

Spoort de wet wel helemaal (met de  
esthetica)? De zaak Van Giel vs. Tuymans

## Filosofie & Praktijk

Rob van Gerwen  
Departement F & R, Wijsbegeerte  
Faculteit Geesteswetenschappen  
Universiteit Utrecht  
[rob.vangerwen@uu.nl](mailto:rob.vangerwen@uu.nl)  
[www.phil.uu.nl/~rob](http://www.phil.uu.nl/~rob)

17 juni 2015

### **Samenvatting**

De schilder Luc Tuymans is voor zijn werk “A Belgian politician” beschuldigd van plagiaat (van een journalistieke foto die Katrijn van Giel van Jean-Marie Dedecker maakte). Onterecht. Ik betoog 1. dat plagiaatregels artistieke creativiteit moeten beschermen en 2. dat ze onhoudbaar zijn wanneer origineel en kopie niet in dezelfde kunstvorm zijn. 3. Daarnaast is het belangrijk om te begrijpen dat kunst en journalistiek onvergelijkbare praktijken zijn.

“Het oorspronkelijk beeld is zo sterk dat ik het niet zo zwaar moest bewerken als ik gewoonlijk doe met de foto’s die ik als inspiratiebron gebruik. Ik zag de foto en wist meteen: Dedecker, dat zweet, zo veelzeggend in het licht van de verkiezingen die hij toen zwaar verloor. Een heel sterk beeld.” (Tuymans, in interview).<sup>1</sup>

## 1. DE WET EN ONZE WAARDEN

Het recht moet *grosso modo* de lijnen van onze waarde-theorieën, zoals de moraal, volgen. Maar veel wetten zijn daarvan losgezongen. CEO’s en top-dirigenten kunnen voor zichzelf bakken geld binnenhalen, terwijl hun werknemers met de duizenden ontslagen worden of hun orkest financieel in zwaar weer verkeert—omdat het contractueel, en dus juridisch in orde is. Günther von Hagens kan lijken tentoonstellen omdat de overledenen met een formuliertje hun lichaam aan hem hebben overgedragen—opnieuw is het juridisch in orde; de morele twijfels over het tentoonstellen van echte lijken in guitige standjes zijn overstemd door de letter van de wet. En we vinden het ook prima om hard over de snelwegen te racen en even te remmen als onze TomTom aangeeft dat de volgende camera wel aanstaat. Ik denk dat een deontoloog hier grote problemen ervaart.

Met de zaak Van Giel vs. Tuymans hebben we nu de gelegenheid om vast te stellen of het recht dan wel in de pas loopt met de esthetica. Mijn stelling is dat ze dat hier evenmin doet als soms met de moraal. Rechters die over esthetische zaken moeten oordelen—dat is een doodlopende weg. Er lijkt bij de zaak Van Giel vs. Tuymans geen sprake van een gerechtelijke dwaling: de rechters handelen, volgens “auteursrechtenspecialisten”, naar de letter van de wet.<sup>2</sup> Ik betoog eerder dat er iets verkeerd is met die wet. Om welke wet gaat het? Copyright, beeldrecht, intellectueel eigendom, portretrecht, vrijheid van meningsuiting, artistieke uitingsvrijheid, nabootsingsrecht—of allemaal? Dit is geen juridisch artikel, maar een uitnodiging aan juristen en vooral politici om beter na te denken over de kwesties die ze met zulke wetten menen te kunnen reguleren. De wet handelt volgens mij over esthetische zaken waar ze weinig van begrijpt. Zo neemt ze aan dat creativiteit zowel meetbaar als privé-eigendom is. Quod non.

De grondslag van de zaak is dat het schilderij van Tuymans op de foto van Van Giel lijkt. De vraag wat een bepaalde gelijkenis inhoudt, hangt echter van het kijken (dus van de kijker) af: gelijkenis is geen objectieve, maar een subjectieve eigenschap van twee dingen (daarenboven een relationele). Gelijkenis is een rekbaar en dus filosofisch (en juridisch!) ondeugdelijk begrip (zie Goodman 1972 en Goodman 1985). Daarnaast is gelijkenis symmetrisch: het ene koffiebekertje lijkt op het andere, *en omgekeerd*. Maar zo is het

niet in deze zaak. Je moet je afvragen wat hier op wat lijkt. Niet voor niets zei Picasso tegen Gertrude Stein toen die klaagde dat zij (la peinture) niet op haar (Stein) leek: “Wacht maar, dat komt vanzelf. Ze (Stein) gaat vanzelf op haar (la peinture) lijken”. Oftewel: mogelijk verandert Tuymans’ schilderij het uiterlijk en dus de betekenis van de foto (met terugwerkende kracht). Je zou het een Wittgensteiniaanse familiegelijkenis kunnen noemen: het schilderij lijkt op de foto en de foto lijkt op Dedecker. Maar lijkt het schilderij ook op Dedecker (is de gelijkenis transitief?)? Om nog duidelijker te maken hoe problematisch gelijkenis is: kun je eigenlijk wel zeggen dat een foto van X op X lijkt? De man in de foto (Dedecker) kan wel op je oom lijken, maar niet op Dedecker. Je kunt echter wel degelijk altijd vragen of een schilderij van X op X lijkt (en denk dan aan Picasso’s opmerking). Over gelijkenis gaat deze zaak dus hopelijk niet. Maar we zitten hiermee wel al midden in de zaak Van Giel vs. Tuymans.

## **2. BEELD, AFBEELDING, MEDIA (EN KUNSTVORMEN)**

Plagiaatvoorbeelden uit de muziek maken duidelijk dat daar steeds sprake is van letterlijk hergebruiken van stukken muziek in andere muziek, binnen dezelfde kunstvorm dus. Enkele voorbeelden: Men kopieert frasen die in een nieuwe muzikale context nieuw leven krijgen ingeblazen (sampelen); of Joyce Hatto die hele uitvoeringen van andere pianisten op hogere snelheid, met aangepaste toonhoogten, onder eigen naam uitbracht; of Kanye West die een gitaarrifje van Phil Manzanera vertraagde en als leidtoon gebruikte van het openingsnummer van de zeer verdienstelijke CD *Watch the Throne* (met Jay-Z), “No churches in the wild” (Zie Jupp 2015). In vergelijking hiermee moet het duidelijk zijn dat de zaak Van Giel vs. Tuymans om iets anders draait: een hergebruik van een beeld (een foto) in een andere kunstvorm (schilderkunst).

De zaak Van Giel vs. Tuymans doet denken aan het geval van de foto van een rijtje Duitse herder puppies door Art Rogers, waar Jeff Koons een sculptuur van laat maken (zonder te vermelden dat het beeld naar een foto van Rogers was gemaakt). Koons wordt in 1991 voor het gerecht gedaagd en zijn eerste reactie is dat hier een kinderachtige fotograaf probeert mee te liften op het succes van Koons’ kunst.<sup>3</sup> Rogers’ advocaten eisten meer dan 3 miljoen dollar en hoewel ze gelijk kregen, dat Koons inbreuk op het copyright van Rogers had gemaakt, veroordeelde de jury Koons maar tot 375.000 dollar en de verplichting om de laatst resterende van drie kopieën van de sculptuur aan Rogers te geven. De door Rogers zogenaamd misgelopen inkomsten, à 2,5 miljoen dollar, ontleenden hun hoogte aan de prijzen die Koons’ werken krijgen, maar niet aan de inkomsten die Rogers had kunnen verwachten als

Koons de sculptuur nooit had laten maken.

De advocaat van Koons, die kunstfilosofisch het gelijk volkomen aan zijn zijde had, benadrukte de vele verschillen tussen Rogers' foto en Koons' sculptuur. Ik geef de belangrijkste: Rogers' foto is een afbeelding van echte puppies, Koons' sculptuur is dat duidelijk niet; die vormt een Disney-achtig commentaar op de kitscherige foto; de foto is plat, zwart-wit en klein, terwijl de sculptuur 3-dimensionaal is, manshoog en in kleur, en je kunt er omheen lopen. Dat dat op de rechter geen indruk maakte, doet alleen meer twifelen aan het copyright—dat zich volledig toelegt op het beschermen van de financiële winst van de uitvoering van de eerste artistieke intenties; alsof latere artistieke intenties niet even goed bescherming verdienen—niet die van Joyce Hatto (want daar was geen artistieke verdienste), maar wel die van Koons, Kanye West, en Robin Thicke die met Pharrell Williams een megahit scoorde met *Blurred lines* waarin de sound of soul weer tot leven werd gebracht, wat hen op een boete van 7,4 miljoen dollar is komen te staan, te betalen aan de erven Marvin Gaye—omdat *Blurred lines* op een hit van Marvin lijkt. En de rechters hanteren steeds maar dit ene subjectieve criterium—lijkt het latere op het eerdere—dat ze behandelen als een objectieve maat. (Bij *Blurred lines* werd niet eens aan objectieve gelijkheid geappelleerd!)

### **De zaak Van Giel vs. Tuymans**

Wat Katrijn van Giel stoort, is dat Tuymans niet gevraagd heeft of het mocht, en dat hij haar niet betaald heeft—en de rechter van de Rechtbank van Eerste Aanleg in Antwerpen is het daar blijkbaar met haar over eens. Maar wat had Tuymans moeten vragen? Of hij een schilderij over haar foto mag maken? Sommige commentatoren melden dat ze het kinderachtig vinden van Tuymans dat hij bij de titel van zijn werk niet heeft vermeld “naar een foto van Katrijn van Giel”. (Maar dat zou de strkking van het schilderij veranderd hebben in een journalistiek commentaar—niet bepaald Tuymans' stijl.) Tuymans wordt uiteindelijk veroordeeld tot het betalen van een fiks geldbedrag, en het wordt hem verboden om *A Belgian Politician* nog tentoon te stellen. Van Giel wil blijkbaar dat we alleen nog naar haar foto kijken—van beeldrecht naar kijkplicht. (Zie mijn Van Gerwen ms.) Maar kan dat nog wel? Iedereen kent het schilderij inmiddels toch al? (Is het ook niet omdat Tuymans als kunstenaar veel geld verdient, en de fotograaf daarvan een graantje mee wil pikken?) In de zaak Van Giel vs. Tuymans had toestemming vooraf het probleem opgelost, volgens Van Giel. Er is dus niets evident verkeerd aan het “naschilderen van een foto”. Als Tuymans de toestemming wel van Van Giel had gevraagd en gekregen (en waarom zou ze hem die niet geven?), welk probleem was er dan weggenomen? Was het schilderij dan minder een hergebruiken van de foto?

Volgens mij levert een foto een heel andere bijdrage aan onze cultuur dan een schilderij en dienen ze ieder om zichzelf willen gewaardeerd te worden. Ze figureren in heel andere praktijken. Eigenlijk boeit de vraag naar de redenen van Van Giel ook helemaal niet, maar een heel andere: is het schilderij niet wezenlijk anders dan de foto?

### **En andersom?**

Hoe zou het recht reageren als, omgekeerd, een kunstenaar als Avigdor Arikha een zaak zou aanspannen tegen Tuymans én Van Giel omdat ze beiden een afbeelding hebben gemaakt met een flink uit het lood geslagen compositie zoals hij die in zijn oeuvre al vele geschilderd heeft? Heeft een schilder een poot om op te staan tegen een fotograaf? Ik denk dat een fotograaf altijd met succes weg zou komen met het verweer dat hij alleen maar de werkelijkheid heeft gefotografeerd en dat zijn camera nu eenmaal een kader moet aanbrengen—sterker nog, dat het soort asymmetrische composities die we bij Arikha zien, feitelijk het gevolg zijn van het bestaan van dergelijke foto's: een schilder zou er uit zichzelf nooit opkomen om een onderwerp zo half buiten beeld te schilderen. Ik wil maar zeggen: wat er zo apart is aan de foto van Van Giel is dat de figuur die erop staat, verkeerd gekadreed lijkt; maar dat soort asymmetrische, decentrale composities is geen creatie van Van Giel. Hoezo claimt zij dat dan wel? Is haar schepping zo privaat als zij impliceert?<sup>4</sup> En het uiterlijk van Dedecker dat we in haar foto zien, is dat wel van haar?

Dat Jelle De Beule van Woestijnvis, in reactie op Tuymans' verweer in de rechtszaal en in een poging om Van Giel een hart onder de riem te steken, een foto van een schilderij van Tuymans op internet te koop aanbiedt, en daarbij ironisch Tuymans citeert dat het "in ander formaat" is en "met ander materiaal", getuigt niet van een goed begrip van deze kwestie. Zijn foto is transparant naar het schilderij, ontleent haar volledige betekenis aan dat wat ze reproduceert, het schilderij, en bewijst dat het schilderij er zo uitziet, én ze heeft geen enkele artistieke meerwaarde.<sup>5</sup> Maar Tuymans' "A Belgian politician" is niet transparant naar de foto van Van Giel, ontleent een belangrijk deel van zijn betekenis aan zijn eigen materiaal (verf op doek), het schilderij bewijst niet dat de foto er zo uit ziet, en het heeft duidelijk wel een artistieke meerwaarde. Een fotograaf die een schilderij fotografeert, lijkt me esthetisch noch juridisch zo'n heel lastig geval te zijn: een foto voegt aan een afbeelding niets toe, maar neemt alleen. Het is een reproductie.

In dit verband is de reactie van Rineke Dijkstra op het staatsieportret dat naar een foto van haar gemaakt was, bijzonder interessant. Ze hoorde het vooraf en was niet boos, maar voegde toe over de gelaatsuitdrukking van de koning die zij in haar lens gevangen had: 'Die blik is van mij'.<sup>6</sup> Ze wijst hier

op het beslissende moment waarin een foto artistiek is: waar de maker in de foto aanwezig is: bijvoorbeeld in de blik van de afgebeelde (omdat die, hoer indirect ook, op de fotograaf gericht is). En dat lijkt mij de route waarin een fotograaf bezwaar tegen een schilder zou mogen aantekenen. Artisticeit moet verdedigd worden (door het copyright), maar alleen omwille van artisticeit, en afgewogen tegen de artisticeit van het hergebruik. Als het werk dat naar aanleiding van een origineel werk gemaakt is, zelf weinig artistieke waarde heeft, heeft haar hergebruik daarom weinig moreel draagvlak.<sup>7</sup> Maar als het hergebruikende werk zelf wel (of: ook) artistiek verdienstelijk is, dan is dat zijn verdediging tegen een eventuele copyright-claim.

### **Van dik naar dun naar dik**

Het was wel interessant geweest als Jean-Marie Dedecker Van Giel zou aanklagen wegens diefstal van zijn beeld en het dun en vervormd afbeelden daarvan, en als hij juist vóór Tuymans zou getuigen, omdat die zijn beeld weer dik maakt.

Maar laat ik eindelijk eens bij de basis beginnen: wat is een beeld? Kijkt u nu om u heen en wat u ziet is een beeld. Dit beeld heeft geen omkadering en staat niet stil; uw hoofd beweegt én dingen in uw waarneming bewegen. Beeld is een proces. Maar niet alleen dat. Wat beeld is voor uw zien, is het ook voor uw gehoor, en voor uw andere zintuigen. Beeld is polymodaal: het is een proces én het spreekt al uw zintuiglijke modaliteiten aan. Een beeld speelt zich in uw omstandigheden af, en u bent er moreel op betrokken: wanneer iets in uw beeld omvalt of iemand er pijn heeft, bent u gehouden daarbij te assisteren. Beeld is dik—zoals Bernard Williams de term ijkte: wat dik is, houdt een neiging of uitnodiging tot handelen in.<sup>8</sup> Beeld is daarom lastig te observeren, omdat observeren een inbreng vormt die de interactie tussen de in het beeld figureerende personen kan verstoren (dat wie observeert zich buiten die interactie plaatst). Het beeld is alsmaar in ontwikkeling, en het is voor u als waarnemer moeilijk—en soms onmogelijk—om u als louter observant op te stellen; in sommige gevallen zal zo'n observerende houding u tot een voyeur maken. (Een voyeur stelt zichzelf, als moreel actor, op non-actief in situaties waarin dat moreel onverdedigbaar is.)

Van beeld kan men op minstens twee manieren een afbeelding maken. Men kan er een foto van nemen—dat maakt het bijzonder gemakkelijk om het beeld te observeren, omdat het nu geen proces meer is; het is niet meer driedimensionaal en polymodaal; men kan zich niet meer in het beeld begeven, kan er niet meer op reageren; men *hoeft* dus ook niet meer te reageren zoals de morele gevoelens het gebieden; men *mag* zich als observant opstellen, anderen kunnen u geen voyeurisme meer verwijten (het beeld is een afbeelding geworden). Een foto biedt die opties, maar ze snijdt dus ook af van de

werkelijkheid in het beeld: de fotografische af-beelding is unimodaal—alleen het gezichtszintuig wordt erdoor aangesproken. Een foto is dus niet dik, maar dun. Anders gezegd: de camera plaatst zich buiten het beeld waar hij zich in werkelijkheid wel degelijk in bevindt: het beeld in een foto is een gestolen beeld. (Alleen kunstfotografie steelt het beeld niet, maar krijgt het. De kunstfotograaf verhoudt zich tot het model, het model presenteert zich aan zijn camera—ik denk bijvoorbeeld aan de foto's van Rineke Dijkstra en William Klein.)

Een andere manier om een beeld af te beelden is door er een schilderij (of tekening) van te maken. U moet ervoor een canvas opstellen, kwasten en verftubes erbij pakken en stap voor stap het beeld opbouwen, door naar het beeld te kijken—een proces, u weet het nog wel—er elementen uit te halen en die om te zetten in verfvlekken en -strepen op het doek. Dat duurt niet alleen erg lang, maar veronderstelt ook interactie met het model, en het is ook erg moeilijk, 1. omdat het beeld een proces is waar u zich als waarnemer u ook dik toe verhoudt, en waar u dus deel van uitmaakt; 2. omdat het beeld niet alleen visueel is maar ook tactiel, auditief, olfactorisch; en u, om er een schilderij van te maken, van al die aspecten moet afzien—u moet uzelf geweld aandoen; en 3. omdat het aanbrengen van verf op zo'n manier dat het beeld weer op het doek tot leven komt, niet iedereen gegeven is.<sup>9</sup>

Het resultaat van die dikke interactie van de schilder (of kunstfotograaf) met het beeld is zelf ook weer dik: een beschouwer herkent op het doek niet alleen welke situatie er is geschilderd, maar ziet ook met welke toewijding dit is gedaan. De beschouwer ziet verf op verf op verf—zij ziet het maakwerk en verhoudt zich in haar ervaring tot de maker, evenzeer als tot het onderwerp van het werk. De afbeelding van een schilderij is zelf weer een beeld, dik.<sup>10</sup> In een kunstwerk dat iets afbeeldt, is de stilgezette waarneming weer verdikt. We verhouden ons weer tot het ding daar voor ons, het kunstwerk, en minder (of helemaal niet meer) tot het afgebeelde.

Daarom was het interessant geweest als Jean-Marie Dedecker Van Giel had aangeklaagd wegens diefstal van zijn dikke beeld (en het dun en vervormd afbeelden daarvan), en juist vóór Tuymans zou getuigen, aangezien die van zijn afbeelding weer een dik beeld heeft gemaakt.

Als Tuymans zich in *De Standaard* verweert met deze woorden “Om te beginnen heeft mijn werk een ander formaat [...]. Het schilderij is veel groter dan de foto. En de materie is anders, namelijk verf. Kortom, het is een schilderij, geen foto.”, dan getuigt dat van de juiste opvatting, maar niet van de juiste argumenten. Een schilderij is niet alleen van ander materiaal gemaakt, maar het brengt de beschouwer daardoor ook via een andere route bij de maker van het werk, het is een dikke afbeelding waar de beschouwer zich moreel toe verhoudt, zoals dat bij het beeld van zijn waarneming gebeurt.

Ik bedoel niet dat we geen morele gedachten en gevoelens bij een foto kunnen hebben, maar dat we ons niet (correcter: nauwelijks) als morele actoren tot een foto verhouden—omdat de ervaring ervan dun is. We kijken als observant (of voyeur) naar een foto. Een foto van Dedecker levert ons een dunne ervaring van de man; het schilderij van Luc Tuymans levert ons een dikke ervaring—van het schilderij. De foto suggereert de werkelijkheid te betrappen, het schilderij heeft zulke pretenties niet (het is in die zin bescheiden) en zegt slechts: “Kijk, hier ben ik (het schilderij)”.

Een foto re-produceert iets, produceert het opnieuw, maakt er een tweede exemplaar van; alsof dat voor de gefotografeerde geen probleem is. (De foto bewijst zelf dat ze de werkelijkheid plagieert—lichtelijk ironisch is dat wel). Een schilderij daarentegen presenteert eerst zichzelf en daar zien we dan iets in (het lijkt daar deels op).<sup>11</sup> Daarom ook kan een foto niet gefotografeerd worden, omdat we dan gewoon dezelfde foto nog eens krijgen (tenzij men ook het frame rond de foto of de tafel waar ze op ligt mee fotografeert, maar dan fotografeer je niet de foto, maar het ding waar de foto op staat.) Wie een schilderij na-schildert, maakt iets nieuws—tenzij men niet het schilderij na-schildert, maar streep voor streep de verf op het doek reproduceert, dan maakt men een vervalsing (tenzij men die appropriert).

### **Verschillende praktijken**

Zo, zou men kunnen betogen, verhouden deze twee kunstvormen, de fotografie en de schilderkunst, zich tot elkaar.<sup>12</sup> Nogmaals, voor de duidelijkheid: de figuur in Tuymans' schilderij lijkt op de man in de foto van Van Giel—en dat is ook de bedoeling want *A Belgian politician* is een schilderij van de foto. De twee afbeeldingen verschillen evenwel grandioos: kijk je naar de foto, dan zie je Jean-Marie Dedecker in een penibele situatie—foto's zijn transparant naar hun onderwerpen, precies dat is het wat onze ervaring ervan zo dun maakt. Maar ook de vraag wat een foto tot een kunstwerk maakt, is hier van belang. Hoewel de foto van Van Giel zeer interessant is, ook esthetisch sterk, is het nog wel een journalistieke foto, en geen kunstwerk. Ze figureert in de journalistieke praktijk, niet in de kunstpraktijk.<sup>13</sup> De foto documenteert een gebeurtenis rond het politieke leven van Dedecker en dat is ook wat ze ons toont. Niets in de foto doet ons beseffen dat Van Giel zich daar in de buurt van Dedecker bevindt en hem observeert. We weten dit natuurlijk wel, want haar camera was daar—maar die camera plaatste zich buiten het beeld waar ze zelf wel deel van uitmaakt en dat ze vervolgens stal.<sup>14</sup>

Ziet men het schilderij van Luc Tuymans, dan ziet men een werk in diens stijl, dat thuis hoort in diens oeuvre en alleen binnen dat oeuvre optimaal begrepen kan worden—men kijkt naar de verfstreek, het kleurgebruik, de vlakheid en introspectiviteit van de afbeelding; men kijkt niet door het doek



heen naar Dedecker. Het maakt voor de betekenis van het schilderij weinig uit of Dedecker er precies zo (hoe?) heeft uitgezien (Wollheim 2001). Een schilderij heeft geen bewijskracht—alleen foto's hebben dat.<sup>15</sup> Daarom spelen alleen foto's een journalistieke rol, en schilderijen niet; en daarom mogen er in de rechtszaal geen foto's gemaakt worden, alleen tekeningen. De betekenis van een persfoto gaat op aan zijn rol in de journalistieke praktijk.<sup>16</sup> Persfoto's dienen maar één doel: de tekst die ernaast is afgedrukt te verifiëren; te “bewijzen” dat die tekst waar is. Foto's vertellen niet wát er gebeurt, noch waar en met wie het gebeurt; ze laten alleen iets zien wat zich voor de camera afspeelde toen de sluiters opening. Ze bewijzen dat dat (wat we in de foto zien) daar (waar de camera het beeld fixeerde) echt plaats vond. Foto's vertellen niet wat we ons bij hun onderwerpen moeten denken; dat doen de teksten die ernaast staan (of hun ondertitel).

Een persfoto die artistiek interessant is, hoeft het in de journalistiek niet ver te brengen—esthetische kwaliteiten leiden maar af van hun primaire functie. De foto van Van Giel was mogelijk allang vergeten als Tuymans er geen schilderij van had gemaakt—of als Van Giel er de rechtszaak niet over was begonnen. De rechtszaak heeft flink bijgedragen aan de bekendheid van zowel de foto als het schilderij.

“Maar Tuymans heeft toch nauwelijks iets aan het beeld veranderd”, denkt u misschien? “Hij heeft de foto toch alleen maar nageschilderd.” Onzin, zeg ik. Schilder maar eens een foto na. Toegegeven, omdat het beeld stilstaat, is het gemakkelijker dan de echte man, Dedecker, in het echte leven te schilderen. Tuymans heeft trouwens geen portret van Dedecker willen schilderen, maar een “portret” van een afbeelding van Dedecker.

Van na-schilderen is überhaupt geen sprake: alleen een schilderij kun je naschilderen, dat wil zeggen, streep voor streep herhalen (en vervalsen).<sup>17</sup> Wie een schilderij na-schildert, herhaalt alle artistieke ingevingen van de originele kunstenaar. Dat moge knap zijn, het haalt het centrale vertrouwen dat we in de kunstpraktijk hebben onderuit: we vertrouwen dat we bij een schilderij kijken naar het maakwerk van de originele maker.<sup>18</sup>

Waarom is het eigenlijk zo problematisch als iemand een werk vervalst, door het letterlijk na te schilderen (let wel: dat gebeurt in een en dezelfde kunstvorm)? Volgens Alfred Lessing zien we het verschil niet en kan de esthetica het verschil dus ook niet duiden—maar dat is te snel geconcludeerd (Lessing 1965). Een werk is ofwel van de ene ofwel van de andere kunstenaar en wordt ook in het licht van diens oeuvre beschouwd. Stel dat de twee schilderijen naast elkaar op een wand hangen—volgens Lessing zouden we ze dan allebei even mooi (of wat ook) moeten vinden (want we zien het verschil niet met het blote oog); maar wie met deze situatie geconfronteerd wordt, zal er onmiddellijk niet meer in geïnteresseerd zijn om de psychologische

werkelijkheid van de stijl van het schilderij te ervaren; in plaats daarvan zal zij naar de verschillen gaan zoeken: dat is een totaal andere kijk-houding, eentje die de esthetische beschouwing volledig overvleugelt. (Zie Wollheim 1993 en Dutton 1979 voor de betere argumenten). Men beschouwt het schilderij dan niet meer als kunst.

We behandelen een niet van het origineel te onderscheiden kopie terecht als een vervalsing, omdat ze ons kwetsbare vertrouwen in de kunst beschaamt. Ook daarvan is bij Tuymans' schilderij naar de foto geen sprake. De wet die vervalsing van schilderijen verbiedt, loopt duidelijk wel in de pas met de esthetica.<sup>19</sup> Maar waarom valt een foto in een schilderij omzetten onder hetzelfde verbod? Ik heb niet gezegd dat het eenvoudig is, alleen dat de wet niet spoort met de esthetica. Juristen en politici moeten zich hier serieuzer over buigen.

### **3. NAWOORD**

Het recht is een moeras van goede (en kwalijke) bedoelingen en locale regels die voor het ene doel ontworpen zijn en voor het andere gebruikt worden. Tuymans is in België veroordeeld, Robin Thicke in de VS, en volgens Bernt Hugenholtz, hoogleraar auteursrecht, wordt het auteursrecht in Duitsland vrijer geïnterpreteerd en zou Tuymans daar wellicht vrijgesproken zijn. In Nederland diende voor de Hoge Raad dan weer een zaak die nog een ander licht op onze kwestie werpt: in die zaak is geoordeeld dat stijl(kenmerken) niet door het auteursrecht beschermd worden.<sup>20</sup> Stijl is natuurlijk ook veel moeilijker vast te stellen: want je kijkt niet zozeer naar gelijkenis. De ene schilder zou een voetbalwedstrijd kunnen schilderen en de andere Auschwitz; ze zouden iets geheel anders afbeelden, maar wel in dezelfde stijl. Tja, dan kom je wel heel dicht bij de subjectieve kern van de kunst uit. Er is een tijd geweest dat iedereen Madonna's schilderde, maar wel allemaal in een eigen stijl. Dat in onze tijd het onderwerp beschermd is en de stijl niet, is minstens historisch opvallend. De creativiteit van de kunstenaar is immers juist in zijn individuele stijl gelegen (Wollheim 1993). Deze casus past wel bij de zaak Van Giel vs. Tuymans: het gaat immers niet om het hergebruik van de stijl in de foto van Dedecker (want die is er niet), maar om de vorm van het onderwerp.

Esthetisch gezien is schilderen in de stijl van een andere schilder problematisch omdat de kijker erdoor op een dwaalspoor gebracht wordt: zij denkt dat wat ze op het doek ziet intenties van de maker realiseert, maar een heel aantal van die intenties zijn niet van de actuele maker, maar van die ander in wiens stijl hij schilderde. Het criterium is: aan welke 'auteur' moet men de trekken van het werk toeschrijven; bij wie krijgt de stijl psychologische wer-

kelijkheid (Wollheim); in welk oeuvre krijgt het werk zijn optimale betekenis (Walton). Daarnaast moet men het binnen de juiste praktijk beschouwen (de kunstpraktijk of, in ons geval, de journalistieke praktijk), want daar komen de relevante categorieën vandaan (Walton). Dat deze zaken niet objectief verhelderd kunnen worden, maar alleen subjectief, komt omdat deze praktijken intern gedefinieerd zijn (en dus circulair), en men eraan moet participeren om er iets zinvol over te kunnen zeggen—iets wat de wet niet van de rechter lijkt te vereisen. En precies daarom vormen deze wetten een doodlopende weg.

## NOTES

<sup>1</sup>Tuymans koos de foto omdat ze “sterk” en dit zag hij omdat hij voelde dat deze foto—het zweet—hem onmiddellijk iets vertelde over de politieke situatie. Hij koos hem niet omdat hij zelf die politieke situatie wilde documenteren. Waarom zou hij ook, dat had Van Giel al gedaan.

<sup>2</sup>Dat heb ik van het kunstblog van Egbert Dommering, naar eigen zeggen zelf zo’n specialist. <http://www.egbertdommering.nl>

<sup>3</sup>Rogers v. Koons, 960 F.2d 301 (United States Court of Appeals, Second Circuit 1992).

<sup>4</sup>Roland Barthes 1967 betoogde dat auteurschap een irrelevante notie is: de auteur is geen god-achtige figuur die alle betekenissen van zijn tekst beheerst; integendeel, in feite pikt hij frasen op uit de taal (publieke ruimte) en herschikt ze, dat is alles. Barthes heeft een punt, maar gooit de baby met het badwater weg, want als alle interessante beelden onmiddellijk op allerlei manieren hergebruikt mogen worden, zoals nu al vaak met Photoshop en op internet gebeurt, staat er geen bonus meer op het maken van goede beelden. En die bonus bestaat wel degelijk nog steeds—en terecht. Ze wordt gereguleerd in de kunstpraktijk.

<sup>5</sup>Volgens Kendal Walton 1984 is kijken naar een foto als kijken naar het afgebeelde. Zie ook Dom Lopes 2003. En lees ook Scruton 1983 over het cruciale verschil tussen fotografie en schilderkunst.

<sup>6</sup>Geciteerd in <https://www.knaw.nl/shared/resources/actueel/publicaties/pdf/20150219-verslag-plagiaat-in-de-kunsten>.

<sup>7</sup>Een rechter moet zich tenminste ook door enkele goede kunstcritici laten bijstaan.

<sup>8</sup>Williams heeft het over dikke termen: “If a concept of this kind applies, this often provides someone with a reason to act, though that reason need not be a decisive one and may be outweighed by other reasons [...]”, Williams 1985, 140.

<sup>9</sup>Bij een foto is dit bewerkelijke maakproces door de camera overgenomen—de fotograaf klikt en de afbeelding is gemaakt. De details in de foto zijn niet *en detail* afhankelijk van de intenties van de maker.

<sup>10</sup>Roger Scruton 1983 noemt foto’s causaal afhankelijk van hun onderwerp, en schilderen intentioneel afhankelijk. En ook dat speelt een rol: wat we in een foto zien heeft echt bestaan, de foto bewijst dat. Scruton gaat zelfs zover foto’s met vensters te vergelijken: je kijkt er doorheen en kijkt niet naar het oppervlak. Ook dit argument wil ik ter harte nemen: zoals we in de verfbehandeling de maker in het schilderij terugzien, kan dat niet met een foto. Maar er is wel een verschil met door een venster kijken, aangezien de blik door een venster wel dik is, en die door een foto niet. En als Scruton ook betoogt dat fotografie geen kunst is, laat hij zich tezeer door zijn vergelijking leiden. Fotografie is wel een kunst, maar omdat we er het maakwerk kunnen zien. In de blik van de afgebeelde,

zoals Rineke Dijkstra opmerkte. (Dat fotografie een kunstvorm is, moet met andere argumenten onderbouwd worden dan die we voor schilderkunst gebruiken). En niet alle foto's zijn dus kunst.

<sup>11</sup>Wollheim 2001 voor deze notie van zien-in—die niet op fotografie toepasbaar lijkt te zijn, zie Lopes, o.c.

<sup>12</sup>En we zien een vergelijkbare verhouding als we de waarneming vergelijken met film en toneel. Het gaat mij er dus niet om dat fotografie (en film) geen kunstvorm zouden zijn (dat zijn ze wel)—maar om de manier waarop ze zich van de waarneming en van de schilderkunst onderscheiden.

<sup>13</sup>Over de verschillen tussen die praktijken is meer te zeggen, maar een cruciaal verschil tussen beide is dat de primaire waarde in de journalistiek de waarheid is, terwijl de kunstpraktijk primair om de esthetische ervaring van de beschouwer draait.

<sup>14</sup>Journalistieke foto's worden geen kunstwerken omdat ze esthetisch (formeel) sterk zijn—denk maar aan de foto's van de Abu Ghraib martelingen of zogenaamde iconische foto's. Zie Gerwen 2013.

<sup>15</sup>En als ze digitaal gemanipuleerd zijn, ontstaat een volledig nieuwe situatie: de gemanipuleerde foto (ik zeg niet dat Van Giel haar foto manipuleerde!), verliest zijn bewijskracht. Maar het publiek zal er niettemin doorheen willen kijken, enz.

<sup>16</sup>Ik heb het niet op de manier waarop wij via instanties als de World Press Photo contest fotografen ertoe aanzetten om zo gruwelijk en voyeuristisch mogelijke foto's te produceren. WPP beoordeelt journalistieke foto's met esthetische criteria. Zie Van Gerwen 2013.

<sup>17</sup>Of appropriëren, zoals bijvoorbeeld Mike Bidlo het doet.

<sup>18</sup>Zo bezien blijkt wel dat de inbreng van de appropriationist zeer minmaal is—weinig meer dan een concept.

<sup>19</sup>Met dien verstand dat een appropriatie geen vervalsing is, zie Irvin 2005.

<sup>20</sup>ECLI:NL:HR:2013:BY8661, Hoge Raad, 29-03-2013, 12/01003.

## REFERENTIES

- Barthes, Roland. 1967. "La mort de l'auteur." *Aspen: the magazine in a box*, vol. 5 and 6.
- Dutton, Dennis. 1979. "Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts." *The British Journal of Aesthetics* 19:302–314.
- Gerwen, Rob van. 2013. "Wachten op beeld. De tragische retorica van iconische foto's." *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte* 105 (1): 40–54.
- . (ms.). "Beeldrecht en Kijkplicht (Rob Scholte)." In *Kunst en onze Werkelijkheid (werktitel)*, 1–8.
- Goodman, Nelson. 1972. "Seven Strictures on Similarity." In *Problems and Projects*, 437–46. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- . 1985. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Irvin, Sherri. 2005. "Appropriation and Authorship in Contemporary Art." *The British Journal of Aesthetics* 45:123–37.
- Jupp, Emily. 2015. "Het nieuwe leven van een klein vergeten gitaar-rifje." *NRC Handelsblad*, vol. 4 april.
- Lessing, Alfred. 1965. "What is Wrong with a Forgery?" *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23 (4): 461–471.
- Lopes, D. M. 2003. "The Aesthetics of Photographic Transparency." *Mind* 112:433–448.
- Scruton, Roger. 1983. "Photography and Representation." In *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, 102–126. London, New York: Methuen.
- Walton, Kendall L. 1984. "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism." *Critical Inquiry* 11:246–77.
- Williams, Bernard. 1985. *Ethics and the Limits of Philosophy*. London: Fontana Press.
- Wollheim, Richard. 1993. "Pictorial Style: Two Views." In *The Mind and its Depths*, 171–184. Cambridge (Mass.), London (England): Harvard University Press.
- . 2001. "On Pictorial Representation." In *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*, edited by Rob van Gerwen, 13–27. Cambridge, New York: Cambridge University Press.