze tak in de simulatietheorie. De simulatietheorie doet zijn intreden in de jaren 80. Simulatietheorie gaat uit van de veronderstelling dat het waarnemen van gedrag, bijvoorbeeld de emotionele expressies van anderen, dezelfde mechanismen in de hersenen activeert die gebruikt worden om het eigen gedrag en emoties te produceren. De waargenomen emoties worden als het waren geëchood door de waarnemer. Doormiddel van spiegelneuronen worden dezelfde gebieden geactiveerd in zijn brein. Dit betekent dus niet dat we op een theoretische manier een interpretatie maken van iemand anders gedrag en vervolgens daaruit een conclusie trekken. Maar dat we eerder het gedrag simuleren en daardoor ons verplaatsen in een ander. We voelen dus wat een ander voelt. En vanaf deze situatie bepalen we wat we zelf zouden voelen, willen of denken. Hiermee kunnen we dus doormiddel van simulatie een intentie produceren. Oftewel, we laten ons eigen cognitieve systeem onbewust haar werk doen en schrijven de uitkomst toe aan de gesimuleerde ander. Het simuleren is geen bewust proces. Meestal zijn we ons slechts bewust van het feit dat we anderen gedachte x of emotie y toeschrijven en niet van het cognitieve proces dat tot die toeschrijving leidt. Een reden waarom deze theorie zo plausibel is, is dat het de mogelijkheid biedt om emotioneel te reageren op bijvoorbeeld zeer genuanceerde en bijna onzichtbare gelaatsuitdrukkingen. Er zijn bijvoorbeeld testen gedaan waarbij mensen afbeeldingen te zien kregen van gelaatsuitdrukkingen. Hun hersenactiviteit werd geregistreerd. Hoewel

⁹ Gebaseerd op een article van Marc Slors, “Sociale cognitie en het ‘theory of mind’ debat”, Radboud Universiteit, Nijmegen

de proefpersonen vaak bewust geen onderscheid konden maken tussen de verschillende gelaatsuitdrukkingen, reageerde hun lichaam hier wel op. Ze konden de emoties simuleren zonder een bewuste aanzet te geven. Oftewel, onbewust imiteren wij de waargenomen gezichtsuitdrukkingen of gebaren, waarna we ‘van binnen uit’ een ‘echo’ van de intentie en emotie daarachter registreren.

Relaties

Een van de problemen die ontstaan bij het kijken naar gedrag is dat gedrag zich niet laat zien in gefixeerde punten. We kunnen gedrag pas herkennen wanneer we de context kennen. Uit experiment is gebleken dat spiegelneuronen vuren in sequenties. Die sequenties corresponderen met logisch gestructureerde handelingspatronen. Het begin van zo’n patroon correspondeert met de waargenomen handeling, maar het verdere verloop lijkt meer op een voorspelling. Bijvoorbeeld als we iemand zien grijpen naar een koffiemok. Wanneer deze handeling wordt uitgevoerd binnen de context van koffie drinken, simuleren we vaak ook de beweging van de hand naar de mond. Wanneer we dezelfde handeling zien van het grijpen naar een koffiemok, maar in dit geval in een context van afwassen, simuleren we de handelingen van het wassen er ook bij.

Dit wijst erop dat het herkennen van gedrag en emotie eerder is opgebouwd uit het reageren op ‘relaties tussen gegevens’ dan uit het reageren op ‘op zichzelf staande gegevens’.

In het eerste deel van dit essay hebben we vooral de relativiteit van waarheid moeten accepteren. In dit deel zullen we vooral moeten kijken naar relaties en niet zozeer naar ‘op zichzelf staande’ gegevens. Het is soms namelijk beter om naar de verhouding tussen twee dingen te kijken dan naar de twee dingen zelf.

Onze aarde heeft een positie in het universum. Maar deze positie is niet te bepalen ten opzichte van het oneindige niets. De aarde heeft alleen maar een positie ten opzichte van andere dingen, zoals andere planeten en sterren. Zonder deze andere dingen heeft de aarde geen positie.

Relaties maken iets tot wat het is. Denk bijvoorbeeld aan de kleur wit. Een gegeven wat een vaste waarde lijkt te hebben. Maar de kleur wit kan net zo goed de kleur zwart zijn. Zijn positie is afhankelijk aan de relaties die

het heeft tot de rest van de kleuren. Denk bijvoorbeeld aan een beamer die op een witte muur projecteert. Het kan dan voorkomen dat op sommige plekken in de projectie de onbelichte en ongemanipuleerde muur te zien is. Maar, hoewel het stukje muur wit is zullen we het toch waarnemen als zwart. Het wit van de muur krijgt dan ten opzichte van de rest de positie van het zwart. Hierdoor wordt wit in onze beleving zwart, zonder dat er iets veranderd aan het wit van de muur. De waarheid van wit is dus relatief aan het geen om zich heen.

“Alles is wat 't is bij gratie van zijn relatie tot al 't andere”¹⁰

Empathie

De simulatietheorie en de spiegelneuronen lijken de oorzaak te zijn van empathie. Ons vermogen om mee te voelen met iemand anders. Uit de simulatie theorie blijkt dat dit niet zo zeer een kwestie is van een goed inbeeldingsvermogen, maar dat dit een neurologisch en dus onbewust proces is.

Maar als we gedrag vooral herkennen uit de relaties tussen verschillende gegevens, zouden die gegevens dan niet als variabel beschouwd kunnen worden? Kan empathie opgeroepen worden door gedrag van andere wezens dan mensen? Want maakt het uit wie of wat dit gedragspatroon vertoont? Kan empathie zelfs opgeroepen worden door niet levende dingen?

De helikopter in een doos

Een radiografisch bestuurbare helikopter van ongeveer een meter lang bevindt zich in een doos. Een doos van ongeveer twee meter hoog, twee meter diep en twee meter breed. Het helikoptertje staat stil in het midden van de doos. Op een gegeven moment begint de helikopter geluid te maken. Zijn rotors beginnen te draaien. Wanneer de rotors op snelheid zijn stijgt het helikoptertje op. De helikopter zweeft door de net iets te kleine doos. De manier waarop hij vliegt maakt een onrustige indruk. Zijn ruimte is zo beperkt dat hij moeite lijkt te hebben de wanden niet te raken. Het helikoptertje hangt geen moment stil. Hij bungelt op en neer en wijkt van links naar rechts. De doos begint zich te vullen met de uitlaatgassen van de

helikopter. Het lijkt er niet op dat dit helikoptertje dit lang zal volhouden. En na een tijdje is het dan ook zover. Het helikoptertje raakt met zijn rotor de wand van de doos. Het helikoptertje valt naar beneden maar landt wel op zijn pootjes. Er wordt nog eens flink gas gegeven in de hoop de vlucht te kunnen hervatten. Maar te vergeefs. In de plaats van opstijgen begint het helikoptertje rondjes te draaien. Hoe meer hij z'n best doet hoe harder hij begint te draaien. Deze poging loopt niet goed af. Na herhaaldelijk met zijn staart de wand te hebben geraakt gaat het fout. Het helikoptertje kiept om en slaat zichzelf in stukken met z'n eigen rotor. Maar het blijft gaan. Hij slaat zichzelf hulpeloos van de ene hoek naar de ander. Het helikoptertje spartelt nog hevig over de grond en de motor krijsst het uit door de hoge toeren die het maakt. Waarna hij zichzelf uiteindelijk de laatste klap geeft. Het helikoptertje is dood. Hij ligt nu stil en zonder geluid te maken op z'n zij.

¹⁰ Uitspraak van Richard Rorty, afkomstig uit het programma “Van de schoonheid en de troost”, Wim Kayzer, VPRO, 2000



1

Antropomorfisme

Antropomorfisme. Een term die het fenomeen aanduidt waarbij wij mensen menselijke eigenschappen toeschrijven aan niet menselijke wezens of levenloze dingen. Het begrip is samengesteld uit twee Griekse woorden. Het woord *ánthrōpos* wat mens betekent en het woord *morphē* wat uiterlijke vorm betekent. Antropomorfisme zien we tegenwoordig bijvoorbeeld veel terug in tekenfilms waarbij personages met menselijke eigenschappen en karakters gepersonifieerd worden door dieren. Spongebob is bijvoorbeeld een spons, maar gedraagt zich als een mens (vreemd hyperactief kind).

Maar dit fenomeen komt niet alleen voor in tekenfilms. Overal om ons heen zien we dat dieren of levenloze dingen benaderd worden alsof het een menselijke aard heeft. Van orkanen die meisjes namen krijgen tot verhalen van een boze en manipulatieve wolf in oma's kleren. En het is niet alleen iets van vandaag. Al in de prehistorie was de mens bezig dieren en levenloze dingen menselijke eigenschappen toe te schrijven. Denk bijvoorbeeld aan de sfinx. Het vroegste voorbeeld van dit fenomeen is 40.000 jaar oud. Een beeldje van een menselijk lichaam met het hoofd van een leeuw, gevonden in Duitsland.

Het is dus een hardnekkige menselijk trek. Maar is dit vreemd? Want als één van de grootste en meest noodzakelijke vaardigheden van de mens, het omgaan met de mens is (intermenselijke relaties), is het dan niet logisch dat de mens andere dingen ook graag beschouwt als mens?

-
- 1 Roman Signer, *Schweben in einer Kiste* (Floating in a box), 1999
Pilot: A. Caspari
Camera: Aufdi Aufdermauer
Editing: Aleksandra Signer

Pseudo-intermenselijke relaties

De stelling die ik in dit essay zal poneren is dat de intermenselijke relatie zich niet beperkt tot een relatie tussen mens en mens. Maar dat een intermenselijke relatie ook kan ontstaan tussen mens en kunstwerk. We spreken hier dan van een pseudo intermenselijke relatie. De toeschouwer die de gedragskenmerken simuleert van het kunstwerk. Er van uitgaande dat gedrag en emotie bestaat uit sequenties waarvan de intervallen het gedrag en de emotie bepalen.

Het gedrag van muziek

Voor het nader bekijken van de pseudo-intermenselijke relaties, en zijn werking omtrent abstractie, wenden we ons tot het fenomeen muziek en het daarbij behorende idee van autonomie. Daarbij moet gezegd worden dat we het in dit geval hebben over instrumentale muziek, zonder tekstuele aanvulling. In andere woorden, muziek waarbij er geen gebruik gemaakt wordt van taal in de vorm van bijvoorbeeld zang. Muziek als een bundeling van abstractie. Een pure vorm van muziek. Waarbij muziek alleen nog maar naar zichzelf verwijst en bijvoorbeeld niet naar een verhaal. Maar hoe kan het dan dat muziek emoties opwekt bij de luisteraar wanneer het ons niks vertelt maar ons slechts iets laat horen? Wanneer we naar muziek luisteren kunnen we emoties ervaren. Het vreemde is echter dat deze emoties niet voortvloeien uit een bewust denkpatroon, zoals bijvoorbeeld het inleven in een verhaal. Er wordt ons geen informatie gegeven waarmee we bewust iets kunnen. Maar we kunnen deze emoties wellicht verklaren door het luisteren naar muziek te beschouwen als pseudo-intermenselijke relatie. Een relatie tussen mens en muziek. Waarbij de luisteraar onbewust emotioneel reageert op abstractie. Maar voordat we hier verder op ingaan moeten we kijken naar het gedrag van muziek en hoe deze te herkennen is.

In het essay 'De film en de moderne psychologie' van Merleau-Ponty¹¹ wijdt Ponty een stuk aan de manier waarop wij muziek waarnemen. Hij begint zijn essay met het betogen van het idee dat bij waarneming groepering een belangrijk fenomeen is. We herkennen vormen en patronen en stellen die ook vast in onze waarneming. We groeperen als het ware onze visuele en auditieve input. Zo spreek hij over een voorbeeld van dit gedrag.

11 Maurice Merleau-Ponty, 1908 - 1961, was een Franse fenomenologisch filosoof.

"De aanblik van de wereld voor ons zou helemaal overhoop gehaald worden, als wij er in slaagden de tussenruimten tussen de dingen – bij voorbeeld de ruimte tussen de bomen op de boulevard – als dingen te zien, en omgekeerd de dingen zelf - de bomen van de boulevard – als achtergrond te ervaren. Dat gebeurt in de zoekplaatjes: het konijn of de jager waren niet zichtbaar, omdat de elementen van deze figuren uit hun verband gehaald en in andere vormen opgenomen waren: wat het oor van het konijn bijvoorbeeld zal zijn, was alleen nog maar de lege ruimte tussen twee bomen van het bos. Het konijn en de jager komen tevoorschijn door een nieuwe afscheiding in het veld, door een nieuwe ordening in het geheel aan te brengen. De camouflage is de kunst een vorm te verbergen door de hoofdlijnen, die deze bepalen, in andere meer overheersende vormen onder te brengen."¹²

Vervolgens past hij dit idee toe op muziek.

Hetzelfde soort analyse kunnen we toepassen op de waarneming van het gehoor. Alleen gaat het dan niet om vormen in de ruimte, maar om temporale vormen. Een melodie, bijvoorbeeld, is een geluidsfiguur; zij vermengt zich niet met de achtergrondgeluiden, die haar kunnen begeleiden, zoals het geluid van een claxon, die men in de verte tijdens een concert hoort. De melodie is niet een som van noten: iedere noot telt slechts door de functie die zij in het geheel heeft, en daarom wordt de melodie niet merkbaar veranderd, als men haar transposeert, dat wil zeggen, als men alle noten, waaruit zij is samengesteld, verandert, terwijl men de verhoudingen en de structuur van het geheel in acht blijft nemen. Daarentegen is één enkele verandering in deze verhouding voldoende om het algehele voorkomen van de melodie te veranderen. Deze waarneming van het geheel is natuurlijker en oorspronkelijker dan die van de afzonderlijke elementen.

Merleau-Ponty stelt dus dat in muziek geluidsfiguren te onderscheiden zijn, waarbij het niet belangrijk is uit welke specifieke noten ze bestaan, maar het belang meer ligt bij de verhoudingen die deze noten met elkaar aangaan. Laten we hier eens dieper op ingaan. Een op zichzelf staande noot, bijvoorbeeld een 'c', zal voor de gemiddelde mens geen betekenis dragen. Het maakt weinig uit of ik nou een 'c' noot hoor of een 'a' noot hoor. Zolang ze op zichzelf staan is het voor mij gewoon 'een' toon. Maar

12 Merleau-Ponty, "Essays", Het Spectrum, Utrecht/Antwerpen, 1970. pagina pp. 150 - 151

Essay VI. "De film en de moderne psychologie" Oorspronkelijke titel: Le cinéma et la psychologie, uit "Sens et nonsens", 1948.

wanneer ik een 'c' toon hoor en kort daarna een 'a' toon, krijgen beide tonen ineens hun betekenis. Ze krijgen een positie ten opzichte van elkaar. Ik hoor nu dat de één hoger of lager is dan de ander. En naar mate de reeks lang en voller wordt, des te meer relaties er ontstaan tussen de noten. We kunnen dus stellen dat bij een melodie het niet perse de noten zijn die de melodie maken, maar vooral de relaties die ontstaan tussen de noten. Het is daarom ook niet zo gek dat er in de muziek theorie vooral gepraat wordt over intervallen. Intervallen zijn in dit geval de ruimtes tussen twee noten. De noten zelf zijn variabel.

Dus als we willen kijken naar het gedrag van een melodie dan kunnen we een melodie ontleden tot een reeks verhoudingen. Verhoudingen die abstract zijn. Verhoudingen die gedrag simuleren. Bij het onderdeel antropomorfisch hebben we kunnen zien dat wij gedrag graag een menselijke aard geven. Het is dan misschien niet zo gek te stellen dat het beluisteren van muziek een intermenselijk relatie creëert. Waarbij de mens onbewust het gedrag simuleert van een muziekstuk. Zoals we mee kunnen voelen met ons medemens, zo kunnen we ook meevoelen met een melodie. Een melodie wordt bijvoorbeeld als vrolijk ervaren omdat dit het gedrag vertoont van een vrolijk persoon en wij dit vervolgens onbewust spiegelen als zijnde onze eigen emotie. Een vorm van empathie waarvan we ons niet bewust zijn.¹³

13 Om een goed auditief voorbeeld te geven refereer ik graag naar de stroming minimalistische muziek – of specifieker; de binnen die stroming gecreëerde repetitieve muziekstukken - uit de jaren 60 van de twintigste eeuw. Deze uitgekleden muziekstukken demonstreren het functioneren van muziek op een helder manier. Een goed voorbeeld is het muziekstuk "Opening" van Philip Glass (1982)

Het gedrag van kunst

In het boek 'de naakte mens' richt Desmond Morris zich op de non-verbale communicatie tussen mensen. In het boek stelt hij de vraag hoeveel we te weten kunnen komen van een ander zijn gevoel, stemming en persoonlijke eigenaardigheden. Op de zelfde manier waarop hij als zoöloog dieren waarneemt zo werpt hij zijn blik op het menselijk wezen. Het boek is een inventaris van typisch menselijke gedragssignalen.

Met de stelling in ons achterhoofd dat het beschouwen van kunst een pseudo-intermenselijke bezigheid is zullen we de signalen vaststellen die kunst simuleert.

Als voorbeeld voor het vaststellen van het gedrag van een kunstwerk gebruiken we een schilderij van de Duitse schilder Gerhard Richter. Gerhard Richter wordt gezien als één van de belangrijkste kunstenaars van de laat twintigste eeuw en de vroege eenentwintigste eeuw. Zijn oeuvre bestaat vooral uit schilderijen. Schilderijen die variëren van puur formele abstracte schilderijen tot hyperrealistische schilderijen. Bij het beschouwen van zijn werk is het daarom ook aannemelijk dat we verschillende invalshoeken moeten gebruiken. Het geeft ons een goed excuus een quasi postmodern standpunt in te nemen en ons daarbij niet te laten verleiden door de doelen van de klassieke invalshoeken. We zullen deze invalshoeken echter wel gebruiken omdat zij de verschillende aspecten van een kunstwerk typeren. Met klassieke invalshoeken doel ik op een drietal ideaaltypische invalshoeken¹⁴ uit de kunstfilosofie. Deze invalshoeken zijn: mimesis (nabootsing van de realiteit), expressie(kunst als uiting van de kunstenaar), Formalisme(kunst als autonoom gegeven). Hoewel deze invalshoeken opzichzelfstaand een waarheid schetsen die ze niet kunnen waarmaken, hebben deze idealen wel bestaan. En zijn daarom wel te beschouwen als bouwstenen voor de hedendaagse kunst. We zullen, door te kijken naar relaties, een synthese maken van deze drie invalshoeken.

Het kunstwerk dat we als voorbeeld zullen gebruiken is het schilderij "Lesende". Gemaakt door Gerhad Richter in 1994. Het schilderij is 72 centimeter hoog en 102 centimeter breed. Geschilderd met olieverf op linnen.

14 Deze ideaaltypische invalshoeken zijn ontleend aan het boek "denken over kunst" van A.A. van den Braembussche. Dit boek is een inleiding in de kunstfilosofie. In dit boek stelt hij een historisch verloop op van de invalshoeken en daarbij horende denkbelden in de kunstfilosofie

We beginnen met mimesis. Hoewel ik het woord mimesis gebruik zullen we niet teveel waarden moeten hechten aan dit begrip. Dit begrip betekent letterlijk nabootsing, maar door het veelvuldig gebruik van dit begrip in de kunstfilosofie kleeft er meer aan dan ons lief is. Voor de duidelijkheid zullen we het daarom over iets anders hebben. Het aspect dat we nu bespreken gaat over de, door het kunstwerk, gecreëerde illusie.

Deze illusie zien we terug in het schilderij van Richter. We beperken ons in eerste instantie tot de afbeelding. Op de afbeelding zien we een vrouw, haar naam is Sabine en zij is tevens de vrouw van Richter. Zij is aan het lezen en kijkt ons als toeschouwer niet aan. Er wordt een ruimte gesuggereerd waarin zij zich bevindt.

Er valt natuurlijk een hoop te zeggen over de gevoelens die een illusie kan opwekken. Zolang we in een illusie geloven is er geen verschil tussen de illusie en iets werkelijks, en daardoor zouden onze emoties daartegenover ook niet minder hoeven zijn. We kunnen zelfs ongemakkelijk worden van portretten die ons te lang aanstaren. Zoals eerder genoemd in dit essay – Het verhaal over de vertoning van de film gemaakt door de gebroeders Lumière waarbij het publiek opzij sprong voor de illusie van een trein – kan een illusie een levensechte impact maken. Dit onderdeel beperkt zich alleen maar tot de afbeelding. Tegenwoordig werkt een schilderij niet meer op deze manier. De moderne mens laat zich niet foppen. We weten namelijk dat we naar een schilderij kijken. Maar aan de andere kant kan ik de aanwezigheid van Sabine niet totaal negeren. Het werk vertoont dus vreemd gedrag. Je ziet iets waarvan je weet dat het niet is waarna je kijkt. Dit is typisch gedrag van een kunstwerk met een sterke illusie. We zien hier dat het werk tegenstrijdig gedrag vertoont. We zullen dit gedrag vergelijken met een aantal menselijke non-verbale signalen.

Tegenstrijdige signalen

Combinaties van twee signalen met tegengestelde betekenissen

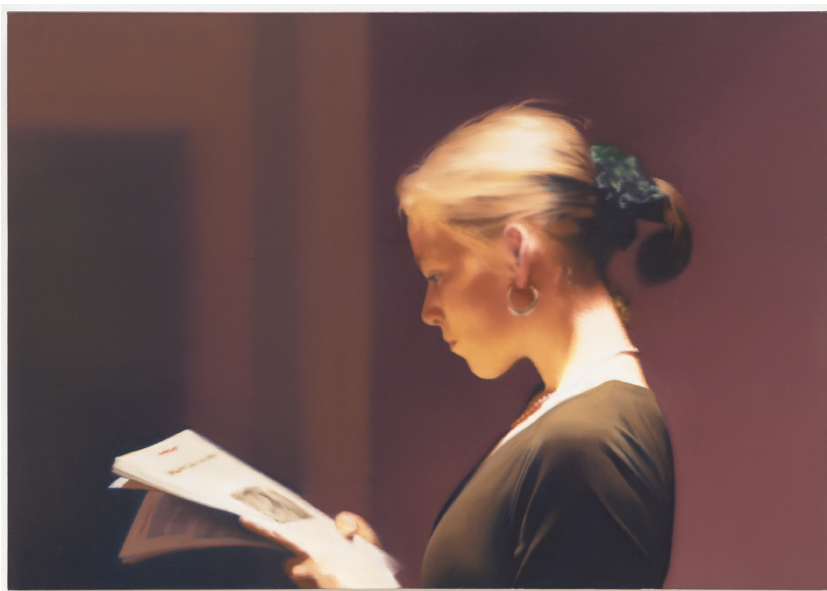
“Als we onoprecht zijn wordt ons gedrag vaak onsamenvattend; het valt uiteen als een uit elkaar gehaalde legpuzzel. In plaats dat al onze handelingen harmonisch bij elkaar passen, vormen ze een verzameling tegenstrijdigheden, die een ander onaangenaam aandoen en hem laten weten dat er iets niet klopt. Om een simplistisch voorbeeld te geven: iemand glimlacht vriendelijk, maar heeft tegelijkertijd zijn vuisten gebald. Zijn gezicht zegt: ‘Ik ben in mijn sas,’ en zijn handen zeggen: ‘Ik ben kwaad.’ Hoe moeten we op zulke tegenstrijdige mededelingen reageren? Geloven we er een van, allebei, of geen van tweeën? Om deze vraag te kunnen beantwoorden moeten we duidelijk onderscheid maken

tussen ambivalente signalen en tegenstrijdige signalen. Beide typen bevatten tegenstrijdige elementen, maar bij ambivalente signalen is die tegenstrijdigheid het gevolg van gemengde gevoelens, dwz. van een inwendig conflict. Neem de situatie dat een onguur individu iemands vrouw beledigt. De echtgenoot is oprecht bang van de kerel en tegelijkertijd oprecht kwaad. Zijn angst maakt dat hij zich afwerend terugtrekt, maar zijn agressie maakt dat hij wil aanvallen. Zijn lichaam gehoorzaamt aan beide impulsen tegelijk en het resultaat is een ambivalente dreighouding, een ambivalent signaal dat een mengsel is van intentie-aanvalsbewegingen en intentie-terugtrekbewegingen. Hij gaat een stapje achteruit, maar heeft tegelijkertijd een boze uitdrukking op zijn gezicht en houdt zijn arm klaar om te slaan. Op dat ogenblik moet de bandiet de twee soorten signalen die hij ziet tegen elkaar afwegen. Hij neemt ze allebei serieus, maar moet zien uit te maken welke een sterkere impuls weerspiegelt. Kan hij het erop wagen de man nog eens te beledigen, of zal dat hem tot razernij drijven zodat hij gaat aanvallen?

In een dergelijke situatie worden de tegenstrijdige elementen van het ambivalente signaal allebei opgevat als echt gemeend en dienovereenkomstig behandeld. Maar hoe zit het in het andere geval, van de man die tegelijk glimlacht en zijn vuisten balt? Kan hij echt tegelijk vrolijk en kwaad zijn, of is het ene signaal echt en het andere vals? Het is waarschijnlijk dat de man in werkelijkheid boos is, maar dat probeert te verbergen met een fysieke leugen in de vorm van een onoprechte glimlach. Dit is dan een voorbeeld, niet van een ambivalent signaal gebaseerd op een werkelijk ‘gemengde stemming’, maar van een tegenstrijdig signaal gebaseerd op één werkelijke stemming die met een opzettelijke zichtbare leugen wordt bedekt.”¹⁵

De non-verbale wijze waarop iemand tegenstrijdige signalen kan produceren kent een sterke gelijkenis met de manier waarop illusie binnen een kunstwerk functioneert. In het geval van de twee verhaaltjes hierboven kunnen we, in het eerste voorbeeld over ambivalente signalen, de bandiet vervangen door de beschouwer en de echtgenoot vervangen door het kunstwerk. In het tweede voorbeeld kunnen we ‘de man die lacht en tegelijk gebalde vuisten heeft’ vervangen door het kunstwerk. Twee situatie waarin de beschouwer in beide gevallen moet omgaan met moeilijk gedrag. Het stelt de beschouwer in een staat van wantrouwen en besluiteloosheid.

15 Desmond Morris, “De naakte mens” Elsevier, Amsterdam/Brussel, 1982, pagina p. 172



1

-
- 1 Gerhard Richter
 Lesende
 1994
 72 cm x 102 cm
 Oil on canvas
 Catalogue Raisonné: 80

Het tweede aspect dat we zullen bekijken is expressie. Een ideaaltypische invalshoek waarbij kunst vooral een uiting is van de kunstenaar. Communicatie is hierbij het credo. Bij deze invalshoek draait het om de kunstenaar. Het kunstwerk fungeert slechts als een middel ter communicatie tussen de kunstenaar en de beschouwer. We zullen ons hier gepast van distantiëren door de autonomie van een kunstwerk te accepteren. Dit betekent dat we een kunstwerk niet alleen bekijken als een boodschap van de kunstenaar. Zoals een kind geen boodschap is van zijn ouders en daarbij ook niet alleen verwijst naar zijn ouders. Hoewel we kunstwerk heden ten dagen kunnen beschouwen als iets autonooms kunnen we niet om het feit heen dat het is gemaakt door één van onze medemensen. Het kunstwerk zal dan ook altijd een bepaalde intentie suggereren. Het is het resultaat van een handeling. Bij dit aspect richten we ons dus op het gedrag van de kunstenaar en de manier waarop dit wordt gesuggereerd in het kunstwerk. We praten hier dus eigenlijk al over een intermenselijke relatie; Tussen kunstenaar en beschouwer.

In het geval van “Lesende” moeten we ons dus richten op Gerhard Richter. Richter heeft een schilderij gemaakt. Aan de manier van schilderen kunnen we zien dat hij dit met uiterste zorgvuldigheid gedaan heeft. De verf is op zo een zorgvuldige manier aangebracht en geordend dat de menselijke handeling van het schilderen weg lijkt te vallen in de illusie. In andere woorden, Richter heeft de verf weg geschilderd. De handeling die dit werk suggereert is dus één van uiterste concentratie en aandacht. Een strijd met het verf om het iets te laten lijken wat het niet is. Een strijd die we kunnen voelen wanneer we het resultaat beschouwen en dit accepteren als schilderij. De gene die hij geschilderd heeft is zijn vrouw Sabine, zij staat in een ruimte. Zij leest en kijkt de toeschouwer niet aan. Deze voorstelling is al vaker gebruikt in de kunstgeschiedenis. Denk bijvoorbeeld aan het “brieflezend meisje bij het venster” van Johannes Vermeer. Het onderwerp van een lezende vrouw is een terugkerend onderwerp in de schilderkunst. Het speciale aan een lezende vrouw is dat zij zich niet wendt tot de toeschouwer. We zien haar in haar persoonlijke ruimte, maar we krijgen nooit de mogelijkheid ons daarin te mengen. Zij leest en we weten niet wat. Zij kijkt aandachtig maar niet naar ons. De toeschouwer krijgt dus de rol van een voyeur, we zien het gebeuren maar we zijn er niet bij betrokken. Maar wat zegt dit over Richter? Richter heeft gekozen zijn vrouw te schilderen. Iets wat voor hem dus heel persoonlijk is. Maar hij maakt haar voor het publiek ontoegankelijk. We zien hier dus een intiem moment, maar die is niet voor ons bedoeld.

Het gerucht gaat dat Richter na het maken van dit schilderij moeite had om het te tonen aan het publiek. Hij heeft het schilderij lange tijd in zijn atelier laten staan met de angst om het ook maar aan iemand te laten zien. Dit is natuurlijk opmerkelijk, gezien hij zoveel werk en aandacht heeft besteed aan dit schilderij. Het gedrag van Richter is bij dit werk op zijn minst twijfelachtig. We weten als beschouwer nooit of we van Richter wel mogen kijken. Door de manier van schilderen vertelt hij ons dat we mogen verdwijnen in de illusie, maar niet in zijn vrouw. We mogen zijn vrouw leren kennen, maar we moeten op gepaste afstand blijven. Wederom een lastige situatie voor de toeschouwer.



1

1 Atlas Sheet 575
1993

Sabine

We zullen nu het formele aspect van het werk bekijken. Bij deze invalshoek kijken we naar de dingen zoals ze zijn en proberen daarbij te negeren waarnaar ze verwijzen. Ook dit aspect zullen we in ruime zin gebruiken. Want als we dit beschouwen als intermenselijk gedrag moeten we al snel gaan associëren.

Wat we in dit geval vooral willen is het werk beschouwen als autonoom ding. Iets wat zelf iets is, met zijn daarbij horende karakter. Alsof het een medemens is. Maar we zullen eerst maar even kijken wat we nou echt zien wanneer we naar dit werk kijken. Wat vooral opvalt aan dit werk is zijn kleur. Het werk heeft over het algemeen een rood/paarse kleur, met hier en daar afwijkingen. Maar alle kleuren van het werk blijven tussen geel/oranje en rood/paars, met uitzondering van een klein beetje groen. Over het algemeen botsen de kleuren niet maar liggen ze eerder in elkaars verlengde. Een zachte overgang van kleuren. Warme kleuren die zich sterk laten associëren met het lichaam, en dan vooral het inwendige lichaam. Het rood van bloed en organen. Ook zien we een duidelijk verschil in vorm. Waarbij 'de achtergrond' zacht is en 'de voorgrond' scherp. Het scherpe gedeelte op de voorgrond (Sabine en hetgeen wat ze vastheeft) buigt zich om het midden van het schilderij heen. Als een duim en wijsvinger die iets proberen vast te pakken. Het zachte midden van het schilderij lijkt dus ingeklemd te worden door de scherpe vorm. Een warme onbeweeglijke en rustige achtergrond die gesneden wordt door een scherpe penetrante vorm. Dit zijn natuurlijk vooral mijn associaties. Maar hoewel associaties vrij persoonlijk kunnen zijn hebben ze wel grote invloed op onze beleving. De vraag is dan ook vooral of wij dit soort associaties spiegel (doormiddel van de simulatietheorie en onze spiegelneuronen) en het daardoor een onbewust proces is waarvan we de uitkomst alleen waarnemen. En als we het op een onbewuste manier waarnemen doormiddel van spiegeling, kunnen we de uitkomst dan wel plaatsen? Kunnen we de conclusie(emotie) dan linken met de oorzaak? Wanneer ons dat niet lukt zullen we gewoon maar zeggen dat het werk ons een beetje een raar gevoel geeft.

We hebben nu gekeken naar drie manieren waarop emotie kan worden opgewekt bij dit schilderij. Drie invalshoeken met allen hun eigen gedrag en vooral verschillend gedrag. Maar hierbij moet gezegd worden dat een kunstwerk een autonoom ding is. Deze drie verschillende invalshoeken zullen zich dan ook niet één voor één presenteren, maar tegelijk vuren. Ze maken een werk tot wat het is, een hoop - vaak tegenstijdige - signalen die het karakter bepalen van een kunstwerk. Het werk simuleert en suggereert gedrag. Hoe we op dit gedrag reageren spreekt nog tot de verbeelding,

maar de signalen zijn aanwezig. Laten we er dan maar vanuit gaan dat onze emoties niet uit de lucht komen vallen.



1

-
- 1 San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), San Francisco, USA
Gerhard Richter
Lesende
1994
72 cm x 102 cm
Oil on canvas
Catalogue Raisonné: 80

Concluderend hoofdstuk

In dit onderzoek ben ik opzoek gegaan naar de reden voor genot bij het beschouwen van kunst. Daarbij heb ik proberen vast te stellen hoe wij mensen nou eigenlijk in elkaar zitten. We hebben gezien dat we sociale dieren zijn en dat we daarbij geholpen worden door onze biologie. We zijn uitgerust met biologische systemen voor het omgaan met onze soortgenoten. We reageren daarbij op gedrag. Doordat dit quasi rudimentaire systemen zijn reageren we op gedrag in de vorm van emotie. We spiegelen onbewust het gedrag van onze medemens en op deze manier zijn we in staat hem te begrijpen. We voelen dus wat een ander voelt omdat we de emoties spiegelen. Dit systeem is voor de mens van groot belang. Het is één van onze waardevolste overlevingsmechanisme. Doordat we in groepen kunnen leven kunnen we overleven. Vervolgens zagen we dat dit mechanisme niet alleen in werking komt tussen mens en mens, maar ook tussen mens en ding. Zolang iets gedrag vertoont kunnen we er emotioneel op reageren. Er ontstaat dan een pseudo-intermenselijke relatie. Een relatie die functioneert als een relatie tussen mens en mens, maar bestaat uit een relatie tussen mens en ding. Dingen die gedrag vertonen kunnen dus bij ons emotie oproepen. We hebben dit bekeken aan de hand van muziek en uiteindelijk aan de hand van kunst.

Maar er blijft nog een laatste vraag over. Hoewel we misschien een oorzaak hebben gevonden voor het ervaren van emotie bij het beschouwen van kunst, hebben we nog geen verklaring gevonden voor de blijdschap. Voor het antwoord daarop moeten we weer terug naar waar dit essay begon. In het begin van dit essay keken we naar onze realiteit en de manier waarop we die beleven. Dit deden we aan de hand van de theorie van Jean Baudrillard. Hij heeft laten zien dat onze werkelijkheid liquide is. De realiteit waarin we leven is de realiteit die we geloven. En zo kunnen realiteiten verschillen. Voor onze beleving maakt het dus niet uit of iets waar is of niet zolang we denken dat 'dat' onze realiteit is dan is die dat ook. Maar toen hebben we de positie van kunst bekeken binnen onze realiteit. En voor kunst geldt het omgekeerde. Kunst bestaat alleen als we geloven dat het gaan onderdeel is van de realiteit maar onderdeel van het concept kunst. Kunst is dus kunstmatig. We reageren er daarom ook anders op. Het heeft geen directe betrekking tot onze werkelijkheid en dat betekent dat het beschouwen ervan geen directe consequenties heeft.

Voor het antwoord op de hoofdvraag moeten we 'de mens' en 'onze realiteit' combineren. Onze beleving van de realiteit is een bewuste zaak. Onze realiteit bestaat bij gratie dat we er bewust van zijn. Wat we niet weten deert ons niet. Zo kan de realiteit bijvoorbeeld zijn dat ik deze scriptie morgen af moet hebben, maar als, volgens de realiteit in mijn hoofd, de deadline pas over een week is dan voel ik geen stress.

Ons sociaal systeem werkt echter op een onbewuste manier. Dit systeem is hard aan het werk zonder dat ik het ooit door heb. Pas als dit soort systemen niet meer functioneren begrijpen we dat het gebeurt. Zo snappen we vaak niet hoe autisten zo veel moeite hebben met sociale interactie. Het lijkt bij ons toch zo makkelijk te gaan.

Het beschouwen van kunst is dus een onbewust proces gecombineerd met een bewust proces. Onze lichaam herkent gedrag en spiegelt dit. Wij voelen het resultaat als emotie. Maar deze emotie is niet afkomstig uit de realiteit. Deze emoties komen van iets kunstmatigs. Ze hebben daarom geen directe betrekking op ons. Ons lichaam spiegelt emoties die gesimuleerd worden door iets kunstmatigs. Zo kan het zijn dat een verdrietige melodie ons niet verdrietig maakt maar ons een goed gevoel geeft. Er is namelijk geen reden om echt verdrietig te zijn. We ervaren de emotie maar creëren niet de bijbehorende stress. De aanzet is er, maar de gevolgen bestaan niet. Emoties waarvan de gevolgen niet op ons van toepassing zijn.

En doordat sociale interactie een overlevingsmechanisme is creëert het ook een behoefte, zoals de behoefte om te eten en seks te hebben. We hebben dit nodig om ons goed te voelen. Wanneer we naar kunst kijken bevredigen we deze behoefte, omdat we dit overlevingsmechanisme aan het werk zetten. Wij voelen emotie maar hoeven daar niet op te handelen. We bevredigen een behoefte zonder dat we de consequenties onder ogen hoeven te zien. Een euforie die uit de lucht lijkt te komen vallen. Een euforie die er voor zorgt dat ik blij word van kunst.

Literatuur

Onze werkelijkheid

Jean Baudrillard, "Simulacra and Simulation" (Translated by Sheila Faria Glaser), University of Michigan Press, 1994, Chapter I: Precession of Simulacra

A.A. van den Braembussche, "Denken over kunst", Coutinho, Bussem, 2007, pp. 291 - 337

Doug Mann, "Jean Baudrillard, A very short introduction" Internet publicatie, 2007

Jean Baudrillard "Selected Writings", Ed Mark Poster, Stanford University Press, 1998, pp. 166 - 184

Kunst en onze realiteit

"Hyper Real" published on the occasion of the exhibitions *Hyper Real*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2010

Verzamelde essays: The Paradox of the Real in Art, Benedikt Ledebur.

susan Sontag, "Kijken naar de pijn van anderen, Amsterdam, De bezige bij, 2005

KBAK, "Jean Baudrillard en de werkelijkeheid", internet publicatie, Den Haag

Wim Kayzer, "Van de schoonheid en de troost", VPRO, 2000

Wim Kayzer, "Een schitterend ongeluk", 1993, VPRO (Interview Daniel C. Dennett, North Andover, Massachusetts, USA)

Wim Kayzer, "Een schitterend ongeluk", 1993, VPRO (De ontmoeting, Hilversum, Nederland)

Dimitri Vorontzov, "L'Arrivee d'un train, 1895", internet publicatie, New York, 2001

Jan Bor, "25 eeuwen westerse filosofie", Boom, Amsterdam, 2011, pp. 526 - 533

Jan Bor, "Een (nieuwe) geschiedenis van de filosofie", uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam, 2011, pp. 265 - 267

Rudimentaire moderne mens

Desmond Morris, "De mensentuin", Utrecht, A.W. Bruna & Zoon, 1969

Empathie voor alles

Wimmer H, Perner J, "Beliefs about beliefs: Representation and constraining function of wrong beliefs in young children's understanding of deception", Cognition, 1983

Giacomo Rizzolatti et al. (1996). Premotor cortex and the recognition of motor actions, Cognitive Brain Research

Marc Slors, "Sociale cognitie en het 'theory of mind' debat", Radboud Universiteit, Nijmegen

Documentaire "Signers Koffer - Unterwegs mit Roman Signer", (Director: Peter Liechti, Writer: Peter Liechti), Zwitserland, 1995

Pseudo-intermenselijke relaties

Merleau-Ponty, "Essays", Het Spectrum, Utrecht/Antwerpen, 1970. Essay VI. "De film en de moderne psychologie" Oorspronkelijke titel: Le cinéma et la psychologie, uit "Sens et nonsens", 1948.

A.A. van den Braembussche, "Denken over kunst", Couthinho, Bussem, 2007, pp 19 - 162

Desmond Morris, "De naakte mens" Elsevier, Amsterdam/Brussel, 1982

"Hyper Real" published on the occasion of the exhibitions *Hyper Real*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2010

Verzamelde essays: Radical Realism and Obsessive Seeing, Brigitte Franzen in Conversation with Jean-Christophe Ammann.

Artistic Vision? Photographic Vision!, Monika Faber

