

Gemeenplaats en illusie

Omslagillustraties van links naar rechts, van boven naar beneden, details uit:

Albrecht Dürer, Rhinoceros (1515);
Leonardo da Vinci, Illustrator tekent een tellurium (1510);
Jan Wijnga, advertentie Philips-TV (1951);
Louis Jacques Mandé Daguerre, Boulevard du Temple (1838);
Jacques Louis David, Zeuxis kiest zijn modellen uit de mooiste meisjes van Croton (1789);
Antonio Damasio, 'neural map' (2014);
Rafaël van Urbino, Galatea (1514);
Sergei Eisenstein, Pantserkruiser Potemkin (1925);
Vincent van Gogh, Spittende boer en boerin (1885);
Youtube, Trump Inaugural Livestream (2017);
Eddie Adams, Executie in Saigon (1968);
Rembrandt van Rijn, Blindmaking van Samson (1636);
Mike Buzzard, logo Facebook (2005);
Dave Eggers, Omslaglogo 'The Circle' (2011);
Andy en Larry Wachowski, still uit 'The Matrix' (1999).

Achtergrondillustratie:

Albrecht Dürer, tekenaar tekent naakt model (1527).

Gemeenplaats en illusie

De structuur van de receptie van mimetische revoluties

Commonplace and illusion. The structure of the reception
of mimetic revolutions, with a summary in English

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Universiteit Utrecht
op gezag van de rector magnificus
prof.dr. H.R.B.M. Kummeling,
ingevolge het besluit van het college voor promoties
in het openbaar te verdedigen
op vrijdag 2 november des middags te 4.15 uur

door

Marinus Adrianus Vermue
geboren 27 februari 1959
te Luttelgeest

Promotor: prof. dr. J.F.H.J. Stumpel

Inhoud

| | |
|--|----|
| Probleemstelling | II |
| Verantwoording en dank | IV |
| Inleiding. Over terminologie en methodologie | 2 |

Deel I Art imitates Nature

| | |
|---|-----|
| 1. Eerste bron: Plato - mimesis en de spiegel | 23 |
| 2. De bedwinging van de schaduw | 33 |
| 3. Kunst houdt de spiegel op naar de natuur | 59 |
| 4. Het venster op de werkelijkheid | 83 |
| 5. Conclusie en vooruitblik | 109 |

Deel II Nature imitates a Lie

| | |
|--|-----|
| 6. De methode Zeuxis I: selectie in de Renaissance | 119 |
| 7. De methode Zeuxis II: selectie in moderne afbeeldingstechnieken | 151 |
| 8. Kunst liegt de waarheid | 165 |
| 9. Het leven imiteert de kunst | 208 |
| 10. Slotopmerkingen: mogelijke uitbreidingen | 226 |
| Samenvatting en conclusies | 229 |
| Summary | 236 |
| Literatuuropgave | 240 |
| Curriculum vitae | 255 |

Probleemstelling

Gemeenplaatsen in de kunst

In de geschiedenis van de kunsttheorie en de kunstkritiek vervullen gemeenplaatsen een centrale rol. In commentaren en traktaten zijn ze de vertrouwde bakens waarop de lezer zich kan oriënteren, ze geven richting aan het denken over kunst. Een speciale groep vormen de gemeenplaatsen waarmee het realisme van de afbeelding, of de werkwijze om daartoe te komen, wordt beschreven of verheerlijkt.

Deze gemeenplaatsen, die onze kijk op en omgang met realistische afbeeldingen zo kernachtig formuleren, kunnen hun eigen geschiedenis hebben, zo lijkt het. Sommige ervan duiken in verschillende periodes op, verliezen na verloop van tijd hun glans en verdwijnen dan weer, om vervolgens in een latere periode een nieuw leven te beginnen.

Wat is de oorzaak van opkomst en ondergang van deze gemeenplaatsen, waarom hebben de gevleugelde uitspraken een flonkerend begin en eindigen ze vaak roemloos als cliché? En waarom klinken ze weer als herboren in een nieuwe context?

Aan topoi of gemeenplaatsen is veel filologische aandacht besteed, al sinds het werk van E.R. Curtius en als het om beeldende kunst gaat, het werk van Kris en Kurz. Een jongste discipline die de topoi bestudeert is de media-archeologie. Met name Erkki Huhtamo benadert de topos betreffende oude en nieuwe media als ‘token of its time’.

Over de specifieke ontwikkelingsgang van de diverse clichés rond realisme is echter niet veel geschreven en aan het periodiek verschijnen en verdwijnen in verschillende periodes is al helemaal geen aandacht besteed. Waarom beleven bepaalde claims die op enig moment als stoffige clichés hebben afgedaan, door de eeuwen heen toch telkens een revival? Is er mogelijk een samenhang van de gemeenplaats en de fase waarin de kunst en de afbeeldingstechniek verkeren? Zo ja, wat is dan de aard van deze samenhang tussen de geschiedenis van de gemeenplaatsen en de geschiedenis van de afbeeldingstechniek?

In dit proefschrift zullen de levensgeschiedenissen van een aantal terugkerende topoi van visueel realisme worden bestudeerd en geanalyseerd. Een kunstwerk is bijvoorbeeld wel vergeleken met een schaduw, een spiegel of een venster, om er het ‘net echt’-karakter mee aan te geven of te prijzen. Elk van deze vergelijkingen heeft zijn eigen karakteristieke geschiedenis, toch lijken ze met elkaar de historische golfbeweging van populariteit en vergetelheid te delen. Onderzocht zal worden of deze historische patronen van opkomst en neergang in topoi van realisme inderdaad kunnen worden gerelateerd aan specifieke momenten in de geschiedenis van kunst en beeldproductie, vanaf de uitvinding, via technische innovatie tot en met de volledige omarming door het publiek.

Structuur

Wanneer inderdaad zal blijken dat er een zekere samenhang bestaat tussen enerzijds de

geschiedenis van de gemeenplaatsen en anderzijds de geschiedenis van de afbeeldingstechnieken, kan ook de vraag naar een causaal verband beantwoord worden. Vloeit de opeenvolging van gemeenplaatsen voort uit de stand van de techniek, en zo ja, kan aan de hand van specifieke gemeenplaatsen zelfs een zeker patroon of een zekere structuur in de ontwikkeling van een afbeeldingstechniek of een kunstvorm worden blootgelegd die voor meer media of kunstvormen geldig blijkt te zijn?

Er is vaak de behoefte gevoeld om voor de lange geschiedenis van kunst- en beeldproductie een structuur aan te wijzen, al of niet met discontinuïteiten. Daar zijn vele voorstellen voor gedaan. Een dergelijke structuur zou kunnen verklaren waarom de mens in veel gevallen hetzelfde reageert op verschillende nieuwe afbeeldingstechnieken, van perspectief tot film, van fotografie tot facebook. Indien een dergelijke structuur kan worden aangetoond, zouden misschien aan de hand daarvan duistere passages uit het verleden kunnen worden opgehelderd maar ook voorspellingen kunnen worden gedaan over toekomstige reacties op nieuwe technieken.

Een structuur roept herinneringen op aan de structuur van wetenschappelijke revoluties van Thomas Kuhn. Zo ver zal dit onderzoek niet gaan: afbeeldingstechnieken zijn niet gelijk aan paradigma's. Een succesvolle afbeeldingstechniek verdwijnt niet zoals een paradigma verdwijnt. Een paradigma van bijvoorbeeld een geocentrisch wereldbeeld, verdwijnt uit het wetenschappelijk discours ten gunste van een heliocentrisch wereldbeeld. Een oude afbeeldingstechniek daarentegen blijft fier overeind wanneer een concurrerende afbeeldingstechniek zijn intrede doet, ook al wordt de oude soms doodverklaard, zoals door Paul Delaroche toen hij in 1839 bij de uitvinding van de fotografie uitriep: 'À partir d'aujourd'hui la peinture est morte'.

Wanneer de euforie rond een nieuwe afbeeldingstechniek is gaan liggen en openlijk erkend wordt dat de afbeelding, ofschoon een bevallige leugen, maar dan toch een leugen is, ontstaat niet zoals in de paradigmatheorie een anomalie. De erkenning dat de afbeelding een leugen is versterkt eerder de reputatie van de afbeeldingstechniek als nieuwe kunstvorm, terwijl de anomalie in de wetenschap leidt tot een crisis die het begin van het einde inluidt van het oude paradigma.

Toch zullen naar verwachting veel parallellen zijn aan te wijzen, niet op wetenschapsfilosofisch vlak maar wel in de zin dat iedere nieuwe succesvolle afbeeldingstechniek zijn geijkte reactiepatroon oproept. Dat patroon begint meest met een grenzeloos geloof in de waarheidsgetrouwheid van de afbeelding, vroeg of laat uitmondend in een, steeds toenemende, relativering. Tegelijkertijd wint de overtuiging veld dat de afbeelding juist middels de leugen de werkelijkheid in haar essentie treft. Het eindigt ermee dat de afbeeldingstechniek geheel wordt geaccepteerd en versmolten raakt met onze werkelijkheid.

Aan deze werkwijze kleeft een gevaar, aldus sommige media-archeologen. Het zoeken naar historische patronen die in nieuwe media lijken te worden herhaald, leidt tot een versimpeling van de geschiedenis. Het stelt de geschiedenis voor als een belofte van continuïteit, als een feest van voortdurende vooruitgang. 'Die Jahrhunderte sind dazu da, die großen archaischen Ideen zu schleifen und zu perfektionieren,' zo vat Siegfried Zielinski deze opvatting samen. Zo'n visie op geschiedschrijving is volgens Zielinski 'armoedige pedagogiek'. De Engelse inleider van Zielinski's 'Deep Media' vindt het zelfs afglijden naar kitsch: 'Merely reconstituting or retrofitting "old" media into "new" contexts could, in a sense, only emerge as techno-retro-kitsch'.

Het opdiepen van een bepaalde structuur in de beeldreceptie kan echter wel degelijk zinvol zijn. Het laat zien dat onze reacties op realistische beelden niet zo revolutionair of origineel zijn als wij wel denken. Het levert bovendien een model dat voorspelt hoe we op nog te ontwikkelen realistische beelden zullen reageren. De inzet van dit proefschrift is een methode uit te werken waarmee deze structuur aan de oppervlakte kan worden gebracht.

Verantwoording en dank

In een vrij monomane bezigheid als het schrijven van een proefschrift lijkt het soms alsof je alles vooral te danken hebt aan je eigen briljante ingevingen en vondsten. Niets is natuurlijk minder waar. Zonder anderen was het hele project nooit zo ver gekomen, zelfs niet begonnen. Dit proefschrift is samengesteld uit de ontzaglijke hoeveelheid brokstukjes die tot mij is gekomen tijdens het lezen van interessante boeken en artikelen en tijdens boeiende colleges, inspirerende bijeenkomsten en gesprekken. Mijn enige originaliteit ligt in de selectie van de verschillende fragmenten en hun samenvoeging tot een nieuw geheel. Mocht de lezer toch oordelen dat ik niet geslaagd ben aan deze samenvoeging een meerwaarde te verlenen, wil ik als verzachtende omstandigheid aanvoeren dat de grondstoffen mij tot niet meer in staat stelden dan deze combinatie.

Mijn dank gaat uit naar Jeroen Stumpel die reeds in de eerste schrijfsels mogelijkheden zag voor een promovabel vervolg en me inhoudelijk uitstekend heeft begeleid.

Ik dank ook de leescommissie voor het beoordelen van het manuscript, Paul van den Akker, Maarten van Buuren, Ann-Sophie Lehmann, Koen Ottenheym en René van Woudenberg.

Veel dank ook aan Jeroen van Wolffelaar, die een belangrijk hoofdstuk uit de klauwen van een computercrash heeft gered. Dank aan Mark Alexander die het Dungleish van mijn vertaling heeft omgebogen tot leesbaar Engels. Allen die in de loop der jaren hun interesse en medeleven hebben betoond ben ik erkentelijk, mijn speciale dank gaat uit naar Elke Herlaar en Judith Luyckx die mij zowel mentaal als in strategisch opzicht zeer hebben gesteund.

Joep en Ravi dank ik omdat zij me doen inzien dat er meer is dan zoiets betrekkelijks als een proefschrift. Boudien wil ik het meest bedanken. Zij heeft al die stapels papier op een bewonderenswaardige wijze gerespecteerd in de overtuiging dat het ergens goed voor zou zijn.

Inleiding

Inleiding

Once a topos has been identified as such it does not cease to be significant. On the contrary, the very existence of a topos proves its vitality. The discovery of one forces us to face a real problem: to what extent, and for how long, did the topos represent a living issue to the writers who used it?

Jan Emmens

1. Van gemeenplaats naar cliché naar gemeenplaats

In de ANWB-gids van Gran Canaria wordt het schilderachtige stadje Agüimes (270 m) aangeprezen met een beproefde gemeenplaats. Naast het voormalig kamelenhuis zit ‘een bronzen kameel op ware grootte, hij lijkt zo levensecht dat men denkt dat hij elk moment zo kan opstaan en naar binnen kan lopen.’ Een lokale kunstenaar heeft met grote toewijding geprobeerd een treffende gelijkenis met een levende kameel te bereiken en de reisgidsenschrijver probeert met dezelfde toewijding de potentiële toerist te overtuigen van het succes daarvan. Hij gebruikt daarvoor, misschien zonder het te weten, een formulering die in de kern al duizenden jaren oud is.

Wij, reislustige toeschouwers, bepalen natuurlijk zelf hoe we over het kunstwerk denken. Zullen we werkelijk denken dat de kameel plotseling kan opstaan en wegwandelen? Of vinden we uiteindelijk dat je te goed kunt zien dat het maar een beeld is? Of oordelen we dat de reisgidsenschrijver met zijn gemeenplaats ons alleen maar aan een fotogeniek onderwerp probeerde te helpen? In dit spanningsveld, tussen de roeping van de kunstenaar, de retoriek van de schrijver en het oordeel van de kijker, bevindt zich de zinsnede ‘zo levensecht dat...’. De formule wekt op zijn minst de suggestie dat ze onderdeel uitmaakt van een argumentatie met als conclusie dat de afbeelding geslaagd is.

Maar er is iets vreemds aan de hand met de gemeenplaats ‘zo levensecht dat...’ enz. Zij is zo vaak voor alle mogelijke afbeeldingen gebruikt – van de beeldhouwwerken van Daedalus (die zo levensecht waren dat men alleen de stem nog miste) tot aan de nieuwste tv-beelden (zo levensecht dat je denkt dat de stier echt op je afstormt, zie volgende pagina) – dat zij geen enkele betekenis meer heeft. De gemeenplaats is zo vaak geventileerd dat de inhoud ervan doorzichtig is geworden. Ze is een afgekloven gemeenplaats geworden, een cliché. Voor deze clichévorming zijn twee redenen te bedenken, een die zich toespitst op de inhoud en een op de vorm.

Ten eerste is de inhoud van de uitdrukking zo triviaal geworden dat zij niets meer toevoegt. Ja, logisch dat afbeeldingen natuurgetrouw zijn, waarvan zouden ze anders afbeeldingen zijn dan van iets uit de natuur? Een nabootsende afbeelding beeldt iets uit de fysieke werkelijkheid af in een ander medium op een herkenbare manier. In den beginne kan de bewering dat een met deze of gene techniek gemaakte afbeelding natuurgetrouw is nog

informatief zijn, bijvoorbeeld omdat de techniek nog in de kinderschoenen staat of omdat we nog moeten leren hoe ernaar te kijken. Mijn zoon van vier kon een perspectivische tekening van zijn Cars-auto niet waarderen. Hij herkende zijn speelgoed niet in de afbeelding. Een jaar later vond hij het nogal wieses dat dezelfde tekening zijn auto voorstelde. Met andere woorden, wanneer we aan de afbeeldingstechniek gewend zijn geraakt, is de bewering dat we naar een natuurgetrouwe afbeelding kijken een tautologie geworden.

The advertisement features a large image of a television set in a rustic setting. Two men are looking at the TV, which displays a detailed image of a bull. The Philips logo and slogan 'Let's make things better' are at the top right. Below the main image, there is a headline and several paragraphs of text describing the TV's features like Pixel Plus 2 and Ambilight. At the bottom, there are logos for Pixel Plus 2, Ambilight, and Media, along with a smaller image of the TV and the slogan 'ZIE ALLES BELEEF ALLES'.

PHILIPS
Let's make things better

Philips introduceert de nieuwe Flat TV. Voor intensere beleving van elke actie.

De nieuwe Philips Flat TV is de enige televisie ter wereld met de baanbrekende Pixel Plus 2 beeldkwaliteit en ingebouwde Active Ambilight. De verbazingwekkend gedetailleerde, levensechte beelden worden nog eens versterkt door het geraffineerde effect van de indirecte verlichting. Kleur en intensiteit van dit Ambilight passen zich automatisch aan het televisiebeeld aan, voor het creëren van de perfecte sfeer tijdens het bekijken van al uw favoriete televisieprogramma's.

Ontdek méér. Surf naar www.philips.nl

PIXEL PLUS 2
Ambilight
MEDIA

ZIE ALLES BELEEF ALLES

‘Philips Flat TV’ (2005): ‘verbazingwekkend gedetailleerde, levensechte beelden’

Een tweede reden waarom alle betekenis uit de uitdrukking is weggelekt, is dezelfde waarom we een geur niet meer ruiken wanneer we er dagelijks aan blootstaan. Wanneer een uitdrukking te vaak wordt gerepeteerd, bezwijkt de zeggingskracht onder de herhalingsdwang zoals bij een refrein van een te lange ballade. Het veelvuldige gebruik leidt tot een onherroepelijke sleetsheid, waardoor zelfs eertijds gevleugelde uitspraken en sprankelende metaforen ons voorkomen als vlakke, afgezaagde uitdrukkingen. Rivalen zijn altijd geducht, voorgangers altijd illuster, en, last but not least, verse staatssecretarissen zijn altijd kers. Waarvan akte. De woorden zijn ons in die combinatie zo vaak ter ore gekomen, dat ze ons op den duur niet eens meer opvallen. Als we er per ongeluk toch bij stil staan, valt op hoe afgetrapt de uitdrukking is.

Dit is het lot van veel gevleugelde woorden, te worden geboren als gemeenplaats en te sterven als cliché. Het is zoveel ooit originele uitdrukkingen beschoren dat in de volksmond een gemeenplaats bijna identiek is aan cliché. In de Van Dale zijn ze zelfs synoniem

verklaard: ‘gemeenplaats: alledaags, veelvuldig gebruikt gezegde waarvan men de oorspronkelijke kracht niet of haast niet meer voelt (locus communis), cliché.’

Hetzelfde lot overkomt de mededeling dat een schilderij natuurgetrouw, of een foto levensecht is. Of nog erger, dat je door Mensje van Keulen ‘een blik wordt gegund door het sleutelgat van een willekeurige galerijwoning’. Gold zo’n kenschets in de beginjaren van de beeldende kunst nog als een aanbeveling, nu sleurt zij de afbeelding met zich mee in het allesverterende zwarte gat van de vergetelheid. Dat is de reden dat kunstenaars altijd hun uiterste best doen frasen als ‘naar waarheid’ te vermijden. Als ze wel de indruk willen wekken dat het ‘allemaal echt gebeurd’ is, wringen ze zich in allerlei bochten om toch origineel te blijven, met wisselend succes. Recensenten gebruiken ze daarentegen doelbewust wanneer zij reden zien het kunstwerk als cliché af te serveren. Een kunstwerk dat niet verder komt dan een ‘levensechte afbeelding’ is het bekijken niet waard. Wanneer het gewrocht ook in zijn details alleen maar uit clichés blijkt te bestaan, dan is het lot van het onderhavige werk bezegeld.

De gang van de gemeenplaats verloopt echter niet altijd van een origineel bedachte toevoeging naar een uitgemolken platitude. Zo vond Plinius natuurgetrouwheid een uitstekende graadmeter voor kwaliteit, Leonardo ziet in natuurgetrouwe kunst het hoogste ideaal, en wat staat te lezen in een recensie over de Oscarwinnende film ‘Life of Pi’ (2012)? De tijger is ‘gerust het grootste digitale wonder tot nu toe te noemen, zo levensecht sluipt en loert het dier naar zijn potentiële prooi’. Daar is vreemd genoeg niets clichématigs aan. Hier is geen originele stilist bezig geweest een gevaarlijk slaphangende stijlbloem te reanimeren. Neergezet in het raam van een nieuwe manier van afbeelden staat ze er weer helemaal opgefrist bij. Er is kennelijk een categorie van uitdrukkingen die eeuw na eeuw opdoemen in het licht van steeds weer nieuwe afbeeldingstechnieken, gewijzigde politieke constellaties, andere intellectuele inzichten. Iedere generatie moet zich verstaan met de nieuwe tijd, grijpt daarbij noodzakelijk terug op bestaande terminologieën... en past ze in in het eigen denken.

De geschiedenis van deze schatkamer van de gemeenplaats is nog te weinig onderzocht. Dat brengt mij op de aanleiding voor het schrijven van dit essay. Een van de redenen om dit boek te schrijven is de stiefmoederlijke behandeling van **de gemeenplaats op het raakvlak van kunst en werkelijkheid**¹ in het werk van kunsthistorici. Ze duikt er naar mijn smaak op een eenzijdige manier op, alsof de kunstgeleerde er vooral op uit is zijn eigen opvatting kracht bij te zetten. Gemeenplaatsen worden soms als clichés behandeld terwijl de auteur ze serieus op zijn eigen kunst of theorie van toepassing verklaarde. Niet zelden wordt een gemeenplaats uit zijn verband gerukt of in een andere tijdsvolgorde geplaatst opdat zij beter aansluit bij de opvatting van de kunsthistoricus. De gemeenplaatsen mogen er niet altijd hun eigen verhaal doen. Om mijn punt te maken zal ik voorbeelden geven aan de hand van twee van de invloedrijkste kunsthistorici van de twintigste eeuw, Ernst Gombrich (1909-2001) en Erwin Panofsky (1892-1968).

2. Twee meesters

Gombrich, ‘one of the most influential scholars and thinkers of the 20th century’ (Richard Woodfield), was een begenadigd analist van de stijl die verbanden zag die anderen ontgingen. Aan de hand van deze verbanden ontwikkelde hij zijn psychologie van de waarneming, die hij in ‘Art and Illusion’ (1960) ontvouwde.

Waarom, zo vraagt hij zich in de openingszinnen van het boek af, hebben kunstenaars van alle tijden de zichtbare wereld zo verschillend afgebeeld, terwijl ze toch allemaal beweren dat ze het waarheidsgetrouw deden, ‘true to life’. De kwestie illustreert hij onder andere met afbeeldingen van een walvis met oren en een ‘Afrikaanse rhinoceros’ met pantserplaten –

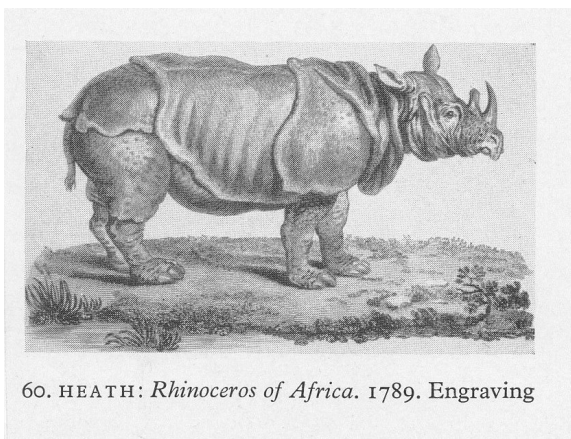
¹ Deze omschrijving wordt in paragraaf 5 van de inleiding uitgewerkt.

waarvan de makers ons verzekeren dat ze naar het leven gemaakt zijn. Als het waar is dat de afbeeldingen ‘from the life’ gemaakt zijn, hoe is het dan mogelijk dat ze toch zo afwijken van de dieren op een foto?

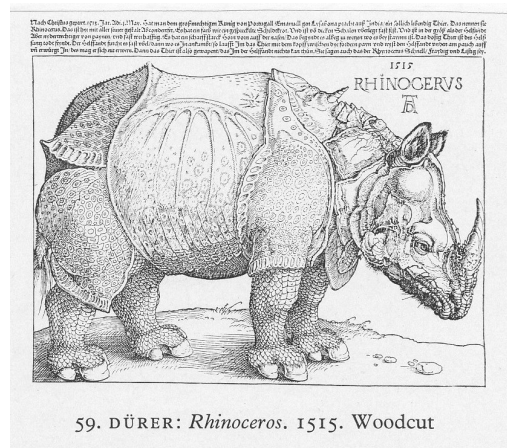
Gombrich toont overtuigend aan dat een kunstenaar nooit zomaar een model uit de buitenwereld op zijn tabula rasa kopieert en met deze mentale afdruk aan de slag gaat, maar altijd begint met een bepaald artistiek schema in zijn achterhoofd, met een mental set dat is aangeleerd door de traditie of overgenomen van beroemde voorbeelden. Met dat schema slaat de kunstenaar aan het nabootsen, en dat is de reden dat de walvis een ‘typisch hoofd’ krijgt aangemeten (de zijvinnen zijn afgebeeld als oren) en de neushoorns meer lijken op de Rhinoceros van Dürer dan op een neushoorn van een foto.



Jacob Matham, naar Hendrick Goltzius, Aangespoelde walvis (1598), uit Art and Illusion p. 70.



60. HEATH: *Rhinoceros of Africa*. 1789. Engraving



59. DÜRER: *Rhinoceros*. 1515. Woodcut

Links: James Heath, ‘Afrikaanse rhinoceros’; rechts: Albrecht Dürer, Rhinoceros, uit Art and Illusion, p. 71.

Gombrich staft zijn theorie met vele voorbeelden, maar in zijn ijver zijn theorie over het voetlicht te brengen, dreigt hij de bijschriften bij de afbeeldingen op een zijspoor te rangeren. Al te ferme uitspraken als ‘waarheidsgetrouw’ (p. 67), ‘al vif’ (p. 68), ‘designed from the life’ (p. 71) schuift hij als ‘flourishes of trumpets’ terzijde want zij maken niet inzichtelijk langs

welke empirisch-psychologische weg de afbeelding werkelijk tot stand is gekomen.

In dit onderzoek zou ik een lans willen breken voor juist deze verklaringen en onderschriften, die het werk van de kunstenaar moeten rechtvaardigen. Gemeenplaatsen als ‘zo levensecht dat...’, ‘met eigen ogen aanschouwd’, ‘ghelijck in druck men hier mach sien’, geven aan met welke ijver en intentie de kunstenaars hun afbeeldingen gemaakt hebben, maar niet zelden ook h oe zij die maakten. Zinnetjes als ‘het schilderij is als een spiegel’ of ‘het schilderij is als een venster op de wereld’ verraden ook hoe de schilders hun werken tot stand brachten. De kunstenaars maken niet zomaar een afbeelding van een visuele impressie, zoals Gombrich bewijst, maar anderzijds bootsen ze ook niet alleen maar afbeeldingen of schema’s na van anderen. Gombrich lijkt de geijkte uitdrukkingen bij de afbeeldingen in zijn boek allemaal over een kam te scheren, behalve die welke een klinkende bevestiging vormen van zijn theorie, nl. dat de geest van de kunstenaar altijd schemageladen is.

Des te meer refereert hij aan een andere betekenis van een gemeenplaats, het in de filmkunst veel gebruikte ‘citaat’, in filmjargon ook ‘clich e’ genoemd. Daarmee wordt bedoeld het gebruik om thema’s, clous of cameravoeringen van collega-cineasten te ‘citeren’ in een nieuwe film. Gombrich laat zien dat dit principe in de Renaissance-schilderkunst een veel voorkomend verschijnsel was, een verschijnsel dat zijn theorie ondersteunt dat kunstenaars altijd met voorbeelden in het achterhoofd werken. Talloze voorbeelden haalt hij aan en de overeenkomsten zijn inderdaad treffend. We zouden kunnen zeggen dat Gombrich hier gemeenplaatsen van de stijl op het spoor is maar nooit ruimt hij daarvoor de term *commonplace* of *gemeenplaats* in. Hij gebruikt woorden als *borrowing*, *formula*, *motif*, *example*, *principle*, *prototype*, *quotation*, *hint*, *stereotype* en combinaties van deze, als *borrowed motif*², en verwijst daarvoor naar de *Pathosformel* van Aby Warburg. Deze Hamburgse kunst- en cultuurhistoricus ontdekte dat de mens voor de uitbeeldingen van zijn diepste woelingen telkens teruggreep op archetypische beelden en bewegingsvormen, de zogenaamde *Pathosformel*. Gombrich, die ook een biografie over Warburg schreef, versmalde deze *pathosformules* voor eigen gebruik tot *stijlconventies*, die we in zekere zin als visuele gemeenplaatsen zouden kunnen betitelen. Maar hij komt er niet toe de geschreven gemeenplaatsen op hun eigen merites te beoordelen en concentreert zich liever op de kunstwerken zelf. De ontwikkelingen in de kunst kunnen we volgens Gombrich alleen begrijpen via de psychologie van de waarneming en de gemeenplaatsen vervulden voor hem daarbij slechts een ondersteunende rol.

Kwamen de gemeenplaatsen er bij Gombrich bekaaid vanaf, aan de andere kant van het behandelspectrum maakte Panofsky er ruim baan voor. ‘The greatest master of our craft’ zoals Gombrich hem ergens noemt, reeg de gemeenplaatsen en theoretische kernzinnen aaneen tot briljante verhandelingen die de kunstgeschiedenis blijvend veranderde. Hij verdiepte zich zo zeer in de kunsttheoretische geschriften dat een criticus hem wel een leunstoelgeleerde noemde die het niet nodig vond veldwerk te doen (Fernie, p 183), een kwalificatie waarvan we Gombrich moeilijk kunnen betichten.

Welk lot ondergaan de gemeenplaatsen nu bij de kunsthistoricus Panofsky? Een van de beste werken om dat te illustreren is Panofsky’s ‘*Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der  lteren Kunsttheorie*’ (1929). Deze studie naar de evolutie van een esthetische kunsttheorie wordt gezien als een eerbetoon aan en een uitwerking van Warburgs ontwikkeling van de *Pathosformel*. Ofschoon uiterst nauwgezet in zijn uitwerking, geloof ik toch dat de gemeenplaatsen ook bij hem niet geheel in veilige handen zijn.

Hij begint zijn studie met de constatering van een tegenstrijdigheid. In zowel de oudheid als de Renaissance bestaan twee tegenstrijdige behoeften, aldus Panofsky, nl

² In *Art and Illusion* p. 20, 103, 122, 124, 127-128, ; *Norm and Form* p. 123 ev.

enerzijds de natuur zo exact mogelijk na te bootsen en anderzijds de natuur te overtreffen, dat is te idealiseren. De twee motieven komen niet alleen voor in dezelfde tijd, maar ook bij een en dezelfde auteur. De ongerijmdheid zit hem hierin dat een schilder ofwel de natuur nabootst, ofwel de afbeelding mooier maakt dan de natuur... maar dat levert geen exacte natuurnabootsing op. Natuurgetrouwheid is een notie die natuurovertreffing uitsluit.

De gedachte dat de kunst de natuur moet overtreffen is een van de meest besproken gemeenplaatsen uit de kunstliteratuur. In een imponerende bloemlezing van citaten uit brieven, traktaten en biografieën uit de Renaissance laat Panofsky zien dat deze gedachte latent altijd al ('von Anfang an') samen met zijn tegenhanger van de natuurgetrouwheid in de kunst aanwezig was. Pas in de zeventiende eeuw hief de Romeinse kunsttheoreticus Bellori de twee elkaar uitsluitende ideeën op in een overkoepelende kunsttheorie van de 'Idea dell' bellezza'.

Panofsky schetst zo de groei van een schoonheidsidee van embryonale vorm naar volwassenheid, maar door de overweldigende hoeveelheid citaten zouden we bijna vergeten dat het Panofsky's visie is. Zijn slimme schuifspel met toepasselijke citaten onttrekt de alternatieve versie aan het zicht dat er misschien helemaal geen ontwikkelingsgang van een idee heeft bestaan. Zo baseert hij zich voor de tegenstrijdigheid op één citaat bij Alberti, afkomstig van de Italiaanse editie van Janitchek (1877), waarin inderdaad het voor Panofsky's verhaal noodzakelijke 'toevoegen van het schone' ('adgiugniervi belleza', noot 101) voorkomt. Maar in de oorspronkelijke Latijnse versie van 1435 staat dat de schilder het schone moet 'hoogachten' (diligat) en dat is iets heel anders dan 'toevoegen'. Citaten die een andere lezing toelaten worden weggemoffeld in andere contexten en voetnoten of zo geïnterpreteerd dat ze aansluiten bij des schrijvers oogmerk. Met evenveel overtuigingskracht kan een lezing worden opgesteld met de strekking dat van natuurovertreffing in de Renaissance geen sprake is.

Wat Panofsky presteert is uiterst eloquent en erudiet en aan het eind van zijn lectuur kunnen we haast niet anders dan instemmen met zijn gedachtengang. Toch leidt Panofsky's methode tot dezelfde eenzijdigheid als die van Gombrich. Zoals Gombrich zijn vindplaatsen inzet voor zijn psychologie van de waarneming, zo zet Panofsky zijn vindplaatsen in voor zijn vorming van de Idea. Uiteraard is dat een legitieme aanpak. Iedere student arrangeert en ensceneert zijn aannames zodanig dat zij noodzakelijk leiden tot de gewenste conclusie, tot enige conclusie. Dat is geheel volgens de regelen der kunst. Sterker nog: bij de ordening van overvloedig materiaal is reductie zelfs geboden wil men door de bomen het bos nog kunnen zien. Vrijwel alle kunsthistorici van de negentiende en twintigste eeuw sneden en kneedden hun materiaal net zo lang tot het in hun theorieën paste – wat naast de snijtafel viel, was voor de haarklovers. Toch moet ook altijd rekening gehouden worden met de mogelijkheid van een heel andere argumentatie op grond van een alternatieve rangschikking van de feiten. Een gearrangeerde argumentatie waarbij de onwelgevallige aannames buiten beschouwing zijn gelaten, leidt wel tot klinkende conclusies, maar niet per se tot een afspiegeling van de werkelijkheid, net zoals een gearrangeerde foto door buiten beeld houden van schoorsteenpijpen en flatgebouwen wel een mooie vakantieherinnering oplevert, maar niet helemaal de werkelijkheid weerspiegelt.

Is er een alternatief voor Gombrichs neiging de gemeenplaatsen onder één noemer te brengen van 'getrompetter' en voor Panofsky's methode de gemeenplaatsen in het keurslijf te duwen van zijn ideeënontwikkeling? Een alternatief, en de inzet van dit boek, is een onderzoek naar de gemeenplaats zelf. **In deze studie wil ik de gemeenplaats, in plaats van haar ondergeschikt te maken aan een theorie of idee, haar meer letterlijk nemen als beschrijving van de kunstenaarspraktijk en onze omgang met de gepresenteerde afbeeldingen. Wat bedoelen de kunstenaars met gemeenplaatsen als 'zo levensecht dat...'**

of ‘kunst liegt de waarheid’? Wat zeggen de gemeenplaatsen over de relatie van de kunstenaar tot zijn ambacht en over de stand van de onderhavige afbeeldingstechniek? Hoe worden de afbeeldingen ontvangen door commentatoren en publiek?

Een dergelijk onderzoek naar gemeenplaatsen is bekend komen te staan als ‘Toposforschung’. De lezer die direct in het diepe wil springen, kan nu het best beginnen bij het eerste hoofdstuk. Maar het is een goede traditie in wetenschapskringen vooraf je rekenschap te geven van de gebruikte terminologie en de gevolgde methode. De Toposforschung stelt mij namelijk direct voor de vraag of ik niet beter van topoi in plaats van gemeenplaatsen kan spreken en of topos en gemeenplaats doorelkaar heen gebruikt kunnen worden. Dat is een kwestie die ik in de navolgende paragraaf probeer te beantwoorden. In de daaropvolgende paragraaf wil ik beoordelen of de Toposforschung als methodologie deugt zoals die in de praktijk wordt gebracht, dan wel aangepast moet worden voor het door mij beoogde doel.

3. Gemeenplaats of topos? (over de terminologie)

De gemeenplaats heeft zoals gezegd de onverbiddelijke neiging om tot cliché te verworden. Dat is de reden dat men de term in wetenschappelijke publicaties zo veel mogelijk probeert te vermijden en als men hem toepast is het veelal in pejoratieve zin. Soms kan men om vaktechnische dan wel stilistische redenen echt niet om het gebruik ervan heen maar dan blijft in het ongewisse of de schrijver de gemeenplaats nu neutraal of geringschattend bedoelt.³

Om van dit dilemma verlost te worden hebben vele kunsthistorici de publicatie van E.R. Curtius (1886-1956), ‘Europäische Literatur und lateinische Mittelalter’ (1948)⁴ aangegrepen van de gemeenplaats definitief afstand te nemen. Sindsdien waart het door Curtius voorgestelde alternatief topos hardnekkig rond in de kunstliteratuur. Dat wil niet zeggen dat aan het gebruik van de term geen bezwaren zouden kleven. In tegendeel. Curtius omwerking en genealogie van het begrip topos uit de retorica gaf aanleiding tot een vloed aan kritische opstellen, uit één waarvan ik onderstaande ontleen. Hij baseert zijn vondst op een foutieve vertaling van Quintilianus’ ‘locus’ (het latijnse equivalent van ‘topos’) en stelt dat de topos via een zieltogend bestaan in de middeleeuwse retorica in de literatuur voortleefde als overgeleverde formule of gedachtenwending. Zoals de critici stellen heeft deze historisch afgeleide definitie en toepassing van het toposbegrip ‘mit der zweitausendjährigen Bedeutungsgeschichte des Begriffs schlechterdings nichts mehr zu tun’ (Edgar Mertner in: Peter Jehn, Toposforschung, Frankfurt/M, p. 27-28, hierna Tf).

Topoi of loci zijn oorspronkelijk de plaatsen waar de redenaar de argumenten uit put om zijn zaak aan te prijzen of geloofwaardig te maken. Alle topoi of loci samen vormen een keuzemenu aan de hand waarvan de retor de geschikte argumenten kan kiezen voor zijn redevoering of pleidooi. Quintilianus omschrijft loci als ‘sedes argumentorum’ – vindplaats van argumenten (Institut. Or. 5.10.20) – en Cicero noemt ze ‘sedes et quasi domicilia omnium argumentorum’ – vindplaatsen en als het ware woningen van alle argumenten (De Oratorio, 2, 39, 163). Toekomstige redenaars oefenden zich in het uit het hoofd leren van alle topoi waardoor zij tijdens hun redevoering of pleidooi vrijelijk over de aldaar opgeslagen

³ Zo suggereert de historicus Johan Huizinga in ‘De kunst der Van Eyck’s in het leven van hun tijd’ (De Gids 80ste jaargang, nrs 6 en 7, (1916), p 78) dat de gemeenplaats iets is wat in waarde gedaald is, omdat het de oorspronkelijke gevoelswaarde ontbeert (‘niet overal heeft de uitdrukking dezelfde bittere gevoelswaarde; zij is reeds gemeenplaats geworden en staat onder den invloed van Proverbia 14.13’). In Herfsttij der Middeleeuwen (1919) spreekt hij, nota bene met het oog op dezelfde vindplaats, van een ‘bijbelsche gemeenplaats’ in neutrale zin.

⁴ O.a. opgedragen aan Aby Warburg!

argumenten konden beschikken. Zo kon men een onderwerp benaderen vanuit de *locus a persona, a re, a loco, a instrumenta, a causa, a modo of a tempora* – slechts een kleine greep.

De omschrijving heeft niet toevallig connotaties met plattegronden en opslagplaatsen, zij is ontleend aan de praktijk van *mnemotechnici*, de herinneringskunstenaars, die hun geheugen systematisch ordenden zoals een woninginrichter de kamers van een huis en de magazijnbeheerder de schappen in zijn pakhuis. Achter iedere *locus* kon men het soort argument vinden van zijn gading. *Topoi/loci* moeten dan ook niet verward worden met de argumenten zelf en al helemaal niet met de voorbeelden die ter illustratie van het argument vermeld worden. De argumenten worden gevonden door de *loci* deur voor deur af te kloppen, zoals Erasmus, zelf een doorgewinterd *retoricus*, zegt (*De duplici copia*, II, LB 88F).

Aan deze verwarring lijkt Curtius ten prooi gevallen. Hij negeert het onderscheid tussen *topos* en de argumenten die een *topos* herbergt. Teneinde bij zijn *topos*-begrip van een in de traditie opgenomen gedachtenwending kracht bij te zetten, vertaalt hij Quintilianus' '*locus... sedes argumentorum*' niet met vindplaats van argumenten maar met '*Fundgruben für den Gedankengang*' (Tf, p.78), een subtiel maar betekenisvol verschil. De laatste omschrijving suggereert dat een *locus* hetzelfde is als een citaat of uitdrukking die gebruikt kan worden in een redenering.

Nog een mogelijke reden voor verwarring vormt de tweede betekenis die de *topos* of *locus* in de klassieke retorica heeft gekregen, nl die van een thema voor een algemene overweging of zienswijze waartoe een spreker zijn toevlucht kan nemen. Deze toepassing ligt aan de kiem van de *commonplace*, en vanuit het Engels naar onze gemeenplaats. In de *amplificatio*, een onderdeel van de *peroratio*, werden deze *loci communes* gebruikt als 'een universele toepassing van de *loci*'⁵. Terwijl de *locus* de argumenten voor het individuele geval betrof, voorzag de *locus communis* in een algemene overweging, een retorische gang dus van het bijzondere naar het algemene. Maar ook in deze betekenis zijn de *loci* niet deze zienswijzen zelf maar de vindplaatsen ervan, waaronder zij ressorteren.

Bundeling van deze algemene visies werd een populair genre, voor zowel religieuze als humanistische doeleinden, en vooral Erasmus maakte in Engeland hiermee furore. Aangestoken door het succes van zijn *Copia* zetten intellectuelen zich aan het schrijven van *Commonplace Books*, boeken waarin zij systematisch, onder zogenaamde '*heads*' (Tf, p 52 ev), notuleerden wat zij gelezen, gehoord of gedacht hadden. Ze onderscheidden zich van hapsnap citatenboeken doordat ze waren ingedeeld volgens uit de retorica vertrauwde rubrieken, de zogenaamde *loci communes* of *commonplaces*. Ze kenden eenzelfde systematiek als de geheugens van de klassiek geschoolde retors of de schappen in een magazijn. Niet voor niets verwezen de schrijvers voor een analogie van hun *commonplaces* net zo vaak naar de *loci communes* van Cicero als naar de metafoor van het pakhuis, de '*store house*' (Tf, p 46-47).

De *commonplaces* waren vooralsnog niet gelijk aan de zienswijzen of gedachtenwendingen zelf maar de koppen waaronder ze te vinden waren. De gevleugelde uitspraken werden *example* of *notice* genoemd. Het zou nog tot het eind van de achttiende eeuw duren eer de term *commonplace* werd toegepast op de verzamelde zegswijzen die onder de *heads* waren gerubriceerd. Zo is er een verschuiving ontstaan, een verschuiving die Curtius al bij Quintilianus meende te kunnen bespeuren, waarbij het opschrift op de deur zijn naam heeft afgestaan aan de dingen die erachter verzameld liggen (zie ook Tf. P 52-3: Mertner schrijft: '*Die Verschiebung des Begriffs von dem Ort, an dem man – durch eigene Umsicht – das finden kann, was man sucht, gewissermaßen zu der Schublade, in der diese Dinge fertigt zum Gebrauch vorliegen, ist nur eine geringfügige*').

⁵ Heinrich Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric*, par 407: 'generalizing, infinite application of the *loci*'.

Deze verschuiving komt duidelijk tot uitdrukking in de veranderde definitie van commonplace-book. In de Johnsons Dictionary van 1755 heet het nog ‘a book in which things to be remembered are ranged under general heads’ (Tf, p 56); in de Oxford English Dictionary wordt dat ‘a book in which commonplaces or passages important for reference were collected, usually under general heads; hence, a book in which one records passages or matters to be especially remembered or referred to, with or without arrangement’. De commonplaces zijn identiek geworden met passages – citaten uit of herinneringen aan een boek.

De term topos heeft deze verschuiving niet overleefd. De betekenis van commonplace daarentegen, als geciteerde wijsheid, spreekwoordelijk geworden observatie en ingeburgerde gedachtenwending, verspreidde zich door heel Europa. In Frankrijk werd commonplace vertaald als lieu commun, in het Duits ontstond Gemeinort ⁶ en later Gemeinplatz. In de Lage landen heette het gemeenplaats, terwijl de heads in het Nederlandse krantenjargon terecht kwamen als de term voor de vette letters boven een artikel. Het woord topos leidde een marginaal bestaan in verstoffende handboeken van de antieke retorica...

...totdat de historicus E.R. Curtius de term topos nieuw leven inblies in zijn opzienbarende ‘Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter’, uitgerekend in de betekenis die de commonplace de laatste eeuwen had verworven. Curtius omwerking en genealogie van het begrip topos bracht zoals gezegd een stortvloed van commentaren op gang.

Naast zijn dubieuze vertaling van sedes argumentorum en zijn omstreden afleiding van het begrip in de literaire traditie, was ook een steen des aanstoets zijn verwerping van de term ‘Gemeinplatz’ ten gunste van topos. Gemeenplaats zou niet meer voldoen omdat ‘es seine ursprüngliche Verwendung verloren hat. Deshalb behalten wir das griechische topos bei’ (Tf, 14/Eur. Lit, p 79). Wanneer de bovenstaande evolutie van het woord topos via locus communis naar commonplace en Gemeinplatz juist is, dan heeft niet de gemeenplaats maar de topos zijn oorspronkelijke toepassing verloren, temeer daar hij concludeert dat topoi een nieuwe functie verkrijgen: ‘Sie werden Klischees, die literarisch allgemein verwendbar sind’. Volgens zijn eigen criteria zou hij topos dan zeker niet mogen gebruiken, immers, sinds wanneer is de ‘ursprüngliche Verwendung’ van de topos het cliché?

Deze uiterst merkwaardige wending in filologenland heeft ons niettemin in de omstandigheid gebracht dat in kunsttheoretische geschriften, letterkundige overzichten en in de filosofie de term topos algemeen in zwang is geraakt, met als meervoud topen, als bijvoeglijk naamwoord topisch, als zelfstandige discipline de topica of zelfs topologie, etc. De betekenis die in de literaire geschiedenis was geadopteerd door de commonplace is restloos overgeplakt op het nieuwe begrip van de topos.

Hier doemt voor mij een dilemma op. De term topos is tamelijk unaniem geaccepteerd in de kunstbeschouwing en valt bijna geheel samen met wat ik onder gemeenplaats wil verstaan. Moet ik nu in navolging van Curtius de term gemeenplaats door topos vervangen?

Ik heb daar niet voor gekozen. Ten eerste omdat de betekenisverschuiving die de term commonplace onderging en die voor Curtius reden was de term in zijn geheel te verwerpen, een veel voorkomende synecdoche is (letterlijk: wat mee verstaan is). Wanneer we spreken van de macht van de Tweede Kamer, wordt bedoeld de macht van de leden die er zitting hebben. Ook de kop ‘Brussel wordt strenger’ bevat een synecdoche: met Brussel wordt de Europese Commissie bedoeld, die haar standplaats in Brussel heeft. De huidige betekenis van commonplace c.q. gemeenplaats is op dezelfde synecdochische manier tot stand gekomen als bij deze voorbeelden. De commonplace heeft de inhoud overgenomen van hetgeen waarnaar zij verwijst. Er is geen enkele noodzaak om woordgebruik te verwerpen omdat het woord zijn oorspronkelijke toepassing verloren heeft. Zo gaat dat met woorden en begrippen. Wie verwerpt woorden als rijwiel, potlood of het begrip ‘kunst’ dat nog tot het eind van de

⁶ nog bij Kant in Kritik der Urteilskraft, par 56.

zestiende eeuw de betekenis had van vaardigheid, iets wat men kan?

Ten tweede is de term gemeenplaats een goede keuze omdat zij niet de lading heeft van de antieke topos. De topos is een preciserende term voor de plaats waaronder de argumenten worden gespecificeerd. De gemeenplaats is, en is nooit anders geweest dan, een [(al)gemene (vind)plaats van een] gedachtenwending waarin een specifiek argument wordt gegeneraliseerd. De term heeft weliswaar ook een pejoratieve bijklank gekregen, zoals Curtius opmerkt (Tf, p5), maar dat heeft de term cliché ook. De negatieve lading doet niets af aan de kern van het woord: een gemeenplaats geeft een in de traditie ingebakken gedachtenschema weer. Bovendien is het een heel fatsoenlijke vertaling van de commonplace, zonder een zweem van taalpurisme of anglofobie, terwijl topos juist een mist opwerpt over hetgeen de schrijver ermee wil zeggen. Is de topos een door traditie overgeleverde uitdrukking of de vindplaats waar ze is te vinden? Behoudt de topos zijn betoogtechnische functie uit de retorica of speelt hij ook in niet-retorische literatuur een rol? Verwijst de topos zelfstandig naar een gedachte of wordt de gedachte pas bepaald door de context? Veelzeggend is dat Curtius deze vragen niet expliciet beantwoordt en alleen in zijn voorbeelden laat zien wat hij eronder verstaat.

Ten slotte is de gemeenplaats een goede term ter onderscheid van het cliché. Een cliché is een afgezaagde gemeenplaats, het wordt meestal met *dédain* ontvangen en wanneer men het ondanks zijn reputatie toch wil gebruiken, doet men er goed aan het met een knipoog of met overdrijving te doen. Een gemeenplaats is een uitdrukking die nog geen cliché geworden is. Zij is een uitdrukking die, mits stilistisch ingebed in hetgeen men wil zeggen, op een serieuze receptie kan rekenen. Wanneer Curtius de topos gelijk stelt aan Klischee, verplaatst dit probleem zich slechts. Welke term ruimt hij dan in voor wat in ons taalgebruik onder cliché wordt verstaan? Bij zijn bespreking van de neergang van het retorisch gedachtengoed lijkt hij 'Phrase' een goed alternatief te vinden voor het woord cliché: 'Die Rhetorik (...) ist in die Neuzeit zur "Phrase" entartet' (Tf, p. 11). De vraag doemt dan op welke term de plaats moet innemen van frase, een in mijn ogen heel neutraal woord voor een zinsnede, maar dat bij Curtius de betekenis van cliché heeft overgenomen. Om de verwarring nog groter te maken, maakt Curtius zelf in *Europäische Literatur* geen streng onderscheid tussen topos en gemeenplaats: 'Der topos ist in der italienischen Dichtung vor und neben Dante ein Gemeinplatz' (Eur. Lit. p. 188).

Wanneer een schrijver een onderscheid wil kunnen maken tussen een algemeen ingeburgerde uitdrukking en een cliché, stelt het door Curtius geïntroduceerde topos hem alleen maar voor problemen. Hij dreigt in een eindeloze regressie terecht te komen, waarin hij eerst van gemeenplaats moet afzien ten gunste van topos, vervolgens van cliché ten gunste van frase, en ten slotte van frase, in mijn ogen een heel neutraal woord voor een zinsnede, omdat dat nu de betekenis van cliché heeft overgenomen.

Concluderend vermijd ik het woord topos en kies ik voor de term gemeenplaats als de beste overkoepelende term, adequater dan topos, en onderscheiden van cliché, voor een gedachtegang of vooronderstelling. Er zullen ook andere termen vallen, als commentaar, reactie, uitspraak, formulering, slagzin, etc. Uit de context zal duidelijk worden wanneer deze termen verwijzen naar een gemeenplaats.⁷

⁷ Het Engelse woord 'commonplace' kan mogelijk voor verwarring zorgen. Commonplace is de vertaling van 'gemeenplaats' zoals hier bedoeld maar heeft ook een tweede betekenis, zoals in 'It was a commonplace that he was a "dedicated teacher"' (John Williams: Stoner, p. 19). Commonplace wordt dus ook gebruikt zoals wij het woord 'gemeengoed' gebruiken, in de zin van 'algemeen aanvaard denkbeeld of voorwerp'. Het is in deze betekenis dat Arthur Danto het woord gebruikt in zijn 'The Transfiguration of the Commonplace' (1981) en moet dus niet verward worden met de hier bedoelde betekenis van de gemeenplaats.

4. Diachronisch versus synchronisch (over de methodologie)

Zoals gezegd wil ik tegenover Gombrichs summiere behandeling en Panofsky's inkapseling van de gemeenplaatsen de gemeenplaatsen zelf aan bod laten komen. Het onderzoek daarnaar lijkt sterke gelijkenis te vertonen met de Toposforschung die Curtius voorstaat. Nu ik afstand heb genomen van de terminologie, rijst de vraag of ik de methodologie kan handhaven. Een nadere inspectie van Curtius werkwijze moet uitwijzen of de methode zwakke plekken kent en zo ja, hoe ze overkomen kunnen worden. De valkuil die hoe dan ook vermeden moet worden is te blijven steken in een loutere opsomming van gemeenplaatsen zoals die vanuit de antieke tijd tot ons gekomen zijn. Zo'n historiografie van de gemeenplaats zou niet uitstijgen boven het niveau van citatenboeken waarin allerlei spreuken schematisch worden vermeld, met als enige samenhang dat de auteur ze 'ook wel interessant' heeft gevonden. Dan valt de exegeze van Panofsky verre te prefereren, omdat deze nog een uitgebreide en geleerde context biedt.

Het gevaar van dit soort literaire navorsing heeft Curtius onderkend: 'die Literaturgeschichte werde zu einem öden Traditions-Schematismus erniedrigt, und die Originalität der ma. Literatur komme zu kurz wenn man in ihr die Kontinuität antieker Formelemente verfolge' (Tf, p 11). Curtius meende dat deze degradatie alleen dreigt wanneer de topoi beschouwd worden als onveranderlijke fenomenen. Een behandeling van topoi als starre grootheden resulteert in weinig interessant gestapel van vindplaatsen, waaruit slechts zou blijken dat de traditie van generatie op generatie wordt doorgegeven.

Curtius dacht de dreiging van een gemeenplaatsenlijstje te kunnen afwenden door te benadrukken dat de topoi variëren in de tijd. '...die Topoi sind nicht starre, unveränderliche Schemata. Ihre Bedeutung und Tragweite wechselt mit ihrer historischen Umwelt. Im Zusammenhang mit großen geschichtlichen Veränderungen, wie der Christianisierung und der Germanisierung der alten Welt, entstehen auch neue Topoi oder bilden sich alte um. Man kann an der Geschichte rhetorischer Formeln ein Stück Kulturgeschichte ablesen'. (Tf, p. 11). De remedie die Curtius hier voorstelt, is een Toposforschung die automatisch leidt tot een cultuurgeschiedenis: alle topoi die vanuit de antieke oudheid door het christendom en de Duitse poëzie zijn geassimileerd, vormen tezamen een helder overzicht van wat er zoal in het christendom dan wel het Duitse taalgebied gedacht en geschreven wordt. Althans, dat is de suggestie.

Ook de methode heeft tot veel kritiek aanleiding gegeven. Ten eerste lijken hier slechts die cultuuruitingen tot de cultuurgeschiedenis te worden gerekend die het tot het domein der topoi hebben weten te schoppen. In de volkstaal geschreven literatuur die niet grossiert in de illustere gemeenplaatsen (sprookjes) komt ten onrechte niet aan bod. Sterker nog, een hele wereld aan filosofisch en theologisch gedachtengoed dat zich niet in gemeenplaatsen heeft gekristalliseerd, blijft door de fixatie op topoi buiten beschouwing (zie Tf, p. 75). En hoewel Curtius zijn Toposforschung vergelijkt met een 'Kunstgeschichte ohne Namen' (Tf, p. 9), een begrip dat Wölfflin aanvankelijk als motto voor zijn Grundbegriffe nam, komen de gemeenplaatsen die door kunsthistorici worden opgespoord en geïnterpreteerd, nauwelijks in zijn werk voor.⁸

Het fundamentele tekort van de methode is gelegen in de suggestie dat een afstammingsleer van alle afzonderlijke topoi noodzakelijk zal uitmonden in de omvattende kennis van het geheel [der topoi] en daarmee ook in een volledig inzicht in, zeg, de christelijke cultuur. Deze benadering doet denken aan de vroegmoderne opvatting dat de som

⁸ Als verzachtende omstandigheid kunnen we aanvoeren dat hij van zijn Toposforschung een program heeft gemaakt waarvan hij hoopt dat 'Kundigeren' hem verder zullen helpen aanvullen en vervolmaken.

van al het kenbare de waarheid is.⁹ Deze opvatting, dat stapelen tot inzicht leidt, hinkt op een veelgemaakte categoriefout.

Wij kunnen geen inzicht verwerven in het gedachtengoed van een periode door de genealogie en vormveranderingen van alle opgespoorde topoi te bestuderen, net zomin als de gehele afstammingsleer van alle individuele organismen ons inzicht kan geven in een gecompliceerd ecosysteem, en net zomin als de herleiding van alle Europese talen uit het Indo-Europees garant kan staan voor een betekenissysteem (en net zomin als de lokalisering van de hersenactiviteit leidt tot begrip van het gedrag, voeg ik er voor de gelegenheid aan toe). Waarom berust deze aanname, die tot in onze tijd nog verbazend populair is, op een groot misverstand? Waarom leidt een afstammingslijst van afzonderlijke topoi (of organismen of talen) niet tot kennis (van de betekenis) van het geheel?

Het is verhelderend om dit nader te onderzoeken aan de hand van een soortgelijke problematiek in de linguïstiek aan het eind van de negentiende eeuw. Geheel in lijn met de toen heersende wetenschapsopvattingen dook men in vergelijkend onderzoek, in de veronderstelling dat zo een oerversie kon worden ontdekt waaraan alle taalfenomenen hun betekenis zouden hebben ontleend. Het helderst is deze praktijk en de kritiek daarop verwoord door de Geneefse linguïst Ferdinand de Saussure, met betrekking tot zijn eigen vakgebied de linguïstiek. Taalkunde was in zijn tijd vergelijkende taalkunde. Men was druk doende de talen tot een gemeenschappelijke wortel te herleiden door allerlei regelmatigheden op te sporen in elkaar zo op het oog vreemde talen. Het leidde tot de ontdekking van het Indo-Europees als grondvorm van alle Europese talen. De Saussure zelf had zich daarbij niet onbetuigd gelaten met een studie naar klinkers die het Indo-Europees theoretisch bezeten moet hebben en die de verwantschap tussen Grieks, Latijn en Sanskriet aan het licht moesten brengen.

Bij De Saussure groeide echter het onbehagen over deze wat hij noemde diachronische benadering van de taal, omdat ze in zijn ogen voorbijging aan de basisprincipes die de voorwaarde zijn voor het voortbrengen van betekenis. Het voornaamste euvel van de diachronie is haar uitgangspunt dat een woord zijn betekenis louter te danken heeft aan een oerwoord. Dat oerwoord zou door de eerste sprekers ter aanduiding van een bepaald universeel begrip zijn bedacht. In de lange evolutie van de talen zouden de woorden weliswaar zijn veranderd, de betekenis zou dezelfde zijn gebleven. Maar deze essentialistische taalopvatting kan niet de vele verschillen in de afzonderlijke taalsystemen verklaren. Wat te denken bijvoorbeeld van het ene Franse woord *mouton*, waarvoor in het Engels twee woorden, *mutton* en *sheep*, bestaan? Als tegenhanger van de diachronische taalbenadering poneerde De Saussure een synchronische benadering waarin de basisprincipes binnen een taalsysteem tot object worden genomen. Niet de vermeende universele begrippen ('*idées pré-existants*') geven het woord zijn betekenis maar de inbedding in het taalsysteem.¹⁰

Dezelfde kritiek die De Saussure plaatst bij de negentiende eeuwse vergelijkende linguïstiek is ook op Curtius' *Toposforschung* van toepassing. Het is ongetwijfeld wetenswaardig het gebruik van de christelijke gemeenplaatsen te vergelijken met die van de Germaanse en ze te kunnen terugvoeren tot een gezamenlijke antieke oorsprong. Maar ze blijven op zichzelf staan, en hun bestaansrecht lijken ze slechts te ontleen aan hun wortels in een retorische brontekst.

Nog steeds niet beantwoord is de vraag: Waaraan danken ze uiteindelijk hun betekenis? Een mogelijke verklaring die Curtius aandraagt, doet sterk denken aan de negentiende-eeuwse taalkundige onderzoeken. Voor een antwoord op de vraag waarom de

⁹ In de woorden van René Descartes de opvatting 'dat wat wij zeer helder en welonderscheiden denken, waar is' (Over de Methode, p. 75)

¹⁰ In de Engelse vertaling (De Saussure, *Course in General Linguistics*, vert. Wade Baskin, 1959): 'instead of pre-existent ideas... we find... values emanating from the system', p. 117.

topoi telkens opnieuw zijn hernomen en verwerkt, doet Curtius een beroep op de leer van het collectieve onbewuste van de Zwitserse psycholoog en psychiater Carl Gustav Jung. In Jungs opvatting wordt ons collectieve onbewuste bevolkt door overgeërfde zogenaamde archetypen, dat zijn in beeldvorm uitgedrukte oerervaringen der mensheid, zoals water, vuur, de oude wijze man, het goddelijke kind, enz. De topoi zouden niets anders zijn dan de literaire uitdrukking van deze archetypen (Eur. Lit., p.112, 115). Ze danken hun betekenis, zouden we dus kunnen zeggen, aan pre-existente ideeën. De stamlijst van topoi en de afleiding van een oertopos bieden zo een fraai psychografisch paspoort van de mensheid. Maar danken ze daaraan ook hun betekenis? Kan de theorie de verschillen verklaren tussen bijvoorbeeld de romeinse en de middeleeuwse literatuur?

Hier doemt die andere onvermijdelijke vraag op: Hoe zijn de verschillende toepassingen van een en dezelfde gemeenplaats in opeenvolgende perioden te verklaren? Wanneer Curtius een poging doet, komt hij in een circulariteit terecht die hem kennelijk is ontgaan. De verschillen tussen de topoi uit de Romeinse en de topoi uit de christelijke literatuur denkt Curtius afdoende te verklaren uit de verschillen tussen de romeinse en de christelijke beschaving, terwijl Curtius toch pretendeerde aan de hand van de topoi 'Kulturgeschichte' te bedrijven. De diachronische Toposforschung eindigt zo op eenzelfde doodlopende weg als de diachronische taalkunde waarop De Saussure het had gemunt. Ze kan wel allerlei topoi terugvoeren tot oude bronnen, maar kan niet de verschillen verklaren tussen de gemeenplaatsen van afzonderlijke hoogculturen, behalve dan door te stellen dat afzonderlijke beschavingen de dingen nu eenmaal verschillend zien. De belofte de Toposforschung een afgang naar 'Traditions-Schematismus' te besparen, lost Curtius niet in.

Van een opsomming moest het gemeenplaatsenonderzoek idealiter veranderen in een cultuurgeschiedenis, maar de Europäische Literatur ontstijgt nergens helemaal het niveau van de opsomming. Elk hoofdstuk behandelt een tot het cultuurgoed opgeklommen uitdrukking met vermelding van beroemde vindplaatsen bij reeds lang ontslapen retorici en filosofen. Het hoofdstuk wordt pas afgesloten wanneer alle vindplaatsen kunnen worden gerelateerd aan (o, triomf) een enkele bron uit de oudheid, maar niet dan nadat de compiler ons heeft verzekerd elk woordenboek te hebben nageslagen, 'denen sich, wie mir die Redaktion liebenswürdigerweise mitteilt, auch aus dem Material des Thesaurus nichts zufügen läßt' (Eur. Lit., p. 522).

Een bijkomend bezwaar van Curtius Toposforschung schuilt in de suggestie dat de verzameling topoi een afspiegeling zou zijn van een cultuur of periode. Hierin resoneert de stelling van Wölfflin c.s. dat wij aan een bepaalde stijl de periode of het volk zouden kunnen herkennen. Het is het soort Hegeliaans denken waartegen Gombrich stelling nam en misschien niet helemaal onterecht. Het schuift alle uitdrukkingvormen in een mal en ziet volledig voorbij aan de individuele kunstenaars en hun wederzijdse beïnvloeding. Nu moet gezegd worden dat, als Curtius zijn topoi al in een mal had willen drukken, hij zeker geen discriminerende of nationalistische bedoelingen had. Hij was een overtuigde Europeaan en kante zich fel tegen lieden die bepaald cultuurgoed exclusief voor zich opeisten. Maar als iemand zijn ideële landsgrenzen maar ver genoeg oprekt dan komt deze opvatting uiteindelijk op hetzelfde neer: zo wordt hier in Europa gedacht.

Mijn exposé van de diachronische benadering diende om voor een synchronische een plaats in te ruimen en de valkuilen van de door Curtius voorgestelde Toposforschung te ontwijken:

1. de valkuil van het determinisme: het blijven steken in een afstammingsoverzicht van gemeenplaatsen;
2. de valkuil van het essentialisme: het zich beperken tot een presentatie van losstaande essentieel geachte gemeenplaatsen; en

3. de valkuil van het hegelianisme: de suggestie dat deze presentatie een voldoende weergave vormt van de ideeën van een periode of volk, of zelfs van pre-existente ideeën.

De synchronische benadering moet daartegenover brengen: nauwe afbakening van haar onderwerp; de erkenning dat de gemeenplaats, niet het vehikel van pre-existent geachte ideeën maar, een instrument is in het aannemelijk maken van de ideeën, die nu eens kunstvijandig, dan weer iconofiel zijn; een indeling in categorieën van welonderscheiden en niet tot elkaar reduceerbare gemeenplaatsen; een systematische ordening van de verschillende gemeenplaatsen in een structuur van afbeeldingstechnieken.

Ten einde de centrale notie van dit onderzoek scherp te krijgen, worden in de volgende paragraaf de contouren aangezet van de gemeenplaats zelf, haar vorm, haar inhoud, haar functie en haar onderwerp.

5. De gemeenplaats: inhoud, vorm, functie, onderwerp

In de gemeenplaats onderscheid ik drie niveaus: de vorm, de inhoud en de functie. Met de vorm van de gemeenplaats bedoel ik de wijze waarop de gedachtengang is uitgeschreven. De schrijfwijze kan verschillend zijn terwijl het toch om dezelfde gemeenplaats gaat. ‘Levensecht’ kan worden geschreven als ‘natuurgetrouw’ of ‘true to life’ of ‘from nature’, de inhoud, d.i. de gedachte die erin is uitgedrukt, is dezelfde. Bij uitbreiding versta ik onder een gemeenplaats ook een gedachtengang die niet in de bekende wijze is uitgedrukt, maar waaruit de met een bekende gemeenplaats corresponderende gedachte wel uit de tekst is te destilleren. Niet zelden is de stereotype formulering pas in omloop gekomen vele eeuwen nadat de ermee overeenkomende werkwijze of gedachtengang werd geconcipieerd. Wanneer Socrates aan Crito vraagt: ‘lukt het je misschien beter je beelden levensecht te laten lijken doordat je bij je werk levende modellen gebruikt?’ (Xenophon, III, 10, 7), dan is hier sprake van beeldhouwen ‘naar het leven’, ofschoon deze formulering pas een millennium later door Villard voor het eerst werd genoteerd. We zouden kunnen zeggen dat de gemeenplaats in embryonale vorm bij Xenophon reeds aanwezig is, maar nog niet als zodanig gearticuleerd.

Omgekeerd moet niet te lichtzinnig besloten worden dat een bepaalde beschrijving dezelfde gedachte uitdrukt als een later geformuleerde gemeenplaats of metafoor. Een voorbeeld daarvan is de fantasia, dat volgens velen aan de basis zou staan van de Zeuxismethode. Zoals ik zal laten zien gaat de introductie van het begrip ‘fantasia’ gepaard met een psychologisering van de Zeuxismethode, zij is er niet de voorbode van. Hetzelfde geldt voor het begrip ‘waarschijnlijkheid’, dat eenvoudig kan worden verwisseld met leugen, maar de gelijkstelling van waarschijnlijkheid en leugen is van veel later datum.

Wanneer de nog amorfte gedachte eenmaal in een citeerbare vorm is gevat, vaak door een persoon van statuur, kunnen we spreken van een gemeenplaats die als zodanig kan worden herkend. Een krachtige, tot de verbeelding sprekende metafoor draagt dan zeker bij aan een brede acceptatie van de uitdrukking. Een succesvolle metafoor is soms voldoende om een hele groep gemeenplaatsen aan te duiden. Het noemen van bijvoorbeeld de schaduw verwijst dan naar de schimmigheid (Plato) of de waarheidsgetrouwheid (Talbot) van de afbeelding.

Een canonieke status krijgt de gemeenplaats als volgende auteurs de uitdrukking levend houden door hem over te nemen of ernaar te verwijzen. Zichzelf respecterende auteurs zullen dat niet nalaten, vooral wanneer er goede sier mee gemaakt kan worden – een autoriteit aanhalen strekt altijd tot eer. De auteur laat daarmee tegelijkertijd zien in welke traditie hij wenst te staan. Maar zoals gezegd, een gemeenplaats ligt niet vast. Schrijvers wringen zich vaak in allerlei bochten om de uitdrukking origineel te herschrijven of een geheel nieuw leven in te blazen, wat we nogal eens zien bij iemand met een artistieke missie. Zij volgen de raad

van Seneca om zoals de bijen doen van nectar honing te maken (Brieven aan Lucillus, 84), op het gevaar af te eindigen met een slap aftreksel.

Tijdens mijn onderzoek stuitte ik ook op vele voorbeelden van mensen die geheel onbewust van het feit dat ze een gemeenplaats reciteerden, exact dezelfde gedachte formuleerden. Bij hen is het zoals Curtius zegt: 'Ein Topos ist etwas Anonymes. Er fließt dem Autor in die Feder als literarische Reminiszenz' (Tf, p. 9). Alleen een ideale auteur als Umberto Eco kan de herkomst van zijn ingevingen boven water krijgen, zoals hij vertelt in *Overinterpretatie*. Een oorspronkelijk gewaand denkbeeld dat hij verwerkte in 'De Naam van de Roos' bleek al tientallen jaren in zijn bezit en totaal vergeten 'tot het moment waarop het weer te voorschijn kwam (ik weet niet waarom) en ik meende het zelf te hebben bedacht' (p. 108). Veel frequenter zijn de voorbeelden van overgenomen gemeenplaatsen, terwijl de auteur zich er aantoonbaar niet bewust van was. Vele voorbeelden van deze stille overnames zullen de revue passeren.

Een nog onderbelicht aspect van de gemeenplaats is haar functie. Wat is de intentie van de gebruikte gemeenplaats, waarvoor wordt zij ingezet? In vrijwel alle gevallen vervult de gemeenplaats de rol van een premisse in een redenering of betoog, al is lang niet altijd direct helder wat de redenering is. Bij Aristoteles stond deze halfverzwegen redeneertrant bekend als een enthymeem. Het betoog blijft erg impliciet en tussen de regels door moet men opmaken of de gemeenplaats als een negatieve of een positieve term ten aanzien van de afbeeldingstechnieken kan worden aangemerkt en of de conclusie dan lovend of vernietigend is. De premisse kan de vorm aannemen van een morele stellingname die ofwel tot lichtend voorbeeld moet strekken of juist ter waarschuwing moet dienen. Voor Plato bijvoorbeeld gold een afbeelding als een derderangs nabootsing, drie plaatsen verwijderd van de ware natuur. Leonardo noemt de schilderkunst een kleindochter van de natuur, ook drie plaatsen verwijderd van de natuur, maar dat bedoelt hij positief. Eenzelfde gemeenplaats kan dus onder invloed van veranderende mores of nieuwe inzichten, een geheel andere en soms zelfs diametraal tegengestelde lading krijgen. Het is de context die de intentie van de gemeenplaats bepaalt en niet de gemeenplaats zelf.

Heel vaak ook lijkt er geen enkele morele boodschap verborgen in de gemeenplaats en spreekt uit de gemeenplaats slechts de trots van de uitvinder, de wens tot geloofwaardigheid van de kunstenaar of de hoop een toeristische trekpleister te hebben aangeboord. Zo kan de tekst 'designed from the life' van de Afrikareiziger (op p. 5, zie boven) gelezen worden als een bezwering dat hij echt oog in oog met een neushoorn gestaan heeft, de tekst uit de ANWB-gids als een aanmoediging met eigen ogen zich ervan te vergewissen dat de afgebeelde kameel levensecht is. De morele lading is hier afwezig, hier wordt niet beweerd dat men levensecht behoort af te beelden.

Er bestaat dus niet alleen het probleem, zoals Emmens in het motto van deze inleiding zegt, in welke mate en hoe lang auteurs een gemeenplaats gebruiken, maar ook wat de inzet is van hun gebruik. De intentie van een gemeenplaats kan door de eeuwen heen sterk veranderen, afhankelijk van ideologieën, religieuze scherp-slijperij of filosofisch consequentialisme. De wijzigingen in de toepassing van de gemeenplaats vormen een van de rode draden door dit boek.

Met de constatering dat de functie van de gemeenplaats gelijk is aan die van een premisse in een bewijsvoering, is nog niets gezegd over het onderwerp van de gemeenplaats. Met wat in de werkelijkheid correspondeert de gemeenplaats? Wat is het onderwerpsveld dat de gemeenplaats bestrijkt? Is het de kunst in de breedste zin van het woord? Of gaan gemeenplaatsen alleen over het raakvlak van de kunst en de retorica? Of beperken ze zich tot bepaalde stijlconventies die, met de gemeenplaatsen zelf, van generatie op generatie worden overgeleverd?

Aan de afbakening van het onderwerp van gemeenplaatsen wordt weinig aandacht besteed. In publicaties over een kunstenaar, een theoreticus of een tijdperk worden de gemeenplaatsen ondergeschikt gemaakt aan het doel een helder beeld te schetsen van denken en werken van de persoon of periode in kwestie. Ze bestrijken dan alle mogelijke terreinen en er wordt geen onderscheid gemaakt tussen klassieke topen, om dat woord maar weer te gebruiken, populaire formuleringen en iconografische conventies. Alles behoort tot de topica van de kunst. Zo treffen we in één boek aan ‘Over de *toop* dat de werken van een kunstenaar als zijn kinderen worden beschouwd, zie Emmens 1981’ (De Zichtbare Wereld, Weststeijn, p. 378); ‘Een in deze context vaak terugkerende *toop* suggereert dat de afgebeelde persoon slaapt’ (id. p. 120) en ‘Van Hoogstraaten heeft deze opvatting over de *toop ars imitatur naturam* weergegeven in een voorstelling’ (id. p. 76). Een geoefend lezer weet misschien meteen wat in ieder afzonderlijk geval bedoeld wordt met ‘toop’ en leest ze als termen in een bewijsvoering waarmee kunsttheoretische discussies werden beslecht. Maar het woord *toop* is geworden tot een containerbegrip dat van alles tot onderwerp kan hebben, in dit geval respectievelijk de verhouding van de kunstenaar tot zijn kunstwerken, de iconografische duiding van het onderwerp, en wat kunst ‘is’. Tot andere mogelijkheden behoren de bedoeling van de kunstenaar, de onbewust gebruikte symboliek, het weergegeven onderwerp, etc, etc.

In dit boek wil ik het onderwerp van de gemeenplaatsen meer afbakenen en de gemeenplaatsen, niet vanuit het perspectief van de kunsttheorie, de iconografie, stilistiek en/of periodisering, maar in de allereerste plaats beschouwen vanuit het ambacht van het nabootsen. Het zijn gemeenplaatsen waarin afbeeldingen letterlijk beschouwd worden als ‘een venster op de wereld’, of de sensatie geven ‘dat het lijkt alsof er een gat in de muur zit’. Het zijn gemeenplaatsen die commentaar leveren als ‘werkelijker dan de werkelijkheid’, ‘kunst liegt de waarheid’ of ‘het leven imiteert de kunst’. Ze laten zien hoe de afbeeldingen zelf met leuzen aan de man gebracht en door het publiek ontvangen worden en na een lange tijd van gewenning worden geïncorporeerd als een tweede natuur (ook zo’n gemeenplaats). Deze gemeenplaatsen kunnen alleen op waarde geschat worden wanneer we erkennen dat ze iets zeggen over de afbeelding als afbeelding van iets in de werkelijkheid. Er is, zoals ik wil laten zien, een reeks gemeenplaatsen die in elke nieuwe afbeeldingstechniek steeds in vrijwel ongewijzigde opeenvolging terugkeert.

Welke zijn nu de afbeeldingstechnieken? De gemeenplaatsen hebben hun gelauwerde status meestal verworven in de traditionele kunstvormen als beeldhouwen en schilderen. Maar ook toneel, de sociale roman, de fotografie, de film, de televisie en de computeranimatie zijn belangrijke voedingsbodems. Ik zal daarvoor meestal de verzamelterm afbeeldingstechniek (of medium) hanteren. Onder de afbeeldingstechniek versta ik die technieken die

a. een afbeelding voortbrengen die bij de kijker/lezer de sensatie teweegbrengt oog in oog met het origineel te staan. Dat wil zeggen dat de afbeeldingstechniek een verdubbeling van het origineel bewerkstelligt via een beeldtechnische nabootsing (perspectivische schilderkunst, fotografie, film, tv, digitale beelden) of die anderszins weet op te roepen (romans, social media).

b. een eclatant succes hebben laten zien in die zin dat zij door kunstenaars op grote schaal zijn nagevolgd en bij het publiek een grote populariteit genieten.

c. een beeld weten te produceren waarmee een zekere identificatie mogelijk is. Zowel een boek als een schilderij als een game kan, mits de afbeelding goed gelukt is, bij de lezer, kijker of gamer het gevoel van herkenning opwekken: ‘dat ben ik’ of: ‘zo is het’. De beelden moeten zich als het ware ervoor lenen om zulke dingen te zeggen. (Met deze demarkatie vallen bijv abstracte beelden, magische afbeeldingen, röntgenfoto’s en hersenscans buiten het onderzoek. Deze afbeeldingen roepen, hoewel ze met de hier besproken afbeeldingen enkele

gemeenplaatsen delen, niet de sensatie van het origineel op en wekken meestal geen persoonlijke of culturele identificatiedrang op).

Ik besef dat de hier betrokken stellingname op kritiek kan stuiten. Wanneer de gemeenplaatsen geïdentificeerd worden met uitspraken over de nabootsingspraktijk, kan allicht de indruk gewekt worden dat kunst niet meer is dan een manier om de natuur af te beelden. Het zijn niet de minsten die voor de voeten geworpen kregen dat zij de kunst reduceerden tot een technische vondst om de kijker een illusie binnen te lokken. Iemand die de kunst zo bekijkt versimpelt de kunstgeschiedenis tot een soort kroniek van de natuurgetrouwheid, die ons voert van de grotten van Lascaux tot de levensechtheid van de modernste 3D-film. Danto ziet Gombrich als grootste exponent van dit vooruitgangsmodel van mimetische kunst. De essentie van kunst is aan hem voorbij gegaan wanneer hij de stijlgeschiedenis slechts ziet als het ‘langzaam veroveren van de verschijnselen op de natuur’ (Danto, De komedie van de overeenkomsten, p. 129).

Het is niet mijn bedoeling de kunsten te vernauwen tot afbeeldings- of realistische kunst. Anderzijds laat de geschiedenis van de kunst zien dat vrijwel alle kunst in beginsel verbonden is met een afbeeldingstechniek. Schilderkunst begon ooit met het overtrekken van een schaduw, filmkunst vond zijn oorsprong in de scheikundedoos van noeste experimenteerders, het toneel, de moeder aller nabootsingen, ontstond ooit op het strakke ritme van de mimen. Ook al zijn deze oorsprongen vaak apocrief en zelf tot cliché’s uitgegroeid, toch kunnen we niet heen om het feit dat de meeste kunst gebaseerd is op een afbeeldingstechniek en door de eerste beoefenaars ook als techniek om na te bootsen werd gezien.

Geleerden als Panofsky, die menen dat kunstenaars altijd al (‘von Anfang an’) de natuur met hun kunst willen overtreffen, ontkennen een hele periode van worstelend geploeter om de techniek meester te worden. Het lijkt alsof zij in hun kunsthistorische vooringenomenheid met de rug naar de ateliers staan waarin de strijd met het medium wordt uitgevochten. Nabootsingskunst is niet van aanvang af esthetiserend. Wij moeten nooit vergeten dat nabootsingskunst in eerste instantie een lang proces is van tijdrovende experimenten en moeizaam op de materie veroverde ontwerpen. Dat de kunstenaars volop werken voortbrachten die wij nu zonder aarzelen tot de kunst rekenen, moet ons niet in de verleiding brengen alle prille voortbrengselen met kunsthistorische interpretaties te bestoken. De kunstenaars zagen zichzelf niet als genieën maar als eenvoudige en hardwerkende ambachtslieden die zich experimentsgewijs een weg zochten in de nieuwe techniek. Voor hen gold wat Thomas Edison bondig verwoordde: genialiteit is één procent inspiratie en 99 procent transpiratie. Door de gemeenplaatsen eerst vanuit het perspectief van dit ‘geploeter’ te benaderen, wordt duidelijk dat de kunstenaar eerst met maar een vraag bezig is: hoe breng ik de werkelijkheid met de nieuwe afbeeldingstechniek op dit medium over. Esthetische criteria beperkten zich voorlopig tot het hoogachten van het schone in de natuur, zoals ik zal laten zien in de hoofdstukken 1, 2, 3 en 4.

Maar ook na de aanvangsfase, wanneer de kunstenaars vrijelijk en ontspannener kunnen beschikken over het technische procédé en zich meer gaan bekommeren om idealisering en zelfbedachte restricties, is het edele handwerk natuurlijk nog niet ten einde. Ze ontwikkelen hun idioom en schaven aan hun composities niet in het luchtledige maar in een voortdurende dialoog met hun medium. Dagelijks staan ze bloot aan wat Vincent van Gogh het ‘idiote staren’ noemde van het witte doek, de steen, het celluloid, het onbeschreven blad en vragen zich vertwijfeld af hoe ze daarmee een overtuigende weergave van de werkelijkheid kunnen maken. De kunstenaars geven aan dat ze nu bewust een loopje nemen met die werkelijkheid door dingen samen te nemen die in werkelijkheid nooit samen waren te zien. Deze fase is het onderwerp van hoofdstuk 6 en 7.

Met de erkenning dat de kunstenaar iets ‘nabootst’ dat in het echt nooit heeft plaatsgevonden, ontstaat een nieuwe roeping in de kunst. De wens om de essentie van iets weer te geven treedt op de voorgrond, de essentie van een persoon, een gebeurtenis, een mythologisch gegeven. De kunstenaar slaagt daarin beter naarmate hij de werkelijkheid omvormt of delen ervan weglaat, in het besef dat hij dan liegt. Ik lieg de werkelijkheid om tot waarheid, zei Hella Haasse. Een meticuleuze beschrijving van de werkelijkheid zelf gaat aan de essentie voorbij. De gevleugelde uitdrukking dat kunst liegt, is een gemeenplaats die in vele varianten te pas maar ook te onpas wordt geciteerd (Hoofdstuk 8).

Een paradoxaal gevolg van de pogingen de waarheid te liegen is dat wij als toeschouwer ons makkelijker in de kunstwerken herkennen. Zonder de afbeelding hadden we bepaalde dingen niet herkend, waren ze onder de oppervlakte van onze waarneming gebleven. Ze zijn als het ware door de kunstenaar in het bestaan geroepen, de afbeelding geeft het afgebeelde bestaansrecht. ‘Woorden vinden voor wat er niet was voor die woorden er waren’, noemt Rutger Kopland deze kunstenaarsopdracht. Zonder de afbeelding hadden we niet geweten van hun bestaan. Een ander gevolg van liegende kunst is dat we als toeschouwer de afbeelding meer waar noemen dan de werkelijkheid zelf. We vinden dan bijvoorbeeld dat de afbeelding meer recht doet aan hoe iemand is dan de persoon zelf in levenden lijve kan warmaken. Een geslaagd portret, schrijft Gombrich ergens, ‘does give us the illusion of seeing the face behind the mask’ (Art, Perception and Reality, p. 42). (Eerste deel van hoofdstuk 9).

Wanneer de afbeeldingstechniek geheel is ingeburgerd en het voor het publiek vanzelfsprekend is geworden om zich aan de hand van deze beelden uit te drukken, breekt een nieuw stadium aan. De afbeelding is niet in de allereerste plaats de imitator van de werkelijkheid, maar andersom: de werkelijkheid modelleert zich naar de afbeelding. De samenvattende gemeenplaats voor deze omkering is ‘nature imitates art’ of ‘life imitates art’, een uitspraak met filosofische implicaties, die desalniettemin geheel voortvloeit uit de kunstenaarspraktijk. Het is immers het spiegelbeeld van de eerste fase toen de afbeeldingstechniek nog in de kinderschoenen stond. Een bizar voorbeeld zijn sommige schilderijen van Constable. Waren de eerste toeschouwers van zijn kunst nauwelijks in staat zijn schilderijen te appreciëren, nu worden sommige landschappen in Groot-Brittannië herschapen naar het voorbeeld van Constable. In de Provence worden panorama’s gemaakt, met voorgevormde schilderijlijsten, die ‘precies’ overeenkomen met een schilderij van Vincent van Gogh. In feite hebben de hairstyle glossies in een kapsalon eenzelfde functie: we kunnen ons haar laten doen naar het kapsel van een beroemd model dat we erin aanwijzen. Aan de hand van de afbeelding construeren we de werkelijkheid (Slot).

6. Probleem- en doelstelling

In dit boek worden de betekenissen van de diverse gemeenplaatsen onderzocht en gecategoriseerd. Vervolgens wordt gepoogd de gemeenplaatsen op een structurele manier te ordenen en in een verband te brengen met de stand van de afbeeldingstechniek.

Mijn these is dat afbeeldingstechnieken dooreengenomen dezelfde stadia doorlopen vanaf het eerste prototype tot en met de volledige acceptatie. Deze focus op de afbeeldingstechniek heeft verschillende voordelen boven de beproefde kunsthistorische benadering. Ten eerste heeft deze benadering een grotere verklarende kracht dan veel van de tot dusver verschenen Toposforschungen. Zij laat zien dat uitdrukkingen en one-liners niet in de eerste plaats kunsthistorische implicaties hadden maar vaak louter tot doel hadden een artistieke werkwijze te formuleren. Pas in tweede instantie krijgen zij zoals ik wil laten zien

kunsttheoretische implicaties. In een aantal gevallen is het zelfs mogelijk gangbare kunsthistorische opvattingen te corrigeren dankzij een nauwkeurige lezing en datering van fundamentele vindplaatsen.

Ten tweede biedt het perspectief vanuit de afbeeldingstechniek de mogelijkheid de gemeenplaatsen op een synchronische manier te faseren. Analoog aan De Saussure's synchrone benadering van het taalsysteem wil ik het conglomeraat van gemeenplaatsen synchronisch benaderen, dat houdt in dat de gemeenplaats niet van de eerste vermelding in de oudheid wordt afgeleid, maar geplaatst wordt in haar relatie met de onderscheiden ontwikkelingsfasen van de afbeeldingstechniek. Dit boek kan eigenlijk gelezen worden als een variant op Wölfflins beroemde adagium: 'Niet alles is te allen tijde mogelijk en bepaalde ideeën kunnen pas in bepaalde stadia van ontwikkeling geconcipieerd worden' ('Stijlbegrippen', p. 11). Terwijl bij Wölfflin de kunst in het algemeen het onderzoeksveld was met de stijlbegrippen als leidraad, neem ik de afbeeldingstechniek tot onderwerp met de diverse gemeenplaatsen als het fase-afhankelijke commentaar daarop. In dit onderzoek moet duidelijk blijken dat ook in de toepassing van gestaalde uitdrukkingen niet alles te allen tijde mogelijk is. Bepaalde gemeenplaatsen kunnen pas in bepaalde stadia van een afbeeldingstechniek worden verwoord en, wat op hetzelfde neerkomt, voor sommige gemeenplaatsen is het eenvoudig onmogelijk te verschijnen in een niet overeenkomstige fase. Anderzijds wordt de houdbaarheidsdatum van een gemeenplaats overschreden zodra een volgende fase zich aandient, tenzij ze wordt herschreven of een andere, meer filosofische, inhoud krijgt toebedeeld.

De afbeeldingstechniek kan omwille van een beter begrip beschouwd worden als een organisatiesysteem dat zich uitstrekt van de allereerste schreden op het wereldtoneel tot en met het moment dat het een vanzelfsprekendheid is en het ons in de haarvaten zit. Een dergelijk systeem wordt gekenmerkt door elkaar opvolgende en soms overlappende fasen van technische ontwikkeling, met voor iedere fase typerende gedachtenwendingen, gemeenplaatsen, opmerkingen, slagzinnen, reclameleuzen. Elke afbeeldingstechniek kent deze intrinsieke organisatie, weliswaar niet gelijktijdig (hetgeen de term synchronie doet vermoeden) maar wel gelijkelijk voorkomend in elke afbeeldingstechniek, of het nu gaat om de mimesis ten tijde van Plato (volgens Gombrich toendertijd 'a recent invention' (A&I)), het lineaire perspectief ('discovered at only one time and place in man's entire history', Arnheim) of de film ('a technical invention that gave rise to the discovery and gradual perfection of a new art', Panofsky).

De focus op de gemeenplaats zoals ik die voorsta is een focus waaraan Gombrich en Panofsky niet zijn toegekomen, zoals ik in paragraaf twee liet zien. Gek genoeg slaat Panofsky in zijn essay over de film, waaruit het laatste citaat stamt, een hele andere toon aan. De filmkunst ziet hij hier als een kunstvorm die vanuit een technisch ontwerpstadium langzaam evolueerde tot artistieke rijpheid (*Style and medium in the motion pictures*, 1934). In deze beginfase is er volgens Panofsky blijkbaar nog geen sprake van Ideeën over schoonheid. De vraag dringt zich op hoe hij zijn 'Idea' zou hebben geschreven wanneer hij het perspectiefschilderen net als de filmkunst had beschouwd als een 'technical invention'.

Dit is een poging zo'n benadering te verkennen door de oorspronkelijk gewaande commentaren en geveugelde uitdrukkingen van technici, kunstenaars, theoretici, recensenten, reclame- en reisgidsenschrijvers serieus te nemen. Het enige instrument dat ons ter beschikking staat is de gemeenplaats, het knooppunt in de structuur van mimetische revoluties.

Deel I

Art imitates Nature

Hoofdstuk 1 Eerste bron: Plato - mimesis en de spiegel

Je zou mijn vergissing kunnen vergelijken met wat er met het gezicht gebeurt in een spiegel: wat rechts is komt links te staan.
Plato

In deze eerste paragraaf behandel ik de oorsprong van een der beroemdste gemeenplaatsen in kunstenaarskringen, de bewering dat de kunst een spiegel ophoudt naar de natuur. Anders dan vaak wordt beweerd duidt deze uitspraak in het begin niet op exactheid van de afbeelding maar op onbetrouwbaarheid. Pas in later tijd, met de moderne kennis van de optica, draait de metafoor 180 graden, zie daarvoor Hoofdstuk 3.

Je kunt het op bijna alle denkerreinen oneens zijn met Plato, je kunt zijn kunstkritiek verwerpen, je kunt hem verafschuwen als totalitaire dwaas, je kunt hem op aarde zetten zoals Aristoteles en omkeren zoals Nietzsche doet, feit is dat je niet om Plato heen kunt. Als er geen Plato was opgestaan, bij wie had Aristoteles, en in zijn kielzog wij, in vredesnaam anders voetnoten moeten plaatsen?

Plato heeft over alle mogelijke onderwerpen zijn filosofische licht laten schijnen, terwijl er nauwelijks een begrippenapparaat of systematiek voor bestond. Volgens Aristoteles is hij de eerste filosoof geweest die degelijke grondbegrippen formuleerde en daarin onderscheidingen aanbracht. Tot zijn tijd waren filosofen natuurfilosofen, zij duiden zonsverduisteringen en dwaalsterren als onontkoombare maar te voorspellen natuurverschijnselen, ze schiepen orde in de schijnbaar chaotische natuur om hen heen. Plato was de eerste filosoof die het denken richting gaf, die woorden gaf aan reeds lang sluimerende inzichten, die nieuwe termen bedacht die nodig waren om het denken structuur te bieden.

Hij is de eerste die kunst definieerde als een vorm van mimesis (nabootsing) en haar, volgens zijn compilers, vergeleek met een spiegel die wordt opgehouden naar de natuur. Deze manier om een nieuw verworven afbeeldingstechniek theoretisch te onderbouwen en van een aansprekende metafoor te voorzien, is sindsdien nagevolgd in bijna iedere nieuwe techniek. Om de ontwikkeling van deze twee-eenheid van theorie en gemeenplaats te volgen moeten we dus beginnen bij Plato, al staat de filosoof ook bekend om zijn uitval naar de moderne kunst.

Het was niet wat hij van de kleine Plato af heeft willen doen, beelden afkraken en kunstenaars kwellen. Geboren als Aristocles uit een aristocratisch geslacht bekwaamde hij zich in bezigheden waar gegoede families zoal toegang toe hadden: sport, poëzie en filosofie. Van zijn worstelleraar ontving hij de bijnaam Plato vanwege zijn brede postuur, als dichter schreef

hij dithyrambische verzen en tragedies en filosofieonderwijs kreeg hij het eerst van Cratylus. Zelfs de schilderkunst heeft hij beoefend. Maar toen hij, zo gaat de legende, op het punt stond mee te dingen naar een prijs voor een tragedie en vóór het theater van Dionysus naar Socrates luisterde, 'gooide hij zijn poëzie in het vuur met de woorden: "Hephaestus, kom naar voren, want Plato heeft je nodig."' Van toen af aan, twintig jaar oud naar men zegt, was hij leerling van Socrates'.¹

Zijn brede opvoeding in de beste aristocratische tradities verhinderden wellicht ook een onderdompeling in een van de kunsten, die voor een echte kunstenaarsblik vaak zo essentieel is gebleken. 'Perhaps it was this element of distance which turned him into an historian', schrijft Gombrich over de al even breed georiënteerde Vasari.² Eenzelfde distantie bracht Plato tot de wijsbegeerte. Misschien heeft de afstand ook geleid tot een niet direct kunstvijandige dan toch zeker kunstvreemde filosofie, zoals Panofsky haar omschrijft.³

Hij had genoeg gelegenheid om in aanraking te komen met de eigentijdse kunst. Juist voor en tijdens Plato's leven maakte het Griekse economische en culturele leven een onstuimige groei door. Ondanks de Perzische en Peloponnesische oorlogen werd Athene een knooppunt van economische bedrijvigheid en een ontmoetingsplaats van getalenteerde intellectuelen, dichters en beeldend kunstenaars. Vooral de beeldhouwkunst en de schilderkunst laten een in de geschiedenis ongeëvenaarde ontwikkeling zien. Voortbordurend op oude via het verstand bereikte schema's ontdekten de Griekse kunstenaars gaandeweg dat ze hun afbeeldingen ook anders konden vervaardigen. De archaische beelden met hun stijve glimlach en amandelvormige ogen kregen een levendige blik en bevrijdden zich uit hun stramme houding. In de schilderkunst kwamen de figuren los van het platte vlak en ze ontvingen de illusie van diepte en licht en schaduw. Iets van de oude schema's is nog duidelijk te zien maar de verschuiving naar een toenemend realisme was onomkeerbaar. Tijdens zijn schilderlessen moet Plato van deze ontwikkeling op de hoogte zijn geweest.

De toegenomen interesse in natuurgetrouwheid van de kunst van Plato's tijd leidde nog niet tot een verbeelding van persoonlijke trekken of emoties. De afbeeldingen zijn nog steeds gecomponeerd naar de ideale verhoudingen en als er gemoedstoestanden worden afgebeeld, betreft dat algemeen geaccepteerde, 'universele' eigenschappen als moed, toorn of matigheid. Individuele kenmerken komen weinig aan bod hetgeen Varro misschien deed verzuchten dat Polycleitos (eind 5de eeuw v.C.) telkens hetzelfde model gebruikte.⁴ Zelfs van de komische neus van Socrates kunnen we aannemen dat het eerder een typische komische neus is dan de daadwerkelijke komische neus van Socrates.⁵

Ondanks deze idealiserend genoemde manier van weergeven moet het opkomende naturalisme niemand onberoerd gelaten hebben. Als we de literatuur serieus kunnen nemen was het van dien aard dat er een haast euforische stemming ontstond onder zowel publiek als kunstenaars. Dichters schreven hyperbolische epigrammen over levensecht gewaande beelden, anekdotes snelden de schilders en beeldhouwers vooruit in hun ras verbreedende roem. Het schildersvak werd opgenomen in het schoolprogramma voor vrijgeborenen en Griekse steden en eilanden werden beroemd om de aldaar tentoongestelde kunst. Op de Pythische spelen werden schilderswedstrijden gehouden en de winnaar mocht zich voor vier jaar olympisch kampioen noemen. Later is men wel van een 'miracle grec' gaan spreken⁶ en de relatief snelle verbreiding van de term mimesis is men in verband gaan brengen met deze Griekse revolutie. Gombrich stelt mimesis zelfs identiek met de realistische tendens in de

1 Diogenes Laërtius, *Leven en leer van beroemde filosofen*, III, 5-6.

2 Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*, p. 109.

3 Panofsky, *Idea*, p. 2.

4 Plinius, *Naturalis historia*, XXXIV, 56.

5 Sörbom, *Mimesis and Art*, p. 52, noot 21.

6 Waldemar Deonna, *Du miracle grec au miracle chrétien. Classiques et primitivistes dans l'art*, 1948.

Griekse kunst.⁷

De term *mimesis*, wat letterlijk nabootsing betekent, was al voor Plato in gebruik, maar werd pas door hem in de filosofie geïntroduceerd. De oorsprong van de term is onduidelijk. Wanneer, zoals Aristoteles zegt,⁸ nabootsing een aangeboren menselijke eigenschap is, moet de term *mimesis* voor iedereen gemeengoed zijn geweest. Een mens kan andermans gedragingen nadoen en aldus leren. De meeste auteurs zijn het erover eens dat het opgang maakte in de wereld van de mimen, waarin dansers door middel van ritme (*rhythmos*) karakteristieke poses nabootsten. Deze posities werden geacht een zeker geheel te representeren. Dit principe is volgens kunsthistorici ook binnen de beeldende kunst overgenomen – een vaak aangehaald voorbeeld is de *Diskoboulos* van Myron: één ritme verbeeldt de hele actie van het discuswerpen.⁹

Vanuit de praktijk van het mimespel werd *mimesis* aanvankelijk gebruikt voor nabootsing op het toneel, sinds Plato heeft *mimesis* ook de betekenis gekregen van het nabootsen in een ander medium, zoals beeldhouwen en schilderen. Naast deze esthetische betekenis gaf Plato het begrip veel bredere, metafysische betekenissen. Zo is bij hem de tijd een *mimemata* van de eeuwigheid, alle aardse dingen zijn een nabootsing van de onveranderlijke ideeën, een naam is de nabootsing van het ding, een goede staatsordering is ‘niets anders dan een uitbeelding (*mimesis*) van het mooiste en beste leven’, zelfs lelijke mensen heten een nabootsing van een slecht innerlijk.¹⁰

Al deze toepassingen hebben het voor hedendaagse auteurs niet gemakkelijk gemaakt de *mimesis* als een welomschreven term te duiden. Integendeel, er is nauwelijks een begrip te noemen dat op meerderlei wijze is geïnterpreteerd. Men hoeft maar één van de talloze boeken over dit onderwerp op te slaan om een indruk te krijgen van de onuitputtelijke aanwending van het woord. Een opsommingspoging in een boek met de titel ‘*Mimesis*’ luidt: ‘Tot de mogelijke Nederlandse vertalingen van het Griekse *mimèsthai* behoren onder andere: nabootsen, navolgen, nadoen, naäpen, namaken, vervalsen, reproduceren, kopiëren, weerspiegelen, verdubbelen, afbeelden, uitbeelden, weergeven, voorstellen, herhalen en vertalen, reciteren en citeren, etc.’¹¹ Andere auteurs breiden deze lijst nog uit met ‘*imitatio*’, ‘*representation*’ en ‘*Darstellung*’ omdat deze termen essentiële elementen bevatten die de Nederlandse vertalingen zouden missen.

In ieder geval een deel van deze betekenissen is het gevolg van de dubbelrol die Plato speelt ten aanzien van het onderwerp. Hij kent de *mimesis* een sleutelpositie toe in zijn metafysica en epistemologie, maar verwerpt de artistieke *mimesis* als een tweederangs bezigheid. En deze verwerping wordt weer beschouwd als ‘*collateral damage*’ van zijn aanval op een nieuw soort geleerde die in Plato’s tijd de Atheense agora met leugens bestookte: de sofist. Deze sofisten waren een soort woordkunstenaars die met hun welsprekendheid de agora opgingen en onwaarheden voor waarheid verkochten. De levendige democratie en de welig tierende rechtspraak deden de vraag naar redevoeringen en pleidooien sterk groeien en de sofisten sprongen in het gat in de markt. In zijn poging hun schijngeleerdheid te ontmaskeren vergelijkt Plato het sofisme met nabootsingskunst, want net als de kunstenaar is ook de sofist een nabootser van de werkelijkheid, maar dan met woorden.¹²

Door al deze complicaties blijft onderbelicht (en is door velen niet opgemerkt) dat Plato toch een goede voorstelling probeert te geven van deze aan populariteit winnende

7 Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, p. 99.

8 Aristoteles, *Over poëzie*, 1448b.

9 J.J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece*, p. 58: a single *rhythmos* has captured the whole action.

10 Plato, *Timaeus* 37d-38a, *Wetten* 817b, *Cratylus* 430de, *De Staat* 401a. Zie voor meer: Halliwell 1984.

11 Samuel IJsseling, *Mimesis. Over schijn en zijn*, Ambo Baarn 1990, p. 7.

12 Plato, *Sofist* 235a.

realistische kunst. Op vele plaatsen geeft hij een beschrijving van de nabootsingskunst als een methode of techniek om (althans de schijn van) een goede gelijkenis voort te brengen.¹³ Wanneer hij in De Wetten met afgunst constateert dat de kunstenaars van Egypte al 10.000 jaar allerlei nieuwigheden buiten de deur hebben weten te houden, maakt hij impliciet zijn mening duidelijk: tot zijn grote spijt passen de Grieken deze naturalistische nieuwlichterij veelvuldig toe.¹⁴ Dat het hier een nieuwe methode betreft is in ieder geval de mening van Gombrich: ‘There is reason to believe that this [naturalism] did not happen before Plato’s lifetime and that his outburst against the trickeries of painting was an outburst against “modern art”’.¹⁵

Maar zijn aversie dwong hem wel zich van deze nabootsingskunst rekenschap te geven en het is daaraan te danken dat wij een gemeenplaats zijn rijk geworden die nog steeds gebruikt wordt als metafoor van een goedgeslaagde nabootsing. In de Staat vergelijkt hij de schilder met iemand die een spiegel ronddraagt die alles in de zintuigelijke wereld weerspiegelt waarvoor hij hem ophoudt. De produkten van de schilder kunnen het snelst worden verkregen, zegt hij,

als je een spiegel wilt nemen en die naar alle kanten ronddraaien: dan zul je gauw een zon gemaakt hebben en al wat er in de hemel is, en even gauw de aarde en even gauw jezelf en alle andere dieren en voorwerpen en planten.¹⁶

Ondanks het feit dat Plato, wat ik nog wil aantonen, de spiegelmetafoor op een eigenzinnige manier gebruikt, begint de spiegel hiermee aan zijn onstuitbare maar niet onproblematische opmars door allerlei kunsttheorieën en mediastudies. De spiegel zou zich ontpoppen tot de metafoor van een **perfecte afbeelding waarop elk detail, schoon of lelijk, feilloos aan het licht komt en waarin we onszelf kunnen corrigeren.**

Het is overigens niet vanzelfsprekend dat de spiegel al zo vroeg als een perfecte spiegelaar werd beschouwd, spiegels bestaan nog maar sinds kort in de helder-spiegelende gedaante zoals we ze nu kennen. In de oudheid polijfde men glimmende metalen (brons, koper en/of zink) tot spiegelende oppervlakken en kreeg men bij een juiste lichtval niet meer dan een wazig beeld van zichzelf wanneer men erin keek. Vanaf de Romeinen werd geëxperimenteerd met glazen spiegels maar met weinig resultaat, nog tot de vijftiende eeuw leverden de spiegels slechts vage beelden op. Een bezoeker die in die tijd op het kasteel van Hesdin in de praalspiegels keek, mopperde dat ‘men eerder iemand anders daar ziet dan zichzelf’.¹⁷

Toch wordt al heel vroeg het spiegelbeeld gezien als een beeld dat, ondanks zijn vluchtige aard, exact correspondeert met de werkelijkheid. Iedereen was immers vertrouwd met de spiegeling in stilstaand water, reeds de prehistorische mens moet het water als zijn eerste spiegel gebruikt hebben¹⁸ en in de oudheid kende iedereen wel de mythe van Narcissus die verliefd werd op zijn eigen gelaat, dat in een poel als in een perfecte spiegel werd gereflecteerd.

13 Plato, Critias 107b-d, Cratylus, Sofist, De Staat.

14 Plato, Wetten 656d.

15 Gombrich, A&I, p. 108.

16 Plato, De Staat, 596de.

17 Sabine Melchior-Bonnet, The Mirror, p. 18.

18 Daniel Boorstin, De scheppende mens, p. 176: ‘...het is mogelijk dat de prehistorische mens het water als zijn eerste spiegel heeft gebruikt.’ Hij voegt toe: ‘Degene die zichzelf als eerste heeft versierd was de eerste kunstenaar’.



Narcissus, muurschildering, Huis van Marcus Lucretius Fronto, Pompei.

De formulering van het procédé

Een belangrijke indicatie voor het feit dat het een auteur met zijn spiegelmetafoor menens is, kan worden gevonden in de formulering van een afbeeldingstheorie. Ook daarin lijkt Plato ons niet teleur te stellen. Het is, wat ik zou willen noemen, de theoretische pendant van de spiegelmetafoor waarmee een auteur zijn publiek wil overtuigen van de accuraatheid van de onderhavige afbeeldingstechniek. Zoals de spiegelmetafoor in een oogopslag duidelijk maakt wat de techniek vermag, wordt in de theorie uitgelegd hoe deze techniek daarin slaagt. Nu zijn er ook auteurs die de spiegel als metafoor van hun afbeelding opvoeren en het daarbij laten. Maar de meeste theoretici die de spiegelmetafoor serieus gebruiken, verwerken op enige plaats of verspreid over hun werken een theorie of definitie die de reikwijdte van de afbeeldingstechniek aangeeft. Het is een automatisch gevolg van elke uitvinding: zodra een auteur het gevoel heeft dat hij iets nieuws bij de kop heeft, ontstaat bij hem de behoefte om, als demonstratie van zijn primeur, de technische kant vast te leggen en er een passende metafoor voor te vinden. Veel voorbeelden zullen nog de revue passeren. In de meeste gevallen gaat deze demonstratie vergezeld van de mededeling dat deze wijze van afbeelden alle voorgaande pogingen overtreft.

We zouden er het meest bij gebaat zijn wanneer we ook bij Plato de beschikking hadden over een uitgeschreven demonstratie, procédé of octrooiaanvraag. De theorie moet dan aan de volgende eisen voldoen: zij geeft een omschrijving van een medium of techniek en eventuele hulpmiddelen, door middel waarvan een nabootsing kan worden gemaakt van een model of origineel. Wanneer we zo'n document in handen zouden hebben, zouden we de eerste produkten van de afbeeldingstechniek kunnen herhalen en net zo veel nieuwe afbeeldingen maken als we wilden. We zouden dan ook kunnen controleren of de bewering klopt dat de afbeeldingstechniek de dingen om ons heen werkelijk als een spiegel zo correct kan weergeven. Helaas, daarvoor is de definitie die Plato van de afbeeldingstechniek geeft te summier. (Maar schiet niet elke kunsttheorie daarin tekort? Van zowel Aeschylus als Giacometti als de eerste tv-programmamaker wordt gezegd dat zij de mens wilden weergeven zoals die is, maar vinden we dat terug in hun kunstwerken, met andere woorden, wanneer we hun kunstwerken zien, zouden we dan herkennen dat het hun doel was de mens weer te geven zoals hij/zij is?).

In de Sofist, waar hij ten strijde trekt tegen (onnodig te zeggen) de sofist, geeft Plato van de afbeeldingstechniek de volgende definitie:

[Als eerste vorm van mimetiek] beschouw ik de ‘afbeeldende kunst’. Deze bestaat hoofdzakelijk hierin, dat men een nabootsing tot stand brengt door de juiste proporties van het model, zowel in de hoogte als in de breedte en de diepte, weer te geven, en door bovendien aan elk deel de passende kleuren te geven.¹⁹

Zoals ik de zaken nu voorstel lijkt het er sterk op dat Plato op zoek was naar een aansprekende metafoor en een filosofische onderbouwing van de nieuwe afbeeldingskunst, en die ook heeft gevonden. Een spiegel brengt een nabootsing tot stand van alles waarvoor hij geplaatst is, in dezelfde proporties en kleuren, precies wat in de definitie van de afbeeldingstechniek wordt beweerd. Het lijkt ook naadloos aan te sluiten bij het volgens anekdotes verbluffende niveau van realisme van de nieuwe techniek. Uit antieke bronnen kunnen we opmaken dat kunstenaars hun uiterste best deden om de natuur zo getrouw mogelijk na te bootsen. Ze stelden er een eer in het publiek, hun collega’s en zelfs dieren te misleiden. Een uit den treure herhaalde anekdote vertelt over de competitie tussen de schilders Zeuxis en Parrhasius. Zeuxis schilderde zijn druiven zo bedrieglijk echt dat de vogels erop afkwamen om ervan te eten (zie rechts op de afbeelding). Parrhasius etaleerde op zijn beurt zijn kunnen met een gordijn. Toen Zeuxis Parrhasius sommeerde nu eindelijk eens dat gordijn voor zijn schilderij weg te halen, zag hij spoedig in dat nu hij, een schilder nog wel, was bedrogen.



J. von Sandrart, gravure (1683, detail): De vogels vliegen op de druiven van Zeuxis af (rechts), terwijl Zeuxis links het gordijn voor het schilderij van Parrhasius probeert weg te trekken.

De beeldhouwkunst kent soortgelijke anekdotes over beelden die moesten worden vastgebonden opdat ze niet weg zouden lopen of waarop mensen verliefd werden.²⁰ In een fragment van Aeschylus wordt de mythische beeldhouwer Daedalus een beeld toegeschreven dat men voor levend hield als het niet aan de stem had ontbroken.²¹

Het probleem doet zich voor dat we geen enkel schilderij of beeldhouwwerk kennen dat met de anekdotes overeenkomt. Sommige kennen we alleen via Romeinse kopieën en we kunnen dus slechts gissen naar de mate van natuurgetrouwheid. Als we de kunst beschouwen die wel uit die tijd is overgeleverd zien we een toenemend realisme, maar zoals gezegd geen geïndividualiseerd realisme. De geïdealiseerde beelden laten nauwelijks ruimte voor de

19 Plato, Sofist 235de.

20 Plato, Meno 97d; Plinius, Naturalis historia, XXXIV.

21 Aeschylus, P Oxy. 2162, naar aanleiding van dit fragment stelt Else de term mimesis gelijk aan een fotografische nabootsing. Zie voor een bespreking van dit fragment Sörböm, Mimesis and Art, p. 43.

gedachte dat de kunstenaars in staat of geneigd waren tot de perfecte nabootsing die de spiegel en de theorie suggereren.

Dat er geen aan de sterke verhalen beantwoordende kunst bekend is, zegt echter niets over de receptie van die kunst. Er is een niet te overbruggen afstand tussen de toeschouwers van toen en nu. We kunnen ons eenvoudigweg niet voorstellen wat men in de tijd van Daedalus of Zeuxis en Parrhasius als realistisch bestempelde. Het is voor ons misschien moeilijk te geloven dat Plato de kunst van zijn tijd ook realistisch vond en haar om die reden vergelijkt met de beelden in een spiegel, maar we moeten het niet op voorhand uitsluiten. Een lange rij commentatoren heeft het in ieder geval zo geïnterpreteerd. James Adam, de samensteller van een nog steeds geraadpleegde Engelse vertaling van *De Staat* (1902), stelt dat Plato schilders wegzet als ‘a mere mechanical copyist’. In Nederland schreef Sonja Witstein dat Plato een ‘simpele nabootsing van de natuur voorstond’.²² Eva C. Keuls stelt dat de betekenis van *mimesis*, ‘mean[ing] “imitation” in the sense of copying (in the static “photographic” sense, i.e. as faithful a reproduction of the original as the medium is capable of) was introduced by Plato’²³ en Penelope Murray geeft de opvatting van Plato als volgt weer: ‘The painter is like someone holding up a mirror, who produces reflections of objects in the sensible world, which are themselves less real than the Forms which alone have true existence’.²⁴

De spiegel als verwarringstichter

Nu moet de vraag beantwoord worden of deze weergave een correct beeld geeft van Plato's gedachtengoed. Is de spiegelmetafoor wat hij lijkt? Is de spiegel wel een metafoor voor de exacte kopiëring van de werkelijkheid die schilders en beeldhouwers nastreven? De zaak blijkt dan toch genuanceerder te liggen. De spiegel heeft voor Plato inderdaad het vermogen een afbeelding te produceren die correspondeert met het zintuiglijk waarneembare origineel en daarin komt de spiegel met de kunstenaar overeen: ook deze maakt een nabootsing die correspondeert met het zintuiglijk waarneembare origineel. Maar betreft het een exacte correspondentie?

Bij nadere lezing blijkt dat het Plato met zijn spiegelmetafoor in het geheel niet te doen is om de exactheid of natuurgetrouwheid van het beeld, integendeel. Wanneer we alle citaten waarin de spiegel wordt besproken doornemen, valt op dat hij ze altijd in dezelfde categorie schaaft als andere ‘waanbeelden’ of vormen van zinsbegoocheling, zoals droom- of schaduwbeelden²⁵. Tot deze categorie zogenaamde ‘eidola’ horen ook het verschijnsel dat een voorwerp kleiner lijkt te worden naarmate we het van grotere afstand waarnemen, dat een stok geknakt lijkt wanneer men hem half in het water steekt en dat men een voorwerp, te wijten aan de kleuren, nu eens als bol, dan weer als hol ervaart.²⁶ Ook de spiegel brengt ons slechts in de war. Het is waar, de spiegel geeft wel in schijn een gelijkenis van de dingen, maar ‘zonder de minste werkelijkheid’.²⁷ Nemen we in de spiegel niet ook onze linkerhelft rechts waar en de rechterhelft links?²⁸ Uit al deze citaten blijkt dat de spiegel helemaal niet zo'n perfecte reflector is als algemeen werd aangenomen. Het is misschien niet voor niets dat de spiegel in het citaat alleen de voorwerpen weerkaatst en dat van kleuren of proporties niet

22 Sonja Witstein, *Funeraire poëzie*, p. 7.

23 Eva Keuls, *Plato and Greek Painting*, p. 2.

24 Penelope Murray, *Plato on Poetry*, p. 6. Het lijkt er niet op dat Gombrich dezelfde short cut neemt: *A&I* p. 99, tweede alinea.

25 Plato, *Sofist* 266b; *De Staat* 476c.

26 Plato, *De Staat* 602c.

27 Plato, *De Staat* 596e.

28 Plato, *Theaetetus* 193c; *Sofist* 266c.

gesproken wordt. De spiegel wordt hier niet ingezet als perfecte nabootser van de werkelijkheid maar als grote verwarringstichter.

Juist die eigenschap deelt de spiegel met de nabootsingskunstenaar (en uiteraard de sofist). Ook de schilder en de beeldhouwer proberen als een illusionist de zinnen te begoochelen door middel van kleuren, vervormingen en optische correcties. Een voorbeeld van deze verwarring volgt direct na de definitie van de beeldingskunst van pagina 28, waarmee Theaetetus volmondig instemt:

Theaetetus: Hoezo? Is dat niet de bedoeling van iedereen die iets nabootst?

Vreemdeling: In ieder geval niet van hen die een werk van grote afmetingen boetsen of schilderen. Als zij de echte proporties van de mooie objecten zouden weergeven, dan zouden de bovenste delen, dat weet je, te klein lijken, terwijl het onderste te groot zou zijn: dit wegens het feit dat we de eerste van ver, de andere van dichtbij zien.²⁹

Alle commentatoren laten hierop een anekdote volgen van de Byzantijnse dichter Johann Tzetzes, waarin Phidias en Alcámenes wedijveren voor de plaatsing van een Athene op een hoge zuil. Phidias, bewust van de veranderde aanblik op de bestemde hoogte, maakte het hoofd van Athene onevenredig groot. Hoewel de menigte hem eerst welhaast wilde stenigen om deze heiligschennende verbeelding, werd het zeer gewaardeerd toen het ter plaatse werd opgetrokken, terwijl de schone trekken van het beeld van Alcámenes verdronken in de ijle hoogten.³⁰ Het moge duidelijk zijn dat Plato deze kunstvorm, waarin kunstenaars hun oren laten hangen naar de smaak van de massa en alleen afbeelden wat, in zijn woorden, mooi schijnt maar het niet is, niet kon waarderen. Deze vorm van mimesis noemt hij schijnbeeldkunst (techne phantastike), tegenover de eerst gedefinieerde beeldingskunst (techne eikastike).³¹

Tegen deze afwijkende manier van nabootsen bestaat, zoals is te lezen in *De Staat*, een probaat hulpmiddel waarmee iemand zich kan wapenen tegen zowel strijdige gewaarwordingen als bedrieglijke afbeeldingen: de kunst van het meten, tellen en wegen (602d). De kunst van het meten is een faculteit van het hogere zielsdeel (het logistikon), dat bezadigd is en bereid de redelijke overweging te volgen. Het lagere zielsdeel (epithymèton) daarentegen laat zich makkelijk in de luren leggen door vertekeningen en lijkt er nog behagen in te scheppen ook, als een bezoeker in een pretpark. Omdat de nabootsingskunstenaars zich met zulke trucages inlaten en slechts dat willen afbeelden wat de mensen mooi zullen vinden, is het voor Plato duidelijk dat zij hun werk zo spoedig mogelijk moeten staken.

Zo, einde oefening. Toch is hiermee niet alles gezegd. Hoe kan iemand die de geïdealiseerde beelden van Phidias zo hoog waardeerde³² de beeldende kunst in een zo kwaad daglicht stellen? Hoe kan iemand die een neutrale definitie van de beeldingskunst geeft en de middelen aanreikt om niet in effectbejag te vervallen, net doen alsof alle kunstenaars zich schuldig maken aan 'schijnbeeldkunst'? Het lijkt er zelfs op dat sommige beeldhouwers precies de beeldingstechniek gebruikten die Plato voorschreef. Ook wanneer we in het achterhoofd houden dat een kunstenaar (net als de spiegel) slechts de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid nabootst, is moeilijk te bevatten waarom idealiserende kunstenaars geen rol krijgen toebedeeld in Plato's *Staat*.

Er zijn twee interpretaties van Plato's verbanning van de kunstenaar uit de Staat. Het is goed mogelijk dat Plato in zijn gebetenheid op het sofisme de nabootsingskunst met het sofistenbadwater heeft weggegooid. Wanneer hij de mimetische kunsten van de sofisten

29 Plato, *Sofist* 235e-236a.

30 Gombrich, *Art and Illusion*, p. 162; Panofsky, *Idea*, p. 3; Sörböm, *Mimesis and Art*, p. 160.

31 Plato, *Sofist* 236c.

32 Plato, *Meno* 91d.

veroordeelt op grond van de nabootsingskunst in het algemeen, dan moet hij ook consequent zijn en alle nabootsingskunstenaars veroordelen.

Een andere lezing is dat de beeldend kunstenaars het slachtoffer zijn geworden van de in Plato's opvatting kwalijke rol van de dichters. Ook de nabootsingspoëzie appelleert volgens Plato aan het lage zielsdeel, al is het op een ander vlak. De definitie die Plato van de dichtkunst geeft is aanvankelijk neutraal: 'Nabootsende poëzie, zeggen we, beeldt mensen uit die bepaalde daden verrichten – gedwongen of vrijwillige – en die zich, ten gevolge van die handelingen gelukkig of ongelukkig achten, en die bij dit alles pijn of vreugde ervaren' (603c). Het probleem is dat de dichters hun helden uitrusten met een explosief en verscheurd karakter, Plato heeft er eerder in *De Staat* al vele voorbeelden van gegeven. Vooral citaten uit Euripides moeten deze dichterlijke aberratie staven. Plato schaart zich hiermee achter beroemde criticasters van de poëzie als Xenophanes³³ en Solon.³⁴ Maar Plato streeft ze in *De Staat* ruim voorbij in het beschimpen van de dichters die goden en beroemde mannen als jammerende idioten te kijk zetten.

Aan het slot van zijn requisitoir komt Plato tot een interessante vergelijking. Het lagere zielsdeel wordt in de dichtkunst aangetrokken tot (nabootsing van) 'heetgebakerde en hevig-contrasterende' karakters, omdat het zich makkelijk laat meeslepen door heftige emoties en daardoor een makkelijke prooi is voor emo-tragedie. Het verstandige zielsdeel komt echter niet aan bod, omdat bezonnen karakters moeilijk zijn na te bootsen en omdat de mensen het toch niet zouden begrijpen.³⁵ De nadruk komt dus te liggen op betreuenswaardige karakters waar de massa geen genoeg van krijgt. Juist dit stichten van verwarring deelt de dichter met de schilder: beiden zijn 'het onverstandige zielsdeel terwille [...], dat geen onderscheid kan maken tussen groter en kleiner en dat dezelfde voorwerpen nu eens voor groot dan weer voor klein houdt: een schijnbeelden-ontwerper is hij, die van de echte waarheid zéér ver afstaat'.³⁶

De schilder- en beeldhouwkunst zijn dus niet verkeerd omdat zij lage karakters weergeven, maar omdat zij onder hetzelfde genus vallen als de poëtische zusterkunst die dat wel doet. De dichtkunst op haar beurt wordt niet verweten dat zij iets uitbeeldt wat 'mooi lijkt terwijl dat het niet is' zoals schilders en beeldhouwers plegen te doen. Alle nabootsers worden afgeserveerd omdat zij inspelen op de zwakheid van de mens, de schilders omdat ze schilderfoefjes toepassen om bepaalde effecten te bereiken, de beeldhouwers omdat ze optische retouches gebruiken, de poëten omdat ze slappe karakters ten tonele voeren die het gauw zullen behagen.

Het lijkt er nu op dat de basis onder de spiegelmetafoer helemaal is weggefallen. De gemeenplaats dat een kunstenaar iemand is die een spiegel ophoudt, zoals in de citaten van Adam, Keuls en Murray, wordt door geen enkele lezing van Plato ondersteund. Schilderijen zijn geen perfecte afspiegelingen van de werkelijkheid, ze delen met de spiegel alleen hun verwarrende uitwerking op het publiek. De aan Plato toegekende gemeenplaats is een eersteklas voorbeeld van een gemeenplaats die we willen aantreffen waar ze niet is. Of in dit geval: een gemeenplaats die nooit zo bedoeld is als we haar nu invullen. Desondanks staat in elk overzicht waarin het realisme of de spiegelmetafoer in de kunst wordt behandeld Plato als de grondlegger vooraan.

Bij gebrek aan bewijsmateriaal kunnen we niet hard maken of Plato met zijn kunstkritiek de opkomende realistische kunst van zijn dagen op de korrel wilde nemen. Deze

33 'Homerus en Hesiodus hebben aan de goden alle dingen toegeschreven die schandelijk en ontierend zijn voor de stervelingen: diefstal, overspel en leugen.'

34 Zie Plutarchus: Solon 29.

35 604e.

36 605bc.

veronderstelling blijft als een voorlopig vloerkleed onder dit hoofdstuk liggen. Maar tot het tegendeel is bewezen houd ik me aan Gombrichs opvatting dat het realisme een nieuwe bevlieving was die volgens Plato bestreden moest worden.³⁷ In dat geval is de spiegelmetafoor en de gemeenplaats dat een schilder iemand is die een spiegel ophoudt naar de werkelijkheid, een typische uiting die past bij de begintijd van een nieuwe afbeeldingstechniek, zelfs als die afbeeldingstechniek door die gemeenplaats tot de grond toe wordt afgebrand.

Dat de spiegelmetafoor in het vervolg meestal in positieve zin wordt aangewend, is vooral te zien aan de volgende grote uitvinding in de kunst, de afbeeldingstechniek van het perspectief, in de woorden van Arnheim 'discovered at only one time and place in man's entire history'³⁸...

Maar voor Platokenners is het hoofdstuk nog niet af. Zij weten dat een diepere reden voor Plato's aversie tegen afbeeldingen is gelegen, niet in het feit dat afbeeldingen net zo illusoir zijn als spiegelbeelden, ook niet alleen omdat ze tot zedelijke verwildering zouden leiden, maar in zijn leer van de ideeën. De mens kan alleen maar tot ware kennis komen door met behulp van het intellect te schouwen naar de ideeën, niet door te kijken naar de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid en al helemaal niet naar haar afbeeldingen. Hier ligt de diepere reden voor Plato's afkeuring van de nabootsing.

Daarin heeft de Platokenner helemaal gelijk, de ideeënleer is de eigenlijke, metafysische reden waarom Plato de afbeeldingskunst veroordeelt. Maar ik heb de ideeëentheorie bewust niet willen mengen met de afbeeldingstheorie en haar spiegelmetafoor, voordat ik beide laatste in hun eigen context afdoende had behandeld.³⁹

Er bestaat daarnaast ook de overkoepelende context van de ideeënleer en die heeft Plato geïllustreerd met de metafoor van de schaduw die een aparte behandeling waard is. In de pogingen van de foto- en filmpioniers het publiek te overtuigen van de natuurgetrouwheid van hun beelden, speelt de schaduw net als de spiegel namelijk een zeer bijzondere rol. In het komende hoofdstuk zal ik de weg traceren van de schaduw als metafoor van een onbetrouwbare nabootsing (Plato) tot het prototype van een exacte afbeelding (Talbot).

(zie voor het vervolg van mimesis en de spiegel, hoofdstuk 3)

37 Zie noot 15.

38 Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, p. 283.

39 Dat is ook Gombrichs suggestie: 'It is possible to translate his statement into terminology which does not operate with Platonic ideas', *A&I*, p. 83.

Hoofdstuk 2 De bedwinging van de schaduw

...we may receive on paper the fleeting shadow, arrest it there, and in the space of a single minute fix it there so firmly as to be no more capable of change, even if thrown back into the sunbeam from which it derived its origin.

W.H.Fox Talbot

In dit hoofdstuk volg ik de wederwaardigheden van de schaduwmetafoor vanaf de grot van Plato tot aan de uitvinding van de fotografie. Voor Plato is de schaduw, zoals ik zal laten zien, een waanbeeld, gelijk aan het spiegelbeeld uit het vorige hoofdstuk. In zijn pogingen de schilderkunst (en het sofisme) in diskrediet te brengen betitelt hij bovendien de techniek van het realistisch schilderen als skiagraphia, schaduwtekenen. Met het voortschrijdend inzicht in de optica raakte de schaduw zijn duistere imago kwijt en verwierf hij een plaats in populair-wetenschappelijke boeken. Aan een van deze boeken ontleenden de fotopioniers later de schaduw en de term sciagraphia om daarmee juist het grote succes van hun procédé aan te geven. De lezer zal soms het idee krijgen dat hij/zij met een heel ander onderzoek van doen heeft, maar de geschiedenis van de schaduw is te fraai om hem/haar te onthouden. Ik kan alleen maar beloven dat de schaduw aan het eind van dit hoofdstuk terugkeert als de metafoor van een waarheidsgetrouwe afbeelding.

De allegorie van de grot

Plato schetst met zijn allegorie van de grot hoe de mensen tot kennis kunnen komen van het goede en het ware. Om tot die kennis te komen moet de mens daarvoor het pad volgen van de zintuiglijk waarneembare dingen op aarde naar de oerbron waaraan alle dingen hun kwaliteiten en vermogens ontleenen, te weten het idee van het goede. Hij deelt daartoe zijn universum op in een aards deel, dat is het deel van het zintuiglijk waarneembare, en de ideeënwereld, dat is het deel van de eeuwige onveranderlijke vormen, naar het evenbeeld waarvan alle aardse dingen zijn ontworpen/voortgebracht. Deze ideeënwereld kan alleen worden aanschouwd met het intellect.

Als voorbereiding van de allegorie kan het nuttig zijn eerst de mimetische genealogie van de dingen te schetsen. Dat is hetgeen Plato voorafgaand aan zijn allegorie dan ook heeft gedaan: in hoofdstuk 6 van De Staat heeft Plato deze scheppingshiërarchie in een notendop samengevat.¹ De 'oerschepper' houdt bij de schepping van de ideeënwereld het oog gericht op het idee van het goede. In die ideeënwereld bevindt zich onder andere het idee van het (ideale) bed. De timmerman houdt bij het maken van een bed het oog gericht op dit idee van het bed.

1 Plato, De Staat 597d.

Om tot ware kennis van de dingen te komen, moet men nu de omgekeerde weg volgen: men moet leren inzien dat deze waarneembare dingen nabootsingen zijn van de ideeën ervan, vervolgens dat die ideeën weer afspiegelingen zijn van het idee van het goede. Het produkt van de kunstenaar is in deze epistemologische ontdekkingsreis van nul en generlei waarde, zoals zal blijken.

Dan gaat Plato over tot de allegorie van de grot. De setting is als volgt: In de grot zitten mensen van jongs af met de rug naar een groot vuur vastgebonden op de grond. Achter hen langs lopen dragers met allerlei voorwerpen voor het vuur langs en de gevangenen worden gedwongen te kijken naar de schaduwen daarvan op de rotswand vóór hen als naar een schimmenspel. De gevangenen hebben nooit de originele voorwerpen gezien en ze zullen dus denken dat deze schaduwen de werkelijkheid zijn. Het is belangrijk te bedenken dat de originelen van deze schaduwen niet de aardse voorwerpen zijn. De dragers, wier eigen schaduwen onzichtbaar zijn, lopen ‘met allerhande uitrusting (...) en ook met beelden van mensen, met dieren in steen en hout en uit allerhande materialen vervaardigd’² – alsof ze in Hephaestus’ werkplaats zijn gemaakt.

De schaduwen die op de rotswand zijn geworpen staan symbool voor de vluchtige en ongrijpbare beelden die alle dingen begeleiden en die Plato met de verzamelnaam *eidola* aanduidde (zie hierboven, H1, p. 5). Het zijn slechts zinsbegoochelende waanbeelden van een uitgeknipte werkelijkheid. De marionetachtige voorwerpen waarvan deze schaduwen afkomstig zijn, staan in deze allegorie niet voor afbeeldingen maar voor de zintuiglijk waarneembare voorwerpen in onze dagelijkse werkelijkheid. Neem nu aan, stelt Plato, dat zo’n gevangene wordt losgemaakt en naar buiten de grot wordt gevoerd in het daglicht, dan zal hij, na enige aanpassing, de ware aard der dingen kunnen aanschouwen, niet met de lagere zintuigen, maar met het hogere intellect. Op het laatst, als hij helemaal gewend is aan het licht, kan hij, en dan slechts met de grootste moeite, de zon aanschouwen, die staat voor het alles lumerende idee van het goede. Ten slotte ontleent alles wat deugdelijk functioneert zijn werking aan dit idee van het goede – in Plato’s woorden: ‘Heeft men haar [het Idee van het Goede] eenmaal gezien dan moet men concluderen dat zij klaarblijkelijk in alles de oorzaak is van al wat goed en mooi is, daar zij in de zichtbare wereld het licht en de meester van het licht [de zon] baart, en in de kenbare wereld – waar zijzelf de meesteres is – waarheid en verstand bezorgt.’³

Het beeld is zo sterk dat de allegorie op alle mogelijke manieren is geïnterpreteerd en hergebruikt zonder veel aan kracht in te boeten. De schaduwen zouden staan voor een versluierd soort werkelijkheid, ze zijn voorgesteld als afbeeldingen zoals foto’s en tv-beelden, de mensen die de voorwerpen voor het vuur langsdragen zijn vergeleken met de kunstenaars.⁴ De meeste interpreten rangschikken de schaduwen onder dezelfde categorie als de spiegelbeelden: onbetrouwbare en vluchtige waanbeelden waarop we ons beter niet kunnen verlaten. Ze vertroebelen de blik en verhinderen de mens om tot kennis te komen en staan daarmee op gelijk niveau met de getrukte afbeeldingen waarop de schilder-beeldhouwer de mens trakteert. Anderzijds, het verhaal van de grot *is* een allegorie, waarin je naar oud gebruik elk item mag vervangen door zijn tegenhanger uit het dagelijkse leven. De schaduwen kunnen dus wel degelijk ook (maar niet alleen) beschouwd worden als produkten van de kunstenaars.

In het verlengde van deze allegorie ligt die andere beroemde ‘gemeenplaats’ over de (on)waarheid van een kunstwerk. Als het waar is dat het scheppingsresultaat van de oerschepper model staat voor de timmerman en dat vervolgens diens bed model staat voor de

2 Plato, De Staat 514a-515a.

3 Plato, De Staat 517bc.

4 Bijvoorbeeld bij Denis Diderot in *Éloge de Richardson*.

schilder, dan staat de nabootser ‘op de derde plaats, gerekend vanaf de oernatuur’.⁵ Het geschilderde bed is een nabootsing van een nabootsing en biedt dus geen solide basis voor de ware kennis. De nabootsing vertegenwoordigt de doxa terwijl de filosoof op zoek is naar de episteme.

Twee soorten schaduw

Hoezeer de schaduwen ook worden gepresenteerd als waanbeelden die het bekijken niet waard zijn, toch zijn ook deze schaduwen een belangrijke metafoor geworden waarmee men de uniciteit en het innovatieve karakter van een nieuwe afbeeldingstechniek vanaf de zeventiende eeuw heeft willen benadrukken. Maar de geschiedenis van deze metafoor laat zich moeilijker vertellen dan die van de spiegel. Is van een spiegel in één oogopslag duidelijk wat zij kan, schaduwen hebben een veel complexere natuur. Leonardo onderscheidt voor zijn *chiaroscuro* zo’n vijf verschillende soorten schaduw waar een schilder rekening mee moet houden, in de fotografie heeft men een uitgebreid jargon voor schaduwen die de kleuren van een object beïnvloeden. Ook in de oudheid had de schaduw een ambivalent karakter.

Uit Plato’s behandeling van schaduwen komt naar voren dat er op twee manieren over schaduwen gesproken kan worden.⁶ Ten eerste zijn er natuurlijk de schaduwen die voorkwamen in de allegorie van de grot, geprojecteerde schaduwen zoals iedereen ze kent van het ouderwetse schimmenspel. Ten tweede zijn er de schaduwen die het domein zijn van de skiagrafen, letterlijk schaduwtekenaars. Het betreft hier schaduwen die zichtbaar zijn op het object zelf, ten gevolge van het feit dat een deel van het object meer licht ontvangt dan een ander deel, ik kom daar nog op terug.

Deze tweezijdige benadering past naadloos bij de onderscheiding die de Duits-Amerikaanse kunsttheoreticus Rudolf Arnheim aanbracht in het rijk der schaduwen.⁷ Volgens Arnheim bestaan er twee soorten schaduw: schaduwen die door een object op een ander object of vlak geworpen worden (‘cast shadows’) en schaduwen die door een ronding, ruimtelijke oriëntatie of schemerige standplaats van het object op het object zelf zichtbaar zijn (‘attached shadows’). Hij merkt daarover op: ‘Physically both kinds of shadows are of the same nature [...], perceptually they are quite different’.

Beide soorten schaduw onderscheiden zich ook in de manier waarop ze zich laten weergeven. De eerste categorie schaduwen bevat schaduwen waarvan je de omtrek kunt natrekken. Een willekeurige tekenstift is daarbij voldoende, de kleur is onbelangrijk. Volgens Plinius begon de schilderkunst met het trekken van een lijn langs de schaduw van een mens. De omtrek kan zelfs met een stok in het zand getrokken worden, zoals een oude prent laat zien.



Gerard de Jode (toegeschr.),
tekst Joost van den Vondel,
Den Gulden Winckel (1603), p. 280-281:
‘Hoe eenen Herder eerst het levendige Beelt
Der Schoone Schilder-Konst in Griecten heeft geteelt’

5 Plato, de Staat 597e.

6 Zie ook J.J. Pollitt, *The ancient view of Greek Art*, p. 251 ev; Ernst Gombrich, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, p. 29.

7 Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, p. 315-316; zie ook Lawrence Wright, *Perspective in Perspective* (1983), p. 362. Wright noemt ze ‘shadow’ resp. ‘shade’.

De tweede categorie bestaat uit schaduwen die op het oppervlak van het object waarneembaar zijn maar die niet kunnen worden nagetrokken. Om die schaduwen weer te geven moet de schilder de schaduwen “aanbrengen” zoals dat heet. Dankzij deze schaduwen kan men zien of het object meer of minder licht ontvangt, of het hol of bol, voorkant of zijkant is: de kleur van het object loopt naar de randen van het object in donkerder schaduw tinten over. De Italianen noemen de weergave ervan *adumbratio*. Algemeen wordt aangenomen dat de techniek om dit weer te geven al in de oudheid bestond onder de naam *skiagraphia*, letterlijk schaduwtekenen.

Welke van deze twee schaduwvormen is nu als metafoor genomen van de nieuwe afbeeldingsmachines⁸ waarover men vanaf de zeventiende eeuw zo hoog op gaf en die nog bij het begin van de film en de televisie in omloop was? Is er een rechte lijn te trekken van het oude begrip van de ‘omtrekbare’ schaduw naar het moderne begrip van de geprojecteerde schaduw? En niet alleen de schaduw, ook de term *skiagraphia* keert terug om het moderne afbeeldingsprocédé aan te duiden. Zou dat betekenen dat in de nieuwe tijd de schaduw van de tweede categorie wordt gebruikt, als indicatie van een goed met schaduw tinten uitgevoerde afbeelding?

Om het spoor te volgen moet allereerst gekeken worden naar de bron. Lijken de schaduwen van de eerste categorie ons weinig hoofdbrekens te bezorgen – geworpen schaduwen kun je natrekken, dat kan zelfs een herder – de tweede categorie levert problemen op. Waaruit bestonden die aanhangende schaduwen en hoe brachten de skiagrafen die aan? Aangenomen mag worden, alleen al op grond van het stamwoord *skia* dat *skiagraphia* een techniek is waarmee werd gepoogd schaduwen weer te geven. Literatuuronderzoek wijst uit dat bijzonder moeilijk in woorden is te vatten hoe deze techniek in praktijk werd gebracht. Aanwijzing voor deze moeilijkheid is het feit dat geschiedschrijvers verschillende uitvinders van de techniek opvoeren. Plutarchus schrijft in zijn *Moralia* dat de Atheense schilder Apollodorus een manier uitvond om schaduwen aan te brengen en te schakeren.⁹ Quintillianus dicht Zeuxis een soortgelijke uitvinding toe,¹⁰ Plinius voert een derde ten tonele, Nicias.¹¹ Vitruvius geeft een modern aandoende omschrijving van *skiagraphia*, maar die noemt hij *skenographia*. Volgens Keuls heeft onbekendheid met de schilderkunst hier een grote rol gespeeld.¹² Er zit niets anders op dan een historiografie van de schaduw te schetsen, van de eerste vermelding tot de wedergeboorte van de sciagrafie.

Skiagraphia

Keren we terug naar Plato, de eerste auteur die de term *skiagraphia* gebruikte. Maar ook bij hem komen we niet veel dicht bij de details van de techniek. Hij lijkt de term te gebruiken als containerbegrip voor iedere schilder die in zijn afbeeldingen met kleuren een effect probeert te bereiken en zijn vertalers tasten volledig in het duister over wat hij daarmee bedoelde. De vertaling varieert van perspectief en trompe l’oeil via *chiaroscuro*(!) tot *impressionisme*(!!!). Het zou volgens weer anderen ook kunnen gaan om optische correcties die Plato verwierp als *technē phantastikē*.¹³ We hebben geen schilderijen uit die tijd noch verslagen van de schilders over wat ze aan het doen waren, dus we zijn aangewezen op een nadere lezing van Plato’s teksten.

8 Naar “Picturing Machines 1400-1700”, ed. Wolfgang Lefèvre.

9 Plutarchus, *Moralia* 346a.

10 Quintillianus, *Institutio oratio* 12, 10 3.

11 Plinius, *Naturalis historia* XXXV, 131.

12 Eva Keuls, *Skiagraphia once again*, in: *Painter and Poet in ancient Greece: iconography and the literary arts*, pp. 107-144.

13 Bernhard Schweitzer, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*, p. 86. Zie ook H 1, noot 31.

Hij gebruikt de skiografische weergave vaak als metafoor voor een schijnbeeld dat het origineel onder een dikke laag effectbejag laat verdwijnen. Schaduwtekeningen van de deugd bijvoorbeeld zijn retorische praatjes die een sofistieke werkwijze als deugd aanprijzen.¹⁴ De schijndeugd is het tegendeel van de ware deugd.¹⁵ Hoe dichter je bovendien bij zo'n schaduwtekening komt, des te minder je ervan begrijpt¹⁶ (dit heeft weer geleid tot de conclusie dat het resultaat van de skiagraphia te vergelijken is met het pointillisme van Seurat¹⁷).

De precieze details zullen wel altijd, om met het onderwerp te spreken, in schaduwen gehuld blijven. Het belangrijkste oogmerk van Plato was niet om de Griekse verfmethoden uit de doeken te doen, maar om de schijngeleerdheid van de sofisten met een dodelijke metafoor aan de kaak te stellen. Bij ontstentenis van illustratieve kunstwerken uit die tijd is het onmogelijk verder te komen dan een benadering van de skiagraphia. De meest verhelderende passage valt te lezen in *De Staat*, waar Plato verschillende vormen van gezichtsbedrog opsomt: een voorwerp doet zich groter of kleiner voor naarmate het van dichtbij of veraf wordt waargenomen, en een rechte stok ziet er geknakt uit als hij half in het water steekt. Of

[een voorwerp] zal, door een ander gezichtsbedrog, te wijten aan de kleuren, nu eens hol, dan weer bol schijnen. Zo is het duidelijk dat er op allerlei gebied verwarring ontstaat in onze ziel. Juist die zwakheid van onze natuur wordt door de skiagraphia uitgebuit om er effecten mee te bereiken die gewoon wonderbaarlijk zijn.¹⁸

Volgens Plato is de waarneming dat een object hol dan wel bol is, te wijten aan het effect van de kleuren. Dit komt overeen met de observatie van mensen met een schilders oog: bij een hol of bol voorwerp lopen de kleuren van het object naar de randen in steeds donkerder schaduw tinten over, Rembrandt-leerling Samuel van Hoogstraten noemt dit verschijnsel 'schamping'. Wanneer een gekleurd voorwerp dit effect kan veroorzaken, kan datzelfde effect ook bereikt worden bij een geschilderd voorwerp, ofwel door middel van skiagraphia. Overigens kan met kleuren ook diepte aangebracht worden bij wijkende deuren of gevels, zoals te zien is in schilderijen in Pompeï.



Fresco, Casa di Marco Lucrezio Frontone (Pompeï, ca. 70 nC), rechts detail.

Het komt mij zo voor dat Plato in dit citaat het dichtst bij een uitwerking komt van de techniek van de skiagraphia, hoewel er, nogmaals, geen direct bewijs voor is of hij dan wel ik het bij het rechte eind heeft. Volgens anderen wordt de skiagraphia door Plato ook in verband gebracht met de weergave van het verkort, dwz het kleiner weergeven van wat verder van ons

14 Plato, *de Staat* 365c.

15 Plato, *Phaedo* 65b.

16 Plato, *Theaetetus* 208e; *Parmenides* 165cd.

17 Eva Keuls, *Plato and Greek painting*, p.38.

18 Plato, *de Staat* 602cd.

verwijderd is.¹⁹ In de betreffende passages wordt echter niet naar een schaduwtekenaar verwezen, maar naar een schijnbeelden-ontwerper (εἰδῶλα εἰδωλοποιούντα). In zijn sterke drang om alles goed te definiëren zal Plato niet diverse schildertrucs onder een genus ondergebracht hebben en skiagraphia dus niet als verzamelnaam gebruikt hebben voor een ‘perspektivische Raumdarstellung, in welcher das Große klein und das Kleine groß erscheint.’²⁰ Het verzamelbegrip voor de beelden die de kijker in verwarring kunnen brengen is overal eidola, schijnbeelden, waarvan de skiagrafische afbeelding er één is, naast het verkleind afbeelden van wat verder van ons afstaat.

Andere passages kunnen deze lezing ondersteunen (maar wellicht ook verwerpen): het skiagrafisch procédé verliest zijn effect wanneer men te dichtbij komt.²¹ Daaruit is de conclusie getrokken dat de techniek iets pointillistisch of impressionistisch gehad moet hebben. Dat lijkt me op zijn zachtst gezegd nogal anachronistisch. Ter verdediging van mijn standpunt kan aangevoerd worden dat het effect om iets hol of bol weer te geven, vooral wanneer het de grote panelen betreft die Plato in Sofist 235e-236a op het oog heeft, eveneens teniet wordt gedaan wanneer men het oppervlak te dicht nadert. Alleen in samenhang met het geheel zal men kunnen zien of de schilder bolheid of holheid bedoelde te suggereren, een microscopische opname brengt niets aan het licht dan verfparkeltjes.

Helaas is, zoals gezegd, geen enkel schilderij overgeleverd waaruit kan worden afgeleid tot welke techniek men in staat was. Het is erg onwaarschijnlijk dat men toen al perspectief of verkort heeft toegepast maar dat heeft auteurs er niet van weerhouden de schaarse aanwijzingen daarvoor te extrapoleren naar de eigentijdse kennis van het moderne perspectief en de skiagraphia ermee gelijk te stellen. Het enige wat men mijns inziens kan concluderen is dat skiagraphia een techniek is waarmee men een bepaalde illusie van reliëf kan genereren.

Hoe kan het dan dat een onderwerp waarvan de achtergronden zo in nevelen zijn gehuld, negentien eeuwen heeft overbrugd om vervolgens dienst te doen als uithangbord van nieuwe afbeeldingstechnieken? De beelden van de camera obscura werden schaduwbeelden genoemd, maar ook de eerste foto's, de eerste film en de eerste televisiebeelden werden als schaduwbeelden verwelkomd. En toen Fox Talbot in 1835 voor het eerst zijn werkwijze beschreef waarmee hij van een negatief een positief schaduwbeeld had gemaakt, sprak hij van een skiagrafisch procédé ('sciagraphic process', zie hierna p. 52). Welke redenen zijn er om een zo versleten terminologie uit de mottenballen te halen voor zo iets nieuws?

De beantwoording op deze vraag loopt via twee sporen. Het eerste spoor is van lexicologische aard en behelst de vraag: Hoe is de terminologie van de skiagrafie en de schaduwbeelden in de zeventiende eeuw terechtgekomen. Het tweede spoor is van een meer psychologische orde en betreft de waarom-vraag: Waarom werden die nieuwe afbeeldingen zo gretig gecorreleerd met de schaduwen. Wat is er zo iconisch aan de schaduw dat hij zo veel jaar na Plato symbool staat voor het felbegeerde product van een nieuwe afbeeldingstechniek?

De ‘fout’ van Vitruvius

Het antwoord op de eerste vraag voert ons met een even bizarre als grillige slingerang door de geschiedenis van de optica, de filosofie, de architectuur en de kermisattracties. Wie verwacht dat de skiagraphia rechtstreeks van Plato's eerste vermeldingen tot aan de opleving in de 17de eeuw te traceren is, komt bedrogen uit. Niet de skiagraphia van Plato of Aristoteles, niet de vermoedelijke vertaling van dat begrip van Plinius, nee, een heel ander

19 Plato, de Staat 602c; 605c.

20 Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen II*, tweede helft, p. 621.

21 Zie noot 16.

begrip, de *scaenographia*, uit het enige boek van Vitruvius is de aanleiding voor de wederopstanding van de term.

Van Vitruvius' (1ste eeuw v.C) leven is weinig bekend, zelfs zijn geboorte- en sterfdatum weten we niet. Hij wordt in andere werken nauwelijks genoemd. Dat hij architect was wordt in een regeltje vermeld, in een verhandeling over aquaducten. Plinius voert hem alleen aan in zijn bronnenlijst, naar men denkt vanwege zijn kennis over mozaïeken. Het enige gebouw waarvan bekend is – hij zegt het zelf – dat hij het heeft ontworpen, is zo grondig van de aardbodem verdwenen dat zelfs de locatie niet is te achterhalen. Van de tekening van de Vitruvius-man, die vooral in de versie van Leonardo da Vinci zo beroemd is geworden, bestaan talloze varianten, behalve de originele.

Wat voor zijn leven en werk geldt, gaat in zekere zin ook op voor het enige geschrift dat van hem is overgeleverd, *De Architectura decem libri*. Van zijn theorieën geeft hij nergens zijn inspiratiebronnen, van de Griekse termen onthoudt hij ons de herkomst en de voorschriften die hij opstelt zijn in geen enkel Romeins gebouw terug te vinden. Toch is zijn boek van onschatbare waarde omdat het het enige boek over architectuur uit die tijd is en het enige boek waarin iets van de oude bouwinzichten resoneert zoals die onder de Griekse tempelbouwers moeten hebben gegolden. Dankzij zijn boek weten we van de Dorische, de Ionische en de Corinthische stijl en ook van proporties, symmetrie en harmonie die kwamen kijken bij de oude architectuur.

Er bestaan voor het ontwerp van een gebouw (Vitruvius spreekt van *dispositio*) drie vormen of *ideae*: de *ichnografie* (ontwerp in horizontale projectie – de plattegrond); de *orthografie* (het ontwerp in verticale projectie – het vooraanzicht) en de *scenografie* (het gebouw in perspectief). Deze *scenografie* is een onuitputtelijke bron van speculatie geworden. Ofschoon uit de tijd van Vitruvius geen echte perspectivische voorstelling bekend is heeft men het er toch in willen lezen. De verleiding is dan ook erg groot. Vitruvius schrijft: '*scaenographia est frontis et laterum abscedentium adumbratio ad circinique centrum omnium linearum responsus*',²² in mijn vertaling: *scenografie* toont de voorzijde, en in schaduw terugwijkende zijkanten, en de ontmoeting van alle lijnen in een middelpunt van een cirkel. Hier lijkt de methode van het lineair perspectief met een verdwijnpunt geschetst te worden maar, zoals Panofsky zegt, dit middelpunt is niet het verdwijnpunt van het eerst door Alberti beschreven perspectief maar het '*Projektionszentrum*' gepositioneerd in het oog van de kijker, wat overigens tot hetzelfde perspectivische resultaat leidt.²³

Nog steeds roept het *scaenographia*-citaat vragen op. Sluit zijn beschrijving wel aan bij zijn bedoelingen? Wilde hij niet alleen maar een methode aanreiken om de behoefte aan optische correcties te kunnen ondersteunen? Of is de tekst een toevalstreffer – een beschrijving van iets wat pas later wordt uitgevonden, zoals zich wel vaker in de geschiedenis heeft voorgedaan? Of moeten we de *scenografie* begrijpen als een orthogonale projectie, zoals Christoph Thoenes dat doet?

Al in het begin van de Renaissance was de passage een veelbediscussieerd thema onder architecten, blijkens de verschillende commentaren op de *scaenographia*. Nadat het tractaat in 1414 door de pauselijke dignitaris Poggio Bracciolini, tijdens zijn werkloze jaren onder het concilie van Konstanz, vanonder het abdijstof van St. Gallen vandaan werd gehaald, bleef men aanvankelijk nog trouw aan het origineel. De vertalers en commentatoren begrepen, misschien pas echt na de verschijning van *De Pictura* van Alberti in 1435 (waarover later veel meer), dat de *scaenographia* van Vitruvius wel erg veel raakvlak had met het perspectief.

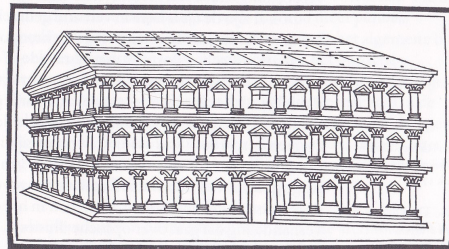
In zijn eigen architectuur-tractaat *De re aedificatoria* lijkt Alberti in discussie te gaan

22 Vitruvius, *De Architectura* 1.2.2.

23 Erwin Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, p. 106 + noot 19-20. Zie voor Alberti en het verdwijnpunt hierna, H. 3, *Mimesis* en de spiegel, vervolg.

met tijdgenoten die de gewoonte hebben perspectief in een ontwerptekening toe te passen. Hij merkt op dat er een verschil moet zijn tussen de tekening van een schilder en die van een architect. De eerste moet proberen het reliëf door middel van schaduwen en het verkort aan te geven, de architect vermijdt die schaduwen en verwerkt het reliëf in de platte tekeningen van voor- en zijkant, zodanig dat de afmetingen van de onderdelen eraan kunnen worden afgelezen.²⁴ De term scenografie wordt door Alberti niet genoemd, hij gunt hem in de architectuur geen plaats.

De waarschuwingen van Alberti konden niet verhinderen dat de perspectivische tekeningen in de architectuur een belangrijke plaats bleven innemen. Maar het concept scenografie was wel in beweging. Afgaand op de tekeningen stelt men de scenografie van Vitruvius gelijk met het perspectief. In de latijnse uitgave van Fra Giocondo uit 1511 bijvoorbeeld staat een mooie perspectivische tekening ter illustratie van de ‘scenographia’ met de tekst ‘scenographia est frontis & laterum ascedentium adumbratio’.²⁵ Toen Jean Martin deze tekening gebruikte voor zijn Franse vertaling (1547) vond hij het nodig erbij te vermelden dat het hier om perspectief ging (zie afbeelding).²⁶ Teksten en tekeningen als deze zorgden ervoor dat adumbratio langzamerhand perspectief ging betekenen.



Puis Scenographie est l'adumbration ou renfondrement avec la raccourcissure du front & des costez d'un Edifice, faite par lignes qui respondent toutes a un Centre & cela se nomme communement Perspective.

De scenographia blijft voor verwarring zorgen. De vertaling van Fabio Calvo (ca 1515, op instigatie van Rafaël) van het Vitruvius-citaat luidt tekstgetrouw: ‘De scenografie is de perspectivische weergave (adumbratio) van de voorkant, en de zijkant, zodanig dat alle lijnen samenkomen in het middelpunt van een cirkel’.²⁷ Maar de schilder Rafaël schrijft in de kantlijn van zijn exemplaar dat de scenographia niet alleen een perspectivisch aanzicht is maar bovendien een ‘dimostrazione dell’ordine interno’ moet zijn: een dwarsdoorsnede waardoor de (orde aan de) binnenkant van het gebouw zichtbaar wordt.²⁸

In een Italiaanse vertaling van Vitruvius uit 1521 is de verwarring nog niet uit de lucht. Cesare Cesariano vertaalt Vitruvius’ scaenographia met Scenographia maar schrijft in zijn commentaar dat het griekse skeno en skia beide teruggaan op schaduw en imitatie van verlichte dingen: ‘Benche Scenographia dicatur ab aliquibus pervenire a SKENEN seu SKIA, quale in graeco significa a noi umbra seu immitatione de la cosa luminata’. Toch houdt Cesariano de term scenographia aan als de methode niet alleen om een adumbratione van het vooraanzicht te bereiken maar ook bij wijze van demonstratie van de ‘ratione del Optica’.²⁹

24 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Lib. II, cap I; dit is wat we nu kennen als orthogonaalprojectie, aldus Thoenes: Vitruv, Alberti, Sangallo, in: *Opus Incertum*, p. 319.

25 Fra Giovanni Giocondo, *De Architectura*, Libro I, caput II, (p. 6).

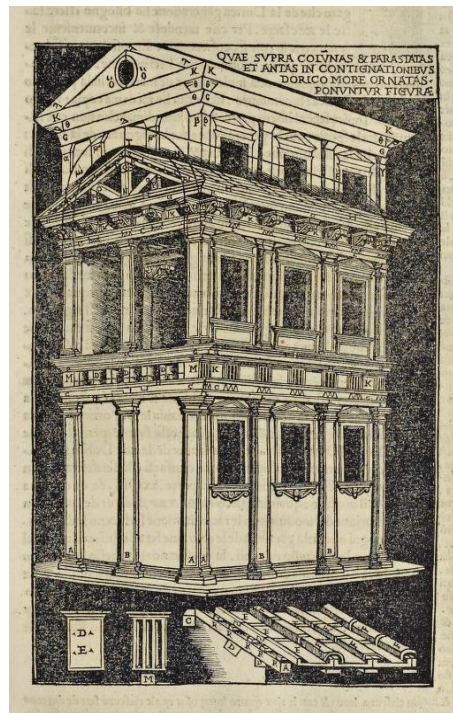
26 Jan Martin, *Architecture, ou Art de bien bastir de Marc Vitruve Pollio*, Livre I, chapitre III.

27 Fabio Calvo: ‘La scenographia è una adombrazione, e della fronte, e del lato e un responso overo acordo di tutte de linee al centro del circino, over circuito di dentro’ uit: zie noot hierna.

28 Uit: Christov Thoenes, ‘Vitruv, Alberti, Sangallo’, in: *Opus Incertum*, p. 331. Zie ook Francesco P. Di Teodoro, ‘Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno di architettura nel Rinascimento’ in: *Annali di architettura*, 14, 2002, pp. 35-54, spec. noot 33.

29 Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura libri dece, Liber I, cap. Secondo* (p 14).

Deze opvatting houdt een onbestemd midden tussen Vitruvius en Alberti. Zijn afbeelding probeert al iets meer van deze ratione te laten zien.



Cesare Cesariano, Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura libri dece (1521), p. LIII.

Een volgende contributie aan de discussie verschijnt in het tractaat over architectuur dat Sebastiano Serlio in 1540 het licht doet zien. Net als Vitruvius geeft Serlio drie vormen van de ontwerptekening, maar hij neemt hier afstand van de scaenographia. Zonder Vitruvius' naam te laten vallen, noemt Serlio ze achtereenvolgens *Incographia*, *Ortographia* en *Sciographia*.³⁰ Hier duikt, na de hint van Cesariano over de 'skia', de term van Plato na 19 eeuwen in een gelatiniseerde vorm weer op!

Maar er is wel iets vreemds aan de hand met deze driedeling. Serlio schrijft: 'La prima cosa sarà l'Incographia, cioè la pianta. La seconda sarà l'Orthographia, che è il diritto, altri lo dicono il profilo. La terza cosa sarà la Sciographia, cioè la fronte e li lati di qualunque cosa'. De *sciographia* lijkt volgens dit fragment precies hetzelfde te laten zien als de *scaenographia* van Vitruvius: de voor- en zijkant. Maar Serlio geeft als illustratie ('la sotto dimostrata figura'; zie volgende pagina) een dwarsdoorsnede van het Pantheon met de binnenkant (parte dentro) in perspectief en met schaduwen, zoals Rafaël het wilde. Naar de tekening te oordelen worden met de zijkanten dus de binnenzijkanten bedoeld.

De buitenzijkanten worden niet meer in perspectivische tekening behandeld, naar het advies van Alberti. Als er al schaduwen in de tekening worden aangebracht zijn die slechts bijzaak: het gaat er vooral om de dikte van de muren, hun afstand onderling en de afmetingen van de overige onderdelen controleerbaar weer te geven. De 'ortographia', die het vooraanzicht (profilo) moet laten zien, vertoont inderdaad de voorkant (parte di fuori), maar eveneens in perspectief. De begripsverwarring omtrent de schaduw in relatie tot de terminologie bestaat dus nog steeds, wel is de scenografie vervangen door sciografie.

De zeer door Serlio beïnvloede Nederlandse illustrator Jan Vredeman de Vries noemde zijn collectie gravures in 1560 overigens nog steeds 'Scenographiae sive Perspectivae'.

³⁰ Sebastiano Serlio, *Sette libri dell'Architettura*, Il Terzo Libro, caput III: "(p. 5-6).

Wat al langer in de lucht hing is nu eindelijk voltooid. Aanvankelijk wenste niemand tegen de autoriteit van Vitruvius in te gaan, maar nu is de definitie van Vitruvius' scaenographia dan toch veranderd door het definiendum 'scenographia' te vervangen door 'sciographia'. Hiermee is de 'fout' van Vitruvius hersteld en een oude term weer gangbaar gemaakt voor nieuwe toepassingen. Hieronder geef ik de ontwikkeling van Vitruvius' terminologie in schematische vorm weer:

| | plattegrond | vooraanzicht | perspectief met buitenzijkanten, (schuin van voren) | perspectief met binnenzijkanten |
|--------------|----------------------------|---|---|---|
| Vitruvius | ichnographia | orthographia | scaenographia | |
| Alberti | fundamenti | fronte+lateri | X | |
| Fra Giocondo | ichnographia | orthographia | scenographia | |
| Calvo | icnographia | orthographia | scienographia | |
| Rafaël | icnographia | orthographia | | scienographia – ordine interno |
| Serlio | icnographia – la pianta | orthographia – parte di fuori (profilo) | | sciographia – parte di dentro |
| Barbaro | icnografia | orthografia – lo in pié | scenografia | sciografia – profilo(?) parte interiori |

Demonstratie

De begripwijziging van de term scenografie ging gepaard met het besef dat de vitruviaanse manier van afbeelden niet voldoende aanwijzingen gaf voor de bouwers. Een perspectivisch weergegeven gebouw geeft niets bloot van de dikte der muren, de omvang van de portieken, de diameter van de gebinten, essentiële maten voor de bouwers. De bouwtractaten laten dan ook een evolutie zien van de tekening uit de eerste Vitruvius-vertaling naar een inzichtelijke tekening waaraan een aannemer direct de afmetingen kan aflezen.

Hier komt de dubbele betekenis van de demonstratie naar voren. Een met aplomb aangekondigde demonstratie was een veelbeoefend middel als bewijs van waarlijk meesterschap. Zij was zoals Gombrich schrijft, 'a token of the master's skill in applied geometry which, we may assume, surpassed anything done before along these lines'.³⁵ In vele teksten komt inderdaad de 'dimostrazione' voor in de betekenis van een iedereen verbluffende illustratie van een nieuwe techniek. Dat geldt ook voor de bouwkunde. Zowel Rafaël als Serlio als Barbaro hameren op het belang van een goede ontwerptekening die laat zien dat de tekenaar alle details meester is. De demonstratie wordt door zowel Gombrich als Thoenes vooral gezien als een proeve van bekwaamheid en is in die zin een presentatietekening om zowel medekunstenaars als opdrachtgevers te overtuigen en/of te imponeren. Dat is de eerste betekenis van demonstratie, die van bewijs van eigen kunnen.

Maar om een afbeelding van een gebouw geschikt te maken als bestek- of werktekening is een ander soort demonstratie nodig. Aan de tekening moet niet alleen de

35 Ernst Gombrich, *The Renaissance Conception of Artistic Progress*, in: *Norm and Form*, p. 8.

hoogte, de breedte en de diepte afgelezen kunnen worden, ook, zoals in Serlio's doorsneetekening te zien is, hoeveel dunner de muren bovenaan zijn dan aan de voet, wat de afstand is van muur tot muur (binnenwerks), en wat de afmetingen zijn van portieken en doorgangen. De tekening moet dus voor de uitvoerder letterlijk een demonstratie zijn van wat hij moet doen. Dat is de tweede betekenis van demonstratie: aanwijzing. Het is een te vaak slechts terloops opgemerkte betekenis van demonstratie. De nadruk komt meestal op de bewijsdrang van de meester, maar ligt evenzeer op de intrinsieke functie van de demonstratie.

Dat wil niet zeggen dat zij los van elkaar moeten worden gezien. Beide betekenissen, bewijs en aanwijzing, zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Een kunstenaar of een afbeeldingstechnicus die serieus genomen wil worden, moet een uitvoerbare beschrijving van zijn procédé geven, zodanig dat het procédé herhaalbaar is – anders is het procédé die naam niet waardig. Alleen dan kan hij bouwers tonen wat ze moeten bouwen en nieuwe klanten werven, alleen dan kan hij leerlingen aannemen en zijn atelier doen bloeien. Demonstratie is dan ook een tweesnijdend zwaard: het bezorgt de kunstenaars/technici de reputatie waar zij op hopen, en het is voor iedereen, financiers, publiek, uitvoerders, gezellen, duidelijk hoe zij het doen. Deze tweeledige demonstratie doet zich bij elke nieuwe afbeeldingstechniek voor, zoals door dit hele boek zal blijken.

Van Sciographia naar Sciagraphia: Athanasius Kircher.

De verwarring omtrent sciographia is nog niet helemaal de wereld uit, integendeel. De draad van Vitruvius wordt weer opgepakt wanneer de geleerde jezuïet Athanasius Kircher (1602-1680) zich zo'n driekwart eeuw later op de optica stort, in een poging zich te revancheren voor beschuldigingen van wilde speculaties in een eerder boek over Egyptische hiërogliefen. Deze Kircher was een veelschrijver, hij schreef tienduizenden bladzijden en publiceerde 32 vuistdikke boeken over alle denkbare terreinen.

Hij hield het echter niet bij papieren kennis, hij legde ook, gevolg gevend aan zijn jezuïtische roeping de mensheid te stichten, een verzameling aan van alle curiositeiten die Gods wonderbaarlijke schepping maar konden onderstrepen: beelden en schilderijen, skeletten en opgezette dieren, pneumatische, magnetische en hydraulische apparaten en visuele installaties als cameras obscuras, griezelskabinetten en misschien zelfs de eerste toverlantaarn. Hij kon de inquisitie alleen ontlopen door aan te tonen dat de toestellen slechts voortkwamen uit zijn natuurwetenschappelijke kennis. Hij bracht de collectie onder in een zijtak van het Collegium Romanum maar zij besloeg spoedig bijna het hele gebouw. Wie de heilige stad aandeed, had zijn Romereis niet afgerond dan na een bezoek aan het museum, met rondleiding van de inrichter. Enkele jaren voor zijn dood werd het museum Kircheriana gedoopt, naar zijn onvermoeibare conservator.

Zijn bijna duizend pagina's dikke *Ars Magna lucis et umbrae* (eerste uitgave 1646) is een enorme poging alle beschikbare kennis over de optica te verzamelen. Aan het boek is te merken dat vele ontdekkingen nog balanceren tussen speculaties en solide theorieën. De disciplines die Hero van Alexandrië al in de eerste eeuw na Christus onderscheidde, optica, dioptrica en catoptrica, staan nu dwars doorelkaar. Hoofdstukken als Photosophia en Actinobolismus suggereren wetenschappelijke indelingen die nooit door de wetenschap zijn omarmd. In het tiende deel, en dat maakt het boek een bijzonderheid, laat hij zien hoe al die kennis in optische toestellen kan worden toegepast.

In een hoofdstuk gewijd aan het tekenen van voorwerpen, onderscheidt ook Kircher, onder verwijzing naar o.a. Dürer, Danti en Barbaro, drie manieren. Hij breekt echter met de architectuur-traditie van de driedelige weergave van respectievelijk plattegrond, vooraanzicht en diepte. Kirchers trits bestaat uit orthographia, scenographia en ten slotte sciographia

(Barbaro's term, maar zie hierna!). Het is duidelijk dat Kircher met deze tekenvormen geen architectonische maar optisch-wetenschappelijke bedoelingen had: de plattegrond die werd vertegenwoordigd door de ichnographia blijft in Kirchers schema achterwege. Met behulp van de orthographia beeldt men voorgevels van huizen, torens en tempels af zoals die zich in een recht ervóór geplaatst velum aan het oog voordoen³⁶. (Zie voor velum hierna, p. 88 ev.).

De scenographia is het met behulp van het perspectivische verdwijnpunt en de regelen van licht en schaduw ("regulae de lumine & umbra Scenarum") weergegeven van voorwerpen zodanig dat diepte wordt gesuggereerd.³⁷ Ook deze scenographia kan met behulp van een velum worden uitgevoerd en beeldt, in tegenstelling tot de orthographia, geen vooraanzichten af maar voorwerpen in allerlei hoeken: liggend, hellende vlakken of landschappen. Deze scenographia komt nog het meest overeen met Vitruvius' scaenographia, inclusief de lateribus abscedentibus, de terugwijkende zijkantten.



Athanasius Kircher, *Ars Magna lucis et umbrae*, p. 124: 'instrumentum mesopicum construere' (met hoofdstuktitel 'Ars Sciagraphica').

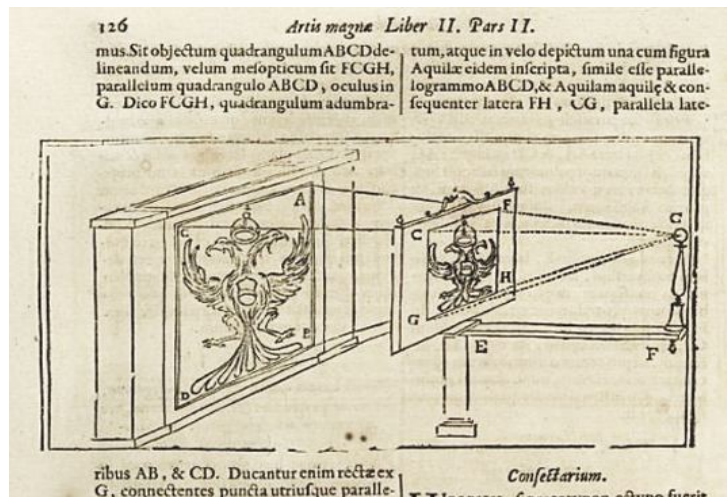
De sciographia krijgt nu een rol toebedeeld die op geen enkele manier past bij wat tot nu toe over de sciographia gezegd is. Kircher definieert sciographia als volgt: 'sciographicum dicimus, cum projectionem umbrae alicujus corporis jubemur delineare, & tunc inter tigillum GF, & velum, corpus sciographicè delineandum poni debet'.³⁸ Ik vertaal dat vrij: Wanneer de schaduw van een verderop staand lichaam zich aftekent in een velum dat zich tussen ons oog en dat lichaam bevindt noemen we de resulterende afbeelding sciografisch. Maar welke schaduw bedoelt Kircher hier nu? Is het een geworpen schaduw uit Arnheims eerste categorie? Of gaat het hier om de schaduw uit de tweede categorie, waarmee schilders diepte kunnen suggereren?

Uit de volgende illustratie blijkt dat geen van beide schaduwvormen in deze nieuwe sciographia een rol spelen. In Kirchers optische universum worden alle schaduwen gereduceerd tot projecties in een rechte lijn van alle punten van een lichaam op een wand, scherm of ander object. Het origineel ABDC is vanuit de punt van de piramide rechts te zien als projectie in het scherm FCGH. De schaduw is niet meer een gevolg van het vrije spel van het licht maar, zo verklaart Kircher, onderworpen aan de geometrische wetten van de sciagraphia, ofwel de *Ars Sciagraphica*. En daar is Plato's terminologie weer, in een geheel op de nieuwe optica toegesneden gedaante. De *Sciagraphia*, zoals Kircher het verder noemt, is de leer van de perspectivische projectie en moet niet verward worden met de *sciographia*! *Sciographia* is eigenlijk een bijzonder geval van de *Sciagraphia*, zoals ook de *orthographia* en de *scenographia* dat zijn.

36 Athanasius Kircher, *Ars Magna lucis et umbrae*, p. 125.

37 Athanasius Kircher, *Ars Magna lucis et umbrae*, p. 141-142.

38 *Ars Magna*, p. 125.



Athanasius Kircher, *Ars Magna lucis et umbræ*, p. 126:
Het tekenen met behulp van een ‘fenestram mesopticam’.

Het hoofdstuk waarin bovenstaande is beschreven heet ‘*Ars Sciagraphica – sive de naturale rerum adumbratione*’³⁹ en dat blijkt niet voor niets. Aan elk van de drie manieren van tekenen ligt de sciagrafische schaduwprojectie ten grondslag. Met behulp van de orthographia kunnen de schaduwen van objecten recht van voren worden geprojecteerd en nagetekend; met de scenographia kunnen de schaduwen van schuine of liggende of driedimensionale objecten op een scherm worden geprojecteerd en nagetekend; bij de sciographia ten slotte wordt niet het object maar het velum gekanteld en worden vervolgens de schaduwen van het object op dat vlak geprojecteerd en getekend. Met deze laatste tekenvorm wordt ook het principe van de anamorfose theoretisch gefundeerd, een afbeelding die alleen vanuit een (scherpe) hoek kan worden herkend.

De sciagrafie is dus weer helemaal terug maar in een onherkenbare betekenis. Er wordt met betrekking tot de term met geen woord meer gerept over de oude skiagrafische suggestie van diepte en licht en schaduw door middel van kleur noch over de terugwijkende zijcanten van Vitruvius. Dat is helemaal het terrein geworden van de scenografie.

Of toch niet? Op pagina 711 duikt de tekening, die op pagina 124 de sciographia illustreerde, weer op als illustratie van de scenographia: ‘fenestram mesopticam, quam in Scenographica Arte lib. a, fol 124 descriptimus...’ (het doorkijkraam dat ik onder de scenografische kunst beschreven heb...) Is Kircher er ondanks de nieuwe regelen der tekenkunst nog steeds niet over uit welke naam aan de afbeeldingswijze gehecht moet worden, scenographia of sciographia? Het ligt meer voor de hand dat hier sprake is van een drukfout. Het moet ook ondoenlijk voor Kircher geweest zijn om alle proefdrukken van zijn immense oeuvre na te lezen en te corrigeren!

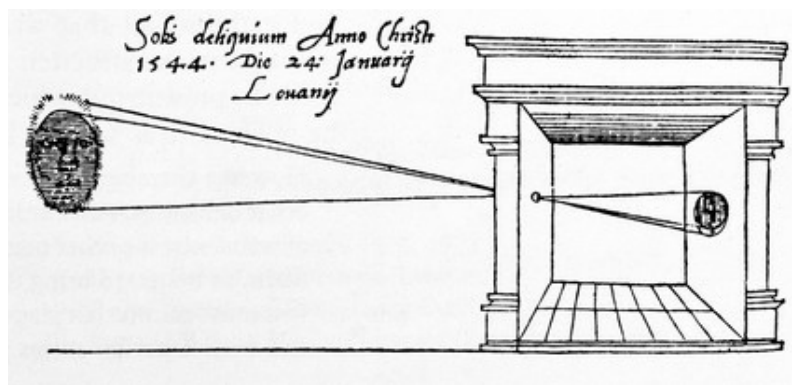
Een nieuwe kijk op schaduw – de camera obscura

Kircher heeft de sciographia na twee millenia (als we de sciographia van zijn voorgangers niet meetellen) weer onder de aandacht gebracht, met een volkomen nieuwe betekenis die de schaduw heeft klaargestoomd voor de nieuwe tijd. De moderne optica bepaalt dat van ieder punt van een beschenen voorwerp stralen uitgaan en met behulp van de kunst der sciagrafie kunnen van deze stralen afbeeldingen worden opgevangen op een scherm, een velum of in een

³⁹ Athanasius Kircher, *Ars Magna lucis et umbræ*, p. 124.

donkere kamer. Kircher identificeert deze afbeeldingen met schaduwen, die daarmee volledig worden gerationaliseerd als volwaardige natuurkundige verschijnselen en niet meer worden gezien als snel vergankelijke schimmen.

De nieuwe kijk op schaduwen hield gelijke tred met de opkomst en ontwikkeling van de camera obscura. Het principe van de camera obscura was vermoedelijk al in de oudheid bekend. Het werkt als volgt: wanneer een volledig verduisterde ruimte met een piepkleine opening tegenover een object wordt geplaatst, worden binnenin die ruimte op een wand tegenover die opening beelden van dat object ondersteboven en van links naar rechts geprojecteerd. Aristoteles schijnt het principe al ontdekt te hebben toen hij licht door dicht gebladerte zag vallen⁴⁰, maar al eeuwen eerder kende men in China het verschijnsel. Het boven beschreven toestel noemt men ook wel de ‘pinhole camera’, ter onderscheiding van de latere camera obscura die is uitgerust met een lens. Een eerste technische illustratie van zo’n camera is de rapportage van een eclips, waarop het omgekeerde beeld mooi is geïllustreerd.



Reinerus Gemma-Frisius: illustratie van een eclips uit *De Radio Astronomica* (1546).

Experimentatoren en geleerden, vaak verenigd in één persoon, zetten alles op alles om de beelden scherp te stellen en/of ‘rechttop’ te zetten. Verschillende namen circuleren voor de primeur de camera te hebben uitgerust met een lens en geschikt te hebben gemaakt voor een representatie⁴¹. Een van de eersten was Daniele Barbaro, die zich na zijn Vitruvius-vertaling wijdde aan een studie van het perspectief (1569). Voor een goede perspectivische tekening vond hij de camera obscura een adequaat hulpmiddel:

Sluit alle luiken en deuren zodat geen enkel licht de kamer kan binnendringen behalve door de lens en houdt aan de tegenoverliggende wand een vel papier dat je naar voren en naar achteren kunt manoeuvreren tot het tafereel scherp te zien is. Daar op het papier zal je het hele schouwspel zien zoals het is, met zijn afmetingen, zijn kleuren en schaduwen en bewegingen, de wolken, het trillende water, de vogels in de lucht en alles wat je maar kunt zien. Wanneer je het papier goed bevestigt kan je het hele perspectief dat erop verschijnt natrekken met een pen en vervolgens schaduwtekeningen en kleuren aanbrenge zoals de natuur ze toont.⁴²

Ook het napolitaanse wonderkind Giambattista della Porta (1535-1615) experimenteerde met de donkere kamer en beschreef hoe de ‘obsкуро cubiculo’ kan worden omgebouwd tot een soort theater. Wanneer tegenover de opening van de kamer op een pleintje een tafereel werd nagespeeld, kon men zich binnen vergapen:

40 Aristoteles, *Problema XV*, 912b.

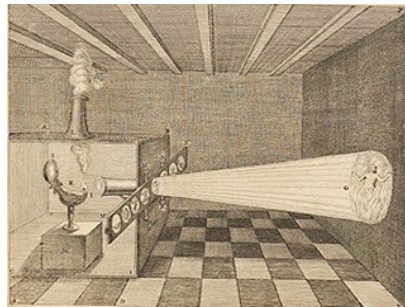
41 G. Cardano: *De subtilitate*, Neurenberg 1550; Giovanni Batista della Porta: *Magiae Naturalis*, Napels 1558, 2de druk 1589; D. Barbaro: *La Pratica della Perspettiva*, Venetië 1568; Giovanni Battista Benedetti: *Diversarum Speculationem Mathematicarum et Physicarum Liber*, Turijn 1585.

42 Daniel Barbaro, *La pratica della perspettiva*, p. 192, mijn vertaling.

You must frame little children in them, as we use to bring them in when comedies are acted. And you must counterfeit Stags, Boar, Rhinocerets, Elephants, Lions, and what other creatures you please. Then by degrees they must appear, as coming out of their dens, upon the plain. The hunter must come with his hunting pole, nets, arrows, and other necessaries, that may represent hunting. Let there be horns, Cornets, and trumpets sounded. Those that are in the chamber shall see trees, animals, hunters faces, and all the rest so plainly, that they cannot tell wether they be true or delusions.⁴³

Zijn boek ‘*Magiae Naturalis*’ werd mede door allerlei wonderlijke anecdotes en rake voorspellingen door heel Europa verspreid en het werd in 1658 in het Engels vertaald – het citaat is daaruit afkomstig – als ‘*Natural Magick*’. De titel verwijst naar zijn poging allerlei magische fenomenen terug te brengen tot natuurlijke verschijnselen en de camera obscura was daar één van. Zijn beschrijving van de camera obscura sprak zozeer tot de verbeelding dat de eerste fotografen teruggrepen op deze ‘Porta’ en zijn ‘*Natural Magic*’, waarover later meer.

Met zijn kennis van de optica bouwde Kircher op de camera obscura voort en verzon apparaten waarin hij optische verschijnselen paart met godvruchtige voorlichting. Met genoegen geeft hij voorbeelden van projecties die het publiek de schrik op het lijf jagen met als doel mensen te kunnen bekeren of op het rechte pad te houden. In de illustratie is een soort diavoorstelling te zien van een vrouw die ten prooi is aan het knetterende vagevuur (overigens verkeerd om geprojecteerd).



Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, tweede druk (1671), *Lucerna magica*, p. 768.

Zijn beschrijving van de toverlantaarn, ongetwijfeld voor stichtelijk gebruik, wordt vaak aangehaald als eerste schrede op weg naar de cinematografie:

Vervaardig uit natuurlijk papier afbeeldsels of beelden van dingen die je wilt vertonen naar hun vorm, meestal hun profiel, zodat je door middel van verborgen draden hun armen en benen op en neer kunt bewegen waarheen je maar wilt. Met deze vormen vastgemaakt aan het oppervlak van de spiegel zal het ook werken als voorheen, met het gespiegelde licht samen met de schaduwbeelden (cum *imagine umbris*) geprojecteerd in een donkere plaats.⁴⁴

Hier is wel een totale transformatie van de oude kijk op schaduwen doorgevoerd. Kircher geeft hier als een ware Hephaestus een kant-en-klare bouwaanwijzing voor de grot van Plato zonder ook maar de geringste terughoudendheid. Deze onvervaardheid is op twee verschillende drijfveren gestoeld. Ten eerste wil Kircher overeenkomstig zijn jezuïtische roeping de mensen onderrichten en van hun bijgeloof afhelfen. Hij wil laten zien dat de afbeeldingen geen eidola zijn, dat wil zeggen onverklaarbare luchtspiegelingen of optische trucs zoals Plato ze opvatte, nee, ze zijn volledig volgens onloochenbare natuurkundige principes tot stand gekomen (een roeping die hij deelde met Johannes Kepler en Della Porta).

43 Giambattista della Porta, *Magiae Naturalis sive De Miraculis Rerum Naturalium I* (1558), Libro IV, caput II, transcriptie van de Engelse vertaling *Natural Magick* (1658), p.364-365.

44 Athanasius Kircher, *Ars Magna*, Liber X, *Cryptologia nova*, pars I, caput 7, p. 794, mijn vertaling.

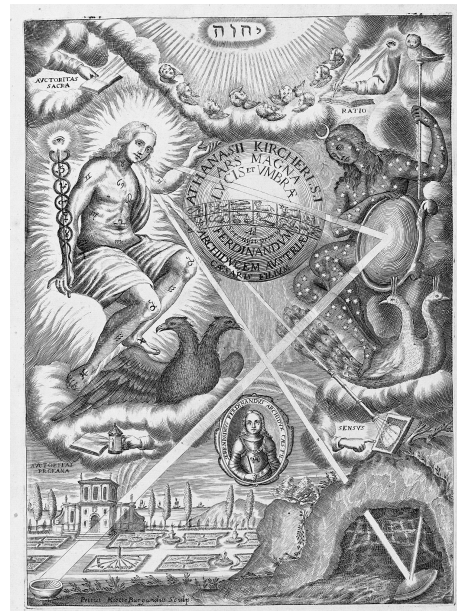
Uit deze natuurkundige principes vloeit voort dat schaduwen niets anders zijn dan producten van het licht. Hij houdt niet op te benadrukken dat schaduw(beeld)en door het licht worden geprojecteerd en spreekt in dat geval van *natura pictrix*: natuur de tekenaar. Het onderschrift van een *camera obscura* luidt ‘*naturae pictricis operae*’. De beelden zijn door het potlood van de natuur, de ‘*naturae penicillo*’ getekend,⁴⁵ dat wil zeggen rechtstreeks door de natuur voortgebracht. Ook deze term van Kircher keert, naast de *skiagrafie*, terug bij de eerste fotografen.

Ten tweede ligt aan deze ophemeling van de schaduw een voor een jezuïet bijzonder wereldbeeld ten grondslag. In de praefatio van de *Ars Magna* zet Kircher zijn opvattingen, naar eigen zeggen ontleend aan Marsilio (Ficino), Plato en Plotinus, uiteen. Net als bij Plato staat bij Kircher de zon symbool voor God of het idee van het goede. Vervolgens presenteert hij een emanatieleer van het licht, naar het voorbeeld van de neo-platonicus Plotinus, waarin het licht alle geledingen van de schepping doordringt. Eerst komt dit licht in de engelen sfeer, die zich tussen de aarde en de zon bevindt. Vanaf die sfeer kunnen de engelen het oorspronkelijke licht aanschouwen. De engelen sfeer en de daarin gesitueerde wolken laten vervolgens het licht gebroken en versluisd door in de volgende sfeer, de menselijke sfeer. Daar weerkaatst en breekt het licht verder in menselijke spiegels en lenzen. In deze sfeer aangekomen is er van het oorspronkelijke licht (*lucis*) niet veel meer over dan de schaduwen (*umbrae*) en de mens ziet dan ook niet meer dan afbeeldingen, gelijk aan de schaduwen in Plato’s grot: verbrokkelde en afgesplitste weerkaatsingen van het eeuwige licht. Maar deze *imago*’s moeten niet verward worden met de *idola*’s. Een *idola* is een verschijnsel zonder natuurwetenschappelijke verklaring (gedacht moet worden aan zwarte magie, maar ook normaal perspectief!), een *imago* is, ondanks zijn soms verrassende voorkomen, louter een optisch verschijnsel.⁴⁶

Terwijl Plato zijn grotbewoner naar buiten wil slepen om hem, weg van die bedrieglijke schaduwen, in contact te brengen met de waarheid en het idee van het goede, lijkt er voor Kirchers aardbewoner geen verlichting mogelijk. De mens zal in deze grot aan zijn kluisters geketend blijven en aan de schaduwen inzichten moeten ontleen om tot kennis van het licht te komen. In de epiloog aan het einde van *Ars Magna* komt hij hierop terug. Daar vergelijkt hij de conditie van de mens met het verblijf in een *camera obscura*: het licht valt binnen door een kleine opening en werpt een omgekeerde schaduw op de wand daartegenover. Daar moet de mens het mee doen en met behulp van de optische wetten moet hij inzicht krijgen in het goddelijke licht dat het hele universum doordringt.

In de titelplaat van de *Ars Magna* is de emanatieleer prachtig weergegeven, met rechtsonder Plato’s grot. Op de muur van de grot is via een lens en een spiegel een ‘*horologium*’ geprojecteerd⁴⁷, symbolisch als een zandloper in een stilleven.

Pierre Miotte: titelpagina van de *Ars Magna* (1671).



45 Athanasius Kircher, *Ars Magna*, Liber X, Pars II, caput 3, p. 710.

46 Koen Vermeir, *Kircher's Magic Lantern Reconsidered*; zie ook zijn *Athanasius Kircher's Magical Instruments*, p. 28 ev.

47 Zie voor een illustratie van een *horologium*: *Ars Magia*, p. 556. Het hier afgebeelde *horologium* is een zonnewijzer die zowel de uren als de seizoenen aanwijst. Het kan de afmeting van een plein aannemen.

Het boek van de *Germanus incredibilis*⁴⁸, zoals Kircher werd genoemd, was misschien wel de eerste populair-wetenschappelijke bestseller. Het vloog als eenvoudige uitgave over de toonbank maar kreeg ook dure uitgaven met losse kopergravures. Het beleefde talloze herdrukken, vele vertalingen en bewerkingen tot ver in de achttiende eeuw. De naam Athanasius Kircher werd een begrip onder entertainers en wetenschappers, opvoedkundigen en kunstenaars. Gottfried Wilhelm Leibniz werd door hem geïnspireerd, Johann Sebastian Bach bewonderde zijn muzikleer, zijn boeken stonden in alle jezuïetencolleges en universiteiten op de plank.

Hoe loopt nu het spoor verder van de *Ars Magna* naar de eerste foto? Hoe kan het dat de eerste fotografen hun afdrukken vergeleken met schaduwen, en hun proces met *sciagraphia*? Is er überhaupt wel sprake van een rechtstreekse verbinding van het jargon van de zeventiende eeuwse optici met de reclametaal van de ontdekkers van de foto? In het resterende deel van dit hoofdstuk wil ik aannemelijk maken dat zo'n lijn inderdaad bestaat. Want wat Kircher in zijn *Kircheriana* tentoonstelde heeft de aandacht getrokken van kermisbazen, showmen en capomaestri. Zij trokken met allerhande lichtspektakels, griezelkabinetten en toverlantaarns rond door heel Europa en pretendeerden alles te tonen wat Kircher al voor mogelijk hield. Bekend is het verhaal dat Kircher de Deen Thomas Wallgenstein van intellectuele diefstal beschuldigde toen deze met Kirchers idee aan de haal ging en tot in Italië optische illusies verkocht.

In werkelijkheid was Kircher zelf ook maar een schakel in een lange keten van optische ontdekkingen en men trok al sinds de komst van de *camera obscura* een eeuw eerder met zo'n toestel van stad naar stad, van dorp naar dorp. Deze vorm van entertainment zou zich alleen maar uitbreiden, ook na Kirchers dood in 1680. Gedwongen door de wet van de afnemende voorsprong zocht men naar steeds nieuwe vormen van theater en schouwspelen. François Dominique Seraphin (1747-1800) bracht een vernuftig schaduwspel tot aan het Franse hof onder de titel '*Ombres Chinoises*' (Chinese schaduwen). Deze theatervorm werd vooral in Frankrijk populair. De illusionist Etienne-Gaspard Robertson (1764-1837) was zeer onder de indruk van Seraphins shows en bouwde zijn *Phantasmagoria*, een combinatie van het schimmenspel en de toverlantaarn. Oorspronkelijk natuurkundeprofessor te Luik had hij de memoires van Della Porta en Kircher goed gelezen en zich door hun fantasieën laten inspireren. Zijn shows werden door heel Europa besproken.

Hoe imposant ook, men wilde niet alleen toeschouwen, men wilde ook met de *camera obscura* kunnen tekenen. Ook dat was al een oude kunst, door Barbaro in 1569 beschreven en vele schilders maakten er gebruik van. Vermeer zou er mee gewerkt hebben, al wordt dat betwist, en Samuel van Hoogstraten erkende het behoud van regelen der natuur in de donkere kamer (voor meer technische details van de donkere kamer, zie hoofdstuk 4). De tekenapparaten verloren hun exclusief kunstzinnige karakter en werden langzaamaan gedemocratiseerd: het werd een handelsartikel dat iedereen met artistieke aspiraties zich kon aanschaffen. Dat bracht een hele reeks nieuwe aanpassingen en toepassingen op de markt die allerlei poëtische en minder poëtische namen kregen als *Delineator*, *Proportionometer*, de *Solar Megascope*, de *Diagraph*, de *Eugraph*, enzovoort. En steeds gold de beeldspraak van de schaduw door het potlood van de natuur getekend, die nog slechts op het papier hoefde te worden nagetrokken. In een reclame voor een *camera obscura* dichtte een anoniem (1747):

Say, rare Machine, who taught thee to design?
And mimick Nature with such Skill divine?(...)
A new Creation! deckt with ev'ry Grace!
Formed by thy Pencil, in a Moment's Space⁴⁹

48 Een eretitel, Kircher door de Duitse dichter Georg Philipp Harsdörffer toegedicht.

49 Anoniem, Verses occasioned by the sight of a camera obscura, Londen 1747.

Fotografie (Afbeeldingstechniek 4)

Al deze vindingen hadden een ding gemeen: de beelden leken als door de natuur getekend, maar de apparaten hielden er geen vast. Voor een afbeelding die je kon inlijsten of als illustratie wilde gebruiken moest de gebruiker het potlood zelf ter hand nemen en het 'schouwspel' overtrekken. Alle technici die hieronder aan de orde komen liepen tegen dit probleem aan, professioneel of als amateurschilder. Het materiaal dat in staat was om het beeld vast te houden, werd de steen der wijzen van de negentiende eeuw. Er werd geëxperimenteerd met dure mineralen, exotische smeersels en giftige dampen in de hoop ooit triomfantelijk een plaat in de lucht te kunnen steken met een neergeslagen afbeelding.

Gelukszoekers en geleerden waren als alchemisten in de weer om de chemische stof te vinden die onder invloed van het licht zou verkleuren en waarin de schaduwen als een soort residu zouden verschijnen. Een van de eerste successen, hoe klein ook, werd geboekt door Thomas Wedgwood, telg van de aardewerkdynastie. In de pottenbakkerij werd de camera obscura gebruikt voor het schetsen van decoratieve landschapjes op de borden. Hoeveel makkelijker zou het niet zijn als een afbeelding permanent op de ondergrond beklifde? Hij experimenteerde met zilvernitraat op papier en bereikte daarmee een zichtbaar resultaat. In een voorzichtige observatie voor de Londense *Journal of the Royal Institution* noteerde zijn vriend, scheikundige Humphry Davy, dat '[w]hen the shadow of any figure is thrown upon a prepared surface, the part concealed by it remains white, and the other parts speedily become dark'.⁵⁰

Helaas, de afdrukken waren niet blijvend, men kon ze alleen in het halfduister bekijken. Zodra ze aan het licht werden blootgesteld werden ook de onbelichte delen van het papier zwart. Davy eindigt met de vurige wens: 'Nothing but a method of preventing the unshaded parts of the delineation from being coloured by exposure to the day is wanting, to render the process as useful as it is elegant'. Dit werd de nieuwe uitdaging: hoe fixeer je het beeld?

Ook in Frankrijk deden uitvinders verwoede pogingen het felbegeerde procédé als eerste van de laboratoriumtafel te krijgen. Nicéphore Niépce (1765-1833) ontdekte dat een op een glasplaat aangebracht laagje Syrisch asfalt, reeds lang in gebruik bij etsers, hard wordt onder invloed van zonlicht maar zacht en oplosbaar blijft in de schaduw. Wanneer hij nu op een aldus bevochtigde plaat een transparant gemaakte prent legde, werden de delen die corresponderen met de lichte partijen hard, de delen die corresponderen met de schaduw bleven zacht. Door de beschaduwde, zacht gebleven oppervlakken met een oplossing van was en lavendelolie af te spoelen, kwam er een afbeelding tevoorschijn die overeenkwam met de oorspronkelijke prent.

In 1827 probeerde hij met zijn camera obscura de projectie van een 'pointe de vue' uit zijn raam vast te leggen. Hij legde de lichtgevoelige plaat in een camera obscura en na de gebruikelijke behandeling lieten de schaduwen een indruk achter van het uitzicht. In een brief aan zijn broer toont hij zich opgewonden, hij schrijft dat 'la possibilité de peindre de cette manière [est] à peu près démontrée'.⁵¹ In de beschrijving van het procédé spreekt hij van een heliografisch procédé, omdat het door de zon getekend is: 'La découverte que j'ai faite et que je désigne sous le nom d'Héliographie consiste à reproduire spontanément, par l'action de la lumière avec les dégradations de teintes du noir au blanc les images reçues dans la chambre obscure'.⁵² Het resultaat was echter niet naar ieders zin. De belichtingstijd was van dien aard

50 Thomas Wedgwood en Humphry Davy, *An Account of a method of copying Paintings upon Glass, and of making Profiles, by the agencies of Light upon Nitrate of Silver* (1802).

51 Joseph Nicéphore Niépce, *lettre à Claude*, 5 mei 1816.

52 Joseph Nicéphore Niépce, *Notice sur l'héliographie*, p. 4 (1829).

dat zowel aan de oost- als de westkant muren door de zon beschenen waren. ‘Hoe kan dit nu voor waarheidsgetrouw doorgaan?’ klaagde zijn vaste graveur Lamaître.

Hoe mager de resultaten ook waren, de afbeeldingstechnici hemelden keer op keer hun afbeeldingen op onder verwijzing naar de schaduwen als zichtbaar product van het licht. Maar sinds Kircher heeft de schaduw bij de fotopioniers een heel andere signatuur gekregen. Bij Kircher is de schaduw nog een natuurverschijnsel waarmee men de waarheid van het licht met optische wetten kan reconstrueren. Schaduwen zijn voor hem niet meer de vergankelijke eidola die ons van de waarheid afhouden, zoals bij Plato, maar informatieve imago’s die ons, als we maar rekening houden met de brekingen van het licht, veel over de waarheid vertellen. Bij de grondleggers van de fotografie is de schaduw verder naar voren gedrongen en verbeelden ze de waarheid zelf. De platen waarop licht en schaduw hun fototropische werk verrichten, bedriegen niet (Plato), ze hoeven ook niet geïnterpreteerd te worden (Kircher), nee, ze tonen direct de werkelijkheid.

Er is geen duidelijker aanwijzing voor deze wijziging dan de notities van de Engelse foto-pionier William Henry Fox Talbot. Deze geleerde in goeden doen placht zijn weidse onderzoeken te verrichten in een mooi geërfd landhuis bij Bath. In een gedistingeerd proza dat zich niet graag in de rede laat vallen beschrijft hij terugblikkend zijn teleurstellende ervaring met het natekenen van de afbeeldingen in de camera obscura. Zou het niet mooi zijn, vroeg hij zich eind 1833 retorisch af, als zo’n afbeelding zichzelf tekende: ‘how charming it would be if it were possible to cause these natural images to imprint themselves durably, and remain fixed on paper!’⁵³ Talbot ging voort op de experimenten van Wedgwood, zich baserend op het relaas van Davy en na veel pogingen een blijvende afdruk te verkrijgen lijkt hij eind 1834 ‘beet’ te hebben. Zijn schoonzus bedankt hem voor de ‘prachtige schaduwen’⁵⁴ – de eerste referentie aan Talbots foto’s.⁵⁵

Niet lang daarna noteert hij een methode om van de Reverse, zoals de negatieven toen werden genoemd, een positieve afbeelding te maken:

In the Photogenic or Sciagraphic process, if the paper is transparent, the first drawing may serve as an object, to produce a second drawing, in which the light and shadow would be reversed.

Hier gebruikt Talbot de memorabele term sciagrafie voor zijn procédé. Hoe zou hij aan deze term gekomen zijn? Door bestudering van Plato? Hij zou de term opgemerkt kunnen hebben tijdens de research voor zijn boek ‘Hermes, or Classical and Antiquarian Researches’ (1838) of voor zijn in 1846 verschenen ‘English Etymologies’. Maar uit al zijn notities blijkt dat Talbot niet probeerde in zijn afbeelding een suggestie van reliëf te wekken door middel van kleur of licht en schaduw, hij probeerde de afbeelding zelf te fixeren. Bij Plato is deze betekenis van skiagrafie afwezig. Bovendien zou Talbot niet graag een denigrerend bedoelde term hebben toegepast op een bezigheid die hij helemaal niet geringschatte.

Kan hij de term dan aangetroffen hebben bij Kircher? Beider visies op de schaduw komen sterk overeen, in die zin dat schaduwen weliswaar vluchtig zijn, maar aan strenge wetten beantwoorden en een studie meer dan waard zijn. De schaduwbeelden in Kirchers donkere kamer, die nog verdwenen zodra de deur werd opengezet, zijn van dezelfde aard als de schaduwen die in de donkere kamer van Talbot op het zilverjodidepapier verschijnen, maar dan permanent. Ligt het dan niet voor de hand dat hij Kirchers terminologie overneemt, als een soort knipoog naar het verleden toen men nog geen beelden kon vastleggen? Navraag bij the Correspondence of W.H.F. Talbot-Project geeft geen uitsluitsel over de mogelijkheid dat

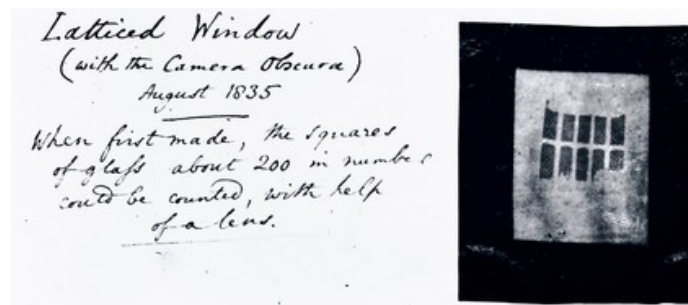
53 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*.

54 Laura Mundy, letter to William Henry Fox Talbot, 12 december 1834.

55 Larry J. Schaaf, *Out of the Shadows*, p. 40.

Talbot zich door Kircher heeft laten inspireren of de Ars Magna wellicht in zijn bibliotheek had staan.⁵⁶

Het lijkt er voorlopig op dat Talbot voor zijn waarnemingen gewoon een Grieks woord heeft gezocht. Hij zag een afbeelding die hem ongetwijfeld herinnerde aan een schaduwspel dat hij ooit in zijn jeugd moet hebben gezien. De schaduwbeelden lieten een tekening achter op het lichtgevoelige papier en in zijn hoofd moet zich voor dat proces de term schaduwtekening hebben vastgezet, in het Grieks “Sciagraphic process”. Het eerste bewaarde bewijs van dit skiagrafische product is de beroemde ruitjesdeur van zijn landhuis Lacock Abbey, nu bewaard in het Science Museum in Londen.



William Henry Fox Talbot, Latticed Window (with the Camera Obscura), augustus 1835.

De verschillen in het gebruik van skiagraphia zijn zonneklaar. Kircher en Talbot zien de term in grote lijnen op dezelfde manier, als een optisch proces dat met de rede kan worden gedetecteerd. Voor Plato geldt dat niet. Juist door zijn gebrek aan optische kennis rangschikte hij de skiagraphia in het rijtje dat het verst afstaat van de rede: leugens en bedrog. Voor de schaduwen geldt hetzelfde: Kircher en Talbot hebben natuurkundig gereedschap om het gedrag van de schaduwen te kunnen voorspellen, Plato kon er met de optische kennis van toen weinig meer over zeggen dan dat ze, net als de spiegelbeelden en optische illusies eidola waren die alleen het lagere zielsdeel aanspreken.

Intussen had men ook aan de andere kant van het Kanaal geprobeerd de natuur stil te zetten. Begin 1839 had in Parijs de compagnon van Niépce, ene Daguerre, schijnbaar uit het niets een procédé aan de Académie gepresenteerd met dezelfde uitkomst: een tekening van licht. Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) had al naam gemaakt met enorme diorama's waarin hij het Parijse publiek met lichteffecten van het ene exotische landschap naar het andere toverde. Interessant detail is dat hij in het Frankrijk van de Restauratie tot de scénographes gerekend werd, schilders die illusionistische decors schilderden voor theaterstukken en opera's.⁵⁷

Op zoek naar nieuwe arrangementen was hij een samenwerking aangegaan met Niépce. Hij verbeterde na diens dood het procédé en kwam met een zilverplaat waarop, weliswaar in spiegelbeeld, zeer scherpe opnamen konden worden gemaakt. Daguerre zou na dit succes uitgeroepen hebben: 'J'ai capturé la lumière fugitive et l'ai imprisonnée! J'ai contraint le soleil à peindre des images pour moi'.⁵⁸ In feite vertaalt hij hier de Griekse samenstelling van Niépces 'héliographie' in het Frans, de tekening door de zon.

Gealarmeerd door de berichten uit Frankrijk maakte Talbot zich op voor een

56 Larry J. Schaaf, persoonlijke correspondentie. De bibliotheek is niet meer in de oorspronkelijke staat.

57 Catherine Join-Diéterle, *Évolution de la scénographie à l'Académie de musique à l'époque romantique*, p. 71.

58 Helmut & Alison Gernsheim, L.M.J. Daguerre. *The history of the Diorama and the Daguerreotype*, p. 46.

inhaalslag. Hij verzamelde zijn bevindingen voor een verslag aan de Royal Society. Zijn woordgebruik lijkt het donkere supplement van Daguerre's terminologie, maar wijzen op hetzelfde resultaat. In zijn voorlezing aan de Society op 31 januari 1839 spreekt hij van 'the Art of Fixing a Shadow'. Onder een verwijzing naar Della Porta's 'Natural Magick' bezweert hij dat de schaduw nu voorgoed bedwongen is:

The most transitory of things, a shadow, the proverbial emblem of all that is fleeting and momentary, may be fettered by the spells of our "*natural magic*", and may be fixed for ever in the position which it seemed only destined for a single instant to occupy [...] Such is the fact, that we may receive on paper the fleeting shadow, arrest it there, and in the space of a single minute fix it there so firmly as to be no more capable of change, even if thrown back into the sunbeam from which it derived its origin.⁵⁹

Bij Talbot is niet het licht gevangen maar de schaduw. Maar er is meer: schaduwen onthullen niet slechts de wetten van het licht. Tot in de kleinste details tonen zij de vleugels van een insect, de nerven van een blad of de versiering van een monument, dat alles doordat de schaduw is gefixeerd. De techniek opent nieuwe vergezichten tot ver voorbij wat we met het blote oog kunnen waarnemen. Dit opmerkelijke fenomeen voert ons 'at length to consequences altogether unexpected, remote from usual experience, and contrary to almost universal belief'. Zo'n oneindig te ontginnen wetenschapsgebied is natuurlijk wat de Society graag wilde horen.

In de groeiende euforie presenteerde men, aan beide zijden van het Kanaal, de techniek niet alleen als bedwinger van licht en schaduw, maar ook als brenger van de waarheid – ook al gaven de afdrukken daar niet altijd reden toe. De eerste betrouwbare daguerréotype, zoals de maker het naar zichzelf noemde, is daar een mooi voorbeeld van. Op een vroege morgen voorjaar 1838, uitkijkend vanuit zijn diorama over de Boulevard du Temple, zette hij de camera acht tot tien minuten open, met een verbluffend resultaat. De huizen tekenen zich helder af, je kunt zo door een venster aan de overkant naar binnen kijken. Maar door de lange sluitertijd zijn de afbeeldingen gehuld in een serene stilte, terwijl het er in werkelijkheid een drukte van belang moet zijn geweest.



Louis Jacques Mandé Daguerre, Boulevard du Temple (1838).

De journalist van de *Gazette de France* die dit ook opmerkte, was desondanks zeer enthousiast en kende de 'Daguerotype' zoals hij de opnames noemde een grote mate van waarheid toe. De platen van Daguerre waren volgens hem uitgevoerd 'avec un vérité que la nature seule peut donner à ses oeuvres'. Vooral voor onbewogen onderwerpen als architectuur was het een zeer

59 William Henry Fox Talbot, *Some Account of the Art of Photogenic Drawing or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate Themselves Without the Aid of the Artist's Pencil* (1839).

goed medium: ‘Vous verrez combien vos crayons et vos pinceaux sont loin de la vérité du Daguerrotype(...) Quant à la vérité, ils sont au dessus de tout’.⁶⁰ Het potlood en de kwast van de natuur overtreffen die van de kunstenaar, want de natuur kan er niet naast zitten, is hier de suggestie. Daguerre ging op die gedachte voort toen hij in een wervingsbrochure schreef dat de daguerréotype ‘n’est pas un instrument qui sert à dessiner la nature, mais un procédé physique et chimique qui lui donne la facilité de se reproduire elle-même’.⁶¹

Talbot liet zich voor de Society in opmerkelijk gelijklopende bewoordingen uit. De eerste objecten die hij met het sciografisch proces fixeerdde waren bloemen en planten: ‘These it renders with the utmost truth and fidelity’. Maar ook architectuur, landschap en andere natuur waren geschikte onderwerpen. Hij memoreert de zomer van 1835 toen hij de ‘ancient and remarkable architecture’ van zijn eigen huis op beeld vastlegde... ‘this building I believe to be the first that was ever yet known to have drawn its own picture’. Ook zichzelf tekenende gezichten komen dicht bij de waarheid dan geschilderde portretten: ‘I believe this manual process cannot be compared with the truth and fidelity with which the portrait is given by means of solar light’.⁶² Ook wat hem betreft kan de kunstenaar zijn potlood en penselen thuislaten.

Dacht men nu werkelijk dat de camera de waarheid bracht? Of wenste men dat dat in de nabije toekomst zou gebeuren? Het is begrijpelijke grootspraak, mensen willen de eerste zijn, met de eer strijken, de scoop hebben, commercieel hun voordeel ermee doen. Frankrijk wilde niet minder dan de wereld een uitvinding schenken. Nee, hier is niet de wens de vader van de gedachte, men dacht helemaal niet. Men was vooral bezig verheven klinkende gemeenplaatsen te debiteren die, zo hoopte men, tot de verbeelding zouden spreken, de klandizie op gang zouden brengen en de nationalistische gevoelens tot ongekende hoogte zouden aanwakkeren.

In juni en juli 1839 sprak de geleerde en politicus François Arago de Chambre des Députés toe met een nog steeds gloeiende geestdrift. Hij had Daguerre ervan weten te weerhouden de uitvinding commercieel te maken en riep de gedeputeerden op haar aan de mensheid te doen toekomen. In zijn toespraak vergeleek hij de vinding met de camera obscura van Jean-Baptiste Porta, dezelfde Della Porta van de Natural Magick die Talbot nog maar enkele maanden eerder aanhaalde in zijn speech voor de Royal Society. Terwijl Porta zijn afbeeldingen in de donkere kamer voor de kijkers wel kon laten dansen maar er geen kon vastleggen, had een van Frankrijks zonen een apparaat voortgebracht dat deze ban verbrak. ‘M. Daguerre is erin geslaagd de beelden van een camera obscura te fixeren en zo, in vier à vijf minuten, door de kracht van het licht, de ontwerpen te creëren waarin de objecten hun vormen tot in de kleinste details op wiskundige wijze behouden, waarmee de effecten van de lineaire perspectief en de verzwakking van de kleurschakeringen, voortvloeiend uit de atmosferische perspectief, zijn weergegeven met een nauwgezetheid, tot dusver onbekend’.⁶³ Wanneer een archeoloog, een reiziger of een natuuronderzoeker zijn observatie wilde fixeren, hoefde hij alleen maar Daguerres camera neer te zetten en ‘en s’arrêtant quelque instance devant un monument le plus compliqué, devant le site le plus étendu, il en obtiendra sur-le-champ un véritable *fac simile*’.⁶⁴ Het was een godsgeschenk voor de kunst, zo haalde Arago

60 Henry Gaucheraud, Beaux-Arts – Nouvelle découverte, in: Gazette de France, 6 januari 1839.

61 Prospectus rédigé par Daguerre à la fin de l’année 1838 in: François Brunet, La naissance de l’idée de photographie, Parijs, PUF, 2000, p. 51.

62 William Henry Fox Talbot, Some account of the Art of Photogenic Drawing, or, the Process by which Natural Objects May Be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist’s Pencil (1839).

63 Louis Jacques Mandé Daguerre, Historique et description des procédés du Daguerrotypie et du Diorama, p. 1.

64 Louis Jacques Mandé Daguerre, Historique et description des procédés du Daguerrotypie et du Diorama, p. 2.

de kunstschilder Paul Delaroche aan: ‘L’admirable découverte de M. Daguerre est un immense service rendu aux arts’.⁶⁵ Zo leerde je nog eens schilderen.

In dat voorjaar van 1839 had een goede vriend, de astronoom Sir John Herschel, voor Talbots procédé de naam ‘photography’ bedacht. De namen die afvielen waren talbotypie (analoog aan de Daguerréotypie), kalotypie (naar het Griekse kallos = mooi), het al genoemde ‘sciagraphic process’ en ‘photogenic drawing’. Fotografie stak eerder het Kanaal over dan de techniek. Arago gebruikte het woord al in zijn redes en zelfs Daguerre omschrijft zijn procédé als een fotografisch proces. Hij zag zo de kans om van dat hem achtervolgende héliographie af te komen – Daguerre en Niépce jr. voerden inmiddels over procédés, geld, eer, en ook de naamgeving een verbitterde strijd. Belangrijker voor de snelle inburgering van de term fotografie was dat het helemaal aansloot bij de opgeklopte verwachtingen. Het licht dat van de natuur terugkaatste, tekende zelf de natuur.

Enkele jaren later publiceert Talbot een volgens eigen zeggen eerste fotoboek met foto’s ‘without any aid whatever from the artist’s pencil’ onder de veelzeggende titel ‘The Pencil of Nature’. Dit is een voor de hand liggende uitdrukking die als een residu op de bodem van de beginnende fotoliteratuur zichtbaar werd, maar dit is zeker ook voor de classicus Talbot een directe verwijzing naar Kirchers ‘penicillo naturae’. In het boek schrijft Talbot nog maar eens een keer wat de fotografie vermag: ‘One advantage of the discovery of the Photographic Art will be, that it will enable us to introduce into our pictures a multitude of minute details which add to the truth and reality of the representation, but which no artist would take the trouble to copy faithfully from nature’.⁶⁶

Er tekent zich in de concurrentie om de primeur van een geslaagde afbeeldingstechniek een zekere constante groep gemeenplaatsen af. De zon heeft het getekend! De schaduwen beelden zichzelf af! Het is magie! Nee, geen magie, het is de waarheid! Nogmaals, het is begrijpelijke grootspraak. In de jonge afbeeldingstechniek die de fotografie was, wilden de pioniers er alles aan doen om de geldschieters, de potentiële kopers, de wetenschappelijke gemeenschap, de geschiedschrijvers en het applaus van het publiek voor zich te winnen. Om dat doel te bereiken schuwde men de grote woorden niet. Men beweerde dat met de fixatie van de schaduwen ook de Waarheid was gefixeerd volgens de aanname dat de afbeeldingen zijn ontstaan zonder tussenkomst van de kunstenaar, die de natuur immers altijd naar zijn hand zet. Juist dit automatisme garandeert het waarheidsgehalte van haar afbeeldingen: zij reproduceert zelf haar details. Daarmee is de schaduw uitgegroeid tot de metafoer van een **afbeelding die zonder de beïnvloeding van de kunstenaar de natuur weergeeft en, omdat de natuur deze afbeelding zelf voortbrengt, de waarheid spreekt.**

Met zo’n verbazingwekkend gedetailleerd reproductiemiddel (ik praat het jargon weer na) kun je laten zien aan het thuisfront hoe massief de Dolomieten op je vakantie waren, aan je nageslacht hoe je grootvader er echt uitzag. Met het apparaat kun je wetenschappelijk onderzoek doen naar verre planeten, microscopisch kleine wezens of Egyptische hiërogliefen. En als dat leidt tot ‘consequences altogether unexpected’ dan is wat wij altijd dachten blijkbaar onwaar en moeten we onze oude veronderstellingen herroepen. Het plaatje geeft immers de werkelijkheid één op één door, beter gezegd, het plaatje correspondeert met de werkelijkheid en deze correspondentie staat sinds Aristoteles al gelijk aan de waarheid: ‘...van wat is te zeggen dat het is en van wat niet is dat het niet is, is waar’.⁶⁷

65 L.J.M. Daguerre, Historique etc. p. 20.

66 William Henry Fox Talbot, The Pencil of Nature, 1844.

67 Aristoteles, Metaphysica 1011b.

Nog een keer Plato

Hoe onwaarschijnlijk het misschien ook klinkt, Plato's gebruik van de schaduw past in deze categorie van wensdenkende gemeenplaatsen. In de grootspraak van de schilders of van contemporaine chroniqueurs werden de afbeeldingen uit Plato's tijd als bedrieglijk echt aangeprezen. Duiven vlogen op geschilderde bessen af, paarden hinnikten voor geschilderde paarden, collegaschilders tuinden in geschilderde trompe l'oeils. Juist wanneer de afbeeldingstechniek in de volksmond een hoge vlucht heeft genomen, is het voor Plato actueel om het publiek ervoor te waarschuwen en dat doet hij door te beweren dat het slechts schaduwachtige beelden zijn die drie stappen van de waarheid afstaan. Zou hij ook zijn sneer van de schaduw hebben aangewend wanneer de afbeeldingstechniek nog in de kinderschoenen stond? Zou hij ook zijn uitgevallen naar de schilders wanneer de afbeeldingen net als in Egypte volgens duizenden jaren oude strakke schema's werden vervaardigd? Ik vermoed dat hij dan niet de beeldspraak van de skiagraphia had kunnen gebruiken, de schildertechniek die ons een schijnwereld voortvoert 'zonder de minste werkelijkheid'.

Als we bedenken dat de eigenlijke reden voor zijn iconofobie gelegen is in zijn strijd tegen de sofisterij, wordt alles nog duidelijker. Het is moeilijk om de sofisten, die leugens voor waarheid lieten doorgaan, te bestrijden met de analogie van een schilder die alleen maar slaafs zijn schema's volgt. Eerder omgekeerd: het is alleen mogelijk om de sofisten te bestrijden met een analogie van de schilder, wanneer ook die schilder zijn afbeeldingen voor waar kan verslijten. Het feit dat Plato deze analogie herhaaldelijk en met zo veel nadruk heeft toegepast, is er het bewijs van dat het niveau van de schilderkunst in zijn tijd op z'n minst deze vergelijking kon doorstaan.

Van enige platonische scepsis rond de waarheidsclaims van de fotografen is in de begintijd weinig te bespeuren. Het inzicht dat foto's ook heel goed kunnen liegen, dat ze kunnen worden ingezet voor specifieke belangen, dat ze ook heel veel niet laten zien en dat de hand van de fotograferende kunstenaar wel degelijk ook invloed heeft, komt pas later, wanneer de euforie rond de nieuwe afbeeldingstechniek is gaan liggen. In het begin is het fotografische beeld een natuurlijke representatie van de werkelijkheid en deze relatie tussen beeld en werkelijkheid krijgt in die begintijd automatisch het waarheidsstempel.

Hierin schuilt tegelijk een enorme paradox: wat door een ongemanipuleerde machine wordt opgeslagen, is blijkbaar het natuurlijke, dus ware beeld. Maar voor de eerste afbeeldingstechnici wordt deze paradox niet als zodanig opgevat. Zolang de nieuwste techniek ons op deze manier plaatjes van de werkelijkheid kan geven en we over geen betere beschikken, beschouwen we de uitkomsten als waarheidsgetrouw. Deze opvatting is diep in ons spraakgebruik doorgedrongen, bewijst bijvoorbeeld een tekst van C.S. Peirce: 'Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent'.⁶⁸ Nog in 1961 noemde Roland Barthes de foto een 'perfect analogon', een boodschap zonder code, de foto zou 'de scène zelf, de letterlijke werkelijkheid' overbrengen.⁶⁹ Zulke definities geven blijk van een nog onschuldige opvatting over de foto, de foto waarin het licht nog de baas is en niet de fotograaf. Tegenwoordig, in een tijd waarin we ons continu (moeten) afvragen of een foto in scène is gezet, gemanipuleerd of gefotoshopt, neemt niemand deze naïeve definities nog in de mond.

De gemeenplaatsen uit de begintijd van de fotografie staan niet op zichzelf, ook in andere media duiken ze op, met de schaduw als vehikel van de waarheid en de exacte

68 C.S. Peirce, *Collected Papers*, 2.281.

69 Roland Barthes, *The Photographic Message*, in *A Barthes Reader*, Londen 1977, p. 196.

correspondentie als het gedroomde kenmerk van de afbeeldingstechniek. Zo werd de voorloper van de cinematograaf 'sciopticon' gedoopt. Bij de filmbeelden van de eerste cinematograaf van de gebroeders Lumière deed men het publiek voorkomen dat 'de scène zelf' te zien was. De kreupele tekst op een strooibiljet sprak boekdelen: 'Het zijn geen reproducties, het zijn de tooneelen en voorvallen zelf, met al hun leven en beweging welke de toeschouwers tot in de minste bijzonderheden voor zich ziet'. Toen dezelfde opnamen in Moskou werden vertoond, schreef Maxim Gorky een verslag voor de krant onder de titel 'Het koninkrijk der schaduwen'. Hoewel deze schaduwen ook refereerden aan de afwezigheid van kleur en geluid is de connotatie met geprojecteerde beelden duidelijk. Na het zien van 'Birth of a Nation' (1915) van D.W. Griffith riep de Amerikaanse president Woodrow Wilson uit: 'It was like writing history with lighting'. Toen filmtheoreticus Bazin de cinema 'recreation of the world in it's own image' noemde, refereerde hij aan dezelfde groep gemeenplaatsen.

In de begintijd van de televisie werden 'schaduwbeelden' als containerbegrip voor de eerste doorgeseinde tv-beelden gebruikt. De Duitse technicus Nipkow had een methode bedacht om het waargenomen licht van een object om te zetten in een elektrisch signaal. Een snel draaiende schijf, beter bekend als de Nipkow-schijf, laat licht door zijn gaatjes op een selenium-sensor vallen. Als er veel licht op valt genereert dat veel stroom, bij weinig licht weinig stroom. De relatie met schaduwen lag dan ook voor de hand. Met dezelfde methode produceerde tv-pionier Freek Kerkhof in 1928 'schaduwbeelden van zijn vrouw – hoed op, hoed af'⁷⁰ en hij kon op grond van zijn succes een jaar later bij Philips aan de slag.

Maar de hoogtijdagen van de schaduw zijn weldra voorbij. De schaduw is niet meer het unieke product van het licht, getekend door het potlood van de natuur. Alleen in de beginfase van de afbeeldingstechniek klonk dat nog sprankelend, informatief en geloofwaardig, nu zijn de gemeenplaatsen verworpen tot cliché. Vanaf Gorky krijgt de schaduw een pejoratieve betekenis en wie nu schaduwbeelden op zijn televisie heeft, kan via MENU – INSTELLINGEN – BEELD de schaduwen reduceren. Schaduwbeelden zijn een teken dat de tv niet goed staat afgesteld.

Er is een andere gemeenplaats die in de begintijd van de tv veel meer tot de verbeelding sprak en veelvuldig werd gebruikt. Het idee dat de tv het venster op de wereld is, heeft veel programmamakers en filmers gestimuleerd om beelden over allerlei onderwerpen en van over de hele wereld naar het thuisfront te sturen met de bedoeling de kijker te informeren. Deze gemeenplaats lijkt echter niet haar oorsprong te hebben bij de televisie maar 500 jaar eerder, wanneer Leon Battista Alberti zijn verhandeling over het perspectief schrijft. Dat de geschiedenis van deze gemeenplaats wat ingewikkelder is, daarover later.

Een even zo vaak gedebiteerde gemeenplaats uit de begintijd zegt dat de televisie een spiegel is. De gemeenplaats dat de tv gelijk een spiegel is, wordt nog steeds in allerlei varianten gebruikt. De tv als lachspiegel, als confronterende spiegel, als harde spiegel, als spiegel van de ziel, spiegel van deze tijd of spiegel van onze cultuur. Toch is er eigenlijk al sinds Plato een zeker afgebakend repertoire aanwijsbaar, waarbinnen de spiegelmetafoor wordt gebruikt. Zeker is dat de spiegel, net als de schaduw en het venster, eigenlijk alleen in de begintijd van een afbeeldingstechniek als metafoor wordt gebruikt voor de doeltreffendheid van het medium. Voor de gemeenplaatsen die zich geformeerd hebben rond de spiegel wil ik nu verder waar ik hoofdstuk 1 heb afgebroken.

70 Henri Beunders, De verbeelding van de wereld, de wereld van de verbeelding, p. 55.

Hoofdstuk 3 Kunst houdt de spiegel op naar de natuur

Works of art are not mirrors, but they share with mirrors that elusive magic of transformation which is so hard to put into words.
Ernst Gombrich.

In de volgende pagina's wil ik onderzoeken op welke wijze de uitspraak dat de kunst een spiegel ophoudt naar de natuur terugkeert bij de ontdekking van het lineaire perspectief en in hoeverre deze uitdrukking overeenstemt met de gedachte dat de afbeelding exact correspondeert met de werkelijkheid. Uit dit onderzoek zal blijken dat de spiegel in de Renaissance net als de schaduw bij de fotografie werd ingezet om er de wetenschappelijke precisie en waarheidsgetrouwheid van de afbeelding mee aan te geven. Voorts wordt duidelijk dat het concept van de spiegel als perfecte reflector in de loop der tijd versmolten is geraakt met een andere betekenis, namelijk de spiegel als aanzet tot reflectie voor de kijker en de lezer.

Het lineaire perspectief – de context

De eerste revolutie waarin de spiegel wordt gebruikt als metafoor voor 'waarheidsgetrouwe reproductie' doet zich voor aan het begin van de Renaissance, bij de uitvinding van het perspectief. Volgens de chroniqueurs die later op deze begintijd terugkijken moet het realisme dat met het lineaire perspectief bereikt wordt, de toeschouwers met stomheid geslagen hebben. De auteurs verlevendigen hun geschiedenis met grote woorden, zeggen dat de afbeeldingen de waarheid evenaarden, dat het leek of men het origineel voor zich zag en geven de spiegel daarbij een grote rol. Voor ik op deze rol nader in zal gaan, wil ik nog een opmerking kwijt over de verslagen van uitvinders, tijdgenoten en niet-zo-tijdgenoten.

Zoals ik al bij de fotografie liet zien, was iedere uitvinder erop gebrand zich te afficheren als de eerste die een procédé in publiceerbare vorm van de laboratoriumtafel kreeg. Er waren ook charlatans die beweerden allerlei afbeeldingen te kunnen vastleggen, maar zij kregen het natuurlijk niet voorelkaar er een te produceren, om van een procédé maar te zwijgen. De moeilijkheid is nu dat de teksten van een blufpokeraar en die van de echte uitvinder weinig van elkaar verschillen. Hun retoriek is nagenoeg dezelfde: Nu voor het eerst! U ziet geen afbeelding maar het origineel! Ik zal het demonstreren! Mijn publiek in R. stond versteld van het mirakel!

In het geval van de fotografie kregen alleen de echte uitvinders hun verdiende plaats in de annalen, niet omdat hun retoriek het meest overtuigende, maar omdat ze a. met een procédé op de proppen kwamen dat b. resultaat opleverde, nl de afbeelding waarop de mensheid zat te wachten. Heel wat moeilijker is de situatie bij de uitvinding van het perspectief. Uit de tweede

hand wordt, soms wel honderd jaar later, melding gemaakt van nog meer demonstraties waarvan het maar de vraag is of, en zo ja hoe die hebben plaatsgevonden. Van de begintijd zijn slechts enkele handboeken overgeleverd en er is maar één tractaat waarin het perspectief als procédé wordt uitgelegd. Ik wil niet tornen aan de geloofwaardigheid van de scribenten die vele jaren later hun verslag doen, feit is dat latere auteurs juist deze bronnen (iets anders hebben ze niet) aangrijpen om te beweren dat het perspectief daar en toen is uitgevonden en dat het publiek met stomheid was geslagen.

Is deze gevolgtrekking wel juist? Moeten we niet anders omgaan met de juichende teksten van jaren later? In plaats van te speculeren waaruit de demonstratie bestond, kunnen we ons beter rekenschap geven van achterliggende bedoelingen van de bevlogen teksten. Wat was het doel van de enthousiaste verslagen? Wilden de biografen hun held nog meer heldenstatus verlenen door hem deze of gene primeur toe te schrijven? Was het de ooggetuigen te doen om de roem van de stad? Waren ze gewoon een gangbare gemeenplaats aan het debiteren? Lieten ze zich meeslepen in het vuur van een paragone? Zochten de kunstenaars geldschietters voor hun nieuwe nering? Of was iedere ronkende zelfaanprijzing een verkapte sollicitatie naar goed betalende studenten? En vonden de mensen uit die begintijd zelf de schilderijen ook zo onthutsend realistisch? Dat zijn vragen die we in het achterhoofd moeten houden wanneer we lezen in oude teksten met boude uitspraken.

De eerste beschrijving waarin de nieuwe methode van het perspectief werd vergeleken met een spiegel stamt uit 1435 en is van de hand van de geleerde Leon Battista Alberti (1404-1472). Toen deze na een ballingschap van zijn familie terugkeerde in Florence, trof hij, inmiddels geschoold in natuurfilosofie, Latijn en Grieks, er een kunstnijverheid aan van ongekend niveau. Het tractaat over de schilderkunst, waarom het hier gaat, lijkt een uitvloeisel van zijn kennismaking met de Florentijnse kunst, zoals Alberti zelf schrijft in zijn opdracht in de Italiaanse versie aan de architect Filippo Brunelleschi. Het is dan ook goed om vooraf de context van plaats en tijd te schetsen.

In meer dan een opzicht lijkt het Florence van de veertiende en vijftiende eeuw op het Athene ten tijde van Socrates en Plato. De stad had veel te lijden gehad onder hongersnoden, twisten met buurstaten en pestepidemieën. De ernstigste, van 1348-1349 kostte de stad de helft tot tweederde van de bevolking het leven. De macht van oude gilden kwam op losse schroeven te staan, het feodale systeem raakte ontwricht. De samenleving moest op andere wijze worden ingericht. Nieuwe rijken legden ten gevolge van een voortdurende prestigestrijd een koortsachtige bouwactiviteit aan de dag, handwerklieden kregen emplooi in voorheen onbekende ambachten. Er ontstond, onder een dicht netwerk van mecenen een pioniersmentaliteit waarin eigen initiatieven en zelfstandig onderzoek ruim baan kregen. Ook op geestelijk terrein werden de kaarten geschud, het concilie van Ferrara kwam niet alleen naar Florence omdat het in de vorige plaats niet meer kon! Uit alle beschrijvingen komt het beeld van een prestatie maatschappij naar voren.¹ Cosimo de' Medici wilde van Florence zelfs een nieuw Athene maken.

In deze tijd van vernieuwingen staan drie gebeurtenissen in de eerste decennia van de vijftiende eeuw centraal: naast de verschijning van het tractaat van Alberti zijn dat het experiment van Brunelleschi en het fresco van Masaccio. Ieder op zijn eigen wijze brengt de techniek van het perspectiefschilderen over het voetlicht.

Rond 1425 voerde de Florentijnse architect Filippo Brunelleschi (1377-1447) een beroemd geworden experiment op het Piazza van Florence uit, dat talloze onderzoekers

¹ Arnold Hauser, *Sociale Geschiedenis van de Kunst*, p. 204; Jacob Burckhardt, *De Cultuur der Renaissance in Italië*, p. 54; Vasari, *De Levens etc.*, p. 149.

hebben gepoogd te reconstrueren. Martin Kemp komt op zes verschillende interpretaties.² Het experiment komt op het volgende neer. Brunelleschi had een perspectivische afbeelding van de doopkapel van Florence op een paneel geschilderd, compleet met gepolijst zilver bij wijze van lucht en in dat paneel een kijkgat gemaakt. Wanneer hij van de achterkant van het paneel door het gaatje naar de kapel keek en ongeveer op armlengte een spiegel tussen het gebouw en het paneel hield, dan bood het, als het schilderijtje goed gemaakt was, een perfecte demonstratie van het perspectief. Zijn latere biograaf Antonio Manetti geeft zestig jaar later een niet heel helder ooggetuigenverslag: ‘Als men het zo zag, leek het, vanwege het gepolijste zilver en het piazza etc en het gezichtspunt alsof men eerder het echt ware zag (pareva che si vedessi ‘l proprio vero). Ik heb het toendertijd zelf in de hand gehouden en het vele malen zo bekeken, en kan ervan getuigen’ (ed io l’ho avuto in mano, e veduto più volte a’ mia di, e possone rendere testimonianza).³ Helaas zijn de paneeltjes niet bewaard gebleven, maar het experiment van 1425 (of 1413⁴) wordt door velen beschouwd als een geslaagde demonstratie van het perspectief, en Brunelleschi als de uitvinder ervan. Op het gebruik van de spiegel in dit experiment kom ik nog terug.

Enige jaren later (ca 1427) schildert Masaccio (1401-1428) op de muur van de Santa Maria Novella het ruim zes meter hoge fresco de Trinità. Algemeen wordt aangenomen dat hij de compositie in ruggenspraak met zijn vriend Brunelleschi heeft ontworpen. De Trinità gaat door voor de eerste schildering die volgens de regels van het perspectief is vervaardigd. Vasari preeft Masaccio, ruim 120 jaar later, dat het ‘zo goed is gedaan dat het lijkt of er een gat in de muur zit’⁵ en stelde, met de wijsheid van iemand die, terugblikkend, weet dat de kunst alleen maar realistischer zou worden, goedkeurend vast dat ‘de schilderkunst niet anders is dan nabootsing van de levende natuur in al haar onderdelen, eenvoudig met de lijnen en kleuren door haarzelf voortgebracht – degene die dat zo volmaakt mogelijk doet, mag zich voortreffelijk noemen’.⁶ Hij eindigt Masaccio’s Vita met het grafschrift dat Annibal Caro voor hem dichtte: ‘Ik schilderde, en mijn kunst evenaarde de waarheid: mijn figuren gaf ik houding, beweging en leven, ik gaf ieder een eigen gemoed. Laat Buonarrotti alle anderen onderrichten, laat hij van mij alleen leren’.⁷



Masaccio, La Trinità (1427), detail.

2 Martin Kemp, *Science of Art* (1990), p. 14.

3 Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, r298(?)

4 Martin Kemp (*The Science of Art*, p. 9) concludeert dat Brunelleschi al in of vóór 1413 het perspectief demonstreerde; hij baseert zich op een brief van een Toscaanse dichter Domenico da Prato, die Brunelleschi in dat jaar een ‘prespettivo ingegnoso uomo’ noemt, een ingenieus perspectief mens. G. Tanturli, *Rapporti del Brunelleschi con gli ambienti letterari*, in: *Filippo Brunelleschi. La sua opere e il suo tempo*, Florence 1980, p. 125. Dat betekent niet per se dat de paneeltjes dan ook van dat jaar zijn.

5 Giorgio Vasari, *De Levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, p. 151.

6 id. p. 149.

7 id. p. 155.

Het moge duidelijk zijn dat in de ogen van Manetti, Caro en Vasari de ‘poort naar de waarheid’, die door Giotto op een kier was gezet,⁸ door toedoen van Brunelleschi en Masaccio wagenwijd is opengegooid. Maar zij schreven zestig tot honderdtwintig jaar na dato. Dacht men er in de tijd van Brunelleschi en Masaccio ook zo over? Kent men die eerste perspectivische producten ook het waarheidspredicaat toe, met andere woorden, vond men in de begintijd van het perspectief, net als in de begintijd van de fotografie, dat de nieuwe afbeeldingstechniek de waarheid liet zien? Hoewel het waarheidswoord nog nergens valt, zijn er wel degelijk aanwijzingen voor de opvatting dat een juist toegepaste wijze van het perspectief een exacte correspondentie oplevert. Deze correspondentietheorie komt, met gebruikmaking van de spiegelmetafoor, het eerst beeldend tot uiting in het tractaat over de schilderkunst uit 1435 van Alberti, *De Pictura*.

Van Alberti naar Leonardo, van correct schilderen naar de waarheid

Leon Battista Alberti, volgens Burckhardt de eerste uomo universalis,⁹ schreef niet zomaar een handboek voor de schilder. Hij wekt weliswaar de indruk dat hij vanuit een denkbeeldig atelier de schilderkunst wil becommentariëren en uitleggen, maar geeft schilders ook het advies zich te verdiepen in meetkunde en klassieke teksten. Hij lijkt een man met een missie: hij wil de schilderkunst, die vaak nog als een *ars meccanica* (bij Alberti: ‘*artifices fabri*’¹⁰), een doodnormaal ambacht werd beschouwd, voorzien van een wetenschappelijk cachet en zo voor haar een voorname plaats inruimen in de hiërarchie der kunsten. Achteraf wordt algemeen geoordeeld dat hij in die missie is geslaagd, volgens romanist en *Pictura*-vertaler Cecil Grayson is hij grotendeels verantwoordelijk voor ‘the shift from the artisan to the learned artist creator’.¹¹ Maar Alberti doet meer. Hij wil niet alleen de beeldende kunst opschalen tot een vrije kunst, het was hem ook te doen om het lineaire perspectief een unieke plaats te geven in de geschiedenis als de perfecte manier om de natuur af te beelden.

Het is hier dat de spiegelmetafoor weer zijn intrede doet, maar Alberti doet dat zonder het woord spiegel in de mond te nemen. Onder vrienden, zo schrijft hij, vertelt hij graag dat Narcissus de uitvinder van de schilderkunst is. Hij baseert zich daarbij met dichterlijke vrijheid op de *Metamorfosen* van Ovidius waarin Narcissus niet kan wijken van zijn spiegelbeeld in een bron, maar de ‘uitvinding’ is een vondst van Alberti zelf¹²:

[Ik] placht [...] onder vrienden te zeggen dat, volgens de woorden van de dichters, Narcissus, die in een bloem is veranderd, de uitvinder van de schilderkunst is geweest, want omdat de schilderkunst de bloem van alle kunsten is, sluit het hele verhaal van Narcissus prachtig aan bij ons onderwerp. Wat is schilderkunst immers anders dan met kunstvaardigheid het oppervlak van die bron omarmen?¹³

Het hele fragment ademt een stille verwijzing naar de spiegel, maar in Alberti’s weergave is geen sprake van een spiegel. Des te meer in het citaat dat Abrams in zijn ‘*The Mirror and the*

8 Giorgio Vasari, *De Levens etc.*, p. 54-55.

9 Jacob Burckhardt, *De cultuur der Renaissance in Italië*, p. 90-91.

10 Leon Battista Alberti, *De Schilderkunst*, par. 26.

11 Cecil Grayson in: Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpting*, vertaald en ingeleid door Cecil Grayson, p. 8.

12 Zie voor de mogelijke ontlening aan Plotinus: Panofsky, *Idea*, p. 93; aan Philostratus: L. Vinge, *The Narcissus theme in Western European literature up to the early nineteenth century*, p. 29-32. Er is ook een link met Ovidius en Plinius samen: Narcissus wordt verliefd op zijn eigen schaduw (‘*umbra*’: *Metamorfosen*, III, 417 en 434), waardoor Alberti’s ontstaansmythe weer aanknoopt bij Plinius volgens wie de schilderkunst begon toen iemand de schaduw van haar geliefde natrok.

13 Leon Battista Alberti, *De Schilderkunst*, par. 26.

Lamp' aan Alberti toeschrijft en dat sterk herinnert aan Plato: 'What should painting be called [...] except the holding of a mirror up to the original as in art?'¹⁴ Dit lijkt als twee druppels water op 'Plato's' gemeenplaats, dat de kunstenaar iemand is die een spiegel ophoudt naar de natuur. Zou Alberti dit echt zo hebben gezegd? Abrams citeert lijkt wel sterk op het zojuist aangehaalde fragment, maar zo staat het niet in *De Pictura*. Waar komt het dan vandaan?

Abrams' bron is een werk van Gilbert en Kuhn uit 1939 dat zich op zijn beurt baseert op een Duitse bron, Irene Behn. In haar boek over Alberti als kunstfilosoof citeert zij Janitscheks vertaling van *Della Pittura* (die in dit fragment gelijk is aan de overeenkomende locus in *De Pictura*) die als volgt luidt: 'Was sonst wolltest du das Malen nennen, als dort den Spiegel der Quelle ähnlich in der Kunst festzuhalten?'¹⁵ Daar is de boosdoener: Janitschek vertaalt Alberti's "superficie" (Lat: superficiem) met Spiegel – zowel in het Duits als in het Nederlands is (water)spiegel een synoniem van een wateroppervlak. De Engelse vertalers hebben de dubbele betekenis kennelijk over het hoofd gezien. Het geeft aan hoe machtig gemeenplaatsen zich in de geest vasthaken wanneer ze eenmaal goed zijn ingeburgerd: we zien ze zelfs waar ze niet zijn.

Overigens interpreteert ook Grayson het Narcissus-citaat zo: 'Painting is representing Nature faithfully through artistic means on a flat surface, just as Nature (Narcissus) is reflected truly in the flat mirror of the pool. In this sense the painter is, as it were, an imitator of reflections, and holds a mirror up to Nature'.¹⁶

Nu lijkt het er inderdaad sterk op dat Alberti, hoewel niet rechtstreeks maar via de omweg van de Narcissus-mythe, refereert aan een spiegel. Maar wil hij daarmee werkelijk beweren dat de schilderkunst met behulp van het perspectief een correcte nabootsing tot stand kan brengen die kan wedijveren met de spiegel? Dat hoeft niet per se het geval te zijn. Plato verwees immers ook naar de spiegel maar dat was helemaal niet als metafoor van een perfecte representatie. Gebruikt Alberti de spiegel nu wel zoals Janitschek en Grayson het willen doen voorkomen, om te illustreren dat de nieuwe schilderkunst in staat is de natuur 'truly' te reflecteren? Om daar achter te komen, zit er niets anders op dan het tractaat na te slaan op aanwijzingen.

Op het gevaar af in vervelende herhaling te vervallen, wil ik Alberti nog eens nalopen op zijn beschrijving van de methode waarvan hijzelf zegt hem als eerste op papier te hebben gezet. In wat volgt probeer ik niet deze methode te specificeren – daarvoor raadplege men de vele studies die hierover zijn verschenen. Ik wil aantonen dat Alberti aannemelijk probeert te maken dat alleen een afbeelding volgens zijn methode de natuur correct representeert. Het is, zoals ik daarna wil laten zien, Leonardo da Vinci die deze aanname zal overnemen en de spiegelmetafoor veel explicieter dan Alberti doet, zal gebruiken voor de kwaliteiten van de schilder. Bij Leonardo blijkt de spiegel ook een andere, corrigerende rol te vervullen die bij nadere lezing ook al door Alberti wordt aangestipt.

Het correcte schilderen van Leon Battista Alberti

In *De Pictura* laat Alberti allereerst zien dat hij een werkelijkheidsopvatting huldigt die ver afstaat van het (neo)platonisme. De kunst is geen derderangs bezigheid die de waarheid verdoezelt, noch een nabootsingsvorm van eeuwige of ideale vormen. Een schilder trekt zich niets aan van ideeën: 'Van de dingen die buiten de waarneming vallen zal iedereen toegeven dat ze met de schilderkunst niets te maken hebben. Want een schilder probeert alleen die

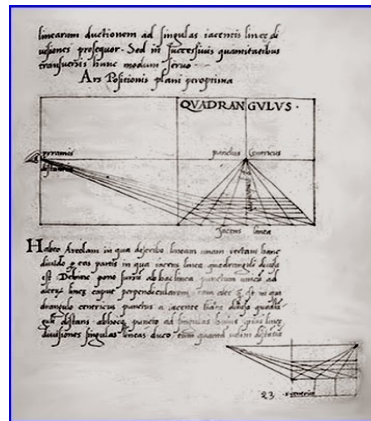
14 M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, p. 32.

15 K.E. Gilbert en H. Kuhn: *A History of Esthetics* (1939), p. 163; Irene Behn: *Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph* (1911), p. 13; Janitschek: *Kleinere Kunsttheoretische Schriften* (1877), p. 93.

16 Cecil Grayson in *Leon Battista Alberti, On Painting*, p. 114, noot bij par. 25-26.

dingen na te bootsen die men in de wereld kan zien'.¹⁷ Het lijkt bijna een pamflettistische beginselverklaring die dwars tegen het in zijn tijd opkomende neoplatonisme ingaat.¹⁸

Vervolgens bespreekt Alberti enkele basisprincipes die ten grondslag liggen aan de perspectivische methode. Uit de wiskunde memoreert hij de eenheden waaruit een lichaam is samengesteld – punten, lijnen en oppervlakken – en met behulp van de optica en de geometrie geeft hij aan hoe ons blikveld gedacht kan worden als een serie driehoeken met het oog als top.¹⁹ De uiteengezette elementen komen uiteindelijk tezamen in de belangrijke definiëring van een schilderij als het snijvlak van de zichtpiramide, een beginsel dat Athanasius Kircher 240 jaar later in zijn licht- en schaduwboek zou overnemen. Daarna zet hij uiteen hoe met behulp van meetkundige precisie een schilderij kan worden opgezet.



De Pictura. Manuscript 1448 gedateerd 13 februari 1518, 'Biblioteca Governativa', Lucca

In Boek II verbindt Alberti vervolgens de theorie met de praktijk. Hij laat daarin zien hoe een schilder het snijvlak van de zichtpiramide kan vangen in 'zijn' uitvinding van het velum (waarover meer in H 4) en geeft aanbevelingen voor de drie bestanddelen van een schildering: schets, compositie en lichtinval (circumscripção, compositio en receptio luminum) die alle ten dienste staan van de te schilderen voorstelling (historia). De vele voorbeelden van Griekse en Romeinse kunstenaars en kunstwerken maken dit deel tot een soort lofzang op de schilderkunst.

In het derde boek geeft Alberti aan hoe de schilder met de opgedane kennis kan uitgroeien tot meesterschap.²⁰ Hij vat al het voorgaande samen in de taak van de schilder die erin bestaat

gegeven lichamen met lijnen en kleuren zo op een oppervlak te schetsen en te schilderen dat wat je vanaf een bepaalde afstand en bij een bepaalde positie van de middenstraal in de schildering ziet, plastisch schijnt en volledig gelijkend op de gegeven lichamen.²¹

Overal in De Pictura laat Alberti merken dat het schilderen met een velum tezamen met de meetkundige constructie de enige weg is tot een correct schilderwerk. Hoezeer men ook aan de hand van enkele vindplaatsen heeft willen aantonen dat Alberti een naïef-platonische

17 L.B. Alberti, par. 2.

18 Ik kom hier nog op terug in het hoofdstuk over de Zeuxis-methode.

19 L.B. Alberti, par. 5.

20 De drie stadia overeenkomend met de drie boeken heeft Alberti aangegeven in zijn opdracht aan Brunelleschi bij de Italiaanse uitgave Della Pittura.

21 L.B. Alberti, par. 52

schoonheidsleer aanhing, uit vele andere opmerkingen blijkt het tegendeel, zoals blijkt uit onderstaande fragmenten: Het velum is volgens Alberti onmisbaar voor zowel makkelijk als correct schilderen²² en schilders begaan een grote vergissing wanneer zij denken het zonder velum te kunnen stellen.²³ Zij dienen al hun schilderonderwerpen te ontlenen aan de natuur, en daaruit de mooiste en waardigste dingen te kiezen²⁴ en wanneer een schilder toch een gebrekkig of lelijk iemand wil afbeelden, moet hij die zo veel mogelijk, met behoud van gelijkenis, verfraaien.²⁵ Het goede en schone dat voor Plato alleen in de ‘bovenwereld’ te aanschouwen is, kan bij Alberti ontdekt worden door nauwkeurige observatie van de natuur. Ten einde de hoogste schoonheid te bereiken, kan de kunstenaar het beste naar de natuur zelf kijken en ‘langdurig en heel zorgvuldig bestuderen hoe de natuur, die wonderbaarlijke schepster van de dingen, de oppervlakken uit mooie leden heeft samengesteld’.²⁶ De natuur is voor Alberti dus niet een vage afspiegeling van (schone) ideeën maar zelf de vindplaats van het schone. Uit zinnen als deze lijkt het me onmogelijk de conclusie te trekken, zoals Panofsky doet, dat Alberti in *De Pictura* sterk aanleunt tegen de ‘platonische Beweging’.²⁷ Bij de Zeuxis-methode (hoofdstuk 6) kom ik daar op terug.

Hoewel Alberti nauwelijks met name als aanjager van een nieuwe afbeeldingstechniek wordt genoemd (Filarete is een uitzondering), herkennen kenners toch in veel kunstwerken de invloed van *De Pictura*. Uit analyses blijkt dat werken van Donatello, Ghiberti, Piero della Francesca, Fra Angelico en Mantegna met Alberti’s principes zijn ontworpen. In publicaties is zonder meer duidelijk dat veel van Alberti’s teksten zijn bestudeerd en overgenomen. Vooral uit de notities over de schilderkunst van Leonardo da Vinci (1452-1519) blijkt een grondige toeëigening van Alberti’s tractaat.

Het ware schilderen van Leonardo da Vinci

De uitvinder, schilder, schrijver en raadgever aan verschillende Europese hoven en ’s werelds beroemdste linkshandige, schreef zijn gedachten over de schilderkunst met het voornemen ze ooit in een tractaat te bundelen. Zoals zo veel van zijn projecten heeft zijn verhandeling over de schilderkunst nooit zijn voltooiing bereikt. Toch bestond reeds in de zestiende eeuw een verhandeling over de schilderkunst die door amateurs en collegaschilders werd geraadpleegd. In de loop der tijden zijn er van Leonardo zo veel aantekeningen verzameld dat een *Trattato della Pittura* kon worden samengesteld die tegelijk in een Italiaanse en Franse editie verscheen (1651). Weer andere, zeer relevante notities kregen daarin echter geen plaats en Martin Kemp en Margaret Walker hebben daarvan, met ontleningen aan de *Trattato* een aanvullende anthologie uitgegeven.²⁸ Hoewel niet volledig heb ik voor onderstaande veel daaruit geput.

Dat Leonardo Alberti’s *De Pictura* goed gelezen heeft, blijkt uit diverse bijna woordelijk overgenomen begrippen en aanbevelingen. Ook Leonardo vertrekt vanuit algemene wiskundige principes van punt, lijn en oppervlak, de basiselementen van de schilderkunst die de schilder moet kennen en vanwaaruit hij de lichamen kan samenstellen:

22 L.B. Alberti, par. 31

23 L.B. Alberti, par. 58

24 L.B. Alberti, par. 56

25 L.B. Alberti, par. 40

26 L.B. Alberti, par. 35

27 Erwin Panofsky, *Idea*, p. 31.

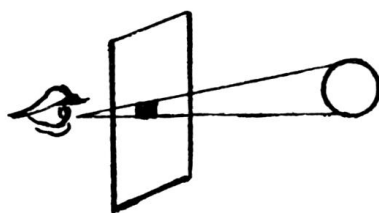
28 Martin Kemp en Margaret Walker, *Leonardo on painting*, ed. Martin Kemp, hierna: Kemp en Walker.

Voor de *Trattato* maak ik gebruik van

http://www.liberliber.it/mediateca/libri/leonardo/trattato_della_pittura/html/index.htm#toc7497 .

Het eerste principe van de wetenschap der schilderkunst is de punt, het tweede de lijn, het derde het oppervlak, het vierde het lichaam dat is omsloten door deze oppervlakken. En dit is hetgeen wordt weergegeven, dat wil zeggen het lichaam dat is gerepresenteerd, want in waarheid, de schilderkunst strekt zich niet uit tot voorbij het oppervlak waarmee een lichaamsomtrek zich aan ons voordoet, van welk zichtbaar ding dan ook.²⁹

Evenals Alberti beperkt Leonardo het te schilderen onderwerp dus tot datgene wat zichtbaar is. Ook de hoofdonderdelen van de schilderkunst die Alberti onderscheidde, keren bij Leonardo terug: lineamenti (overeenkomend met Alberti's *circumscriptio*) en *l'ombra* (overeenkomend met Alberti's *receptio di luminum*). Alberti's derde element *compositio* komt in een iets gewijzigde vorm in een definitie aan bod: 'De schilderkunst is de compositie van licht en donker, in combinatie met de verschillende kwaliteiten van de kleuren, enkelvoudige of samengestelde.'³⁰ Vanzelfsprekend ligt de zichtpiramide aan de basis van de waarneming – 'het oog ziet op geen andere manier dan via de visuele piramide'³¹ – en is het schilderij het snijvlak van deze zichtpiramide.³²



Leonardo da Vinci: demonstratie van het perspectief

Waar het me hier om gaat is na te gaan hoe Leonardo het spoor van Alberti doortrekt om de schilderkunst als een perfecte afbeeldingstechniek te presenteren. De spiegel is voor Leonardo niet langer een via omwegen aangewende metafoer. Op meerdere plaatsen vergelijkt hij de schilder met een spiegel, op ongeveer gelijke wijze als Plato, maar met geheel andere strekking. De schilder moet met zichzelf in conclaaf, zo luidt een notitie, en de meest excellente delen kiezen van de dingen die hij ziet (hiermee sluit Leonardo aan bij Alberti, zie noot 24), en daarbij moet de schilder doen als de spiegel, die zich transformeert in zo veel kleuren als er voor geplaatst zijn.³³ Een andere notitie breidt de transformatie uit tot alle dingen:

Het talent van de schilder wil gelijk een spiegel zijn, die steeds verandert in de kleuren van het ding dat hij als object heeft, en die zich met zo veel gelijkenissen vult als er maar dingen voor geplaatst zijn.³⁴

29 Kemp en Walker, p. 15; Trattato 41: 'Il principio della scienza della pittura è il punto, il secondo è la linea, il terzo è la superficie, il quarto è il corpo che si veste di tal superficie; e questo è quanto a quello che si finge, cioè esso corpo che si finge, perché invero la pittura non si estende più oltre che la superficie, per la quale si finge il corpo figura di qualunque cosa evidente.'

30 Trattato 434: 'La pittura è composizione di luce e di tenebre, insieme mista colle diverse qualità di tutti i colori semplici e composti.'

31 Kemp en Walker, p. 50; niet in de Trattato – afkomstig uit Codex Arundel, fol 9v: 'l'occhio non vede se non per piramide'.

32 Kemp en Walker, p. 57, zie ook p. 16; niet in de Trattato. Alberti's naam wordt overigens nergens genoemd.

33 Kemp en Walker, 202; Trattato 55: 'Il pittore dev'essere solitario e considerar ciò ch'esso vede e parlare con sé eleggendo le parti più eccellenti delle specie di qualunque cosa egli vede; facendo a similitudine dello specchio, il quale si tramuta in tanti colori, quanti sono quelli delle cose che gli si pongono dinanzi.'

34 Trattato 53: 'L'ingegno dell pittore vuol essere a similitudine dello specchio, il quale sempre si

Deze citaten geven zonder meer aan dat voor Leonardo een schilder iemand is die de werking van de spiegel probeert na te bootsen, een stelling die Alberti nog niet voor zijn rekening durfde nemen. Maar schuilt er niet toch een addertje onder het gras? Gebruikt Leonardo het voorbeeld van de spiegel om aan te geven dat de schilder de natuur exact nabootst? Het antwoord daarop kan alleen gegeven worden door vergelijking met andere citaten waaruit blijkt wat de schilderkunst voor Leonardo betekende.

Dan wordt duidelijk dat hier de spiegelmetafoor inderdaad wordt toegepast op een wijze die door sommigen al bij Alberti en Plato (om het mild uit te drukken wat voorbarig) was opgemerkt. Er is nog een citaat waaruit overtuigend blijkt dat Leonardo er met de spiegel geen dubbele agenda zoals Plato op nahoudt. In een notitie, getiteld 'Hoe het ware schilderij bestaat op het oppervlak van een platte spiegel', stelt hij :

De spiegel met een plat vlak bevat in dat oppervlak het ware schilderij, en een perfect schilderij op een plat vlak uitgevoerd en van welk materiaal ook gemaakt, gelijk het spiegeloppervlak. Gij schilder, vindt in het platte spiegeloppervlak uw meester, die u in licht en donker en het verkort van elk object onderwijst.³⁵

Het loont de moeite te onderzoeken hoe Leonardo op de gedachte komt dat, als de schilder zijn schilderij op een spiegelbeeld kan laten gelijken, te spreken van een waar schilderij. Wat verstaat Leonardo eigenlijk onder een waar schilderij? Wat heeft het spiegelbeeld voor eigenschap dat het, indien nagebootst, de waarheid aan het licht brengt? Het heeft alles te maken met de wetenschap van de optica, die volgens Leonardo rechtstreeks voortvloeit uit de schilderkunst.

Hij gaat voort op de door Alberti ingeslagen weg om de schilderkunst wetenschappelijke allure te verlenen. De schilderkunst zoals Leonardo die voor zich ziet, is niet slechts een afbeeldingstechniek, zij is een wetenschap die met behulp van het perspectief, haar wettige dochter, de loop der zichtstralen (*linee visuali*) kan onderzoeken: 'Deze wetenschap is de moeder van het perspectief, ofwel de lichtstralen'.³⁶ In zijn vroege jaren was Leonardo ervan overtuigd dat het proces van het zien analoog was aan het procédé van het perspectief. Het oog ziet met behulp van rechte lijnen, in de vorm van een piramide waarvan de basis bestaat uit het object en waarvan de punt het oog is.³⁷ De methode van het lineaire perspectief kan gezien worden als de experimentele opstelling van deze zichtpiramide.

Deze rechte lijnen voeren Leonardo tot de conclusie dat het oog het zintuig bij uitstek is om de natuur waar te nemen. Andere zintuiglijke prikkels als geluiden en geuren komen tot ons via niet te reconstrueren kronkelwegen, de visuele beelden van de objecten daarentegen komen tot het oog in deze piramidale lijnen.³⁸ In een beroemde notitie die herinnert aan de filosofie van Thomas van Aquino schrijft Leonardo: "Het oog dat men het venster van de ziel noemt, is de hoofdweg (*principale via*) waarmee de *sensus communis* de werken van de natuur het meest volledig en in volle luister in overweging kan nemen."³⁹

transmuta nel colore di quella cosa ch'egli ha per obietto, e di tante similitudine si empie, quanto sono le cose che gli sono contrapposte.' (niet in Kemp en Walker, of toch wel(?): '[A]bove all he must liken his mind to nature, giving it a surface like a mirror which is transformed into as many colours as there are coloured objects placed before it', Kemp en Walker, p. 205).

35 Niet in Kemp en Walker, niet in de Trattato, wel in A. Philip McMahon, *Treatise on Painting by Leonardo da Vinci*, 431 (p. 160).

36 Kemp en Walker, p. 16; Trattato 44: 'questa scienza è madre della prospettiva, cioè linee visuali.'

37 Kemp en Walker, 18; Trattato 7: 'L'occhio nelle debite distanze e debiti mezzi meno s'inganna nel suo ufficio che nessun altro senso, perché vede se non per linee rette, che compongono la piramide che si fa base dell'obietto, e la conduce ad esso occhio...'

38 Zie ook Martin Kemp, *Science of Art*, p. 44-45

39 Kemp en Walker, p. 20; Trattato 15: 'L'occhio, che si dice finestra dell'anima, è la principale via donde

De reden waarom het oog het primaat wordt toegekend, is dat het de werkelijkheid ‘onmiddellijk’ kan aanschouwen. Onmiddellijkheid is vanouds een eigenschap van het ware. Als wij iets onmiddellijk, dus zonder nadere uitleg, deelachtig worden, dan moet het wel waar zijn. Leonardo voegt zich in deze traditie, volgens hem ziet het oog de werkelijkheid dankzij deze onmiddellijkheid ‘met de allerhoogste waarheid’.⁴⁰

Deze onmiddellijkheid heeft haar uitstraling op de schilderkunst: zoals het oog de natuur via piramidale lijnen ‘onmiddellijk’ waarneemt, zo geeft de schilder de natuur aan de hand van het perspectief ‘onmiddellijk’ weer.⁴¹ De schilderkunst mag zich dan ook ‘de ware nabootser van de natuurlijke vormen van alle dingen’ noemen.⁴² De schilder ziet de dingen zoals ze zijn, hij omvat, zoals Leonardo zegt, in zichzelf ‘de eerste waarheid van de lichamen’.⁴³ In vergelijking met de dichter komt de schilder volgens Leonardo veel nader tot de waarheid. De dichter maakt noodgedwongen gebruik van het woord, dat via het oor het tafereel bij de luisteraar moet oproepen, de nabootsing van de schilder daarentegen wordt door de toeschouwer ‘onmiddellijk’ begrepen.⁴⁴ Het schilderij representeert dan ook met meer waarheid en zekerheid de werken van de natuur.⁴⁵

De voorlopige uitkomst van bovenstaande is, dat volgens Leonardo de schilder vergeleken kan worden met iemand die een spiegel ophoudt naar de natuur, omdat de schilderkunst dankzij het lineaire perspectief, dat op dezelfde manier werkt als het oog, in staat is tot een exacte nabootsing. Wanneer een schilder een exacte nabootsing tot stand wil brengen moet hij zijn geest gelijk maken aan een spiegel. Hiermee is de gemeenplaats geboren die bij Alberti al in embryonale vorm aanwezig was.

Hiermee is ook de volledige omkering van Plato’s spiegelmetafoor tot voltooiing gebracht. Ter herinnering: ook Plato vergeleek de schilder met iemand die een spiegel alle kanten opdraaide en spiegelde wat er maar voor kwam. Maar hij maakte die vergelijking juist om twijfel te zaaien over de waarheidsgetrouwheid van de schilder. Toont de spiegel niet wat links is rechts en wat rechts is links? Het spiegelbeeld is voor hem net als de schaduw en de droom een waanbeeld, de schilder produceert met zijn schilderij een waanbeeld van gelijke orde, drie graden verwijderd van de waarheid.

Leonardo twijfelt niet aan de waarheidsgetrouwheid van de spiegel. Met de voortschrijdende inzichten uit de optica van zijn tijd kan hij de spiegel vergelijken met de volgens het perspectief schilderende kunstenaar, omdat beide ‘werken’ volgens de wetten van de natuur. Er is niets schimmigs aan een spiegel. Dat de spiegel wat links is rechts reflecteert en omgekeerd kan Leonardo eenvoudig uit deze wetten verklaren.⁴⁶

Leonardo verwijderd zich nog verder van Plato wanneer hij de status van de schilderkunst tot goddelijke proporties ophemelt. Het lineaire perspectief is de tenuitvoerlegging van de natuur zelf en de kunst haar te tekenen dus een goddelijke

il comune senso può più copiosamente e magnificamente considerare le infinite opere di natura’. (Van Mander noemt de ogen ‘spieghelen des gheests’).

40 Trattato 19: ‘l’occhio, vero mezzo infra l’obietto e l’impressiva, il quale *immediate conferisce* con somma verità le vere superficie e figure di quel che dinanzi se gli appresenta’ (mijn cursivering).

41 Trattato 10: ‘il pittore per sé senza aiuto di scienza o d’altri mezzi va *immediate* alla imitazione di esse opere di natura.’

42 Kemp en Walker, 24; Trattato 19: ‘la scienza della pittura, vera imitatrice della naturali figure di tutte le cose’

43 Kemp en Walker, p. 18; Trattato 6: ‘...la verità che fa il pittore, che abbraccia in sé la prima verità di tali corpi, perché l’occhio meno s’inganna.’

44 Trattato 18: ‘l’opera del pittore *immediate* è compresa da’ suoi risguardatori.’

45 Trattato 3: ‘La pittura rappresenta al senso con più verità e certezza le opere di natura, che non fanno le parole o le lettere...’

46 J.P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, p. 184

wetenschap, noteert hij⁴⁷ – dichter bij de waarheid kun je niet komen. Hij noemt de schilderkunst dan ook de dochter van de natuur,⁴⁸ in een andere notitie de kleindochter van de natuur en aan God verwant, want ‘alle zichtbare dingen zijn uit de natuur geboren en uit deze dingen de schilderkunst.’⁴⁹ In deze derdegraads familieband weerklinkt de gemeenplaats uit de Staat van Plato waarin de kunst wordt verweten drie plaatsen van de waarheid af te staan. Voor Plato een reden om kunstenaars de wacht aan te zeggen, voor Leonardo is het het hoogst haalbare, dichter bij de waarheid kan een mens niet komen. Dit is weer een voorbeeld van hoe een gemeenplaats, die in de ene filosofische richting negatief wordt toegepast, in de andere in zijn tegendeel wordt gebruikt.

De visie van Leonardo breekt ook met de thomistische opvatting van waarheid. Thomas van Aquino hangt de adaequatio-theorie van waarheid aan: ‘adaequatio rei et intellectus’. Volgens hem is het aan het intellect om te oordelen of onze waarnemingen kloppen. Nu is het niet zo dat volgens Thomas aan alle waarnemingen getwijfeld moet worden, integendeel. De premisse is dat de waarneming altijd waar is. Men neme het voorbeeld van de rechte stok die half in het water steekt en die wij geknakt waarnemen. Dat is een juiste waarneming, zou Thomas zeggen. Plato greep zo’n waarneming juist aan om alle waarnemingen in twijfel te trekken en trok de conclusie dat we ons daarom beter kunnen verlaten op de eeuwige onveranderlijke ideeën. Maar volgens Thomas is er niets mis met de waarneming op zichzelf. Het is aan het intellect om te oordelen of de gevolgtrekking uit de waarneming, nl dat de stok gebroken is, wel klopt. Thomas schrijft: ‘De zintuiglijke waarneming heeft geen waarheid in de zin dat ze de waarheid kent, maar wel in de zin dat ze het waarneembare op ware wijze vat’.⁵⁰

Hoewel Leonardo niet lijkt te tornen aan een ereplaats van het intellect,⁵¹ hecht hij een veel grotere waarde aan de visuele waarneming dan Thomas. Het lijkt of Leonardo in deze kwestie in debat is met Thomas. Volgens Thomas oordeelt de ziel ‘volgens de eerste waarheid, in zover deze in haar als in een spiegel weerkaatst wordt’.⁵² Volgens Leonardo is het oog het venster van de ziel en is de schilder in staat de eerste waarheid met zijn scherpe oog rechtstreeks te vatten. Het oordelende intellect kan nog zo lang reflecteren op de waargenomen dingen, het zal nooit iets kunnen afdoen aan de juistheid van de waarnemingen van het oog.

Op meerdere plaatsen laat Leonardo doorschemeren dat hij het visuele zintuig hoger aanslaat dan het intellect, omdat dit laatste de waarheid te veel laat ondersneeuwen door verhullende speculaties en imaginaire spinsels. Uit de notities, hierboven geciteerd (p. 67-68), komt de indruk naar voren dat hij het oog ziet als een videoscheidsrechter in zaken van waar en onwaar, en dat het verstand noodgedwongen het oordeel van het oog, meer in het bijzonder van de schilderkunst, moet volgen. Hij lijkt daarbij een bepaald soort leunstoelfilosoof op het oog te hebben, die denkt het zonder de ervaringen te kunnen stellen, wanneer hij schrijft dat ‘geen enkel onderzoek kan claimen een waar onderzoek te zijn als het niet wordt ondersteund door wiskundige demonstraties, en als je zegt dat de wetenschappen die beginnen en eindigen in de geest de waarheid prediken, moet je dat niet aanvaarden maar juist tegenspreken om vele redenen, vooral omdat zulke geestelijke betogen zich voltrekken zonder enige ervaring,

47 Kemp en Walker, p. 16; Trattato : ‘la disegno...non solamente esser scienza, ma una deità essere con debito nome ricordata, la qual deità ripete tutte le opere evidenti fatte dal sommo Iddio’.

48 Kemp en Walker, p. 201; Trattato 55: ‘figliuola della natura’.

49 Kemp en Walker, p. 13; Trattato 8: ‘...nipote di natura, perché tutte le cose evidenti sono state partorite dalla natura, dalle quali cose è nata la pittura.’

50 Thomas van Aquino, Summa Theologica I, 17,2: ‘.....’

51 Trattato 16: ‘...sensi, per i quali esse dovrebbero penetrare all’intelletto’; niet in Kemp en Walker.

52 Thomas van Aquino, Over waarheid en onwaarheid, Summa Theologica I, 16,6 ad 1

waarzonder niets met zekerheid kan worden beweed'.⁵³

Het lijkt me al met al plausibel te concluderen dat Leonardo met zijn spiegelmetafoor niet de scholastieke adaequatio-theorie van waarheid hanteert maar de correspondentietheorie van waarheid. Die houdt in, net zoals bij de fotografie in het schaduwhoofdstuk het geval was, dat de waarheid bestaat in de exacte overeenkomst tussen de afbeelding en het origineel. Op dezelfde manier waarop de fotopioniers de schaduwmetafoor gebruikten om de correspondentie van hun foto en het origineel te benadrukken, hanteert Leonardo da Vinci de spiegelmetafoor.

Terzijde zij nog opgemerkt dat het niet helemaal vanzelfsprekend is dat de spiegel in de schilderkunst als een positieve metafoor wordt aangewend. Een bekende kritiek op de kunst als exacte nabootser van de natuur is dat je dan niet meer van kunst kunt spreken. De kunstenaar die volgens een strak procédé de natuur kopieert, loopt het risico te eindigen met een onbezielde mechanische reproductie. Dat is precies hetgeen men ook een spiegel kan verwijten, een spiegel beeldt de werkelijkheid af op een niet-kunstzinnige manier. Deze beeldspraak is ook Leonardo niet ontgaan. Hij zet haar zelfs in, om aan te geven dat een schilder begrip moet hebben van de natuur, en niet zomaar aan het kopiëren moet slaan: 'De schilder die kopieert met gewoonte en oordeel van het oog, zonder regels, is als een spiegel die in zichzelf alle dingen nabootst waarvoor hij geplaatst is, zonder ze te begrijpen'.⁵⁴ Maar de regels waarover Leonardo het hier heeft lijken dan toch weer die van het perspectief te zijn, (de losse fragmenten maken een reconstructie van zijn gedachten erg moeilijk) waardoor de kans om kunstloze kunst voort te brengen weer levensgroot aanwezig is.

Ook Alberti moet deze kritiek op geestloos kopieergedrag hebben voelen aankomen toen hij zijn dwarsdoorsnede van de zichtpiramide aan de schilder aanbeval. Maar hij waarschuwt voor het alternatief om dan maar op eigen kracht te gaan schilderen. In zijn waarschuwing komt hij in dezelfde spagaat terecht als Leonardo: 'Ik zal niet luisteren naar degenen die zeggen dat het voor een schilder geen enkele zin heeft om zich aan deze dingen te gewennen, omdat ze, hoewel ze een machtig hulpmiddel vormen voor het schilderen, van dien aard zijn dat een kunstenaar zonder die dingen al spoedig niets meer zelf zou kunnen'.⁵⁵

Het laat eens te meer zien hoe sterk de nadruk lag op het exact kopiëren van de natuur. In deze vroege fase van de nieuwe schilderkunst heerste de opvatting dat de beste garantie voor een mooi schilderij bestond in het schilderen volgens de methode van het goddelijk geachte perspectief.

Vanaf 1507 brachten verschillende waarnemingen Leonardo aan het twijfelen aan de analogie van het lineaire perspectief en de zichtpiramide van het oog. Hij begon te vermoeden dat de pupil niet zozeer fungeerde als een punt van de zichtpiramide maar meer als een kleine opening die een bundeltje lichtstralen doorliet. Ondanks al zijn denkkraft kon hij toch niet bedenken dat het oog te vergelijken was met een camera obscura, zoals Johannes Kepler honderd jaar later stelde. In zijn notities wordt hij terughoudender met de waarheidsaspiraties van de schilderkunst en het is misschien geen toeval dat hij in zijn schilderwerk het lineaire perspectief niet meer zo centraal stelt.⁵⁶ Maar Leonardo's Trattato is dan al bezig aan de opmars door heel schilderend Italië en het verband tussen het lineaire perspectief en de

53 Kemp en Walker, p. 14; Trattato 1: 'Nessuna umana investigazione si può dimandare vera scienza, se essa non passa per le matematiche dimostrazioni; e se tu dirai che le scienze, che principiano e finiscono nella mente, abbiano verità, questo non si concede, ma si nega per molte ragioni; e prima, che in tali discorsi mentali non accade esperienza, senza la quale nulla dà di sé certezza.'

54 Kemp en Walker, p. 52; niet in Trattato.

55 L.B. Alberti, De schilderkunst, par. 32.

56 Martin Kemp, The Science of Art, p. 51: 'His own later paintings contain no overt displays of linear perspective'.

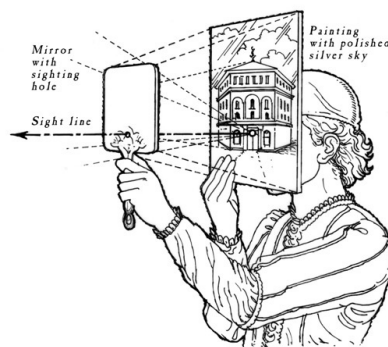
waarheid raakt in die begintijd overal als sacrosanct ingeburgerd. De in het begin van deze paragraaf geciteerde auteurs Anibal Caro, Antonio Manetti en Giorgio Vasari nemen in het kielzog van Leonardo da Vinci de waarheidsgetrouwheid als leidend criterium van de schilderkunst over, al heeft hun gebruik, zoals nog zal blijken, een licht gewijzigde connotatie.

De spiegel als technisch hulpmiddel: meester en corrector

De spiegel is nu op twee manieren in een metafoor verwerkt, als metafoor voor een feilloze nabootsing en ten tweede, in een bijrol, als metafoor van een mechanische geesteloze nabootsing. Leonardo gebruikt de spiegel nog op een derde manier, niet als metafoor maar als technisch hulpmiddel. De vraag van deze paragraaf is: op welke wijze is de spiegel als hulpmiddel voor de schilderkunst ingezet, is zij constitutief geweest voor het procédé, m.a.w. is zij een noodzakelijk attribuut geweest voor de totstandkoming van de perspectivische methode? Of is de spiegel ingezet als correctief instrument, zoals een spellingscontrole op een tekstverwerker? Of is de spiegel alleen gebruikt als oratorisch element, dat wil zeggen als erudiete verlichting van het pleidooi met als enig doel het publiek te overtuigen?

Voor zover valt na te gaan heeft de spiegel zijn intrede als schildersattribuut pas gedaan bij de uitvinding van het perspectief. Volgens sommigen is de spiegel zelfs een noodzakelijk instrument geweest bij de vervaardiging van het eerste perspectivische schilderij van Brunelleschi (zie hierna). Zoals gezegd schreef diens biograaf Manetti een nogal vage reconstructie van zijn 'experiment' met de spiegel, dat vele kunstvrienden heeft verleid tot het verzinnen van de 'ware' opstelling van het experiment.

Wat we met zekerheid kunnen opmaken uit het relaas van Manetti is het volgende: Brunelleschi had een paneeltje geschilderd met daarop het Baptisterium in Florence en daarin een kijkgaatje geboord. Hij keek vervolgens van de achterkant door het gat, in een spiegel die hij met zijn andere hand voor de afbeelding hield. Als hij nu op de plaats stond waar hij de afbeelding had gemaakt kon hij in de spiegel de afbeelding checken op waarheidsgetrouwheid, met het echte Baptisterium op de achtergrond.



Experiment van Brunelleschi in: Frank Wilczek, *A Beautiful Question. Finding Nature's Deep Design*.

Maar Manetti noteerde dit zestig jaar na dato met de bedoeling zijn hoofdpersonage een heldenstatus te verlenen.⁵⁷ Zouden er ook eigentijdse verslagen zijn die in mindere mate bedoeld waren als hagiografie en die meer technische details geven dan die van Manetti? Het

⁵⁷ Dit past in het patroon dat Julius von Schlosser waarneemt van een 'fortschreitende Heroisierung... der toskanischen Malerei.' (Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, p. 93).

lijkt me in ieder geval beter te vertrekken van teksten die dichter bij de bron liggen en geschreven door mensen die van binnenuit op de hoogte zijn geweest van het *métier*. Hopelijk kunnen aanwijzingen gevonden worden die niet alleen de teksten tot een samenhangend geheel kunnen vormen, maar ook de tekst van Manetti kunnen verklaren. Alleen langs die weg kunnen dwaze speculaties worden uitgesloten en kan de vraag van deze subparagraaf beantwoord worden: Werd de spiegel wel echt gebruikt als hulpmiddel voor het schilderen in perspectief, of alleen als retorisch element? Of beide? Een eerste opening biedt de *Trattato* van Leonardo da Vinci.

Onder de kop ‘... lo specchio è il maestro...’ voert Leonardo de spiegel op als een leerzaam apparaat. ‘Je zou de spiegel als je meester moeten nemen, een platte spiegel, want in zijn oppervlak zijn de dingen op velerlei wijze gelijk als in een schilderij. Het schilderij heeft slechts een enkel oppervlak evenals het schilderij. Het schilderij is ontastbaar voorzover iets dat rond en opgeplakt schijnt, met de handen zou kunnen worden omvat, evenals de spiegel. De spiegel en het schilderij tonen beelden van dingen temidden van licht en schaduw.’⁵⁸

Maar op welke wijze wil Leonardo nu dat de schilder zijn spiegel gebruikt? Hij geeft voor zover ik kan zien twee toepassingen.

In het eerste geval houdt de schilder de spiegel naar de natuur en vergelijkt hij het spiegelbeeld met het schilderij. ‘Als je wilt zien of je hele schilderij overeenkomt met wat je van de natuur hebt geportretteerd, neem dan een spiegel en spiegel het levende object, vergelijk wat is gereflecteerd met je schilderij en kijk goed of de gelijkenissen met elkaar overeenstemmen, vooral die van de spiegel (*sopra tutto lo specchio*).’⁵⁹ Het spiegelbeeld heeft hier een voorbeeldfunctie, als het spiegelbeeld en het schilderij goed gelijken is het schilderij geslaagd.

Ondanks de exacte nabootsing die een spiegel heet voort te brengen, zag Leonardo toch verschillen tussen de kleuren in de spiegel en die op een schilderij – ook als deze goed geschilderd waren. Dit probleem heeft hem diepgaand beziggehouden. Hij wijdt verschillende notities aan de vraag waarom de kleuren in de spiegel minder krachtig zijn dan die van het object zelf en ook minder krachtig dan die van het schilderij.⁶⁰ Zijn verklaring is dat een spiegel overeenkomt met hoe we de werkelijkheid zien met één oog, terwijl de schilder de wereld beziet met twee ogen waardoor hij intensere kleuren kan zien en aanbrenge. Hij lijkt het verschil toe te schrijven aan het feit dat de schilder met twee ogen het object ‘omspant’ (*circondano*), waardoor je meer diepte ziet en dus ook meer kleurverschillen waarneemt dan met één oog. Dit komt overeen met de algemene gewaarwording dat je met één oog geen afstanden kunt schatten en met twee ogen wel. Ik laat dit probleem hier rusten omdat het voor de beantwoording van mijn vraag niet van belang is.

De tweede manier die Leonardo de schilder aanbeveelt, is de spiegel als oordelaar achteraf: ‘*Del giudicare il pittore la sua pittura*’ luidt de kop boven deze notitie: over het beoordelen van je schilderij. Zoals zo vaak lijkt Leonardo hier voort te borduren op een citaat van Leon Battista Alberti. Deze adviseerde in *De Pictura* het gebruik van de spiegel voor de beoordeling van kleuren en reliëf:

De beste rechter om dit te beoordelen is de spiegel. Ik weet niet hoe het komt dat zaken die foutloos geschilderd zijn, in de spiegel hun aantrekkelijkheid behouden. Maar het is opvallend dat alles wat in een schildering slecht is, in een spiegel nog lelijker lijkt. De zaken die zijn ontleend aan de natuur moeten dus met behulp van het oordeel van de spiegel worden verbeterd.⁶¹

58 Kemp en Walker, p. 202; *Trattato* 402; zie ook *Trattato* 115!

59 Kemp en Walker, p. 202; *Trattato* 402.

60 *Trattato* 115; *Trattato* 252; *Trattato* 404. Niet in Kemp.

61 L.B. Alberti, *Over de schilderkunst*, par. 46.

Leonardo is blijkbaar dezelfde mening toegedaan en denkt ook de vraag te kunnen beantwoorden die Alberti opwierp, nl waarom goede schilderijen bekeken in de spiegel hun gratie behouden:

We weten zeker dat vergissingen meer herkenbaar zijn in de werken van anderen dan in die van onszelf en vaak struikelen we over kleine vergissingen van anderen terwijl we onze grote fouten negeren.... ik zeg je dat je tijdens het schilderen een platte spiegel bij de hand moet houden waarin je vaak je werk moet bekijken. Het werk zal voor jou in spiegelbeeld verschijnen en daarom van een andere meester en daarom zal je het beter beoordelen op zijn fouten.⁶²

Diende de spiegel in zijn eerste advies om tot voorbeeld te strekken en als maestro instructies te geven tijdens het schilderen, in het tweede advies is de spiegel een corrigerend instrument dat de fouten in het eindresultaat doet oplichten. 'In de spiegel kun je beter beoordelen wat je fout hebt gedaan dan wanneer je halsstarrig naar je eigen werk blijft kijken.'⁶³

Leonardo's pleidooi om de spiegel zo te gebruiken is een kopie van Alberti's aanbeveling. Hier is sprake van een weerkerend patroon. Alberti, de ijdele erudiete humanist brengt zijn kennis van een zojuist uitgevonden schilderstechniek over het voetlicht en wil tegelijkertijd een geleerd publiek vermaken door veel expliciete of verborgen verwijzingen naar de antieken. Het was wellicht een sport om alle hints naar oude bronnen op te sporen die Alberti erin had verstopt.

Leonardo da Vinci de wetenschapper neemt bijna alle technische informatie van hem over maar probeert, wetenschappelijk ingesteld als hij is, de kennis tot in zijn eerste principes te doorgronden en indien nodig aan te passen aan nieuwe ontdekkingen. Bij hem geen verwijzingen naar de Grieken en de Romeinen, maar wel een eeuwige honger naar de fundamenten van de natuur.

Als we ervan uitgaan dat wat Leonardo en Leon Battista gezamenlijk hebben geschreven de *state of the art* was, ligt het voor de hand om Manetti's beschrijving van Brunelleschi's experiment tegen deze achtergrond opnieuw te bekijken. Dan kunnen we niet anders concluderen dan dat Brunelleschi de spiegel op dezelfde manier gebruikt als de auteurs van *De Pictura* en de *Trattato* voorschrijven. De spiegel is een rechter die achteraf oordeelt of het kunstwerk geslaagd is of niet. Vooral wanneer het om een symmetrisch gebouw gaat zoals de Florentijnse doopkapel, is de spiegel, die alles wat links is rechts vertoont, een uitermate goede rechter. Een schildering die niet nauwkeurig volgens de regelen der kunst met een perfect symmetrisch resultaat is uitgevoerd, valt in de spiegel direct door de mand.



Baptisterium te Florence

62 Kemp en Walker, p. 203; Trattato 401.

63 Kemp en Walker, p. 203; Trattato 401.

Er is een bron die een iets andere versie geeft van het gebruik van de spiegel. Antonio Averlino, beter bekend als Filarete (1400-1469) moet ook van dichtbij hebben meegemaakt hoe de nieuwe schildermethode zich als een lopend vuur verspreidde. Hij legt in zijn 'Trattato di architettura' een rol weg voor de spiegel voorafgaand aan het ontwerp:

Als je iets op een eenvoudiger manier zou willen afbeelden, neem dan een spiegel en houdt die voor het ding waarop je keuze valt. Kijk erin en je zal de omtrekken van de dingen makkelijker zien. Wat dichterbij of verder weg is, zal zich verkort aan je voordoen (...) Werkelijk, ik denk dat Pippo di Ser Brunelleschi het perspectief op deze manier heeft ontdekt.⁶⁴

Hier wordt de spiegel niet achteraf als rechter gebruikt, maar vooraf als hulp. Filarete lijkt te suggereren dat het spiegelbeeld het driedimensionale ding alvast klaar legt in een plat vlak, hetgeen het afbeelden zou vergemakkelijken. De suggestie komt dicht bij Leonardo's observatie dat objecten in de spiegel ontastbaar zijn, dwz net zo plat als op het toekomstige schilderij. Vanwege deze gelijkenis moet de schilder de spiegel als zijn meester nemen. Maar Filarete zet verder niet uiteen hoe de spiegel daadwerkelijk als hulpmiddel bij het schilderen kan worden ingezet.

Sommigen hebben de conclusie getrokken dat Brunelleschi het paneel op een spiegel heeft geschilderd,⁶⁵ anderen menen dat hij het paneel alleen geschilderd kan hebben door tijdens het schilderen te kijken naar de reflectie van het Baptisterium in een spiegel.⁶⁶ Bijna alle interpreten spreken zonder veel terughoudendheid van een perspectivisch experiment.⁶⁷ Volgens Kemp kunnen we uit de beschrijving niet meer opmaken dan dat een spiegel achteraf gebruikt is voor een beoordeling van het (symmetrische) perspectief.⁶⁸ Het lijkt inderdaad op zijn zachtst gezegd gewaagd de spiegel een grotere rol toe te kennen.

Wellicht worden ooit aanwijzingen gevonden die nopen tot een andere interpretatie. Maar van Leonardo is wel elke snippet papier verzameld en bestudeerd. Hij was iemand die alle beschikbare kennis over het perspectief in zich opzoog. Was er een methode met de spiegel, waarmee een schilderij in perspectief kon worden gemaakt, dan zou een rusteloze bedenker en uitvinder als Leonardo zeker een krabbeltje, een schets of een hint hebben achtergelaten. Vooralsnog is er geen enkele aanleiding te denken dat Brunelleschi een afbeeldingstechniek heeft bedacht waarin de spiegel onlosmakelijk met het procédé is verbonden. Ik neig ertoe de spiegel in dit experiment te beschouwen als een twee-snijdend zwaard. De spiegel kan een goede test zijn voor de juistheid van de afbeelding, maar is tegelijkertijd een retorisch element. Als het schilderij in niets te onderscheiden is van het spiegelbeeld, betekent dat een enorme reclame voor de afbeeldingstechniek.

Van een echte toepassing van de spiegel voor de schildering van galerijen en loggia's wordt niet eerder melding gemaakt dan het tweede kwart van de zestiende eeuw⁶⁹ en pas vanaf de zeventiende eeuw wordt de spiegel veelvuldig toegepast in de camera obscura, de camera lucida en allerhande apparaten die het perspectivisch weergeven van een tafereel kunnen vergemakkelijken. Maar de spiegel is dan niet meer in gebruik om filosofen, kunstenaars, geldschietters en/of het publiek te overtuigen van de waarheidsgetrouwheid van de afbeeldingstechniek.

64 Filarete, *Trattato di Architettura*; David C. Lindberg, *Theories of Vision*, p. 151-2.

65 Rudolf Arnheim, *Brunelleschi's Peepshow* (1978); Decio Gioseffi, *Perspectiva artificialis* (1957).

66 Samuel Y. Edgerton, *The Renaissance rediscovery of linear perspective*; hij baseert zich op het relaas van Filarete.

67 Daniel Boorstin, *De scheppende mens*, p. 461; Martin Kemp, *Science of Art*, p. 12; C. Grayson in *De Pictura*, p. 11

68 Martin Kemp, *Science of Art*, p. 11-15, zie ook id. p. 168!

69 Martin Kemp, *Science of Art*, p. 71

Staat het idee om de spiegel achteraf ter correctie te gebruiken nu op zichzelf? Of is er ook een andere aanleiding om ermee voor de dag te komen? Het lijkt geen twijfel dat Leonardo de spiegel als toetsinstrument heeft overgenomen uit *De Pictura*, de citaten spreken voor zich. Alberti heeft op zijn beurt de spiegeltest van Brunelleschi in tekst gevat. Hoewel Brunelleschi's 'experiment' pas zestig jaar na de eerste vermelding is opgeschreven (juist na Alberti's dood) heeft Alberti er ongetwijfeld kennis van kunnen nemen. Hij kende Brunelleschi zeker, zijn Italiaanse uitgave *Della Pittura* droeg hij op aan Filippo Brunelleschi.

Er loopt misschien nog een lijntje naar de antieken. Alberti lardeerde zoals bekend zijn betoog met talloze verwijzingen naar oude anekdotes en klassieke legenden. Zijn bronnen waren voornamelijk Plinius de Oudere en Quintilianus, maar ook Cicero, Plutarchus en Diogenes Laërtius. Deze laatste schreef 'Leven en leer van beroemde filosofen' (derde eeuw nC). In deze kroniek, die een schat aan informatie oplevert over denkers van wie verder vaak alleen wijsgerige teksten zijn overgeleverd, wordt de spiegel opgevoerd op een wijze die nauw aansluit bij het gebruik dat Alberti (en Leonardo) propageert. Socrates, die het volgens Diogenes Laërtius vooral moest hebben van de 'gratie van zijn innerlijk', gaf in werkplaatsen en op marktplaatsen gevraagd en ongevraagd advies. In een van die adviezen sprak hij de wens uit 'dat jonge mensen voortdurend in de spiegel zouden kijken, opdat ze, als ze knap waren, zich dat waardig zouden tonen, en opdat ze als ze lelijk waren, hun lelijkheid door een goede opvoeding zouden maskeren'.⁷⁰

Het is een oproep aan jongeren om zich met behulp van de spiegel aan een inspectie te onderwerpen en het schone dat zij uiterlijk bezitten ook in hun gedrag tot uiting te laten komen, terwijl een lelijk mens, die volgens de oude opvatting ook een lelijke inborst had, zijn karakter positief moest vormen. Hier is, net als bij Alberti, de spiegel een hulpmiddel om tot een oordeel te komen. Zowel het gedrag als het schilderij moet 'met behulp van het oordeel van de spiegel worden verbeterd'. Had Alberti deze hartenkreet van Socrates in het achterhoofd toen hij het gebruik van de spiegel aanpreef net zoals hij Ovidius memoreerde toen hij Narcissus de uitvinder van de schilderkunst noemde? Laten we het erop houden dat Alberti's oproep een echo is van Socrates' wens. Een verder onderzoek naar het gebruik van de spiegel in deze meer figuurlijke zin laat zien dat de spiegelmetafoor vanaf Leonardo een extra betekenislaag heeft gekregen.

Spiegel in figuurlijke zin

Het lijkt er op dat Socrates' vermaning rechtstreeks in het woordenboek is beland. In de dikke Van Dale staat bij het lemma spiegel: '*in de spiegel kijken*, 1°. eig.; 2°. reflecteren over eigen gedrag'. Maar de lezer zal direct opmerken dat hier een andere betekenis van de spiegel uit het spraakgebruik is binnengeslopen die niets met een spiegelend oppervlak te maken heeft. Inderdaad, de term spiegel wordt ook al heel lang in figuurlijke zin gebruikt.

Met de spiegel werd in alle tot dusver besproken gevallen bedoeld het voorwerp van glas of metaal of het wateroppervlak waarin men kan kijken en een spiegelbeeld van zichzelf kan zien, van Narcissus, Socrates en Plato, tot en met Leon Battista Alberti en Leonardo da Vinci. Ook in de spiegelmetafoor werd tot nu toe steeds verwezen naar de spiegel als spiegelend gereedschap, waaraan de schilder zijn geest gelijk moet maken, of die de schilder ophoudt naar de natuur.

Maar er bestaat ook een andere traditie om over de spiegel te spreken die de spiegelbeeldspraak van latere mimetische revoluties extreem hebben beïnvloed. In de middeleeuwen tot ver in de zeventiende eeuw was de Spiegel der Prinsen of Vorstenspiegel een populair genre. Ze werden in de vorm van leerdichten of tekstboeken gepubliceerd en

70 Diogenes Laërtius, *Leven en leer van beroemde filosofen*, II, 33 (p. 71)

waren gericht aan een specifieke koning of keizer of een troonpretendent. Op het titelblad prijkte doorgaans een in de spiegel kijkende prins, geflankeerd door de kardinale deugden.⁷¹ De tekst was vooral didactisch van aard, met voorbeelden uit de geschiedenis die dienden ter navolging of waarschuwing. Het genre is al zeer oud, Xenophon schreef in de vierde eeuw v C al zijn *Cyropaedia* – de opvoeding van Cyrus – maar het woord spiegel (*speculum*) kwam pas in de twaalfde eeuw in de titel terecht.⁷²



Quellinus Erasmus II (toegeschreven), titelplaat van P. Belluga's *Speculum Principum* (1655).

In deze Spiegel der Prinsen is geen sprake van een spiegel waarin iemand in een oogopslag zijn spiegelbeeld kan zien. Het is een geschreven werk dat men bladzij voor bladzij tot zich moet nemen. Maar de overeenkomst met de spiegel waarover Socrates het volgens Diogenes Laërtius heeft is evident. Het genre ontleent zijn naam aan het feit dat er net zo veel lering uit kan worden getrokken als wanneer we in een echte spiegel kijken. De vorstenspiegel, zou je kunnen zeggen, heeft de functie met de echte spiegel gemeen: omdat het didactische werk dezelfde functie heeft, nl het aanzetten tot reflectie en correctie, wordt het een spiegel genoemd. Het prinselijk gedrag of het vorstelijk bestuur kan, om maar weer eens met Alberti te spreken, 'met behulp van het oordeel van de spiegel worden verbeterd'.

Maar niet alleen deze werken worden een spiegel genoemd, ook allerlei andere geestelijke producten gelden in figuurlijke zin als een spiegel. Van Solon is de uitspraak 'het woord is de spiegel van de daden',⁷³ Cicero noemde de komedie volgens Donatus een spiegel van de zeden. Plutarchus schrijft in zijn serie biografieën: 'Ik begon het schrijven van mijn "Levens" in het belang van anderen, maar ik kom erachter dat ik het werk nu voortzet en er behagen in schep ook voor mijzelf, daarbij gebruik makend van de geschiedenis als spiegel en proberend op zekere manier mijn leven te vormen en te verfraaien in overeenstemming met de deugden die erin voorkomen'.⁷⁴ Vasari baseerde zich waarschijnlijk op deze regels toen hij

71 Een van die deugden, de prudentie, is overigens zelf afgebeeld met een spiegel als attribuut (zie afbeelding). Jan Emmens, *Verzameld Werk* 3, p. 163

72 Godfrey Viterbo, *Speculum Regum* (1183).

73 Diogenes Laërtius, *Leven en leer van beroemde filosofen*, I, 58; Houbraken maakte daar later van: 'de eene Mensch (zeide Solon) is een spiegel voor den anderen', deel 3, p. 29-30

74 Plutarchus, *Leven van Timoleon*

schreef dat ‘de geschiedenis de ware spiegel van het menselijk bestaan is die geen dor verslag moet zijn van wat een vorst of republiek is overkomen, maar een bericht van de menselijke oordelen, raadgevingen, besluiten en handelwijzen die vervolgens gelukkig of ongelukkig hebben uitgewerkt – dit is de kern van de geschiedenis en ook wat werkelijk tot lering strekt in het leven en wat de mensen verstandig maakt’.⁷⁵ Woorden, een komedie, een biografie, een geschiedenis, elk genre kan fungeren als een spiegel die de schrijver, en met hem het publiek, wordt voorgehouden zodat zij kunnen leren hoe zij zich behoren te gedragen.

Het gebruik van de spiegel als metafoor van de waarheid heeft in de loop der eeuwen een subtiele maar fundamentele wijziging ondergaan onder invloed van de zojuist aangestipte traditie. Alberti en Leonardo hebben de spiegel opgevoerd als de metafoor van een exacte nabootsing en als hulpmiddel om de exacte nabootsing te beoordelen. De verborgen aanname bij deze nabootsing was dat de natuur een schone natuur was. Weliswaar moesten alleen de schone elementen worden uitgekozen en de lelijke zo mogelijk aan het zicht onttrokken – hetgeen suggereert dat ook het lelijke bestaat – maar de natuur bracht in principe het schone voort.

Een van die schone voortbrengselen was het lineaire perspectief en het kon niet anders dan dat met die methode het schone rechtstreeks in de afbeelding terecht kwam. Hoe kon een intrinsiek schone methode die uit de natuur zelf voortkwam nu iets lelijks tevoorschijn toveren? Zoals Leonardo schrijft: de schoonheid van de wereld wordt gespiegeld in het oog.⁷⁶ De wereld is een wereld vol wiskundige harmonie die met de juiste afbeeldingsmethode exact kan worden nagebootst. De gepresenteerde afbeeldingstechniek haalde dan ook, mits op de juiste manier toegepast, louter het schone uit de natuur naar boven. De harmonie zit als het ware al ingebouwd in de apparatuur van de afbeeldingstechniek. Daarom moet de schilder zijn geest ook gelijk maken aan een spiegel die aan dezelfde perspectivische wetten gehoorzaamt.

Vanaf Leonardo begint dat de veranderen. De spiegel, die de functie heeft de (schone) werkelijkheid te reflecteren, raakt dan versmolten met de spiegel die aanzet tot reflectie bij het publiek, zoals hierna zal blijken. Dat impliceert dat de spiegel ook gebreken laat zien: je kunt pas reflecteren over eventuele tekortkomingen wanneer de spiegel die ook toont. Een spiegel die alleen het schone weerspiegelt geeft theoretisch gesproken geen aanleiding tot reflectie over hoe de dingen beter kunnen.

De figuurlijke spiegel wordt ook sec gebruikt, zonder de bedoeling de toeschouwer te overtuigen van waarheidsgetrouwheid, wanneer het gaat om reeds lang ingeburgerde afbeeldingstechnieken. Het beroemdste voorbeeld daarvan is afkomstig van William Shakespeare, die de bedoeling van het toneel omschrijft als ‘to hold, as ’twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure.’⁷⁷ De spiegel wordt hier niet voor het toneel gebruikt in de zin van een ‘ware’ afbeeldingstechniek zoals Leonardo het bedoelde. De spiegelmetafoor wordt hier ingezet op de manier zoals Cicero, Plutarchus en Vasari hem gebruikten, in de figuurlijke betekenis.

Modernere afbeeldingstechnieken hebben beide functies van de spiegel, het spiegelen van de werkelijkheid en het aanzetten tot reflectie, geïntegreerd. De kunstwerken tonen volgens hun pleitbezorgers net als de spiegel de werkelijkheid, maar tonen daarvan zowel het

75 Giorgio Vasari, *De Levens*, p. 100, Tweede voorrede. Volgens Patricia L. Rubin heeft hij de strekking van Cicero, die onderscheid maakt tussen louter verslag van data, personen, plaatsen en gebeurtenissen zonder oratorisch vernuft, en ware geschiedenis (in Giorgio Vasari. *Art and History*, p. 152-153). Maar de formulering herinnert duidelijk aan Plutarchus.

76 Kemp en Walker, p. 21; Trattato 20: ‘L’occhio, dal quale la bellezza dell’universo è specchiata dai contemplanti.’

77 William Shakespeare, *Hamlet III*, 2, 25-28.

schone als het lelijke. De gemeenplaats dat de kunstenaar iemand is die de spiegel ophoudt naar de natuur is daarmee wederom aangepast aan veranderde inzichten. In dit geval is dat het inzicht dat de wereld niet louter een oord is van het schone, waarin de mens door de zondeval het lelijke heeft binnengebracht. Nee, de wereld is een plaats waarin goed en kwaad, mooi en lelijk, lieflijk en bruto dwars door elkaar voorkomen. We leven niet in de best mogelijke aller werelden. Dat besef is aan het eind van de achttiende eeuw definitief doorgebroken⁷⁸ en geeft sindsdien aan de spiegelmetafoor haar huidige dubbele lading.

Nieuwe media, oude gemeenplaatsen: de roman

Hoe dan ook, de achterliggende boodschap van de spiegelmetafoor in het vroege stadium van nabootsende kunstwerken blijft toch dat het medium tot een exacte nabootsing in staat is. Stendhal (pseudoniem van Mari-Henri Beyle, 1783-1842), de eerste romancier die volgens Erich Auerbach de mimesis in zijn roman ten volle weet te exploiteren,⁷⁹ is, misschien niet toevallig, ook degene die de spiegelmetafoor in zijn eerste roman verwerkt. Na een beschrijving van een maatschappelijke misstand, schrijft hij tussen haakjes de beroemde spiegelpassage:

Ja mijnheer, een roman is een spiegel die men voortdraagt langs de hoofdweg. Nu eens weerkaatst hij voor u het blauw van de hemel, dan weer de modderpoelen op de weg. En dan wilt u de man die de spiegel op zijn rug draagt ervan betichten dat hij immoreel is! Zijn spiegel laat het slijk zien, en u geeft de schuld aan de spiegel! Geef veeleer de schuld aan de hoofdweg waar de plas ligt, of liever nog aan de wegopziener die het water laat staan tot het slijk wordt.⁸⁰

Stendhal vergelijkt hier zijn roman met een spiegel (allereerst) omdat hij de waarheid wil tonen, ook al is het een bittere waarheid, zoals het motto van zijn boek luidt.⁸¹ De ondertitel van het boek is ‘Kroniek van 1830’ hetgeen duidt op een haast documentaire manier van schrijven. Zijn methode heeft hij in brieven en artikelen ook uitgewerkt. Talloze malen wijst hij op het belang van de details, de ‘petit faits vrais’ zoals hij ze ergens noemt.⁸² Een schrijver moet daarbij niet overdrijven, wat volgens hem Sir Walter Scott wel doet: ‘Je sais bien, morbleu! qu’il faut imiter la nature; mais jusqu’à quel pointe?’⁸³ Nee, men moet de juiste waarheden weten te kiezen, ‘savoir choisir des vérités’, zodat er een transparante stijl ontstaat die de lezer doet vergeten dat hij een boek leest.

Ook veelschrijver Honoré de Balzac (1799-1850), de schrijver die met Stendhal de realistische roman heeft grootgemaakt, refereert sterk aan de waarheid. In *Père Goriot* van 1835 schrijft hij onomwonden: ‘Weet wel, het nu volgende is geen verduisterd, geen roman. “All is true”, en het is wel zó waar dat iedereen elementen hiervan terug kan vinden in zijn eigen familie, misschien wel in zijn eigen hart.’⁸⁴ Zijn romans moeten weliswaar een beau

78 Panofsky ziet dit besef al in de tweede helft van de zestiende eeuw doorbreken, maar dat betreft alleen het doorelkaar voorkomen van mooi en lelijk (Idea, p. 44).

79 Erich Auerbach, *Mimesis*, p. 431: ‘Insofern die moderne ernste Realistik den Menschen nicht anders darstellen kann als eingebettet in eine konkrete, ständig sich entwickelnde politisch-gesellschaftlich-ökonomische Gesamtwirklichkeit – wie es jetzt in jedem beliebigen Roman oder Film geschieht – ist Stendhal ihr Begründer’.

80 Stendhal, *Het Rood en het Zwart*, p. 393.

81 Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (1830), motto: ‘La vérité, l’âpre vérité’ (de waarheid, de bittere waarheid)

82 Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, p. 33

83 Ann Jefferson, *Reading Realism in Stendhal*, p. 19 (Stendhal, *Mélanges II: Journalisme*, p. 223)

84 Honoré de Balzac, *Père Goriot*, p. 12. ‘All is true’ is een citaat uit Shakespeares toneelstuk *Henry VIII* (dat oorspronkelijk ‘All is true’ als titel droeg).

idéal uitstralen maar, vindt hij zelf, waar zijn in hun details, ‘vrai dans les détails’.⁸⁵ Met zijn ontzaglijke oeuvre had hij de taak op zich genomen de geschiedenis van een hele maatschappij te schrijven, ‘une representation du monde comme il est’. Ook hij gebruikt de spiegel als metafoer van het schrijverschap: ‘L’écrivain doit être familiarisé avec tous les effets, toutes les natures. Il est obligé d’avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique, où, suivant sa fantaisie, l’univers vient se refléchir’.⁸⁶

Uit deze citaten blijkt hoezeer de romanschrijvers het op de werkelijkheid gemunt hadden. Het werkelijkheidseffect waarover Roland Barthes veel later schreef is een typisch geval van het toeschrijven van intenties aan schrijvers die zichzelf als bijkomstig hebben gezien. De details staan volgens Barthes slechts in het boek om het verhaal realistischer te doen lijken, ze ‘zeggen uiteindelijk niets anders dan dit: *wij zijn de werkelijkheid*’.⁸⁷ Maar de schrijvers verzonnen niet de details, ze spreken niet voor niets van ‘ware details’. De schrijvers kenden ze uit de eerste hand en gaven ze een plaats in hun werk omdat zonder die details hun romans niet waar waren. Het past in het schrijversprocédé zoals dat uit hun eigen voorwoorden, artikelen en essays naar voren komt.⁸⁸ Voor Stendhal en Balzac waren de beschreven omstandigheden echt.

Wel was het uiteraard hun bedoeling de ware details zo aaneen te schrijven dat ook het publiek het gevoel heeft zich er midden tussen te bevinden, zoals Stendhal schrijft.⁸⁹ En het werkte: over Balzac constateerde iemand dat zijn opvattingen over het algemeen ‘toutes vraies’ waren, ‘men voelt dat hij de personages zelf gezien heeft, hij is een slimme en geleerde kunstenaar die met oneindig geduld het spektakel dat hij voor zijn ogen had, heeft gekopieerd’.⁹⁰

Voor beiden gold dat ze niet louter voortreffelijke helden opvoerden. Beschreven de romantici nog personages zoals ze wilden dat ze waren, en als ze dat niet waren een clou waarin de booswichten gestraft werden en de slachtoffers gelouterd, Stendhal en Balzac laten de wereld onverbloemd zien, met op hun ondergang afstormende grootmoedige zielen en ideale vrouwen, met als enige beloning te hebben gefigureerd in hun romans. Ze nemen hiermee afstand van de gezwollen verzinsels van hun klassieke idealiserende voorgangers als Chateaubriand. Deze religieuze classicist noteerde in het voorwoord bij Atala: ‘Peignons la nature, mais... la belle nature: l’art ne doit pas s’occuper de l’imitation des monstres’. Stendhal reeg hem aan zijn pen als ‘de ergste hypocriet van Frankrijk’ en vervolgt: ‘Het hele jaar schrijft vicomte Chateaubriand vermoedelijk niet één zin die gespeend is van onwaarachtigheden... goeie genade, wat is dat alles onecht, zo goed als het geschreven is’.⁹¹

85 Balzac, L’avant propos de 1842 sur la Comedie Humaine, p. 10.

86 Balzac, Le Peau de Chagrin, Preface. Hij refereert hier aan de speculum concentrationis van Leibniz’ monadologie.

87 ‘nous sommes le réel’, Roland Barthes, L’effet de réel (1968).

88 Volgens James Wood was het niet Stendhal maar Flaubert die ‘op een beslissende manier het moderne realistische vertellen uit[vond]’ (Hoe fictie werkt, p. 43). Maar Wood vertoont dezelfde neiging als Barthes en schrijft Flaubert intenties toe die hij nooit heeft gehad. Flaubert maakte, in tegenstelling tot Stendhal, geen program van ‘realistisch schrijven’. Aan een lezeres die zich herkende in Emma Bovary schreef hij: ‘*Madame Bovary* n’a rien de vrai. C’est une histoire *totalement inventée*’ (18 maart 1857, brief aan Mlle Leroyer de Chantepie). Tegen George Sand verzuchtte hij: ‘En let wel, ik verfoei wat ze allemaal het “realisme” zijn gaan noemen, ook al maken ze mij tot een van de pausen ervan’ (6 februari 1876). Alles wat Wood Flaubert toedicht, is veeleer van toepassing op Stendhal.

89 Ann Jefferson, Reading Realism in Stendhal, p. 36.

90 In: Bernard Weinberg, French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870, p. 46: ‘Les conceptions de M. de Balzac ... sont en général toutes vraies au point de départ: on sent qu’il a vu les personnages qu’il met en scène, qu’il les a bien approfondis et que le peintre n’est qu’un habile et savant artiste copiant, avec le genie d’une patience infinie, un spectacle qu’il a eu devant les yeux’.

91 Stendhal, Het Rood en het Zwart, nawoord van Hans van Pinxteren, p. 563; origineel: ‘Le meilleur des

Latere schrijvers willen nog wel eens de spiegel ophouden naar de mensen, maar zien geen heil meer in de exacte weergave van het alledaagse leven. In de rijpere fase van de roman houdt de spiegel op een metafoor te zijn van waarheidsgetrouwheid. De roman wordt nu ‘echt’ fictie, en schrijvers gaan zich juist toeleggen op het spelen met de waarheid. Zo schrijft Jan Cremer: ‘Alles wat ik zeg en schrijf is de waarheid. Mijn waarheid’.⁹² Als lezer weet je dan al genoeg, hier wordt een loopje genomen met de waarheid, of we lezen een sterk subjectief gekleurde waarheid. Schrijfster Connie Palmén ontkent glashard waarheidsaspiraties te hebben: ‘Ik heb u nooit beloofd de waarheid neer te zullen schrijven en niets dan de waarheid’.⁹³ Maar in de beginjaren van de realistische roman is al wat geschreven is waar, ‘all is true’. De roman correspondeert letterlijk met de maatschappelijke feiten.

De televisie

Evenzo de televisie. Wat we nu neutraal het medium tv noemen was vroeger gewoon een uitvinding om van een afstand afbeeldingen te kunnen zien. De televisiepionier Baird noemde zijn vinding aanvankelijk de televisior, een ver-kijk-apparaat.

**BAIRD
TELEVISION LTD.**

WORLD PIONEERS & MANUFACTURERS OF
ALL TYPES OF TELEVISION EQUIPMENT



PRICE 55 Gns.

Baird Television Ltd. have pleasure in announcing that the price of "Televisor" receiving set Model T.5 is reduced to 55 gns.

This Set provides a brilliant black and white picture which is reproduced on the "Cathode-ray" Cathode Ray Tube, itself a Baird product of unique design, the picture being the largest obtainable in any make of receiver now available to the public.

In detail, colour and brilliance of picture, and in the quality of sound reproduction, the "Televisor" Receiving Set Type T.5 is outstanding in performance.

Authorized dealers who have qualified for a Baird Certificate of Proficiency, have been appointed within the service area of the B.B.C. television station.

Send now for illustrated literature

"TELEVISOR" RECEIVERS MIRROR THE WORLD

Head Office:
**GREENER HOUSE,
66, HAYMARKET,
LONDON, S.W.1.**
Phone: 9340 and 9341

TELEVISOR
TRADE MARK

Representatives:
**CRYSTAL PALACE,
ANERLEY ROAD,
LONDON, S.E.19.**
Phone: 5170 and 6030

Advertentie van de Baird Company voor de Televisor (omstreeks 1935):
“‘Televisor’ Receivers Mirror the World’

Men omschreef de televisie al gauw als een venster op de wereld ver weg (zie volgende hoofdstuk), maar van meet af aan ook als een spiegel die onze werkelijkheid naar ons terugspiegelt. Die afbeeldingen gingen ook over ons. Het was zeker de bedoeling van de spiegelbeeldspraak om het waarheidsgehalte van de tv te benadrukken.⁹⁴ De onschuldige spiegelmetafoor kon de aarzelende kijker over de streep trekken en doen besluiten zich een toestel aan te schaffen.

écrivains en prose est, croyons-nous, l’hypocrite le plus consommé de France. D’un bout à l’autre de l’année, le vicomte de Chateaubriand n’écrit probablement pas une seule phrase exempte de fausseté soit dans le raisonnement, soit dans les sentiments; de sorte qu’en le lisant vous êtes sans cesse tenté de vous écrier: “Juste ciel, que tout cela est faux, mais que c’est bien écrit”.

92 Jan Cremer, *Ik Jan Cremer*, Derde Boek, motto.

93 In: Marja Pruis, *Kus me, straf me*, p. 34.

94 Het werd er al van jongs af aan ingepeperd: het eerste kinderprogramma heette de Toverspiegel (1951).

Dat de televisiebeelden echt waren sprak in den beginne niet vanzelf, zo blijkt uit een anekdote uit 1950 van Sjoerd de Vrij, perschef van Philips. Tijdens de eerste live uitgezonden voetbalwedstrijd (in de bestuurskamer van het Philips-sportpark) liep Louis Velleman, journalist van het Vrije Volk, tijdens de uitzending een paar keer naar buiten om zich ervan te vergewissen dat de beelden op televisie overeenkwamen met de werkelijkheid. ‘Toen hij mij zag kijken, zei ie: “Verdomd zeg, het is tóch waar! Ik dacht dat jullie een geintje uithaalden”’.⁹⁵

Net als Stendhal beseffen ook de eerste televisiemakers dat het niet een spiegel is die een harmonische wereld te zien geeft. In artikelen en toespraken werd gewaarschuwd dat de waarheid soms hard kan zijn. Erger nog, zo valt te lezen in een voorlichtingsbrochure, ‘dit “venster op de wereld” kan een niet te onderschatten gevaar zijn, juist omdat het een harde spiegel zal zijn van het leven zèlf, met al zijn goede en slechte kwaliteiten’.⁹⁶ Nog lang wordt gesproken van de tv als ‘ware’ spiegel, met een toenemende nadruk op haar vermogen aan te zetten tot reflectie. Nog in 1986 wordt, in de Nederlandse vertaling van Neil Postmans beroemde ‘Amusing ourselves to death’ (1985) de televisie ‘de spiegel van onze cultuur’ genoemd – een relikwie van een inmiddels bejaarde gemeenplaats.⁹⁷

Maar in de loop van de televisiegeschiedenis neemt de figuurlijke spiegel het over van de spiegelmetafoor. De tv biedt niet meer een exacte afbeelding van de wereld, schrijft ook televisiewetenschapper John Fiske in zijn ‘Television Culture’. Hij vindt de spiegelmetafoor min of meer correct, in zoverre dat het niet een externe realiteit weerspiegelt maar ‘*our reality*’⁹⁸ – de link met Jan Cremer is opvallend. Een jongere media-onderzoeker als Stephen Faller neemt feitelijk afstand van de spiegelmetafoor met zijn opmerking dat ‘[i]t’s important to remember that TV is a mirror, but that the mirror is like a funhouse mirror and does not reflect things the way they really are’.⁹⁹

De spiegel duikt dus in de begintijd van de nieuwe afbeeldingstechniek telkens op als metafoor van een kunstwerk of een schermbeeld dat zonder onderscheid te maken tussen goed en kwaad, mooi en lelijk, de werkelijkheid toont zoals ie is. Aan deze onmiddellijke weergave kleeft wel een gevaar. Omdat het medium de werkelijkheid één op één doorgeeft, is bijsturing niet altijd mogelijk en valt het medium niets te verwijten. Dat suggereren althans de makers. Daarom reageert Stendhal ook met gespeelde vertwijfeling dat de man met de spiegel er toch ook niks aan kan doen dat er gaten in de weg zitten. De televisiemakers vonden het om dezelfde reden nodig de ‘televisiebezittende huisvader’ te waarschuwen voor het welbevinden van zijn gezin, want de studio staat in direct contact met de zender. En... ‘wat eenmaal uitgezonden is, is onherroepelijk’.¹⁰⁰

De proactieve opmerkingen van Het Rood en het Zwart en de televisiepropaganda waren inderdaad profetisch. De recensenten gaven de roman de schuld, Stendhals roman werd hevig bekritiseerd. ‘Si c’est là de la vérité c’est une vérité bien triste; si c’est là de la nature, c’est une horrible nature’, schreef Jules Janin, die even daarvoor de Daguerreotypie had bejubeld om haar mogelijkheden. Anderen betitelden het boek als immoreel, cynisch, brutaal, corrupt, liederlijk.

De Franse criticus Albert Aubert gebruikt de spiegel als metafoor van een gedachtenloze, amorele nabootsing en lijkt te treden in de voetstappen van Plato: ‘L’art n’est pour lui que l’expression vie et pure de la réalité’ schrijft hij naar aanleiding van Stendhals

95 Uit eigen aantekening.

96 Sjoerd de Vrij en Martien Deelen, Wat weet ik van televisie (1949), p. 61.

97 Neil Postman, Wij amuseren ons kapot, p. 91. In het Engelse origineel staat: ‘Television is our culture’s principal mode of knowing about itself’ (Amusing Ourselves to Death, p. 92)

98 John Fiske, Television Culture, p. 21

99 Stephen Faller, Reality TV: Theology in the Video Era, p. 101

100 Sjoerd de Vrij en Martien Deelen, Wat weet ik van televisie, p. 58

Het Rood en het Zwart, en hij vervolgt: ‘Beyle laat het leven, om het zo te zeggen, de draak steken met zichzelf, zijn boek is een spiegel waarvoor om beurten mooie en lelijke beelden passeren, leuke en trieste dingen, bewonderenswaardige en afschuwelijke. Wat betreft de moraliteit van de diverse tableaux, het kan hem niet echt schelen’.¹⁰¹ In zijn kritiek stond hij zeker niet alleen. Maar het realistisch gehalte werd toch ook gezien: ‘Voilà de la vérité! Voilà de l’exactitude’, schreef Alexis de Saint-Priest bewonderend.¹⁰²

De reactie op de televisie kent hetzelfde patroon. Ook al was men in het begin toch vooral heel netjes. De televisiemakers wilden het volk stichten en dat zou het weten ook. Te veel inpolderingen en staatsmijnen, klaagde een Nederlandse kijker in een enquête in 1957. Maar toen in datzelfde jaar de documentaire van Jan Vrijman ‘Dag Koninginnedag’ werd uitgezonden, was het hek van de dam. In deze terugblik op de regeerperiode van koningin Wilhelmina ‘werden gevoelige episoden als de Atjeh-oorlog en de munitie op het oorlogsschip De Zeven Provinciën niet overgeslagen. De pers reageerde verontwaardigd. Anti-nationaal reageerde het Vaderland. Grove laster, schreef Trouw. De regering kondigde een onderzoek aan, de VPRO betuigde spijt en Jan Vrijman werd voor twee jaar uitgesloten van televisiewerk’.¹⁰³ Zo reageerden de toenmalige huisvaders als de spiegel te hard werd. De televisie als spiegel, waarin het volk kon reflecteren op haar eigen geschiedenis, werd niet gewaardeerd.

Wie nu nog beweert dat de roman een spiegel is van de werkelijkheid of dat de tv je een spiegel voorhoudt, bedoelt daarmee iets anders dan dat de roman/het tv-beeld een waarheidsgetrouwe afbeelding van de werkelijkheid toont. Die metaforiek is, tenzij men een enorm cliché wil debiteren, alleen iets voor in het beginstadium van de afbeeldingstechniek. De spiegel als correspondentie met de feiten resoneert nog slechts in titels van kranten en tijdschriften als Daily Mirror en Der Spiegel. De andere betekenissen van de spiegel zijn het spreken over de afbeeldingen gaan domineren. Een boek of programma zet aan tot reflectie, ze geven te denken. Maar de waarheid in de zin van de correspondentie van de afbeelding met de (echte authentieke) werkelijkheid is, wat deze oude media betreft, voorgoed over de horizon verdwenen.

101 Bernard Weinberg, French Realism, The Critical Reaction, p. 16: ‘Beyle laisse, pour ainsi dire, la vie se moquer d’elle même; son livre est un miroir où passent tour a tour les belles images et les laides, les objets gais ou tristes, admirables ou risibles. Quant à la moralité de ces divers tableaux, peu lui importe vraiment’.

102 Bernard Weinberg, French Realism, The Critical Reaction, p. 12

103 https://nl.wikipedia.org/wiki/Munitie_op_De_Zeven_Provinci%C3%ABn

Hoofdstuk 4 Het venster op de werkelijkheid

Ge begint als een koning met dat “venster op de wereld”. Maar voor ge het weet, zijt ge een slaaf, geketend door de tiran die televisie heet.

(Trouw 30 juni 1951)

In het navolgende onderzoek ik het laatste object waarmee men graag het waarheidsgetrouwe medium vergelijkt, het venster. Iedereen kent wel de spreuk ‘de televisie is het venster op de wereld’, maar de herkomst van deze uitdrukking is tot nu toe niet onderzocht. Komt de vergelijking werkelijk van Alberti zoals vaak wordt aangenomen? Of vindt zij haar oorsprong in de technische constructie van de camera obscura? Of berust zij op weer andere literaire vondsten? In dit hoofdstuk wil ik de diverse manieren waarop het venster in allerlei origineel geachte gemeenplaatsen is gebruikt met elkaar vergelijken. Uit dat onderzoek zal blijken dat deze zijn in te delen in een viertal categorieën, waarvan Alberti’s venster er één uitmaakt. De venstermetafoor heeft sinds haar lancering een reikwijdte gekregen die Alberti niet heeft voorzien en ook nooit zo heeft bedoeld. Het onderzoek eindigt met een verrassende uitkomst.

Voorbeschouwing

Wanneer een schrijver een gemeenplaats gebruikt, probeert hij/zij er altijd een eigen draai aan te geven. ‘Neem een gemeenplaats’, was het advies van de Franse dichter Jean Cocteau, ‘maak haar schoon, poets haar op, verlicht haar zo dat zij met haar jeugd en dezelfde frisheid hetzelfde effect bereikt als zij oorspronkelijk had, en u heeft poëzie geschreven’. Hoe anders is het gesteld met de uitdrukking ‘de televisie is een venster op de wereld’! Zelden heeft iemand de moeite genomen hiervan een fraai klinkende variant te bedenken. Van aanvang af leek iedereen het er over eens dat het een cliché betrof dat men maar het beste ongemoeid kon laten. Wellicht komt dat ook door het medium zelf. Zo snel werd de uitspraak tussen aanhalingstekens gezet, dat men zich kan afvragen of iemand wel ooit geloofd heeft dat de tv gelijk een venster op de wereld was. Alsof men meteen al doorhad dat het natuurlijk niet letterlijk moest worden opgevat en dat de televisie van aanvang af heeft gelogen.

Inderdaad, in overzichten van vroege publicaties over het nieuwe medium zijn nauwelijks verwijzingen naar het venster te vinden.¹ Het lijkt er op dat de venstermetafoor zijn populariteit vooral te danken heeft aan de critici van het medium. Ze gebruiken de venstervergelijking vooral om oude claims dat de tv een venster zou zijn te ontcrachten, ook

1 Zie bijv. Stephen Herbert, *A History of Early TV*, Three Volumes.

al staat daar geen enkele vindplaats tegenover.² Wanneer latere televisiewetenschappers of -recensenten dan toch de vergelijking met het venster maken, haasten zij zich nog in dezelfde zin een grote ‘maar’ te plaatsen, zodat de lezer toch vooral niet zal denken dat de auteur het serieus meent. Niemand wil er misverstanden over laten bestaan dat het ‘venster op de wereld’ een enorm cliché is geworden.

Toch komt de vergelijking van de televisie met het venster niet helemaal uit de lucht vallen. Men heeft wel degelijk gedacht dat een blik op de televisie in zekere zin te vergelijken is met een blik uit het raam. Hoewel de eerste televisies van de Baird Company door hun opnames met behulp van een Nipkow-schijf nog flikkerden dat het een aard had, konden ze in ieder geval bogen op een revolutionaire innovatie: zij brachten bewegende beelden van een verre gebeurtenis in geen tijd bij de kijker thuis. In een advertentie, uit een tijd waarin men nog niet terugdeinsde voor grote lappen tekst, wordt vooral daarop de nadruk gelegd: het zien via een draad of draadloos, via de ether.

DURING the past quarter of a century Science has advanced in very rapid strides. We have seen the cinematograph, the aeroplane, wireless telegraphy and broadcasting come to perfection. In the latter part of the last century such developments were only dreamed of by writers of fiction; now we see them as accomplished facts.

The march of Science continues, however, and to-day the Baird Company presents to the public the very latest marvel – Television – the science of seeing by wire and wireless. It is an amazing thing, but none the less true, that a person sitting before the Baird transmitter can be seen thousands of miles away. Not a photograph, nor yet a shadowgraph, but an actual moving image of the subject being televised can be seen and heard in any home fitted with the Baird ‘Televisor’ receiving apparatus.³

In zijn Forecast of Television uit 1935 zag Rudolf Arnheim, hoewel niet blind voor haar bijwerkingen, de toekomst van de televisie als medium al even rooskleurig in. Hij begint zijn uiteenzetting met de constatering dat voorheen de radio de wereld bij ons binnenbracht, maar dat het documentaire karakter er toch aan ontbreekt. Met een vergelijking van de zintuigen die herinnert aan Leonardo schrijft hij: ‘Hearing excels in transmitting speech and music, that is, products of the spirit; it renders little of physical reality (...) The ear is a tool of reasoning; it is best qualified to receive material that has been given shape by man already – whereas seeing is direct experience, the gathering of sensory raw material’.⁴ Alleen door televisie kan de radio zijn taak als documentaire medium vervolmaken, omdat beelden het contact met de realiteit completeren. Bijna euforisch somt hij op wat de televisie ons allemaal te bieden heeft:

We see the citizens of a neighboring town assembled in the market square, the Prime Minister of a foreign country making a speech, two boxers fighting for the world championship in an arena across the ocean, the British dance bands performing, an Italian coloratura singer, a German professor, the smoldering remains of a wrecked railway train, the masked street crowds at the carnival, the snow-capped mountains of the Alps as they appear through clouds from an airplane, tropical fish through the windows of a submarine, the machines of a car factory, an explorer's ship battling the polar ice. We see the sun shining on Mount Vesuvius and, a second later, the neon lights that illuminate Broadway at the same time (...). The wide world itself enters our room.⁵

De opsomming is, zo zal nog duidelijk worden, een beproefde methode de veelbelovendheid van het medium te etaleren. Maar zoals gezegd, Arnheim is niet alleen optimistisch. Hij

2 Zoals Anne Friedberg naar aanleiding van een van hen schrijft: ‘Sobchack uses each metaphor as “emblematic” of a theoretical position but does not suggest (or supply examples which might indicate) that these theories use the metaphors directly’, *Virtual Window: from Alberti to Microsoft*, p. 16.

3 Advertentie van Baird Televisor, omstreeks 1935.

4 Rudolf Arnheim, *Forecast of Television*, in: *Film as Art*, p. 193.

5 id. 193-4.

eindigt met vaak herhaalde vermaningen die niet zouden misstaan in een cultuurkritische bespreking van het digitale (beeld)tijdperk. Televisie is ‘a hard test of our wisdom’, zij kan de geest in slaap sussen. ‘When communication can be achieved by pointing with the finger (...) the mouth grows silent, the writing hand stops, and the mind shrinks’.⁶ Ook op het sociale vlak kan verarming optreden. De wereld komt de kamer binnen maar de kijker komt, als hij niet uitkijkt, de kamer niet meer uit en eindigt als een ‘lonesome consumer of spectacles’.

Is in de reclame voor Baird’s Televisor en in de vooruitblik van Arnheim nog geen sprake van een venster, in het propagandaboekje van Philips wordt de verbinding zonder aarzelen gelegd. ‘Uw kamer krijgt er een venster bij, waardoor het leven in al zijn bonte afwisseling bij u binnenstapt’, heet het in Hoofdstuk VIII, getiteld ‘Een venster op de wereld’.⁷ In een proza dat zowel qua stijl als inhoud bij Arnheim probeert aan te haken, roemen zij het nieuwe medium. ‘Kwamen eerst via de radio alleen de geluiden der wereld tot u, nu brengt de televisie praktisch alles binnen uw beperkt bereik’.

Ge hebt televisie. Midden in uw huiskamer staat die ‘toverbol’ die u de interessantste gasten binnenbrengt. Ge ziet hoe veldmaarschalk Montgomery Prins Bernhard de hand drukt, hoe Abe Lenstra een bal in het net jaagt, hoe de laatste Parijse creaties er uit zien (...) de tewaterlating van een schip, de viering van Koninginnedag, de ontvangst van een beroemdheid en duizende[n] andere merkwaardige en belangrijke gebeurtenissen zult ge niet alleen uit krant of radioverslag kennen, integendeel, ge zult kunnen zeggen: ‘Dat heb ik met eigen ogen al lang gezien’.⁸

Ook in deze brochure kent de ‘koningin der actualiteit’ zoals de televisie wordt genoemd haar keerzijde. Die keerzijde is moreel van aard. Sommige programma’s zijn niet geschikt voor kinderen en de overwegingen de kinderen wel of niet te laten kijken zal van de ouders veel wijsheid vragen. Want: ‘dit “venster op de wereld” [daar zijn de aanhalingstekens al!] kan een niet te onderschatten gevaar zijn, juist omdat het een harde spiegel zal zijn van het leven zelf’. Maar het positieve van televisie overheerst toch, daar is het propaganda voor.

De drie citaten maken duidelijk dat men de televisie in de begintijd beschouwde of in ieder geval wilde beschouwen als een apparaat dat de kijker ooggetuige maakt van de meest uiteenlopende gebeurtenissen, zonder dat er explicateurs, interpreters of verslaggevers aan te pas hoeven te komen. De suggestie is: men geeft de eigen ogen de kost en is deelgenoot van de wereldgeschiedenis. De associatie met het venster hoeft dan ook niet te verbazen. Zoals het venster ons uitzicht biedt op het leven buiten, zo biedt de televisie dat ook, maar dan op het leven van over de hele wereld. ‘The wide world itself enters our room’. Het venster staat open voor het wereldnieuws.

Maar dat niet alleen, de indruk wordt bovendien gewekt dat de tv de kijker betrouwbaarder informeert dan de andere media zoals de foto, de radio of de krant. Als je voor de beste nieuwsvoorziening maar het best op je eigen ogen kunt vertrouwen, dan is de televisie daarvoor het beste medium, of liever, zij is het medium dat je doet vergeten dat het een medium is. In die zin geeft de televisie een waarheidsgetrouwe afbeelding van de wereld en staat het venster metafoor voor een transparante weergave van de werkelijkheid.

Het gebruik van het venster als metafoor van een transparante weergave heeft een rijke historie en wordt vaak teruggevoerd op het tractaat van Leon Battista Alberti. Dat zou betekenen dat alle venstermetaforen onlosmakelijk verbonden zijn met het lineaire perspectief, dat is immers een van de hoofdonderwerpen van zijn tractaat. De vraag is of deze associatie terecht is. Heeft Alberti het perspectiefschilderij een venster op de wereld genoemd en zo ja, deed hij dat op dezelfde manier als de verwelkomers van de televisie dat deden met

6 id. 195.

7 Sjoerd de Vrij en Martien Deelen, Wat weet ik van televisie, p. 55.

8 Sjoerd de Vrij en Martien Deelen, Wat weet ik van televisie, p. 56-58.

het nieuwe medium? Is, met andere woorden, Alberti's venster de metafoor van een waarheidsgetrouwe afbeelding die de kijker doet vergeten dat hij naar een afbeelding kijkt?

Het venster (1): het open venster

Zoals gezegd is voor de schrijver van *De Pictura* de imitatie van de natuur een van de hoogste doelen van de schilderkunst. In zijn instructie om daarin tot een goed resultaat te komen, stelt hij, na zijn uiteenzetting van de wiskundige basiselementen, dat een schilderij voorgesteld kan worden als het snijvlak van een zichtpiramide. Vervolgens gaat hij over tot de opzet van het schilderij zelf en daarin komt het venster voor het eerst ter sprake.

Om te beginnen teken ik op het te beschilderen oppervlak een rechthoek van het formaat dat me bevalt, die voor mij het open venster (*aperta finestra*) is van waaruit de handeling (*historia*) wordt bekeken, en ik bepaal hoe groot ik de mensen erin zou willen maken.⁹

Het ligt het meest voor de hand het venster hier op een metaforische manier te interpreteren, en niet instrumenteel zoals men bij de spiegel trachtte te doen. Het venster is in dit citaat niet gebruikt als een onderdeel van het procédé van de schilder, maar als zinnebeeld van een eerste verkenning, een voorbereiding van de indeling van het schilderij. Maar houdt de metafoor hier op? Dient het venster alleen als kadering, een term die men nu nog wel in de fotografie of cinema gebruikt, het 'binnen het vizier van de zoomer brengen',¹⁰ ofwel als framing, 'the use of the edges of the film frame to select and to compose what will be visible on screen'?¹¹ Of zegt Alberti tussen de regels door dat het schilderij, op dezelfde manier als later van de tv zal worden gezegd, ons de illusie geeft dat we door het venster naar buiten kijken?

Hoewel Alberti het venster nergens opvoert als metafoor van de waarheidsgetrouwe afbeeldingstechniek waarvoor het perspectief moest doorgaan, lijken velen ertoe te neigen Alberti's venster de functie van een moderne illusie mee te geven. 'The artist's object is certainly to give the spectator the spatial experience of window-gazing', schrijft *De Pictura*-vertaler Cecil Grayson bijvoorbeeld.¹² Volgens Panofsky moet het perspectiefschilderij volgens Alberti zo vervaardigd zijn dat het hele schouwtoneel veranderd is in een venster 'waardoor men ons wil doen geloven de ruimte in te kijken'.¹³ Ook Gombrich voert dit 'pictorial illusionism' in beginsel terug op Alberti's venstermetafoor.¹⁴ Het lijkt geen twijfel dat schilders in het algemeen deze illusie zo veel mogelijk trachten te verwezenlijken, maar bij nadere lezing blijkt dat Alberti met zijn venstermetafoor daar niet op aanstuurt. Voor hem is het venster niet de metafoor van de illusie – de illusie dat men het tafereel uit het raam gadeslaat – maar de metafoor van een welgekozen **inkadering van een verhaal**.

Bij oppervlakkige lezing kunnen weliswaar parallellen getrokken worden met de bedoeling van de tv om ons van allerlei onderwerpen ooggetuige te maken. Alberti presenteert

9 Leon Battista Alberti, *De schilderkunst*, I par. 19.

10 Dikke Van Dale (1984), elfde druk.

11 Kristin Thompson, *Film History. An Introduction*, definitions: p. 733.

12 Cecil Grayson, *De Pictura and De sculptura*, p. 13.

13 Erwin Panofsky, *Die Perspektive als 'symbolische Form'* in: *Aufsätze zur Grundfragen der Kunstwissenschaft*, p. 99. Een perspectivisch schilderij is dat schilderij 'wo sich das ganze Bild – um den Ausdruck eines andern Renaissancetheoretikers [d.i. Alberti] zu zitieren – gleichsam in ein "Fenster" verwandelt hat, durch das wir in den Raum hindurchzublicken glauben sollen'.

14 Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, p. 253. Zie voor andere voorbeelden Grusin en Bolter, *Remediation*, p. 24-25; Samuel Y. Edgerton, *The Mirror, the Window, and the Telescope*, p. 8; Matthijs IJsing, *Bosch en Bruegel als Bosch. Kunst over kunst bij Pieter Bruegel (c. 1528-1569) en Jheronimus Bosch (c. 1450-1516)*, p. 182, noot 453. Een mooi overzicht geeft Masheck in: Joseph Masheck, *Alberti's 'Window'*. *Art-Historiographic Notes on an Antimodernist Misprison*, in *Art Journal*, vol. 50, I (1991).

met genoeg de overvloed en verscheidenheid die de schilderkunst vermag te reproduceren en komt met een hele waslijst van wat met de schilderkunst allemaal kan worden afgebeeld: ‘oude mannen, volwassen kerels, opgeschoten jongens, kinderen, moeders, meisjes, baby’s, vee, hondjes, vogels, paarden, schapen, gebouwen en bezigheden’.¹⁵

Maar het laatste wat Alberti wil is dat deze overdaad zou leiden tot een chaotisch tafereel of een volgepakte ruimte: ‘Ik keur de schilders af die, om zich maar overvloedig te tonen of geen plekje leeg te laten, geen compositie volgen, maar alles ongeordend door elkaar uitstrooien, waardoor er in de voorstelling (historia) geen handeling wordt voltrokken maar een algemene wirwar lijkt te heersen.’¹⁶

Veel commentatoren waarschuwen dan ook voor een te realistische interpretatie van Alberti’s open venster. Alberti heeft met zijn venstermetafoor nooit willen zeggen dat de schilder alles wat maar door het raam te zien is tot onderwerp moet nemen. Het schilderij mag, zegt ook Grayson, in geen geval een ordinaire ‘through-the-window representation’ worden. De ‘historia’ is het eigenlijke onderwerp van het schilderij.¹⁷ Alberti geeft nergens een definitie van een historia, maar uit het hele tractaat wordt duidelijk dat zij een welgekozen, min of meer afgebakende gebeurtenis moet behelzen, bij voorkeur geïnspireerd op de literatuur van dichters en redenaars.

Zoveel wordt ook duidelijk in een latere paragraaf in Boek III van *De Pictura*. Voorafgaand aan het schilderen van de voorstelling moeten we, schrijft Alberti, ‘eerst geruime tijd denken over de indeling en de manier waarop de compositie ervan het fraaist is (...) Wij geven ons die moeite om alles vooraf te bedenken, opdat er in het werk niets zal zijn waarvan wij niet precies weten waar het moet worden geplaatst’.¹⁸

In mijn ogen is dit het enige wat Alberti met de metafoor van het open venster heeft willen zeggen: het formaat van het schilderij moet zo genomen zijn dat de schilder de hele voorstelling, als door een venster afgebakend, kan representeren. Het venster heeft, in de woorden van Meyer Schapiro, nog alleen de functie van een ‘finding and focussing device placed between the observer and the image’.¹⁹ Een voorstelling waarbij een voor de voorstelling belangrijk personage of rekwisiet buiten beeld valt, is geen historia meer; de schilder moet dan als het ware dichter naar het venster lopen om de hele voorstelling te kunnen zien. Overbodige zaken ‘waarvan we niet weten waar het moet worden geplaatst’, vallen automatisch buiten het venster, opdat de ‘historia’ overeind blijft.

De toekenning van ons moderne gebruik van de venstermetafoor aan Alberti is begrijpelijk. De venstermetafoor heeft in de geschiedschrijving en de beeldcultuur inderdaad de connotatie gekregen van een nabootsing die de kijker het gevoel geeft dat hij door het raam naar het origineel zit te kijken. Maar dit gebruik van de metafoor op het conto van Alberti schrijven is een anachronisme. Voor Alberti is het venster in dit citaat niet een doorkijkje op een tafereel en het schilderij niet een venster op de wereld. Hoe komt het dan dat talloze auteurs voor de oorsprong van de venstermetafoor verwijzen naar Alberti’s tractaat?

15 Leon Battista Alberti, *De schilderkunst*, par. 40. De lijst is zoals gezegd een beproefd middel de onbegrensde mogelijkheden van de afbeeldingstechniek aan te geven. Zie Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition*, p. 105.

16 Alberti, *De schilderkunst*, par. 40.

17 Cecil Grayson, *De Pictura and De sculptura*, p. 13: ‘Alberti (...) is not advocating a kind of through-the-window representation as the subject of art’.

18 Alberti, *De schilderkunst*, par. 61. Thomas Puttfarcken stelt in een discussie met o.a. Baxandall dat hier nog geen sprake is van een pictoriale compositie zoals daarover vanaf de zeventiende eeuw werd gedacht, nl. als een ‘structured whole’. Alles is volgens Puttfarcken gericht op ‘the putting together of figures to perform historia’: Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition*, p. 63.

19 Meyer Schapiro, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art, Field and Vehicle in Image-Signs*, in: *Semiotica*, I (1969), p. 229.

Het velum

De evolutie van het venster tot een metafoor van een illusionistische afbeelding heeft eigenlijk niets te maken met het citaat van het open venster maar vindt zijn oorsprong in twee heel andere vindplaatsen bij Alberti. De eerste vindplaats betreft Alberti's 'uitvinding' van het velum. Dit velum maakt, in tegenstelling tot het venster, concreet deel uit van het procédé van het lineaire perspectief: voor het maken van een goede perspectivische schets kan men gebruik maken van een in een raam gespannen ruitjesdoek, 'het doek', aldus Alberti, 'dat ik onder vrienden het snijvlak pleeg te noemen, waarvan ik het gebruik als eerste heb uitgevonden.'

Het ziet er zo uit: een losjes geweven doek (velum) van hele fijne draad, geveerd in iedere kleur die je maar wilt, met dickere draden in net zoveel evenwijdige vierkanten verdeeld als je goedgevoelt en opgespannen op een raam. Dit plaats ik tussen het weer te geven lichaam en mijn oog, zodat de zichtpiramide door het dunne weefsel dringt.²⁰

Alberti geeft een voorbeeld van de toepassing van het velum aan de hand van de schildering van een gezicht. In het velum is in de ene vierhoek het voorhoofd te zien, in een volgende de neus, daarnaast de wang, daaronder de kin, en zo verder, en als je een paneel of een wand in dezelfde parallelle vierkanten hebt verdeeld als het velum kan de schilder 'alles onmiddellijk zijn eigen plaats geven'.²¹

Een afgeleide van dit procédé van Alberti lijkt door Masaccio nauwgezet te zijn gevolgd maar dan tien jaar eerder. Bij nadere bestudering van de Trinità blijkt dat het gezicht van de Madonna (zie afb.) op een stramien van nog net waarneembare incisies is geschilderd. Of Masaccio voor de basistekening Alberti's velum heeft gebruikt is niet te zeggen. Hij kan ook een schets uit de losse hand op ruitjespapier gebruikt hebben. Volgens sommigen was het velum al veel eerder in gebruik als hulpmiddel om een menselijk figuur te construeren, wat zou blijken uit een afbeelding van Villard de Honnecourt, de Franse schrijver van het beroemde schetsboek 'Livre de portraiture'.²² Alberti's claim dat hij de uitvinder is, is dus misschien niet helemaal terecht, hem komt wel de eer toe het velum als eerste in de theorie van het perspectief te hebben ingepast.



Masaccio, Trinità (ca. 1426), detail; Villard de Honnecourt, Livre de portraiture (ca. 1230).

20 Alberti, De schilderkunst, II par. 31

21 id.

22 Robert Zwijnenberg en Caroline van Eck, De schilderkunst, p. 132, noot 48; Julius von Schlosser, Die Kunstliteratur: ein Handbuch zur Quellenkunde der neuen Kunstgeschichte (1924), p. 90.

Hoezeer Alberti het venster in het eerste citaat ook metaforisch zal hebben gebruikt en onderscheiden van het velum, het is onmiskenbaar dat het raam en het venster met elkaar zijn versmolten tot een schildersattribuut voor de juiste perspectivische nabootsing. Een houtsnede uit 1531 vormt daarvan slechts één van de vele illustraties: het venster dat uitzicht biedt op de buitenwereld en het raam dat als hulpstuk dient voor de compositie zijn daarin geïntegreerd. Hoe is deze versmelting ontstaan?



Hieronymus Rodler, in: Ein schön nützlich Büchlin und Underweisung der Kunst des Messens (1531).

Het venster (2): de glasplaat

Het is Alberti zelf die voor deze verwarring aanleiding heeft gegeven. In Boek I blijkt hij zelf melding te maken van een glasachtig lichtdoorlatend oppervlak. Nadat hij heeft gesteld dat het zichtbare oppervlak van een object is te beschouwen als de basis van een zichtpiramide, legt hij uit waarom dat belangrijk is voor de schilderspraktijk. Deze aanname is zo belangrijk, omdat schilders die op een oppervlak objecten in perspectief willen representeren

niets anders proberen dan op dit ene oppervlak (...) oppervlakken af te beelden, bijna alsof dit oppervlak, dat zij met kleur bewerken, zo glasachtig en licht doorlatend is ('admodum vitrea et perlucida huiusmodi'), dat de hele zichtpiramide erdoorheen kan dringen.²³

Deze verwijzing naar een glasachtig en transparant snijvlak, bijna in één adem genoemd met het velum, laat voldoende speelruimte om van Alberti's velum een venster te maken. Dat is dan ook precies wat er is gebeurd, in veel theorie- en handboeken werd het velum en het venster ineengeschoven. De schilder die het daarbij zonder het in vierkanten verdeelde spanraam kan stellen, maakt gebruik van een effen glasplaat, door Leonardo 'pariete di vetro' genoemd (zie hierna).

Voor sommige perspectieftheoretici gaat de correlatie van het velum/de glasplaat enerzijds en het perspectiefschilderij anderzijds, te ver. Zij benadrukken dat de methode van het lineaire perspectief niet compatibel is met de methode van het velum²⁴ of er niets mee te maken heeft.²⁵ Er is zelfs gesteld dat Alberti en vele kunstenaars met hem deze incompatibiliteit niet hebben doorzien.²⁶ De methode van het lineaire perspectief berust op

23 Alberti, De schilderkunst I, par. 12.

24 Zie o.a. Puttfarcken, The Discovery of Pictorial of Composition, p. 74; Lawrence Wright, Perspective on Perspective; Martin Kemp, The Science of Art, p. 23.

25 Samuel Y. Edgerton, The Mirror, the Window and the Telescope, p. 127.

26 Robert Zwijnenberg in: De schilderkunst, Inleiding, p. 25. Hij signaleert een dichotomie.

meetkundige constructies terwijl de methode van het velum berust op de theorie van de visuele waarneming. Zo voorgesteld lijkt er inderdaad sprake van een onverenigbaarheid. Nergens legt Alberti uit hoe hij van het snijvlak van de zichtpiramide (het velum) tot de perspectiefconstructie komt.

Dat moge zo zijn, dat betekent niet dat beide concepten onverenigbaar zijn. In feite is het schilderij dat met behulp van het velum/snijvlak is gecomponeerd, een bijzonder geval van het lineaire perspectief-schilderij. Een schilderij met het velum gemaakt voldoet keurig aan de wetten van het lineaire perspectief. Maar omgekeerd geldt niet dat alle schilderijen die geconstrueerd zijn met het lineaire perspectief corresponderen met een velumschilderij. De reden daarvoor is simpel.

Wanneer een schilderij gemaakt wordt met behulp van een velum, snijdt de loodlijn van de zichtpiramide, die het beginpunt heeft in het oog, ofwel de middenstraal het velum/snijvlak in het verdwijnpunt.²⁷ Een schilder die een perspectivisch schilderij wil maken kan het verdwijnpunt echter overal plaatsen. Alberti schrijft dat zelf ook: ‘Daarna plaats ik op een plek *naar keuze* binnen de rechthoek één zichtbaar punt, en omdat dat punt precies de plaats inneemt waar de middenstraal op rust, wordt het middelpunt genoemd.’²⁸ De middenstraal valt dus niet noodzakelijk samen met de loodlijn van de zichtpiramide en een perspectiefschilderij is dus niet identiek met de dwarsdoorsnede van een zichtpiramide.

Dat de methode van het velum niet in alle gevallen gelijk gesteld kan worden met de perspectiefconstructie doet echter niets af aan het gegeven dat het velum een prettig aanschouwelijk en leerzaam voorbeeld biedt van (een speciaal geval van) het perspectief. In een oogopslag raakt de beginnend schilder langs deze weg vertrouwd met het perspectief, voorafgaand aan de ingewikkelde uitleg die nog moet komen. Men moet bedenken dat de theorie van het lineaire perspectief een compleet nieuwe methode inhield en die kon wel een eenvoudige en vooral tot de verbeelding sprekende toelichting gebruiken.

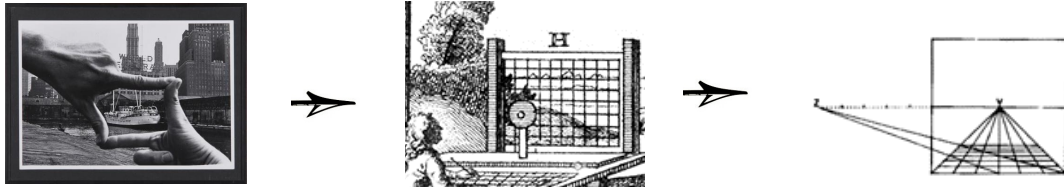
In *De Pictura* komt nu een methodologische hiërarchie naar voren. Wanneer Alberti's hele werkwijze in aanmerking wordt genomen, kan het ‘open venster, van waaruit de historia wordt bekeken’ alleen beschouwd worden als een denkbeeldig hulpmiddel, voorafgaand aan het schilderwerk, om het formaat in te schatten, maar ook om de indeling en de compositie van de historia te bepalen, ongeveer zoals men (quasi-)professionele fotografen hun onderwerp wel ziet ‘framen’ met hun vingers.

Deze oefening gaat vooraf aan het eigenlijke schilderwerk dat moet leiden tot een exacte afbeelding van het onderwerp in perspectief. Voor dat schilderwerk is het velum op zijn beurt weer een probaat hulpmiddel, voor zover de schilder zich wil beperken tot de eenvoudigste uitwerking van het lineaire perspectief. Het tafereel dient zich op dit velum kant en klaar in een plat vlak aan, een omstandigheid die de schilder van de noodzaak ontslaat alle objecten en hun onderlinge afstanden met passer en meetlat vooraf te construeren.

Maar voor de finishing touch en wanneer tegelvloeren of plafondgewelven moeten worden afgebeeld, en helemaal wanneer het middelpunt niet samenvalt met het zichtpunt, schiet ook de methode van het velum te kort – dan volge de schilder de methode van het lineaire perspectief, waarmee het model van de Natuur het meest correct kan worden nagevolgd. Ik geef deze hiërarchie hieronder in een ‘pictografische’ vorm weer:

27 De term ‘verdwijnpunt’ raakte pas later in zwang, Alberti spreekt van een middelpunt (*centricus punctus* – zie noot hierna).

28 Alberti, *De Schilderkunst* I, par. 19, mijn cursivering.



Vlnr: Harry Shunk en Janos Kender, *Hands Framing New York Harbor from Pier 18* (1971);
 Jean Dubreuil, *La Perspective pratique nécessaire à tous peintres, graveurs...* (1679) p. 119 (detail);
 de methode van het lineaire perspectief: het trekken van de diagonalen.

Hoewel de overgang van het venster als beeldspraak voor een frame naar de venstermetafoor van een transparante afbeelding begrijpelijk is, wijst tot dusverre niets erop dat Alberti het in deze zin heeft gebruikt. Toch is nog een andere reden aangevoerd, van minder belang maar te hardnekkig om niet te vermelden, waarom Alberti's venster niets met een transparante afbeelding van doen zou hebben. Alberti zou helemaal geen venster in de moderne zin bedoeld hebben. Er bestond nog niet zoiets als vensterglas. In zijn architectuurboek *De re aedificatoria* beschrijft Alberti vensters in tempels en basilica die zijn ingezet met doorzichtig steen of natuurlijk gips. Hoe kan een venster dat wel doorschijnend is maar niet transparant, als metafoor dienen van een exacte nabootsing in perspectief, zo vragen de auteurs zich af.²⁹

Het antwoord kan kort zijn. Ten eerste impliceert Alberti zelf de mogelijkheid dat vensters met glas kunnen worden gevuld, maar dat men daar in tempels, teneinde kou en wind tegen te gaan, niet voor kiest: 'de openingen zijn gevuld, niet met breekbaar glas, maar met doorschijnend steen'.³⁰ Ze kunnen dus wel worden voorzien van (breekbaar) glas.

Ten tweede maakt het denk ik niet uit of een venster doorschijnend of doorzichtig is, zolang het maar kan worden geopend. Alberti geeft zelf aan dat zulks mogelijk is, met als bijkomend voordeel dat erdoor naar buiten gekeken kan worden: 'Vensters aan de kant waaruit gezonde wind waait, kunnen vrij groot gemaakt worden, en het is wenselijk ze vaak genoeg te openen zodat de lucht langs hen die binnen zijn kan circuleren: de beste manier om dit te bereiken is de vensterbanken zo laag te maken dat iemand kan kijken naar en gezien worden door passanten op straat'.³¹

Adaptatie van het venster/velum

Vanaf de verschijning van *De Pictura* begonnen schrijvers en schilders de uitvinding van het velum en de methode van het lineaire perspectief weldra op geheel eigen wijze te interpreteren. Velen hebben het venster en het raam met de sluijer (het velum) aan elkaar gelijk gesteld en als ideale manier voor een perspectivische afbeelding gepresenteerd. Weliswaar volgt Leonardo Alberti eerst wederom op de voet en geeft hij, onder het kopje 'hoe zet je een goede positie neer' (*A imparare a far bene un posato*), een omschrijving van het velum: '... zet een vierhoekig frame of spanraam, met draden verdeeld in vierkanten, tussen je oog en het naakt dat je schildert. Markeer dezelfde vierkanten lichtjes op het papier waarop je het model wilt schilderen... etc'.³² Maar elders geeft Leonardo een variant van een venster zonder raster

29 Anne Friedberg, *Virtual Window. From Alberti to Microsoft*; Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*; Johannes Grave, *Reframing the 'finestra aperta'*.

30 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 7.12

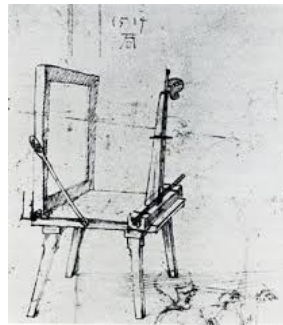
31 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1.12

32 Martin Kemp en Margaret Walker, *Leonardo on Painting*, p. 216; *Trattato 94*: 'Se ti vuoi assuefare bene ai retti e buoni posati delle figure, ferma un quadro ovvero telaio, dentro riquadrato con fila, infra l'occhio tuo e il nudo che ritrai, e quei medesimi quadri farai sulla carta dove vuoi ritrarre detto nudo sottilmente'

en lijkt het onderscheid tussen het raam en het velum al te vervagen. Leonardo definieert het perspectief zelfs met behulp van dit glas en schuift daarmee in een klap Alberti's hiërarchie ineen tot één niveau:

perspectief is niets anders dan het zien van een object achter een transparante glasplaat (pariete di vetro), op welks oppervlak alle dingen zich aftekenen die achter dat glas zijn en die kunnen worden geleid door middel van piramides naar het oogpunt en deze piramides snijden het genoemde raam.³³

Bij Albrecht Dürer (1471-1528) is deze vermenging van velum en glasplaat eveneens te vinden. Zijn houtsnede van de schilder die met behulp van een velum een naakt schetst uit de *Unterweysung der Messung* (postuum 1538) is wel het bekendst. Maar dat hij het raster inwisselbaar acht met gewoon doorzichtig glas laat hij al zien in een gravure uit 1514. Een perspectieftoestel is uitgerust met een instelbaar vizier en een doorzichtige glasplaat waarop kan worden afgebeeld wat erdoorheen zichtbaar is. Ook Dürer definieert het perspectief aan de hand van doorzichtigheid en piramides: 'Perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeuett ein Durchsehung'. Elk zichtbaar punt van een object komt tot ons in rechte lijnen, 'also daß sich macht ein Conus, der sich mit einem Spitz in dein Aug wirft'.³⁴ Net als Leonardo heeft Dürer hiermee het denkbeeldige 'venster (...) vanwaaruit de handeling kan worden bekeken' en het concrete velum ineen geschoven.



Leonardo da Vinci: illustrator maakt afbeelding van een tellurium mbv een 'parete di vetro' (links)
Albrecht Dürer: 'ein reyn flach glas in ein gefierten Rahm' (rechts).

Niettegenstaande het feit dat een schilderij met behulp van het raam slechts een bijzonder geval van het lineaire perspectief oplevert, stellen Leonardo da Vinci en Albrecht Dürer beide de methode van het perspectiefraam³⁵ gelijk aan de constructie met behulp van het lineaire perspectief. Beide zinspelen op de betekenis van het perspectief als 'doorheen kijken', ze geven daarmee aan dat het model, dat zich achter het glas bevindt, in een plat vlak op het glas verschijnt in volledig perspectief. Wanneer deze platte verschijning in een paneel of doek wordt gevangen (Dürer zegt: 'abgestolen'³⁶), kunnen we er niet omheen dit een correcte afbeelding van de werkelijkheid te noemen.

33 Kim. H. Veltman, *Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art: Studies on Leonardo da Vinci*, I, p. 56; niet in Kemp, niet in Trattato

34 Albrecht Dürer, *Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften*, p. 319; Erwin Panofsky toont de parallel met Piero Della Francesca: Erwin Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 43-4

35 Leonardo noch Dürer spreekt van een venster. Voor zover ik kan nagaan is het Kim Veltman die de term 'perspective window' heeft geïntroduceerd (Kim. H. Veltman, *Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art: Studies on Leonardo da Vinci*, I, p. 107). Martin Kemp spreekt (in *The Science of Art*) in het algemeen van 'perspective machines'.

36 Albrecht Dürer, *Unterweysung der Messung*, Buch IV, p. 178.

Leonardo en Dürer staan aan het begin van een eindeloze reeks leerboeken over het perspectief waarin het perspectiefraam en het velum zonder onderscheid als ideale uitvinding worden gepresenteerd. Alles wat gemarkeerd wordt op het raam voldoet netjes aan de regels van het perspectief, zo verzekeren de schrijvers ons. In afbeeldingen wordt het perspectiefraam en het venster in elkaars verlengde opgesteld maar zij vallen nog niet samen. De glasplaat is een hulpmiddel waarop getekend wordt en staat vóór het venster waardoor men een blik naar buiten werpt.



Jean Dubreuil, *La Perspective Pratique* (1679), III, I, 93 (p. 118): ‘Estant tres-certain que tout ce qui sera marqué sur la feuille de verre, ayant l’oeil au petit trou de la Lunette, ce trouvera parfaitement dans les regles de la Perspective’.

Het venster (3): het illusionistische venster

Een laatste stap wordt gezet in het midden van de zeventiende eeuw. Schilder en schrijver Gerard de Lairese (1640-1711) ziet in het venster geen onderdeel meer van het procédé, maar een voorbeeld van hoe een schilderij idealiter moet zijn. Volgens De Lairese behoren schilderijen die voor waarheid willen doorgaan

zodanig geschilderd en uitgevoerd te werden, dat, wanneer die tegen een muur vast gemaakt zyn, zy niet schynen een geschilderd paneel of doek, maer een natuurlyk venster of deur te weezen, daar men het leeven zelf waarlyk door ziet.³⁷

De illusie van de ruimtelijke ervaring die Grayson en Panofsky (en anderen) al in Alberti's venster projecteerden, is nu pas in tekst neergelegd. Hier is het venster geheel geëvolueerd tot metafoor van de illusionistische afbeelding, die de kijker doet vergeten dat hij/zij naar een afbeelding kijkt. Het schilderij is bij De Lairese een trompe l'oeil-venster op de wereld geworden.

Hier is natuurlijk wel een opmerking op zijn plaats: hoe verhoudt zich dat tot de hoofdstelling van dit boek dat sommige gemeenplaatsen alleen in een bepaalde fase van een (nieuwe) afbeeldingstechniek kunnen worden gebezigd? Hoe kan een schrijver zo veel jaren na de uitvinding van het lineair perspectief de venstermetafoor van stal halen terwijl de stelling is dat deze metafoor er vooral in het beginstadium toe dient om collega's, publiek, potentiële opdrachtgevers, etc te overtuigen van de waarheidsgetrouwheid van de techniek?

Hier is sprake van een opleving van een oude metafoor in een nieuwe esthetisch-filosofische context. De zeventiende-eeuwers waren verwickeld in een academische discussie of een schilderij op de Italiaanse manier gemaakt moest worden, met edele motieven en veel toevoeging van schoonheid, dan wel direct 'naar het leven' dwz met het tafereel voor ogen, waaraan dan de schoonheid ontfutseld moest worden volgens een 'Kunstgergelde

³⁷ Gerard de Lairese, *Het Groot Schilderboek* (1707), I, Vijfde boek, 22 (p. 322).

Schoonheit' zoals Samuel van Hoogstraten het noemde.³⁸ In deze visie is schilderkunst 'een wetenschap om alle ideen, ofte denkbeelden, die de gansche zichtbare natuer kan geven, te verbeelden'.³⁹ De Lairesse opteert voor het laatste en met hem vrijwel de hele noordelijke schildersgemeenschap. Uit een anekdote over Frans van Mieris de Oude (1635-1681), bij leven een gevierd fijnschilder, blijkt hoezeer hij de Konst-regulen van Van Hoogstraten en De Lairesse heeft geïnternaliseerd. Cosimo III de' Medici reisde in 1668 of 1669 speciaal van Florence naar het atelier van Van Mieris om hem persoonlijk te vragen Franciscus prekend in Azië te schilderen. De schilder sloeg Cosimo's verzoek af met als argument dat hij alleen dingen wilde schilderen die hij met eigen ogen had kunnen zien en niet taferelen van schetsen of schilderijen van anderen. Hoe kon hij anders weten wat zich in werkelijkheid had voorgedaan?⁴⁰

Het pleidooi van De Lairesse valt te lezen als een verdediging tegen de Italiaanse kritiek op een al te letterlijke weergave van de werkelijkheid die bij de schilders van de lage landen furore zou maken. Over de Nederlandse schilder Pieter van Laer, bijgenaamd Bamboccio (1599-1642), schrijft de Italiaanse biograaf Giovanni Battista Passeri dat zijn schilderijen leken op open vensters waardoor men de taferelen zag zonder verschil of verandering.⁴¹ Kon deze Pietro Wander, zoals Passeri hem noemt, de toets der kritiek nog doorstaan, zijn navolgers beeldden volgens hem alles af wat laag en voos was. Met hun platvloerse onderwerpen beoedelden de Bambocciata, zoals ze minachtend werden genoemd, de schilderkunst.⁴²

De gemeenplaats dat een schilderij als een open venster is, kan dus nieuw leven ingeblazen worden wanneer de gemeenplaats tegenover een conflicterend standpunt moet worden verdedigd, of, zoals hier, zelf inzet wordt van een esthetisch dispuut.⁴³ Zij wordt hier in stelling gebracht niet in de eerste plaats als onderstreping van natuurgetrouwheid, maar als argument in een discussie (die overigens veel weg heeft van de latere discussie over reality-tv). Op deze manier kunnen gemeenplaatsen eeuwen na hun concipiëring nog in omloop zijn, zonder dat zij meteen tot cliché zijn verworpen in de betekenis van een steeds weer gebruikte formulering om hetzelfde te zeggen.

Een gemeenplaats kan dus heel goed in een latere discussie met betrekking tot dezelfde afbeeldingstechniek een come-back beleven. Wat moeilijker is het met een voorbarige toekenning, dat is een gemeenplaats van toepassing verklaren op een tijd of kunstenaar vóór de uitvinding van de afbeeldingstechniek, zeker wanneer in die gemeenplaats een term is opgenomen die bij de nog uit te vinden afbeeldingstechniek een cruciale rol speelt. Zo beweert Gombrichiaan Julian Bell dat Giotto (1266-1337), die schilderde ruim honderd jaar voor de verschijning van De Pictura, 'began the idea of painting as a window'.⁴⁴ De fresco's ogen inderdaad alsof je door een raam een dakgewelf van een erachterliggende kapel aanschouwt, toch is de metafoor een beetje ongelukkig omdat dat venster voor het eerst door

38 Samuel van Hoogstraten, Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt, Achtste Boek, Eerste hoofddeel.

39 Samuel van Hoogstraten, id., Inleiding, Vierde hoofddeel.

40 Voor deze discussie en religieuze achtergronden van de realistische voorkeur: T. Weststeijn, Schilderkunst als 'zuster van de bespiegelende wijsgeerte' in: De Zeventiende Eeuw, 18-2 (2002). Weststeijn vat de heersende opvatting als volgt samen: 'Een topografisch realisme levert niet alleen een venster op de werkelijkheid maar bovenal op Gods schepping' (p. 203).

41 Giovanni Battista Passeri, Vite de' Pittori, scultori ed architetti, p. 55: 'Li suoi quadri parevano una finestra aperta, per la quale si fossero veduti quelli suoi successi senza alcun divario, ed alterazione'.

42 Giovanni Battista Passeri, id. p. 54 en Vite di Giovanni Miele, p. 224. Het Engels kent voor deze schilderijstijl nog het epitheton 'the Dutch style' voor lage onderwerpen. Zie ook hierna, p. 149.

43 Ook de spiegel beleefde hierin een revival: Samuel van Hoogstraten noemt het schilderij in dit verband een 'spiegel van de Natuer'.

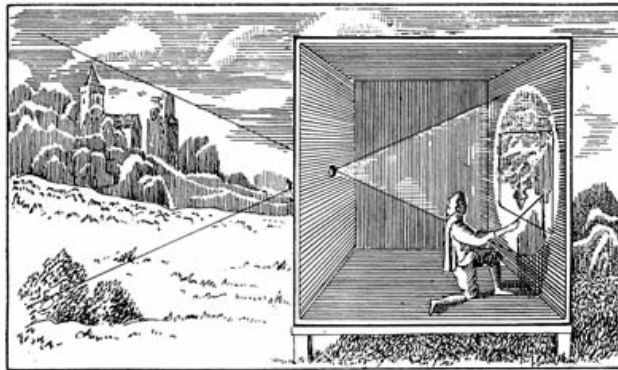
44 Julian Bell, What is Painting? Representation and Modern Art, p. 72.

Alberti, een eeuw na Giotto, voor zijn framing van een perspectivische afbeelding in stelling is gebracht.

Het venster (4): de camera obscura (en andere camera's)

Na de zeventiende eeuw komt de sleet in de venstermetafoor en vervallen auteurs in fantasieloze herhaling van oude beeldspraak. Het concrete venster, al of niet uitgevoerd met raster, vindt zijn weg in talloze schilderhulpboeken. Iedereen met kunstzinnige neigingen kon daaruit leren hoe men met behulp van een perspectiefmachine gebouwen, taferelen en landschappen moest tekenen, zonder enige kennis te bezitten van het ingewikkelde procédé van het perspectief. Een Frans hulpboek noemt het perspectiefraam 'une belle invention pour pratiquer la Perspective sans la sçavoir.'⁴⁵

Met de opkomst van de camera obscura komt er een hulpmiddel om perspectivische afbeeldingen te construeren bij en ontstaat een nieuwe dimensie in de venstermetaforiek. De camera obscura is in zijn eenvoudigste vorm een verduisterde kamer met een kleine opening. Een verlicht object, geplaatst voor deze opening, veroorzaakt aan de binnenkant van de kamer op de tegenoverliggende wand een afbeelding van het origineel, ondersteboven en van links naar rechts.



Anoniem, werking van de camera obscura (17de eeuw).

Het is onzeker wanneer de camera obscura voor het eerst werd toegepast in de schilderkunst. Sommigen zien in Leon Battista Alberti een early adapter van het mechanisme, maar bewijzen daarvoor ontbreken.⁴⁶ Leonardo da Vinci beschrijft in een notitie hoe een verduisterde kamer kan worden gebruikt voor het vangen (catturare) van de afbeelding van een buitengelegen object. Leonardo spreekt van een 'stanza molto buia', feitelijk een pinhole camera, dus nog zonder lens.

De echte camera obscura ontstaat pas na het plaatsen van een lens in de opening. Daniel Barbaro maakt daar, midden zestiende eeuw, als eerste melding van. Giambattista della Porta beschrijft het fenomeen in zijn *Magiae Naturalis* (1558) en past het toe op zijn bioscoop avant la lettre.⁴⁷

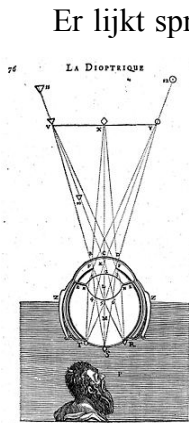
45 Jean Dubreuil, *La Perspective pratique nécessaire à tous peintres, graveurs...* (1679), p. 119.

46 Een anonieme biografie van Alberti suggereert wel een dergelijke camera obscura maar de datering is onzeker. Anonymus, *Vita di Alberti*: He created effects that have previously been unknown and were considered incredible by viewers. The pictures, which were contained in a small closed box, were seen through a tiny aperture. There you were able to see very high mountains and broad landscapes around a wide bay of the sea, and, furthermore, regions removed very distantly from sight, so remote as not to be seen clearly by the viewer. He called these things 'demonstrations' (geciteerd uit Martin Kemp, *Science of Art*, p. 204.

47 Zie hierboven: Hoofdstuk 2, De bedwijing van de schaduw.

Johannes Vermeer zou een camera obscura voor kleingebruik hebben toegepast voor veel van zijn schilderijen en Samuel van Hoogstraten beveelt het aan als ‘schilderachtige vond[st]’ waarmee men voorwerpen die buiten voor het venster geplaatst zijn ‘in een beslote en duistere kamer door weerglans kan afmalen’. Hij noemt de camera obscura een uitstekend hulpmiddel voor de schilderjeugd, want ‘zo zietmen hier wat (...) een recht natuerlijke Schildery behoorde te hebben’.⁴⁸

Vanaf het begin wordt de opening van de camera obscura een venster genoemd, misschien naar het voorbeeld van AlHazens beschrijving van de pinhole camera. In hetzelfde hoofdstuk waarin hij zijn huisbioscoop presenteert, oppert Della Porta de veronderstelling dat het *venster* van de camera obscura dezelfde functie heeft als de pupil van het menselijk oog. In de *Paralipomena*, waarin Johannes Kepler wetenschappelijk verklaart dat de werking van het oog inderdaad te vergelijken is met het principe van de camera obscura, citeert hij de hypothese van Della Porta met instemming, inclusief de terminologie van het venster/fenestra.⁴⁹ Barbaro’s camera obscura is uitgerust met een ‘venster’ waardoor het licht naar binnen valt en ook Descartes vermeldt in de beroemde illustratie van het oog als camera obscura, met de retina als tegenoverliggende wand, een venster.⁵⁰



Er lijkt sprake te zijn van een misverstand wanneer men de kleine opening, die, voor de juiste werking van de camera obscura noodzakelijk klein is, een venster noemt. Een venster is normaal gesproken groot, bij Alberti groot genoeg om er een tafereel door te kunnen zien. Een groot venster is alleen geschikt om erdoor naar buiten te kijken, niet om er beelden mee binnen te sluisen. Het heeft dan ook voor heel wat vertaalproblemen gezorgd. In hun vertaling van Descartes vertalen Anscombe en Geach ‘fenestre’ met ‘shutter’ (luik). In Descartes’ opstelling mag alleen licht door de opening met het oog komen en geplaatst in een venster(glas) zou die opzet mislukken, volgens de vertalers: “window” would hardly do, since this *fenestre* lets in no light except through the hole where the eye is’.⁵¹

Maar er is een goede reden de opening van de camera obscura met het venster aan te duiden, een reden van louter praktische aard. Wil men een kamer inrichten voor een voorstelling die zich buiten op het plein afspeelt (zoals in de opstelling van Della Porta) dan moet hij voorzien zijn van een kleine opening. Hoe maak je een kamer daarvoor geschikt? Boor je dan een gat in de muur? De muren waren vaak van dik natuursteen en een daarin aangebracht gat zou slechts een heel klein deel van de buitenwereld naar binnen laten. Het gat moet niet alleen klein zijn in diameter, ook de dikte van de wand moet gering zijn, zodat de lichtkegel afkomstig van een tafereel van voldoende omvang na binnenkomst weer voldoende kan divergeren op de tegenoverliggende wand. Wat is nu eenvoudiger dan de lens in het gewone met glas uitgevoerde venster te monteren en de hele kamer daarna te blinderen op de lens na? In de woorden van Samuel van Hoogstraten:

men verkiest een kamertje, buiten welx venster eenige waerdige voorwerpen zijn, 't zy mart, wandelplaets, of Rivier: dit zalmen gansch dicht donker maken, en dan in een venster een rond gat booren, stellende voor 't zelve een brilglaesje, zoo zullen de stralen van de dingen, die buiten in 't licht zijn, af

48 Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, Boek VII, Derde Hooftdeel.

49 Johannes Kepler, *Ad Vitellionem Paralipomena* (1604), p. 43: ‘Intromittur idolum per pupillam, fenestrae foraminis instar’ – het beeld wordt binnengelaten door de pupil zoals [in de camera obscura] door de vensteropening. (Della Porta, *Magiae Naturalis*: p. 549).

50 Descartes, *Dioptrique* V, p. 93: ‘...que vous mettiez cet oeil dans le trou d’une fenestre fait exprès, comme Z...’

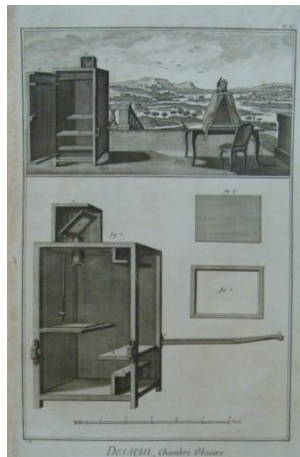
51 Descartes, *Philosophical Writings. A Selection*, p. 245.

schieten deur het gat, en zich gaen werpen tegen den muer, en met de zelve verwe al 't geen, dat buiten is, in 't klein schilderen, doch alles het onderste boven.⁵²

Dit lost ook de vertaalmoeilijkheden bij Descartes op. De vertalers zijn in verwarring geraakt wanneer hij schrijft dat de lens in een venster is aangebracht. Maar Descartes geeft duidelijk aan dat de hele kamer verduisterd moet worden, op de oog lens na. Op dezelfde manier spreekt De Lairese over een 'kleen gaatje in het venster, na altoorens myne kamer donker gemaakt te hebben'.⁵³

In de loop van de zeventiende eeuw verwierf de camera obscura de status van een kermisattractie die je gezien moest hebben. Men bouwde speciale versies voor het volksvermaak die men op strategische plaatsen kon installeren en voor het publiek openstellen. Een reis naar de stad was niet compleet zonder een bezoekje aan een camera obscura waarin men ongezien kon gluren naar wat zich op straat afspeelde, zoals Van Hoogstraten schrijft: 'Tot Weenen zach ik ontallijke menschen in een kleyn kamertie op een papier wandelen en keeren: en tot Londen honderden schuitjes met volk, en de geheele Rivier, lantschap en locht, op een muer, en al wat roerlijk was, beweegen.'⁵⁴

Anderzijds werd de camera obscura ook beschouwd als een serieus optisch instrument voor amateurschilders en wetenschappers. Het produceerde afbeeldingen van de objecten buiten in juist perspectief en wanneer men de afbeelding 'ving' op een vel papier kon men het overtrekken. De camera obscura vond zijn plaats in populair wetenschappelijke boeken zoals dat van Athanasius Kircher (zie hoofdstuk 2) en de Encyclopédie van Diderot en D'Alembert (zie afbeelding). Het werd voor de meest uiteenlopende zaken gebruikt, voor astronomische waarnemingen als eclipsen of zonnevlekken – Galileo ontdekte ermee dat de zon rond zijn as draaide – en als tekenhulp zoals door de firma Wedgwood, die het gebruikte voor afbeeldingen op het porselein. Er waren grote, ter grootte van een atelier, en er waren kleine, die men op de tekentafel kon zetten. Men was erin geslaagd door middel van spiegels en prisma's de afbeelding rechtop te zetten zodat men de afbeelding niet meer ondersteboven voor zich zag.



Jean le Rond d'Alembert, Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers: camera obscura.

52 Samuel van Hoogstraten, id. Een deel lijkt hij rechtstreeks te hebben overgeschreven van Daniel Barbaro: 'farai uno buco nello scuro d'una finestra della stanza di dove vuoi vedere, tanto grande è il vetro d'un occhiale' (Daniel Barbaro, La Pratica della prospettiva, p. 192).

53 Gerard de Lairese, Groot Schilderboek, Vijfde boek, 7 (p. 272).

54 Samuel van Hoogstraten, id.

Van venster naar lens op de wereld

Door de onderlinge inwisselbaarheid van het venster en de opening van de camera obscura heeft het venster een eigenaardige ambivalentie opgedaan die het nog lange tijd heeft behouden. Natuurlijk zou het beter zijn geweest de opening van aanvang af, niet met een venster maar met de lens aan te duiden. Maar de gewoonte de opening waardoor het licht naar binnen valt een venster te noemen, liet zich moeilijk uitroeien, temeer daar het nu een nieuwe functie kreeg van diafragma. De Franse fysioloog Etienne-Jules Marey noemde de schijf in zijn eerste 'fusil photographique' een fenêtre, een term die hij later in zijn verslag voor de Académie in 1882 nog steeds gebruikte, nu voor de schijfopening waardoor het beeld binnenkwam.⁵⁵ Nog in 1973 legt een foto-instructieboekje de werking van de camera uit in termen van de oude camera obscura: 'Een camera is in principe niets anders dan een soort huisje (kamer) met een venster (diafragma), een gordijn (sluiter) en een lens (objectief) in de ene wand. Aan het andere eind van de kamer bevindt zich een lichtgevoelige laag (de film).'⁵⁶ Met de popularisering van de fotografie en de film werd het echter gewoner te spreken van de lens die men opent op de wereld en verdween het venster uit het spraakgebruik om voorgoed plaats te maken voor het diafragma.

De lens wordt dezelfde natuurkundige eigenschappen toegedicht die vanouds het 'venster' van de camera obscura waren toebedeeld. Het vangt lichtstralen van objecten op en laat die op een rationeel te doorgronden wijze door, zonder ingrijpen van de mens. Nu hoeft de mens het beeld niet op een snijvlak of op een vel papier na te trekken, het origineel beeldt zichzelf af op de lichtgevoelige plaat met een volstrekte objectiviteit.

Deze denktrant is terug te vinden bij de Franse filmtheoreticus Bazin, in een vroeg essay over fotografie uit 1945. Nadat hij de schilderkunst op haar plaats heeft gezet als een subjectieve afbeeldingsvorm, schrijft hij:

De originaliteit van de fotografie ten opzichte van de schilderkunst bestaat dus in zijn essentiële objectiviteit. Daarenboven, het lenzenstelsel dat samen het fotografische oog uitmaakt en dat het menselijke oog vervangt, is nu precies wat men het objectief noemt. Voor de eerste keer vormt zich een afbeelding van de buitenwereld automatisch, zonder tussenkomst van de scheppende mens.

Bazin suggereert hier dat de objectieflens zo heet omdat het resultaat zo objectief is. De waarheid die Bazin ons onthoudt, is dat het Franse 'objectif' al een oude term is voor een lens, ver voordat de betekenis van objectiviteit in de moderne zin in omloop kwam. In tractaten van natuurkundigen Christiaan Huygens en Georges Louis Leclerc de Buffon wordt de lens van een telescoop al aangeduid met 'verre objectif'. Het woord 'objectif' is niet afgeleid van het moderne begrip van objectiviteit, maar van het Franse 'objet', ofwel object, voorwerp. De objectieflens is de lens die zich aan de objectzijde van de telescoop/microscoop bevindt, ter onderscheiding van het oculair, de lens die zich aan de oogzijde bevindt. Dit 'objectif' heeft dus niets te maken met de betekenis van objectiviteit die Bazin eraan hecht. Pas sinds Immanuel Kant heeft objectiviteit de betekenis van 'vrij van vooroordeel of subjectief belang' gekregen. Het tekent eens te meer de neiging om de fotografie en in haar kielzog de cinematografie als volledig transparante afbeeldingstechnieken te beschouwen. Zelfs niet bestaande etymologieën worden daarvoor in stelling gebracht.

Een nieuwe gemeenplaats treedt hier op de voorgrond, de gemeenplaats dat de nieuwe afbeeldingstechniek een lens richt op de wereld zoals die is. De cameraman van de gebroeders Lumière, Louis Mesguich, was vele jaren later nog in vervoering over de verworvenheid van

55 In 1976 vergeleek Aaron Scharf het beeld in het glaasje van de camera lucida met 'a tiny window on the world': Aaron Scharf, *Pioneers of Photography*, p. 17.

56 Georg Stüvermann, *Spiegelreflex Technik*, p. 9.

de cinematografie:

In mijn ogen hebben de Lumières het ware domein van de cinema juist bepaald. De roman, het theater volstaan voor de studie van het menselijk hart. De cinema is de dynamiek van het leven, de natuur en zijn manifestaties, de massa en zijn deining. Alles wat zich voordoet in beweging hangt ermee samen. Zijn lens (objectief) staat open op de wereld.⁵⁷

De mens komt er niet meer aan te pas. De lens staat gewoon open en dat leidt, zo is de suggestie, tot eerlijke waarheidsgetrouwe afbeeldingen. De eerste jaren van de cinema brachten vooral dat aspect aan het licht, zo was de overtuiging. De gebroeders Lumière hadden de natuur naar het leven getekend, zoals de Parijse journalist Henri de Parville het omschreef, ‘*pris la nature sur le vif*’.⁵⁸

Het past allemaal in de objectiviteitsretoriek die werd gebruikt om de nieuwe media aan te prijzen of haar de weg te wijzen. De lens valt in dezelfde categorie als de spiegel en de schaduw en het zeventiende-eeuwse venster, in die zin dat ze alle onderworpen zijn aan strenge optische wetten. De lichtstralen planten zich nog steeds in rechte lijnen voort, zoals Alberti en Leonardo ons leerden en al eindigen ze niet meer via een piramide in het oog, ze produceren een perfecte afbeelding van de wereld om ons heen, zonder tussenkomst van de mens. De lens is de plaatsvervanger van het oog en de afbeelding is het substituut van de menselijke waarneming.

De lens op de wereld is nu geworden tot een cliché van jewelste, ontelbare fotografen die pretenderen iets van de wereld te hebben gezien, noemen hun galerij of expositie de lens op de wereld. Het is waar, hun lens zal ook echt op de wereld gericht zijn geweest, maar de boodschap is niet dat de foto's waarheidsgetrouw zijn. Iedereen weet dat het geënceneerde, gemanipuleerde of op zijn minst subjectieve opnames kunnen zijn. Dat is ook geen geheim meer, zoals blijkt uit de Amazon.com-advertentie voor ‘Lens on the World’, een fotoboek van de Nieuw-Zeelandse fotograaf Brian Brake: ‘this publication gives the reader new insights into Brake, the man, and how he saw the world’. Niet hoe de wereld is, maar hoe de fotograaf de wereld zag, dat laten de foto's zien. Een miniem nuanceverschil, maar het is een tekst die een Talbot of een Mesguich nooit in de mond zou hebben genomen.

Het venster en de televisie

Dat het venster bij de camera is vervangen door de lens betekent niet dat het venster is verdwenen als retorisch element, verre daarvan! Bij de introductie van de tv begint het venster aan een ontstuitbare come-back, maar wel met een klein verschil. Behalve de objectiviteit gaat het venster ook het contact met de wereld verzinnebeelden.

De geschiedenis van de televisie is niet een verhaal dat begint bij de tekentafel en rechtstreeks uitmondt bij een miljoenenpubliek. De basis voor de televisie werd al in 1884 door de Duitse uitvinder Paul Nipkow gelegd maar pas in de jaren dertig van de vorige eeuw kwam de televisie in een stroomversnelling terecht. Aanvankelijk bestonden nog twee opnamesystemen naast elkaar. De mechanische scanmethode van de Schotse uitvinder Baird

57 George Sadoul, *L'invention du cinéma: 1832-1897* (1946), p. 355: ‘A mon sens, les frères Lumière avaient justement fixé le domaine véritable du cinéma. Le roman, le théâtre, suffisent à l'étude du cœur humain. Le cinéma, c'est le dynamisme de la vie, la nature et ses manifestations, la foule et ses remous. Tout ce qui s'affirme par le mouvement relève de lui. Son objectif est ouvert sur le monde.’

58 id. p. 290; Siegfried Kracauer citeert beide Lumière-fragmenten in zijn *Theory of Film*, p. 30; hij vertaalt ‘*pris la nature sur le vif*’ met ‘*nature caught in the act*’, een sinds de oudheid gebruikte formule voor de vastgelegde beweging, zoals in ‘*Ladas, flying before the wind-footed Thymus, just touching the ground with the tips of your toes, so did Myron mould you in bronze*’, *Greek Anthology*, 16.54. Nigel Spivey commentarieert: ‘*apparently caught in full flight*’ (in *The Ancient Olympics*).

was gebaseerd op de Nipkow-schijf en had als nadeel dat het beeld werd onderbroken door een hinderlijk flikkeren. Een volledig elektronische variant die dit probleem ondervond werd in Amerika ontwikkeld en culmineerde in de iconoscoop van de Russisch-Amerikaanse televisiepionier Vladimir Zworykin. ‘The eye of television’ zoals hij de uitvinding later liefkozend noemde,⁵⁹ zorgde uiteindelijk voor de doorbraak van de televisie. Het was dit systeem dat in Duitsland werd toegepast voor de uitzending van de Olympische Spelen van 1936 in Berlijn. De Britse BBC liet beide systemen nog naast elkaar wedijveren om de beste beeldkwaliteit en koos in 1937 voor het ‘all electronic’ systeem.

Niets leek een stralende toekomst van de televisie in de weg te staan, toch had de goegemeente er nog geen vertrouwen in. Men geloofde niet dat mensen zich zouden terugtrekken in hun woonkamer om daar in het donker afbeeldingen te bekijken die ze ook met zijn allen in de bioscoop konden zien. Het latere electronicaconcern Philips bezat al jaren een toonbaar televisieconcept maar aarzelde met grootschalige productie. De Nederlandse televisiepionier Erik de Vries trok al voor de Tweede Wereldoorlog in dienst van Philips door Europa om de televisie te showen, terwijl er nog geen productielijn voor bestond. ‘U ziet, we kunnen tv maken maar die is nog lang niet op de markt, dus koopt een radio, een Philipsradio’.⁶⁰

Het verhaal gaat dat deze productielijn pas werd opgezet na een spoedtelegram uit de Verenigde Staten van J.A.J. Bouman, directeur Hoofdindustriegroep Apparaten bij Philips, gedateerd 5 maart 1948. In Amerika bestonden al diverse tv-stations en werden maandelijks vijftigduizend tv-toestellen verkocht.⁶¹ De Philipsman vreesde de boot naar het nieuwe tijdperk te zullen missen. ‘No time to loose TELEVISION IS MARCHING ON HERE AND FROM HERE OVER THE WHOLE WORLD stop’.⁶² Anton Philips nam de handschoen op en na aanhoudende druk op de overheid voor een zendmachtiging was de eerste officiële televisieuitzending op 2 oktober 1951 een feit. Enkele duizenden kijkers beleefden voor zo’n 500 door het land verspreid staande toestellen in zaaltjes en café’s en bij amateurbouwers thuis hun eerste televisieavond. Staatssecretaris Jo Cals liet in zijn openingsrede merken dat hij Arnheim goed gelezen had: ‘Thans is het (...) ook de massarecreatie die de menselijke persoonlijkheid belaaft en die eigen initiatief en werkzaamheid,– die de eigen geestelijke en (onverstaanbaar) inspanningen dreigt te doen plaatsmaken voor een krampachtige (onverstaanbaar) en volledige passiviteit’.⁶³ Maar zo’n vaart liep het niet met de massaliteit van het medium: de verkoop van de apparaten bleef ver achter bij die van Amerika. De tv was nog lang niet het venster dat de Philipsbrochure van 1949 in elke woonkamer situeerde.

Pas na uitzendingen van het soort dat bij een massapubliek (nog steeds) de handen opelkaar krijgt, werd de televisie ook een massaproduct. De onuitroeibare wens erbij te horen deed iedereen verlangen naar gezamenlijk te consumeren voetbalinterlands, beelden van de koninklijke familie en nationale evenementen als de Elfstedentocht. Medio jaren vijftig waren er al een kwart miljoen verkocht en had de huiskamer er inderdaad een venster bij.

Wat is nu de genealogische herkomst van dit venster? Welk van de eerder behandelde vensters heeft zijn betekenis verleend aan de gemeenplaats dat de tv een venster op de wereld is? Is het venster waarmee de tv wordt vergeleken het venster van Alberti of van De Lairese, van Leonardo en Dürer of van de camera obscura?

Ter herinnering, Alberti sprak van een ‘open venster van waaruit de handeling wordt

59 RCA Educational Documentary, 1956, Story of Television.

60 Herni Beunders, De verbeelding van de wereld. De wereld van de verbeelding, p. 50.

61 id. p. 54.

62 id. p. 48. Volgens Andreas Fickers is het telegram gedateerd op 3 mei 1948.

63 Eerste experimentele televisie-uitzending in Nederland, geluidsopname NPO.

bekeken'. Dat venster diende als metafoor van de framing van een historia. Leonardo da Vinci en Albrecht Dürer ontdeedden het venster van zijn metaforische betekenis en sloegen het raam dicht. Ze gaven het de functie van een perspectief-tekenhulp die Alberti aan het velum had voorbehouden. Vervolgens maakten de Nederlanders het venster tot de metafoor van de illusie. In hun visie is het schilderij een venster op de wereld, in die zin dat het 'niet een geschilderd paneel of doek, maar een natuurlijk venster' schijnt. Vervolgens werd het venster de totum pro parte van de lens in de camera obscura: het venster refereerde aan de lens die in het venster gemonteerd was en de stralen naar het beeld op de muur daar tegenover of op het papier projecteerde, geheel volgens de regels van het perspectief.

Welk van deze vensters staat model voor de gemeenplaats die zegt dat de tv het venster op de wereld is? Geen enkele auteur vermeldt de bron van de uitdrukking. Wel staat zij heel vaak tussen aanhalingstekens, hetgeen, zoals ik al schreef in de voorbeschouwing, erop kan wijzen dat ze nooit helemaal serieus genomen is. De reden daarvoor is wellicht dat het medium van meet af aan ook een groot amusementsgehalte had. Humor, entertainment, sport (boxwedstrijden worden opvallend vaak genoemd), onderwerpen die in geen enkele opsomming ontbraken. Om niet geheel uit de toon te vallen, sloegen de tv-propagators vaak ook een ironische toon aan, waardoor nooit helemaal duidelijk wordt wat ze er nu serieus mee bedoelen. Dat maakt het moeilijk er iets over te zeggen. Pas later wordt het vensteridee door critici op de hak genomen, maar hun interpretatie ervan zegt misschien weinig over hoe men er in het begin echt over dacht.

Via een omtrekkende beweging moet het desondanks mogelijk zijn tot een Wesensschau van de metafoor te komen. Een eerste benadering is die van de concordantie. Wanneer is de eerste vermelding van de samentrekking van het venster op de wereld? Al voor de uitvinding van de tv blijkt men in geo-politieke commentaren te spreken over vensters op de wereld in de betekenis van de mogelijkheid tot culturele en economische uitwisseling met de wereld. De eerste vermelding is uit 1920 in Het Vaderland en gaat over de nog jonge Sovjet-Unie. Wanneer Russische bolsjewieken dat jaar de Krim dreigen kwijt te raken aan de tsaristen en aan de Oostkant worden ingesloten door de Japanners, schrijft het avondblad dat 'de sovjets ook langs dien kant "hun venster op de wereld" gesloten zien'.⁶⁴ Veertien jaar later tijdens de Zuid-Amerikaanse Chaco-oorlog noteert dezelfde krant: 'Bij den Boliviaanschen drang naar het Oosten is het niet alleen te doen om een stuk grondgebied maar om "een open venster op de wereld"'.⁶⁵ De historicus Johan Huizinga beoogt dezelfde vensterbeeldspraak als hij in 1935 schrijft: 'Wij hebben al de vensters van ons huis openstaan, en laten er den zeewind en den landwind vrij door blazen. Aanrakingen van eeuwen her hebben ons met Franschen, Engelschen en Duitschen geest vertrouwd gemaakt. Als er één ding is, waarop Nederland zich boven andere landen zou mogen verheffen, dan is het het feit, dat geen ander volk zoo gelijkmatig den stroom van drie verschillende cultuurkringen weet te verwerken...'⁶⁶ Niets duidt op een relatie met een afbeeldingstechniek, maar de aanhalingstekens in de krant wijzen op een al langer in roulatie zijnde uitdrukking. Waar ligt de oorsprong?

Het kan een citaat zijn, reden temeer om het tussen aanhalingstekens te zetten. Maar dat geldt ook voor licht aangepaste citaten, het kan dus ook een parafrase zijn. De formulering kan aan de literatuur zijn ontleend of aan de nationale geschiedschrijving. De context zou ook heel goed die van de afbeeldingskunst kunnen zijn. Van ironie lijkt geen sprake. Opvallend is in elk geval dat in de geo-politieke context het venster in de ideale situatie geopend is. Alleen zo houdt men contact met de buitenwereld. Van alle vensters die hierboven de revue hebben gepasseerd staat vooral het venster van Alberti wagenwijd open.

64 Het Vaderland, 11 mei 1920.

65 Het Vaderland, 13 januari 1934.

66 Johan Huizinga, Nederland's geestesmerk, in: Verzameld Werk VII, p. 291.

Het venster van de actualiteit...

Hoe dan ook, het ‘venster op de wereld’ werd door de televisie, zij het schoorvoetend, in haar vocabulaire opgenomen. Pas na de Tweede Wereldoorlog werd de uitdrukking in verband gebracht met de tv, allereerst via de namen van amusementsprogramma’s. De Amerikaanse tv-zender DuMont Television Network zond begin 1949 een programma uit onder de naam ‘Window on the World’. Het was een varietéprogramma waarin artiesten van over de hele wereld optraden, tegen het bordkartonnen decor van hun land. Hoewel amusement (van mager kaliber, volgens een verlate recensie) voldeed het aan de wens van Arnheim en andere televisievoorspellers, dat televisie beelden van over de hele wereld bij de kijker thuis bracht: ‘it makes us know the world better and in particular gives us a feeling for the multiplicity of what happens simultaneously in different places.’⁶⁷ ‘Dat je bedenkt: ik wil nu even in Australië kijken’ verwoordde Erik de Vries dit verlangen later.⁶⁸ Ook het Philips-boekje ‘Wat weet ik van televisie’ speculeert daarop, in het hoofdstukje getiteld ‘Een venster op de wereld’. Het venster komt hierin naar voren als symbool van het brengen van de actualiteit: ‘Er zal een tijd komen dat ge nauwelijks ademend en met wijd open ogen naar de televisiereportage van een grote brand of een scheepsramp staart. En dan zal het meest huiveringwekkende gevoel zijn, dat het op het ogenblik zelf gebeurt.’⁶⁹

De voorstelling dat een venster de kijker thuis verbindt met de buitenwereld keert ook terug in ‘Magic Window’. Dit langsturende Amerikaanse kinderprogramma ooit (1951-1994) bracht, naast een knutselonderdeel en een poppenkast, de jonge kijkers in contact met kinderen van andere landen en culturen.⁷⁰ ‘Het Magische Venster’ (1953) was ook de titel van een reclamefilm waarvoor Dick de Vilder, een andere televisieman van het eerste uur, in opdracht van Philips het scenario schreef. De tv heeft een voorname functie, zo houdt het filmpje de kijker voor, ‘opdat de mensen elkaar beter zullen zien en beter kunnen begrijpen’.⁷¹ Het magische venster was al een oude hyperbool. De allereerste advertentie voor televisies in de VS prees de tv aan als ‘a magic window through which you look on right from the ease of your armchair’.⁷² Het magische refereert aan de wijze waarop de tv draadloos beelden van de wereld de huiskamer binnenbrengt, het venster is het tv-scherm zelf. Ongetwijfeld is er ook een connectie met de toverlantaarn, of ‘magic lantern’, het apparaat waarmee nog tot de Tweede Wereldoorlog plaatjes vertoond werden. Maar altijd speelt op de achtergrond mee dat het venster ons een blik op de actuele wereld gunt.

... en van de objectiviteit

De actualiteit is een belangrijke betekenis van het venster die voor een afbeeldingstechniek betrekkelijk nieuw is in de geschiedenis. Maar er is nog een betekenis van het venster, die meer aansluit bij de vensters die tot nu toe aan de orde kwamen. Er wordt in die jaren niet getwijfeld aan de correctheid van de beelden. Hoe wazig, zwart-wit en onderbroken door storingen ook, wat tot de kijkers doordringt correspondeert met de werkelijkheid. Ook daarvoor wordt de metafoer gebruikt. Op de dag voor pakjesavond 1954 hamert mr. J. den Daas op het belang van de televisie. Degenen die van Sinterklaas een tv hebben gekregen

67 Rudolf Arnheim, *Film as Art*, p. 194.

68 De Groene Amsterdammer, 6 maart 1996, Televisieballethuwendijk.

69 Sjoerd de Vrij en Martien Deelen, *Wat weet ik van televisie*, p. 57.

70 In Nederland werd een soortgelijke formule gebruikt in het kinderprogramma ‘De verrekijker’, uitgezonden van 1956 tot 1972.

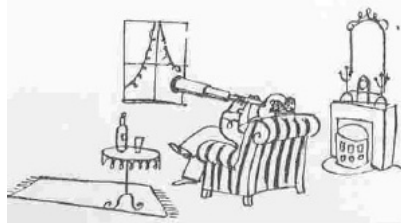
71 NRC, 14 maart 1998, Jules Verne in Eindhoven.

72 Jim von Schilling, *Magic Window*, p. 12.

zullen snel ontdekken, zo schreef hij,

dat het televisie-apparaat veel meer is dan een instrument van verstrooiing, dat het is “EEN VENSTER OP DE WERELD”. (...) De televisie is een wonder, een geschenk van de techniek, dat zal blijken belangrijker te zijn dan de radio en ook belangrijker dan de film. De televisie geeft meer dan de radio, klank en beeld tegelijk; zij kan meer geven dan de film omdat haar camera's het leven zelf kunnen vangen, zonder retouche, op het ogenblik zelf van het gebeuren.⁷³

Het venster is daarmee niet alleen een metafoor van de actualiteit maar ook van de objectiviteit. Niemand twijfelt in die beginjaren aan het waarheidsgehalte van het medium. Het zijn deze twee essentiële kwaliteiten, actualiteit en objectiviteit, die de venstermetafoor zijn bestaansrecht verlenen. Het venster is enerzijds het venster waardoor wij naar buiten kijken, naar de handelingen ‘op het ogenblik zelf’ – actueler kan het niet. Anderzijds komen de beelden ‘zonder retouche’ door het venster naar binnen, zonder tussenkomst van een of andere kunstenaar. Hier lijken alle vier de categorieën van het venster samen te komen. Het venster waardoor wij de handeling zien herinnert aan Alberti's open venster, het onbemiddelde beeld doet denken aan de theorieën die over het perspectiefraam en de camera obscura de ronde doen, het ‘leven zelf’ komt woordelijk overeen met de eis die De Lairese aan een schilderij stelt.



Cartoon uit 1954: ‘Dat zal pas televisie zijn, vér-zien in de echte zin van het woord’
(uit ‘Tijdschrift voor Mediageschiedenis’, themanummer 2005: ‘Vijftig Jaar TV-Journaal’, p. 145).

Met de komst van een onafhankelijk NTS-Journaal, in 1956, krijgt dit programma de eretitel van het venster op de wereld. Laat de omroepen maar hun levensbeschouwelijke rubrieken maken, het Journaal brengt het echte nieuws. Dat het Journaal bol staat van nationale vooroordelen wordt niet als zodanig ervaren. Vrijwel niemand twijfelt aan de juistheid van de journaalbeelden zelf. ‘Het NTS-Journaal is het laatste programma dat onder de kijkers voorwerp van enige kritiek is’, schreef men ter gelegenheid van het tienjarig jubileum van de tv⁷⁴ en nieuwsbaas Carel Enkelaar nam rond dezelfde tijd de Televisieprijs (voorloper van de Nipkow-schijf) voor het Journaal in ontvangst met de woorden: ‘Het Journaal vindt nergens iets van en het Journaal wil nergens iets mee. Het Journaal registreert’.⁷⁵

Nog geen spoor van twijfel dus. Het venster op de wereld geeft een waarheidsgetrouw beeld van de wereld, het liegt niet. In deze betekenis is de venstermetafoor nog lang courant gebleven. Nieuwsrubrieken die zich als onafhankelijk willen afficheren, leiden hun programma in met beelden van de camera gericht op de wereld, of geven het veelzeggende intro's:

73 De Telegraaf, 4 december 1954, Televisie – een venster op de wereld.

74 De Linie, 30 september 1961

75 Henri Beunders, De verbeelding van de wereld, de wereld van de verbeelding, p. 104.



Links: leader van het Belgische NIR-Journaal (1953-1957); rechts: leader van het BBC-programma Panorama (ca. 1956).

Familiegelijkenissen van de vensters

Is nu iets meer te zeggen over de vraag welk venster uit de lange traditie van venstermetaforen model heeft gestaan voor de televisie? Is de framing van Alberti van belang? Speelt het lineaire perspectief nog een rol? Geeft de televisie de kijker de illusie dat hij/zij naar buiten kijkt? Of heeft de objectieve lens van de camera obscura en in het verlengde daarvan, van de televisiecamera de venstermetafoor bepaald? Met een beetje duwen en trekken kan het medium tv aan elk van de vier venstermetaforen voldoen. Maar het is onmogelijk vast te stellen dat juist dit venster, en niet een ander, model heeft gestaan voor de gemeenplaats dat de televisie een venster op de wereld is.

Wel zijn er over en weer familiegelijkenissen aan te wijzen. Een eerste gemene deler van de vier gemeenplaatscategorieën en het televisie-‘venster op de wereld’ betreft de objectiviteit. De objectiviteit die inherent wordt gezien aan iedere nieuwe afbeeldingstechniek, vloeit voort uit de wetten van de optica en is dus zo oud als het tractaat van Alberti. De televisie is, net als het lineair perspectief, de fotografie en de cinematografie, boven elke verdenking verheven als het aankomt op de waarheidsgetrouwe weergave van de feiten. Zoals bij Leonardo het tafereel via piramidale lijnen door het perspectiefraam heendringt en op dat snijvlak kan worden nagetekend, zo worden ook de nieuwsfeiten door de televisiecamera geregistreerd zonder trucages of toevoegingen. De naam ‘Perspektiv’ die men in Duitsland in de begintijd aan de televisie wel gaf,⁷⁶ ademt nog het overeenkomstige principe van de procédé’s. De lens laat de realiteit correct door, zo is de gedachte.

Nog steeds verweren van partijdigheid betichte journalisten zich door te zeggen: we geven alleen maar dóór! We zetten het venster alleen maar open. In feite zeggen ze daarmee dat hun werk zo objectief is als de werking van een lens. Maar die ‘fly on the wall’ is reeds lang doodgeslagen. Hetzelfde jaar dat het Journaal bejubeld werd om zijn objectiviteit, verscheen ‘The Image: A Guide to Pseudo-events in America’ (1961) van Daniel Boorstin, waarin de eerste steen door het venster op de wereld wordt gegooid. Sindsdien zijn de relativerende stemmen over de televisie alleen maar luider geworden.

Een tweede constante factor is het illusoire karakter van de afbeeldingstechnieken. Hoewel Alberti met zijn venstermetafoor nooit een illusionisme heeft bedoeld is het zonneklaar dat de schilders met behulp van het lineaire perspectief zo wilden schilderen dat de illusie compleet was, dat het zou lijken dat de kijker uit het raam keek, of, zoals Vasari schreef over de Trinità van Masaccio, zo ‘dat het lijkt of er een gat in de muur zit’. Het idee dat de televisiekijker in de illusie verkeert dat hij/zij naar buiten kijkt, keert vooral terug in de reclame. Talloos zijn de advertenties die suggereren dat het tv-beeld bijna niet te onderscheiden is van de werkelijkheid. Elke nieuwe beeldtechnologie (LCD, 3D, nog meer pixels, etc) wordt aangeprezen met een nieuwe vondst, vaak uit de oude doos, zoals

76 Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media – Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means* (2006), p. 91

bijvoorbeeld de Philips-reclame in de Inleiding, waarop de aanstormende stier ‘zo levensecht is afgebeeld dat...’ (Vul maar in.)

Een advertentie voor HDTV prijst het apparaat aan als zo levensecht, dat niet alleen de kijkers thuis maar zelfs de coach vanuit de dug out het scherm toeschreeuwt, alsof het scherm de wedstrijd beter weergeeft dan met eigen ogen te zien is.



Advertentie van Canaldigitaal voor HDTV (2008).

Een echt nieuw element van de televisie is de actualiteit, het hier en nu. Elk ander medium ontbrak het aan deze onmiddellijkheid, het betrof altijd nabootsingen achteraf, zoals bij romans of schilderijen, of nabootsingen die we achteraf kunnen bekijken, zoals foto's en film. Met de komst van de televisie is dat onmiddellijke medium er wel, het brengt bewegende beelden 'live' in de huiskamer. De attractie die daar het dichtst bij komt is de camera obscura zoals Samuel van Hoogstraten die bezocht. Hij zag niet alleen bewegende beelden op een (papier)schermbinnen, het waren ook beelden van zaken die op *datzelfde* moment buiten plaatsvonden. Dit waren live beelden avant la lettre. Het verschil met de camera obscura is dat de beelden vluchtig blijven terwijl tv-fragmenten kunnen worden teruggezien, al kun je dat van veel vooral vroege tv-beelden helaas niet zeggen.

Een ander, minder in het oog springend kenmerk dat alle venstermetaforen delen is de kadrering. Bij Alberti's venster treedt deze connotatie het meest naar voren maar elke afbeeldingstechniek heeft er bij het bepalen van wat afgebeeld wordt mee te maken. Het is natuurlijk niet uitgesloten dat de bedenkers van de gemeenplaats dat de televisie een 'venster op de wereld' is, aan dit facet van het open venster van Alberti hebben gedacht, maar ik acht de kans klein. De venstermetafoor in deze zin is pas actueel geworden sinds men is gaan inzien dat ook onafhankelijk nieuws een construct is van journalisten, cameramensen, redacteurs en onuitgesproken morele en culturele voorkeuren. Dit aspect van de media staat sinds de jaren '80 van de vorige eeuw bekend als framing. In de woorden van socioloog Gitlin: 'Media frames, largely unspoken and unacknowledged, organize the world both for journalists who report it and (...) for us who rely on their reports'.⁷⁷ De analogie van het open venster van Alberti en het frame van de eerste (tv)journalisten gaat in zoverre op dat ze beiden zich niet van al hun vooringenomenheden bewust zijn. Ze richten hun blik op een handeling die ze willen afbeelden en vertrouwen dat de objectieve methode (van het velum of de lens) ook zal leiden tot een objectieve weergave. In werkelijkheid wordt natuurlijk vooraf al een blikrichting geselecteerd en is een volledig waardenvrije blik een illusie. Dat geldt zowel voor Alberti als voor de cameraman. Het venster staat nooit zomaar open, de beeldenvangers kunnen hooguit de indruk wekken dat hun velum of hun lens het toevallig zo aantroef. En dit wekken van de indruk is weer het terrein van het illusionisme, en daarmee zijn we weer terug bij De Lairese en Passeri.

⁷⁷ Todd Gitlin, *The Whole World is Watching* (1980), p. 7.

De echte oorsprong van de venstermetafoor? Het venster op Europa

Noch het volgen van oudere vindplaatsen, noch het volgen van eventuele familiegelekenissen leidt tot de ware genealogie van de gemeenplaats. De reden waarom er geen duidelijke correlatie valt aan te wijzen, is misschien gelegen in het feit dat de televisie met haar specifieke eigenschappen direct, vanaf dag een, een nieuwe inhoud aan het venster heeft gegeven. De televisie kent diverse nieuwe facetten die uniek zijn voor het medium. De televisie ontsluit gebieden en gebeurtenissen op de wereld waarvan we voorheen geen weet hadden. De televisie onthult zaken omdat een televisieploeg er zijn camera op gericht heeft en die anders voor ons verborgen waren gebleven. De televisie brengt ons in contact met andere manieren van leven, met nieuwe technieken, frisse ideeën. Voor de Oost-Berlijners waren de West-Duitse tv-kanalen volgens journalist Dieter Buhl een ‘window to the west’, Rudi Fuchs gaf een expositie van Oost-Europese kunstenaars de titel ‘Het ijzeren venster’.

Maar ook: de televisie stelt ons in staat aan anderen te laten zien hoe wij hier leven en denken. Een programma als het Eurovisie Songfestival is daarvan, hoe oubollig ook, een mooi voorbeeld. Al sinds jaar en dag worden, tegelijk met of voorafgaand aan een optreden, beelden van het deelnemende land vertoond. Het land zet zijn venster open voor de buurlanden en de Europese kijkers zien als door een venster in het andere land. Deze traditie is tot op de dag van vandaag in ere gehouden.



Tv-still van het Eurovisie Songfestival 1959, Teddy Scholten.

Dat is de dubbelzijdige betekenis van het venster: je kunt laten zien wat erbinnen gebeurt, en je kunt erdoor naar buiten zien, een betekenis die Alberti wel aanstipt in zijn architectuurboek. Daar adviseert hij ‘vensterbanken zo laag te maken dat iemand kan kijken naar en gezien worden door passanten op straat’⁷⁸ maar hij verbindt er geen schilderkunstige geheimtip aan.

De mogelijkheid om zowel naar buiten als naar binnen te laten kijken is ook de betekenis van het venster in de politieke commentaren die ik citeerde, uit de tijd van vóór de uitvinding van de televisie. Een land met een venster op de wereld heeft open verbindingen met de rest van de wereld, zonder daarin afhankelijk te zijn van derden, zonder bemoeienis of inmenging. Dit venster bestaat meestal in de vorm van een zeehaven of onbelemmerde spoor- of vaarverbinding waarlangs vrijelijk economische en culturele uitwisselingen kunnen plaatsvinden. Het land kan ongehinderd goederen en diensten binnen laten die het zelf niet voortbrengt en eigen voortbrengselen ongehinderd uitvoeren, zonder hulp van en zonder verantwoording af te hoeven leggen aan andere mogendheden. Een open venster betekent een vrijwaring van isolement en garandeert culturele en economische bloei.

De overeenkomst van dit open venster met het televisievenster is treffend. De twee essentialia van het venster, verbinding met de wereld en vrijheid van inmenging, keren in overdrachtelijke zin bij het nieuwe medium terug. De televisie brengt beelden van de ander bij ons binnen en het toont beelden van onszelf aan de ander. Het maakt van de wereld in de

⁷⁸ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1.12.

woorden van Marshall McLuhan, een ‘global village’ waar alle invloeden vrijelijk in- en uitwaaien, precies wat iedereen die mee wil in de vaart der volkeren zou wensen. En dat allemaal ‘zonder retouche’, het registreert slechts, het laat het leven zelf zien.

In deze overeenkomst ligt dan ook de sleutel tot de oorsprong van de venstermetafoor. De eerste vermelding in avondblad Het Vaderland uit 1920 betreft Rusland en dat is geen toeval. Voor het oude Rusland is isolement altijd een belangrijk thema geweest. Toen Zweden eind achttiende eeuw het hele Oostzeegebied in handen kreeg, had Rusland aan de westkant geen enkele haven tot haar beschikking. Het levenslange ideaal van tsaar Peter de Grote was een vrij uitzicht op het Westen, zowel in cultureel en intellectueel opzicht als in geografische zin. Toen hij het oostelijke deel van de Oostzeekust in handen kreeg, vestigde hij aan de monding van de Neva een grote havenstad naar Westers voorbeeld: St. Petersburg.

De eerste vergelijking van St. Petersburg met een venster komt uit een reisverslag van Francesco Algarotti, een beroemd wetenschapper en literator uit de achttiende eeuw. Bij zijn bezoek aan St. Petersburg in 1739 noemt hij deze stad, naar de Nederlandse vertaling, ‘dit groote fenster, hetwelk onlangs in het Noorden is geopend, en waardoor Rusland in Europa kijkt’.⁷⁹ Het is het begin van een ontelbare reeks ontleningen en parafrases, te beginnen met de Russische dichter Alexander Poesjkin die de metafoor overneemt in zijn beroemde gedicht ‘De Bronzen Ruiters’ (1833). Poesjkin noemt daar, in een noot verwijzend naar Algarotti, St. Petersburg het ‘venster op Europa’. Het is een metafoor die in geen enkele toeristische gids ontbreekt en later vaak werd verbasterd tot ‘venster op de wereld’.

De vergelijking van het venster met de mogelijkheid tot vrij verkeer is sindsdien in de meest uiteenlopende connotaties gebruikt. Eerst in geografische zin, zoals de krantencommentaren lieten zien, als metafoor van vrij handelsverkeer of mogelijke uitvalsbasis. De uitdrukking wordt tussen aanhalingstekens geplaatst waarmee men aangeeft schatplichtig te zijn aan Poesjkin. Met de komst van draadloze massacommunicatie wordt het ook gebruikt in informatieve zin. Het Amerikaanse tv-programma ‘Window on the World’ is daarvan een voorbeeld en de BBC zond vanaf september 1944 op de Engelse radio het programma ‘Window on the World’ uit om de luisteraars bij te praten (‘Talk on current affairs’). In de Philipsreclame ‘Wat weet ik van televisie’ staat het ‘venster op de wereld’ tussen aanhalingstekens, niet zoals ik aanvankelijk dacht als stijlfiguur van ironie, maar omdat het inmiddels een staande uitdrukking is geworden voor het vrij en ongehinderd verschaffen en ontvangen van informatie. Ook de geschreven media bedienden zich van de metafoor: de Javabode bevatte een ‘Venster op de wereld’, waarin de toestand in de wereld werd besproken en vrouwenblad Libelle liet in een gelijknamige rubriek vrouwen van Europa aan het woord.

Sinds de introductie van de televisie in de huiskamers is de metafoor voornamelijk gereserveerd voor de tv en is ‘de televisie is een venster op de wereld’ een gangbare gemeenplaats, zo niet een enorm cliché geworden. Telefunken gaat in 1964 met de spreuk adverteren voor het inmiddels razendpopulaire kijkmeubel met de tekst ‘Sportieve krachtmetingen en politieke schermutselingen. De verkiezing van een president en het bezoek van een koning. Van alle kanten dendert het wereldgebeuren op ons af. En vooral de televisie laat ons daarvan voortdurend getuige zijn. Welke TV kiest U als



79 Francesco Algarotti, Brieven, behelzende een berigt aangaande den koophandel, de scheepvaart, inkomsten en krygsmagt van Rusland (1770), p. 60.

Uw venster op de wereld? Telefunken TV natuurlijk!

Vanaf ongeveer 1980 grijpen mediatheoretici de gemeenplaats aan om korte metten te maken met die vensterclaim van vrije informatie. In hun kritiek laten ze vooral zelf zien hoe zij denken dat erover gedacht werd. Neil Postman waarschuwt voor de valse informatieclaim in 'Amusing ourselves to death': 'Americans are the best entertained and quite likely the least well-informed people in the Western world. I say this in the face of the popular conceit that television, as a window to the world, has made Americans exceedingly well informed'.⁸⁰ John Fiske leidt zijn tv-kritiek als volgt in: Televisie 'presents itself as an unmediated picture of external reality. This view of realism is often expressed by metaphors of transparency or reflection – television is seen either as a transparent window on the world or as a mirror reflecting our own reality back to us.'⁸¹ Een opvatting die hij uitdrukkelijk bekritiseert als een 'transparency fallacy'.

Is er nu echt geen relatie te leggen tussen het venster op de wereld en de oude venstermetaforen? Ik waag dat te betwijfelen. Mocht door iemand in de venstermetafoor het verband gesuggereerd zijn tussen de televisie en het lineaire perspectief of de camera obscura, dan is dat in een zeer verwaterde vorm. Van alle televisieonderzoekers dicht alleen Fiske (per negatio) de televisie de objectieve methode van het lineaire perspectief toe: 'It is significant that both these metaphors invoke a sheet of glass as an impersonal, noncultural medium of reproduction – the human or cultural agency of the process is masked'.⁸² De spiegel en het perspectiefraam, het zijn precies de middelen waarmee Leonardo de onfeilbaarheid van het perspectiefschilderen heeft aangetoond. Maar het is twijfelachtig of het venster en de spiegel zijn ingezet vanwege hun rijke verleden. Het is eerder zo dat elk nieuwe medium dat een paradigma van waarheidsgetrouwheid om zich heen weet te creëren, een metafoor krijgt toegediend dat in de wijsheid van de menigte het stempel der waarheid heeft meegekregen.

De critici zijn het er in ieder geval over eens dat het medium tv zichzelf (valselijk) afficheert als objectieve, onpartijdige, waarheidsgetrouwe afbeelding van de werkelijkheid. Of dat ook de opvatting van de televisiemakers over hun eigen werk is, is maar de vraag. Er is geen overvloedig bewijs dat iedereen er zo over denkt. De meeste commentatoren en propagandisten zagen de televisie van aanvang af ook als brenger van amusement. Zelfs het Journaal zet regelmatig de joker in, voor een kwinkslag of een jolige reportage.⁸³

Maar in het openbaar benadrukte men graag de serieuzere kant van het medium, waarvoor het venster een uitermate geschikte metafoor bleek. Vooral na twee wereldoorlogen zag iedereen het belang ervan in om van de massamensen wereldburgers te maken. De tv kon daaraan bijdragen, zo was de algemene stemming onder de vroege televisieadepten. Dat ze daarbij ook de optische wetten in de strijd wierpen, moet welwillend gezien worden als een extra retorisch middel om de massa daarvan te overtuigen.

80 Neil Postman, *Amusing ourselves to death*, p. 106.

81 John Fiske, *Television Culture*, p. 21

82 John Fiske, *id.*

83 De allereerste Journaaluitzending in 1956 bevatte een reportage bij de schaakkampioen Max Euwe thuis, waarin men bij wijze van humor het hele interieur op zijn kop had gezet. De eerste Franse Journaaluitzending ging letterlijk de lucht in: in de traditie van Félix Nadar steeg de nieuwslezer met een luchtballon ten hemel.

Hoofdstuk 5 Conclusie van Deel I en vooruitblik

De eerste fase van een succesvolle afbeeldingstechniek, zo heb ik laten zien, speelt zich altijd af rond de waarheidsgetrouwheid. Niemand beweert in die begindagen dat de techniek er vooral op uit is om het publiek zand in de ogen te strooien, dat de afbeelding de werkelijkheid mooier of slechter afschildert dan die is of dat de kunstenaar een lachspiegel naar de natuur ophoudt. Men gelooft oprecht dat de nieuwe methode, of het nu het perspectief, de fotografie, de realistische roman, de cinematografie of de televisie is, afbeeldingen produceert die één op één corresponderen met de werkelijkheid. De gemeenplaatsen die die zekerheid moeten uitdrukken centreren zich rond verschijnselen en instrumenten waarvan de optische nauwkeurigheid boven elke twijfel verheven is. De kunstenaar houdt de spiegel op naar de natuur, het schaduwbeeld beantwoordt louter aan optische wetten, de televisie is een venster op de wereld... de uitspraken refereren allemaal aan de waarheidsgetrouwheid van de nieuwe afbeelding. Het zijn juist deze vergelijkingen die worden gebruikt omdat ze diep zitten ingebakken in onze manier van kennen en versmolten zijn met de waarneming zelf.

Als om die waarheidsgetrouwheid nog eens te onderstrepen, vormt zich een sub-categorie gemeenplaatsen waarin de verbazing van het publiek tot in het bizarre wordt opgeklopt. De afbeeldingen zijn zo bedrieglijk echt dat iedereen erdoor wordt misleid. Vogels komen op geschilderde druiven af om ervan te eten, bioscoopbezoekers willen wegrennen voor de aanstormende trein, tv-kijkers bellen Bonanza voor hulp in hun dorp, etc. De sterke verhalen doen vaak de ronde ter meerdere eer en glorie van de kunstenaars maar zijn evengoed een bewijs van de transparantie van de methode. De afbeelding is zo geslaagd dat de kijker vergeet dat hij/zij naar een beeld kijkt.



Gerard de Jode (toegeschr.), in: Joost van den Vondel, *Den Gulden Winckel* (1613), p. 284:

‘Siet hoe twee schilders elck een omt beste deel,
Vast schilderen om strijd met t’verwige pinceel’.

In de nasleep van de verbazing, als bijna iedereen aan de nieuwe afbeeldingen gewend is geraakt, komt nog een sub-categorie gemeenplaatsen op van achtergestelde verbazing. Er bestaan nog altijd primitieve volkeren, kinderen of boeren, zo vertellen die gemeenplaatsen, die al die tijd van de afbeeldingstechniek verstoken zijn gebleven en nu vol onbegrip naar de voor hen nieuwe afbeeldingen staren. ‘Zeer interessant, maar waar ging het eigenlijk over?’ zei iemand uit de Oekraïense negorij toen hij zijn eerste film zag. ‘Waarom teken je mijn dak zo vervormd’, zei een Duitse boer tegen een perspectieftekenaar. ‘Mijn huis is best recht!’¹ De anekdotes moeten duidelijk maken dat de afbeeldingen, hoewel ze toch echt corresponderen met de werkelijkheid, een leertraject vereisen. Het vergt een beeldtaal, een mental set of gewoon optische kennis om de nieuwe beelden op juiste waarde te schatten. Welbeschouwd past ook Plato’s weerszin tegen skiografische beelden in dit rijtje: hij noemt het nog goocheltrucs, verstoken van enige waarheid.

Het zijn de twee nfasen die Gombrich als inherent beschouwt aan iedere nieuwe afbeeldingstechniek: ‘Every time we meet with an unfamiliar type of transposition, there is a brief moment of shock and a period of adjustment’.² Op den duur leert iedereen de beelden te begrijpen, ze in te passen in het dagelijks leven en de techniek te gebruiken voor het vertellen van een eigen verhaal. Dan sterven de waarheidsclaims weg en verdwijnen de sterke verhalen over geschokte toeschouwers naar de achtergrond.

Een succesvol gebleken en algemeen aanvaarde afbeeldingstechniek kan op haar beurt dienst doen als nieuwe metafoor. In de plaats van de spiegel, de schaduw of het venster worden de foto, de roman of de televisie veelvuldig gebruikt als onderstreping van een goede afbeelding. Gombrich gebruikt de film als metafoor van een geslaagde gelijkenis: ‘we know Pompey, Augustus, Titus, or Nero, almost as if we had seen their faces on the screen’³. R.L. Stevenson kenschetst de naturalistische romans van zijn dagen zo: ‘a photographic exactitude in dialogue is now the exclusive fashion’.⁴ Zelfs Plato’s schilder wordt gedefinieerd als een persoon ‘copying in the photographic sense’ (Eva Keuls) om uit te leggen wat Plato bedoelde met zijn spiegelmetafoor. Alleen een volledig ingeburgerde afbeeldingstechniek verwerft de status van graadmeter waarmee het succes van andere technieken wordt aangegeven, zoals ook de spiegel, de schaduw en het venster die status hadden bereikt.

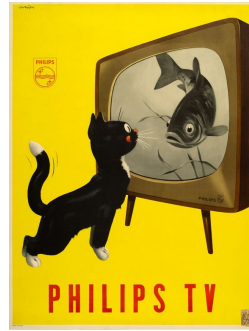
Nu ligt het voor de hand de ontwikkeling van de besproken technieken verder te volgen op weg naar de volledige mimeze, naar het goed-beter-best-sjabloon van Vasari. De camera obscura bijvoorbeeld, die de beelden ondersteboven en spiegelverkeerd te zien gaf, werd door Johann Sturm in 1676 met een ‘spiegelreflex’ geperfectioneerd. De Daguerreotypie en de Talbotypie verdwenen met de uitvinding van George Eastman, de Nipkow-schijf die Baird gebruikte werd verdrongen door de iconoscoop van Zworykin, de zwart-wit film werd gevolgd door de kleurenfilm etc. Maar dat brengt weinig nieuws aan het licht, aan het oerprincipe veranderde weinig. Wanneer de basis van de afbeeldingstechniek eenmaal is gelegd volgen innovaties elkaar snel op in de jacht om de mythe van de totale representatie te verwezenlijken. Bij elke bereikte mijlpaal duiken weer oude gemeenplaatsen op om de vernieuwingen aan te prijzen. In advertenties varieert men telkens weer op de druiven van Zeuxis, zoals blijkt uit de volgende illustraties. Maar verder blijft de camera een camera heten, de foto een foto, televisie televisie.

1 Béla Balász, *Early Film Theory*, p. 94; Rudolf Arnheim, *Art and Visual perception*, p. 76.

2 Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, p. 46.

3 Ernst Gombrich, *Story of Art*, p. 121 (in de Nederlandse vertaling wordt ‘screen’ vertaald met televisie maar het is de vraag of Gombrich in 1950 daar al aan refereerde).

4 R.L. Stevenson, ‘A note on realism’, in: *Essays in the Art of Writing*, p. 64.



Links: Gerard de Jode (toegeschr.) in: Joost van den Vondel, *Den Gulden Winckel* (1613), p. 284, detail van bovenstaande illustratie: de vogel vliegt op Zeuxis' geschilderde druiven af;
midden: Jan Wijga, 'Philips TV' (1951); rechts: Samsung commercial voor LED TV (2009):
'Samsung LED technology enables a true-to-life range of picture brightness'.

Mijn onderzoek verloopt niet lineair, van een bepaalde begintoestand of oeridee naar een steeds hogere graad van perfectie. Dat zou de diachronische benadering zijn die maar al te vaak blijft steken in een lijst van hoogtepunten en 'grote namen'. Het is ook niet de bedoeling dit onderzoek te lezen als een bejubeling van een oud idee, waarvoor Zielinski waarschuwt. Dat zou er slechts van uit gaan dat 'Die Jahrhunderte dazu da [sind], die großen archaischen Ideen zu schleifen und zu perfektionieren'.

Mijn benadering is eerder circulair: elke afbeeldingstechniek kent een opeenvolging van fasen die het best benaderd kan worden aan de hand van specifieke gemeenplaatsen. De eerste gemeenplaatsengroep bracht aan het licht dat vrijwel alle afbeeldingstechnieken beginnen met de claim dat ze exact corresponderen met de werkelijkheid. Maar deze claim houdt geen stand, zoals aanstonds duidelijk wordt. Afbeeldingskunstenaars selecteren en manipuleren met onderwerpen en beelden eigenlijk al vanaf het eerste begin en wijken daarmee af van wat er werkelijk te zien is. Omdat de nadruk zo erg lag op de waarheidsclaims werd de erkenning daarvan aan het oog onttrokken. Aan de hand van de gemeenplaats van de selectie van Zeuxis onderzoek ik deze ontwikkeling en probeer ik na te gaan in hoeverre de waarheidsclaims en de manipulatie konden samengaan (Deel II, 6).

Voorspelling

Een goede structuur of theorie kenmerkt zich daarin dat zij ook voorspellende waarde heeft. Kunnen we ons nu op grond van de tot nu gepresenteerde voorstelling van zaken ook aan een voorspelling wagen? Worden er ook met betrekking tot de nieuwste laat-twintigste-eeuwse afbeeldingstechnieken gemeenplaatsen gedebiteerd die de verwachtingen opstuwten tot op het hoogste niveau? Een blik op de retoriek van het computertijdperk laat treffende overeenkomsten zien. De digitale revolutie werd aangekondigd met juichende vooruitzichten van de totale informatie. De informatica zou er voor zorgen dat we van alles en iedereen op de hoogte kwamen. We zouden alles gaan weten, want de computer registreerde de werkelijkheid zoals tot nog toe geen enkele afbeeldingstechniek dat wist te doen.

Voor ik daar dieper op in ga is het noodzakelijk een onderscheid te benoemen in de gebezigde terminologie. Er bestaan namelijk twee vormen van informatieverwerking die in het Nederlands beide met digitalisering worden aangeduid. In de Oxford English Dictionary worden ze wel onderscheiden met de termen digitization (digitalisering I) en digitalization (digitalisering II). Onder digitalisering I wordt verstaan het in digitale vorm (nullen en enen) opslaan van analoge informatie van de werkelijkheid; digitalisering II behelst de toepassing

en alomtegenwoordigheid van digitale technologie in allerlei sectoren van wetenschap en samenleving, zoals in digitale media als internet en smartphones.

Digitalisering I

De genoemde ‘totale informatie’ is een belofte die vooral met betrekking tot digitalisering I werd gedaan. Men heeft zich afgevraagd hoe het mogelijk is dat we via een machine die rekent met een talstelsel van louter nullen en enen volledig geïnformeerd kunnen worden. Een onthutsend en toch ook verhelderend antwoord werd geleverd door de Amerikaanse fysicus John A. Wheeler, in een beroemd artikel waarin hij de slogan ‘it from bit’ introduceert. Hij hangt de stelling aan, en hij is daarin niet de enige, dat alles in het universum zijn functie, betekenis en bestaan ontleent aan computergegenereerde antwoorden op ja/nee-vragen. ‘That which we call reality arises in the last analysis from the posing of yes-no questions and the registering of equipment-evoked responses’.⁵ Wanneer we informatie reduceren tot antwoorden op vragen die alleen met ja of nee beantwoord kunnen worden is de computer inderdaad een toereikend middel om die informatie op te slaan.

De mogelijkheden die hierin vervat liggen zijn in principe eindeloos, zoals Negroponte stelt: ‘digitizing a signal is to take samples of it, which, if closely spaced, can be used to play back a seemingly perfect replica’.⁶ Een enorm opwindende gedachte, door Lanier, die ‘erbij was’ als volgt verwoord: ‘Once you can understand something in a way that you can shove it into a computer, you have cracked its code, transcended any particularity it might have at a given time. It was as if we had become the Gods of vision and had effectively created all possible images, for they would merely be reshufflings of the bits in the computers we had before us, completely under our command’.⁷ Hij gebruikt daarmee hetzelfde vocabulair als de eerste perspectivisten: Alberti zegt over de schilders die in perspectief schilderen, dat ‘degenen die haar beheersen (...) begrijpen dat zij bijna Gods evenknie zijn’.

De overtuiging dat elk fysisch verschijnsel in bits op de computer kan worden opgeslagen lijkt tot in elke discipline te zijn doorgedrongen. Neuro-onderzoeker Antonio Damasio voorziet een totale digitalisering van het brein en denkt langs die weg het menselijk bewustzijn te kunnen doorgronden. ‘Je kunt zelfs de gegevens van een brein, van jouw brein, in een computer opslaan en doorgeven (...) Op dit moment is de computer al in staat te zien of jouw beeld van een vaas hetzelfde is als het beeld van een horloge, en te zeggen dat dat niet zo is’.⁸ De computer is de leugendetector van onze bewustzijnsinhouden: als het beeld in de computer een vaas te zien geeft en de proefpersoon zegt dat hij een vaas ziet, dan is dat waar; als de computer een vaas te zien geeft en de persoon zegt dat hij een horloge ziet, is dat onwaar. Een opvatting die erg veel lijkt op de correspondentietheorie zoals die in zijn eenvoudigste vorm werd beschreven door Plato: ‘... taal die de dingen zegt zoals ze zijn, is de ware taal. En die ze zegt zoals ze niet zijn, is leugentaal’.⁹

Damasio noemt deze beelden in de hersenen ‘neural maps’. Het brein maakt visuele, auditieve of tactiele ‘neural maps’ van waargenomen dingen. De MRI-scans tonen ons op hun beurt een beeld van wat iemand ziet, hoort, ruikt.

Je kan de data van een MRI-scan in een computer stoppen waarna die computer in staat is uit te zoeken welk beeld wat is. De activiteit in de hersenen is zó verschillend voor de vaas en voor de mok en voor

5 John A. Wheeler, Information, Physics, Quantum: The Search for links. In: *Proceedings 3rd International Symposium on Foundations of Quantum Mechanics* (1989), p. 356.

6 Nicolas Negroponte, *Being Digital*, p. 14.

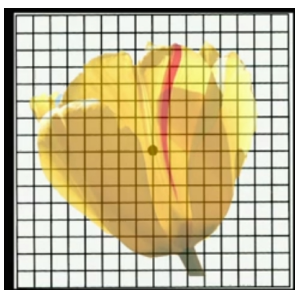
7 Jaron Lanier, *One Half a Manifesto* (2000).

8 Groene Amsterdammer, 11 jan. 2012.

9 Plato, *Cratylus* 385b.

het horloge dat je steeds een heel ander patroon te zien krijgt; voor ieder voorwerp een andere kaart (...) Als je maar genoeg data in zou voeren kan de computer die herkenning maken'.¹⁰

De illustratie, die ook al sterk doet denken aan Alberti, heeft hier vooral een retorische functie: wij kunnen ons voorstellen dat er ergens in onze visuele cortex een gebiedje zit dat dit plaatje kan oproepen, net zoals wij in een afbeeldingenmap van de computer dit plaatje kunnen oproepen.



Antonio Damasio, voorbeeld van een 'neural map', afbeelding gebruikt tijdens zijn TED-Talk (2014).

De neural map wordt gepresenteerd als een soort diavoorstelling in het brein, Damasio spreekt letterlijk van een 'film that is going on in our minds' (zonder er overigens, ter geruststelling van de filosofers of mind, een Cartesisch theater van te maken met een homunculus als toeschouwer). De plaatjes zijn bijkomstig en hebben niet de pretentie de voorstelling in het brein echt na te bootsen. Ze dienen slechts als illustratie van de fysiologische processen in het brein. Ondanks de vele kritiek dat zulke plaatjes weinig zeggen over causale relaties of eventuele dwarsverbanden weet Damasio de verwachtingen flink op te kloppen.

Brain mapping of brain imaging, zoals deze discipline wordt genoemd, brengt niet alleen onze waarnemingen in kaart maar ook ons bewustzijn, zo schrijft Damasio in zijn boek 'Self comes to Mind'. Tot nu toe kunnen we van andere bewustzijn slechts gissen wat er in omgaat, alleen bij onszelf kunnen we, en dan nog slechts door een 'rather narrow window', onze geest observeren.¹¹ Als ik Damasio goed begrijp is een computer in de toekomst wel in staat een venster op andermans geest te openen.¹² En daarmee zijn we weer terug in het gemeenplaatsenrijk van de waarheidsgetrouwheid.

Digitalisering II

De totale informatie wordt niet alleen met betrekking tot wetenschappelijk onderzoek gebruikt, maar duikt ook op bij digitalisering II, vooral waar die zich uit in digitale media en smartphones. Ook in deze regionen heerst de opvatting dat we, als we maar genoeg data invoeren, in staat zullen zijn elkaar door en door te kennen. Het mag geen verrassing heten dat de spiegel- en venstermetafoor ook in de digitale media weer tevoorschijn komt. Bijvoorbeeld in de roman 'De Cirkel' van Dave Eggers, waarin Mae door haar superieur de voordelen van 'transparant gaan' krijgt uitgelegd:

¹⁰ Zie noot 8.

¹¹ Antonio Damasio, *Self comes to Mind*, p. 14.

¹² Er is veel tegengeluid, van o.a. Timandra Harkness, *Big Data: Does Size Matter?': 'Ons ik bestaat niet uit nullen en enen. Je kunt je ik niet in een databank opsluiten' (in interview met Trouw, 13 nov. 2016); Wouter van Noort, 'Is daar iemand? Hoe de smartphone ons leven beheerst: 'Hoeveel data je ook verzamelt, de wereld is toch altijd ingewikkelder'; de Duitse filosoof Markus Gabriel spreekt van neurofetisjisme, www.ru.nl/radboudreflects, 25 jan. 2017. Al in 1989 schreven Jan Sleutels en Bart Geurts in 'Vensters op de geest' dat we niet zo snel deze short cut zouden kunnen maken, maar met de introductie van de hersenscan wint de overtuiging veld dat het venster kan worden geopend.*

‘Dit past bij het doel van de Cirkel om ieder van ons te helpen ons completer te voelen en ons het idee te geven dat anderen een complete – op volledige informatie gebaseerde – indruk van ons hebben. En ook om te voorkomen dat wij, zoals jij, het idee krijgen dat de wereld een vervormd beeld van ons krijgt voorgeschoteld. Het is als met een kapotte spiegel. Als we daarin kijken, in een spiegel met een barst of waaruit stukken ontbreken, wat krijgen we dan?’

Nu snapte Mae het. Alle analyses, oordelen of beelden op basis van onvolledige informatie waren verkeerd. ‘We krijgen een scheef, vervormd spiegelbeeld,’ antwoordde ze.

‘Inderdaad,’ zei Bailey. ‘En als de spiegel heel is?’

‘Dan zien we alles.’

‘Een spiegel toont de waarheid, niet?’

‘Uiteraard. Het is een spiegel. Het is de werkelijkheid.’¹³

Het is precies de gemeenplaats waarmee vanaf Alberti de waarheid van het perspectief werd geïllustreerd. Zoals het perspectiefschilderij één op één correspondeert met de werkelijkheid, zo laten de digitale media één op één zien wie je bent. Transparant gaan is daarvoor essentieel. Mae ‘was via het cameraatje dat om haar hals hing een venster op deze nieuwe wereld en op de wereld van de Cirkel in het algemeen.’¹⁴ Dat hierin de woorden van de Heerlijke Nieuwe Wereld van George Orwell doorklinken berust niet op toeval.

Dit is fictie, maar het is ook werkelijkheid. Er is een ‘autographer’ op de markt die je op kunt spelden en die voor de drager kan dienen als een extern ‘fotografisch geheugen’. Gordon Bell, auteur van ‘Total Recall’, loopt ermee rond. Zijn hele leven is hiermee gedigitaliseerd en opgeslagen, uit de back up rollen kaarten waarop van uur tot uur hartslag, temperatuur, ontmoetingen, bezochte locaties etc. worden weergegeven. Hij leeft in een glazen universum met een absoluut geheugen. Volgens futurologen ligt deze transparantie voor ons allemaal in het verschiet, met uitvindingen zoals Google Glass, zeker als die worden uitgerust met gezichtherkenning. Van ieder van ons kan het leven in kaart gebracht worden: de digitale media zijn de nieuwe spiegel van de ziel.

Ook in politieke zin worden digitale media aangeprezen met het venster en de spiegel. Mediaexpert Catie Bailard besprak op Foreignaffair de voordelen van het internet, dat ‘has been revolutionary for information distribution’:

The Internet primarily influences the public’s evaluations through two mechanisms, which I call mirror-holding and window-opening. Mirror-holding describes how the Internet, by providing a larger and more diverse array of local political information than traditional media, enables users to better discern and reflect on the quality of their governments. Window-opening, by contrast, pertains to the global nature of the Internet, which gives users a better understanding of political conditions in other countries, particularly the advanced democracies that are most visible on the Internet. This provides users with a realistic scale by which to make comparative evaluations about how well their own government functions.¹⁵

Samenvattend staat hier dat het internet ons meer informatie geeft om te reflecteren (de spiegel) en een betere blik biedt op de democratische wereld (het venster). Ze had het in 1951 kunnen schrijven over de televisie, sterker, het is toen geschreven over de televisie. Het is de vraag of ze het nu, in wat sommigen het post truth-tijdperk noemen, weer zou zeggen. Ik denk dat, zoals elk nieuwe medium is overkomen, ook de digitale revolutie met veel enthousiasme

13 Dave Eggers, *De Cirkel*, p. 262. In de Nederlandse literatuur komt hetzelfde thema bijna woordelijk voor: Adriaan van Dis, *In het buitengebied*, p? : ‘Kun je me gelukkig maken?’ ‘Ja, als ik maar genoeg gegevens heb’. Verg.: ‘any information that eludes us, anything that’s not accessible, prevents us from being perfect’, p. 287.

14 Dave Eggers, *De Cirkel*, p. 273.

15 Catie Bailard, *Foreign Affairs*: ‘The Other Facebook Revolution. How the Internet Makes People Unhappy With Their Governments’, 11 nov. 2014.

werd en wordt onthaald met aansprekende metaforen, maar dat vroeg of laat het idee van de waarheidsgetrouwheid het eenvoudig zal afleggen tegen de weerbarstige werkelijkheid. In zekere zin is dat al zo. Wat Gerrit Komrij in 1986 zei van de televisie: ‘Het venster op de wereld bleek de grondigste oogklep aller tijden’ gonst al evenzeer rond over de digitale media. Nu heet het geen oogklep maar een filter bubble. Met doeltreffende enscenering en slimme montage komen wel diverse zienswijzen over het voetlicht, maar het principe van de waarheidsgetrouwheid raakt langzaam maar zeker uit zicht. Iedereen kijkt tegen de binnenkant van het door hem/haar gekozen spiegelpaleis vol ‘flattering mirrors’, ‘we like the mirror and the mirror likes us’.¹⁶ (Voor een bespiegeling over het afnemende waarheidsgehalte van beelden zie de hoofdstukken hierna).

Welke afbeeldingstechniek wordt succesvol?

Naar aanleiding van deze twee vormen van digitalisering nog een opmerking tot slot. Welke van de twee, if any, zal aanschuiven in de rij van succesvolle afbeeldingstechnieken zoals die tot nu toe aan de orde kwamen – perspectief, roman, fotografie, film, televisie? Wat maakt een afbeelding(stechniek) tot een succes? In de beantwoording van deze vraag liggen tegelijkertijd de andere afbeeldingstechnieken ter beoordeling: waarom zijn zij tot zo’n overweldigend succes uitgegroeid?

Een eerste voorwaarde voor een succesvolle afbeeldingstechniek is wat wel de ‘verdubbeling’ van het origineel wordt genoemd. Een afbeeldingstechniek moet in staat zijn een afbeelding voort te brengen die bij de kijker/lezer de sensatie teweegbrengt oog in oog met het origineel te staan. Dat wil zeggen dat de afbeeldingstechniek een verdubbeling van het origineel bewerkstelligt via een beeldtechnische nabootsing (perspectivische schilderkunst, fotografie, film, tv, digitale beelden) of die anderszins weet op te roepen (romans, social media). Zonder deze sensatie groeit de techniek nooit uit tot een succes.

Verder moet de afbeeldingstechniek aansluiten bij het herkenningsrepertoire van het publiek. Het is duidelijk dat een wetenschappelijke illustratie daar niet aan voldoet, in tegenstelling tot een voor een breed publiek bedoelde, meer kunstzinnige afbeelding. Thomas Kuhn heeft daar een paar interessante opmerkingen aan gewijd. De kunstenaar heeft zijn eigen artistieke motieven om de afbeelding zus of zo te maken. Om het even of hij het uitvoert met twee verdwijnpunten, drie camera’s of vier vertellers, het eindresultaat is voor de kunstenaar een doel in zichzelf. Een wetenschappelijke afbeelding daarentegen is geen eindproduct maar slechts een illustratie van een theorie of een fysiologische toestand. In de woorden van Kuhn: ‘However atypical and however imperfect, the paintings are end-products of artistic activity(...) The scientific illustrations, on the other hand, are at best by-products of scientific activity’. Wat een doel is voor de kunstenaar is slechts een middel voor de wetenschapper. Hetzelfde geldt voor de afbeeldingen van Damasio. De neural maps en de hersenscans dienen slechts als de illustratie van zijn onderzoek. ‘Once the research result is published, the original pictures may even be destroyed’.¹⁷ Dat laatste geldt niet voor kunstafbeeldingen, aldus Kuhn, oude schilderijen worden niet vernietigd maar juist bewaard.

Dit is echter nog geen doorslaggevend argument waarom de ene soort afbeelding wel populair wordt en een andere niet. De fotografie bijvoorbeeld is veel gebruikt voor wetenschappelijk onderzoek en is toch tot in iedere huiskamer doorgedrongen. Er moet dus nog aan een andere belangrijke voorwaarde worden voldaan.

Het voornaamste doel van een afbeelding, dat had Alberti goed gezien, is het verhaal, de historia. Een afbeeldingstechniek waarmee geen verhaal kan worden voortgebracht

16 Jonathan Franzen, ‘Liking is for Cowards. Go for what hurts’, in New York Times, 28-5-2011.

17 Thomas Kuhn, *The Essential Tension*, p. 342.

(preciezer: waarmee geen afbeeldingen kunnen worden voortgebracht die een verhaal vertellen), zal spoedig eindigen als een kortstondig curiosum. Zij houdt slechts stand als klinische techniek om iets letterlijk af te beelden wat we niet direct kunnen zien, zoals een fax of een röntgenfoto. Deze afbeeldingen zijn niet meer dan wat ze tonen: een plattegrond van een huis of een botbreuk. Ze ontstijgen nooit het niveau van de simpele één-op-één-nabootsing omdat ze geen verhaal in zich bergen of oproepen. Dit is wat Arthur Danto in zijn beroemde End of Art-artikel schreef, dat een kunstvorm te gronde gaat aan tanend enthousiasme als de mimesis niet overgaat in diegesis, vertelling: 'I think it generally the case that unless the mimesis becomes transformed into diegesis, or narrative, an art form dies of diminishing excitement'.¹⁸

Een afbeelding spreekt ons pas blijvend aan als het een verhaal vertelt, alleen dan is zij in staat ons in de ban te houden, en alleen dan worden we aangemoedigd er ook een verhaal mee te vertellen, zoals bij de overige tot nu toe bekende afbeeldingstechnieken het geval is. Dat hebben alle theoretici al vroeg voorzien. Voor Alberti was het in een 'vierkant' vatten van een historia het belangrijkste oogmerk van een perspectivisch schilderij. De vraag is nu: wanneer wordt een afbeelding een vertelling? Aan welke intrinsieke eigenschappen moet een afbeeldingstechniek voldoen wil het in aanmerking komen voor het vertellen van een verhaal?

In het volgende hoofdstuk kom ik hier uitgebreid op terug, maar ik licht hier al een tip van de sluier op. Deze narrativisering heeft pas kans van slagen wanneer de afbeeldingstechniek in zich de technische mogelijkheid biedt tot enscenering of tot een interne compositie. Zij moet vroeg of laat de weg inslaan van samenvoegen van elementen uit de werkelijkheid die niet zo tezamen te zien waren geweest.

Het is duidelijk dat een techniek als brain imaging geen toekomst zal hebben, om de simpele reden dat deze afbeeldingen geen narratief kunnen voortbrengen. Ze blijven op het niveau van de wetenschappelijke afbeelding waarmee iets uit de neurofysiologie wordt geïllustreerd, maar kunnen niet door een interne compositie of enscenering tot een verhaal komen. Dat neemt niet weg dat wetenschappers in hun illustraties en begeleidende teksten toch gebruik maken van de juichende gemeenplaatsen om zo het revolutionaire karakter van hun bevindingen aan te prijzen. Zij 'lenen' als het ware de gemeenplaatsen van de afbeeldingstechnieken met narratieve mogelijkheden, maar meestal alleen in de beginfase, als ze voet aan de grond proberen te krijgen voor hun nieuwe wetenschap.

De tweede vorm van digitalisering biedt voor narrativisering alle kansen. Digitale media stellen de gebruiker in staat om diverse elementen van het leven samen te bundelen waarmee de volger zich in zijn verbeelding een verhaal kan vormen van die persoon. Hoewel de eerste aanprijzingen nog vermelden dat hier van een één-op-één-nabootsing van de persoon sprake is, geeft geen enkel account op sociale media een 'gelijkend portret'. Daarmee komt de leugenachtigheid van het medium ten tonele, maar ook de mogelijkheden om van het medium een succesvolle afbeeldingstechniek of misschien zelfs kunst te maken. Nu is de internetgemeenschap nog bezig met het 'ontmaskeren' van fotoblogs ('iemand kan nooit op al die plaatsen geweest zijn'), het zal niet lang meer duren of het ensceneren van de foto's maakt het verschil tussen een kunstblog en een droog reisverslag.

De digitale media hebben kortom alles in huis om er een verhaal in uit te drukken. Hoe met behulp van de diverse afbeeldingstechnieken verhalende afbeeldingen kunnen worden voortgebracht is het onderwerp van de volgende hoofdstukken.

18 Arthur Danto, *The philosophical disenfranchisement of art* (1986), p. 97. Dit wil overigens niet zeggen dat kunst zonder verhaal geen kunst is, maar dan zijn we al aan het variëren op een reeds lang ingeburgerde kunstvorm die ooit als nabootsingskunst haar successen heeft gekend. Kunst heeft zelfs bestaansrecht zonder 'ervaring' over te brengen, zoals Joseph Kohuth laat zien onder het motto: 'I wanted to remove the experience from the work of art'.

Deel II

Nature imitates a Lie

Hoofdstuk 6 De methode Zeuxis I: Selectie in de Renaissance

Socrates: ‘Parrhasius, bestaat de schilderkunst in het afbeelden van de dingen die wij zien? In elk geval geven jullie met kleuren weer wat er hol en hoog, donker en licht, hard en zacht, ruw en glad, nieuw en oud is aan fysieke voorwerpen en maken jullie er op die manier een afbeelding van.’

Parrhasius: ‘Dat is juist.’

Socrates: ‘En als je nu mooie dingen wilt uitbeelden en als blijkt dat het niet gemakkelijk is ergens een mens te vinden bij wie alles volmaakt is, dan breng je van meerdere mensen die partijen bij elkaar die ieder afzonderlijk het mooiste zijn, en vorm je op die manier volledige gestalten die volmaakte schoonheden lijken.

Parrhasius: ‘Ja, zo doen we dat.’

Xenophon, Memorabilia.

In dit hoofdstuk ligt onder het vergrootglas de fase die volgt op de hiervoor behandelde introductiefase van de afbeeldingstechniek. Elke afbeeldingstechniek maakt na de eerste claims van waarheidsgetrouwheid de overstap naar de samenvoeging van enkelvoudige (waarheidsgetrouwe) afbeeldingen tot nieuwe afbeeldingen. De paradigmatische gemeenplaats voor deze samenvoegingsmethode is de anekdote van Zeuxis die van vijf vrouwen de schoonste delen selecteerde en ze in een schilderij samenvoegde. Aangetoond zal worden dat volgens de eerste kunstenaars die deze procedure volgen, de samenvoeging aanvankelijk niets aan waarheidsgetrouwheid heeft ingeboet: elke deelafbeelding correspondeert immers met de werkelijkheid, hetzelfde geldt dus voor het geheel. De consensus onder kunsthistorici dat hierin van aanvang af een tegenstrijdigheid aanwijsbaar is, wordt bestreden.

De Zeuxis-methode

Het is niet overdreven te stellen dat alleen een afbeeldingstechniek die de weg van de ‘oordeelkundige selectie’ is ingeslagen tot wasdom en rijpheid komt. Een afbeeldingstechniek die na de fase van het waarheidsgetrouwe beeld geen gebruik maakt van deze selectie is gedoemd te eindigen als een mechanisch kopieerapparaat, zonder bezieling, zonder kunstwaarde, een curiositeit die spoedig zal eindigen in het rariteitenkabinet van kortstondige grillen als de pantograaf of de fax.

Zeuxis is de naam die voor eeuwig aan dit principe van de selectie is verbonden. De schilder van Heraclea was een tijdgenoot van Socrates en genoot al tijdens zijn leven een reputatie van mythische proporties. Hij wordt door Plato genoemd, zij het indirect, als groot voorbeeld voor de schilderkunst.¹ Over Zeuxis doen vele legenden de ronde die door kunstenaars tot onderwerp werden genomen en rondom zijn schilderschap werden talloze gemeenplaatsen verzonnen die tot ver in de negentiende eeuw aan schilders (en dichters!) ten

1 Plato, Protagoras, 318b

voorbeeld werden gehouden, waarvan de druiven van Zeuxis wel de bekendste is (zie deel I).

De zo mogelijk nog vaker gebruikte en doorvertelde anekdote van de selectie verhaalt over de bijzondere manier waarop Zeuxis een schilderij tot stand bracht. Er is geen fragment uit de oudheid dat door zoveel filosofen, theoretici en kunstenaars is besproken en aangewend voor eigen doelstellingen als deze anekdote. Plinius vertelt hem zo:

Toen hij bijvoorbeeld een schilderij voor de bewoners van Agrigentum moest maken, dat zij op staatskosten in de tempel van Juno Lacinia wilden wijden, liet hij jonge meisjes uit die plaats naakt langs paraderen en koos er vijf uit om bij het schilderen datgene uit te beelden wat hem in ieder van hen het meest beviel.²

Cicero situeert het verhaal in Croton en voegt er een statement aan toe waarin de diepere reden voor de methode wordt gespecificeerd:

Then the people of Croton by public decree assembled the maidens together in one place and gave the painter authority to choose the one he wished as his model. But he chose five, and many poets have commemorated their names for having been approved by a man who must have had the truest judgement of beauty. For he did not think that everything he needed for beauty could be found in a single body, since in no single kind has nature perfected and finished the body in every part.³



Jacques Louis David, Zeuxis kiest zijn modellen uit de mooiste meisjes van Croton (1789).

Tientallen, zo niet honderden kunstenaars, schrijvers, theoretici en wetenschappers hebben, al of niet met een verwijzing naar Zeuxis, deze methode als leidraad voor hun werkwijze genoemd of gepropageerd. Alberti noemt de anekdote voor zowel de schilderkunst als de beeldhouwkunst, Leonardo en Dürer baseren zich erop (overigens zonder Zeuxis te noemen). Voor Vasari, Dolce en Bellori is Zeuxis de wegbereider van het schoonheidsideaal. Bijna elke romancier bedient zich voor zijn protagonisten van meerdere modellen, alleen de aantallen lopen uiteen, van ‘verschillende personen’ (Umberto Eco) tot enkele tientallen (Jorge Semprun). De methode is niet alleen ingezet voor het schone maar ook voor alledaagse eigenschappen – Molière nam volgens Batteux voor zijn ‘Mysantrope’ eigenschappen van de hele mensheid – en zelfs voor gebreken – dr. Frankenstein voegde delen van lijken aaneen hetgeen leidde tot een monstrueus schepsel. De methode is door de meesten geprezen als de

2 Plinius, *Naturalis historia* XXXV, 36.

3 Cicero, *De inventione* 2, I, 3-4, vertaling: Michael Baxandall

koningsroute tot het schone maar ook verguisd omdat het de kunst reduceerde tot een slaafse invuloefening (Francis Bacon) of tot een soort plastische chirurgie (Rudolf Arnheim).

Het is een anekdote met verstrekkende implicaties. In de eerste fase van de afbeeldingstechniek is men ervan overtuigd, of wil men elkaar ervan overtuigen, dat de afbeeldingen één op één corresponderen met de werkelijkheid, zoals ik liet zien in de eerste hoofdstukken. Er is een spiegel, schaduw of venster te vinden waarin men met eigen ogen precies hetzelfde kan zien als de kunstenaar ooit zag toen hij zijn afbeelding maakte. Maar wanneer de kunstenaar een compilatie maakt van verspreid voorkomende elementen lijkt het erop dat de deur, of in dit geval beter het venster, naar het origineel voorgoed is dichtgegooid. Geen enkel origineel uit de werkelijkheid komt overeen met de afbeelding.

Bijgevolg komen er twee schijnbaar tegenstrijdige motieven in het spel. Liet de kunstenaar in eerste instantie zich erop voorstaan dat hij met zijn nieuwe afbeeldingstechniek een waarheidsgetrouwe afbeelding van iets uit de werkelijkheid kon maken (zelfs de vogel tuinde erin), nu heeft dezelfde kunstenaar diezelfde werkelijkheid trachten te overtreffen door diverse schone elementen die in de natuur niet in één model verzameld voorkomen, samen te voegen. Hij heeft de natuur niet slechts nagebootst maar geprobeerd haar te idealiseren.

De Zeuxis-methode in de Renaissance

Dat er sprake is van een tegenstrijdigheid is een voorstelling van zaken die vooral door toedoen van Erwin Panofsky vigerend is geworden. In alle naïviteit stelden de antieken twee standpunten parallel, zo schrijft hij,⁴ die in de nabootsingskunst onverenigbaar zijn. Natuurgetrouwheid is een notie die natuurovertreffing uitsluit. Panofsky bespeurt bij de antieken en in de Renaissance, wanneer de selectiemethode wordt wederopgevat, zowel de onwil als de onmacht van deze tegenstrijdigheid af te komen.⁵

Hebben de kunstenaars en theoretici hun procédé werkelijk zo ver opgerekt dat ze het oude adagium van de nabootsing hebben verlaten ten einde iets te maken wat uitstijgt boven de nabootsing? Dat zou betekenen dat zij een afbeelding bij elkaar hebben gelogen omdat de waarheidsgetrouwe afbeelding aan clou of schoonheid te wensen overliet. Dan zou er inderdaad sprake zijn van een flagrante tegenstrijdigheid. Waren de kunstenaars werkelijk zo dom en moeten we dan concluderen dat de twee tendensen ‘door de mensen uit die tijd als samenhangend worden gezien’,⁶ ‘a fact which, the reader will agree, does not argue for the philosophical capacities of these writers’?⁷

In het navolgende wil ik laten zien dat de Zeuxis-methode in eerste instantie nog niet breekt met de waarheidsgetrouwheid van de afbeeldingstechniek. Het monteren van verschillende onderdelen tot een nieuw en veelzeggend geheel leidt nog niet tot de gedachte dat het kunstwerk een leugen is, integendeel. De makers en theoretici zijn ervan overtuigd dat door het samenvoegen van fragmenten de afbeelding nog niets aan waarheid heeft ingeboet. In hun ogen is er niets tegenstrijdigs in de bewering dat de samenvoeging van werkelijk bestaande onderdelen resulteert in een waarheidsgetrouwe afbeelding. Wanneer zij vinden dat ze een subjectief beeld schetsen, of sterker nog, liegen, dan komt dat in hun geschriften onmiddellijk naar voren. Dat is een andere gemeenplaats die een aparte behandeling verdient (Hoofdstuk 8). De bewering dat de theoretici en kunstenaars tegenstrijdige motieven naast elkaar laten bestaan is eerder een bewijs dat de twintigste-eeuwse geleerden onvoldoende hebben gekeken naar de atelierpraktijk.

4 Erwin Panofsky, *Idea*, p. 7: ‘zwei gegensätzliche Motive nebeneinander’.

5 Erwin Panofsky, *Idea*, p. 31: ‘... weder gewillt noch fähig...’

6 Umberto Eco, *De geschiedenis van de schoonheid*, p. 176.

7 Rensselaer W. Lee: *Ut Pictura Poesis – The Humanistic Theory of Painting*, p. 8



Victor Mottez, Zeuxis kiest zijn modellen (1858).

Wanneer de theorie bekeken wordt vanuit de praktijk van de afbeeldingstechniek, ontstaat een genuanceerder beeld. In de praktijk van het atelier is het altijd al zo geweest dat de kunstenaars gebruik maken van vele voorwerpen en modellen. In een tijd die geobsedeerd is door schoonheid, maken zij daaruit een selectie van de schoonste exemplaren. Alberti grijpt de anekdote van Zeuxis aan om deze werkwijze aanschouwelijk te maken:

Toen Zeuxis, de meest vooraanstaande, geschoolde en ervaren schilder van allen, een paneel moest maken dat publiekelijk zou worden gewijd in de tempel van Lucina in Croton, ging hij niet ongebreideld vertrouwen op zijn eigen verstand aan het schilderen, zoals alle schilders in onze tijd zouden doen, maar koos hij (omdat hij meende dat alles wat hij voor ware schoonheid nodig had niet alleen niet in zijn eigen geest zou kunnen worden gevonden, maar ondanks naspeuringen zelfs in de natuur niet in één lichaam) uit de hele jeugd van die stad vijf meisjes met een uitzonderlijk mooi uiterlijk, opdat hij van ieder van hen het meest prijzenswaardige van de vrouwelijke gestalte in de schildering kon overnemen.⁸

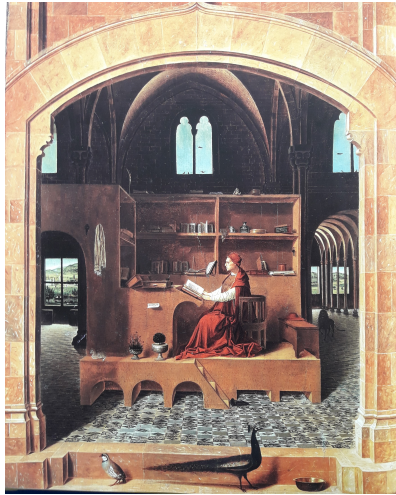
Alberti wijdt niet uit over de manier waarop deze verschillende delen hun plaats krijgen toebedeeld, maar verspreid door het tractaat zijn genoeg aanwijzingen te vinden voor een procedure. Elk deeloppervlak van een lichaam kan beschouwd worden als (de dwarsdoorsnede van) een kleine zichtpiramide, die elk afzonderlijk kan worden afgebeeld volgens de methode van het in parallellen verdeelde velum (zie boven, p. 88). De schilder brengt deze deelstudies samen op één oppervlak. Een schilder doet niets anders, zo schrijft Alberti in § 12, 'dan op dit ene oppervlak [van het schilderij] meerdere vormen van oppervlakken af te beelden'. Dat doet hij aan de hand van de compositio: 'Compositie is bij het schilderen de handeling waarbij de delen van een schilderstuk bij elkaar worden gevoegd... De delen van de historia zijn de lichamen, de delen van het lichaam zijn de leden, de delen van de leden zijn hun oppervlakken'.⁹ Deze delen vergelijkt hij elders met aantekeningen voor een toespraak: Zoals aantekeningen in een rede hun rechte plaats krijgen, zo krijgen de in parallellen verdeelde modellen hun eigen plaats in het schilderij.¹⁰ Het procédé zou er uit kunnen zien zoals David Hockney presenteert in zijn *Secret Knowledge*, waarin 'each element in the painting – each face, each object – was drawn separately'.¹¹

8 Leon Battista Alberti, *De schilderkunst*, par. 56.

9 Leon Battista Alberti, *De schilderkunst*, par. 35.

10 Leon Battista Alberti, *De schilderkunst*, par. 61. Zie ook Michael Baxandall, *Giotto and the orators*, p. 130-131. Baxandall wijst op de sterke beïnvloeding door de retorica en de middeleeuwse grammatica van Isidorus van Sevilla. David Hockney noemt deze methode 'multiwindow perspective' (David Hockney, *Secret Knowledge*, p 91). Jeroen Stumpel spreekt van een 'fragmented procedure of making images' (Jeroen Stumpel, *The Province of Painting*, p. 184).

11 David Hockney, *Secret Knowledge*, p. 87. Ik ga verder niet in op zijn hypothese dat alles met behulp van een camera obscura gemaakt zou zijn.



Links: Antonello di Messina, St. Hiëronymus in zijn studeerkamer (1460-65);
rechts: de 'many windows' ('each drawn separately'), waaruit dit schilderij volgens David Hockney is
samengesteld. David Hockney, Secret Knowledge, p. 98-99.

Uit deze werkwijze blijkt een voortdurend contact met de natuur. Het resultaat van de werkwijze zal weliswaar afwijken van de werkelijkheid, in die zin dat er niet een model bestaat dat aan de afbeelding beantwoordt, maar de afgebeelde onderdelen wijken niet af van onderdelen van de werkelijkheid. Alberti kan dan ook zonder in tegenstrijdigheden te vervallen, besluiten met de raad: 'Laten we dus altijd alles wat we gaan schilderen ontlene aan de natuur, en laten we uit die dingen altijd de mooiste en waardigste kiezen'.¹²

Albrecht Dürer en Leonardo da Vinci bevelen beide de methode van de selectie aan. In een beroemde reflectie over het schone in 1512 erkent Dürer dat geen enkel model in alle onderdelen schoon genoeg is – 'Es lebt kein Mensch auf Erdrich, der alle Schön an ihn hab, er möcht allweg noch viel schöner sein'. Hij beschrijft de methode van Zeuxis als een barrière tegen het lelijke dat zo vaak in schilderijen opdoemt: 'Die Ungestalt will sich van ihr selbs stetigs in unser Werk flechten':

Man durchsucht oft zwei- bis dreihundert Menschen daß man kaum eins oder zwei schöner Ding an ihr findt, die zu brauchen sind. Dorum so thut not, willst du ein gut Bild machen daß du van Etlichen das Haupt nimmest, van Anderen die Brust, Arm, Bein, Händ und Füß, also durch alle Gliedmaß alle Art ersuchest. Dann van viel schöne Ding versammelt man etwas Guts, zu gleicher Weis wie das Honig aus viel Blumen zusammengetragen würd.¹³

Dürer noemt Zeuxis nergens maar de gelijkenis is te treffend om toevallig te zijn.¹⁴ Ook hier geen spoor van idealisering of overtreffing ten koste van de natuur. De natuur blijft de leidraad voor het schilderij, zoals de bloemen dat zijn voor de honing.

Evenals Alberti en Dürer geeft Leonardo de beginnend schilder de raad gebruik te maken van de selectie ('ellettione'). De student moet zich niet te veel laten leiden door zijn eigen talent of door voorbeelden van willekeurige meesters, maar liever putten uit eerdere waarnemingen.

12 Leon Battista Alberti, De schilderkunst, par. 56.

13 Albrecht Dürer, Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften (ed. K. Lange en F. Fuhse), p. 300.

14 Opvallend is dat Dürer een hele lijst met antieke schilders uit Plinius overneemt (o.a. Phidias, Praxiteles, Parrhasius, Apelles, Lysippus, p. 298), maar Zeuxis niet noemt.

Zij die de gratie niet van nature bezitten, kunnen haar door bijkomstige studie verwerven en wel als volgt: probeer goede delen van meerdere mooie gezichten bijeen te garen, en baseer je daarbij op de publieke faam eerder dan op je eigen oordeel.¹⁵

En wat je met onderscheiden lichaamsdelen kunt doen, kun je ook doen met schetsen daarvan:

De lange winteravonden zouden door de jongelui moeten worden benut om te oefenen met de dingen die in de zomer zijn voorbereid. Zo is het nuttig om alle naakten die je in de zomer hebt gemaakt bijelkaar te leggen en daaruit de beste lichaamsdelen en de beste lichamen te selecteren, er op te oefenen en ze in het geheugen te prenten.¹⁶

De terugkerende verborgen aanname in deze methode is dat de som van schone delen het schone oplevert, om preciezer te zijn, de samenvoeging van schone delen leidt tot een afbeelding van het schone. Er is geen spoor van twijfel of het resultaat, waarvan op de hele wereld geen enkel model te bekennen valt, wel een nabootsing in engere zin mag heten. De Zeuxis-methode leidt in de optiek van de Renaissance onbetwist tot een natuurgetrouwe afbeelding. Toch schrijft Panofsky de vroege Renaissance een tegenstrijdigheid toe die men zich lange tijd niet bewust zou zijn.

Waarom ziet Panofsky hier een tegenstrijdigheid? Wanneer een schilder in zijn atelier een verzameling voorwerpen heeft liggen die hij op het doek tot een eenheid combineert, en daarbij acht slaat op de realistische weergave van elk afzonderlijke voorwerp, is deze schilder dan niet natuurgetrouw bezig?

Idee van de schoonheid?

Een reden waarom Panofsky deze methode niet vindt stroken met natuurgetrouwheid is mogelijk het feit dat Alberti spreekt van het idee van de schoonheid, 'pulchritudinis idea', dat zelfs de meest geoefenden slechts met moeite onderkennen.¹⁷ Dit idee is de vooraankondiging van Bellori's idee van de schoonheid waarin het concept van de nabootsing verlaten is ten gunste van een ideale schepping. In een ideale schepping wordt een model niet afgebeeld zoals die is maar zoals die behoort te zijn. Maar Panofsky geeft zelf aan dat dit 'idee' door Alberti slechts terloops vermeld wordt.¹⁸ En inderdaad, Alberti gebruikt zijn idee van de schoonheid alleen om de kunstenaar terug te roepen naar de natuur en niet als vehikel van een ideale schoonheid. Bovendien bestond er in het denkkrepertoire van de Renaissance nog niet zo iets als een idee waarnaar een kunstenaar zijn afbeeldingen vormde.¹⁹

Het enige werkelijke bewijs dat Panofsky aanvoert voor de tegenstrijdigheid is één

15 Kemp en Walker, p. 204 (in een noot voegt Kemp toe dat Zeuxis zich van dezelfde methode bediende, 'to achieve a composite ideal'); Trattato 134: 'Parmi non piccola grazia quella di quel pittore, il quale fa buone arie alle sue figure. La qual grazia chi non l'ha per natura la può pigliare per accidentale studio in questa forma. Guarda a tôrre le parti buone di molti visi belli, le quali belle parti sieno conformi più per pubblica fama che per tuo giudizio.' Zie voor selectiecriteria hierna: De Zeuxis-methode: selectiecriteria.

16 Kemp en Walker, p. 199; Trattato 95: Le veglie dell'invernata devono essere dai giovani usate negli studi delle cose apparecchiate la state, cioè si deve riunire insieme tutti i nudi fatti nella state, e fare elezione delle migliori membra e migliori corpi e metterli in pratica e bene a mente.

17 Erwin Panofsky, Idea p. 31; Leon Battista Alberti, De Pictura, par 56: '... pulchritudinis idea quam peritissimi vix discernunt.' Lex Hermans vertaalt hier foutief: 'de idee van de schoonheid dat de ervarenen onmiddellijk onderkennen'. 'Vix' is 'ternauwernood'.

18 Erwin Panofsky, Idea, p. 32.

19 Een beroemde brief van de schilder Rafaël waarin van zo'n idee melding wordt gemaakt, voert Panofsky aan als aanvullend bewijs, maar is, zoals nu algemeen wordt aangenomen een vervalsing van later datum (waarover later meer).

citaat van Alberti waarin Alberti zich lijkt te verspreken. In de vertaling van Janitschek, waarop Panofsky zich baseert, staat te lezen dat de schilder ‘niet nur in allen Teilen die Ähnlichkeit erreichen, sondern darüber hinaus, die Schönheit *hinzufügen* [soll]’.²⁰ Wanneer de schilder deze raad opvolgt zou inderdaad een kunstwerk ontstaan dat in alle delen op de natuur lijkt, op één element na, dat eraan toegevoegd is: de schoonheid. Zou Alberti dat werkelijk zo gezegd en daarmee zich de tegenstrijdigheid, die de hele Renaissance wordt aangewreven, op de hals gehaald hebben? Of is ook Janitscheks blik verblind door de opkomende zon van Bellori’s ‘idea del bello’?

De brontekst van Janitschek, de in het Italiaans geschreven *Della Pittura*, laat inderdaad zien wat Panofsky nodig heeft: de schilder moet niet alleen nabootsen, ‘ma piú adgiugniervi belleza’ – maar ook de schoonheid toevoegen.²¹ De som van de schone delen is dus niet genoeg: er moet nog schoonheid toegevoegd worden, hoe dat dan ook nog mogelijk is. Het schone schilderij wordt daarmee meer dan de som der delen.

Dat wekt bevreemding. In de Nederlandse vertaling staat in dezelfde paragraaf: ‘... bij al deze onderdelen let hij niet alleen op de gelijkenis met het voorbeeld, maar in de eerste plaats ook op de schoonheid ervan’.²² Dat komt overeen met de Latijnse tekst van *De Pictura* die luidt: ‘... ex partibus omnibus non modo similitudinem rerum, verum etiam in primis ipsam pulchritudinem diligit’. *Diligare* is hoogachten en dat is iets heel anders dan toevoegen uit *Della Pittura*. ‘Hoogachten’ zou bovendien betekenen dat de tegenstrijdigheid die Panofsky op het spoor was, is opgeheven. Is hier sprake van een verschrijving? Of een corrupte tekst?

Er is veel geschreven over de overgeleverde teksten van Alberti. Lange tijd werd gedacht dat eerst de Latijnse versie werd geschreven en in 1435 gepubliceerd terwijl de Italiaanse versie een jaar later uitkwam voor populair oogmerk. Deze volgorde werd geboekstaafd door een opdracht aan Filippo Brunelleschi bij *Della Pittura*, waarin Alberti geschreven zou hebben dat hij de Latijnse oertekst te zijner ere in het Toscaans heeft vertaald. Volgens een nieuwe vertaling van Rocco Sinisgalli heeft Alberti echter niet de Latijnse tekst in het Toscaans vertaald, maar andersom. De eerste vertalers interpreteerden het woord ‘feci’ in de opdracht aan Brunelleschi als ‘ik heb vertaald’ maar dat had volgens Sinisgalli gelezen moeten worden als ‘... opgesteld’.²³ Volgens Sinisgalli is de tekst allereerst als een soort kladversie in het Italiaans verschenen (vandaar ook de vele ‘fouten’ in *Della Pittura*) en daarna in een sterk verbeterde versie in het Latijn. Deze volgorde is inderdaad logischer, waarom zou Alberti een uitstekende tekst in het Latijn vertalen naar een belabberde streektaalversie?

De verandering van ‘toevoegen’ in ‘hoogachten’ past geheel in het scenario van de omgedraaide volgorde. Na de presentatie van de Italiaanse kladversie zou Alberti, misschien op aanwijzingen van lezers, tot de conclusie gekomen kunnen zijn dat de tekst hier een inconsequentie bevatte. Toegevoegde schoonheid zou leiden tot een afbeelding van een niet bestaand model of niet bestaande onderdelen, hetgeen in tegenspraak is met de afbeelding als imitatie. Wanneer *adgiugniervi/toevoegen* vervangen werd door *diligat/hoogachten* was deze inconsequentie uit de lucht.²⁴

20 Erwin Panofsky, *Idea* p. 24 (mijn cursivering).

21 Erwin Panofsky, *Idea* p. 90.

22 Leon Battista Alberti, *De schilderkunst*, par. 55; Grayson vertaalt: ‘he should be attentive not only to the likeness of things but also and especially to beauty’.

23 Rocco Sinisgalli, in L.B. Alberti, *On Painting. A New Translation and Critical Edition*: ‘Here the Italian verb “feci” assumes the meaning of “I composed,” without allusion to “I translated,” proposed by Mallé and accepted by Grayson’ (p. 99).

24 Een ander scenario is dat Alberti ook in de oorspronkelijke streektaalversie ‘hoogachten’ schrijft, maar dat latere bezorgers van de Italiaanse editie het hebben aangepast aan teksten als die van Dolce (zie noot 49).

Deze exercitie moet duidelijk maken dat er een onderscheid gemaakt kan (en moet) worden tussen gemeenplaatsen op basis van de Zeuxis-methode aan de ene kant en gemeenplaatsen die een stap verder gaan aan de andere kant, gemeenplaatsen waarin de afbeelding een idealisering is, een verzinsel, een leugen. Er is niet zoals Panofsky meent ‘von Anfang an’ een samengaan van tegenstrijdige motieven. De eerste perspectief-theoretici Alberti, Leonardo en Dürer wensen in de afbeeldingstechniek een methode te zien om de natuur exact na te bootsen en pas door middel van de Zeuxis-methode heeft de kunstenaar veel meer mogelijkheden om die werkelijkheid (ten goede) te verbeelden, maar zonder op de natuurgetrouwheid in te leveren.

Wat is nu de motivatie voor de kunstenaars en theoretici van de Renaissance om trouw te blijven aan het dogma van natuurgetrouwheid? Waarom hangen zij zo aan het principe van de exacte nabootsing, terwijl het toch zonneklaar is dat geen enkel model uit de werkelijkheid overeenkomt met hun afbeelding? Dat zij daar een gegronde reden voor hebben, is vooral inzichtelijk gemaakt door Albrecht Dürer. Uit een van zijn vele notities waarin hij peinst over de legitimatie van zijn keuzes blijkt dat de schoonheid niet iets exclusiefs is in de geest, maar gewoon te ontdekken valt in aardse modellen. ‘Einmal hat der Schopfer die Menschen gemacht, wie sie müssen sein, und ich halt, daß die recht Wolgestalt und Hübschheit unter dem Haufen aller Menschen begriffen sei.’²⁵

Uit het volgende citaat blijkt dat aan deze gerichtheid op het aardse een zeer weloverwogen argumentatie ten grondslag ligt. Ik citeer hem uitgebreid, om de gedachtengang goed te kunnen volgen.

Je genauer dein Werk in seiner Gestalt nach dem Leben kommt, desto besser wird es erscheinen. Dieses ist die Wahrheit. Darum nimm es dir niemals vor, etwas besser machen zu können oder machen zu wollen, als es Gott der von ihm geschaffenen Natur zu bewirken gegeben hat. Denn dein Vermögen ist kraftlos gegenüber Gottes Schöpfung. Daraus ergibt sich, daß kein Mensch aus eigenen Sinnen Schönheit im Bilde erschaffen kann, es sei denn daß er solches aufgrund umfassenden Naturstudiums voll erfaßt [‘sein gemüt vol gefaßt’] hat. Das kann dann nicht mehr ein Eigenes genannt werden, sondern ein erworbenes und erlerntes Können [‘kunst’], das sich aussäht, wächst und Früchte seiner Art bringt.²⁶

Het kunstenaarsgebod dat Dürer hier formuleert (en dat denk ik exemplarisch is voor de kunstwereld van zijn tijd), komt neer op het volgende. Houd je aan de natuur en probeer haar niet te overtreffen door schoonheid toe te voegen. Gods schepping is immers niet te overtreffen. Geen mens kan schoonheid op eigen houtje in zijn afbeelding stoppen, behalve wanneer hij zich daarbij baseert op veelvuldige natuurstudies.

De verzwegen aanname hierbij is dat het ongewenst (godslasterlijk?) is een zelfbedachte schoonheid aan te brengen. Als de schoonheid rechtstreeks is terug te voeren op Gods schepping, mag zij ook uit het ‘gemüt’ komen, zolang het maar niet een ‘eigen’ schoonheid is. De kunstenaar, besluit Dürer, ‘welche aus einem rechten Verstand ein guten Gebrauch erlangt haben, den ist wol möglich, ahn [= ohne] allen Gegenwürf etwas Guts zu machen’. Met andere woorden, voorzover de kunstenaar uit zijn met voorstudies en onderdelen gevulde verstand put, met andere woorden uit zijn herinnering, is hij nabootsend bezig, ook al heeft hij geen enkel model voor ogen.²⁷

Hier is geen twijfel mogelijk over de ‘philosophical capacities’ van Dürer. Door de reikwijdte van de kunstenaar tot de nabootsing in te perken, omzeilt hij de klippen van de eigenzinnige hoogmoed en de draaikolk van het goddeloze neo-platonisme. Dürer, in wie

25 Albrecht Dürer, Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften, p. 351.

26 Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528), ed. Berthold Hinz, p. 229; voor originele tekst [tussen vierkante haken] zie: <http://brbl-zoom.library.yale.edu/viewer/10614701>, T IIIv.

27 Albrecht Dürer, Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften, p. 363-364.

Panofsky een romantische voorloper van het vrijscheppende genie ziet,²⁸ laveert zorgvuldig om het kunstenaarsbegrip dat een verbetering van Gods schepping zou impliceren. Hij probeert zich daartegenover juist verre te houden van het idee dat de kunstenaar zich waant als een schepper naast god.

Panofsky redeneert een heel andere kant op. Ten einde zijn ideeëngeschiedenis tot een goed einde te brengen, brengt Panofsky een rebus-achtig verband aan met het neo-platonisme en een citaat van Seneca en schuift Dürer godgelijkheid in de schoenen: 'es ist die Zeit, in der der Künstler zum "Divino" wird'.²⁹

Misschien was Dürer, evenals Alberti en Leonardo, een god in het diepst van zijn gedachten, maar nergens uiten zij dat expliciet in hun geschriften.³⁰ Nergens willen zij in de geest gewrochte schoonheidsidealen laten prevaleren boven de nabootsing. Dürers argumentatie doet wellicht wat gekunsteld aan, Panofsky's interpretatie volgens welke het nabootsingsprincipe van begin af aan al botste met een idee van de schoonheid is mogelijk nog gekunstelder.

De gedachte dat een afbeelding de natuur niet afbeeldt zoals deze is, maar zoals zij in het hoofd van de kunstenaar wordt gebrouwen/behoort te zijn, laten de eerste theoretici niet toe. De natuur *is* zoals die behoort te zijn. Nog bij Vasari heerst de overtuiging dat de kunstenaar zich alleen moet laten leiden door oordeelkundige selectie aangaande de eenheid van de natuur, de mooiste delen van de natuur en de ordening van deze delen in het schilderij.³¹ **De leidende gedachte in de selectieprocedure is dat er weliswaar niet een venster bestaat waardoor de toeschouwer hetzelfde zal zien als de schilder toen hij het schilderij maakte, maar wel vele vensters hebben bestaan die samen tot het eindresultaat hebben geleid.**

Uit alle citaten komt naar voren dat de schrijvers pogen en er ook in slagen hun selectiemethode à la Zeuxis in overeenstemming te brengen met hun nabootsingstheorie. Panofsky heeft met het ene citaat uit Della Pictura de kunsthistorische gemeenschap wat dit betreft te lang op het verkeerde been gezet. Ten onrechte heeft men in de veronderstelling geleefd dat de eerste theoretici niet wisten wat ze zeiden. Ik geloof dat ze juist heel goed wisten wat ze zeiden. Wanneer een schijnbare tegenstrijdigheid stelselmatig wordt herhaald, is er geen sprake meer van een tegenstrijdigheid, en al helemaal niet van een filosofische onbekwaamheid, maar is sprake van een bewust en cultureel gestuurd denken dat het waard is op zijn merites te worden beoordeeld.

De Zeuxis-methode in de oudheid

Is hiermee Panofsky's stelling nu ook weerlegd met betrekking tot de antieke kunst? Is er evenals in de Renaissance, ook in de oudheid geen sprake van twee strijdige tendensen? Het is toch waar dat Polycleitos een canon opstelde waaraan standbeelden behoorden te voldoen? Praxiteles' beelden beantwoordden toch eerder aan ideale schema's dan aan de natuur? Is daar dan niet sprake van een schoonheidsidee dat uitstijgt boven de mimesisgedachte?

De geschiedenis zoals Panofsky die schetst van de Griekse nabootsing is er een van de opkomst van natuurgetrouwe afbeeldingen met een gelijktijdige hang naar idealisering. De Griekse kunstenaars zouden de natuur afbeelden en die vervolgens proberen te

28 Erwin Panofsky, *Idea*, p. 70.

29 id. 71.

30 Alberti schrijft wel dat kunstenaars die een grote bewondering ten deel valt, zich 'bijna Gods evenknie' wanen (*De schilderkunst*, par. 26). Het is evenwel niet Alberti's eigen standpunt.

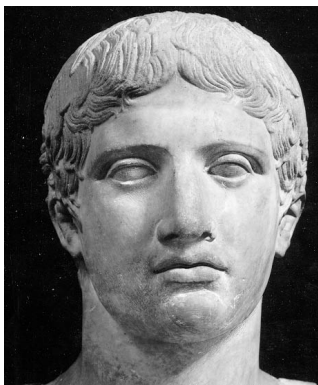
31 Giorgio Vasari, *De Levens van de grootste...*, p. 188; zie ook Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy*, p. 29-72.

overtreffen/idealiseren. In werkelijkheid was het precies andersom. De Griekse kunst evolueerde van de archaïsche stijl met zijn intellectualistische schema's naar een klassiek schoonheidsideaal zonder bedoeling iemand exact te representeren. Beelden en schilderijen hadden veelal een religieus of politiek doel en werden gewijd aan goden en mythische helden. Ze volgden veilig het stramien van de heersende conventies. De beeldend kunstenaars probeerden dus niet hun realistische beelden te idealiseren, eerder omgekeerd: Uit hun intellectualistische conventies groeide langzaam een groter realisme. Terwijl de archaïsche beelden realistischer werden, werd ook hun schoonheidsideaal realistischer. Zoals Gombrich zegt, 'an "ideal" beauty grew out of a slow approximation of schematic forms to nature.'³²

In een ander verband schrijft Gombrich het ronduit fout te vinden om te denken dat kunstenaars eerst exacte imitaties proberen te maken en daarna de boel idealiseren: 'The idea that imitation comes first and that those who dislike the result as being too gruesome or too trivial will subsequently touch it up, like a photograph, or 'idealize' it, seems to me a dangerous oversimplification.'³³ Gombrich opteert voor de visie dat kunstenaars eerder een 'type' nabootsen en vandaar toewerken naar meer realisme.

In de context van de ontwikkeling van de Griekse kunst lijkt mij inderdaad geen plaats voor een toevoeging van het schone aan, of een verbetering van de natuur zoals Panofsky stelt.³⁴ De anekdote van Zeuxis vertelt niet over een manier om een exacte nabootsing te 'verbeteren', zij vertelt hoe een kunstenaar die in eerste instantie wil voldoen aan oude conventies van schoonheid, opschuift in de richting van een realistische nabootsing.

Een bewijs van deze volgorde van intellectualisme naar realisme leveren de beelden uit die tijd. Hoewel ze, vooral door chroniqueurs als Plinius, om hun realisme worden geprezen is het maar helemaal de vraag of er wel iemand is nagebootst. Zagen de discusswerper van Myron en de Speerdrager van Polyclethus er werkelijk zo uit? Waarom lijken hun hoofden dan zo op elkaar? Het is zeker dat de hoofden menselijker trekken vertonen dan die uit de archaïsche periode, maar nog steeds zijn het ideale hoofden uit een betere wereld.



Links: hoofd van Doryphorus (Polyclethus); rechts: hoofd van Discobolos (Myron).

Ten tijde van Zeuxis en Socrates voltrekt zich de wending naar het model en begint de schilder, om tot een ideale schoonheid te komen, zijn toevlucht te nemen tot schone onderdelen van de wereld om hem heen.³⁵

32 Ernst Gombrich, *The Story of Art*, p. 320; zie ook de discussie in: Göran Sörbom, *Mimesis and Art*, p. 50-52.

33 Ernst Gombrich, *New Light on Old Masters*, p. 94.

34 Erwin Panofsky, *Idea*, p. 8: '... der Künstler [steht] der Natur nicht nur als ihr gehorsamer Kopist, sondern auch als ihr selbständiger, ihre notwendigen Unvollkommenheiten aus freiem schöpferischen Vermögen verbessernder Rivale gegenüber'.

35 Hoewel het natuurlijk altijd de vraag blijft of de portretten nu werkelijk waarheidsgetrouw kunnen

De dialoog tussen Socrates en de schilder Parrhasius (zie de intro boven dit hoofdstuk) is eigenlijk niets anders dan een herformulering van de Zeuxis-methode. De schilder die iets moois wil uitbeelden brengt ‘van meerdere mensen die partijen bij elkaar die ieder afzonderlijk het mooiste zijn’.³⁶ Lijkt de schilder hier toch te worden neergezet als een ‘verbesserende Rival’ van de natuur?

Het probleem met dit soort theorieën is, dat de kunstenaar, wanneer hij de natuur wil verbeteren ook een voorstelling moet hebben van die (niet-bestaande) verbeterde natuur. En in de oudheid bestond, evenmin als in de Renaissance, in het denkrepertoire zo iets als een voorstelling of een geestelijke verbeelding aan de hand waarvan een kunstenaar een beeld kon samenstellen. Wel kon men van diverse mensen die men voor zich had verschillende onderdelen samenvoegen in een afbeelding, precies zoals in de teksten van Xenophon, Plinius en Cicero wordt verteld. Zelfs kon iemand uit zijn herinnering een persoon in zijn geheel afbeelden, zoals Xenophon schrijft in zijn *Symposion*.³⁷

Maar een niet bestaand model kan niet uit de herinnering worden afgebeeld, simpelweg omdat het nooit is waargenomen. Pas met de filosofie van Aristoteles kan dat probleem worden opgelost (zie hierna).

Göran Sörbom laat zich daardoor niet weerhouden in zijn commentaar op de dialoog. Hij introduceert een ‘mental image’ opdat de schilder tot het gewenste eindresultaat kan komen: ‘When the work of art is produced, the artist has a ‘mental image’ of something that he wants, or is asked, to represent. In order to realize this ‘mental image’ he forms his artistic material (which will finally become the work of art) to be similar to many things which he sees or has seen.’³⁸

Het zal misschien vaak zo in zijn werk gaan, maar vóór Aristoteles was er niemand die deze terminologie in de mond zou nemen. Sörbom glijdt in zijn conclusie in dezelfde spagaat als Panofsky wanneer hij concludeert dat ‘the work of art is similar to its models but adjusted to the mental image’. Zowel Sörbom als Panofsky vereist van de kunstenaar, opdat zij een niet-bestaand ‘verbeterd’ model kan nabootsen, een mentaal beeld of een idee, maar moet dat er met de haren bijstelen. Stonden de Renaissance-denkers zich de gedachte niet toe de natuur beter af te beelden dan God geschapen heeft, zo konden de Grieken de natuur niet beter afbeelden vanuit mentale beelden, simpelweg omdat ze daar filosofisch niet toe waren uitgerust. Die stap heeft men pas kunnen zetten door het werk van Aristoteles.

Wat bij zowel de Griekse mimetici als de lineaire perspectief-schilders duidelijk naar voren komt, is dat de Zeuxis-methode een onmisbare aanvulling is op het procédé van de realistische nabootsing. Met behulp van de methode van selecteren en bijeenbrengen van diverse delen, wordt de eenvoudige nabootsing uitgebreid met een onnoemelijke hoeveelheid mogelijkheden. Er is altijd gesteld dat zowel de antieken als de perspectiefschilders door het samenbrengen van afzonderlijke schone delen tot een schoon geheel komen. Het is misschien niet overdreven zelfs te stellen dat pas door de integratie van het procédé van het kopiëren met de methode van Zeuxis de afbeeldingstechniek is uitgegroeid tot een kunstvorm.

worden genoemd. We bezitten nu eenmaal geen enkel bewijs dat de portretten als imitatie goed gelukt zijn. Zelfs wanneer we een foto van het model ernaast zouden kunnen houden, zouden we niet kunnen oordelen of het resultaat gelijkt op het origineel. Want is een foto niet ook een momentopname, vanuit één hoek genomen?

36 Xenophon, *Herinneringen aan Socrates*, III, 10, 2.

37 Xenophon, *Symposion*, IV, 21: ‘... ik heb zo’n helder beeld [eidolon] van hem in mijn geest [psyche] dat, ware ik een beeldhouwer of schilder, ik van dit beeld zijn gelijkenis zou kunnen maken alsof hij in eigen persoon voor me zat’.

38 Göran Sörbom, *Mimesis and Art*, p. 89.

De Zeuxis-methode: selectiecriteria

Het lijkt op het eerste gezicht vrij eenvoudig om, met een afbeeldingstechniek in de hand, een recept op te stellen voor de selectiemethode van Zeuxis. ‘Men neme vijf mooie delen. Voeg die samen tot een geheel’. Maar dan komt het moeilijkste. Wat is mooi? Wie bepaalt dat? Hoe voeg je de delen samen zonder dat je aan de randen van die delen ziet dat er geplakt is? Hoe voeg je mooie delen samen zodat ook het eindresultaat mooi is?

Eerst is daar het probleem van de juiste keuze. Hoe voorzichtig de kunstenaars bij de selectie van schone delen manoeuvreerden, blijkt wel uit de zelfopgelegde criteria. Het is alsof ze zich de wetenschappelijke vertegenwoordiger van God op aarde wanen en dus zo dicht mogelijk bij de natuur willen blijven.

Zowel Alberti als Leonardo als Dürer funderen het schone in de door God geschapen natuur waaraan de schilder zich moet conformeren. De natuur, ‘die wonderbaarlijke schepper der dingen’, schrijft Alberti, heeft zelf de oppervlakken uit mooie leden samengesteld. Het is zaak om in de compositie van deze delen ‘de hoogste bekoorlijkheid en schoonheid na te streven.’³⁹ Leonardo da Vinci en Albrecht Dürer schuiven de schilderkunst en de natuur ineen, zodat het schone de schilder niet kan ontgaan: volgens Leonardo zijn ‘alle zichtbare dingen uit de natuur geboren en uit deze dingen de schilderkunst’. Wanneer Leonardo’s schilder zijn schone leden en lichamen selecteert voor in zijn schetsboek, komt de schoonheid automatisch tot gelding. Ook bij Dürer vallen de schoonheid van de kunst en de schoonheid van de natuur samen: ‘Want de kunst ligt waarlijk in de natuur besloten – wie haar daaraan kan ontrukken, bezit haar.’

Zo geldt bij allen de schoonheid als een in God gefundeerde kwaliteit, maar nergens wordt een criterium geformuleerd aan de hand waarvan we kunnen oordelen over wat schoon is. Het is zoals Dürer zegt: ‘was Schönheit ist, das weiß ich nit’. De enige zekerheid die men geeft is deze: de schilder kan, door de goddelijke wetmatigheden van het lineaire perspectief en de geometrie te volgen, de schone onderdelen nabootsen. Maar hoe komen ze tot hun keuze van die schone onderdelen?

Alberti en Leonardo lijken zich pragmatisch op te stellen en baseren zich op wat algemeen schoon geacht wordt. Volgens Alberti moeten ‘van de mooiste lichamen alle onderdelen bijelkaar worden gezocht die zijn geprezen’.⁴⁰ Wanneer hij in De Statua terugkomt op de Zeuxis-methode stelt hij dat men bij de beeldhouwkunst moet uitgaan van ‘lichamen die door experts (‘peritos’) voor de mooiste worden gehouden’.⁴¹ Wie deze experts dan zijn blijft duister.

Hoewel Leonardo vaak waarschuwt voor een slaafse navolging van diverse meesters, is ook voor hem de beste manier om een schoon resultaat te bereiken de keuze voor algemene vermaardheid, wat toch ook weer wijst op bekende voorbeelden: ‘probeer goede eigenschappen te verzamelen van vele mooie gezichten maar laat hun schoonheid liever bevestigen door de publieke faam (‘publica fama’) dan door je eigen oordeel’.⁴² Leonardo noch Alberti branden zich aan het uitspreken van een eigen voorkeur.

In een opmerkelijke eenstemmigheid stelt ook Albrecht Dürer de publieke erkenning voorop. In de beroemde tekst waarin hij de schoonheid niet zegt te kennen, schrijft hij: ‘... was alle welt für recht schätzt das halten wir für recht. Also do auch, was alle welt für schön acht

39 Leon Battista Alberti, *De schilderkunst*, par. 35; in zijn *I primi tre libri della famiglia* (p. 236) stelt hij de natuur gelijk aan God: ‘... la natura, cioè Idio...’

40 Leon Battista Alberti, *De schilderkunst*, par. 55.

41 id. *Het standbeeld*, par. 17.

42 Kemp en Walker, 204; *Trattato 134*: ‘Guarda a tôrre le parti buone di molti visi belli, le quali belle parti sieno conformi piú per pubblica fama che per tuo giudizio’.

das wollen wir für schön halten und uns des fleißes [= beijveren] zu machen'.⁴³ Dürer is zich bewust dat de mensen de ene keer deze compositie mooi vinden en de andere keer die, maar raadt de schilder toch over het algemeen aan zich te richten 'nach der menschen urteyl'.

Nu was er al in Alberti's tijd een alternatief voor het schoonheids criterium in opkomst en wel vanuit het neo-platonisme van Marsilio Ficino (1433-1499). Deze volbloed Platonicus die vanuit zijn Florentijnse villa een bijna sectarische academie bestierde, vertaalde teksten van Plato en Plotinus in het Latijn in een poging het platonisme te verspreiden. Volgens Ficino is dat ding schoon dat de meeste overeenstemming bezit met het in de menselijke geest aangeboren idee van de schoonheid. Maar Alberti zou een dergelijke opvatting niet kunnen combineren met zijn methode van het lineaire perspectief, die er juist in bestaat lichamen, niet ideeën, na te bootsen: '... een schilder probeert alleen die dingen na te bootsen die men in de wereld kan zien'.⁴⁴

Een andere reden waarom Alberti Ficino nooit zou kunnen volgen is de typisch platonische opvatting dat het ware schone alleen gelegen is in de onveranderlijke vormen (Plato's ideeën) die naar hun aard eeuwig en ondeelbaar zijn. In de opvatting van Ficino bestaat er ook wel schoonheid in de aardse lichamen, maar die is er een van veelheid en vergankelijkheid. Daarom is 'de eerste en ware schoonheid niet die in de lichamen'. De ultieme goddelijke schoonheid definieert Ficino vanuit een volkomen enkelvoudige vorm die elke samenstelling vanuit leden en lichamen uitsluit.⁴⁵ Wanneer Alberti deze schoonheidsopvatting zou adopteren, kan zijn methode waarin 'de delen van het schilderstuk bij elkaar worden gevoegd' nooit tot iets schoons leiden, vooral niet wanneer deze delen van verschillende oorsprong zijn.

Het heeft er soms de schijn van dat Alberti in zijn *De Pictura* een tegenwicht probeert te formuleren tegen opvattingen als door Ficino geventileerd. Alberti verdedigt dat met de samenvoeging van delen van een lichaam heel goed iets schoons verkregen kan worden. Sterker nog, deze verdediging is onlosmakelijk verbonden met Alberti's aanbeveling van de methode van Zeuxis als koningsroute naar de schoonheid. Ik denk dat heel goed verdedigd kan worden dat zijn hele leer van het lineaire perspectief een onverbreekelijke twee-eenheid vormt met de Zeuxis-methode, een twee-eenheid die, in tegenstelling tot de platonistische opvatting, de voorwaarde schept om van verschillende onderwerpen één geheel te kunnen componeren.

Het is zonneklaar dat Leonardo en Albrecht Dürer beide hebben voortgebouwd op Alberti's gedachtengoed. In het voetspoor van Alberti schrijft Dürer dat '... so man aus vielen wolgestaltter Menschen an einem idlichem sein hübschtes Theil in ein Bild ordenlich zusammenbringet, daß ein solch Werk wol zu loben sei.' En alsof hij het over Ficino en de zijnen heeft vervolgt hij: 'Aber Etlich sind einer andern Meinung, reden darvan, wie die Menschen sollten sein. Solchs will ich mit ihnen nit kriegem'.⁴⁶

Zeuxis en Rafaël

Een speciale vermelding verdient hier een beroemde brief uit 1514 van de schilder Rafaël, die in latere classicistische theorieën een belangrijke rol zou gaan spelen. Deze brief, die voor Panofsky belangrijk bewijsmateriaal vormde voor de filosofische onbekwaamheid van die

43 Albrecht Dürer, *Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften*, p. 301.

44 Leon Battista Alberti, *De schilderkunst*, par. 2.

45 Marsilio Ficino, *Commentarium In Convivium, De Amore*, XVIII: 'Non igitur prima et vera est in corporibus pulchritudo' en XVII: 'Auferas insuper multiplicem illam formarum compositionem, simplicem prorsus relinque formam: confestim Dei spetiem fueris consecutus.'

46 Albrecht Dürer, *Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften*, p. 351.

tijd, refereert, zonder overigens de naam Zeuxis te noemen, aan de methode van de Griekse schilder. Naar aanleiding van zijn zojuist voltooide ‘Galatea’ schrijft Rafaël aan zijn weldoener Baldassare Castiglione dat hij bij het vervaardigen ervan zijn oog op een idee gericht hield:

Voor wat betreft de Galatea zou ik me als een groot meester beschouwen als ik maar de helft van alle complimenten die Uedele mij geschreven heeft zou hebben verdiend. Ik herken echter in uw woorden de liefde die u mij toedraagt en zeg u dat, om een mooie vrouw te schilderen, ik meerdere mooie vrouwen zou moeten zien, altijd onder de voorwaarde dat ik Uedele aan mijn zijde had om een keuze te maken. Maar aangezien er een schaarste is aan zowel goede oordelaars als mooie vrouwen, maak ik gebruik van een zeker idee dat mij in de geest komt. Of het enige voortreffelijkheid in de kunst bezit, weet ik niet, maar ik werk er hard aan om het te bereiken.⁴⁷



Rafaël van Urbino, De triomf van Galatea (1514), detail.

Hier wordt de Zeuxis-methode in extenso uitgelegd, met eenzelfde verwijzing naar experts als bij Alberti en eenzelfde bescheidenheid als die van Dürer. Maar de uitspraak dat Rafaël ‘een zeker idee dat hem in de geest komt’ raadpleegt, doet zeer zeker niet Albertiaans aan. Het zou betekenen dat de schilder een niet bestaand, in de geest gevormd model zou nabootsen, een gedachte die vloekt met de kunsttheorie van Alberti en die van zijn collegaschilders van rond 1500. De brief doet, met andere woorden, verdacht (neo-)platoons aan, en dat in een tijd waarin onder schilders de exacte nabootsing hoogtij vierde. Het heeft sommigen aan het twijfelen gebracht of Rafaël dit wel geschreven kan hebben. Bovendien staat Rafaëls dislectische reputatie haaks op de welluidendheid van de brief.

Volgens John Shearman is de brief aan Castiglione dan ook door de adressant zelf geschreven en ondertekend met Rafaël. Castiglione was immers goed bekend met het gedachtengoed van Ficino en alleen uit die hoek kan zo’n ‘idee’ komen.⁴⁸ Volgens Christof Thoenes zou de brief, die pas in 1954 door Ludovico Dolce werd gepubliceerd, een vervalsing zijn, want waarom zou Rafaël een brief schrijven aan iemand die hij begin 1514 dagelijks zag? Volgens Thoenes is het een maaksel van Dolce zelf of iemand uit zijn kring, te meer daar het pas rond die tijd usance werd te spreken over een idee van de schoonheid.⁴⁹

47 Mijn vertaling; origineel: ‘Della “Galatea” mi terrei un gran maestro, se vi fossero la metà delle tante cose che Vostra Signoria mi scrive; ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta, e le dico che, per dipingere una bella, mi bisognaria veder più belle, con questa condizione: che Vostra Signoria si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma, essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene nella mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben m'affatico di averla.’

48 John Shearman, Castiglione's Portrait of Raphael, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz (1994).

49 Christof Thoenes; Galatea: tentativi di avvicinamento, in: Raffaello a Roma. Il convegno del 1983, p. 59 ev.

Niettemin is Rafaël door de eeuwen heen in een adem genoemd met Zeuxis en is het najagen van het idee van de schoonheid ten voorbeeld gesteld aan dichters, schilders en beeldhouwers. Ook Panofsky twijfelt geen moment aan de authenticiteit van het epistel en stelt het als bewezen voor dat Rafaël vanuit een ‘inneren Vorstellung’ een schilderij produceert, onafhankelijk van een model in de werkelijkheid. Wanneer Rafaëls brief, en daarmee zijn ‘idee’ niet authentiek is, en ook aan Alberti’s idee niet die waarde gehecht moet worden die Panofsky eraan geeft, mist zijn identificatie ‘Idea (wie bei Alberti und Raffael) = Vorstellung einer naturübertreffenden Schönheit’⁵⁰ welhaast elke grond.

Zeuxis-methode en het probleem van het samenvoegen

Tot dusver hebben de perspectieftheoretici, Alberti voorop, geen enkele moeite de Zeuxis-methode te integreren met de imitatie-theorie. Een schilderij dat bestaat uit de samenvoeging van ooit waargenomen en in het geheugen opgeslagen delen mag ook aanspraak maken op het predikaat afbeelding van de werkelijkheid. Bovendien zijn vragen die er bij de selectie van schone onderdelen toe doen – wat is schoon en wie bepaalt dat – zonder een beroep te hoeven doen op een schoonheidsidee, hoewel misschien niet bevredigend, beantwoord: Wat schoon is ligt uiteindelijk bij God; het beste kan de schilder varen op het oordeel van experts of publieke faam (niet te verwarren met de volkssmaak!).

Zelfs bij het schilderen van saters of engelen, wezens die niemand heeft waargenomen maar door samenvoeging van een mensfiguur met dierlijke elementen waarheidsgetrouw kunnen worden nagebootst, is er theoretisch geen probleem. Dürer die waarschuwt om iets af te beelden wat de natuur ‘niet lijden kan’, maakt op de volgende wijze een uitzondering voor fantasiewezens: ‘Doch hüt sich ein jedlicher, daß er nichts unmüglchs mach, das die natur nit leiden künn. Es war dann sach, daß einer traumwerk wollt machen, in solchem mag einer allerley creatur untereinander mischen.’⁵¹ Hier stelt Dürer dat je wel iets fantastisch mag maken, maar dan alleen door vermenging van bestaande schepselen.⁵²

Maar een ander minstens zo belangrijk aspect van de afbeeldingstechniek is dit: hoe moeten de delen op een geloofwaardige of anderszins bevredigende wijze aaneengevoegd worden met een schoon geheel als eindresultaat? Daar stuit de kunstenaar op de theoretische grenzen van de Zeuxis-methode volgens de imitatie.

Stel men heeft het schetsboek (of het geheugen) vol afbeeldingen van ledematen, torso’s en hoofden. Zelden of nooit doet de mooie arm zich zo voor dat zij precies ‘geplakt’ kan worden aan de mooie buste die men zojuist van een ander model heeft nagetekend. Zelden of nooit verhouden de delen zich zo als de schilder ze nodig heeft voor zijn historia. Zoals Leonardo zegt: ‘de houdingen van hoofd en armen zijn oneindig’. De kans dat twee schetsen van de oneindig mogelijke houdingen precies op elkaar passen is miniem. Tijdens het schilderproces is er dus een moment dat de schilder, los van zijn schetsen die hij voor zich heeft liggen, in zijn hoofd een voorstelling moet maken van het beoogde resultaat.

Om dan toch een kloppende compositie te verkrijgen raadt Alberti aan de leerweg van de schrijvers na te volgen: ‘die onderwijzen eerst alle letters – de elementen – apart, daarna geven ze lettergrepen en dan pas het samenstellen van hele woorden’.⁵³ Zo moet ook de schilder diverse lichaamsdelen uit het hoofd leren (‘memoriae commendent’), de variaties in

50 Erwin Panofsky, *Idea*, p. 37.

51 Albrecht Dürer, *Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften*, p. 219.

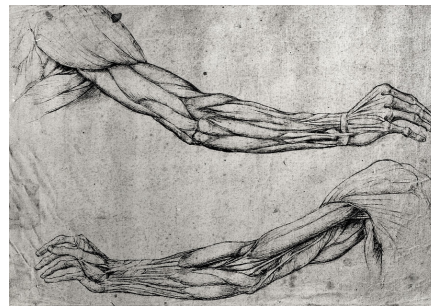
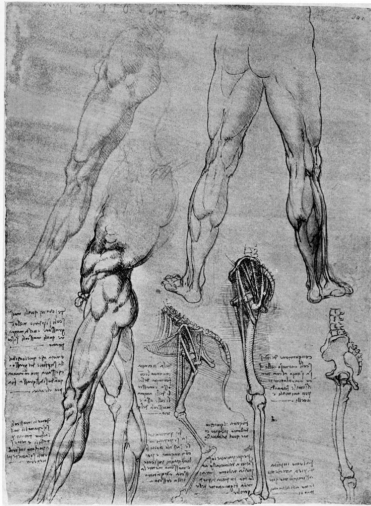
52 Volgens Hinz maakt Dürer hier een gedachtenfout door buiten zijn ervaring te shoppen. Maar onder de voorwaarde dat de schilder in zulke gevallen ‘allerlei creaturen’ doorelkaar mengt, valt alles nog onder het imitatiegebod.

53 Leon Battista Alberti, *De schilderkunst*, par. 55; zie ook hierna, hoofdstuk 6.

een en hetzelfde lichaamsdeel kennen – afgerond en glad bij kinderen, meer hoekig bij ouderen – en ten slotte weten hoe ze te verbinden. Dat alles moet hij ontleen aan de natuur...

en hij moet doorgaan met bij zichzelf overwegen hoe alles in elkaar steekt; dit onderzoek met oog en verstand houdt hij voortdurend vol. Hij zal de schoot zien van iemand die zit en hoe de benen losjes naar beneden hangen.⁵⁴

Maar de vraag rest: *hoe* hang je de benen van het ene model aan de schoot van een ander, of armen aan een andere romp, zonder dat je je van een idee bedient? Hoe breng je de gekozen delen samen tot een vloeiend geheel? Hoe overbrug je ‘the gap between proportion and life, between abstract quantity and quality’?⁵⁵



Leonardo da Vinci, anatomische studies (1506-1507, links; 1510, rechts)

Leonardo en Dürer hebben hier langdurig op gestudeerd. Met betrekking tot dierstudies schrijft Leonardo: ‘de schilder moet met regels studeren en van niets afdwalen voordat hij het in zijn geheugen prent (metta alla memoria). Hij moet letten op verschillen tussen de lichaamsdelen (...) en hun gewrichten.’⁵⁶ Leonardo heeft het hier over de regels van het perspectief. Voor een methode waarmee de verschillende houdingen moeten worden verbonden, zijn moeilijker regels op te stellen, erkent Leonardo:

de houdingen van hoofd en arm zijn oneindig, dus daarover zal ik geen regels voorstellen, behalve dan dat ook die licht en sierlijk horen te bewegen en overeenkomstig de bedoeling horen te zijn verbonden, zodat ze niet het aanzien krijgen van stukken hout.⁵⁷

54 id.

55 Donald Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, p. 405. Summers ziet een belangrijke rol voor studie van het skelet. Schilders moeten volgens Alberti beginnen vanaf een schets van de botten (*De Schilderkunst*, par. 36), ook Leonardo beklemtoont de noodzakelijke aandacht voor de beenderen (Kemp, 127; *Trattato* 267) om zo tot een goed geheel te komen. Maar de vraag rest: hóe voeg je samen als je de beoogde samenvoeging nooit in het echt hebt gezien?

56 Niet in Kemp en Walker; *Trattato* 52: ‘Il pittore deve studiare con regola, e non lasciare cosa che non si metta alla memoria, e vedere che differenza è fra le membra degli animali e le loro giunture.’ (NB: *Giunture* betekent niet alleen gewricht maar ook verbinding).

57 Kemp en Walker, 138; *Trattato* 316; zie ook *Trattato* 297: ‘Una medesima attitudine si dimostrerà variata in infinito, perché da infiniti luoghi può esser veduta.’ (KenW 133). Dat Leonardo elders beweert dat de schilderwerken ‘oneindiger’ zijn dan die der natuur (KenW, 16) kan ook vanuit de Zeuxis-methode verklaard worden: van alle houdingen die de schilder heeft gezien en opgeslagen in zijn geest,

Het beeld van de stukken hout maakt goed inzichtelijk voor welk probleem de schilder zich gesteld ziet. Het vereist een grote kunde om de verbinding tussen de uit verschillende schetsen overgenomen delen soepeltjes te laten verlopen, een souplesse die Paolo Uccello volgens Vasari kennelijk nog niet wist te bereiken. Doordat Uccello te zeer bezig was met de perspectivische weergave van de onderdelen en te weinig met de gratie, verkregen zijn werken iets moeizaams, iets houterigs, iets van dorheid – en van slechte stijl.⁵⁸

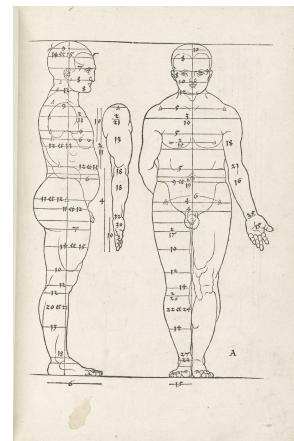
Al in de oudheid is het een erkend probleem, dat volgens Lucianus (125-180 nC) door Zeuxis voorbeeldig werd aangepakt. Bij de beschrijving van diens centaur schrijft hij: ‘De eenheid en samenschikking waarmee het paardendeel met het vrouwendeel versmelt en vermengt, wordt met de grootste geleidelijkheid bereikt, zonder abrupte overgang; van de een naar de ander kijkend, zul je verbaasd staan over de subtiele verbinding.’⁵⁹

Ook Dürer breekt zich het hoofd over de juiste samenvoeging. Voortdenkend over de Zeuxis-methode piekert hij hoe de afzonderlijke lichaamsdelen en ledematen tot een geheel aaneen te voegen zodat de ‘mensch ein stück’ lijkt. Alles begint met een goede keuze van de onderdelen alvorens het grote werk te beginnen:

wie jedes einzelne Teil in sich selbst wohl gestaltet und gut sein soll, so soll es sich auch in der Gesamtheit harmonisch einfügen [in seiner ganzen versammlung wol zusammen vergleychen]. Darnach soll sich der Hals wohl zum Haupt reimen... Ebenso achte man des weiteren darauf, die Brust, den Bauch, den Rücken und Hintern, die Beine, Füße, Ärme und Hände sorgfältig und detailtreu einzuzeichnen⁶⁰

Daarbij moet erop gelet worden dat de delen een gelijke constitutie uitademen, dus geen dunne armen met dikke benen in één figuur. Alberti’s voorbeeld keert terug: ‘Deshalb soll auch in allen Körperteilen jedweder Figur ein gleiches Lebensalter angezeigt sein, daß nicht etwa das Haupt eines Jungen, die Brust eines Alten und Hände und Füße eines von mittleren Alter wiedergegeben werden’.⁶¹ (Samuel van Hoogstraten en Gerard Delaïresse zullen zo’n fout later een leugen noemen, zie hoofdstuk 8).

Maar ook hier nog steeds geen helder stappenplan om van de onderscheiden delen naar een geheel te komen, behalve dan dat de schilder goed moet meten, de geschikte verhoudingen moet kennen en een vol gemoed (‘gemüt voller bildnuß’, T Ir) moet hebben waaruit hij/zij kan putten. Hiernaast een van de vele metingen die Dürer heeft verricht.



Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion, p. 11.

kan hij weer oneindig veel combinaties maken. De houdingen zijn oneindig, maar de combinaties daarvan ‘piu infinite’. Misschien is dit het antwoord op Kemps vraag in Viator VIII (p. 377).

58 Giorgio Vasari, De levens... etc., p. 124. In het origineel: ‘di stento, di secco, di difficile, e di cattiva maniera’.

59 Lucianus, Zeuxis and Antiochus, in: The Works of Lucian of Samosata, pp. 94-99.

60 Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion (ed. Hinz), p. 228 [T IIv].

61 id., ook Leonardo bediende zich van dit voorbeeld, zie Trattato 363 (Kemp en Walker, p. 132).

Het is duidelijk dat we hier op de grens van de imitatie-theorie stuiten. Alberti, Leonardo en Dürer hebben voortdurend getracht alle niet-waarneembare zaken buiten hun nabootsingspraktijk te houden. Zij hadden het zich makkelijker kunnen maken door te stellen dat ze bij gebrek aan het gewenste model een idee of een voorstelling in de geest hebben gevormd dat ze probeerden na te bootsen. Maar dat stuitte op onoverkomelijke theoretische bezwaren – ofwel omdat de schilder van Alberti niets probeert na te bootsen wat buiten de waarneming valt, of vanwege een zekere afkeer van het neo-platonisme, of uit bevreesdheid voor intellectuele scherpslijpers aan de diverse Europese hoven, of een combinatie van deze.

Hoe het ook zij, ze houden hun imitatie-theorie tot het einde toe vol, tot aan het moment dat de Zeuxis-methode combinaties teweegbrengt die niemand ooit gezien heeft. De imitatie gaat dan haast onmerkbaar over in een vrije schepping uit de losse pols, maar de woorden worden uiterst behoedzaam gekozen. Albrecht Dürer gaat daarin het verst. Hoewel hij afraadt iets te maken dat onderdoet voor de natuur komt hij met het hypothetische geval dat iemand zo'n nooit waargenomen combinatie (of combinatie van nog nooit waargenomen onderdelen) wil schilderen. Hij stipuleert een al even hypothetische door en door geoefende schilder, dus iemand met een vol gemoed:

Wenn so einem Menschen, der solche Kunst angemessen beherrscht und für sie geschaffen wäre, viele hundert Jahre zu leben verliehen wäre, der könnte durch die Kraft, die Gott dem Menschen gegeben hat, alle Tage Menschen und andere Kreaturen in vielfältig neuer Gestalt ausgießen und schaffen, wie man sie weder vorher gesehen noch wer sie ein anderer gedacht hätte.⁶²

Wanneer een nooit eerder waargenomen object moet worden geschilderd kan het vakmanschap het dus gaan overnemen van de imitatie; het is alsof het vakmanschap is verheven tot een verzelfstandigde procedure, die los van de schilder het werk doet. De noodzaak daartoe doet zich voor wanneer iemand veel moet schilderen in korte tijd en er niet toe komt alles te meten. Dan komt een moment dat de schilder, vooropgesteld dat hem het verstand en de praktijk vaardig is geworden ('den verstandt mitsamt der brauch überkumen') en een ding uit vrije zekerheid ('aus freier gwißheit') kan vervaardigen.

Als dann ist nit alweg not ein ydlich ding alweg zu messen dan dein überkumne kunst macht dir ein gute augenmaß, als dan ist die geübt hand gehorsam.⁶³

Deze vrije zekerheid moet niet verward worden met de goddelijke inblazing, de furor waarover Plato het in zijn dialoog Ion heeft. Daarin noemt hij de goede dichter diegene die als door een furie gedreven zijn kunsten vertolkt: 'Hij is alleen in staat om te gaan dichten nadat de god in hem is gevaren, als hij buiten zinnen is, dat wil zeggen wanneer zijn nuchter verstand niet langer in hem is'.⁶⁴ Slechts op deze manier is de kunstenaar in staat van het kunstwerk een afspiegeling te maken van de platoonse ideeën.

Bij Dürer is geen platonisme te bespeuren, zijn kunstenaarsschap wortelt steeds in de empirie. De 'vrije zekerheid' is de vanzelfsprekend geworden trefzekerheid van de vakman om in elke schildering de juiste samenstelling en harmonie te bereiken. Het is een vermogen dat alleen verworven kan worden door van jongsaf aan begonnen en langdurig volgehouden oefening. Reeds bij Alberti is deze kunstenaarsinstelling te vinden. Ook voor hem begint het vakmanschap (met schoonheid als einddoel) met voortdurende ervaring en oefening. Alleen via dat leertraject wijst de hand automatisch de weg naar de goede afbeelding: 'wie zich eraan gewent alles aan de natuur zelf te ontlene, die maakt zijn hand zo geoefend dat wat hij ook

62 Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion (ed. Hinz), p. 223 [T Ir].

63 Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion, T IVv; vergl. Hinz, p. 313.

64 Plato, Io, 534b.

maakt altijd smaakt naar de natuur'.⁶⁵ Het herinnert aan de raad die Cennini de beginnend schilder gaf om onafgebroken te oefenen met een vederpen. In een jaar brengt het al resultaat: 'Weet je wat er gebeurt als je het tekenen oefent met een pen? Het zal je een expert maken, praktisch en bekwaam om veel te tekenen uit je eigen hoofd'.⁶⁶

En met dezelfde bedoeling moedigt Leonardo de schilder aan met niet aflatende ijver zich aan de studie te zetten zodat de hand het werk maakt eer je er erg in hebt. 'Heb je de hand en het oordeel aan deze ijver gewend gemaakt, dan zal het vakmanschap ('pratica') zich vanzelf aan je aandienen voordat je het in de gaten hebt.'⁶⁷ Ook elders refereert Leonardo aan deze schilderhanden: 'Alles wat in het universum is door essentie, verschijning of verbeelding heeft [de geoefende schilder] eerst in zijn geest ('mente') en dan in zijn handen en deze [handen] zijn zo uitmuntend dat ze een welgeproportioneerde harmonie tweeweg brengen die in de tijd van een enkele blik kan worden gezien, zoals gewone dingen.'⁶⁸

Een door en door ervaren schilder die een afbeelding wil maken van een houding die hij nog nooit heeft waargenomen, of te kort heeft waargenomen om haar te kunnen natekenen, gaat dus volgens Alberti, Dürer en Leonardo niet te rade bij een voorstelling van zo'n houding in de geest – om van een idee maar te zwijgen. Ze wringen zich in allerlei bochten om toch maar vooral de indruk te wekken dat de te schilderen houding uit de natuur komt. De schoonheid is aan dit principe ondergeschikt. Er is geen schoonheid zonder natuuronderzoek, geen schoonheid die de natuur te boven gaat en al helemaal geen schoonheid die uit een idee afkomstig is.

Wanneer er dan toch geen ontkomen aan lijkt een schilderij uit het hoofd te maken, omdat het geheugen de schilder in de steek laat of omdat het schetsboek niet de gewenste verbindingen bevat, nemen ze hun toevlucht tot het schildersequivalent van de groene vingers. Na veelvuldige oefening van honderden gevallen in allerlei variaties zit elke mogelijke afbeelding de schilder al in zijn/haar vingertoppen. In het Nederlands zeggen we dan dat de schilder greep op de materie heeft.

Ik denk dat het geen toeval is dat de drie beroemdste theoretici van het perspectief voortdurend een beroep doen op de natuur als grootste leidraad en, wanneer de natuur echt niet meer gevolgd kan worden, ten slotte een beroep doen, niet op een voorstelling in de geest of op een idee maar, op de kunstenaarshanden. Men deelde de vrees voor oncontroleerbare toestanden in het brein (zie hierna bij de Vite van Piero di Cosimo), men vreesde het aan de stok te krijgen met de inquisitie (die scherp toezag op de juiste weergave van de schepping). Kunstenaars, theoretici, opdrachtgevers hielden elkaar zo in de tang dat weinigen een beroep durfden te doen op zoiets als een immaterieel idee, dat zomaar vanuit de blauwe lucht in de kunstenaarsgeest zou kunnen toeslaan.

Misschien waren er ook heel wat prozaïscher redenen in het spel. Een schilder die zou toegeven dat hij in plaats van een zeer ingewikkeld procédé te volgen gewoon uit de losse pols schilderde, was ongeschikt om studenten op te leiden. Niemand leert van een schilder die volhoudt dat hij maar wat 'anrotzooit', studenten leren doorgaans vanuit een methode. Een schilder weet dat de gegoede klasse zijn kinderen liefst naar een schilderles stuurde waar werkelijk wat te leren viel aan attributen en technieken. Een schilder die (goedbetalende) studenten wilde werven deed er dan ook goed aan te laten zien dat hij er verstand van had.

65 Leon Battista Alberti, *De schilderkunst*, par. 56; Grayson vertaalt '... will echo Nature'.

66 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte* (ca. 1398), I, XIII: 'Sai che ti avverrà, praticando il disegnare di penna? Che ti farà sperto, pratico, e capaci di molto disegno entro la testa tua'.

67 Kemp en Walker, p. 198; Trattato 67: 'E quando tu avrai fatto la mano e il giudizio a questa diligenza, verratti fatta tanto presto la pratica che tu non te ne avvedrai.'

68 Kemp en Walker, p. 32; Trattato 9: '... in effetto ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose.'

Hoe dan ook, de methode van Zeuxis is de voorwaarde voor de latere fictionalisering, idealisering en de leugen in de kunst. Voor wie het spoor naar dit kunstvaardige liegen wil volgen, begint met het Leugen-hoofdstuk. Voor wie uitleg eist waarom de Zeuxis-anekdote nog vele eeuwen van toepassing bleef zonder tot cliché te worden, leze hier verder. Voor de verrassend overeenkomstige werkwijze in de realistische roman en de filmkunst, zie het volgende hoofdstuk.

Omarming van de fantasie

In de loop van de zestiende eeuw kwam er een fundamentele overgang in het kunsttheoretisch denken. De selectie van Zeuxis krijgt daarbij een geheel andere functie. Vóór pakweg 1536 diende de anekdote om aan te geven dat de schilder zich behoorde te baseren op de zichtbare dingen. Mogelijk speelde een afkeer van het neo-platonisme daarbij een rol. Met het ontsluiten van de werken van Aristoteles verschuift de functie van de anekdote. De selectie van Zeuxis groeit uit tot de methode waarmee de schilder in zijn hoofd de ideale voorstelling kan uitwerken.

In het voorgaande wilde ik aantonen dat de Zeuxis-methode werd gebruikt als empirische grondslag van een gerijpte schilderkunst. De algemeen gedeelde opvatting dat de electio van het begin af aan in het teken stond van een neo-platonisme was aan herziening toe. Nu is het algemeen bekend dat de Zeuxis-methode aan het eind van de zestiende eeuw in een andere context werd gebruikt en inderdaad onder de aegis van neoplatonisch gedachtegoed kwam te staan. De electio was niet langer slechts een kwestie van de juiste delen kiezen uit de werkelijkheid, het kwam er nu ook op aan in het hoofd een juiste samenstelling te fabriceren die zo veel mogelijk beantwoordde aan het idee van het universele schone.

Het is een kunstopvatting die bij Bellori (1613-1696) culmineerde in het idee van het schone, waarin voor de nabootsing van de werkelijkheid nauwelijks plaats meer was. Ook hij beriep zich voor de schone kunst op dezelfde Zeuxis, nu gericht op een idee in plaats van op de natuur:

... Zeuxis, die met een keuze uit vijf maagden de beroemde afbeelding van Helena maakte, hetgeen Cicero ten voorbeeld stelde aan de orator, leert zowel de schilder als de beeldhouwer te contempleren op het Idee van de beste natuurlijke vormen en deze te kiezen uit verschillende lichamen, daarvan de meest elegante selecterend.⁶⁹

In het navolgende wil ik kort ingaan op hoe deze veranderde kijk op de Zeuxis-methode, dwz de overgang van het schilderen uit de herinnering naar het schilderen vanuit een idee, tot stand is gekomen. Daaruit blijkt dat de gemeenplaats van de selectie van Zeuxis zijn versheid kon behouden door een filosofische omwerking van de fantasie.

De overgang die ik op het oog heb en die essentieel is gebleken voor een andere benadering van de schone kunsten, is vrij precies aan te wijzen, namelijk in de begripswijziging van de term 'fantasia', een term die vooral door Aristoteles werd gepreciseerd en gelokaliseerd tussen de zintuigen en de geest, en de invoering van het gewijzigde begrip in de kunsttheorie.

Vóór pakweg 1536 werd het woord fantasia in kunstkringen vooral gebruikt voor het vermogen van de geest compleet verzonnen zaken voor te stellen. Dante gebruikt de fantasia

69 Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite dei Pittori, Scultori et Architetti* (1672), p. 4

als de verbeeldingskracht die al of niet in staat is het onvoorstelbare in woorden te vatten. De schilder Cennino Cennini spreekt de fantasie aan om wezens te kunnen schilderen die in het echt niet bestaan, zoals centaurs. Dürer noemt zulke wezens *traumwerck*, louter aan de fantasie ontsproten, en keurt het onder voorwaarden goed. Leonardo da Vinci, hoewel niet blind voor de thomistische interpretatie van het begrip, ziet de *fantasia* als de creatieve component van de schilderkunst. Zo noemt hij de schilderkunst mooier, fantasievoller en overvloediger dan de beeldhouwkunst die alleen maar duurzaam is.⁷⁰

Voor Aristoteles was deze betekenis van de fantasie bij mijn weten onbekend. Hij onderscheidde twee andere vormen van *fantasia*, de calculatieve fantasie (*phantasia logistikē*) en de sensitieve *fantasia*, die eigen is aan lagere dieren.⁷¹ Aan de rationeel-calculatieve fantasie kent Aristoteles een constitutief element toe. Zij stelt de mens in staat zich beelden voor de geest te halen waarmee constructieve acties kunnen worden ondernomen, zoals herinneringen wegbergen, herinneringen ophalen, denkexercities uitvoeren en, in dit geval belangrijker, beelden samenstellen.

Ook deze betekenis moet bij theoretici rond 1500 algemeen bekend zijn geweest. Sommige citaten bij Leonardo da Vinci verraden een grondige kennis van de fantasie of imaginatie (woorden die hij afwisselend gebruikt) zoals die voorkomt in de commentaren van Thomas van Aquino op het werk van Aristoteles. De in de fantasie gevormde *phantasmata* vormen bij Thomas de fundamentele bouwstenen voor het vormen van een universeel oordeel in het menselijke intellect, met *compositio* en *divisio* als instrumenten.

Een filosoof als Gianfrancesco Pico Della Mirandola, neef van de grote Giovanni, was bekend met beide betekenissen, dat wil zeggen de creatieve fantasie die niet bestaande dingen voortbracht enerzijds en de calculatieve fantasie anderzijds. Hij poogde ze in zijn ‘*De Imaginatione*’ (1501) te integreren tot één vermogen van de ziel dat gelijkenissen van dingen ontvangt en bewerkt en voorlegt aan het contemplatieve intellect.⁷²

Hoe men ook bekend was met de twee betekenissen van de fantasie, er bestond nooit een kunsttheoretische overbrugging tussen beide. Het ontbreken daarvan werd mogelijk veroorzaakt door het feit dat Aristoteles toch vooral werd beschouwd als een representant van de obscure middeleeuwse denktrant die men zo graag achter zich wilde laten. Men beriep zich liever op de toegankelijker *Ars poetica* van Horatius, een zeer invloedrijke poëziehandleiding die met de formule ‘*ut pictura poesis*’ ook op de schilderkunst van toepassing verklaard werd.⁷³ Het is een van de beroemde stellingen uit de *Ars*, de vrijheid die schilders en dichters gelijk gegund is zich van alles te veroorloven, een vrijheid waarop vele schilders zich beriepen. Maar, voegt Horatius toe, niet zo dat wild paart met tam, slangen mengen met vogels of lammeren met tijgers. Hierin klinkt Dürers waarschuwing voor ‘*traumwerk*’ door.

De focus op Horatius verlegde zich pas vanaf ongeveer 1536, toen er een rehabilitatie van Aristoteles op gang leek te komen. Weliswaar bestempelde Ramus in zijn inauguratie in

70 Trattato 34: ‘*come la pittura è piú bella, e di piú fantasia, e piú copiosa, è la scultura piú durabile, che altro non ha*’. (niet in Kemp en Walker).

71 Door de sensitieve fantasie is men onderhevig aan eenvoudige strevingen als eten, drinken, wegvluchten, etc. Zie voor een grondige analyse o.a.: Ronald Polansky, *Aristotle’s De Anima*, p. 524 e.v.

72 Gianfrancesco Pico Della Mirandola, *De Imaginatione* (1501), cap. IV: ‘... *haberi animae uim quae reru similitudines et concipiat et effingat, et discurrenti rationi contemplantique intellectui subministret et seruiat, cui phantasia sive imaginatio nomen sit positum*.’ Zie ook: William A. Covino, *Magic, Rhetoric and Literacy: An Eccentric History of the Composing Imagination*, p. 39.

73 Zo ook Cennini: ‘De dichter is vrij te maken en samen te voegen zo het hem uitkomt, zo ook staat het de schilder vrij een figuur samen te stellen, staand, zittend, half man-half paard, zo als het hem belieft, al naar zijn fantasie’. Een zeer vroeg gebruik van de fantasie dat al sterk lijkt op de wijze waarop het eerst 150 jaar later zal worden toegepast. Martin Kemp geeft het werk dan ook het predicaat ‘*untidiness*’ mee (in: *From Mimesis to Fantasia, Viator VIII*, p. 369).

Parijs in 1536 het corpus aristotelicum nog in zijn geheel tot een valse leer, in datzelfde jaar verschenen een Griekse uitgave van ‘Over de poëzie’ van Trincaveli, een min of meer toegankelijke vertaling van ‘Over de poëzie’ van Alessandro de’Pazzi, en een op Aristoteles geënte poetica van Daniello.⁷⁴ De verhandeling ‘Over de poëzie’, waarin Aristoteles de nabootsing in het algemeen en de tragedie in het bijzonder definieert, bracht in de jaren hierna een stroom van vertalingen en interpretaties op gang, ‘leziones’ en commentaren bespraken het werk in het licht van andere geschriften, met name de ‘Metafysica’ en de ‘De anima’.

De nieuwe interpreten ontdekken dat de fantasie niet slechts een ongebreidelde droomfabriek is en wijzen erop dat bij Aristoteles de fantasie eerder constructief-rationeel van aard is. Aristoteles stelt de fantasie voor als het vermogen van de menselijke geest om iets wat we ooit hebben waargenomen voor ons geestesoog te representeren, teneinde daarover een oordeel te kunnen vellen. Zo kan de waarneming dat de zon slechts één voet in doorsnee is (een waarneming die in zich juist is volgens Aristoteles) in de geest worden beoordeeld aan de hand van het innerlijke beeld dat de geest zich van die waarneming vormt, het phantasma. De geest oordeelt dan dat wat wij ons voor de geest hebben gehaald waar of onwaar is. Aristoteles schrijft: ‘Voor de denkende ziel dienen phantasma’s alsof ze de inhoud van waarnemingen zijn (...) Dat is waarom de ziel nooit denkt zonder beelden (φαντάσματα)’.⁷⁵

Deze redenerende fantasie speelt behalve in het denken een essentiële rol in dromen, inbeeldingen, herinneringen. Dat is van groot belang voor de scheppende mens. Door de bemiddeling van de fantasie is de kunstenaar, zonder de samenstellende delen vooraf in een schetsboek te kopiëren of ze apart in het geheugen op te slaan, in staat uit het hoofd een afbeelding te maken, afkomstig van verschillende gehelen. De fantasie kunnen we naar wens gebruiken, zegt Aristoteles, ‘bijvoorbeeld om een beeld op te roepen, zoals in de mnemotechniek door het gebruik van mentale beelden’.⁷⁶

Deze mnemotechniek was ten tijde van Aristoteles (en later) een beproefd middel om oude teksten voor het nageslacht te bewaren of om een redevoering goed te kunnen onthouden.⁷⁷ Men sloeg als het ware de alinea’s en hoofdstukken op in de visuele kaartenbak van de geest. Op eenzelfde manier lijkt Aristoteles plaats te maken voor de opslag van beelden van de werkelijkheid, waaruit een schilder naar believen kan putten om een gewenste afbeelding samen te stellen. ‘Wat op deze manier [van de redenerende fantasia] werkt, maakt het mogelijk een eenheid te maken uit verschillende beelden’.⁷⁸ Door deze eigenschap kan kunst gezien worden, zoals Aristoteles in de Ethica Nicomachea zegt, als een ‘manier van maken (poetike) dat een rationele koers volgt’.⁷⁹

Het is deze notie van de fantasie waaraan vanaf het vierde decennium van de zestiende eeuw massaal gerefereerd wordt door de geleerden aan de diverse academies, met Benedetto Varchi als meest doordachte pleitbezorger. In zijn fameuze Lezione die hij in 1547 uitsprak in zijn geboortestad Florence, wijst hij keer op keer op de fundamentele rol van de fantasia. De fantasie staat aan de oorsprong van alles wat een kunstenaar maar in het hoofd haalt om te

74 John Edwin Sandys, *A History of Classical Scholarship*, p. 133.

75 Aristoteles, *De anima* III, 3, 431a15-16.

76 Aristoteles, *De anima* III, 3, 427b18-20.

77 Aristoteles refereert op meerdere plaatsen aan deze techniek: *Topica* 163b28; *De memoria* 452a12; *De insomnibus* 458b20. De gemeenplaats ontleent zijn naam aan de term ‘topos’ uit de *Topica* (zie Inleiding).

78 Aristoteles, *De anima* III, 3, 434a9-10. Polansky noemt deze samenstellende fantasie de ‘constructive imagination’, met behulp waarvan we ons een denkbeeld kunnen vormen van complexe imaginaire dingen, zoals gouden bergen en gevleugelde paarden (Ronald Polansky, *Aristotle’s De Anima*, p. 411). David Summers (*Michelangelo and the Language of Art*, p. 109) spreekt van combinatory fantasy, Jeroen Stumpel (*The Province of Painting*, p. 242) van ‘anatomic engineering’.

79 Aristoteles, *Ethica Nicomachea*, 1140a10.

maken. In zuiver aristotelisch jargon schrijft hij dat de vorm de act is van de materie en materie de potentie van de vorm. Dit vraagt om een kleine exegese.

De doctrine van Aristoteles komt in het kort hierop neer. Volgens Aristoteles streeft alles naar volkomenheid. De gang naar volkomenheid voltrekt zich in een beweging van materie naar vorm – bijvoorbeeld van brons naar beeld, een voorbeeld dat Aristoteles veelvuldig aanhaalt. Zolang de vorm nog niet bereikt is, bestaat de vorm alleen in potentie in de materie. ‘We zeggen dat potentieel het Hermesbeeld in het blok hout aanwezig is (...) Anders [wanneer het af is] spreken we over actueel’.⁸⁰ Om een ander voorbeeld van Aristoteles aan te halen, de materiële hoop bakstenen kunnen we in potentie een huis noemen, het afgebouwde huis is de geactualiseerde vorm. Deze denktrant geeft het antwoord op de vraag wat het huis nu tot een huis maakt. Huizen van hout en zelfs een glazen huis zijn ook huizen. Het wezen (of de substantie) van het huis zit dan ook niet in het materiaal waaruit het is opgetrokken, maar in de vorm – hoe verscheiden die vorm ook moge zijn.

Deze vorm nu speelt een fundamentele rol in de werkwijze van de kunstenaar. Wanneer een houtsnijder uit een blok hout een Hermes wil maken heeft hij niet het hout in zijn hoofd, noch het toekomstige beeld, alleen deze vorm.

Maar hoe belandt die vorm in het hoofd van de kunstenaar? Om dat duidelijk te maken neemt Aristoteles zijn toevlucht tot het beroemde voorbeeld van het wasblok. De ziel werkt zo dat de zintuigen waarneembare vormen in zich kan opnemen zonder de bijbehorende materie, ‘zoals een wasblok de afdruk van een zegelring ontvangt, zonder het ijzer of het goud [van de ring]; het neemt de afdruk over van de ijzeren of gouden zegel, maar niet het ijzer of goud zelf’.⁸¹ Van deze zintuigelijke waarnemingen haalt de kunstenaar zich beelden voor de geest, ofwel phantasmata, waarmee hij/zij naar hartelust kan modelleren en variëren tot het gewenste ontwerp voor het innerlijke oog is ontstaan.

Deze kenleer biedt ongekende mogelijkheden voor de theorievorming van de reproductie. De allereerste theoretici hadden dit probleem opgelost langs de weg van de empirie. Wat de ogen zagen (of gezien hadden) dat maakten de handen. Of de dingen zich voor de ogen bevonden, of in het geheugen geprent waren, of in het schetsboek stonden, dat maakte niet uit, zolang het beeld maar aan de natuur was ontleend. Ze zagen geen mogelijkheden een beeld te vervaardigen geheel uit het hoofd, althans niet in theorie. Het zou betekenen dat de methodiek niet meer gedemonstreerd kon worden, dat leerlingen geen les meer hoefden volgen en dat de deur naar fantastische wezens werd opengezet. In filosofische zin moest worden voorkomen dat de schilders uit het hoofd schilderden omdat dat zou inhouden dat het idee van het te schilderen onderwerp los bestond van de aarde – een heikel punt in een tijd dat de mens geen vrijzwevende onstoffelijke substanties kon verdragen dan God.

Implementatie in de latere Renaissance

Met het psycho-instrumentarium van Aristoteles ontstaat de mogelijkheid om een beeld in het hoofd te fabriceren, zonder de vrees een niet-bestaande figuur voort te brengen, zonder de vrees iets fantastisch of krankzinnigs te hebben verzonnen, en zonder de verdenking op zich te laden door de duivel te zijn ingefluisterd.⁸²

Sterker nog, het lijkt erop dat de fantasia de sleutel is waarmee de deur naar waarlijke genialiteit kan worden geopend. Juist in de tijd dat de Aristoteles-interpretaties opkwamen,

80 Aristoteles, *Metafysica*, 1048a32.

81 Aristoteles, *De anima*, 424a20-22.

82 Overigens was niet iedereen daarvan overtuigd. Omdat deze denkwijze niet verzoenbaar werd geacht met de leer van de kerk had Gianfrancesco Pico Aristoteles juist afgezworen.

dus rond 1536, beleefde Michelangelo zijn mythische status van ‘de goddelijke’, zoals Vasari hem later zou noemen. Zijn grootste werken had hij al voltooid, zijn voornaamste opdracht was op dat moment het Laatste Oordeel in de Sixtijnse kapel. Rond hetzelfde jaar 1536 ontmoette hij Vittoria Colonna, een geletterde weduwe uit een adellijke familie, wier gedichten zojuist waren gepubliceerd. Mede in reactie daarop wijdde Michelangelo enkele sonnetten aan haar, die, tijdens een lezione aan de Accademia de Firenze in 1547 door Benedetto Varchi werden besproken.

Varchi werkt aan de hand van een van die sonnetten, dat mede daardoor beroemd is geworden, uit hoe een kunstwerk met behulp van de fantasie tot stand komt. Varchi volgt het gedicht woord voor woord en legt elke term langs de aristotelische meetlat.⁸³ Overeenkomstig de leer van Aristoteles schrijft hij dat het brons in potentie een standbeeld is en het standbeeld de vorm van het brons.⁸⁴ Met een verwijzing naar de door hem bewonderde commentator van Aristoteles, Averroës, definieert Varchi:

Kunst behelst niets anders dan de vorm, dat is het model van het te maken ding, dat zich in de ziel, dat is, de fantasia van de kunstenaar bevindt en deze vorm of dit model is het actieve beginsel van het te maken ding in de materie.⁸⁵

Het is onmogelijk in te schatten in hoeverre Varchi’s interpretatie zich door Italië en de diverse academies verspreidde. Vast staat dat vele auteurs van kunsttheoretische beschouwingen en poetica’s naar het midden van de eeuw massaal zijn overgegaan op het gebruik van dit nieuw ontgonnen psychologische vocabulair. De fantasia blijkt een uitzonderlijk doelmatig vermogen om waarnemingen (of beter de daaruit voortvloeiende fantasmata) van zaken die verspreid in de wereld voorkomen, samen te smeden tot een imaginatie die zich op haar beurt leent voor een afbeelding. Het vermogen werkt twee kanten op: het kan resulteren in de afbeelding van allerlei rariteiten bijelkaar maar ook in een ideale afbeelding of een afbeelding van het universele.

Varchi is de eerste vindplaats voor een dergelijke opvatting. Nadat hij de concetti gelijkgesteld heeft aan een fantasma, stelt hij dat goede of geniale kunstenaars, ‘mooie concetti hebben, of goede, of verheven, of grootse, dat wil zeggen schone gedachten, geniale fantasieën, goddelijke inventies, of trouvailles, en meer vulgair: capricci of ghiribizzi; zoals we die van de lage en volkse [kunstenaars] noemen: slechte, lompe en lelijke imaginaties,

83 Het valt buiten het bestek van dit hoofdstuk om de hele exercitie te reproduceren maar een belangrijk misverstand mag niet onvermeld blijven. De eerste regel van het bewuste sonnet luidt: ‘Non ha l’ottimo artista alcun concetto...’ Varchi’s identificatie van concetto met idee heeft Panofsky ertoe verleid Varchi ‘der große Platoniker’ te noemen en Michelangelo een neo-platonicus (Idea, p. 67). Maar de tekst geeft juist aan dat al zulke termen op hetzelfde neerkomen en ondergeschikt zijn aan de act-potentie-structuur van Aristoteles: ‘Dus het eerste principe of de causa efficiens van alle dingen die gezegd of gedaan worden is die species, of vorm, of imaginatie, of gelijkenis, of idee, of exempel, of exemplaar, of similitudine, of intentie, of concetto, of model, of wat dan ook (...) het is het simulacrum of fantasma, dat leeft in de fantasie of de verbeeldingskracht van iemand die iets wil zeggen of doen.’ (Benedetto Varchi, Opere di Benedetto Varchi II, p. 617; mijn vertaling. Origineel: ‘E così il primo principio, o volemo dire la cagione efficiente di tutte le cose che si dicono, e che si fanno è quella spezie, o forma, o immagine, o sembianza, o idea, o esempio, o esemplare, o similitudine, o intenzione, o concetto, o modello, o altramente, che si possa o debba dare, come sarebbe simulacro, o fantasma, la quale è nella virtù fantastica, o volemo dire nella potenza immaginativa di colui, che vuole o farle, o dirle’). Zie voor datering en uitgebreide bespreking David Summers, Michelangelo and the Language of Art, p. 203-233.

84 Benedetto Varchi, Opere di Benedetto Varchi II, Sulla pittura e scultura, p. 633: ‘La materiale è (...) il bronzo in una statua: la formale è quella che dà la forma e l’essere alla cosa’.

85 Benedetto Varchi, Opere di Benedetto Varchi II, Sulla pittura e scultura, p. 617: ‘l’arte non è altro che la forma, cioè il modello della cosa artificiale, la quale è nell’anima cioè ne la fantasia dell’Artista, la qual forma, o vero, modello, è principio fattivo della forma artificiale nella materia’.

zielige inventies, erge fantasieën en duivelse gedachten.⁸⁶ Bij Varchi is het dus mogelijk om vanuit het geestelijke vermogen van de fantasia zowel ideale voorstellingen als grillen en griezels bij elkaar te fantaseren – en alles daartussenin – zonder een beroep te doen op een platoons idee of een duivelse influistering.

Vele anderen volgen in zijn voetspoor. In zijn commentaar op ‘Over de poëzie’ van Aristoteles (1548) schrijft **Robortello**, een goede vriend van Varchi, dat de mens met de fantasia beschikt over een uiterst effectief vermogen om alles wat hij gezien of gehoord heeft makkelijk te imiteren.⁸⁷ Alle zintuiglijke impressies spelen daarbij een rol. Zo is iemand die alle kenmerken van een leeuw heeft horen beschrijven, in staat een leeuw na te bootsen. Voor Girolamo **Fracastoro (1478-1553)** is de fantasie voor de kunstenaar het vermogen bij uitstek om het probleem waarvoor Alberti, Dürer en Leonardo zich gesteld zagen, op een fundamentele manier op te lossen. Hij vergelijkt de wijze waarop de kunstenaar zijn fantasia gebruikt met die van de wiskundige. ‘Een wiskundige beschouwt met precisie hoeken, lijnen en figuren op zich en in onderlinge samenhang. En schilders bestuderen de mens, de delen van de mens en de delen van die delen, elk tot in het kleinste detail, in hun regelmaat en de onderlinge relatie en hoe de andere delen functioneren in relatie tot een ledemaat.’⁸⁸

De diepgang van deze psychologie werd nog niet door iedereen geheel gevat. De fantasie is ook nog vaak een irrationele bron van ingevingen. In de dialoog van Anton Francesco **Doni (1549)** wordt de vraag naar de oorsprong van de bizarre schilderijen gesteld: waar haal je het vandaan? ‘... in de wolken zag ik veel meer fantastische dieren, kastelen met mensen en figuren, oneindig en divers. Waar zijn zij? In de fantasie en in mijn verbeelding, in de chaos van mijn brein (komt hier het luchtkasteel vandaan – castelli in aria? Vasari gebruikt dat ook in zijn *Vite* van Piero di Cosimo)⁸⁹ Aan een rationeel-ordenende fantasie komt Doni niet toe.

Meer en meer breekt echter, naast de opvatting dat de fantasie een onuitputtelijke bron is waaruit verzinsels vrijelijk opwellen, Varchi’s interpretatie van de fantasie door. De fantasie brengt potentieel samen wat verspreid is en stelt de kunstenaar in staat daarvan een geordend geheel te maken. Dat wil echter niet zeggen dat de fantasie, het combinerend vermogen van de geest, als vanzelf de goede combinaties voortbrengt. Varchi merkte dat al op. Nog steeds wordt dan ook de huiver van Dürer gedeeld, dat er monsters worden geschapen. Zo valt in het Horatius-commentaar van Francesco **Luisini (1554)** te lezen: een gedicht dat een beeld waarin levende wezens van aarde, lucht en water bijeen zijn gevoegd, zullen lijken op monsters.⁹⁰ Een al te wilde fantasie kan zelfs leiden tot iemands ondergang, zo schrijft Vasari

86 id. ‘Per lo che, come degli uomini, o ingegnioso, o buoni sogliamo dire, che hanno begli concetti, o buoni, o alti, o grandi, ciò è bei pensieri, ingegnose fantasie, divine invenzioni o vero trovati, e più volgarmente capricci, ghiribizzi, e altri cotali nome bassi e plebei così per lo contrario diciamo de’ rei, e golii, brutte immaginazioni, sciocche invenzioni, cattive fantasie, deboli pensamenti’. Voor capricci en ghiribizzi, zie: Ekkehard Mai, *Das Capriccio als Kunstprinzip*.

87 Francisci Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica, explicationes*, p. 29: ‘Homines igitur cum hac phantasia maxime efficaci sint praediti, apti sunt ad imitandum quicquid voverint, nam retinentes animo et cogitatione ea, quae viderunt aut audierunt, omnia facile imitari possunt.’ Zie ook: Brigitte Kappl, *Die Poetik des Aristoteles*, p. 77-87.

88 Hieronymi Fracastorii Veronensis *Operum pars prior* (oorspr. 1555) p. 391-392: ‘Mathematici enim et angulos, et lineas, et figuras exacte simul considerant, ut sese habent: pictores vero et hominem, et hominis partes, et partium partes usque; ad minimas tenent, quo ordine, quo situ sint, et moto uno membro, quid agant reliqua.’

89 Anton Francesco Doni, *Disegno del Doni*, p. 22: ‘Anzi piu nelle nuvole, ho gia veduto animalacci fantastichi, e castelli, con popoli e figure infinite e diverse (...) O dove sono? Nella fantasia e nella mia imaginativa, nel caso del mio cervello.’

90 Francisci Luisini, *Utinensis in Librum Q. Horatii Flacci De arte poetica commentarius* (1554), p. 4v: ‘... poema confinxerit picturae illi quae ex omnibus animantibus terrestribus, aereis, ac marinis conflata est:

(zie hierna). Deze fantasie moet beteugeld worden door de prudentia ten einde zowel de eigen geestelijke gezondheid als het decorum te bewaren.

In zijn ‘Aretino’, of de dialoog over de schilderkunst (1557), geeft **Ludovico Dolce** daarvoor een ‘prudente’ instructie. Wanneer de schilder in zijn eerste schetsen de fantasieën uitprobeert, waaruit in zijn geest een historia is ontstaan, behoort hij niet een maar meer inventies te vinden en moet dan die kiezen die het beste passen, alle dingen te samen overwegend, en alle afzonderlijk.⁹¹

De Portugese schilder en theoreticus **Francesco de Holanda (1548)** maakte eveneens van de fantasia het fundament waarin de toekomstige afbeelding wordt gecomponeerd: de schilder ‘zal in zijn fantasie definiëren en vaststellen, met grote zorg en aandacht, de schoonheid en de stijl, de compositie of de losheid, of welke klaarte hij de figuren of de historia die hij besloten heeft te maken ook wil verlenen’. En met een knipoog naar Zeuxis vervolgt hij: ‘en hij houdt het vervolgens, gedurig erop mediterend, in zijn verbeelding, legt vele dingen terzijde en selecteert van al het goede het meest schone en zuivere’.⁹²

Ook in andere disciplines is de fantasia een gangbare term om de werking van de psyche van de kunstenaar te verduidelijken: zelfs een onversneden platonist als **Patrizi (1560)** weet de psychologie van Aristoteles, zij het wat rudimentair, uit te leggen: ‘Is het geheugen, de kracht van de ziel, niet hetzelfde als de opslag van de fantasma’s? En de fantasma’s, wat anders zijn ze dan beelden van dingen van de zintuigen of van elders gepresenteerd aan de ziel, en door haar getransformeerd op vele manieren? Zeggen jullie filosofen dat niet zo?’⁹³

Vanaf 1547 is er, zo veel is duidelijk, een manier van spreken in zwang geraakt, die vóór dat jaartal ondenkbaar was, althans met betrekking tot de manier van afbeelden. Door Alberti, Leonardo en Dürer werd de nabootsing van het schone nog bereikt langs empirische weg. Men bootste de dingen na vanuit de natuur, vanuit het schetsboek of vanuit het geheugen – en men schaarde dat gezamenlijk onder de noemer ‘naar de natuur schilderen’. De alternatieve kunstenaarsopvatting, dat men schilderde naar een in het hoofd postgevat, al of niet platoons idee, kwam in hun kunstliteratuur niet voor.⁹⁴

Met de introductie van de fantasia ontstaat echter theoretisch de mogelijkheid om de natuur uit het hoofd te schilderen, op voorwaarde dat de schilder al die dingen in werkelijkheid ooit gezien heeft. Bijkomend voordeel van de fantasia is dat niet alleen van de onderdelen van een model evenzovele fantasmata in de geest kunnen worden overdacht, maar ook hun onderlinge verhouding en verbinding. De opgave van Dürer, namelijk hoe de geselecteerde delen harmonisch samen te voegen, kan nu worden opgelost. Het is niet de hand van de meester of het vakmanschap waardoor de delen aaneengevoegd worden. Er is een bemiddelende rol tussen het geheugen en de hand voor de fantasie weggelegd. Niet alleen de afzonderlijke geselecteerde delen, maar ook hun potentiële onderlinge verbindingen kunnen in de fantasie worden gewikt en gewogen. Pas dankzij dit vermogen kan er sprake zijn van de

et proptera monstrum quoddam videtur’.

91 Lodovico Dolce, Dialogo della pittura (1557), p. 172: ‘...quando il Pittore va tentando ne’primi schizzi le fantasie, che genera nella sua mente la historia, non si dee contentar d’una sola, ma trovar piu inventioni, e poi fare iscelta di quella, che meglio riesce, considerando tutte le cose insieme, e ciascuna separamente...’

92 Francesco de Hollanda, Da pintura antiga (oorspr. 1548), cap. XIV: ‘Assentará e determinará na sua fantasia com grande cuidado e advertência a fermosura, o modo, o estado e descuido, ou a pronteza que quer que tenha aquela figura ou história que determina fazer; e depois dele nesta meditação ter longamente imaginado, e enjeitado muitas coisas, e escolher de bom o mais fermoso e puro...’

93 Patrizi, Della historia (1560) 18v: ‘La memoria, la quale è potenza dell’anima, è ella altro, che un conservamento delle fantasie? [...] Et le fantasie, [...] che sono elle altro, che imagini di cose, da sensi, ò da altro appresentate all’anima? & da lei in molte maniere riformate? Non dicono cosi i vostri filosofi?’

94 Deze opvatting werd wel door Marsilio Ficino gepropageerd. Zie boven, hoofdstuk 2.

‘vergeistigter Form der alten Elektionstheorie’ die Panofsky de ideeënleer van de Hoog-Renaissance toeschrijft.⁹⁵

Varchi laat er geen misverstand over bestaan dat de schilder geen gebruik maakt van een platoons idee: al wie iets maakt, doet niets anders ‘dan volgens de Peripateticus, natrekken van de potentiële zijnswijze en het reduceren tot het actuele bestaan; een handeling waarvoor geen idee van Plato nodig is’.⁹⁶ Dankzij de constructieve fantasia is de kunstenaar in staat om zoals Varchi schrijft capricci en ghiribizzi te brouwen, wonderlijke aaneenschakelingen van in de natuur verspreide elementen. Zij legitimeert met terugwerkende kracht het circus van Jeroen Bosch en scheidt de theoretische voorwaarden voor de fantastische werken van Arcimboldo. Wanneer de afbeeldingen van wandelende trechters en de portretten van seizoensgroenten worden beschouwd als producten van deze constructieve fantasia, worden de afbeeldingen gereduceerd tot wat ze zijn: normale nabootsingen van in de kunstenaarsgeest herschikte voorstellingen van de werkelijkheid. Hier is inderdaad niets Platonisch aan.

Vasari en zijn overgang naar de fantasia

Ook bij Giorgio Vasari is de ontwikkelingsgang van de fantasia merkbaar. In 1550 verscheen zijn eerste druk van de *Vite* waarin hij aan de hand van biografieën van beeldhouwers, architecten en schilders de geschiedenis beschrijft van de Italiaanse kunst. Hij groepeerde de levens in de beroemde drie perioden van opkomst, jeugd en rijpheid, en leidt elke periode in met een proemio. In deze voorredes staat hij stil bij de grote vlucht die de kunst in Italië heeft genomen en bespreekt hij de verschillen tussen de opeenvolgende perioden.

Hoewel Vasari en Varchi elkaar kenden komt in deze editie van de *Vite* het woord fantasia of fantasie niet in Varchi’s nieuwe betekenis voor. Wel gebruikt Vasari de term in de oude betekenis van de fantasie als bron van rare opwekkingen. In de levensbeschrijving van Piero di Cosimo laat Vasari merken dat men deze fantasie niet onbeperkt moet raadplegen. Piero liet zich zo zeer in met het schilderen van de meest krankzinnige bizarrerieën, dat hij erin bleef: ‘door al deze vreemde bedenkensels [“si strana sue fantasie”] ging het zozeer mis met hem dat hij op zekere morgen in 1521 dood werd aangetroffen onder aan een trap’.⁹⁷

De Zeuxis-methode komt aan bod wanneer hij, in de derde voorrede, de vijf verworvenheden behandelt die de Italiaanse kunst zo ver hebben gebracht: regel, orde, verhouding, tekening/ontwerp en stijl (*regula, ordine, misura, disegno en maniera*; in het navolgende beperk ik me tot de laatste drie).

Aan de hand van deze kwaliteiten behandelt Vasari de moeilijkheden waarvoor de kunstenaars van de tweede periode zich gesteld zagen en die volgens Vasari door de derde ‘moderne stijl’ werden overwonnen. Bijzonder is dat Vasari precies die problemen aanstipt waarvoor Leonardo en Dürer zich zo veel moeite getroostten de juiste woorden te vinden. Zo wijst hij op de moeilijkheid van de maatvoering:

In de verhouding (*misura*) ontbrak een juist inzicht dat ervoor zorgt dat de figuren, zonder precies gemeten te zijn, in hun daadwerkelijke grandeur een gratie bezaten die uitsteeg boven de precieze maat (*misura*).⁹⁸

Men heeft hierin een paradox van jewelste bespeurd omdat met behulp van de *misura* nooit

95 Erwin Panofsky, *Idea*, p. 35.

96 Benedetto Varchi, *Opere*, p. 620: ‘... secondo i Peripatetici che trarla dall’essere potenziale e ridurla all’attuale; al che fare ha bisogno [non] delle idee di Platone...’

97 Giorgio Vasari, *De levens etc.* II, p. 20.

98 Giorgio Vasari, *De levens etc.* p. 283.

diezelfde misura overtroffen kan worden.⁹⁹ Maar het is mogelijk hierin een herhaling van Dürers metingsprobleem te lezen. Moet je alles altijd maar meten? was Dürers retorische vraag. Dürers antwoord was dat een voortdurend volgehouden oefening ervoor zorgt dat je uiteindelijk ‘aus freier gewisheit’ kan schilderen waardoor de afbeeldingen meer worden dan een verzameling aaneengeplakte deel-nabootsingen. Omdat het gevoel voor verhouding geheel geïnternaliseerd is in het vakmanschap van de kunstenaar, kan de kunstenaar beter vertrouwen op zijn/haar stijl (die als een ‘écriture automatique’ de juiste verhoudingen op het doek brengt) dan voortdurend met de meetlat rond te lopen.

Op het gebied van de disegno (ontwerp) vertoonden de werken van de tweede fase dezelfde moeilijkheden die de misura kenmerkten. Het disegno definieert Vasari als het ‘natekenen van het mooiste van de natuur’ (nb: dit komt overeen met mijn eerste fase van een afbeeldingstechniek), maar...

Op het gebied van het ontwerp was men nog niet tot de uiterste verfijning gekomen zoals vereist is, want ook al werden er ronde armen en rechte benen geschilderd, de spieren werden niet fijn weergegeven: men wist in de spieren nog niet die lichte, zachte, nauwelijks definieerbare soepelheid te leggen die kenmerkend is voor het vlees en voor bezielde lichamen; integendeel, ze waren hard, als gevild, wat pijn deed aan de ogen en een ongevoelige stijl opleverde waarin niet alle figuren bekoorlijk, dat wil zeggen slank en sierlijk werden weergegeven, met name de vrouwen en kinderen niet, wier leden even natuurlijk als die van de mannen dienen te zijn, maar zodanig voorzien van vet en vlees dat ze niet lomp zijn, als natuurlijke personen, maar dat ze door ontwerp en juist inzicht tot kunst zijn geworden.¹⁰⁰

Dat de vertegenwoordigers van de derde periode deze verfijning en gratie wel hebben bereikt, lijkt Vasari op het conto te schrijven van de stijl. In de stijl komt de selectie aan de orde: men kwam

tot de schoonste stijl door veelvuldig de fraaiste dingen af te beelden, en daaruit de fraaiste handen en benen, het fraaiste hoofd en de fraaiste tors te kiezen en deze aaneen te voegen tot een figuur die al deze hoogste schoonheden in zich verenigt, en deze figuur toe te passen bij alle figuren in elk werk, zodat men datgene verkrijgt wat een schone stijl genoemd wordt.¹⁰¹

Behalve een referentie naar de Zeuxis-methode verraadt dit citaat ook de schatplicht aan Leonardo die zo hamerde op het voortdurend oefenen totdat je handen als het ware het autonome werktuig zijn van je stijl (Trattato 67).

Dat de schilderijen door de schone stijl ‘tot kunst zijn geworden’ mag dan voor beginnende kunstenaars of kunsthistorici voor zich spreken, voor de kunsttheoreticus die deze gang van het aaneenvoegen naar nabootsingskunst filosofisch wil funderen klinkt dit nogal vaag. Vasari benoemde het probleem en zag de oplossing vooral in het juist aaneenvoegen van schone elementen. Maar is dat ook een voldoende voorwaarde om tot de kunst te geraken? Hoe is een afbeelding mogelijk van nauwelijks te definiëren soepelheid of van fraaie bedenksels? Hoe is überhaupt een afbeelding van een lichaam, tafereel of landschap mogelijk dat de schilder nog nooit heeft gezien? Heeft Vasari op deze vragen een antwoord?

Robert Williams meent dat voor Vasari de iudicio uiteindelijk het attribuut is waarmee bepaald kan worden of het resultaat de gewenste gratie bezit (p. 45-49). Hij doet daarbij een beroep op een vindplaats in de Metafysica van Aristoteles. Ook Panofsky behandelt in zijn ‘Idea’ de vraag: ‘Wie ist die künstlerische Darstellung, und insbesondere die Darstellung des

99 Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy*, p. 44. Williams maakt geen onderscheid tussen misure en misura – een onderscheid dat in de Nederlandse vertaling wel wordt gemaakt. Er is dan geen sprake meer van een paradox.

100Giorgio Vasari, *De levens etc.* p. 283; het is onmogelijk hierbij niet te denken aan de opmerkingen die Vasari bij het werk van Uccello maakte.

101Giorgio Vasari, *De levens etc.* p. 282-283.

Schönen, überhaupt möglich?’¹⁰² Vasari probeert, aldus Panofsky, daarvoor het naturalisme te verzoenen met de ideeënleer van Plato, een poging waarin Vasari volgens Panofsky alleen slaagt door Plato volledig te miskennen.¹⁰³

Hoe zeer Vasari ook behept moge zijn geweest met de platonische ideeën en het aristotelische oordeel (ik laat deze kwesties hier rusten), in de tweede druk, verschenen in 1568, wordt duidelijk dat hij zich ook rekenschap wil geven van de discussies die op de diverse academies werden gevoerd over fantasie en imaginaties. In een veelgeciteerd en zeer verschillend begrepen stuk over de disegno gooit Vasari veel termen op een hoop in een poging de psychologische totstandkoming van het kunstwerk te articuleren.

Volgens mijn interpretatie is daarin de disegno de zichtbare uitdrukking van het (onzichtbare) idee (of vorm of concetto of imaginatie, Vasari noemt ze allemaal) zoals het intellect zich dat van de natuur heeft gevormd. Over de (waarnemingen van de) natuur velst het intellect vooraf een ‘universeel oordeel’ zoals het ook een vorm of idee van de natuur vormt; dit universele oordeel, of vorm, of idee, of concetto of imaginatie in de geest, is de geestelijke voorafschaduw van het disegno.¹⁰⁴

De precieze formulering van het denkproces verschijnt echter even verderop, wanneer Vasari de fantasia in de ‘nieuwe’ betekenis introduceert:

Disegno kan niet goed beginnen als het niet voortdurend is gewijd aan het natekenen van natuurlijke dingen en niet studeert op schilderijen van grote meesters en van antieke beeldhouwwerken. Maar boven alles is het beste het naakt van levende mannen en vrouwen en daarvan de spieren van de torso, van de rug en van de benen door voortdurende oefening in het geheugen te prenten, en de armen, de knieën en de botten onder de huid, en vervolgens door veel studie de zekerheid verwerven dat men, zonder levende dingen bij de hand te hebben, in staat is alle houdingen van welke zijde ook vanuit de fantasia weer te geven.¹⁰⁵

Alle inzichten van Alberti, Leonardo en Dürer passeren weer de revu: natuurlijke dingen natekenen, voortdurend oefenen, alles in het geheugen prenten, veel studie, gewisheid, alle houdingen onder de knie hebben. Het nieuwe is de toevoeging van de fantasia in dit verband. De schilder schildert niet rechtstreeks naar de natuur (al begint het daar wel mee), ook niet vanuit het geheugen of vanuit voorstudies, maar ‘is in staat alle houdingen van welke zijde ook vanuit de fantasia weer te geven’. (Hiermee in verband staat ook de verschuiving van de nadruk op de schildershand naar die op het schildersoog. Kwam voor Alberti, Dürer en Leonardo de samenvoeging tot de gewenste houding uit de door-en-door geoefende hand, sinds Michelangelo komt deze samenvoeging tot stand via een geestelijke voorstelling van de ideale houding. In een brief aan Msgr. Aliotti schreef Michelangelo al in 1542 dat men schildert met het brein, niet met de hand.¹⁰⁶ En volgens Vasari zei hij dat ‘men de passer in de ogen moest hebben en niet in de hand, want de handen arbeiden en het oog oordeelt’.¹⁰⁷

De vraag hoe lichamen in allerlei houdingen weer te geven kan hiermee, althans ten

102Erwin Panofsky, *Idea*, p. 34.

103id.

104Voor een indruk van de verschillende kijk op de passage vergelijk Erwin Panofsky, *Idea*, p. 33 en 95-96, noot 143; David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, p. 519, noot 49; Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy*, p. 29-51.

105Giorgio Vasari, *Vite di... etc. II*, *Introd.*, cap. 15: ‘Il qual disegno non può avere buon’origine, se non s’ha dato continuamente opera a ritrarre cose naturali, e studiato pitture d’eccellenti maestri, e di statue antiche di rilievo, come s’è tante volte detto. Ma sopra tutto il meglio è gl’ignudi degli uomini vivi e femine, e da quelli avere preso in memoria per lo continuo uso i muscoli del torso, delle schiene, delle gambe, delle braccia, delle ginocchia e l’ossa di sotto, e poi avere sicurtà per lo molto studio, che senza avere i naturali inanzi si possa formare di fantasia, da sé, attitudini per ogni verso.’

106Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, Deel III, p. 148.

107Vasari, *de Levens...* deel 2, p. 281.

dele, en alleen instrumenteel, worden opgelost, met behulp van de fantasia. Maar nog zijn we er niet. Aan de kant van de intellectuele verwerking is nog niet geheel duidelijk hoe de combinatory fantasy of de constructive imagination die beelden kan manipuleren. Werkt de fantasia op commando van het intellect, van de waarneming of van de ervaring, of is de fantasia een zelfstandig vermogen dat op eigen houtje beelden samenstelt?

De synthese van Lomazzo

Voor de volledige psychologische procedure moeten we wachten tot het jaar 1584 wanneer de Trattato van Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) verschijnt. Lomazzo gold als een schilder talent tot het noodlot hem op 33-jarige leeftijd met blindheid sloeg. Hij wendde zich tot het schrijven van kunsttheoretische teksten die vaak worden geduid als doordrenkt van het neoplatonisme van Ficino. Voor zijn laatste werk, dat daartoe vaak wordt geciteerd, geldt dat inderdaad. Zijn traktaat over de schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur (1584)¹⁰⁸ is echter een sublieme synthese van het neo-platonisme en het aristotelisme. In het traktaat zet Lomazzo de kunstenaar met een been in het domein van de natuur en met het andere been in het domein van de geest. Beide domeinen komen bij elkaar in het intellect. De materiële dingen worden met de zintuigen waargenomen en als vorm, dat wil zeggen zonder materie, in het geheugen bewaard en door de fantasia aan het intellect voorgeleid om daar te worden overdacht en begrepen. Het intellect begrijpt alleen door zich te wenden tot deze fantasmata die in het geheugen zijn, dat is waarom men zegt, aldus Lomazzo, dat het geheugen voor het verstand is zoals de schat voor de schatbewaarder.¹⁰⁹

De psychologische attributen liggen klaar om in het brein een kunstwerk te concipiëren. Lomazzo geeft voorbeelden van capricci, fantasieën, ghiribizzi en grilli en werken die in grote haast gemaakt moeten worden (p. 280). Wie niet de gemakkelijkste weg wil bewandelen kan beter een selectie maken van de schoonste delen die te vinden zijn met behulp van de Zeuxis-methode.¹¹⁰

Met de andere, geestelijke hersenhelft, herkent de geest ('l'anima spirituale') in de dingen der natuur de universele vormen, waaruit God de dingen geschapen heeft. Omdat wij niet de oneindige veelheid van de dingen kunnen kennen, zegt Lomazzo, is het beter ons te richten op deze goddelijke orde (ordine de la dottrine). Ons intellect is in staat om van de oneindige materie de universele vormen in onze geest te vatten (daar is Aristoteles weer) en in geestelijke vorm op te slaan.¹¹¹ Ziedaar de bouwstenen voor universele kunst, dat wil zeggen, kunst met de goddelijke vormen als voorbeeld.

Lomazzo's kunstopvatting, te vaak gereduceerd tot neo-platonische ideeënnabootsing, is nu, samengevat, als volgt: van de waarnemingen die in het geheugen zijn opgeslagen kunnen in de fantasie beelden worden gefantaseerd, het intellect van de kunstenaar deliberaert over deze beelden. Hij/zij knipt en plakt als een volleerde photoshopper een nieuw beeld bijelkaar, volgens de wensen van zijn eigen aanleg, zijn opdrachtgevers of zijn publiek, of van

108Ghislain Kieft preciseert het jaartal op 1593.

109Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte, p. 2: 'Perchioche, come c'insegnanoi filosofi, è necessario à chiunque vuole intendere, che si converta à li fantasmi che sono in terzonde si può dire ch'ella serva à l'intelletto come di tesoriera de suoi tesori'.

110Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte, p. 583: 'Ma chi volesse cercare esattamente tutte le sue forme non ne trouarebbe facilmente il fine, massime se cercar volesse quelle che fecero Dionisio e Policleto di marmo, della quali già ne fù una nel Tempio di essa Dea dentro a i portici di Ottavia e quelle che furono nel Tempio di Giunono Lacinia appresso gli Agrigentini, nel quale fù anco quella tavola di Zeusi ch'egli dipinse togliendo le più belle parti di cinque vergini.'

111Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte, p. 14: '... perciò godendo de le cose univesali separate da la materia, e fatte in qualunque modo spirituale, per opera de l'intelletto agente'.

de inquisitie, de machthebbers of de paus. Maar het beeld kan ook geretoucheerd worden met de goddelijke vormen als voorbeeld, waarna de kunstenaar mag hopen dat de handen het intellect zullen gehoorzamen.

Eerst in Lomazzo's construct komen de 'iudicio' (Williams) en de platoonse ideeën (Panofsky) tot hun recht, via de noodzakelijke omweg van de fantasia. In zijn laatste werk reikt Lomazzo naar hoger honing. Hoe minder hij ging zien hoe meer hij de immateriële wereld ten voorbeeld stelde aan de schilder. Zijn zwanenzang was een grote speculatie over kosmische invloeden, numerologische patronen en symbolische vormen. Panofsky citeert hieruit een groot gedeelte in zijn *Idea*.¹¹²

Niet zijn laatste boek maar zijn eerdere traktaat kreeg, terecht, een groot bereik, het ging heel Europa door en was van grote invloed op de noordelijke schilders en theoretici als Junius en Van Hoogstraten. In veel boeken is zijn invloed aanwijsbaar, zoals in Karel van Manders *Schilderboek* waarin van beide kanten van de schildersgeest een inbreng wordt geschetst:

De Schilder-const, die haer eerste baringhe heeft in den gheest, oft ghedacht door inwendighe inbeeldinghen, aler sy met der handt opgevoedt, en ter volcomenheyt ghebracht can worden, soude men seggen, wil van de ghene gheoeffent wesen, die van gheschickten stillen wesen en gheregelden leven zijn, om dieswille dat de sulcke sonder verstoorringhen der sinnen, oft inwendighe beroerten der ghedachten, bequamer souden wesen hunnen gheest in soodanighe alder vernuftichste Consten oeffeninghe te veronledighen oft te besteden...¹¹³

Tot hier toe lijken de geesten gelijkgestemd maar ergens in de zeventiende eeuw moeten de wegen van de kunsttheoretici van Italië en de lage landen zijn uiteengegaan, zoals al kon worden opgemaakt uit De Laresses pleidooi voor het trompe l'oeil-venster. Terwijl de noordelijke schilders met hun benen in de klei bleven staan, steeg het idee van het schone de Italianen naar het hoofd. Dat werd van beide kanten op mild verwijtende toon duidelijk gemaakt. Michelangelo spreekt in de Romeinse Dialogen van De Hollanda van 'hun tableaux met een en al wasgoed, bouwvallen, groene velden, schaduwen van bomen, rivieren en bruggen, die zij landschappen noemen, en hier een hele drom figuren en daar een hele troep figuren'. Anton Francesco Doni schamperde dat de schilders van de lage landen te veel schilderden met hun handen: 'Hun hersenen zitten in hun handen' (zou bij Leonardo da Vinci en Albrecht Dürer nog een compliment geweest zijn).

Van hun kant moeten de Noorderlingen niet te veel hebben van die Italiaanse verbeterzucht. In zijn 'Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst' waarschuwt Samuel van Hoogstraten voor een fictieve schilder: hij 'bralt quansuys [=quasi] op het ware groots, volgt de Roomsche zwier van Rafael en Angelo en houdt staande dat [...] het bedwang der lichten en schaduwen een brossche kruk is, en on[te]recht datmen, om het eene te verschoonen, het andere verduistere' (p. 175-6) – waarmee hij impliciet het Nederlandse naturalisme verdedigt.

(Maar dat is weer een heel ander onderwerp, zie daarvoor onder andere Svetlana Alpers' controversiële maar toch klassiek geworden 'The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century', waarin zij het verschil onderzoekt tussen de Italiaanse Renaissance en de Nederlandse schilderkunst. Zij zet de Italiaanse school vanaf Alberti, Vasari tot aan Bellori tegenover de Nederlandse traditie, een juxtapositie waarin ik mij overigens maar moeilijk kan vinden. Naar mijn mening wijken de Italiaanse theoretici af van Alberti, Leonardo (en Dürer) door het aanvaarden van de *idea dell'bellezza*. Het zijn juist de Nederlandse theoretici die als ware schriftgeleerden voortborduren op de benadering van de grote drie, daarbij

¹¹²Zie hiervoor Erwin Panofsky, *Idea*, Appendix I.

¹¹³Karel van Mander, *Het schilder-boeck* (1604), p. 225r

gebruikmakend van de inzichten van onder meer Lomazzo).

* * *

Met de laatste paragrafen hoop ik aangetoond te hebben dat de fantasia een sleutelwoord is in de ontwikkeling van het denken over de schone kunsten. Aan de hand van het begrip kan worden aangetoond dat veel kunsttheoretici niet slechts gedreven waren door een platonisch idee van het schone, maar in hun theoretische grondhouding helemaal dachten volgens Aristoteles. Wanneer eenmaal het aristotelische fundament van de combinerende fantasia is gestort, lijkt de mogelijkheid te zijn ontstaan om in het intellectuele plak- en knipwerk ruimte te maken voor een idee van het schone, een idee dat in het Noorden zuinig werd ontvangen.

Voorts is duidelijk geworden dat, evenals in het vorige hoofdstuk, een metafoor of gemeenplaats in een andere context iets heel anders is gaan betekenen. De Zeuxis-methode heeft met betrekking tot de afbeeldingstechniek zijn specifieke betekenis van het samenvoegen van de afzonderlijke delen van een origineel, of van de afzonderlijke afbeeldingen van de delen van een origineel, verloren, de spiegelfase in de schilderkunst lijkt definitief voorbij. Het verhaal van Zeuxis wordt nu niet meer gebruikt om een empirische methode, maar om een psychologische verwerking te accentueren. Werd de spiegelmetafoor (bij De Lairese) onderdeel van een praktisch-filosofische discussie (je behoort de natuur te imiteren), de Zeuxis-methode werd onderdeel van de philosophy of mind: langs deze weg kom je bij het schone, dat weer een afspiegeling is van het Schone, met een hoofdletter S. De eigenlijke rol die de metaforen en gemeenplaatsen aanvankelijk hadden, namelijk om iets te zeggen over de afbeeldingstechniek zelf, is uitgespeeld of is, op zijn hoogst, gereduceerd tot een bijrol in de esthetische discussies.

Hoofdstuk 7 De methode Zeuxis II: Selectie in moderne afbeeldingstechnieken

In every novel, the character is a collage
Gabriel Garcia Márquez

Filmkunst betekent in de allereerste plaats: montage
Sergei Eisenstein

In het vervolg op de selectie van Zeuxis zoals die werd gehanteerd in de Renaissance richt ik mij nu op het selectieprincipe bij de eerstvolgende vorm van mimesis, de roman. Ook in de romankunst is een verschuiving te bespeuren van een louter realistisch program naar een selectieve fase, waarin een mensenleven niet langer uitputtend wordt beschreven maar het product wordt van een collage. De cinema laat, dank zij de toename van de techniek, eenzelfde ontwikkeling zien, tot aan de montage van de lichamen van vijf vrouwen.

De Zeuxis-methode in de romankunst

De aristotelische imaginatie en het neoplatonische schoonheidsideaal, het tweede als doel, de eerste als voorwaarde, raakten versmolten tot een kunstopvatting die het discours nog vele eeuwen zou domineren. Via de tractaten van Lomazzo, en na hem Zuccari, Bellori en Winckelmann, breidde het idee van het schone zich als een inktvlek uit over alle gelederen van de kunst. De beeldende kunsten, poëzie en toneel adopteerden steeds strengere regels die uitmondten in classicistische conventies waarin de exactitude steeds verder uit het oog verdween. De anekdote van Zeuxis werd voor dit nieuwe doel keer op keer herhaald, tesamen met de brief van Rafaël.

Met de romantiek keerde de aandacht voor de natuur weer terug, tezamen met de wending naar het innerlijk en een zekere hang naar het fatalisme. De natuur is veelal een spiegel van het gevoelsleven: zo als de bomen schudden op hun grondvesten, zo schudde mijn ziel. Maar men nam de classicistische conventies in acht en durfde nog niet mensen te schilderen zoals ze waren. 'Peignons la nature, mais la belle nature', stelde Chateaubriand in 1801, 'l'art ne dois pas s'occuper de l'imitation des monstres'. Pas met de 'Kroniek van 1830' van Henri Beyle/Stendhal ontstaat een nieuwe vorm van realisme waarmee alle facetten van het leven aan bod komen.

Stendhal heeft met zijn spiegelmetafoer (... een roman is als een spiegel die men voortdraagt over een hoofdweg...) de intentie van de sociale roman verwoord. Maar een

waarheidslievende roman kan niet doorschieten in een eindeloze opsomming van feiten, daarvan is Stendhal zich bewust, sterker nog: ‘L’artiste sublime doit fuir les détails’ – de goede kunstenaar moet zich hoeden voor details, dat wil zeggen, voor te veel niet terzake doende details. Een schrijver moet ‘savoir choisir les vérités’, zich van de juiste details weten te bedienen en deze ‘petit faits vrais’ zodanig kiezen dat de toehoorder beleeft ‘wat hij gevoeld zou hebben als de dingen die hij op het toneel ziet gebeuren hemzelf waren overkomen’.¹

Een procédé volgens welke de details aan elkaar zijn te schrijven, geeft Stendhal niet. Hij schreef zoals hij causeerde, ongeunsteld, voor het vaderland weg, niet bang voor het onaffe. Zijn petit faits vrais zijn geen minimale mimetische eenheden die, bijelkaar geplaatst, een heel doek van representatie zouden kunnen vullen, zoals Ann Jefferson schrijft. Ze moeten de verbeelding van de lezer genoeg zijn tot voltooiing van het geheel.

Het probleem bij het schrijven van een verhaal komt overeen met een probleem bij het schilderen dat door Alberti al besproken werd. Een schilder moet niet het hele doek volkalken in een uiterste inspanning om maar geen enkel plekje leeg te laten. Ook de schrijver moet weten wanneer hij/zij moet ophouden. De romancier moet niet oeverloos uitweiden over alles wat de schrijver zag toen hij zijn venster opensloeg.

Ondanks zijn vergelijking van de roman met een spiegel, en van de stijl met een ‘vernis transparent’, is Stendhal toch een onverbloemd Romanticus gebleven waar het de beschrijving van de helden betreft. Zijn details hebben tot doel de ‘passions du héros’ bloot te leggen – de zieleadel en de plicht tot een grote zaak zoals hij die aantrof bij Napoleon die hij verheerlijkte. Van vrouwen wenst hij dat ze niet geboetseerd zijn naar de smaak van het publiek en verdrinken in platitudes maar dat zij handelen uit een innerlijke noodzaak waardoor zij de grauwe middelmaat ontstijgen tot een ‘beau idéal’.²

Voor een procédé van de beschrijving van de held(inn)en licht Stendhal wel een tip van de sluier op. In het voorwoord van zijn roman Lucien Leuwen verwijst hij naar de methode van Rafaël/Zeuxis:

In het algemeen: idealiseren zoals Rafaël idealiseert in een portret, om het zo gelijkend mogelijk te maken. Idealiseren om te naderen tot het schone volmaakte alleen in de figuur van de heldin. Neem me niet kwalijk: de lezer heeft de vrouw waar hij van houdt slechts gezien zoals hij haar idealiseert.³

Dat hij daarbij Rafaël's brief aan Castiglione op het oog heeft, waarin Rafaël geschreven zou hebben dat hij zijn Galatea naar een idee schilderde, lijkt geen twijfel. In zijn ‘Promenade dans Rome’ haalt hij deze brief aan: ‘we zien in een brief geadresseerd aan graaf Baldassar Castiglione door Rafaël, dat hij de schoonheid zocht terwijl hij de mooiste vrouwengezichten

1 Stendhal, Racine, p. 159: ‘... représentant à l’auditeur ce qu’il aurait senti lui-même si les choses qu’il voit se passer sur la scène lui étaient arrivées.’; zie voor meer: Georges Blin, Stendhal et les problèmes du roman (1953); Ann Jefferson, Reading Realism in Stendhal, vooral p. 3-41; H.R. Jauß, Nachahmung und Illusion, p. 173-178.

2 Zoals Panofsky constateerde in de Renaissance, lijkt ook bij Stendhal de natuurnabootsing en de natuurovertreffing hand in hand te gaan. Maar zoals Jauß schrijft (p. 176), het is de beschrijving van de details die voor Stendhal realistisch moet zijn, niet per se het karakter van het personage. ‘Der Romancier, nicht eine seiner Personen, ist der *miroir* in seiner berühmten Metapher’.

3 Stendhal, Lucien Leuwen, xxv: ‘En general, idéaliser comme Raphaël idéalise dans un portrait pour le rendre plus ressemblant. Idéaliser pour se rapprocher du beau parfait seulement dans la figure de l’héroïne. Excuse: le lecteur n’a vu la femme qu’il a aimée qu’en idéalissant.’ (De laatste zin suggereert een Michelangeske verhouding tot ‘de’ vrouw: hij/de lezer houdt niet van de vrouw zoals die is, maar zoals zij in de geïdealiseerde weergave tot ons komt, een houding die in de psychologie bekend staat als het Michelangelo-verschijnsel)

die hij kon vinden natekende en hun fouten corrigeerde'.⁴ Op gelijke wijze behandelt Stendhal zijn protagonisten: idealiserend, corrigerend.

Een verschil met de Romantici en de Classicisten vóór hem, is dat Stendhal voor zijn romans niet de schone of ongerepte natuur als onderwerp kiest, maar de wereld zoals die is. Zoals hij schreef naar aanleiding van zijn eerste roman *Armance* wilde hij de zeden schilderen zoals die zijn, gedurende twee of drie jaar: 'peindre les mœurs telles qu'elles sont depuis deux ou trois ans'. Tijdens dit schilderen komt het er zoals gezegd op aan de geschikte waarheden te kiezen, maar Stendhal geeft voor de juiste keuze geen criteria. Voor de karakters van zijn personages is hij daarin duidelijker en reserveert hij een methode van idealiserende selectie zoals Rafaël (of Zeuxis).

Stendhal onderkende dus al dat voor de romanschrijver selectie een serieuze aangelegenheid is. Iedereen die weleens een roman heeft gelezen weet dat niet alle details even interessant zijn. Kennelijk moet de selectie aan bepaalde voorwaarden voldoen. In een goede roman moeten alleen de juiste, veelzeggende, voor de verhaalplot of de karakterschets noodzakelijke details zijn geselecteerd, franje en 'lange details' doden de verbeelding, aldus Stendhal. Zijn romans, vooral 'Le Rouge et le Noir', laten naar mijn smaak precies zien wat Stendhal bedoelt.

Voor de romanciers die in de voetsporen van Stendhal traden bleek het moeilijk zich in hun keuze van de details te beheersen. In de jaren na 1835 verscheen er een vloed aan wat je zou kunnen noemen beschrijvingsliteratuur, fysiologieën die alle facetten van het leven met wetenschappelijke precisie beweerden te ontleden. 'Physiologies', 'scènes', 'tableaux' of 'portraits' was de terminologie waaromheen de romans van deze tijd werden gecomponeerd.⁵ Ze brachten de maatschappelijke geledingen met toneeltjes en typen in kaart, maar ontbeerden vaak de poëzie van de grote literatoren.

Sommige critici constateerden dan ook dat de juiste selectie, of de terughoudendheid in het opsommen van feiten, in de jaren na Stendhal en Balzac op de achtergrond was geraakt. De Engelse R.L. Stevenson, juist doorgebroken met 'Schateiland', kapittelde in een essay Émile Zola, die in het tijdperk na Balzac en Flaubert Frankrijks meest gevierde schrijver was. In diens poging het publiek te behagen, voorzag Zola zijn boeken van een 'stroom ranzigheid' die het leesplezier bedierf, aldus Stevenson. Hij verliest zich in 'the extreme of detail' waardoor de literatuur degenereert tot een vreugdevuur van trucs.⁶

Hierop volgde een lezing van Walter Besant, een schrijver van na zijn dood spoedig vergeten romans, maar die dankzij dit essay nog wordt herinnerd. Hij is het die de selectie opnieuw aan de orde stelt. In Besant keert de hele discussie van de Renaissance in gecondenseerde vorm terug, maar nu met de roman als kunstwerk. Aan de basis van elke fictie staat de waarneming: 'Fiction which is invented and is not the result of personal experience and observation is worthless.'⁷

De verdere procedure lijkt rechtstreeks overgenomen van Leonardo da Vinci: 'This method consists of noting down continually and remembering all kinds of things remarked in the course of a journey, a walk or the days business. The learner must carry his note-book always with him, into the fields, to the theatre, into the streets – wherever he can watch man and his ways, or Nature and his ways. On his return home he should enter his notes in a commonplace-book.'⁸

4 Stendhal, *Promenade dans Rome I*, p. 166: '... nous verrons, dans une lettre adressée au comte Baldassar Castiglione, par Raphaël, qu'il cherchait la beauté en copiant le plus belles têtes de femmes qu'il pouvait rencontrer et corrigeant leurs défauts'.

5 Zie W. Noomen/J.A.G. Tans, *Franse Letterkunde*, p. 261.

6 R.L. Stevenson, *A Note on Realism* (1883): '... *feux-de-joie* of literary trickings'.

7 Walter Besant, *The Art of Fiction* (1884), p. 18.

8 Walter Besant, *The Art of Fiction*, p. 21.

Uit deze bergplaats van notities en gemeenplaatsen moet nu geselecteerd worden want wanneer de schrijver alles moet gebruiken wat de hoofdpersoon observeert is er geen eind aan. Het willekeurig gekozen personage Mr. Jefferies ('a profound naturalist') heeft

... his hedge and ditch and brook, we have our towns, our villages, and our assemblies of men and women. Among them we must not only observe, but we must select.⁹

Opvallend is dat ook Besant eist dat de schrijver niet buiten zijn ervaring treedt, dat wil voor hem zeggen dat de personages beantwoorden aan de hun toegedeelde stand: 'a young lady brought up in a quiet country village should avoid descriptions of garrison life; a writer whose friends and personal experiences belong to what we call the lower middle class should carefully avoid introducing his characters into Society.'¹⁰ De uiteindelijke selectie moet het morele bewustzijn van de lezer vergroten. Met het vocabulair van een schilder doceert hij: 'The writer who has succeeded in drawing to the life, true, clear, distinct, so that all may understand, a single figure of a true man or woman, has added another exemplar of warning to humanity'.¹¹

De dan reeds beroemde schrijver Henry James (Portrait of a Lady, Daisy Miller) reageerde beleefd in een artikel met dezelfde titel. Hij miste het selectieve van de selectie. Ja, alles goed en wel met dat commonplace-book, maar over welke ervaringen heeft Besant het eigenlijk, vraagt James zich af, *hoe* moeten we selecteren?

Mr. Besant seems to me in danger of falling into this great error with his rather unguarded talk about "selection." Art is essentially selection, but it is a selection whose main care is to be typical, to be inclusive. For many people art means rose-coloured windows, and selection means picking a bouquet for Mrs. Grundy.

Met zijn verwijzing naar Mrs. Grundy refereert James aan het soort Victoriaanse proza dat in zijn tijd dag na dag verscheen, proza dat gevangen was in kleinburgerlijkheid, conventies en een bekrompen moraal. James is wars van welke 'moral purpose' of society-regel dan ook, alles kan volgens hem dienen als grondstof voor een roman. De schrijver moet daarin niet terughoudend zijn, integendeel hij moet wedijveren met het leven, 'compete with life'. Het is genoeg dat de schrijver een 'sense of reality' bezit waarmee hij probeert 'de kleuren van het leven zelf' te vangen.¹²

Hij stelt er een ander soort selectie tegenover, de selectie van het evocatieve detail (term van mij). De schrijver moet het vermogen bezitten in een inch een el te herkennen en met een inch een el op te roepen:

... the faculty which when you give it an inch takes an ell, and which for the artist is a much greater source of strength than any accident of residence or of place in the social scale. The power to guess the unseen from the seen, to trace the implication of things, to judge the whole piece by the pattern, the condition of feeling life, in general, so completely that you are well on your way to knowing any particular corner of it.¹³

9 id., p. 21.

10 id. p. 18.

11 id., p. 26.

12 Henry James, The Art of Fiction, p. 85: 'catch the colour of life itself.'

13 Henry James, The Art of Fiction, p. 65. Hij trekt een analogie met de proporties van een levend organisme die herinnert aan Alberti en Vasari: 'A novel is a living thing, all one and continuous, like every other organism, and in proportion as it lives will it be found, I think, that in each of the parts there is something of each of the other parts.'

Het is een volgende stap in de selectie, waarin niet meer uit een empirische reeks gebeurtenissen de dingen geselecteerd worden maar uit een leven zoals opgemerkt door een sensitieve geest, toegerust met een levendig gevoel voor de werkelijkheid – ‘a vivid sense of reality’.¹⁴ James geeft hiermee een Robortelliaanse draai aan de realistische sociale roman.¹⁵

Stevenson schreef weer in reactie daarop dat een roman niet zozeer imiteert alswel het leven herschept. Het leven is veel te gecompliceerd om te imiteren. ‘No art – to use the daring phrase of Mr. James – can successfully “compete with life” (...) Life goes before us, infinite in complication’, noteert hij in een ‘nederig protest’.¹⁶ Het leven noemt hij monstrueus, oneindig, onlogisch, abrupt en vol rafelranden, een kunstwerk daarentegen net, eindig, op zichzelf staand, rationeel, vloeiend en van de scherpste kantjes ontdaan.¹⁷ Hoewel hij hiermee de weg naar een estheticisme lijkt in te slaan¹⁸ komt hij met de formulering van een werkwijze waarmee alle moderne schrijvers volmondig zullen kunnen instemmen:

The life of man is not the subject of the novels, but the inexhaustible magazine from which subjects are to be selected.¹⁹

Hier wordt de overstap gemaakt van de realistische roman die de lezer deelgenoot maakt van ‘any particular corner’ van een ‘particular’ hoofdpersoon, naar de fictionele roman die uit de immense voorraad put van het menselijk bestaan. In weerwil van de titel van Besants essay is de roman hier pas fictie geworden.

De schrijvers weiden nergens uit over de kwestie of hun modellen geheel uit de empirie afkomstig moeten zijn of deels aan hun fantasie mogen ontspruiten. Het concept van de menselijke geest als reservoir van ideeën is gemeengoed geworden en niet meer beladen met een godslasterlijke of gevaarlijke bijgedachte. Sprookjes en fantasieën staan niet meer in een kwade reuk sinds de Romantische schrijvers het genre tot in alle uithoeken hebben verkend. Het ‘magazijn’ waaruit geput wordt is het leven van de mens, zegt Stevenson en dat kan zowel het innerlijke leven van de schrijver zelf zijn als de levens van mensen die hij om zich heen ziet. De ontwikkelingsgang uit de Renaissance van de empirie naar de fantasia wordt hier dus niet herhaald.

Sinds jaar en dag is het gewoonte de romanschrijvers te vragen naar de herkomst van hun onderwerpen. De antwoorden wijzen bijna allemaal op de methode van Stevenson. Eigenlijk wordt er heel weinig verzonnen, hoe absurd het verhaal de lezer ook toeschijnt. De roman is slechts een selectie uit de werkelijkheid, een personage een selectie van verschillende mensen. Het leven is zo rijk aan bizarrerieën of rare snuiters dat je altijd iets kunt vinden voor je inspiratie.

In een interview met Paris Review (in de serie die niet geheel toevallig ‘The Art of Fiction’ heet) vatte Gabriel García Márquez het goed samen. Op de vraag hoe hij aan zulke ongeloofwaardige geschiedenissen komt, antwoordde hij:

...the biggest praise for my work comes for the imagination, while the truth is that there’s not a single line in all my work that does not have a basis in reality. The problem is that Caribbean reality resembles the wildest imagination (...) In every novel, the character is a collage: a collage of different characters

14 id., p. 76.

15 Volgens Robortello’s theorie van de fantasia kan iemand die van een leeuw heeft horen vertellen, al was het maar over zijn teen, de leeuw visueel nabootsen.

16 R.L. Stevenson, A Humble Remonstrance in: R.L. Stevenson on Fiction, ed. Glenda Norquay, p. 83-84

17 id. p. 85

18 Glenda Norquay noemt Stevenson een aankondiger van het ‘fin-de-siècle-aestheticism’ in de letteren, in: id. p. 6.

19 id. p. 86.

that you've known, or heard about or read about.²⁰

García Márquez betoogt hier wat elke schrijver zal beamen: hij beschrijft niet een bepaalde geschiedenis met de daarin optredende actoren maar voegt talloze verhalen, voorvallen, personen en karakters samen. Hij beweert niet dat hij alles met eigen ogen heeft gezien, hij put uit zijn 'onuitputtelijke opslagplaats'. Dat is een verschuiving sinds de eerste realisten Stendhal en Balzac. De laatste wekte de indruk dat hij de mensen werkelijk heeft gekend toen hij schreef dat hij van plan was 'de peindre deux ou trois mille figures saillantes d'une époque, car telle est, en définitif, la somme des types que présente chaque génération et que *La Comédie humaine* comportera.'²¹ Werden de personages van Stendhal en Balzac nog één op één gemodelleerd naar gekende personen, nu zijn de personages het resultaat van een collage van personen.²²

Altijd spelen werkelijke ervaringen op de achtergrond mee. Zo zegt Jorge Semprun ergens: 'Ik verzin af en toe een personage, meestal een samenstelling van tientallen mensen die ik gekend heb. Maar 90 % is gebeurd precies zoals ik het vertel.'²³

Tegenwoordig draait geen enkele auteur er nog omheen dat hij voor zijn personages put uit verschillende personen, zelfs in 'autobiografische' romans is de ik-figuur een hotspot van karakters.

De selectie van de details wordt door James Wood als een van de voornaamste aspecten van de romankunst genoemd. 'Chosenness' noemt hij het vermogen de betekenisvolste details te kiezen boven andere, en de lezer het gevoel te geven dat ze belangrijk zijn. Volgens Wood heeft de 'cultus van "het detail"' pas sinds Flaubert zich definitief gevestigd in de republiek der letteren. Bij een schrijver als Defoe zijn er uiteraard details, maar hij had nog niet die 'extravagant commitment to noticing and renoticing' die het moderne schrijverschap kenmerkt.²⁴ Ook de essayisten van eind negentiende eeuw waren het erover eens dat niet het realistisch overschrijven van wat men zag de roman tot kunst maakt. Eerst door de kunde van het kiezen van de juiste details is de moderne sociale roman tot kunst geworden.

In de postmoderne roman is niet alleen de wereld maar ook de literatuur het magazijn waaruit de schrijver put. Sinds de linguistic turn is de wereld een woud van citaten, we maken er gebruik van zonder het te weten. Julia Kristeva schrijft: 'Any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another'.²⁵ In deze zin resoneert wat Alberti vijfeneenhalve eeuw eerder schreef in 'Della tranquillità dell'animo' (1441-2). Hij citeert een uitspraak van Terentius: 'Nihil dictum quin prius dictum' (niets is ooit gezegd dat niet al eerder is gezegd) en vergelijkt daarbij de schrijver van zijn tijd met de man die met het restmateriaal van de bouw van de tempel van Efese het mozaïek uitvond. Zo moet ook de schrijver zijn werk opsieren met de edele resten van de tempel der klassieke cultuur.²⁶

Plagiaat ligt nu op de loer. In de schilderkunst was plagiaat nooit een groot punt, in de filmkunst noemen regisseurs plagiaat een hommage aan de bedenker, in de literatuur is

20 Paris Review, The Art of Fiction No. 69, Gabriel García Márquez.

21 Honoré de Balzac, Avant Propos, p. 13 Volgens sommige tellingen bleef hij steken bij 400.

22 Zie ook Umberto Eco, De begraafplaats van Praag, Nawoord, p. 485

23 Jorge Semprun, 'Niemand kan zeggen: ik was in de gaskamer', interview met Cees Zoon, Volkskrant 5 december 2003.

24 James Wood, How Fiction Works, p. 49-50.

25 Julia Kristeva, Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art, p. 66.

26 Leon Battista Alberti, Della tranquillità dell'animo, geciteerd in M.L. McLaughlin, Humanism and Italian Literature, in: Jill Kray (ed), The Cambridge Companion to Renaissance Humanism, p. 234.

plagiaat echter een doodzonde. Toch erkent iedereen dat elke roman leunt op talloze andere teksten en romans. Umberto Eco gebruikt voor deze opname en verwerking de metafoor van de foto: ‘... met een soort inwendige camera had ik die bladzijden gefotografeerd en tientallen jaren lag het beeld (...) in het verst verwijderde deel van mijn ziel, als in een graf, tot het moment waarop het opnieuw te voorschijn kwam en ik meende het zelf te hebben bedacht.’²⁷ Dankzij het essay van R.L. Stevenson noemen we dat niet te ledigen reservoir van voorbeelden, al of niet in tekst gevat, een ‘onuitputtelijke opslagplaats’ – al heeft ook hij onbewust die formulering natuurlijk weer van een ander.

Zeuxis-methode in de film

Zoals de Zeuxis-methode met legenden is omgeven, zo kent ook de filmkunst haar legendarische ontstaansgeschiedenis. In de filmkunst loopt eenzelfde soort traject van de film-vanuit-één-camerastandpunt naar een gemonteerde film. De eerste film was een opname met een statische camera van een aankomende trein of een leeglopende fabriek. Méliès ontdekte de techniek van het ‘dissolve’ waarmee beelden konden samensmelten of in elkaar konden overlopen. Montage kon dit echter nog niet worden genoemd.

Tot 1910 bleef het camerawerk statisch. Zoals het bij de roman en de foto een tijd mode was om sketches en tableaux te ‘vangen’ en het daarbij te laten, kwam dit ook bij de film in zwang, niet tot ieders genoegen. Een criticus uit die tijd beschreef de verfilming van tableaux naar een beroemd schilderij ‘die enige tijd in rust bleven, zich dan begonnen te bewegen en tenslotte, op een door den regisseur stellig voor sierlijk gehouden wijze, wegzweefden.’²⁸

Vaak wordt gesteld dat Edmund S. Porter de eerste was die in 1903 een film, ‘A Life of an American Fireman’ monteerde. Het was niet een montage zoals we die nu gewend zijn, waarin de geschiedenis als een doorlopende handeling te zien is. In de film van nog geen zeven minuten zien we de redding van een moeder en haar kind twee maal, eerst van binnen, dan van buiten. Na de vondst van een tweede versie bleek echter dat de montage van veel later datum was.

Zijn tweede film, ‘The Great Train Robbery’ van hetzelfde jaar, kende de eerste effectgerichte montage: het beeld van de overmeesterde machinist loopt over in het beeld van een pop in eenzelfde uniform, die van de trein geworpen wordt. De overgang is niet vloeiend, aan de abrupte overgang van de seinpalen langs het spoor is te zien dat de opname voor even is stilgezet terwijl de trein doorreed.

Pas in de films van D.W. Griffith werd het principe van de montagetechniek verder benut. Was de eerdere montage vaak een kwestie van de camera even uitzetten, Griffith wisselde long shots of deep focus af met medium shots of close-ups zodat details of gemoedstoestanden konden worden getoond. De legende wil dat hij de close-up uitvond toen hij, ontroerd door de schoonheid van een actrice, een scene verprutste en die, nu van zeer dichtbij, overnieuw moest opnemen. De close-up voegde hij later in de film in, op het moment waarop hij eerst was verstoord.²⁹

Volgens een anekdote werd de onderbreking van een long shot met close-ups Griffith niet in dank afgenomen. In een van haar vele interviews vertelde Griffiths steractrice Lillian Gish van klachten bij het loket van de bioscoop: ‘The people in the front office got very upset. They came down and said: “The public doesn’t pay for the head or the arms or the shoulders of the actor. They want the whole body. Let’s give them their money’s worth.’ Griffith stond

27 Umberto Eco, *Over interpretatie*, p. 108.

28 Simon Koster, *Duitse Filmkunst*, (Filmliga, 1931), p. 6.

29 Anekdote vermeld bij André Malraux, ‘*Esquisse d’une psychologie du cinéma*’ (1946), p. 43.

very close to them and said: “Can you see my feet?” When they said no, he replied: “That’s what I’m doing. I am using what the eyes can see.””³⁰

De filmkunst van Griffith maakte in Rusland een grote indruk. De theoretici van het eerste uur verdedigden zelfs de stelling dat film pas kunst werd door de toepassing van montage. Kuleshov, de vader van de Russische filmkunst, noemde montage ‘de essentie van de cinema’, Pudovkin opende zijn pamflet ‘Filmregie und Filmmanuskript’ met de zin: ‘Montage ist der Grundlage der Filmkunst’ en Sergei Eisenstein schreef: ‘Filmkunst betekent in de allereerste plaats: montage’.³¹ Volgens André Malraux markeert de montage de overgang van louter film naar cinema: ‘Met de montage is de cinema als kunst geboren door middel van een taal die het waarlijk onderscheidt van de bewegende fotografie.’³²

Kuleshov wordt wel de keizer van de montage genoemd. Hij verwees vaak naar het werk van Griffith en kwam volgens de legende per ongeluk achter een verfijning van wat hij noemde de Amerikaanse montage. Toen hij een shot miste van acteurs die naar aan palen hangende electriciteitsdraden keken, ontdekte hij dat hetzelfde effect kon worden bereikt door een shot van ‘offscreen’ kijkende acteurs en een shot van de electriciteitsdraden achter elkaar te monteren. Het is misschien moeilijk in te denken dat film het ooit zonder deze montagetechniek heeft moeten stellen, maar vóór Kuleshov had niemand het bedacht. Het is om deze reden dat Pudovkin zei: ‘Wij maakten films, Kuleshov maakte cinema’.

De term montage (МОНТАЖ) ontleende Kuleshov aan het Franse montage dat samenvoegen betekent. In een vroeg artikel definieerde hij montage aldus:

To make a picture the director must compose the separate filmed fragments, disordered and disjointed, into a single whole and juxtapose these separate moments into a more advantageous, integral, and rhythmical sequence, just as a child constructs a whole word or phrase from separate scattered blocks of letters.³³

Hier dringt de analogie van de filmkunst met de schilderkunst van Alberti zich op. Zoals Alberti de schilders adviseerde de leerweg van de schrijver na te volgen – eerst alle letters apart, daarna de lettergrepen en dan de woorden³⁴ – zo instrueert Kuleshov de regisseur een film te zien als een opeenvolging van shot-tekens. De regisseur moet de scenarist niet alle shots laten uitschrijven en daar beelden bij zoeken, een episode moet uit de beelden oprijzen. Voor een episode van ‘de triomferende explosie van een dam’ of ‘de overval door vijandige legers in een stad’ zal de scenarist niet moeten denken in literaire termen maar in filmische: in shots met galopperende paarden, marcherende infanterie, explosies, etc., alsof ze op het scherm te zien zijn.³⁵

De analogie gaat nog verder in het experiment dat Kuleshov uitvoerde ter demonstratie van zijn definitie. In de weergave van enige jaren later:

Ten bewijze daarvan toonde Kulesjow, Pudovkin's leermeester, in één zijner experimenteele films aan het publiek een meisje, dat bezig was, vóór haar toiletspiegel haar gezicht te poederen, de wenkbrauwen bij te trekken, de wimpers te kleuren, de lippen te verven en een schoen aan te trekken. Maar dat meisje bestond niet: door de montage — doordat men de lippen van één vrouw, de beenen van een andere, de

30 Globe and Mail, ‘Lilian Gish – First Lady Of The Silent Screen’, 24 oktober 1986.

31 Lev Kuleshov, *Americanitis* (1922); Pudovkin, *Filmregie und Filmmanuskript* (1928); Eisenstein, *Buiten het filmbeeld* (1929) uit: *Montage etc.*

32 André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*: ‘Avec le montage, le cinéma naît en tant qu'art disposant d'un langage qui le distingue vraiment de la photographie animée.’

33 Lev Kuleshov in ‘Tasks of the Artist in Cinema’ (1917) geciteerd uit *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema*, p. 41.

34 Leon Battista Alberti, *De Pictura*, par. 55; zie boven.

35 Lev Kuleshov, in: *Kuleshov on Film: Writings*, p. 92.

rug van een derde, de oogen van een vierde verfilmd en deze fragmenten op de filmstrook in een bepaalde volgorde aan elkaar verbonden had — was een nieuw wezen geboren uit de samenvoeging van een aantal aan de werkelijkheid ontleende elementen.³⁶

De kans is klein dat Kuleshov hierbij Zeuxis in gedachten had (hij deed veel meer experimenten) maar de overeenkomst is treffend. Vier shots worden gecombineerd met het eerste shot van een meisje dat haar toilet opmaakt, niet om zoals Zeuxis de maximale schoonheid te bereiken maar om de maximale indruk te maken. In de woorden van Kuleshov:

The joining of the pieces, assembled into a motion picture, is film editing. Authentic cinema is the montage of American formats, and the essence of cinema, its methods of achieving maximal impression, is montage.³⁷

Het idee achter de montage is dat door montage van verschillende shots een film meer zeggingskracht kan worden verleend dan de primitieve film.³⁸ Een doorlopende opname vanuit één camerastandpunt van een gebeurtenis geeft de gebeurtenis weer, zoals een kopieerapparaat een kopie van iets maakt. De kijker neemt het tot zich maar blijft op afstand. Een regisseur wil echter meer dan bewegende beelden vertonen vanuit een vast camerastandpunt. Hij wil sommige facetten van de werkelijkheid door middel van close-ups benadrukken, bijvoorbeeld de zielerorselen van de hoofdpersoon, belangrijke aanwijzingen voor de intrige of een uitvergroting van de boodschap. In een goed gemonteerde film, zegt Kuleshov, laat de close-up zien wat noodzakelijk is om te zien.³⁹

Het is bijna ondenkbaar nu nog een film te maken zonder deze insnijding van close-ups. Alle films draaien voor een belangrijk deel om een goed toegepaste montage. Hitchcocks suspense-films kenden een groot succes door de slimme montage, de clou van *Citizen Kane* van Orson Welles, door Bazin geprezen om zijn deep focus, berust toch vooral op een close-up van de brandende slee die de kleine Charles ooit uit handen gerukt werd. In geen enkele filmrecensie wordt nog geschreven dat de montage de film tot een hoger niveau brengt: een film zonder montage is als een voetbalwedstrijd zonder bal.

In het artikel waarin Kuleshov zijn experiment met het meisje beschreef, noemde hij montage de alles beheersende macht van de cinema. Nooit kunnen zulke unieke, haast ongelofelijke dingen bereikt worden met alleen het materiaal van de ongemonteerde werkelijkheid. 'This is impossible in any other spectacle excepting cinema, in addition to which none of this is achieved through tricks but solely by the organization of the material, solely by bringing the material together into this or that order'.⁴⁰ Wanneer hij zich bewust was geweest van de Zeuxis-methode dan had hij geweten dat ook schilderijen vaak bijna geheel bestaan uit de organisatie van het materiaal, slechts door het materiaal in een zekere orde te brengen.

Voor Kuleshov bleef montage grotendeels een techniek om een verhaal te vertellen, niet meer en niet minder. Sergei Eisenstein ontdekt in de montage een extra dimensie. Geïnspireerd door de ongekende mogelijkheden van het editen probeerde Eisenstein met de montage filosofie te bedrijven. Om te beginnen rekent hij af met Kuleshofs elementaire filmbeelden, waarmee volgens Eisenstein slechts een gedachte ontvouwd wordt die dienstig is aan het begrip van het verhaal.⁴¹ Filmbeelden worden zo aan elkaar gekoppeld als in een

36 Th.B.F. Hoyer, *Russische Filmkunst*, p. 24.

37 Lev Kuleshov in 'Kuleshov on Film: Writings', p. 130

38 Eisenstein noemt de film op basis van één enkel camerastandpunt het meest primitieve stadium in de filmgeschiedenis: Sergei Eisenstein, *Montage. Het constructieprincipe in de kunst*, p. 90.

39 Kuleshov on Film: Writings, p. 49-50.

40 Kuleshov on Film, Writings, p. 53.

41 Sergei Eisenstein, *Montage. Het constructieprincipe in de kunst*, p. 38. Eisenstein baseert zich daarbij

keten. Bij editing volgens dit Amerikaanse narratieve procédé is volgens Eisenstein zelfs helemaal geen sprake van montage.⁴²

In de plaats van het shot-teken stelt hij de montage-cel (ячейка [yacheika]), die kan reageren met naburige cellen. Door conflicterende shots na elkaar te monteren ontstaat uit de botsing een nieuwe gedachte, zo stelt Eisenstein. Deze nieuwe gedachte moet het doel zijn van de regisseur. ‘Terwijl elk detail afzonderlijk geconstrueerd is volgens de principes van een extreem naturalisme, is de totale compositie uitsluitend het resultaat van een cerebrale probleemstelling’.⁴³ Niet de correcte interpretatie van de natuur, of de getrouwe afspiegeling van een tijdperk moet het oogmerk zijn van de montage maar het emotioneel of psychologisch beïnvloeden van de toeschouwer.⁴⁴ Dat is mogelijk door de juist geselecteerde montage-cellen dialectisch te monteren, dat wil zeggen te laten conflicteren.



Sergei Eisenstein, Pantserkruiser Potemkin, de ontwakende leeuw.

Voorbeelden van de dialectische montage zijn door heel Eisensteins werk te vinden. Een beroemde montage is die van de ontwakende leeuw op de trappen van Odessa in ‘Pantserkruiser Potemkin’. De zich oprichtende leeuw is een voorbode van de opstand der arbeiders (onder het gebulder van de geweren van de Potemkin uit protest tegen de massaslachting). Een andere montage is de intercutting van de gekeelde stier in ‘De Staking’: de bloedige vergelding op de stakers wordt onderbroken door shots van de stervende stier. Dit lijkt een symbolische keten van beelden, maar volgens Eisenstein is dit een typisch voorbeeld van intellectuele montage: het doel ervan is ‘een krachtige emotionele intensivering van de scène’.⁴⁵

Voor zijn grondmateriaal greep ook Eisenstein terug op de Zeuxis-methode. Hoewel de Russen ‘over een groot contingent aan begaafde beroepsspelers beschikken’, beriep Eisenstein zich voor de hoofdrolspeelster van ‘De Generale Lijn’ op vijfduizend passanten. Ook met andere films gebruikte hij duizenden acteurs/amateurs om hun de ‘gewenste uitdrukking als het ware af te vangen’.⁴⁶ Hij baseert zich op het magazijn van de onderdrukte massa. Hij maakte een zo grote voorraad van opnames dat hij letterlijk zwom in editing-materiaal.⁴⁷ Het filmmateriaal van de Potemkin besloeg 15.000 meter, en werd teruggesneden tot 1600 meter.⁴⁸

op Kuleshov on Film: Writings, p. 95.

42 Sergei Eisenstein, Montage. Het constructieprincipe in de kunst, p. 28.

43 Sergei Eisenstein, Montage. Het constructieprincipe in de kunst, p. 35.

44 Sergei Eisenstein, Montage. Het constructieprincipe in de kunst, p. 18. Zie ook noot 40.

45 David Bordwell bespreekt het verschil tussen symbolische beelden en intellectuele montage in: David Bordwell, The Cinema of Eisenstein, p. 130.

46 Th.B.F. Hoyer, Russische Filmkunst, p. 13-16.

47 David Bordwell, The Cinema of Eisenstein, p. 72.

48 Sergei Eisenstein, Montage. Het constructieprincipe in de kunst, p. 24.

Nieuwe wegen

Met Eisenstein bereikt de filmtechniek een nieuwe fase, die overigens al bij Kuleshov werd ingezet: met behulp van de realistische beelden poogden de regisseurs niet slechts een groter, alomvattender realisme te bereiken, nee, ze probeerden een nieuwe werkelijkheid te scheppen. De motivatie daarvoor kwam deels voort uit de beginselen van de Constructivisten, die in plaats van nabootsen wilden scheppen, deels uit het verlangen van de Sovjetrevolutie een nieuwe mens te scheppen. Eisenstein: 'One does not create a work, one constructs it with finished parts, like a machine. Montage is a beautiful word: it describes the process of constructing with prepared fragments.'⁴⁹ De curieuze omdraaiing doet zich hier voor dat de machine die Dürer en Da Vinci voor de exacte nabootsing gebruikten en die Talbot en Daguerre beschouwden als garantie van waarheidsgetrouwheid, nu de legitimatie wordt van een nieuw geschapen wereld.

Hoewel Eisenstein steeds meer ging twijfelen aan het succes van de communistische vijfjarenplannen, bleef hij zijn dialectische montage, hoewel minder intellectualistisch, trouw. Door selectie van het juiste beeld (otrez = wegsnijden) en selectie van het juiste kader (obrez = kadrering) componeerde hij de gewenste filmsequentie voor het juiste effect. Zijn theorie van de montage bevat nog een schat aan informatie voor hedendaagse filmers maar de meeste films volgen de lijn van de Amerikaanse montage. Een overzicht van de cinema als dat van Bordwell en Thompson behandelt vooral de dominante Hollywood-versie van montage waarin het grootste belang gehecht wordt aan soepele overgangen en begrijpelijke beeldrijmen.

Twintig, dertig jaar na de uitvinding van de cinematografie was dit nog een eye-opener, nu kan de mededeling dat een film gemonteerd is slechts op een geeuw rekenen. Reeds Arnheim, Panofsky en Balázs vonden de montage inherent aan cinema, het standpunt van Bazin, dat de realiteit beter gerespecteerd wordt door deep focus en mise-en-scene en door af te zien van montage/editing is zelf door de realiteit achterhaald.

Bazins vrees voor propagandistische montage is evenwel gerechtvaardigd. De Russische filmtheoreticus Sergei Tretjakov verdedigde gloedvol de lijn van de nieuwe regisseurs: 'Het typische van onze nieuwe regisseurs, bij al hun verscheidenheid, is, dat zij allen, de een meer, de ander minder, maar toch allen, in beeld brengen de twee voornaamste elementen van onze tweeledige taak, nl. het wijzen op de dingen zoals ze zijn, de instructieve taak; het prikkelen tot de actie, de propagandistische taak.'⁵⁰

Sinds de tijd van de Russische filmreuzen is er veel gebeurd. Films zonder montage zijn ondenkbaar, originele films bestaan vooral uit originele montage. Een betrekkelijk nieuw fenomeen is de mozaïekfilm (door anderen 'puzzle film' genoemd). Zij kenmerkt zich volgens de Nederlandse filmwetenschapster Patricia Pisters door 'multiple main characters, multiple interwoven story-lines, multiple or fragmented spaces, different timezones or paces'. De kijker moet de queues samensmeden tot een begrijpelijk geheel van daden en motieven. Tarantino maakt er een sport van om net als Alberti van fragmenten van de filmgeschiedenis een eigen film te compileren. Zijn montage is een mozaïek van filmfragmenten. (maar ook bij Pulp fiction een experiment...)

Wordt montage in de film als achtenswaardige techniek gehanteerd, op de televisie en vooral in reportages moet zij terughoudend worden toegepast. In verband met haar reputatie van het waarheidslievende venster op de wereld moet tv-montage wel in lijn zijn met de werkelijkheid. Dat daarmee wel eens een loopje genomen wordt blijkt uit de ervaring van Willem Bosboom met een interviewer. Voor de camera had hij op de vraag naar de beste

49 Geciteerd in: David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, p. 121.

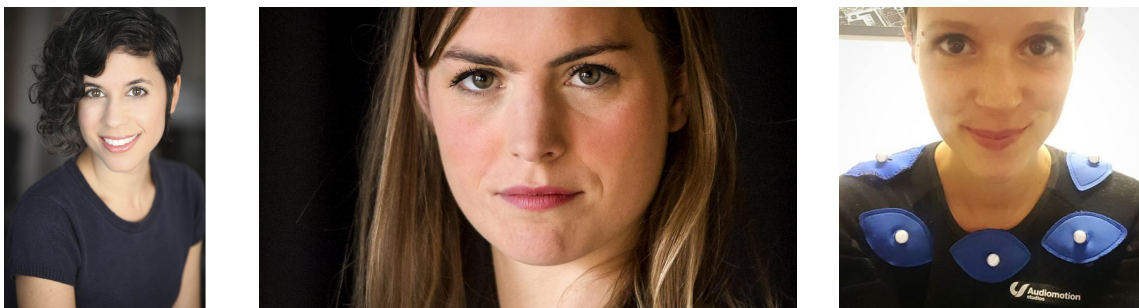
50 Geciteerd in: Th.B.F. Hoyer, *Russische Filmkunst*, p. 9.

regeringspartij van het moment geantwoord ‘Het CDA natuurlijk’ maar hij had geweigerd te zeggen op wie hij stemde.

Een paar dagen later zie ik dat programma op televisie. Egbers vraagt: ‘Wat stem je’. En ik antwoord ‘het CDA natuurlijk’. Dat had meneer Tom even eigenhandig zitten monteren. Dat vind ik nu pas echt grof. Dat is toch geen journalistiek meer! Dat soort jongens speelt alleen maar journalistje. Het enige wat ze echt interesseert, is hoe hun haar zit’.⁵¹

In werkelijkheid is de behoefte aan monteren vooral ingegeven door de aloude wens de tv-kijker (lees: het volk) te verheffen. Een live discussie is in werkelijkheid vaak onnavolgbaar, details worden versnipperd verkondigd, standpunten komen slechts diffuus naar voren. In een succesvolle montage kan de kijker een goed beeld gegeven worden van waarover de discussie ging, wie voor was en wie tegen. In die zin is de insteek van de cinema en de televisie dezelfde geworden: men wil met realistisch materiaal een begrijpelijk beeld van de werkelijkheid opbouwen, dat tegelijkertijd uitstijgt boven die werkelijkheid (zie hiervoor het volgende hoofdstuk).

Een betrekkelijk nieuw fenomeen waarop de Zeuxis-methode wordt losgelaten is de mocap-techniek, die aan de basis staat van veel games en science fictionfilms. Bij motion capture (beweging-vastlegging) worden bewegingsacteurs uitgerust met zendertjes of lichtjes met behulp waarvan de bewegingen op een computer kunnen worden opgeslagen. In de term ‘motion capture’ keert letterlijk de gemeenplaats terug waarmee beeldhouwers, schilders en fotografen de illusie van de beweging adverteerden maar nog niet geheel bereikten. De Zeuxis-methode wordt in deze techniek op een prachtige manier toegepast. De game ‘Horizon Zero Dawn’ (2017) bijvoorbeeld, combineert de stem van een stemactrice (Ashley Burch) met het gezicht van actrice Hannah Hoekstra en de bewegingen van bewegingsactrice Amanda Fairey. Omdat wat nodig was voor de game niet gevonden kon worden in een enkel lichaam, kozen de gameproducenten voor drie actrices, twee minder dan Zeuxis.



Van links naar rechts: Ashley Burch (stem), Hannah Hoekstra (gezicht), Amanda Fairey (bewegingen).

Conclusie

Alle afbeeldingstechnieken die als exacte nabootser te boek staan doorlopen hetzelfde traject. In de eerste plaats wordt van een afbeeldingstechniek beweerd dat een object/persoon/tafereel exact kan worden afgebeeld. De auteurs nemen bij de verdediging van deze afbeeldingstechniek hun toevlucht tot de metaforen van de spiegel, de schaduw en het venster, niet alleen omdat het een concreet hulpmiddel geweest is bij het bereiken van de afbeelding maar ook omdat de waarheidstheorie van correspondentie impliciet aanwezig is in de werking

⁵¹ De Groene Amsterdammer 24 november 1993.

van het apparaat. De manier waarop de spiegel werkt of de manier waarop stralen een venster passeren komen zozeer overeen met de manier waarop ons gezichtsvermogen werkt, dat onze denkbeelden over onze waarneming zijn versmolten met deze metaforen.

Een volgende fase is die van de combinatie van verschillende afbeeldingen in een omvattende afbeelding. Ook een afbeelding bestaande uit een combinatie van verschillende afbeeldingen (die met dezelfde afbeeldingstechniek gemaakt zijn) kan een nabootsing van de werkelijkheid genoemd worden, ook al zijn de afgebeelde objecten nooit ergens samen aangetroffen. De enkelvoudige afbeeldingen corresponderen met enkelvoudige objecten in de werkelijkheid: de schone delen van Zeuxis, de deelpiramiden van Alberti, de petit faits vrais van Stendhal, de fotografische opnamen van een filmstrook (Kuleshov sprak ook van een gekantelde piramide als metafoor van het camerabereik!) Een combinatie van deze detailopnames leidt dan evenzeer tot een waarheidsgetrouwe afbeelding, met dien verstande dat elk onderdeel naar waarheid is afgebeeld.

Deze fase heeft een sterke overlap met de eerste fase – de eerste theoretici nemen haar al expliciet op in hun geschriften – maar komt logisch en methodologisch ná de spiegelfase, simpelweg omdat voor de tweede fase een duidelijk afgebakende theorie van de eerste noodzakelijk is. Zonder de piramide van Alberti kunnen geen deelpiramiden ontworpen worden, zonder het project van de sociale roman hebben de petit faits vrais alleen een werkelijkheidseffect zonder werkelijkheid, zonder filmstrook geen montage.

Het sleutelwoord in deze fase is selectie. De schilder, schrijver, cineast, scenarist, selecteert de delen voor opname in het grotere werk. Niet alle waargenomen delen komen voor opname in aanmerking. Uit de waarneming of uit de opslagplaats van het geheugen of het schetsboek selecteert de kunstenaar die onderdelen die kunnen bijdragen tot een schoon, realistisch of veelzeggend geheel. Vaak ontstaat er een debat over de vraag of deze of gene kunstenaar wel streng genoeg geweest is in zijn/haar selectie. De ingewikkeldheden van het leven kunnen nu eenmaal niet een op een worden nagebootst. De werkelijkheid is te rijk aan details om haar geheel te reproduceren. ‘Oneindig is het kleinste stukje van de wereld’, schreef Nietzsche. Helemaal trouw zijn aan de natuur is onbegonnen werk, want ‘where should it ever stop?’ (Gombrich)⁵². Het komt erop aan te selecteren uit het overvloedige materiaal.

De selectieprocedure is veelal als volgt: de kunstenaar neemt een kader waarbinnen het kunstwerk zich zal afspelen. Alberti gebruikt daarvoor een rechthoek van een formaat dat hem bevalt, Stendhal een tijdspanne van twee à drie jaren, Kuleshov een episode van een zekere dramatische lengte. Vervolgens selecteren ze de details en combineren deze op zo’n manier dat de compositie het fraaist is, het verhaal het helderst, de plot het duidelijkst, de held het ideaalst. De overeenkomst is dat ze allemaal een ontwerp in het hoofd hebben van een geheel (een ‘historia’) en vervolgens onderdelen zoeken waarmee zij dat geheel tot stand brengen. De beweging is van het ontwerp naar de delen en vandaar weer naar het ontwerp op de teken/snijtafel.

Het ontwerp wordt niet samengesteld naar een geestelijk concept als een ‘idee’ of in ‘het voorstellingsvermogen’. Voor de Zeuxis-methode maakt de afbeeldingskunstenaar gebruik van empirisch waarneembare delen, van aantekeningen in een schetsboek, of van de neerslag daarvan in het geheugen. Het is belangrijk dit op te merken. Wanneer de theoretici wel op de hoogte zijn van begrippen als ‘idea’ of ‘fantasia’ wordt de Zeuxis-methode toch vanuit de empirische werkelijkheid gefundeerd. De afbeeldingstechniek in deze fase leunt nog altijd zwaar op het procédé zoals dat door de uitvinders is opgesteld en handhaaft dan ook de oude termen en begrippen. De afbeeldingstechniek behoudt voorlopig het odium van de exacte correspondentie, maar nu ‘shot by shot’.

52 Ernst Gombrich, *Standards of Truth. The Arrested Image and the Moving Eye.*

Het is moeilijk aan te geven wanneer de selectie geslaagd genoemd kan worden, maar er is een criterium dat bij elke afbeeldingstechniek opduikt. Het kunstwerk moet idealiter aan de eis voldoen dat er geen enkel detail te veel in zit dan wel eruit kan worden verwijderd zonder dat het afbreuk doet aan het totale kunstwerk. Om met Alberti te spreken, er komt niets in aanmerking ‘waarvan we niet weten waar het moet worden geplaatst’.⁵³ Kuleshov noemt een film goed gemonteerd wanneer ‘everything in it proceeds from one thing to the next in an unbroken logical sequence: not one episode can be discarded – or the unbroken cinematic chain will be lost’.⁵⁴ Stevenson verdedigt de eenheid van stijl van een roman als volgt: ‘From all its chapters, from all its pages, from all its sentences, the well-written novel echoes and re-echoes its one creative and controlling thought; to this must every incident and character contribute; the style must have been pitched in unison with this; and if there is anywhere a word that looks another way, the book would be stronger, clearer and (I had almost said) fuller without it’.⁵⁵

Hoe meer de kunstenaar zijn kunstwerk opbouwt uit facetten die in werkelijkheid verspreid zijn over de wereld hoe meer de letterlijke nabootsing van de werkelijkheid op de achtergrond raakt. Zowel de schilders van het perspectief als de schrijvers van de sociale roman als de monterende cineasten creëren een nieuwe werkelijkheid, weliswaar opgebouwd uit stukjes uiteengeplukte werkelijkheid, maar het wordt steeds moeilijker zich een venster voor te stellen waardoor die nieuwe werkelijkheid ook maar in de verste verte te zien is.

De afbeelding als correspondentie met de werkelijkheid, het ‘ars imitandi naturam in quantum potest’ komt dan ook steeds verder onder druk te staan. Daarvoor in de plaats komt een nieuw spraakgebruik in de mode, het spraakgebruik van verisimilitud(in)e, van waarschijnlijkheid. Hetgeen in de afbeelding is te zien is niet echt gebeurd, maar het zou gebeurd kunnen zijn. Daarmee ten nauwste verbonden is een nieuwe gemeenplaats, de gemeenplaats van de kunst die liegt. Vele kunstenaars hebben op deze gemeenplaats gevarieerd: Kunst is de leugen die de waarheid onthult (Picasso), een dichter is iemand die de waarheid liegt (Bertus Aafjes), etc. Ook dit is een gemeenplaats met zeer oude wortels, zoals ik in het volgende hoofdstuk zal demonstreren.

53 Alberti, *De schilderkunst*, par. 61. Hij had het waarschijnlijk van Horatius, latere kunstenaars verwijzen naar ‘Over de poëzie’ van Aristoteles.

54 Kuleshov on Film: Writings, p. 95.

55 R.L. Stevenson, *A Humble Remonstrance*, in: *Stevenson on Fiction*, p. 85. W.F. Hermans wilde het zo ‘dat er geen mus van het dak valt, zonder dat het een gevolg heeft en waarin dit alleen *geen* gevolg mag hebben, wanneer het de bedoeling van de auteur is, te betogen dat het in zijn wereld geen gevolg heeft als er mussen van daken vallen’, in *Het Sadistisch Universum*, p. 108.

Hoofdstuk 8 Kunst liegt de waarheid

All this is faking, but all the stories thus faked are true.
John Hartley

Kunstwerken zijn vaak met de leugen in verband gebracht. Een voor de hand liggende reden is dat van het kunstwerk geen origineel bestaat. Het kunstwerk is dus gelogen. De motivatie van de kunstenaar staat overigens buiten kijf: hij/zij wil de waarheid achter de dingen blootleggen. Maar in de geschiedenis van de kunst heeft de leugen meer vormen aangenomen dan alleen de onthulling van de waarheid. In dit hoofdstuk identificeer ik drie manieren waarop de leugen in de kunsttheorie zijn ingevuld, met een uitweiding over het begrip 'waarschijnlijkheid'.

Inleiding

In het vorige hoofdstuk bleek dat de Zeuxis-methode in eerste instantie nog ten dienste stond van een waarheidsgetrouwe afbeelding. In de casus van het lineaire perspectief nam de schilder verschillende op waarheid berustende deelstudies samen in een groter schilderij. Ook al was de combinatie van de diverse onderdelen in werkelijkheid nooit tezamen te zien geweest, toch putten de schilders zich in den beginne uit in verklaringen dat het resultaat eveneens waarheidsgetrouw is. In een latere fase, onder invloed van veranderende filosofische zienswijzen, werd dezelfde Zeuxis-methode gebruikt om aan te duiden dat een schilderij nu het resultaat was van in de geest samengevoegde beelden. De kunstenaar putte uit zijn fantasie en kon steeds minder volhouden dat het schilderij waarheidsgetrouw was. De kunstenaar maakte fictie. Een volgende stap is dat de kunstenaar niet meer uit zijn geheugen opgeslagen herinneringsfragmenten samensmeedt, maar dat hij histories verzint die hadden kunnen gebeuren. De afbeelding is niet meer 'waar', maar 'waarschijnlijk'. Het besef daalde in dat de kunstenaar zijn kunstwerk bijelkaar zat te liegen.

Wie oude teksten doorbladert op het gebruik van de leugen met betrekking tot de nabootsingskunst wordt ruimschoots op zijn wenken bediend. Het wemelt van de vindplaatsen waarin nabootsing vergeleken wordt met een leugen. Dante noemde een gedicht een 'waarheid die zich verbergt achter een mooie leugen'. Leonardo vond dat niet zo mooi en verweet de dichter juist dat hij zich bezighield met leugenachtige composities, in tegenstelling tot de schilder. Waarop W.J.T. Mitchell weer reageert met de uitspraak dat schilderijen niet alleen beter zijn in het vertellen van de waarheid, maar ook van leugens. De Pulitzerprijs-winnende fotograaf Eddie Adams schreef dat ook foto's liegen, Nobelprijswinnaar Vargas Llosa schreef dat romans liegen. En ook bij de televisie regeert de leugen, aldus de toenmalige

vorstin Beatrix.

Uit bestudering van al die gemeenplaatsen komt evenwel een enorme polysemie aan de oppervlakte. Het liegen wordt niet slechts gebruikt om aan te geven dat de onderdelen bij elkaar zijn gesprokkeld, de leugenbeeldspraak wordt op vele manieren aangewend (zoals nog zal blijken). Bovendien wordt duidelijk, en dat zou indruisen tegen de hoofdstelling van dit boek, dat de nabootsing ook een leugen genoemd wordt in het beginstadium van de afbeeldingstechniek, soms in dezelfde tijd dat de eerste waarheidsclaims het licht zien. Is dat niet ronduit tegenstrijdig? Of hebben de waarheid en de leugen in dat beginstadium verschillende domeinen?

Het is de bedoeling van dit hoofdstuk om duidelijk te krijgen met welke soort leugens de kunstenaars zich hebben ingelaten. Daartoe zal ik een fenomenologie van de leugen pogen te formuleren en aan de hand daarvan bekijken welke vorm(en) van liegen dominant is c.q. zijn geworden in het spreken over nabootsingen.

Allereerst wil ik wijzen op een merkwaardig fenomeen in de bespiegelingen over het liegen. Volgens de meeste filosofen is bij liegen altijd sprake van opzet. Augustinus schreef al: 'Elke leugenaar zegt het tegendeel van wat hij denkt in zijn hart, met de bedoeling een ander te misleiden'. In een veel bediscussieerd artikel stellen de Amerikaanse filosofen Roderick Chisholm en Thomas Feehan dat opzet een noodzakelijke voorwaarde is voor een leugen. De opzet slaagt wanneer iemand ertoe gebracht is een foutieve weergave van de werkelijkheid te geloven.¹ Daarbij wordt voorondersteld dat de toehoorder niet weet dat het een onwaarheid betreft, anders is het geen leugen maar een gedeelde onwaarheid, of een samenzwering.

Wanneer we een leugen op deze vereenvoudigde manier definiëren, vallen bepaalde toepassingen van het liegen, zeker die met betrekking tot de nabootsing, buiten beschouwing. Enkele voorbeelden maken dat duidelijk.

Een weergave van een driedimensionaal origineel op een tweedimensionaal vlak kan met uiterste precisie zijn gemaakt, met de juiste diepte, kleur en verkorting. Toch wordt een trompe l'oeil-schilderij in de volksmond vaak bedrog en soms een leugen genoemd. Een foto kan zeer waarheidsgetrouw zijn en met de beste intenties zijn genomen, maar toch 'liegen' omdat ze is losgezongen van de context. Een roman wordt vaak een leugen genoemd, terwijl de lezer, anders dan bij een echte leugen, doorgaans van te voren weet dat het niet allemaal waar is wat hem/haar wordt voorgeschoteld. Ook dieren kunnen liegen: ze 'foppen' mens en dier door een gevaarlijke vijand of juist een onschuldige soortgenoot te imiteren. Maar van opzet is hier natuurlijk geen sprake.



Samuel van Hoogstraten: Trompe l'oeil; Eddie Adams: Saigon executie-foto; zwartgele blaaskop

Het is duidelijk dat de fenomenologie van de leugen fors moet worden uitgebreid om aan al deze verschillende toepassingen recht te doen.² In het navolgende doe ik een onderzoek naar deze 'Lüge im außermoralischen Sinn'³ maar zal ik, anders dan Nietzsche, me voornamelijk

1 Roderick Chisholm, Thomas Feehan, 'The intent to deceive' in: *Journal of Philosophy* 74 (3).

2 Siegler doet in zijn artikel 'Lying' (1966) al een poging het bereik van de leugen te vergroten.

3 Naar Friedrich Nietzsche, *Wahrheit und Lüge in außermoralischen Sinn* (1883).

beperken tot het gebruik van de leugen met betrekking tot nabootsing en afbeeldingstechnieken. Ik geef geen uitputtende omschrijving van het leugenbegrip en de logische consequenties daarvan. Dit is een fenomenologisch en filologisch onderzoek naar de leugen in teksten over afbeeldingen.

Om structuur in de leugenchaos te brengen verdeel ik de leugen in drie hoofdcategorieën. De eerste categorie is de mediumgerelateerde leugen. De leugen van deze categorie heeft geen betrekking op de inhoud maar op het medium waarin de afbeelding is uitgevoerd. Iedereen weet dat een afbeelding niet gelijk is aan het origineel maar slechts een gelijkende afbeelding in een ander medium. De afbeelding in dat medium is zodanig gemaakt dat een blik op deze afbeelding eenzelfde indruk op het netvlies teweegbrengt als een blik op het origineel. In feite is hier sprake van gezichtsbedrog. Hoewel het, zoals Rubens zegt, de ogen zelf zijn die zich dit bedrog hebben aangewend,⁴ wordt de afbeelding de leugen genoemd.

De reden om hier van een leugen te spreken is een principiële andere dan die van de leugen in de tweede categorie. De tweede categorie bevat combinatorische leugens. In de afbeelding zijn feiten of objecten weergegeven die in het echt nooit hebben plaatsgevonden of in die combinatie te zien zijn geweest. Voor sommige strenge kijkers of lezers gaan de schilders, schrijvers, fotografen en filmmakers te ver wanneer ze een in hun ogen verkeerde voorstelling van zaken geven. Een kunstenaar die zonder zichtbaar kunstzinnig doel onmogelijke dingen combineert kan op een felle polemiek rekenen.

Ten slotte is er nog een categorie van de kunstzinnige leugen. Deze leugen wordt in kunstkringen juist zeer gewaardeerd, omdat zij zaken aan het licht brengt die anders voor ons verborgen waren gebleven. Men beweert zelfs dat de kunst daartoe op aarde is. In deze leugen worden ook dingen gecombineerd die in werkelijkheid niet samen voorkomen, maar dat wordt de kunstenaar vergeven omdat hij/zij daarmee een diepere waarheid onthult.

Na de behandeling van de drie categorieën wil ik terugkeren naar de centrale these van dit boek, nl. dat niet elke uitspraak te allen tijde kan worden gedaan. Geldt dat ook voor de uitspraak dat een kunstwerk een leugen is? De vraag die dan beantwoord moet worden is: Is de uitspraak dat een kunstwerk een leugen is alleen mogelijk na de fase van de waarheid resp. van de Zeuxis-methode, en zo ja, om wat voor leugen gaat het dan?

Lang niet altijd kan uit de tekst worden opgemaakt op welke categorie of sub-categorie van de leugen de schrijver doelt. Dat ligt niet zozeer aan dunne lijnen of graduele verschillen maar veeleer aan de tekst die zich op verschillende manieren laat interpreteren. De oorzaak van deze onderbepaaldheid ligt in het ontbreken bij de auteur van een theoretisch substraat aan de hand waarvan een heldere onderscheiding gemaakt zou kunnen worden. Veel vaker echter zijn vooral hedendaagse auteurs zich van geen context bewust en herkauwen obligaats de gemeenplaats van de leugen, niet beseffend dat ze graaien in de grabbelton van dode conventies. Een enkeling probeert er nog iets origineels van te maken, een ander haspelt verschillende spreuken door elkaar, allen blijven steken in de open deur: het kunstwerk is te vergelijken met een leugen (werkelijk!). Zoals Tatiana de Rosnay: ‘schrijvers zijn leugenaars, bedriegers die het leven van anderen telkens opnieuw bedenken, die hun lezers zand in de ogen strooien, zich verschuilen achter een masker van vriendelijkheid en hartelijkheid om zich beter te kunnen laven aan de leugen die ze zelf hebben bedacht, want net als bij acteurs gaat het hun om mystificatie, illusie en schijn. Zo, en alleen zo, komt een roman tot stand’.⁵ Pardon? Hoe ‘zo’?

4 Peter Paul Rubens, *Les Leçons de P.P. Rubens*, p. 119: ‘l’illusion qu’elle [la Peinture] fait aux yeux est fondée sur la manière dont ils voient; (...) ce sont eux-mêmes qui ont appris à se faire tromper’.

5 Tatiana de Rosnay, *Manderley voor altijd*, p. ?

Voorafgaand aan de behandeling van de drie leugens is het goed erop te wijzen op de oude traditie die de poëzie kenschetst als een mengeling van waarheid en leugen. Vele vindplaatsen maken daarvan gewag. Van Hesiodus (ca. 700 v.C) stammen de versregels ‘Wij zijn bij machte om leugens te spreken, lijkend op waarheid,/ wij zijn bij machte om waarheid te zingen als wij dat willen!’ Tacitus zegt ergens ‘kunst en bedrog grenzen aan elkaar’, volgens Horatius is de dichter ‘iemand die fictie maakt, waarheid en leugens vermengend’ en Plutarchus schrijft dat poëzie onmogelijk is zonder een portie leugens. Ook Aristoteles associeert in de *Poetica* de poëzie (één keer) met de leugen: hij noemt Homerus de dichter die heeft voorgedaan hoe je moet liegen, een uitspraak die in alle literatuurbeschuwingen terugkomt, met name bij Auerbach (harmloser Lügner). In al deze citaten wordt de poëzie gecorreleerd met waarheid vermengd met leugen. Maar bij geen van deze auteurs wordt de leugen ondergeschikt gemaakt aan of ingepast in een theorie van de fictie. Pas bij de theoretici van de Renaissance worden pogingen ondernomen leugen en bedrog in een *poetica* samen te brengen, met en naast het begrip waarschijnlijkheid.

8.1.1 De mediumgerelateerde leugen: Het perspectief

De gemeenplaats van de mediumgerelateerde leugen is in alle afbeeldingstechnieken ingeburgerd. De algemene formule van deze gemeenplaats kan luiden: de afbeelding laat iets er goed uit zien door het fout weer te geven – of zoals Rudolf Arnheim opmerkt over het perspectief: ‘it makes things look right by making them wrong’.⁶ In de geschiedenis van de afbeeldingskunst is deze gemeenplaats in vele varianten gedebiteerd. Filarete verdedigt het perspectief als ‘waar’ hoewel het ‘een ding laat zien dat er niet is’,⁷ Samuel van Hoogstraten noemt het volmaakte schilderij een spiegel van de natuur ‘die de dingen, die niet en zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorloofde vermakelijke en prijslijke wijze bedriegt’.⁸ Jean-Etienne Liotard schrijft eind achttiende eeuw in zijn *Verhandeling*: ‘de schilderkunst is de verbluffendste tovenaars; ze kan ons, met de meest evidente fouten, overtuigen dat ze de waarheid is’.⁹

Dit is niet zomaar een leuke woordspeling of een fraai verzonnen paradox, het is de ontvullende vaststelling tegenover de euforische berichten dat de nieuwe afbeeldingstechniek één op één zou corresponderen met de werkelijkheid. Het is de ontdekking dat de afbeeldingstechniek weliswaar in staat is een accuraat beeld te creëren van de werkelijkheid maar niet gelijk is aan die werkelijkheid – en er ook nooit mee kan samenvallen. Het medium van de afbeelding verschilt immers altijd op een cruciale manier van het origineel, in dimensionaliteit, substantie of continuïteit, of in een combinatie van deze. Een nabootsend schilderij bijvoorbeeld is in principe een op een plat vlak aanwezige hoeveelheid verf, daar aangebracht met een serie penseelstreken, terwijl het origineel driedimensionaal is, niet geheel uit verf bestaat en niet streeksgewijs is opgebouwd.

Laat ik inzoomen op de dimensionaliteit van het schilderij. Het medium van de schilderkunst is het doek, een plat vlak. Op dit doek probeert de schilder driedimensionale dingen over te brengen maar hij heeft daarbij slechts twee dimensies tot zijn beschikking. Voor een bevredigend resultaat kan de schilder gebruik maken van een perspectiefraam of een

6 Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, p. 115.

7 Filarete, *Trattato di Architettura*, Cap. 23: ‘Tu potresti dire: questa è falsa che ti dimostra una cosa che non è. Egli è vero, niente di meno in disegno è vera’

8 Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst*, p. 25.

9 J.-E. Liotard (1781), *Traité des principes et des règles de la peinture*, p. 14: ‘la peinture est la plus étonnante magicienne; elle sait persuader, par les plus évidentes faussetés, quelle est la vérité pure’.

Ernst Gombrich neemt dit citaat als motto bij het eerste hoofdstuk van zijn *Art and Illusion*.

camera obscura, waarmee het origineel op een plat vlak geprojecteerd wordt. De meetkundige precisie van deze projecties vormde voor Leonardo de aanleiding te spreken van de hoogste waarheid. Toch spreekt de gemeenplaats hier onder behandeling van bedrog en evidente fouten. Hoe kunnen zulke tegenstrijdige mededelingen gedaan worden met betrekking tot een en dezelfde verworvenheid?

Welnu, de waarheidsgetrouwheid van de afbeelding is slechts gebaseerd op het feit dat de afbeelding eenzelfde visuele indruk op het netvlies achterlaat als het origineel. Het was deze overeenkomst die door Alberti met zijn dwarsdoorsnede van de zichtpiramide in brons werd gegoten en op grond waarvan Leonardo de schilder kroonde tot ware nabootser van alle dingen. De nadruk kan echter ook gelegd worden, niet op de overeenkomst van de afbeelding en het origineel, maar op het verschil, nl op het feit dat de afbeelding in een ander, plat medium is vervaardigd en de visuele gelijkenis berust op een (optische) illusie.

De schilder brengt op het platte vlak vormen aan die vaak in niets gelijken op de vormen van het origineel. Dat is zelfs gewenst. Zoals Arnheim schrijft zien we een tafel meestal van voren in de vorm van een trapezium terwijl hij in werkelijkheid (van boven aanschouwd) vierkant is. De tafel wel als een vierkant tekenen, zo illustreert Arnheim, leidt tot een onzinnige voorstelling. De schilder schildert de tafel zoals wij de tafel waarnemen.¹⁰



Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, p. 113.

Arnheim noemt hem nergens maar hij heeft hierbij ongetwijfeld gedacht aan Descartes. De filosoof van de methodische twijfel schrijft in de *Dioptrique* het volgende:

Je hoeft maar te kijken naar de etsen, bestaande uit slechts hier en daar wat op een papier aangebrachte inkt, waarmee ons bossen, steden, mensen en zelfs oorlogen en stormen worden voorgesteld (...), volgens de regels van het perspectief representeren zij vaak cirkels beter met ovalen dan met andere cirkels, en vierkanten met ruiten dan met andere vierkanten, en hetzelfde geldt voor andere figuren. Dus zo komt het dat om een perfecter beeld te creëren en een object beter weer te geven, zij hen niet moeten gelijken.¹¹

Descartes had op zijn beurt het werk van de geleerde Agrippa von Nettesheim (1468-1535) gelezen. Deze schreef dat de perspectivische schilderkunst

¹⁰ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, p. 113-114.

¹¹ Descartes, [Dioptrique, p. 33-34](#): 'Comme vous voyez que les tailles-douces, n'étant faites que d'un peu d'encre posée çà & là sur du papier, nous représentent des forêts, des villes, des hommes, et même des batailles & des tempêtes, [bien que, d'une infinité de diverses qualités qu'elles nous font concevoir en ces objets, il n'y en ait aucune que la figure seule dont elles aient proprement la ressemblance; & encore est-ce une ressemblance fort imparfaite, vu que, sur une superficie toute plate, elles nous représentent des corps diversement relevés & enfoncés, & que même,] suivant les règles de la perspective, souvent elles représentent mieux des cercles par des ovales que par d'autres cercles; & des carrés par des losanges que par d'autres carrés; et ainsi de toutes les autres figures : en sorte que souvent, pour être plus parfaites en qualité d'images, & représenter mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler.' Samuel van Hoogstraten vertaalt dit fragment in zijn 'Inleyding'.

deceiveth the sighte, and in an image diversely placed, doth caste many fourmes over the eies of the beholders (...) and with counterfait manners maketh the thinges seene whiche are not, as those whiche are, and maketh the thinges that are not so, to appeare in another manner.¹²

Het is deze eigenschap van de platte afbeelding, de dingen af te beelden op een manier zoals ze in werkelijkheid niet zijn, die commentatoren hebben verleid het schilderij een leugen te noemen. Zo ook Benedetto Varchi, in een door hem op touw gezette paragone, een rangstrijd tussen de kunsten. Onder de vele kunstenaars die hij raadpleegde bevond zich, naast Vasari, Pontormo en Cellini, ook Niccolò Tribolo. Volgens deze beeldhouwer gaf de beeldhouwkunst de werkelijkheid weer zonder de natuur te bedriegen. Een blinde zou aan het beeld immers kunnen voelen hoe het origineel eruit ziet, (of liever: hoe het origineel voelt), een ervaring die hij zou missen bij een schilderij.

Als hij [de blinde] daarentegen in een schilderij iets zocht en het niet zou vinden ofschoon het er wel was, dan zou hij het een leugen noemen, want het is bedrieglijk iets te tonen wat niet de waarheid uitdrukt omdat de natuur niet bedriegt.¹³

Hoewel Varchi niets wil afdoen aan de schilderkunst lijkt hij het met de strekking eens te zijn dat een schilderij hierin tekortschiet.¹⁴

Enige tijd later speelde een dispuut, georganiseerd door de architect Martino Bassi over een fresco dat in de dom van Milaan op grote hoogte zou worden aangebracht. Diverse meesters, waaronder weer Vasari, doen daarover uitspraken maar niemand gaat zo ver als de Mantuaanse architect Giovanni Bertani: hij bestempelt het perspectief ronduit als een leugen:

de waarheid zij het natuurlijke reliëf [d.i. de beeldhouwkunst], en het perspectief zij de leugen en de fictie.¹⁵

Wanneer het perspectivische schilderij als een leugen wordt betiteld wil dat overigens niet automatisch zeggen dat het daarmee gedegradeerd wordt tot een derderangs kunst. Galileï vond het perspectief juist daarom te verkiezen boven de beeldhouwkunst. Hoe verder het medium waarin de kunstenaar imiteert verwijderd is van het ding dat men imiteert, aldus Galileï, des te meer het onze bewondering verdient.¹⁶

Met deze leugen is iets eigenaardigs aan de hand. Waar een leugen is, moet ook een leugenaar zijn. Ergo: als het perspectivische schilderij een leugen is, ligt het voor de hand om de maker van dat schilderij de leugenaar te noemen. Toch is mij geen tekst bekend waarin de schilder om de reden dat hij 'dingen maakt die niet zo zijn' een leugenaar genoemd wordt. Des te meer doen de teksten ons geloven dat niet de schilder maar het schilderij of het perspectief liegt. (Eenzelfde patroon is herkenbaar in artikelen en essays over literatuur. Boeken liegen, boeken zijn een leugen, maar de schrijver wordt door derden zelden een

12 Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1569), *Of the Vanitie and uncertaintie of Artes and Sciences*, (vertaald uit het Latijnse *De Vanitate* (1528) door James Sanford), Chapter 24: *Of Paintinge*.

13 Benedetto Varchi, *Due Lezzione*, p. 150: 'E alincontro fussi la pittura, e cercando non vi trova nulla, essendovi pure la confeso bugia, perche è cosa falsa mostrare quello che non fa el vero, perche la natura non inganna l'huomini'.

14 Benedetto Varchi, *Due Lezzione*, p. 100: 'perche non solamente vi si trovano le tre dimensioni naturali, ma ancora in guisa, che etiandio un cieco conosse quella essere una statua'.

15 Martino Bassi, *Dispareri in materia d'architettura et perspettiva* (1572), p. 50: 'la verità esser' il rilievo naturale; & la Perspettiva esser la bugia, et la fittione.'

16 Galileo Galileï, brief aan Lodovico Cigolo (26-6-1612): 'Quanto più i mezzi co quali si imita son lontani dalle cose da imitarsi, tanto più l'imitazione è maravigliosa'. Geciteerd uit: Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, p. 33.

leugenaar genoemd.¹⁷⁾ Wat is hier aan de hand? Waarom spreekt men van een leugen terwijl nergens een leugenaar te bekennen is? Sinds wanneer liegt een leugen zichzelf?

In de eerste plaats is het gemeengoed dat een kunstenaar met een afbeelding iets pretendeert na te bootsen zonder de ambitie de nabootsing voor een kopie te laten doorgaan. De afbeelding is een ‘geoorloofde vermakelijke’ leugen die door het publiek genoten wordt. Met andere woorden, de mimetische leugen is een onschuldige leugen.

Heel wat minder onschuldig klinkt het wanneer iemand buiten de kunst van een leugen beticht wordt. In het geval van de filosofische leugen probeert iemand een ander een onwaarheid te verkopen met de ambitie de onwaarheid voor de waarheid zelf te laten doorgaan. De leugenaar voert mij weg van de juiste stand van zaken en dat is vaak precies zijn bedoeling. Wanneer ik aan zo’n leugen geloof hecht, brengt dat mij op een nadeel ten opzichte van de leugenaar. Bij de kunstenaar speelt dat nauwelijks een rol: het publiek beleeft plezier aan de leugen en de kunstenaar voelt zich gevleid door de geloofwaardigheid van zijn afbeelding. De kunstenaar wil het publiek helemaal niet langdurig in de waan laten dat het allemaal echt is waar het naar zit te kijken. De kunstenaar en het publiek delen in de sensatie van het illusionisme van het voorgestelde; ze weten beide dat het voorgestelde niet de werkelijkheid is. Ze zitten, om met Harry Frankfurt te spreken, ‘in the same game’.¹⁸

Wanneer iets voor iedereen herkenbaar is als beeld, is men niet geneigd de maker ervan de leugen zwaar aan te rekenen. Het gebruik van de leugenbeeldspraak is goedmoedig bedoeld en bergt geen verdachtmaking van de kunstenaar in zich. Iedereen weet immers dat hier iets wordt afgebeeld, niet gekloond of gekopieerd. De leugen is geen kwalificatie die dient om de reputatie van de perspectiefschilder te schaden, integendeel, zij drukt bewondering uit voor het vermogen de waarneming te bedriegen. In de woorden van Stuart Clark: ‘the endless statements – clichés in effect – about perspective tricking the eyes need not be read literally but rather as expressions of a sentiment about perception itself’.¹⁹

Wanneer iedereen, kunstenaar, commentator en publiek, beseft dat de afbeelding een onschuldige leugen is, zou het onzinnig zijn de maker ervan voor een leugenaar uit te maken. Zoals het ook onzinnig is een illusionist die voor onze ogen een vliegtuig laat verdwijnen een leugenaar te noemen (behalve dan volgens Plato, die goochelaar én kunstenaar tot leugenaar uitriep). De vermelding van de leugen lijkt vooral bedoeld om de reputatie van de schilder te vestigen of te vergroten, denkt ook Stuart Clark, niet om hem voor leugenaar uit te maken, met alle negatieve connotaties die dat predicaat met zich meebrengt. Dit laatste gebeurt dan ook zelden. Het past in deze gedachtegang dat schrijvers wel zichzelf een leugenaar noemen en alleen door derden voor leugenaar worden uitgemaakt als ze het te bont maken.

De fenomenologie van de leugen kan dus worden uitgebreid met de mediumgerelateerde leugen. Niet alleen een mens, ook een ding kan liegen en de leugen voortbrengen. Samenvattend: Deze leugen berust op het verschijnsel dat de afbeelding, in een medium dat verschilt van het origineel, dezelfde zintuigelijke sensatie te weeg brengt als het origineel. Dit gezichtsbedrog wordt in kunsttraktaten vaak een leugen genoemd. Hoewel de kunstenaar de facto de leugenaar genoemd zou moeten worden, is daarvan geen sprake. Men zegt ook niet dat de kunstenaar liegt; het is het kunstwerk of het medium dat liegt. Het kunstwerk/medium is in het spraakgebruik dus zowel de leugen zelf als datgene wat liegt. De leugen is overigens een leugen in commissie: het publiek weet dat het onderhevig is aan een zinsbegoocheling,

17 Behalve wanneer de kunstenaar het publiek iets wil laten geloven wat onwaar is, bijvoorbeeld in het geval van propaganda of smaad – maar dit betreft de inhoudelijke leugen (zie hierna).

18 Harry Frankfurt, *On Bullshit*. Of om het in de woorden van Kendall Walton te zeggen, in ‘the game of make believe’ (Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe*).

19 Stuart Clark, *Vanities of the Eye*, p. 90.

geproduceerd door de kunstenaar. Het voelt zich niet tegen zijn zin bedrogen, eerder op gemakkelijke wijze gefopt. Het genoegen is geheel wederzijds, zoals Samuel Butler schreef: 'Doubtless the pleasure is as great/of being cheated as to cheat.'²⁰

Na analyse van de leugen in dit verband blijkt het dus niet om een echte leugen te gaan maar om **bedrog**. De leugen is in dit verband zo gemeen goed geworden, dat W.J.T. Mitchell in reactie op Leonardo de uitspraak deed dat 'painting is not only better at telling the truth than poetry; it is also better at telling lies'.²¹ Vervolgens citeert hij enkele sterke anecdotes van Leonardo van dieren die op geschilderde objecten afkwamen.

Mitchell verwacht hier echter het begrip 'leugen' met het begrip 'bedrog'. Als het gaat om het bedriegen van de kijker dan zou Leonardo het met Mitchell eens geweest zijn. In de Trattato worden nog meer sterke staaltjes beschreven, van bedrogen zwaluwen die op tralies neerstreken, honden die hun baasje herkenden van een schilderij, en 'een aap die een oneindig aantal domme dingen deed met een andere geschilderde aap'. Maar Leonardo heeft nooit getornd aan de waarheid van zijn perspectiefschilderijen en hij zou ze dan ook nooit leugens hebben genoemd.

De lijst met gevallen van bedrog is lang. Plinius is een fundgrube voor onwaarschijnlijke staaltjes van bedrog. De anecdote van de druiven van Zeuxis is ontelbare keren herhaald. Een andere anecdote gaat over Apelles. Toen deze hofschilder van Alexander de Grote voor een wedstrijd een paard had geschilderd en zijn concurrenten het door list en bedrog probeerden te winnen, liet hij paarden komen om de uitslag te bepalen. Alleen bij het paard van Apelles begonnen de dieren te hinniken. Zo'n procedure is een goede test voor de artistieke waarde van een schilderij, besluit Plinius.

Ook Samuel van Hoogstraten lardeert zijn betoog met een hele lijst voorbeelden van bedrog in zijn 'Inleyding'. Een 'geyt bedrogen', een bedrogen patrijs, een afgerichte vogel die op een geschilderde hand neerstreek, een hond. De bewuste hond had zelfs het leven gelaten toen hij een op een muur geschilderde soortgenoot aanvloog, een aanval waardoor hij zijn schedel verbrijzelde. Maar evenmin als Leonardo noemt Van Hoogstraten dit een leugen, hij houdt het op 'bedroch'.²²

Dit vermogen ons een illusie voor te toveren door middel van bedrog wordt in de schilderkunst wel gesymboliseerd door een masker (zie afbeelding).



Frans van Mieris de Oudere, Pictura (allegorie van de schilderkunst) (1661).

20 Samuel Butler, *Hudibras* (1664), II, iii, 1.

21 W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (1987), p. 120.

22 Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkunst*, p. 170-171.

Het is al met al weinig paradoxaal dat van een medium gezegd wordt dat het zowel waarheidsgetrouw is als leugenachtig. Het zijn twee perspectieven op het medium die niet tegelijk ingenomen moeten worden. De waarheidsgetrouwheid heeft betrekking op de betrouwbaarheid van de optische wetten, de leugenachtigheid wijst op het vermogen van het medium ons dingen voor te spiegelen 'die er niet zijn'. De functie van beide komt overeen: zowel leugen als waarheid moet de schilder en zijn werk eeuwige roem bezorgen.

De mediumgerelateerde leugen: andere media

In alle mogelijke afbeeldingstechnieken keert deze leugenvorm terug. Of het nu een illusie genoemd wordt, of bedrog of misleiding, de pointe van de uitspraken is telkens dezelfde: het medium is van een totaal andere aard dan het origineel, en toch krijgen we dezelfde sensatie als wanneer we naar het origineel zelf zouden kijken.

Het platte vlak dat Rudolf Arnheim als het medium van het perspectief opvoerde, keert terug in zijn beschouwingen over film. Maar hij voegt er er een tweede illusie aan toe:

Two basic technical properties characterize the film as we know it today: it reproduces the objects of our world photographically, that is, very faithfully, by means of a mechanical process on a two-dimensional surface; and it reproduces motion and events as accurately as it does the shape of things (...) It does not render motion by motion but gives an illusion of it by means of immobile images shown in sequence – a procedure that is possible because of the way our eyes work, a magnificent substitute, but something fundamentally different from the rendering of motion by motion.²³

'Cinema itself is an illusion' schrijft ook filmtheoreticus David Bordwell. 'Although the mechanics still aren't well understood, movies play upon faults in our visual system. A series of static images, flicked past our eyes rapidly with intervals of darkness in between, can provoke us to see a stable scene displaying movement.'²⁴ Ook hier wordt dus iets goed getoond door het fout weer te geven.

Waarschijnlijk zonder het te weten borduren zij voort op het onderzoek van de Gentenaar Joseph Plateau, die het theoretisch principe achter deze illusie probeerde te beschrijven in 1834. Hij ontdekte dat het enige tijd duurt voordat een visuele indruk van een object op de retina gevormd is en ook daarna totdat diezelfde indruk geheel verdwenen is. De duur van de impressie gemeten vanaf het moment van volledig tot uitgedoofd is ongeveer een derde seconde.²⁵ Bijgevolg zullen kijkers, terwijl ze naar een discontinue serie van stills kijken, de gewaarwording hebben dat ze naar een continue beweging kijken, omdat de impressie van het eerste beeld nog voortduurt tijdens de opkomst van het volgende beeld.²⁶

Ten bewijze van zijn theorie ontwikkelde hij de phenakistiscope, een apparaat waarmee met tekeningen van opeenvolgende houdingen van bijvoorbeeld een danspaar een ononderbroken dansbeweging kan worden gesuggereerd.²⁷

23 Rudolf Arnheim, *Film as Art*, p. 161-162.

24 David Bordwell (2012), *The Viewers Share: Models of Mind in Explaining Film*.

25 J.A.F. Plateau (1834), *Essai d'une théorie générale comprenant l'ensemble des apparences visuelles qui succèdent à la contemplation des objets colorés, et de celles qui accompagnent cette contemplation: c'est-à-dire la persistance des impressions de la rétine, les couleurs accidentelles, l'irradiation, les effets de la juxtaposition des couleurs, les ombres colorées, etc*, vierde gedeelte, p. 17: 'Une impression quelconque exige un temps appréciable pour se former complètement, de même que pour disparaître complètement a acquis toute sa force jusqu'à celui où elle n'est plus qu'à peine sensible, est a peu près de 0",34 (seconden)'.

26 id. p. 19: '... parce que l'impression de la première subsistera encore lors de la production de la dernière, par la même raison qu'un charbon allumé semble laisser une trace lumineuse.'

27 Voor de volledigheid moet gezegd worden dat Plateau hiermee nog niet verklaart waarom de serie

Een jaar later ontwierp de Engelsman William George Horner, voortbouwend op Plateau's bevindingen de 'Daedalum' of zoötroop, waarin de schijf vervangen was door een cylinder. Door de cylinder rond te draaien werd de kijker de illusie van een beweging voorgetoverd.



Schijf van een phenakistiscope, door Eadweard Muybridge (links)
zoötroop, door William George Horner (midden); Pixar's Zoetrope (rechts).

Hoezeer schatplichtig de huidige technologie is aan deze principes liet de tentoonstelling rond het animatiebedrijf Pixar zien. De illusie van beweging wordt gecreeerd door 24 stille beeldjes per seconde, bezworen de makers. Speciaal voor de tentoonstelling maakten zij een Zoetrope met figuren uit de animatiefilm 'Toy Story'. Op een draaimolen staan tientallen figuren, ieder in hun eigen baan, in opeenvolgende posities. In het licht van een stroboscoop komen de figuurtjes allemaal tot leven, excuus, 'they appear to move'.²⁸

Keren we terug naar de afbeeldingstechnieken waar het allemaal mee begon. Bij alle afbeeldingstechnieken geldt het adagium: geef de kijker die sensatie die de maker had op het moment dat hij zijn schilderij maakte, de film shoot, het diafragma openzette. De maker moet daartoe zoals Gombrich zegt een getrouwheid aan het oog nastreven, een 'fidelity to visual experience',²⁹ of in de woorden van Danto, een perceptual equivalence. Aangezien het medium een totaal andere is dan het origineel, moet de maker een illusie tot stand brengen, dat wil zeggen hij moet met zijn medium die visuele ervaring tot stand brengen die gelijk is aan de visuele ervaring die een kijker gehad zou hebben bij het zien van het origineel. In de woorden van Julian Hochberg, het resultaat 'affects the viewer's eye in a way that is similar to that in which the scene does'.³⁰

Het is duidelijk dat deze 'affectering' van de roman te veel gevraagd is. In de romankunst is het verschil in medium wel het meest opvallend. Het medium, het papier, lijkt in niets op de beschreven personages of gebeurtenissen. 'Als een romanpersonage iets niet is, dan is het een *levend* lichaam', waarschuwt Thomas Vaessens de lezer van de realistische roman. 'Romanpersonages zijn van papier'.³¹ Een schrijver kan bij de lezer niet de visuele ervaring teweegbrengen zoals de schilder of de cineast dat doet. Maar zij/hij kan die wel oproepen. De romancier moet de ervaring transformeren, er zich een talige voorstelling van maken en die aan het papier toevertrouwen, op zo'n manier dat de lezer zich er een voorstelling van kan maken. De schrijver 'affects the viewer's eye' niet rechtstreeks maar via de omweg van de verbeelding. De schrijver heeft als moeilijke taak een 'lifeness' op papier te krijgen die de lezer als in een film voorbij ziet gaan, aldus James Wood.³² Zonder

stilstaande beelden een beweging suggereert. De Duitse onderzoeker Max Wertheimer beschreef daartoe als eerste het phi-fenomeen, maar de psychologie heeft nog geen fysiologische verklaring voor dit verschijnsel opgeleverd. Daarin heeft Bordwell gelijk.

28 Pixar's Zoetrope, <https://www.youtube.com/watch?v=5khDGKGv088>

29 Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, p. 263.

30 Julian Hochberg, in *Art, Perception and Reality*, p. 48-49.

31 Thomas Vaessens, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*, p. 193.

32 James Wood, *How Fiction Works*, p. 34.

verbeeldingskracht zal de lezer zich van het geschrevene geen enkele voorstelling kunnen maken.

In zekere zin moet ook bij de fotografie de kijker deze omweg maken. Ook bij de fotografie wordt gewezen op de ‘foutieve’ weergave van het medium, d.i. het platte vlak, met een optisch gelijkend resultaat als gevolg. Daarna begint het werk van de kijker pas echt. Hoewel de foto exact aan ons presenteert wat we op het moment van afdrucken ook (door de zoeker) zouden hebben gezien, weten we dat het slechts dat ene gestolde moment is. Susan Sontag schrijft in ‘On Photographie’:

De hoogste wijsheid die je over een fotobeeld kunt zeggen is: hier heb je de oppervlakte. Ga nu bedenken, of liever voelen of inzien, wat daar achter ligt, wat de werkelijkheid moet zijn als ze er zo uitziet. De foto, die zelf niets kan verklaren, vormt een onuitputtelijke uitdaging voor deducties, bespiegelingen en fantasieën.³³

De hedendaagse variant van het celluloid is de pixel. Het aantal pixels bepaalt of de digitale afbeelding geslaagd is, nu zijn het afzonderlijke, discontinue, blokjes die toch een continu beeld suggereren. Volgens filosoof Jos de Mul is er een fundamenteel verschil tussen analoge en digitale fotografie. De analoge foto is een door de werkelijkheid zelf geprojecteerde afbeelding (hij grijpt hiermee terug op het jargon van Daguerre en Talbot), de digitale foto is een ‘digitale reconstructie van het origineel’.³⁴ Maar laten niet beide camera’s de lichtstralen binnen? Bij de een ontstaat de afbeelding door lichtgevoeligheid van de filmrol, bij de ander door de digitale ontvankelijkheid van een scanapparaat. Beide maken gebruik van de stralen die het origineel uitzendt.

Elke afbeeldingstechniek is, kortom, te zien als een transcriptie van een origineel (een personage, gebeurtenis, tafereel, landschap) in een medium dat anders is dan het origineel. De afbeelding waar men naar kijkt is, zo wordt in alle mogelijke formuleringen duidelijk gemaakt, niet het echte en is daarom te beschouwen als bedrog, een illusie, een leugen. Het is een opzettelijke leugen, maar wel een onschuldige leugen.

8.1.2 De mediumgerelateerde leugen: per ongeluk

Nu bestaat er van deze leugen van het medium ook een onopzettelijke keerzijde waarmee juist die oppervlakkigheid van het loutere medium wordt benadrukt. De foto is, zoals al gezegd, slechts een uiterst vluchtige uitsnede uit de werkelijkheid, en zegt daardoor juist niets over die werkelijkheid zelf die een en al beweging, verandering, chaos is.

Na de publicatie van zijn foto schrok persfotograaf Roberto Schmidt van de reacties. Op de foto leek Michelle Obama stuurs voor zich uit te kijken, terwijl haar man een vrolijke selfie maakte met de politieke leiders van Denemarken en Groot-Brittannië, Thorning-Schmidt en Cameron. Hij reageerde op zijn blog:



..foto’s kunnen liegen. In werkelijkheid maakte de First Lady enkele seconden eerder zelf ook grapjes met de mensen om haar heen, Cameron en Schmidt inbegrepen. Haar serieuze blik die ze op mijn foto schijnt te trekken is aan puur toeval te wijten.³⁵

33 Susan Sontag, Over fotografie, p. 25.

34 Jos de Mul, Cyberspace Odyssee, p. 164

35 Roberto Schmidt, <https://making-of.afp.com/le-selfie>: ‘...photos peuvent mentir. En réalité, quelques secondes plus tôt, la Première dame des Etats-Unis riait et plaisantait elle aussi avec tous ceux qui l’entouraient, Cameron et Schmidt compris. L’air sérieux qu’elle a l’air de prendre sur ma photo n’est

In dit geval was er geen sprake van een opzettelijke leugen, de foto loog per ongeluk. Maar in tegenstelling tot de opzettelijke variant is deze niet onschuldig. De bespiegelingen zouden voor de betrokkenen zelfs verwoestend kunnen zijn. Sommige media probeerden zelfs een selfie-gate te ontketenen. Nog zo'n voorbeeld van een verwoestend effect is de foto van Eddie Adams (zie foto p. 166). Hij zou zijn foto meer dan eens betreuren, omdat hij de man met het pistool te gronde had gericht. Twee personen stierven op dat moment, schreef hij, de man die de kogel ontving en Nguyen Ngoc Loan.

De generaal doodde de Vietcong, ik doodde de generaal met mijn camera. 'Still photography' is het machtigste wapen ter wereld. Mensen geloven ze, maar foto's liegen, zelfs zonder manipulaties. Het zijn slechts halve waarheden. Wat de foto niet vertelde was: 'Wat zou u doen als u de generaal was geweest op dat tijdstip en die plaats op die snikhete dag, en u kreeg de man in handen die volgens u zojuist twee of drie Amerikaanse soldaten heeft opgeblazen?'³⁶

De oerversie van deze leugen is de allereerste daguerréotypie die Daguerre zelf nam uit het raam van zijn studio. Deze werd bejubeld als een zeer waarheidsgetrouwe prent, maar te wijten aan de zeer lange sluitertijd is alle beweeglijkheid op de boulevard tot een lichte ruis verneveld. Slechts één man is te ontwaren: hij laat zijn schoenen poetsen en heeft al die tijd op dezelfde plaats gestaan. De beeldhouwer Paul Rodin greep deze misdruk aan om de schilderkunst te verdedigen tegen de zogenaamd adequatere fotografie:

c'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse; car dans la réalité le temps ne s'arrête pas: et si l'artiste réussit à produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants, son oeuvre est certes beaucoup moins conventionnelle que l'image scientifique où le temps est brusquement suspendu.³⁷

Een schilderij van Pissarro maakt duidelijk wat Rodin bedoelde: het laat zien wat de uitgestorven straat van Daguerre mist:



Daguerre: Boulevard du Temple (1838); Camille Pissarro: Boulevard Montmartre (1887)

Eindbeschouwing mediumgerelateerde leugen

Wat al deze oppervlakkige opnames missen is de diepgang. Ze maken van deze ene gebeurtenis een dwarsdoorsnede maar geven inderdaad alleen het oppervlak. Zoals Alan Trachtenberg schrijft is de foto eigenlijk slechts celluloid: '...to state the obvious, photographs transcribe, not "reality" but the world as it was seen and recorded... in the picture we see the

que le pur fruit du hasard.'

36 Eddie Adams, Eulogy General Nguyen Ngoc Loan, Time 27 juli 1998.

37 Paul Gsell, L'art; entretiens etc. p. 86; minder conventioneel omdat de schilder in zijn penseelwerk meer de natuur van de beweging volgt dan de fotografie.

world from the angle of the camera's partial vision, from the position it had at the moment of the release of the shutter'.³⁸ Veelzeggendheid wordt niet bereikt door die druk op de knop, de nabootsing van dat moment, een blik op dat dunne object. Wil een beeld meer te vertellen hebben, dan moet het zoals men dan graag zegt een diepere waarheid blootleggen. De afbeelding moet voorbij de afgebeelde situatie iets algemener zeggen over al dat soort situaties en wat die met mensen doen.

De zeggingskracht kan bijvoorbeeld bereikt worden door het juiste moment voor de afbeelding te kiezen (de Grieken noemden dat het kairós, het juiste moment, Lessing noemt het in zijn Laokoon het 'prägnanteste' ogenblik, Cartier-Bresson het 'decisive moment'. De ene foto, dat ene schilderij, laat één moment zien maar suggereert wat daaraan vooraf ging en wat erna komt. Het vertelt meer dan wat je ziet. Maar het juiste moment kiezen is niet genoeg. Een afbeelding wint aan diepgang wanneer alle componenten van de afbeelding meewerken aan de uitdrukking van het verhaal, de boodschap, de clou. Het samenvoegen van de componenten in een kunstzinnig arrangement noemen wij compositie. Iedere goede kunstenaar weet dat hij het tafereel moet arrangeren, regisseren, insceneren, teneinde de afbeelding boven het momentane uit te tillen, iedere kunstenaar weet dat hij moet liegen. Kunst is de leugen die de waarheid onthult, zei Picasso en daarmee bedoelde hij niet de leugen van het medium maar de leugen van de compositie. Het tafereel is anders gerangschikt dan de kunstenaar het aantrof, hij/zij maakt er een combinatie van die bevalt.

Daarmee kom ik bij de tweede categorie van de leugen in de kunst en eindig ik met de eerste categorie van de leugen, die van het medium. Voor de helderheid schets ik een voorlopig schema waarin de tot dusver gevorderde analyse tot uiting komt:

| | leugen (opzettelijk) | leugen (onopzettelijk) |
|------------|--------------------------|---|
| medium | bedrog, illusie, vermaak | tekortkoming vh medium (momentaan, oppervlakkig) |
| combinatie | ... | ... |

In de leugen van de combinatie zijn wederom een opzettelijke en een onopzettelijke variant te onderscheiden. De onopzettelijke leugen is een gevolg van de onoplettendheid van de kunstenaar, de opzettelijke leugen is de soort leugen die de kunstenaar betracht met de intentie de toeschouwer op ideeën te brengen of aan het denken te zetten over (bijvoorbeeld) de waarneming zelf.

8.2.1 De leugen van de combinatie: bijkomstige fouten

Sommige dingen in de kunst kun je echt niet maken. Zaken die in de fysieke werkelijkheid nooit samen voorkomen moet de kunstenaar niet wagen in een kunstwerk te combineren. De expeditie van Willem Barentsz om de Noord vertrok in de zomer van 1596. De film 'Nova Zembla' toont het dramatische verloop van deze reis (nee, ze hadden toen nog geen camera's; de film is een geromantiseerd beeldverslag uit 2011 met acteurs die de reizigers naspelen). Wanneer het schip in augustus aankomt bij Nova Zembla wijst Gerrit de Veer (Robert de Hoog) naar de sterrenhemel en legt uit dat daar Orion te zien is.

Een verschrikkelijke fout, meldde professor Hacquebord vanuit Groningen, 'dat kan dus helemaal niet (...) het is dan poolzomer en 24 uur per dag licht'.³⁹ Een andere fout is dat Orion nog achter de horizon verscholen zit en dus, mocht het al donker genoeg zijn, vanuit

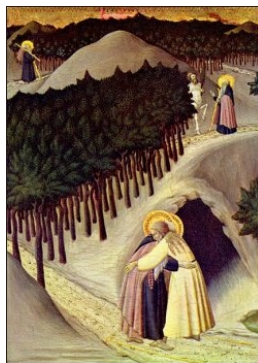
³⁸ Alan Trachtenberg, Reading American Photographs, p. 251.

³⁹ De Volkskrant, 26-11-2011

Nova Zembla niet eens te zien is.

Oeps. In Shownieuws van 28 november 2011 gaf regisseur Reinout Oerlemans de fouten ruiterslijk toe. Waarom die fout erin geslopen is? Ach, moest hij nu aan die muggenzifters uitleggen dat Orion de mythologische jager is die achter de Pleiaden aanzat? Dat hij hiermee de reis van Willem Barentz's verzinnebeeldde die zijn concurrenten van de Zuidvaart te slim af wilde zijn? Of dat Orion symbool stond voor de rokkenjager die zich in Gerrit de Veer ontpopte? Oerlemans had zich er zo uit kunnen redden maar hij wist het zelf eigenlijk ook niet. Voor de filmers was het oordeel evenwel unaniem: het bestond niet en het mocht niet. Knullige fouten.

Oerlemans had het kunnen weten. De kunstgeschiedenis kent een lange reeks van zulke fouten en menig tractatenschrijver heeft ervoor gewaarschuwd. Let op dat de combinatie in je afbeelding klopt! Leonardo staat in zijn notitie getiteld 'Pittura nel figurare le qualità e membri de'paesi montuosi' uitvoerig stil bij de soort vegetatie die in een landschap kan worden gezet. Hoe dicht bij de top van een berg hoe onvruchtbaarder de grond en hoe schraler de planten. 'Daarom gij schilder, toon bij de top van de berg de rotsen waaruit hij bestaat, de grotendeels onbedekte grond en planten die klein en schraal zijn opgekomen en veelal bleek en dor zijn bij gebrek aan vocht.'⁴⁰ Hij zegt het niet met zoveel woorden maar Leonardo wijst hier op een oude gewoonte op welke hoogte dan ook dezelfde vegetatie af te beelden, zoals in het voorbeeld van Sassetta's 'De ontmoeting van St. Antonius en St. Paulus'.



Sassetta, De ontmoeting van St. Antonius en St. Paul, ca. 1445.

De schilder, zo is het devies, moet datgene in zijn schilderij bijeen brengen wat in de fysieke werkelijkheid samen kan voorkomen. Deze intrinsieke juistheid moet ook worden betracht in het geval van de jaargetijden (geen herfstkleuren schilderen in een voorjaarstafereel – Trattato 489) en het menselijk lichaam (geen jonge mensen met oude ledematen – Trattato 363).

Zulke vergissingen een leugen noemen gaat Leonardo kennelijk te ver. Franciscus Junius de Jongere vindt er ruim honderd jaar later in zijn *De pictura veterum* (1637) geen doekjes om. Fel reageert hij op kunstenaars die menen dat

de Schilders soo wel als de Poëten een onbepaalde vryigheydt hebben om te versieren en af te beelden al wat hun in het hoofd schiet. Deze bedrieghen haer selven voornaemelick daer in dat sy niet en bemercken hoe het den Poëten selve niet toeghelaeten is haere ghedichten met enckel leughen-werck te stofferen.⁴¹

Hij citeert daarbij Lactantius, een vroeg-christelijke auteur uit de derde eeuw: Dichters die 'het gheheel werck uyt haren poot suygen, mogen met meerder recht beuselachtige

40 Kemp en Walker, p. 175; Trattato 795

41 Franciscus Junius, *Schilder-konst der Oude*, begrepen in drie boecken, p. 34.

Leugenaers dan Poëten genaemt worden'. Samuel van Hoogstraten voegt zich in deze traditie wanneer hij schrijft:

De Landschappen en uitzichten geeven aen de Historyen een grote welstant, maer zy moeten eygen en natuerlijk zijn. Want het waer belachelijk, dat men het heuvelig Britanje met Zwitserse klippen bestuwde, of dat men het bergachtig, en met Spelonken uitgeholde Palestine met Hollandsche weyden plaveyde. Dit zijn leugens in de konst.⁴²

Ook hij geeft voorbeelden van plantengroei die verandert door de seizoenen: 'Merk op onderscheyt van weer en wind, en op de tijt des jaers(...) de Mey geeft dik en sportelijk geboomt: de Herfst schut de blaren af...' Het is een advies dat elke schilder zich ter harte moet nemen en dat generatie op generatie herhaald wordt. Gerard de Lairese wordt bijna ziedend over degenen die het passend kleurgebruik veronachtzamen:

als men wilde een levendige met eens dooden koleur schilderen, of het tegendeel: een dolle of razende, bleek; een rustende, brandig; een treurende, met een lachhend wezen; zulks zou zeer oneigen zyn en tegen de waarheid strydig, vervolgens een leugen, alle leugen haatelyk, deze gaat mank en werd niet geacht, en alles wat veracht werd, verwerpelyk zynde, is by gevolg het schilderen onwaardig.⁴³

De waarschuwingen van de tractaatschrijvers ten spijt wemelt het in de kunsten van zulke fysieke onmogelijkheden: natuurverschijnselen die niet 'kloppen', kruispunten van straten die elkaar in werkelijkheid niet kruisen, ontmoetingen die nooit kunnen hebben plaatsgevonden omdat de een al overleden was toen de ander nog geboren moest worden. Misschien wel de beroemdste 'fout' komt voor in Shakespeare's 'A Wintertale' waarin Antonides met zijn schip strandt aan de kusten van Bohemen. Maar Bohemen ligt helemaal niet aan zee!

Het heeft Ingeborg Bachman geïnspireerd tot een mooi gedicht: maak meer van dit soort fouten, zegt Bachman, 'Irrt euch hundertmal'. Maar aan droogstoppels is dit soort dichterlijke vrijheid niet besteed. Abbé Dubos wijdde vele pagina's aan fouten in schilderkunst en poëzie. Zo betreft hij Racine op de fout dat hij zijn held Mythridates in twee dagen een overtocht wil laten maken waarvoor in werkelijkheid – Dubos heeft hierover een kenner geraadpleegd – acht tot tien dagen staan. De abt stelde het als een les voor alle kunstenaars toen hij schreef: 'je crois donc qu'un Poëte Tragique va contre son art, quand il peche trop grossierement contre l'Histoire, la Chronologie, & la Geographie, en avançant des faits qui sont démentis (gelogenstraf) par ces Sciences'.

Met de kritieken kan makkelijk de spot gedreven worden. De critici hebben, aldus de hekelaars, geen verstand van kunst, het zijn cultuurbarbaren, realismefetishisten. Alles moet 'waar' zijn. Victor Hugo voert in het voorwoord van zijn 'Cromwell' een betweter op die eist dat Le Cid niet in rijm maar in proza spreekt, niet Frans maar Castilliaans. En die acteur die misschien wel Pierre of Jacques heet, laat zich Cid noemen? 'Cela est faux!' De Nederlandse betweter bij uitstek is Batavus Droogstoppel. Deze romanfiguur uit de Max Havelaar gruwet van de leugenachtigheid in de poëzie: 'Alles gekheid en leugens!' Maar op welk bedroevend niveau blijft hij steken als hij moet uitleggen waarom!

Ik heb niets tegen verzen op zichzelf. Wil men de woorden in het gelid zetten, goed! Maar zeg niets wat niet waar is. 'De lucht is guur en 't is vier uur'. Dit laat ik gelden als het werkelijk guur en vier uur is. Maar als 't kwartier voor drieën is, kan ik, die mijn woorden niet in 't gelid zet, zeggen: 'de lucht is guur, en 't is kwartier voor drieën.' De verzenmaker is door de guurheid van den eersten regel aan een vol uur gebonden. Het moet voor hem juist een, twee uur, enz. wezen, of het weer mag niet guur zijn. Zeven en negen is verboden voor de maat. Daar gaat hij dan aan 't knoeien! Of het weer moet

42 Samuel van Hoogstraten, Inleyding... p. 135.

43 Gerard de Lairese, Groot Schilderboek, p. 26.

veranderd, òf de tijd. Eén van beide is dan gelogen.

Nog steeds worden romanciers bestookt door zelfbenoemde recensenten die met het gevoel voor één keer het beste jongetje van de klas te zijn, de afbeeldenaars fijntjes uitleggen hoe het eigenlijk zit. Ze eisen dat er een één op één-correspondentie bestaat tussen het kunstwerk en de feiten, ze eisen dat de auteur het venster kan aanwijzen waardoor hij keek toen hij het kunstwerk vervaardigde. Dat blijkt ook uit de jarenlange zoektocht naar het straatje dat figureert in het ‘Straatje van Vermeer’. Toen hoogleraar Grijzenhout na bestudering van Delftse belastingarchieven had uitgepuzzeld dat de Vlamingstraat 40-42 model had gestaan, kwam prompt een reactie van bouwhistoricus Bollen in NRC dat Grijzenhouts verhaal niet deugde. De schaal klopte niet. Had hij in Vermeers tijd geleefd, had hij het de schilder voor de voeten geworpen.

Maar kunst, wanneer zij eenmaal het kunstje kent, taalt niet meer naar de ware toedracht, naar de correcte weergave, naar de exacte verhoudingen. Degene die Tolstoi's Oorlog en Vrede onderzoekt op historische fouten omtrent de napoleontische oorlogen, is zijn tijd aan het verdoen, aldus Mario Vargas Llosa.⁴⁴ De oud-zeeman die een fout vond in Slauerhoffs gedicht ‘Ochtend Macao’ heeft het evenmin begrepen. Volgens hem kon een uitvarend schip 's morgens nooit '[h]et donker voor den boeg' hebben omdat de haven van Macao op het oosten lag.⁴⁵ De Balzac-specialist die naar Tours toog, alle straatnamen uit het archief opdook, de stad topografisch en antropologisch in kaart bracht en concludeerde dat Balzac in zijn ‘Le Curé de Tours’ ernaast zat, is een dolgedraaide empirist, aldus Lilian Furst. ‘Such rabid empiricism is a gross inversion of reading priorities that makes the text subservient to an extraneous model’.⁴⁶

De eis van een voorradig origineel krijgt soms morbide trekjes. Men heeft zelfs gemeend naar aanleiding van Van Gogh's schilderijen een oogafwijking te moeten constateren. Ook Degas, Monet en Rembrandt van Rijn (lui oog!) zouden daardoor de werkelijkheid geweld hebben aangedaan. Als de afbeelding ‘fout’ is moet er een andere reden zijn waarom de schilder afweek. Bij sommige ‘kunstliefhebbers’ schiet een kunstzinnige, compositorische reden maar moeilijk te binnen.

Waar het bij deze leugen in de kunst eigenlijk om draait is de vraag (Dubos liet ik er al over aan het woord): kan de samenvoeging van alle componenten in het werk wetenschappelijk worden verantwoord? Heeft de beeldend kunstenaar of de romancier een correcte weergave van (componenten uit) de werkelijkheid gegeven? Volgens de critici mag er niets in het kunstwerk voorkomen dat niet ondersteund wordt door historische feiten, anatomie of natuurwetten, geo- en topografische bijzonderheden.

Indien een kunstenaar een bergtop met loofbomen, een levende met een lijkleke huid of een Zwitserse klip in Britanje afbeeldt, begaat hij een leugen. Theoretici als Da Vinci, Junius, Hoogstraten en De Lairese, Dubos waarschuwen voor zo'n leugen: Strijdigheden met de natuur of met de geschiedenis worden door het publiek niet op prijs gesteld en zelden vergeven.

Nu zou men kunnen zeggen dat een leugen als die van Slauerhoff misschien niet topografisch, maar wel esthetisch verantwoord is. Voor een soepele cadans en het binnenrijm moet de visschervloot wel ‘uitzeilen voor het morgenrood/ het donker voor den boeg’. De fout zegt niets over het kunstzinnige gehalte van het werk. Met het licht voor de boeg zou het niet klinken. Maar zegt een fout iets over de poëzie als poëzie?

44 Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, p. 7.

45 Herman Pleij, *Kunst als omweg*, p. 9

46 Lilian Furst, *All is True*, p. 16. Zie ook voor dit thema Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976), p. 88.

Een antwoord op deze vraag is al te vinden bij Aristoteles. Hij onderscheidt twee soorten fouten, fouten van de poëzie en bijkomstige fouten. De eerste fout betreft het doel van de poëzie. In een beroemde definitie omschrijft Aristoteles het doel van de tragedie als het bereiken van een katharsis via vrees en medelijden. Wanneer de dichter dit doel voorbijschiet maakt hij een fout van de poëzie.

De bijkomstige fout, ofwel de leugen waar het hier over gaat, wordt door Aristoteles getypeerd als een fout in de beschrijving die een bepaald vakgebied betreft, zoals de geneeskunde of een andere deskundigheid.⁴⁷ Als voorbeeld noemt hij een uitbeelding waarin een paard zijn beide rechterbenen tegelijk naar voren brengt.⁴⁸ Maar zo'n fout zegt niets over de poëzie zelf. De fout kan zelfs terecht gemaakt zijn als de dichter daarmee zijn doel beter bereikt.⁴⁹ 'Het is een minder ernstige fout wanneer een kunstenaar niet weet dat een hinde geen hoorns heeft, dan wanneer hij een onherkenbare uitbeelding heeft gemaakt'.⁵⁰

De bijkomstige fouten zeggen volgens deze lezing niets over de kunst op zichzelf en mensen die zulke fouten verketteren als een leugen zijn als Batavus Droogstoppel die kunstwerken niet op hun esthetische waarde weten te schatten.

Toch is dit maar ten dele waar. Een bijkomstige fout in het werk kan zo sterk afleiden, zegt ook Dubos, dat juist daardoor het esthetische genieten wordt bedorven. Kunstenaars die het schijnbaar niet zo nauw nemen met de waarheid doen afbreuk aan de waarheid van het geheel van het kunstwerk (zie hierna 8.3.2).

De leugen waarvan hier sprake is bestaat in het afbeelden van dingen, feiten, zaken die in zichzelf of in relatie tot elkaar niet wetenschappelijk kunnen worden verantwoord. Ze zondigen tegen de wetten der natuur, etc. Zulke fouten worden de kunstenaar, in tegenstelling tot de leugen van het medium, aangerekend als een artistieke blunder. Maar in feite is hier sprake van een **vergissing**, eerder dan van een leugen. Zoals gezegd, een schrijver kan niet alles weten. Hij meende uit zijn herinnering het goed te hebben opgediept maar heeft zich vergist. Menig schrijver veranderde zijn tekst op aangeven van een opletende lezer.

Dat hier toch van een leugen wordt gesproken vindt mogelijk zijn oorsprong in het raakvlak dat de leugen deelt met de vergissing. Plato gebruikte voor beide begrippen hetzelfde woord *pseudè*, hetgeen hij definieerde als 'menen of zeggen wat niet is'.⁵¹ Iemand kan volgens Plato zowel opzettelijk als onopzettelijk liegen: 'een uitspraak is vals wanneer deze beweert dat wat is, niet is, en wat niet is, is'.⁵² Voor Plato was het criterium van de leugen niet het al of niet bestaan van opzet maar het bestaan van een onware opinie in de mens.⁵³ In de platoonse zin is de afbeelding die, al of niet opzettelijk, iets onjuist afbeeldt dan inderdaad een leugen. De kunstenaar baseerde zich op een onware opinie.

De fenomenologie van de leugen in de kunst kan nu verder worden uitgebreid. Anders dan in de filosofie wordt in de kunstgeschiedenis ook van een leugen gesproken als er geen opzet in het spel is. Hoewel in dit geval eerder gesproken zou moeten worden van een vergissing heeft

47 Aristoteles, Over poëzie, 1460b18-19.

48 id. 1460b17. Vasari constateert dezelfde fout bij Uccello (De Levens p. 129).

49 id. 1460b23-24.

50 id. 1460b31. Robortello was overigens de eerste die in zijn vertaling en uitleg van de *Poetica* voor deze bijkomstige fout het lexeem 'leugen' gebruikt. Robortello spreekt van leugens 'wanneer weinig overeenstemming is tussen de onjuiste imitatie en het verhaal. Want de waarheid is hierin miniem, de leugen groot': Robortello, In librum Aristotelis de arte poetica explicationes (1548), p. 313: 'Tertius error est, cum per irrationabilia, ac parum consentanea fit imitatio, ac narratio. Veritas nanque in hac perpusilla est; mendacium autem magnum'.

51 Plato, De Sofist, 260c.

52 Plato, De Sofist, 241a.

53 Plato, De Sofist, 240d, zie ook De Staat, 382ab.

toch de leugen zich in het kunstjargon genesteld als een foutieve verzameling van feiten. Een vergissing is menselijk, maar wanneer een kunstenaar zich vergist, heeft hij niet genoeg research gedaan. De daardoor ontstane fouten worden de kunstenaar zwaarder aangerekend dan een vergissing een gewone sterveling. Misschien is vanwege de grotere verwijtbaarheid, en omdat de leugen van het medium al was ingeburgerd, de leugen voor deze fouten in zwang geraakt.

8.2.2 Opzettelijke vergissingen in de kunst

Volledigheidshalve vermeld ik dat in deze categorie ook de variant bestaat van het opzettelijk combineren of voortbrengen van objecten die in het echt niet (kunnen) bestaan. Voorbeelden van dergelijke combinaties zijn ‘Satire on False Perspective’ van Hogarth of de etsen van M.C. Escher. Geen wetenschapper zal de kunstenaars aanklagen voor het overtreden van natuurwetten. Het is overduidelijk dat het niet de bedoeling was de werkelijkheid natuurgetrouw weer te geven, maar juist onvermoede invalshoeken te tonen. Het is vaak de bedoeling van de kunstenaar de toeschouwer te laten zien hoezeer onze waarneming door de structuur van de afbeelding wordt gestuurd. In de geschiedenis van de kunst wordt deze ‘verkeerde’ weergave dan ook nergens als een leugen betiteld. Ik volsta dan ook hier met een paar illustraties van deze ‘vergissingen’.



William Hogarth (1754), *Satire on False Perspective* ([links](#))
Maurits Cornelis Escher (1961), *Waternal* ([rechts](#))

8.3.1 De bevallige leugen en het liegen van de waarheid

Er is nog één leugenvorm die in de kunstliteratuur opgang heeft gemaakt. Deze leugen wordt de kunstenaar echter niet nagedragen als een stomme vergissing, integendeel. Met deze leugen kan de ware kunstenaar zich onderscheiden van de stuntelende of ongeloofwaardige fröbelaar. De kunstenaar die zich ermee inlaat komt er rond voor uit dat de afbeelding niet een tafereel afbeeldt dat werkelijk heeft plaatsgegrepen. Hij/zij sprokkelt voorwerpen, personages en objecten uit de levende natuur bijelkaar om zijn/haar verhaal te kunnen doen. Bij dit brouwsel is de kunstenaar dus opzettelijk aan het liegen, maar niet met de opzet de toeschouwer te misleiden. Het doel is een grotere, diepere of mooiere waarheid te bereiken.

In deze paragraaf wil ik onderzoeken waarom deze leugen vooral in kunstkringen zo gewaardeerd wordt. Wat is het theoretische fundament van deze leugen. In welke zin wijkt de afbeelding af van de werkelijkheid dat men van een leugen spreekt? Hoe verhoudt zich de waarheid van de correspondentie tot de waarheid van de leugen? En welk doel streeft de

kunstenaar na met zijn/haar leugen?

De vragen zullen op dit moment enigszins abstract klinken, maar uit onderstaande zal blijken dat al sinds Plato gepoogd is er antwoorden op te vinden, antwoorden die tot op de dag van vandaag in kunstbeschouwingen resoneren.

Vanwege de nauwe verwantschap van de leugen met de ‘waarschijnlijkheid’ volgt nog een uitweiding over dit ingewikkelde en voor vele interpretaties vatbaar gebleken begrip. Hoewel de leugen en de waarschijnlijkheid vaak in een adem zijn genoemd, is er toch een verschil aanwijsbaar, dat alles te maken heeft met wat men onder ‘waarheid’ verstaat.

De leugen als tegenpool van de kopie

Onder geoefende kunstbeschouwers geldt de algemeen gedeelde opvatting dat een kunstwerk gelogen is in afwijking van de ‘ware’ afbeelding. Een nabootsing die een zuivere één-op-één-correspondentie is met de werkelijkheid is geen kunstwerk maar een kopie. Dat Vincent van Gogh dat goed doorzag is te lezen in een brief aan Theo, uit de tijd dat hij, net na de voltooiing van zijn Aardappeleters, worstelde met zijn anatomische studies van spitters en zaaiers. Hij anticepeerde daarin op commentaar van de schilder Serret aan wie juist enkele van Vincents litho's waren toegestuurd.

Zeg tegen Serret dat ik *wanhopig zou zijn als mijn figuren goed waren*, zeg hem dat ik niet academisch correct wil, zeg hem dat ik bedoel, dat als men een spitter *fotografeert* dat hij dan *zeker niet spitten zou*. Zeg hem dat ik de figuren van Michel Ange prachtig vind, al zijn de benen bepaald te lang, de heupen en billen te breed. Zeg hem dat in mijn oog Millet en Lhermitte daarom de ware schilders zijn, omdat ze de dingen niet schilderen zóals ze zijn, droog analyserend nagespeurd, doch zoals *zij*: Millet, Lhermitte, Michel Ange, ze voelen. Zeg hem dat mijn groot verlangen is zulke onjuistheden te leren maken, zulke afwijkingen, omwerkingen, veranderingen van de werkelijkheid, dat het mochten worden, nu ja, leugens als men wil, maar – waarder dan de letterlijke waarheid.⁵⁴

Dit is een opvallende verschuiving in de kunst. De allereerste afbeeldingskunstenaars waren juist op zoek naar die letterlijke waarheid, Leonardo, Stendhal, Talbot. Hoewel ze wisten dat ze door framing, enscenering en keuze van onderwerpen de werkelijkheid naar hun hand hadden gezet, verdedigden ze met verve dat hun afbeeldingen als spiegels waren zo echt. Maar langzamerhand kwam men erachter dat die echtheid, die waarheid, die één-op-één-correspondentie, ook een weinig verheven keerzijde had. In vrijwel alle afbeeldingskunst is dit besef vroeg of laat doorgedrongen. Een mechanische overbrenging van een origineel op een medium heeft namelijk niets met kunst te maken.

Het aardige is dat ook binnen de fotografie waartegen Van Gogh zich keerde dit besef al snel neerdaalde. De Zwitser Rodolphe Töpffer, door Gombrich opgevoerd als denker, humorist en tekenaar⁵⁵ – hij geldt als de uitvinder van het stripverhaal – schreef een essay over de fotografie. Hij prefereert de ressemblance van het geschilderd portret boven de identité van het exacte spiegelbeeld: ‘de identiteit reproduceert slechts een verdubbeling van het object; de gelijkenis (...) kan doen opwellen die of die betekenis, indruk, gevoelens of gedachte, en transformeert het eindige in het eeuwige, het tafereel in het gedicht, de imitatie in kunst’.⁵⁶ Evenals Leonardo eerder de slaafse navolging van het perspectief, vergelijkt Töpffer de exacte nabootsing van de daguerréotypie oncomplimenteus met een spiegel.

54 Vincent van Gogh, Een leven in brieven, p. 284: Brief (nr. 418) aan Theo, juli 1885.

55 Ernst Gombrich, Art and Illusion, p. 284.

56 Rodolphe Töpffer, De la plaque Daguerre, in: Bibliotheque universelle de Geneve (1841), p. 86:

‘L’identité ne pourra reproduire qu’un double de l’objet; la ressemblance, [de l’objet pris comme signe,] pourra faire surgir à volonté, tel ou tel sens, telle ou telle impression, tel ou tel sentiment, telle ou telle pensée, et transformer ainsi le fini en infini, le tableau en poème, l’imitation en art’

... nous arrivons à reconnaître que l'image du miroir ressemble moins que celle du portrait: nous arrivons à comprendre, n'est-il vrais, que le peintre de portrait, lorsqu'il regarde si curieusement la figure de son modèle, poursuit réellement un tout autre but que celui de singer (naâpen) la fidélité-là qu'il se propose d'obtenir, il n'est plus artiste, mais copiste.⁵⁷

Ook theoretici van het medium zelf herkenden weinig kunstzinnigs in de fotografie. Onder hen Friedrich Theodor Vischer die de portretfoto hekelde waarvoor geportretteerden minutenlang moesten stilzitten, hetgeen dan nog slechts uitdraaide op een 'geistlose Copie'.

Hier sieht man, daß die gemeine Wahrheit die volle Unwahrheit ist, denn das mit allen kleinsten Formen... im langweiligen, stieren Moment des Blickens in das volle Licht wahllos von der Maschine ausgeführte Gesicht ist gerade nicht das wahre.⁵⁸

Men heeft de afkeer van de geestloze kopie wel in verband gebracht met de Realisten van het Frankrijk van rond 1850, met figuren als de schilder Courbet en de schrijver Champfleury. De laatste schreef in zijn manifest ondermeer dat de schrijver niet tot de mechanische reproductie van de fotografie mocht vervallen. Maar deze afkeer van het louter kopiëren is van alle eeuwen en is niet gelieerd aan enige stroming of filosofie. Leonardo vergeleek zoals gezegd de schilder die slechts 'overtrekt' (ritrare) met een stomme spiegel. Vincenzo Danti schreef (1567) over het verschil tussen ritrarre (natrekken van de natuur zoals men die ziet) en imitare (afbeelden van de werkelijkheid zoals we haar zouden moeten zien). Friedrich Schlegel hekelde al in 1803, dus voor de uitvinding van de fotografie, de 'mechanische Kunstgeschicklichkeit', en R.L. Stevenson veroordeelt vanuit Engeland het precieze schrijven onder verwijzing naar de fotografie: 'A photographic exactitude in dialogue is now the exclusive fashion; but even in the ablest hands it tells us no more – I think it even tells less'.

Misschien kunnen we zeggen dat de kunstenaar zo'n hekel heeft aan de geestloze kopie dat hij de leugen als een ere-term omarmt. Hij/zij houdt het niet bij een replica, een verdubbeling van de natuur of van de wereld. 'One of the damned things is enough', schijnt Rebecca West gezegd te hebben.⁵⁹ 'Elk boek is een leugen', zei Hugo Claus, 'men probeert de wereld te vangen en om te toveren tot iets wat erop lijkt, en dat lukt nooit. Dus kan men beter gewoon de meest kunstmatige middelen hanteren. Het heeft geen enkele zin om een wereld aan deze toe te voegen'.⁶⁰

Hier stuiten we op de diepe notie dat de nabootsing iets anders moet zijn dan een kopie of een replica, een verschil dat al door Plato wordt aangestipt. In de Cratylus wordt het titelpersonage gevraagd of een afbeelding van hem, identiek tot aan zijn organen en zijn stem toe, resulteert in een tweede Cratylus of in een nabootsing. 'Zouden we in dit geval Cratylus en een beeld van Cratylus, of tweemaal Cratylus hebben?' Tweemaal Cratylus, antwoordt Cratylus.⁶¹ Voor Plato is het loutere feit dat er een beeldhouwer voor aan het werk geweest is, niet genoeg om de dubbelganger een beeld te noemen. Wil een beeld refereren naar het origineel, dan moet het ook als een referent herkenbaar zijn.⁶² Voor latere denkers moet de afbeelding aan juist dat criterium voldoen: de afbeelding mag geen kopie zijn en mag er ook niet op lijken. Het moet duidelijk zijn dat het beeld gelogen is, volgens een zekere

57 Rodolphe Töpffer, id. p. 81

58 Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* (1854), p. 676.

59 Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, p. 26. Hij schrijft het citaat Nelson Goodman toe, maar die heeft de uitspraak weer van Rebecca West: 'A copy of the universe is not what is required of art, one of the damned things is ample'.

60 Hugo Claus in gesprek met Adriaan van Dis, 16 maart 1983: VPRO, 'Hier is Adriaan van Dis'.

61 Plato, *Cratylus*, 432c

62 *Cratylus* is Plato's taal- en betekenisdialoog; een afbeelding en het origineel is hier de metafoor van een woord en datgene waarvan het de vocale afbeelding is.

interpretatie van de kunstenaar.

Dat is ook de reden waarom Francis Wey, schrijver, criticus en medeoprichter van de Société héliographique, de voorkeur geeft aan de foto op papier boven de glasplaat van Daguerre. De daguerréotypie is volgens hem een koele, al te precieze weergave, een ‘exactitude mathématique’, terwijl de foto meer te raden of te interpreteren overlaat, zowel in het proces van de compositie als bij het bekijken van het resultaat.

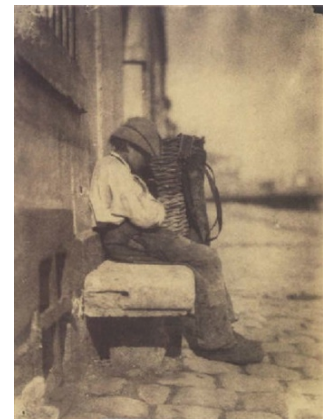
La ressemblance est, non la reproduction mécanique, mais une interprétation qui traduit pour les yeux l’image d’un objet, tel que l’esprit se le figure à l’aide de la mémoire [...]. Ainsi, la ressemblance diffère d’un fait matériel [...], elle est susceptible d’emprunter une vraisemblance plus forte, à des *infidélités voulues*.⁶³

De gelijkenis die de fotokunstenaar op het oog heeft, is niet de exacte gelijkenis maar de waarschijnlijke gelijkenis, de vraisemblance. De foto moet niet een absolute precisie nastreven maar met opzettelijke onjuistheden een waarschijnlijk beeld creëren. (Deze opmerking kon alleen gemaakt worden omdat de eerste foto’s nog niet die scherpte bezaten die ze later zouden krijgen).

Vraisemblance: een sluiproute naar de kunst

Met het begrip ‘vraisemblance’ haakt Wey aan bij een discussie die de Franse letteren enkele eeuwen in haar ban heeft gehouden. Het is een begrip afkomstig van Aristoteles waar men ook in de Renaissance mee worstelde – ik kom daar aanstonds op terug. Waarschijnlijkheid werd gezien als kenmerk van ware kunst, waarheid zou slechts een dorre opsomming van feiten opleveren of losse zeden blootleggen die beter verborgen kunnen blijven. In een poging de fotografie op te stoten tot de Parnassus stelt Wey de vraisemblance van de dichters ten voorbeeld aan de fotograaf. Voor een kunstzinnig resultaat moet de fotograaf durven afwijken van de werkelijkheid. Het moet de fotograaf niet gaan om de exactitude, maar om de vraisemblance. Hij/zij moet een onderwerp kiezen, het materiaal arrangeren en indelen. Als dat goed gedaan is, is de foto de kunst waardig. Een andere contribuant van La Lumière, François-Auguste Renard, roept ertoe op dat de fotografie ‘participe des beaux-arts par l’imitation de la nature, *l’imitation intelligente de la nature choisie*’.⁶⁴ Een parafrase van Stendhal’s regel dat een schrijver zijn waarheden moet weten te kiezen.

Wanneer Wey een foto van Nègre bespreekt noemt hij met nadruk als verdienste dat de foto niet lijkt op een daguerréotypie, eigenlijk ook niet op een foto, maar op een gecomposeerd schilderij: ‘Le Petit Chiffonier de M. Nègre n’est plus une photographie; c’est une composition pensée et voulue, exécutée avec toutes les qualités étrangères au daguerréotype’⁶⁵ – een merkwaardige kwalificatie overigens: die foto is het mooist die het minst op een foto lijkt.



Charles Nègre,
De kleine voddenraper, 1851.

63 Francis Wey, *Theorie du portrait II*, in *La Lumière*, 4 mei 1851. Vertaling: de gelijkenis is niet de mechanische reproductie maar een interpretatie die de afbeelding van een object voor ogen stelt zoals de geest haar voor de geest brengt met de hulp van het geheugen. [...] De gelijkenis verschilt dus van het materiële feit [...], zij ontleent eerder een sterkere waarschijnlijkheid aan *opzettelijke onjuistheden* (mijn cursivering).

64 François-Auguste Renard, *But du Journal La Lumière*, in: *La Lumière*, 9 februari 1851.

65 Francis Wey, *Album de la société héliographique*, in: *La Lumière*, 18 mei 1851.

Terwijl Wey een voorkeur had voor realistische onderwerpen, hierin was hij een kind van zijn tijd, brak André Antoine-Eugène Disdéri een lans voor de ‘schone’ fotografie. De in zijn tijd beroemde fotograaf en uitvinder van het visitekaartje richt zich juist op respectabele mensen. Maar ook hij beriep zich daarbij op de *vraisemblance*: ‘Men moet een handeling kiezen die verheft, het idee oppert dat men die gerepresenteerde personen zou moeten worden, zonder dat zij evenwel de waarschijnlijkheid tart, en de handeling moet ook eenvoudig en mogelijk zijn, wil men het karakter van het portret behouden’.⁶⁶

Het is vrijwel zeker dat Wey de classicistische term *vraisemblance* gebruikte met de intentie de fotografie artistieke allure te verlenen. Maar de introductie van het begrip *vraisemblance* in de fotografie heeft er niet toe geleid dat het nieuwe medium in het aloude kunstparadigma werd ingelijfd. In een debat over de vraag of fotografie een kunstvorm mag worden genoemd, speelt de waarschijnlijkheid van het afgebeelde dan ook geen rol van betekenis meer.⁶⁷ Des te meer in de romankunst, waar de waarschijnlijkheid nog altijd synoniem wordt gesteld met een moedwillig afwijken van de exacte reproductie. Het doelbewust aanbrengen van onjuistheden wordt er als een recht verdedigd en zelfs als de essentie van de literatuur beschouwd.

Het lijkt er nu sterk op dat waarschijnlijkheid en leugen onderling inwisselbaar zijn zonder verlies aan betekenis. Maar klopt deze inwisselbaarheid historisch ook? Is de waarschijnlijkheid, zoals gezegd oorspronkelijk een aristotelisch begrip, altijd als een vorm van liegen beschouwd? Zagen de poëten van de zeventiende eeuw ook een verband tussen de waarschijnlijkheid en het debiteren van onwaarheden? Is er een rechtstreekse evolutielijn te trekken van Wey terug de kunstgeschiedenis in, naar een eerste gemeenplaats die beweert dat kunst niet waar moet zijn maar waarschijnlijk – en dus een leugen?

In de komende paragrafen wil ik laten zien dat waarschijnlijkheid niet zomaar gelijk kan worden gesteld aan een leugen. Het is waar dat de *vraisemblance* een verteltechnische procedure is die het de dichter mogelijk maakt de werkelijkheid te retoucheren, zoals Wey het zich bij de fotografie voorstelde. Het is niet zo dat de *vraisemblance*, of de *verisimilitude* zoals de Italianen hem noemde, vanuit dezelfde kunstopvatting is gemotiveerd. De werkelijkheid is heel wat complexer, de evolutie grilliger. Sinds Aristoteles is de waarschijnlijkheid opgevoerd, niet als de evenknie van de leugen maar, als de poëtische pendant van de waarheid zoals men die voor een tragedie passend achtte. De term leugen komt pas aarzelend ten tonele en vindt zijn waarheidsfunctie pas als de discussies zijn geluwd (zie p. 197).

66 Disdéri, *L'art de la photographie*, p. 278: ‘... il faut choisir une action qui ennoblisse, élève l'idée qu'on doit se faire des personnes représentées, sans qu'elle choque toutefois la *vraisemblance*, et que cette action doit être aussi simple que possible, si l'on veut conserver au tableau le caractère d'un portrait.

67 In sommige gevallen krijgt de foto juist meerwaarde als ze onwaarschijnlijk zijn, bijv. in ‘Boy falls from tree’ van Jeff Wall.

Vraisemblance/verisimilitude/waarschijnlijkheid: een korte geschiedenis

1. Verisimilitude: tragedie als tegenhanger van de geschiedschrijving

Maar laat ik bij het begin beginnen: Wat houdt ‘waarschijnlijkheid’ eigenlijk in? De Franse en Latijnse termen *vrai-semblance* en *veri-similitudine* betekenen letterlijk ‘waar-gelijkend’ ofwel ‘gelijkend op wat waar is’, of liever: gelijkend op de werkelijke stand van zaken. Een afbeelding is *vraisemblable/verisimile*, niet wanneer zij de waarheid is maar wanneer zij zo gelijkend is dat we kunnen aannemen dat het in de meeste gevallen ook zo gebeurd is/zal gebeuren. Deze betekenis gaat in het Nederlandse ‘waarschijnlijk’ verloren. Waarschijnlijkheid heeft op haar beurt weer een betekenis die in de andere twee niet tot uitdrukking komt: als een afbeelding waarschijnlijk is, wil dat letterlijk zeggen dat zij wel lijkt op de waarheid, maar dat schijnt alleen zo. In het Nederlandse woord ligt de nadruk dus op de schijn, in het Franse en Latijnse woord op het gelijken, maar beide betekenissen worden over en weer aan de woorden toegekend. In het Engels komen die betekenissen goed tot uiting in de woorden *probable* en *plausible*,⁶⁸ in het Nederlands resp. in aannemelijk en geloofwaardig.

De term *vray-semblance/verisimilitudine/*waarschijnlijkheid stamt oorspronkelijk uit het corpus Aristotelicum [eikos]. De ontsluiting van ‘*Peri Poietikes*’ voor de latijnse wereld inspireerde vele schrijvers en theoretici tot het schrijven van nieuwe vertalingen plus commentaar. De *poetica* van Aristoteles werd vanaf het midden van de 16de eeuw gezien als een blauwdruk voor alle poëzie maar de commentatoren waren het over vrijwel alle moeilijke passages geheel oneens. Men interpreteerde de tekst vaak op geheel eigen wijze waardoor ‘Aristotle never became Aristotle’, aldus Bernard Weinberg.⁶⁹ Toch is er wel een ontwikkeling te geven van het begrip dat hier centraal staat.

Vooraf een korte schets van de wijze waarop Aristoteles de waarschijnlijkheid inbedt in zijn *poetica*. In wat wel het beroemdste hoofdstuk uit de *Poetica* genoemd wordt, maakt Aristoteles het onderscheid tussen geschiedschrijving en poëzie. Het verschil tussen de historicus en de dichter is dat de eerste gebeurtenissen beschrijft die hebben plaatsgevonden, de tweede die zouden kunnen plaatsvinden.⁷⁰ De dichter, stelt Aristoteles, moet zich niet bezighouden met beschrijven wat gebeurd is, dan zou hij blijven steken in een particuliere geschiedenis over ‘wat Alcibiades heeft meegemaakt’. (Hier lijkt een analogie met de ‘kopie’ die men in de kunst zo verafschuwt). De poëzie beschrijft niet het particuliere maar het universele, beschrijft ‘wat een zeker iemand onder bepaalde omstandigheden waarschijnlijk en noodzakelijk zegt of doet’.⁷¹ Poëzie is daarom ook filosofischer, aldus Aristoteles.

De tragediedichter moet bovendien letten op wat volgens Aristoteles wezenlijk is aan de tragedie: het opwekken van vrees en medelijden en langs die weg bewerkstelligen van katharsis.⁷² Om dit doel te bereiken moet de dichter zich wel houden aan de waarschijnlijkheid: hoeveel vrees of medelijden de beschreven gebeurtenissen ook opwekken, ze moeten aannemelijk zijn voor het publiek, en bovendien een onafwendbaarheid bezitten die geloofwaardig overkomt. Alle handelingen en gebeurtenissen moeten zo gearrangeerd zijn dat het aannemelijk wordt dat de personages precies zo moeten handelen en dat ze noodzakelijk tot datgene gebracht worden waartoe de intrige hen dwingt.⁷³ Bij *Oedipus Rex* twijfelt niemand eraan dat Oedipus bij het horen van de vreselijke waarheid zich de ogen uitsteekt, hoewel er onbegrijpelijkheden in voorkomen: zou hij al die jaren werkelijk niet geweten

68 Zie ook: Elizabeth Belfiore, *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion* (1992), p. 131.

69 Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, p. 47.

70 Aristoteles, *Over de poëzie*, 1451a37.

71 id. 1451b9-10.

72 id. 1452b33; zie ook 1449b27-28; 1452a38-52b1; 1453b11-15.

73 Ik volg de reeds aangehaalde voortreffelijke studie van Elizabeth Belfiore, *Tragic Pleasures*, p. 111-131.

hebben dat hij zijn eigen vader van de troon gestoten heeft?⁷⁴ Toch zijn we doordrongen van de onafwendbaarheid van de loop der dingen. **De verisimilitude is inherent aan de poëtische vertelstructuur** en niet per se afhankelijk van wat wij waarschijnlijker achten dat er gebeurd is.

Met deze verisimilitude kan de dichter zich enige vrijheid veroorloven: De tragediedichter moet bij zijn uitbeelding een voorbeeld nemen aan de schilder, aldus Aristoteles: ‘Op hun schilderijen portretteren ze de individuele mens, maar ze maken hem tegelijk ook mooier’⁷⁵ of ‘zoals ze moeten zijn’.⁷⁶ Daarmee hangt samen dat de beschreven personages van hogere komaf zijn en zelfs in hun mindere karaktertrekken iets edels moeten krijgen.⁷⁷ Hierin onderscheidt de tragedieschrijver zich van de komedieschrijver. Een komedie is een uitbeelding van mensen die lager en minderwaardig zijn.⁷⁸ Het ‘verschil tussen de komedie en de tragedie is dat de een de mensen slechter uitbeeldt, de ander beter dan wij ze kennen’.⁷⁹

Het devies dat de dichter handelingen kan beschrijven die niet waar zijn maar wel waarschijnlijk moeten zijn, werkt nu twee kanten op: ten eerste vervalt de dichter niet in het werk van de geschiedschrijver, aan de andere kant wordt de dichter in staat gesteld de mens mooier te maken dan hij in werkelijkheid is. Deze lijn is in de Renaissance in vrijwel alle poetica’s doorgetrokken.

Zo eenvoudig als de gulden middenweg van de waarschijnlijkheid hier geschetst is, zo multi-interpretabel bleek de tekst. Er zit immers een tegenstrijdigheid in de oproep dat de dichter/schilder de individuele mens moet afbeelden zoals die is en zoals die zou moeten zijn (eenzelfde paradox die Panofsky ‘von Anfang’ aantrof). Vooral de volgende zin – die bij elke vertaling op de een of andere manier aan de orde komt – heeft alle commentatoren begrijpelijkerwijs veel hoofdbrekens gekost: ‘de dichter moet net als de schilder uitbeelden: de dingen zoals ze zijn of geweest zijn; de dingen zoals ze schijnen te zijn of zoals gezegd wordt dat ze zijn; of de dingen zoals ze moeten zijn’ (1460b10-11). Op welke van de drie moet de nadruk komen?

Het leidde, al naar gelang de achtergrond van de commentator, tot zeer verschillende aanbevelingen. In het eerste grote commentaar op Aristoteles wijst Robortello op het gewenste effect van de waarschijnlijkheid, dat het hoogst overtuigend is als zij deelheeft aan het ware.⁸⁰ Maar de dichter moet zich wel beperken tot dingen die niet waar zijn, omdat hij zich anders op het terrein van de historicus begeeft. ‘In geen enkele andere kunst is het meer gepast om leugens te verzinnen... in de poëzie worden onware elementen voor waar gehouden, waaruit weer ware conclusies worden getrokken’.⁸¹ Een toepassing van de leugen die erg doet denken aan het hedendaags gebruik ervan door romanciers.

De Italiaanse dichter Torquato Tasso neemt 1460b10-11 bijna letterlijk over in een definitie van de poëzie: ‘la perfettissima poesia imita le cose che sono, che furono, o che possono essere’⁸² en adviseert:

74 id. 1460a30.

75 id. 1454b10; hierin klinkt de ennoblissement van fotograaf Disdéri door, zie boven p. 186.

76 id. 1460b12.

77 id. 1454b11.

78 id. 1449a33.

79 id. 1448a18.

80 Francesco Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (1548), p. 93: ‘...verisimile veritatis est particeps...’ Zie ook Bernard Weinberg, p. 388-399.

81 id. p. 2: ‘Nulliusque alterius artis proprium magis esse; mendacia comminisci, quàm huius... in poëticis mendaciis principia falsa pro veris assumuntur, atque ex his verae eliciuntur conclusiones’.

82 Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico* (1565/1587), parte II.

overweeg de dingen niet zoals ze waren maar zo als ze zouden moeten zijn, met meer achting op het waarschijnlijke universele dan op de waarheid van het particuliere.⁸³

Tasso lijkt zijn opvatting over waarschijnlijkheid ondergeschikt te maken aan zijn pleidooi voor het universele,⁸⁴ anders dan Aristoteles. Aristoteles verbindt het waarschijnlijke met de begrijpelijkheid van de plot, en het universele met de meer filosofische benadering van de werkelijkheid. Tasso ziet ze kennelijk als een twee-eenheid – een benadering die nog zal terugkeren.

In Antonio Minturno's *De poeta*, een eclectische 'colossus' (Bernard Weinberg) uit 1559, krijgt de waarschijnlijkheid een meer toneeltechnisch karakter. De dichter moet ervoor zorgen dat de getoonde dingen 'geacht worden niet te zijn nagedaan door imitatie, maar waar te zijn; hij moet alles zo uitleggen en vertellen dat, ook al gebeurt het in het echt anders, het zo waar schijnt dat het toch echt zo gebeurd is'.⁸⁵ De dichter moet alleen de waarheid imiteren, en wel zo dat het publiek de imitatie als waar accepteert. Een interpretatie van de waarschijnlijkheid die door anderen zal worden overgenomen.

In zijn vertaling van en commentaar op Aristoteles gaat Ludovico Castelvetro (1505-1571) nog een stapje verder, en is daarmee ook het meest controversieel. In het begin van zijn invloedrijke *Poetica* definieert hij de poëzie als beeld en gelijkenis van de geschiedenis: 'Poesia è similitude, o rassomiglianza d'istoria.'⁸⁶ In het verlengde daarvan moeten de producten van de poëet *veri simile* zijn, ofwel het ware gelijken, niet daarmee samenvallen – een gedachte die Tasso later overigens zal overnemen. Onder geen beding mag de dichter zich op het terrein van de historicus begeven. Zij die dat wel doen roepen Castelvetro's toorn over zich af: zulke dichters moeten worden 'verwijderd van de rangen der dichters en hun dichterstitel moet hun worden ontnomen, omdat ze dingen hebben behandeld die of al door historici zijn behandeld, of die al gebeurd zijn'.⁸⁷

Het onderscheidende van de dichtkunst en de geschiedschrijving is dus de waarschijnlijkheid. Castelvetro maakt de relatie tussen de waarschijnlijkheid en het ware die Robortello en Minturno nog van belang achtten, lossen en eindigt zelfs met de oproep te breken met 'de waarheid'.

Geschiedschrijving, die dingen beschrijft die zijn gebeurd, hoeft geen acht te slaan op waarschijnlijkheid of noodzakelijkheid, alleen op de waarheid; poëzie, die mogelijke dingen beschrijft, let alleen op waarschijnlijkheid en noodzakelijkheid, ten einde het mogelijke tot stand te brengen, want het *kan niet rekening houden met de waarheid*.⁸⁸

83 Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, parte III: 'considerar le cose non come sono state, ma in quella guisa che dovrebbero essere state, avendo riguardo più tosto al verisimile in universale che a la verità de'particulari'.

84 Zie Mindele Anne Treip, *Allegorical Poetics*, p. 74 ev. Om het universele te bereiken staat Tasso de dichter ook miraculeuze en fabelachtige vertellingen toe. Het publiek laat immers soms ook de exacte waarheid achter zich; *Discorsi del poema eroico*, parte II: 'volte lasciando l'esatta verità de le cose'.

85 Antonio Minturno, *De poeta* (1559), p. 11: 'ut hac ipsa non imitatione simulata, sed vera existimentur, ita omnia explicant, ita narrent, ut cum illa aliter evenerint, nihil tam vero simile, quam hunc in modum cecidisse, videatur' (mijn vertaling).

86 Ludovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele* (1570), p. 28.

87 id. p. 29: 'Laonde ragionevolmente Lucano, Silio Italico, e Girolamo Fracastoro nel suo Guisepho, sono da rimuovere dalla schiera de'poeti, e da privare del glorioso titolo della poesia, perciocchè hanno trattato materia nelle loro scritture, trattata prima dagl'istorico, e quando non fosse anchora stata prima trattata dagl'istorico, basta bene che fosse prima avvenuta e non imaginata da loro'. Dat voor Castelvetro 'the best poetry is that which is most like history' (Mindele Anne Treip, *Allegorical Poetics*, p. 86) is dus zwaar overdreven.

88 id. p. 187: 'L'istoria in iscrivere le cose avvenute non ha bisogno di riguardare ne a verisimilitudine, ne a necessita, ma riguarda solamente alla verità, & la poesia in iscrivere le cose possibili ad avvenire

Een krachtiger pleidooi voor de verbeeldingskracht van de dichter is in de Renaissance moeilijk te vinden. Maar hoe moet deze breuk met de waarheid worden opgevat?

Waarschijnlijkheid = leugen = bedrog?

Het is begrijpelijk dat dit spelen met de feiten makkelijk kan worden gezien als een vorm van liegen. Een leugenaar houdt immers ook geen rekening met de waarheid. Maar er kan ook een relatie gelegd worden met bedrog: we worden ertoe verleid het vertoonde voor waar te houden terwijl het dat niet is. Kan waarschijnlijkheid nu worden opgevat als een leugen, of als bedrog? Kunnen ze zelfs door elkaar gebruikt worden?

Voor een antwoord op deze vraag is het van belang de tot dusver voorgestelde driedeling in acht te nemen. Hoewel de woorden soms in dezelfde context gebruikt worden, is het nuttig ze in gedachten gescheiden te houden als resp. bedrog, leugen en waarschijnlijkheid, met dien verstande dat de waarschijnlijkheid nog niet in duidelijke contouren is gevat.

Allereerst is er een onmiskenbare connotatie van bedrog. Het bedrog wordt in de diverse commentaren op dezelfde manier gebruikt als in tractaten over de schilderkunst: het bespelen van de zintuigen waardoor we geloven te zien wat niet is.⁸⁹ Tasso houdt de dichters voor de lezer te bedriegen met een schijn van waarheid,⁹⁰ Minturno suggereert hetzelfde: het doel van de schrijver is dat ons intellect wordt bedrogen.⁹¹ Castelvetro kent die dichter de hoogste eer toe die in staat is fictie de schijn van feit te geven.⁹² Alleen Robortello gebruikt in dit verband het woord leugen. Volgens allen heeft de schrijver de taak het verhaal zo te construeren dat de verwachtingen die door het stuk worden gewekt overeenkomen met de wetten van het intellect. Met name met betrekking tot de tijdsbeleving werd dit belangrijk gevonden. De kijkers zouden niet geloven dat op toneel een dag en een nacht verstreken zouden zijn wanneer hun zintuigen hun zeiden dat het maar een paar uur waren geweest.⁹³ Daarmee verband houdend moet de speelduur van gelijke lengte zijn als de duur van de handeling, bij voorkeur een etmaal.⁹⁴

Terwijl het bedrog een constructieve plaats inneemt in de theorie, moet het echte liegen zo veel mogelijk door de dichter worden vermeden. Wanneer de leugen ter sprake komt, dan wordt daarmee in het bijzonder bedoeld de fabricage van verhalen met onbestaanbare wezens. Castelvetro staat, in navolging van Robortello, het gebruik van deze

riguarda, per isstabilire la possibilita alla verisimilitudine, o alla necessita, poi *che non puo riguardare alla verita'* (mijn cursivering).

89 Er wordt in dit verband ook gesproken van 'congiunte': er moet een rationele verbinding gemaakt worden tussen dramatische elementen, zoals schilders die ledematen volgens een goede ratio moeten verbinden: Minturno, *L'arte poetica*, p. 41: 'trovasi in modo di approvare, nel quale il parer dell'umano intelletto s'inganna: perciocchè, come che alquante cose tra loro sien talmente congiunte, che, se l'una avviene, è necessario che l'altra ne segua, sicome veggiamo all'apparir del sole necessariamente venirme il giorno'.

90 Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*, parte I: 'dovendo il poeta con la sembianza de la verità ingannare i lettori'.

91 Minturno, *L'art poetica*, p. 42: 'Inganassi adunque il nostro intelletto, ov'egli delle cose, che avvengono, questa differenza non conosca'.

92 Ludovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, p. 210: 'la'ncertitudine parere certitudine'

93 Ludovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, p. 109: 'Ne è possibile a dargli ad intendere, che sieno passati piu di, e notti, quando essi sensibilmente sanno, che non sono passate se non poche hore, non potendo lo inganno in loro havere luogo, il quale è tuttavia riconosciuto dal senso'.

94 Ludovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotile*, p. 57: 'la rappresentativa [...] spende tante hore in rappresentare le cose, quante si spendono in farle'. Castelvetro bespreekt vele vergissingen op dit punt maar noemt ze nergens een leugen zoals Samuel van Hoogstraten.

leugen alleen toe in het genre van de fabel. Bij een bespreking van Aesopus' dialogen tussen bijvoorbeeld dieren en planten noemt hij ze niet bedrog, niet een waarschijnlijkheid, maar een leugen.⁹⁵

De verisimilitude ten slotte heeft in de theorievorming een wijziging ondergaan maar nog geen vastomlijnde betekenis toegekend gekregen. De waarschijnlijkheid die bij Aristoteles inherent was aan de poëzie, dat wil zeggen dat de voorvallen logisch op elkaar moesten volgen met een interne noodzakelijkheid zonder aan geloofwaardigheid in te boeten, raakte in het interpretatieproces steeds verder naar de achtergrond. 'Interpreters modified Aristotles call for probability [eikos], a concept which bears on the logical sequence and intelligibility of the plot, into a requirement of verisimilitude, a notion that bears on the relation of what the poet represents to the belief of the audience'.⁹⁶

Twee belangrijke opvattingen van waarschijnlijkheid komen in ieder geval naar voren: enerzijds betekent waarschijnlijkheid, vooral voor Castelvetro, dat de poëzie alleen mag lijken op, en niet mag samenvallen met het ware. Met deze restrictie wordt poëzie afgebakend van de geschiedschrijving. Anderzijds betekent waarschijnlijkheid dat de poëzie zodanig op de werkelijkheid moet lijken dat zij voor het publiek de werkelijkheid *schijnt* te zijn: een dichter moet streven naar een trompe l'oeil in woorden. Daarmee lijkt de waarschijnlijkheid weer te versmelten met bedrog. Het zijn de twee betekenissen die zo mooi in het Nederlandse woord 'waarschijnlijkheid' tot uiting komen: iets is waarschijnlijk als het waar lijkt én als het waar schijnt.

* * *

Nu Castelvetro heeft beweerd dat poëzie niet kan letten op de waarheid, is nu de weg dan geplaveid naar de uitspraken van Oscar Wilde ('lying is the proper aim of Art'), Hugo Claus ('elk boek is een leugen') en Nabokov ('Every great writer is a great deceiver'). Is het afwijken van de waarheid hetzelfde als de leugen van de roman?

Er zijn zeker parallellen aanwijsbaar met moderne inzichten over de roman. Geen enkele romanschrijver wil een geschiedenis exact reconstrueren⁹⁷ – hij/zij maakt er fictie van, haalt hier wat af, voegt daar wat toe, combineert verschillende karakters en voorvallen in een boek. Maar de schrijvers willen meer dan alleen maar afwijken van de documentaire waarheid, ze willen niet slechts een poëtische omzetting van de werkelijkheid. Schrijvers willen de waarheid liegen. 'Dichters liegen de waarheid', zei Bertus Aafjes ooit, Hella Haasse beschreef haar werk met 'Ik lieg de werkelijkheid om tot waarheid', Vargas Llosa streefde naar de waarheid van de leugen. Deze opvatting, dat iemand met leugens de waarheid aan het licht brengt was in embryonale vorm al aanwezig in de poetica van Aristoteles (volgens wie poëzie een filosofisch onderzoek was naar 'wat iemand onder bepaalde omstandigheden waarschijnlijk en noodzakelijk zegt of doet'). Zij werd al verder uitgebreed door de Italiaanse theoretici van de Renaissance, maar werd pas echt geformuleerd na de hevige pennenstrijd in het Frankrijk van de zeventiende eeuw, met beroemde dichters als Chapelain, Corneille, Racine en Boileau. Met grote geestdrift stortten de Poètes zich op de beginselen van de tragedie en tastten zij de grenzen af van de waarschijnlijkheid.

95 Ludovico Castelvetro, Poetica d'Aristotile, p. 24: 'Il soggetto loro dunque non è vero, nè verisimile, ma bugiardo. Egli è vero, che la bugia è tale, che non gli fa sprezzare, perciocchè, anchora che così fatto soggetto non ci sia porto nè come vero, nè come verisimile, ma come bugiardo, non dimeno ci diletta.'

96 Daniel Javitch, The assimilation of Aristotle's Poetics in sixteenth-century Renaissance, in: Cambridge History of Literary Criticism, p. 56.

97 Laurent Binet, HHhH, maakt daar een zeer interessante uitzondering op.

2. Vraisemblance van de tragedie als tegenhanger van de waarheid van de komedie

De discussie die een halve eeuw na Castelvetro ontstond in de Franse letteren is, hoewel sterk geënt op de Italiaanse discussie, ondenkbaar zonder de tegenpool van de tragedie, de komedie,⁹⁸ een genre dat internationaal een grote populariteit genoot – er trokken gezelschappen door heel Europa om hun komedies te vertonen (*commedia dell'arte!*).

Helaas heeft Aristoteles weinig over de komedie gezegd. Het tweede deel van zijn *Poetica* dat hij zou wijden aan de komedie is verloren gegaan. Maar door Donatus is van Cicero een definitie van de komedie overgeleverd die, samen met het weinige wat Aristoteles erover vertelde, de theorievorming heeft bepaald: ‘de komedie is een nabootsing van het leven, een spiegel van de zeden, een afbeelding van de waarheid’.⁹⁹ Belangrijk in deze definitie is de koppeling van de spiegelmetafoor met de zeden. De komedie, zo werd deze uitspraak begrepen, toont een onopgesmukte afbeelding van het alledaagse leven, in tegenstelling tot het verhevene dat de tragedieschrijver als onderwerp neemt. Zij toonde de waarheid van eenvoudige mensen met laag-bij-de-grondse wederwaardigheden en was vooral gericht op het opwekken van de lach.

In de loop van de zeventiende eeuw tekende zich in Frankrijk een tegenstelling tussen beide posities af. De voornamste Poëten keerden zich, wellicht aangemoedigd door kardinaal de Richelieu, tegen de *vérité*, de waarheid, omdat voor het alledaagse leven geen plaats zou zijn in de schouwburgen. Ze pleitten, aansluitend bij Aristoteles, voor de waarschijnlijkheid, de *vraisemblance*, die het de dichter toestond juist betere personages te verzinnen. In 1620 schreef de aanstormende dichter Jean Chapelain in een voorwoord voor ‘*Adonis*’ van de Italiaan Marino (overigens geen komedie), dat de waarschijnlijkheid en niet de waarheid het instrument van de dichter is om de mens tot deugdzaamheid te brengen: ‘*la vraisemblance (...) et non la vérité sert d’instrument au poëte pour acheminer l’homme à la vertu*’.¹⁰⁰ Aanhakend bij Aristoteles betoogt Chapelain: ‘De geschiedenis behandelt de dingen zoals ze zijn en de poëzie zoals ze behoren te zijn, zodat de eerste niet een fout ding voor waar kan aannemen hoewel het er alle schijn van heeft, en de tweede het niet kan weigeren wanneer het waarschijnlijkheid bezit.’¹⁰¹

Minder strenge schrijvers baseerden zich echter op Cicero’s definitie en ageerden tegen dit voorschrift van waarschijnlijkheid, met als voornaamste representant de toneelschrijver Pierre Corneille, de latere schrijver van de tragikomedie *Le Cid*: ‘Ik geef er niets om of iets waarschijnlijk is of niet’, schreef hij in 1635.¹⁰² De tragikomedie *Le Cid*

98 Voor de geraadpleegde werken zie Hans-Joachim Lotz, *Komödie und Roman als Spiegel des alltäglichen Lebens. Zur Vorgeschichte von Stendhals Miroir-Metapher*, in: *Horizont-verschiebungen: interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania*, p. 35-62; Craig Moyes, *Seventeenth-century prose narrative*, in: *Cambridge History of French Literature*, p. 323-332; Nathalie Kremer, *Le vrai peut quelquefois n’être pas vraisemblable. La notion de vraisemblance au XVIII siècle*; Jeroen Jansen, *Decorum*, p. 170-182.

99 Donatus, *De Comoedia et Tragoedia* (4de eeuw nC): ‘*comoediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis, imagem veritas*’.

100 Jean Chapelain, *Préface de Chapelain a l’Adonis* (1623), p. 38; voor Disdéri is de *vraisemblance* het ‘instrument’ van de fotograaf om de mens te leiden tot de deugd.

101 Jean Chapelain, id. 37: ‘...l’histoire traite les choses comme elles sont et la poésie comme elles devraient être, en manière que la première ne peut recevoir une chose fausse bien qu’elle ait toutes sortes d’apparence, et la seconde n’en peut refuser pourvu que la vraisemblance y soit’. In de *Opuscule critiques* (p.197) is *vraisemblance* vervangen door *ressemblance*, een grote vertroebeling van de gedachtegang.

102 Pierre Corneille, *Épître Dédicatoire bij de tragedie Medée*, in: *Theatre de Pierre Corneille, avec des commentaires et autre morceaux intéressants*, p. 10.

(1637), gebaseerd op de belevenissen van de historische figuur El Cid, was een steen in de vijver van de Franse literatuur. Men zag het als een aanslag op de goede smaak ondermeer omdat er onwaarschijnlijke zaken in voorkwamen (hoewel er veel onwaarschijnlijker vertellingen werden uitgegeven), met als grootste onwaarschijnlijkheid het huwelijk van een vrouw met de moordenaar van haar vader.

Naar aanleiding van *Le Cid* ontspoon zich een heftig dispuut over het waarheidsgehalte van de literatuur in het algemeen en van *Le Cid* in het bijzonder, dat de geschiedenis zou ingaan als de *Querelle de Cid*. Het werd beslecht in een schrijven van de Académie française dat vooral aan Chapelain wordt toegeschreven:

Het is in hoofdzaak zo in zijn geval dat de dichter het recht heeft de waarschijnlijkheid te prefereren boven de waarheid, & zich bezig te houden met een fictief en redelijk personage, liever dan met een waarachtig persoon die niet spoort met de rede. Als hij zich verplicht ziet een historische zaak te behandelen, dan moet hij deze beperken in termen van welvoeglijkheid, zonder op de waarheid te letten.¹⁰³

Let op de overeenkomst met het laatste citaat van Castelvetro. Maar er is een kleine kanteling van perspectief. Nu moet de dichter zich niet van de waarheid afkeren vanwege de dreiging tot geschiedschrijving te vervallen, maar vanwege de dreiging tot onwelvoeglijkheden van de komedie te vervallen. De ontwikkeling is nu zo ver gevorderd dat de waarschijnlijkheid, die door Aristoteles als een tegenstelling werd gezien met onwaarschijnlijkheid, dat wil zeggen niet in de loop van het verhaal passend, bij Castelvetro tot aan Chapelain nog tegengesteld aan de documentaire waarheid van de geschiedschrijving, nu synoniem is geworden met welvoeglijkheid, decorum en bienséance. In de woorden van de Leuvense romanist Jan Herman: ‘Le vraisemblable, ce n’est pas donc ce qui s’est passé, ni ce qui est possible, mais ce qui est admissible aux yeux des lecteurs. Au XVII^e siècle, l’objet de l’imitation passe par le filtre socio-épistémologique de la bienséance, à quoi se réduit le concept de la vraisemblance’.¹⁰⁴

Corneille gruwde van het verdict waaruit de gedachte leek te spreken dat alleen wat het publiek waarschijnlijk en welvoeglijk vond in de poëzie thuishoorde. ‘On en est venu jusqu’à établir une maxime très-fausse, qu’il faut que le sujet d’une tragédie soit vraisemblable’.¹⁰⁵ Toch schijnt de kritiek hem niet onberoerd te hebben gelaten – hij veranderde de ondertitel in een latere druk van ‘tragikomedie’ naar tragedie (1648), en in de druk van 1660 stemt *Chimène* niet meer toe in een huwelijk en houdt het stuk een open einde.

Wat is er gebeurd? Hoe heeft de connotatie van de inherent verteltechnische term zo kunnen veranderen in morele richting? Het gaat buiten het bestek van dit boek om de mogelijke sociale en cultureel-religieuze motieven daarvoor bijelkaar te zoeken. Een reden voor de omslag wordt vaak gezocht in de opkomst van romaneske verhalen die zich van dezelfde literaire beginselen bedienden als de komedie, nl. het uitbeelden van mensen met een laag soortelijk gewicht en een eenvoudige levenswijze. Ze werden een afbeelding van de waarheid genoemd ook al zaten de ‘romans comiques’ vol ongeloofwaardige samenlopen van al even ongeloofwaardige omstandigheden, met veel metamorfosen en persoonsverwisselingen. Desondanks waren ze zeer populair, vrouwen kafften ze in omslagen

103Théâtre de Pierre Corneille etc., p. 276: ‘C’est principalement en ces rencontres que le poète a droit de préférer la vraisemblance à la vérité, & de travailler plustôt sur un sujet feint & raisonnable, que sur un véritable qui ne soit pas conforme à la raison. Que s’il est obligé de traiter une matière historique de cette nature, c’est alors qu’il la doit réduire aux termes de la bienséance, sans avoir égard à la vérité.’

104Jan Herman, *Le Mensonge romanesque: Paramètres pour l’étude du roman épistolaire en France*, p. 133

105Pierre Corneille, ‘Premier discours sur l’utilité et sur les parties du poème dramatique’ in: *Oeuvres Complètes III*, p. 117. Mijn vertaling: ‘We zijn op een punt gekomen een zeer verkeerde stelregel op te stellen, dat het onderwerp van een tragedie altijd waarschijnlijk moet zijn’.

van kerkmissalen zodat ze onder de Heilige Mis konden lezen.

Wellicht onder de morele druk van de Académie of omdat de komische romans gingen tegenstaan, ontstond er een tegenbeweging om wat minder te overdrijven. Nicolas Boileau, beroemd geworden met zijn Satiren, had het gemunt op deze onwaarschijnlijkheden toen hij in 1674 schreef:

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
Un merveille absurde est pour moi sans appas:
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.¹⁰⁶

(De esprit was een geïdealiseerde versie van de ontvankelijke toeschouwer, een belangrijk thema in de Franse literatuur). De tendens werd zo sterk dat er boeken verschenen met 'anti-roman' in de ondertitel. Mme. de Lafayette prees haar eigen Princesse de Clève in 1678 aan als 'pas un roman': 'Il n'y a rien de romanesque ni de grimpé; aussi n'est-ce pas un roman, c'est probablement des Mémoires'.¹⁰⁷ Rapin constateert een 'dégoust' voor de roman en pleit voor een bezinning:

Als die liefde voor de waarheid en het gezond verstand een liefde is voor de geschiedenis, laten we dan ons voordeel doen met deze gelukkige samenloop ten einde het publiek naar haar geest (esprit) te bedienen.¹⁰⁸

Vooraf dankzij het succes van Princesse de Clève kreeg het genre vaste voet aan de grond, in de vorm van memoires, historische en brievenromans. Hoewel de klassieke tragedie, na een kleine inzinking, nog steeds als hoogst haalbare literatuur beschouwd werd, verwaardigde een gerespecteerd schrijver als Molière zich ook aan het nieuwe genre regels voor te schrijven: 'wanneer u de mens schildert, hoort u naar de natuur te schilderen. Men wil slechts gelijkende portretten; en het is niets gedaan als u de mensen van uw tijd niet herkenbaar heeft gemaakt'.¹⁰⁹ Waar vroeger romans werden doodgezwegen, wordt hun nu zelfs de vraisemblance aanbevolen. In een invloedrijk boek over de roman schreef Daniel Du Plaisir, weer met een verwijzing naar Aristoteles: 'la vray-semblance, qui ne se trouve pas toujours dans l'Histoire, est essentielle au Roman'.

Uit voorgaande moge duidelijk worden dat er geen rechtstreekse evolutie aanwijsbaar is van de waarschijnlijkheid naar de leugen. Bij Aristoteles was de waarschijnlijkheid inherent aan de poëtische vertelstructuur, vanaf de Renaissance werd de waarschijnlijkheid eerst tegenover de waarheid van de geschiedschrijving gesteld, vervolgens tegenover de waarheid van vertellingen die de gewone sterveling als onderwerp hadden, om bij de Franse classicisten uit te groeien tot embleem van de welvoeglijkheid.

Pas na de opkomst van het nieuwe genre waarvan de beschrijvingen van de natuur, van mensen en van de eigen omgeving serieus worden gerespecteerd, raakten de gemoederen enigszins bedaard. De tegenstelling waarschijnlijk-waar verloor zijn scherpte toen men

106Nicolas Boileau, Art Poétique, Chant III, I, 47-51 (Oeuvres Complètes p. 216-217). 'Schrijf niet wat ongeloofwaardig is/soms is de waarheid niet waarschijnlijk./Een absurd wonder kan ik niet velen:/ de geest wordt niet geroerd door wat hij niet gelooft.' (Mijn vertaling).

107Mme de Lafayette, brief aan de Chevalier de Lescheraine, 13 april 1678 in Correspondance II, p. 63.

108René Rapin, Instructions pour l'histoire (1667), p. 1-2: 'Ainsi comme cet amour de la vérité & du bon sens est une disposition à aimer l'Histoire, profitons d'une si favorable conjoncture, pour servir le public selon son esprit'.

109Molière, Critique de l'École des Femmes, Sc VII (1663): 'lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent; et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnoître les gens de votre siècle'.

ontdekte dat elk verhaal, hoe ‘waar’ ook, grotendeels verzonnen was – zodat ook andere genres zoals de komedie en de roman de kwalificatie ‘waarschijnlijk’ verdienden. De komedie en het daarin vertoonde alledaagse leven was sinds Cicero zo sterk gecorreleerd met de waarheid, dat waarschijnlijkheid exclusief gereserveerd was gebleven voor de meer verheven tragedie. Nu echter elk literair genre staat kon maken op het predicaat ‘waarschijnlijk’ droogde de polemieek als vanzelf op. Waar en waarschijnlijk werden voor wat betreft de waarheidswaarde van een verhaal inwisselbare adjectieven. De vraisemblance behield nog wel haar betekenis voor de morele inhoud van een tekst. Rapin schreef acht jaar nadat hij een gelukkig huwelijk van ‘l’Histoire’ en ‘les Romans’ verdedigde nog: ‘Sans la vray-semblance tout est defectueux: avec elle tout est beau’.¹¹⁰ Maar de termen ‘waar’ en ‘waarschijnlijk’ staan niet meer op gespannen voet met elkaar, ook een roman kon ‘waarschijnlijk’ zijn.

Een omgekeerde beweging kwam nu op gang, door Boileau fraai ingezet. Het waarschijnlijke, het fictionele wordt bij hem de koningsroute van de Franse literatuur naar een hoger doel: de waarheid.

Niets is schoon dan het ware, het ware alleen is aimabel
het moet overal heersen, zelfs in de fabel:
De welgevormde fouten van alle fictie
zetten de waarheid slechts scherper voor ogen.¹¹¹

Nu de Querelle is bijgelegd kan men zich bekeren tot de waarheid die wordt bereikt door een leugen. In 1719 zegt Abbé Dubos in zijn *Réflexions*: ‘Het is dankzij de allegorische handelingen dat vele dichters hun aangename waarheden aan ons overbrachten, die zij niet hadden kunnen uitdrukken zonder deze fictie’¹¹² en daarmee herhaalt hij Dante die al in 1300 zei dat een gedicht de waarheid biedt verborgen achter een allegorische leugen.

De geschiedschrijver liegt, de romanschrijver spreekt de waarheid...

Wie denkt dat de tijd nu rijp is om de dichter/schrijver uit te roepen tot leugenaar van de waarheid heeft het mis. Er werd onder romanschrijvers een nieuwe strijd gevoerd om de geloofwaardigheid. Het publiek had een groeiende behoefte aan een roman die de waarheid verkondigde en de historische- en brievenromans voorzagen daarin. De sociaal-realistische roman van Stendhal was een logisch uitvloeisel van dit genre: die vertelde de waarheid over de eigen tijd. Zoals Ann Jefferson opmerkt over het leespubliek uit zijn tijd: ‘In some ways contemporary French society was as much of an unknown to its inhabitants as the fifteenth-century of Walter Scott was to the nineteenth-century readers (...) it was a society whose shape and direction remained to be discovered, whose values still needed to be explicated, and whose system of rewards and punishments still needed to be deciphered’.¹¹³

Het voorspelbare gebeurt dan ook. In deze hunkering naar de waarheid was geen plaats voor een vergelijking van de roman met een leugen. De romanvorm waarvoor Stendhal de spiegelmetafoor zal introduceren verdraagt het niet met een leugen te worden vergeleken.

110René Rapin, *Les Réflexions sur la poétique de ce temps...* (1675), p. 140.

111Nicolas Boileau, *Épître*, III, r. 171-174 (in *Oeuvres Complètes* p.109):

‘Rien n’est beau que le vrai: le vrai seul est aimable;
il doit régner partout, et même dans la fable:
De toute fiction l’adroite fausseté
Ne tend qu’a faire aux yeux briller la vérité.’

112Abbé Dubos, *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, vol. 1, p. 208-209: ‘C’est à l’aide des actions allégoriques que plusieurs Poètes nous ont dis, avec agrément, des vérités qu’il n’auroient pû nous exposer sans le secours de cette fiction.’

113Ann Jefferson, *Reading Realism in Stendhal*, p. 18.

Een eerste aanwijzing hiervoor is reeds te vinden bij Denis Diderot, de wegbereider van de romanvorm zoals wij die kennen. De romans in zijn tijd gingen volgens de elite (waaronder Diderot) nog steeds gebukt onder leugenachtigheid en fantasterie.

Toen Denis Diderot in 1761 de boeken van Samuel Richardson onder ogen kreeg zag hij hoe het wel kon. Hij raakte zo enthousiast dat hij een lofrede aan de zojuist overleden schrijver wijdde, de *Éloge de Richardson*. Allereerst moet het hem van het hart dat hij de romans van zijn tijd van een abominabel niveau vindt en hij hoopt dat voor de werken van Samuel Richardson een andere naam zal kunnen worden verzonnen.¹¹⁴ In tegenstelling tot die ‘chimerische en frivole’ romans zijn de werken van Richardson ten diepste waar (‘le fond de son drame est vrai’), ze raken de lezer rechtstreeks in het hart: ‘de voorvallen behoren tot de zeden van elk beschaafd land, de hartstochten die hij schildert voel ik in mij’.¹¹⁵ In zijn pleidooi bedient ook hij zich van de tegenstelling geschiedenis-literatuur, al zijn de rollen nu omgedraaid:

Ô Richardson! j’oserai dire que l’histoire la plus vraie est pleine de mensonges, et que ton roman est plein de vérités [...] Le coeur humain, qui a été, est et sera toujours le même, est le modèle d’après lequel tu copies [...] j’oserai dire que souvent l’histoire est un mauvais roman; et que le roman, comme tu l’as fait, est une bonne histoire. Ô peintre de la nature! c’est toi qui ne mens jamais.¹¹⁶

‘O schilder van de natuur! Jij bent het die nooit liegt.’ De schrijver liegt nooit, ook niet de waarheid. Zo enthousiast raakt men wanneer men vindt dat het kunstwerk de waarheid spreekt! Hoewel Diderot later nog een toespeling maakt op Aristoteles,¹¹⁷ wordt in de *Éloge* de basis gelegd van een waarheidsgetrouw genre. De beoefenaar van dit genre komt rechtstreeks tot de waarheid, zonder de omweg van de fictie. Het genre is nog niet uitgegroeid tot de vorm van de sociaal-realistische roman waarin ook plaats is voor de amorele en bittere waarheid. De voornaamste eigenschappen die Diderot van het historische verhaal verlangt zijn het zoeken naar de waarheid – dat is de waarheid van het hart –, de geloofwaardigheid en de morele verheffing van de lezer. Bij Diderot gebeurt dat niet meer door een verhaal dat mensen beter afschildert dan ze zijn – dat eisten de Italiaanse theoretici van het schilderen, Chapelain van de tragedie en Disdéri van de foto – Diderot ziet de verheffing van de lezer ook wanneer geschreven wordt over mensen van allerlei moreel pluimage:

Het handelend personage zien we, we stellen ons in zijn plaats of aan zijn zijde, we zijn hartstochtelijk voor of tegen hem, we verenigen ons met zijn rol als hij deugdzaam is, we wijken verontwaardigd opzij als hij onrechtvaardig is of wreed.¹¹⁸

114 Denis Diderot, *Éloge de Richardson* (1762): ‘Par un roman, on a entendu jusqu’à ce jour, un tissu d’événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les moeurs. Je voudrais bien qu’on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l’esprit, qui touchent l’âme, qui respirent partout l’amour du bien, et qu’on appelle aussi des romans.’

115 id.: ‘le fond de son drame est vrai; ses personnages ont toute la réalité possible; ses caractères sont pris au milieu de la société; ses incidents sont dans les moeurs de toutes les nations policées; les passions qu’il peint sont telles que je les éprouve en moi’.

116 Denis Diderot, *Oeuvres choisies*, p. 8: ‘... ik durf te beweren dat geschiedenis vaak een slechte roman is en dat de roman, zoals jij hem schreef, goede geschiedenis is. O schilder van de natuur! Jij bent het die nooit liegt’ (mijn vertaling).

117 Denis Diderot, *Les Deux amis de Bourbonne* (1770): de overdrijvende verteller van historische verhalen is tegelijk ‘historien et poète, veridique et menteur’, maar dit wordt niet beschouwd als de quintessens van Diderots romantheorie. Zie Herbert Dieckmann, *The Presentation of Reality in Diderot’s Tales*, in *Diderot Studies III*, p. 106-109.

118 Denis Diderot, *Éloge de Richardson*: ‘celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtés, on se passionne pour ou contre lui; on s’unit à son rôle, s’il est vertueux; on s’en écarte avec indignation, s’il est injuste et vicieux’.

De snoodaard Lovelace (uit de roman *Clarissa*) viel overigens bij de lezeressen zo in de smaak dat Richardson in latere drukken zich genoodzaakt voelde met voetnoten de wandaden af te keuren. Ook Diderot waakt ervoor van zijn protagonisten slechteriken te maken. Toch werd met de onverbloemde schildering, die alleen nog de individuele zieleroerselen tot onderwerp had, de stap gezet in de richting van de sociaal-realistische roman waarin zonder omwegen de politieke inbedding, de maatschappelijke deiningen, de economische afhankelijkheid etc beschreven werden. De realistische schrijver wordt iemand die de (historische) waarheid spreekt, de roman is een spiegel die voortgedragen wordt over een hoofdweg en de leugenbeeldspraak verdwijnt voor langere tijd uit het vocabulair van critici, theoretici en schrijvers zelf. Heel soms refereert iemand nog aan de *vraisemblance*, om een afbeeldingstechniek een kunstzinnig cachet te verlenen (Francis Wey) maar over het algemeen verliest ook het *vraisemblable* zijn voorkeursbehandeling. Hiermee beëindig ik mijn uitstapje naar de *verisimilitudine*.

De leugen van de moderne roman

Huidige schrijvers geven ronduit toe dat ze liegen, maar... met het oog op de waarheid. Multatuli schreef hier al over. In de Max Havelaar vraagt hij zich retorisch af of de Negerhut van Harriet Beecher Stow gelezen zou zijn als ze het de vorm had gegeven van een processtuk. Het valt de schrijver dan ook niet te verwijten, stelt hij, 'dat de waarheid, om toegang te vinden, zo vaak het kleed moet borgen van de leugen'.¹¹⁹ Bij W.F. Hermans komt een passage voor waarin hij het moedwillig aanbrenge van onwaarheden onmisbaar noemt voor de roman. In zijn vergelijking van de roman met de wetenschap zegt hij het tegenovergestelde van Diderot en knoopt hij weer aan bij Aristoteles. Een roman 'hoeft niet te streven naar waarheid, maar naar waarschijnlijkheid en deze waarschijnlijkheid moet hij ontlene aan zichzelf. Ik heb niets aan een roman die een onwaarschijnlijke indruk maakt, hoewel de auteur misschien met de hand op wetenschappelijke publikaties zou kunnen aantonen dat wat hij in zijn roman heeft medegedeeld, waar is'.¹²⁰ Weinig schrijvers moesten zich zo veel commentaar laten welgevalen als W.F. Hermans. Kon men in de oorlog wel weten wat de personages in zijn roman weten? Kloppen Hermans' observaties wel in 'Nooit meer slapen'? Muggenzifters. In het citaat geeft Hermans feilloos het Aristotelische verschil aan tussen poëtische leugens en een bijkomstige fout.

Hella Haasse gaat door op de leugen die de waarheid onthult. Haasse reageerde op het negende gebod (Gij zult geen valse getuigenissen spreken tot uw naaste): 'Ik lieg de werkelijkheid om tot waarheid. Het is waar in de zin dat het zou kunnen gebeuren... dat hoeven niet altijd dingen te zijn die gebeurd zijn... Bovendien ben ik mij ervan bewust dat ik nooit exact kan vertellen hoe het is geweest'.¹²¹ Hier wordt een tipje van de sluier opgelicht over de methode van het liegen, een methode die weer erg doet denken aan Aristoteles: Hella Haasse gebruikt dingen die echt gebeurd zijn, dingen die kunnen gebeuren en dingen zoals zij denkt dat ze gebeurd zijn. Als het maar een goede roman oplevert.

Iemand die het vraagstuk van de liegende romancier diep heeft doordacht is de Peruaanse schrijver en Nobelprijswinnaar Mario Vargas Llosa. In romans, lezingen, essays en interviews verdedigt hij het liegen als een fundamenteel recht van de mens. De mens leeft niet bij waarheid alleen, hij heeft ook leugens nodig, die vrij worden verzonnen, niet die hem worden opgedrongen.¹²² In een interview zei Vargas Llosa in verband met zijn

119Multatuli, *Max Havelaar*, p. 239.

120Willem Frederik Hermans, *Experimentele romans* (1953), in: *Het Sadistisch Universum*, p. 109.

121Arjan Visser, *De tien geboden in dagblad Trouw*, 20 okt 2003.

122Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, p. 10: 'Los hombres no viven sólo de verdades; también

presidentskandidatuur: ‘Ik heb gedurende mijn campagne gezegd dat ik alleen lieg als ik romans schrijf. Liegen is mijn recht als schrijver. Als politicus heb ik nooit gelogen’.¹²³ (Je kunt overigens bedenkingen plaatsen bij zijn woorden. Zo zei Lee Chang-dong, Zuidkoreaans schrijver, oud-minister en cineast naar aanleiding van zijn nieuwste film *Poetry* (2010): ‘Als politicus spreek je exact, maar vertel je in feite leugens. Films en romans bestaan uit leugens, of fictie, maar die spreken de waarheid’. Inderdaad, als een schrijver wanneer hij liegt eigenlijk de waarheid spreekt, zou de politicus dan niet omgekeerd, terwijl hij de waarheid in het vaandel voert, eigenlijk liegen?¹²⁴)

Als zovele schrijvers zet ook Vargas Llosa de romankunst af tegen geschiedschrijving, tesamen met journalistiek: ‘De notie van waarheid en leugen functioneren verschillend in beide gevallen. Voor journalistiek en geschiedschrijving hangt de waarheid af van de vergelijking tussen wat is geschreven en de werkelijkheid waarover het gaat. Hoe dichter het een bij het ander, hoe waarheidsgetrouwer het is, hoe verder weg, des te bedrieglijker.’¹²⁵ Een roman liegt per definitie, ze rebelleren tegen, overtreffen (‘transgreda’) de werkelijkheid.

In feite liegen romans – ze kunnen niet anders – maar dat is maar een deel van het verhaal. Het andere deel is dat zij, door te liegen, een curieuze waarheid uitdrukken die alleen kan worden uitgedrukt op een andersoortige en vermomde manier, verkleed als iets wat zij niet is.¹²⁶

De manier waarop hij deze leugen vorm geeft heeft hij op vele plaatsen ontvouwd. Op de vraag wat hij bedoelde toen hij zei dat hij ‘wanted to lie in full knowledge of the truth’ antwoordde hij

In order to fabricate, I always have to start from a concrete reality. I don’t know whether that’s true for all novelists, but I always need the trampoline of reality. That’s why I do research and visit the places where the action takes place, not that I aim simply to reproduce reality. I know that’s impossible. Even if I wanted to, the result wouldn’t be any good, it would be something entirely different.¹²⁷

Dat doet denken aan de Zeuxismethode van de laat-negentiende eeuwse romanschrijvers als James en Robinson. Als hij zijn basismateriaal bij elkaar heeft, zo vertelt Vargas Llosa in zijn openingssessay van *La Verdad de las Mentiras*, moet hij schiften. ‘Door te kiezen voor het een en het terzijde leggen van iets anders, geeft de romancier de voorkeur voor die ene en vermoordt hij duizend andere mogelijkheden en versies van wat hij beschrijft’. De aldus gefabriceerde leugen onthult de waarheid, de waarheid die is verborgen achter de façade van de turbulente werkelijkheid:

Literature is a false representation of life that nevertheless helps us to understand life better to orient ourselves in the labyrinth where we are born, pass by and die.¹²⁸

les hacen falta las mentiras: las que inventan libremente, no las que les imponen; las que se presentan como lo que son, no las contrabandeadas con el ropaje de la historia’.

123Didier Seroo, *Internationale Samenwerking* (mei 1998), interview met Mario Vargas Llosa.

124Zie voor politiek en leugens: Hannah Arendt: *Lying in Politics*, in: *Crisis of the Republic*. Volgens haar is liegen het manipuleren van de feiten met de bedoeling de gunst of het vertrouwen van de kiezer te winnen.

125Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, p. 6: ‘La noción de verdad o mentira funciona de manera distinta en cada caso. Para el periodismo o la historia la verdad depende del cotejo entre lo escrito y la realidad que lo inspira. A más cercanía, más verdad, y, a más distancia, más mentira.’

126Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, p. 5: ‘En efecto, las novelas mienten – no pueden hacer otra cosa – pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es’.

127Paris Review, *The Art of Fiction interviews Mario Vargas Llosa*.

128Mario Vargas Llosa, *Nobel Prize lecture 2010*.

‘Life’, leven, algemener gesteld kan het onderwerp niet worden, maar dat is waar een schrijver op uit komt. ‘Het algemene is wat een bepaald mens, met bepaalde eigenschappen, in een bepaalde situatie aannemelijkerwijs of noodzakelijkerwijs zegt of doet, en het is dit algemene waarnaar de poëzie zoekt’ zei Aristoteles al. Het is niet meer het doel van de schrijver de mens beter te maken in morele zin, d.i. de classicistische eis van weleer, zijn doel is de lezer tot inzicht te brengen, tot begrip van zijn situatie.

Toch kunnen schrijvers te ver gaan blijktens bijvoorbeeld de kritiek die Jonathan Littell te verduren kreeg naar aanleiding van zijn ‘De Welwillenden’. Van de gruwelen uit de nazitijd bespaarde de auteur ons niets. Het Duitse weekblad ‘Die Zeit’ noemde het boek ‘widerwärtiger Kitsch’ en een Nederlandse recensent kwalificeerde het als een ‘slordige collage van moderne opvattingen over het Derde Rijk en de holocaust, de historische hiaten ingevuld door de levendige fantasie van de auteur’ (een zin waaruit overigens ook de waardering van de roman als gecompileerde leugen spreekt). Vooral over de beginzin struikelden veel critici: ‘Mensenbroeders, laat me u vertellen hoe het allemaal is gebeurd’. Hoe kon hij dat nou weten? Men vond het buiten het bereik van alle waarschijnlijkheid. Als een volleerde Aristoteliaan antwoordde hij: ‘maar daarom is het niet minder waar’. De gangbare zinswending is vaak ‘iedere overeenkomst van het verhaal met de werkelijkheid berust op toeval’, maar als de overeenkomst, hoe toevallig ook, alleen door ingewijden kan worden gecheckt en niet door de schrijver kán worden naverteld, wordt kennelijk een grens overschreden. (Een fraaie literaire reactie op wat ‘free-ranging biographical method’ is gaan heten, leverde Laurent Binet met zijn HHHH.)

In het Nederlandse taalgebied balanceert Connie Palmen vaak op de grens van leugen en waarheid. In de als sleutelroman gepresenteerde roman ‘Lucifer’ zegt ze over de literatuur: ‘Ze liegt en bedriegt, verfraait en verdicht, en toch overtreft ze in al haar leugenachtigheid de werkelijkheid in waarheidsgehalte’. Dat lijkt sterk op de gemeenplaats van de roman die de waarheid liegt. Wanneer de roman gaat over een universeel persoon wie iets overkomt en die op een bepaalde manier handelt, kan zij een diepere waarheid blootleggen. In ‘Lucifer’ heeft componist Lucas Loos om hem moverende redenen zijn vrouw in de afgrond geduwd. Hoe komt iemand tot zo’n daad?

Het punt is dat de gebeurtenis sterk doet denken aan het geval van componist Peter Schat die zijn vrouw Marina Schapers verloor na een noodlottige val van een rots. Deze overeenkomst kan als toevallig of bijkomstig afgedaan worden. Geen man overboord dus, zou je zeggen. Maar in de laatste alinea geeft de schrijfster het mysterie weg. Daar valt te lezen: ‘In de afgelopen jaren sprak ik talloze mensen over Peter Schat en Marina Schapers en over de dramatische gebeurtenis van 26 juli 1981. Ik ben hen dankbaar voor hun verhalen’. Is er dan nog sprake van een meer filosofische benadering van een universele situatie?

Velen vonden dat Palmen hier te ver was gegaan. Maar waarom eigenlijk? Is het niet het recht van een schrijver de zaken naar eigen goeddunken te fabuleren en te rangschikken? Ik denk dat de critici merkten dat zij een ongeschreven regel heeft overtreden. Wanneer iemand de grens van het waarschijnlijke naar het ware oversteekt wordt zij niet langer als romancier beoordeeld maar als journalist of wetenschapper of geschiedschrijver. In de laatste disciplines bestaan er harde criteria waartegen het verweer dat de roman een leugen is die de waarheid onthult, niet zullen helpen. De bijkomstige fout wordt dan een hoofdfout die de roman met zich meesleurt in zijn val. Palmen vond zelf ongetwijfeld dat ze iets van de waarheid loog, maar voor veel lezers deed ze de waarheid geweld aan. Deze problemen doen zich steeds voor in grensoverschrijdende genres zoals docudrama’s, mockumentaries, fakedocu’s en gescipte reality-tv. Maar ook voor objectief te noemen reportages vormt dit streven naar ‘de waarheid’ een enorme valkuil.

De leugen in de journalistiek

Toch is ook in de beeldjournalistiek een geslaagde compositie gelijk een leugen die de waarheid blootlegt. De beeldenmaker poogt door middel van enscenering en kadering de werkelijkheid scherper te stellen. Fotografie, film en tv hebben zich deze selectieve werkwijze al vroeg eigen gemaakt. Een vroeg voorbeeld is de foto die Alexander Gardner tijdens de Amerikaanse burgeroorlog maakte van een dode sluipschutter. Het geweer van de gesneuvelde stond nog klaar tegen de muur, de soldaat lag enige meters ervoor met zijn gezicht half naar de camera gewend.



Alexander Gardner, The Home of a Rebel Sharpshooter (links); A Sharpshooter's last sleep (rechts) (1863).

Gardner was een van de eersten die de gruwelen van de oorlog voor een groot publiek bracht en zette het drama dik aan in zijn teksten: 'Was he delirious with agony, or did death come slowly to his relief, while memories of home grew dearer as the field of carnage faded before him?' Pas na een fotoanalyse een eeuw later, bleek dat de soldaat dezelfde was als die op een eerdere foto, getiteld 'A Sharpshooter's Last Sleep'. Gardner had niet alleen zijn teksten maar ook de foto's gedramatiseerd. De dode soldaat was enkele tientallen meters versleept voor een mooie 'photo-opportunity'. Aan Gardners integriteit werd lange tijd niet getwijfeld maar in fotokringen geldt deze manoeuvre als een doodzonde.

Een recenter voorbeeld betreft een reportage in Bosnië. Toen in 1992 het vermoeden rees dat in Bosnië interneringskampen werden ingezet nam een Brits tv-team, vergezeld van Guardian-verslaggever Ed Vulliamy, poolshoogte. Na een week troffen ze bij Tnopolje een broodmagere man, Fikret Alic, in een toestand die herinneringen oproep aan een nazikamp. Men wist dat men met beelden daarvan een aanklacht kon formuleren tegen de burgeroorlog en de slappe houding van de EU en de VS. Vulliamy schreef later in zijn 'Seasons of Hell': 'Met zijn ribbenkast achter het prikkeldraad van Tnopolje werd Alic het symbool van de oorlog'. Op 7 augustus werden de beelden uitgezonden op de Engelse televisie en op 17 augustus opende Time met de foto.



Links: Time cover 17 augustus 1992; rechts: reactie op de foto van Thomas Deichmann in De Groene Amsterdammer, 22 januari 1997.

Naar later bleek was het prikkeldraad van later datum, het deed dienst als omheining van een veld met landbouwwerktuigen en bouwmaterialen. De mensen op de foto konden er gewoon omheen lopen. De magere man had altijd al zo'n wasbord gehad, het had niets te maken met mensonterende toestanden. De foto was zo genomen dat de essentie het scherpst tot de kijker doordrong.

In hun studie naar de visualisering van het nieuws stellen Ericson, Baranek en Chan dat deze werkwijze bij tv heel gewoon is. 'Good television news has visuals to show what the reporter has visualized in his script'.¹²⁹ Het script is leidend, niet het nieuwsfeit. Dit inzicht werd al in 1933 geformuleerd door de naamgever van de documentaire, John Grierson (hij muntte het woord 'documentaire' al eerder, in 1926): een documentaire is de 'creative treatment of reality'. In de jaren daarvoor had hij al kennis gemaakt met het monteren van films en Eisenstein geholpen met de Engelse teksten voor diens 'Pantserkruiser Potemkin'. De creatieve behandeling kende hij dus uit de eerste hand. Het gaat er om dat je weet welk effect je wil bereiken.

Een commentaar op dit principe van media-onderzoeker John Hartley klinkt ironisch maar to the point: 'Editing deftly guides viewers as to what a story means (...) A shot of a war-injured/famished/refugee child is held longer than the information requires, deferred to "the moment of truth", which is when the close-up victim looks up directly into the camera (at which point several millions of lumps rise into several millions of throats and a proud professional editor can cry "Gotcha, you sentimental bastards!")'¹³⁰ Eenzelfde euforische gedachte moet Rudolf Spoor bekropen hebben toen hij met de traan van Máxima televisiekijkend Nederland zijn 'moment van de waarheid' bracht. Hierdoor steeg de status van de tv-maker tot Zeuxis-achtige proporties.

Telkens is de lijn tussen een documentaire en een artistieke leugen, tussen 'real' en 'fake', tussen propaganda en reportage dun, flinterdun. In het volgende geval spreekt filosoof M.F. Fresco uit eigen ervaring:

In West-Berlijn kregen we ondermeer een film te zien waarop de toen nog pas kort bestaande muur met een heel lage camerainstelling was opgenomen, zodat de fysiek maar lage muur als een heel hoge onneembare vestingmuur verscheen. Dat was dus niet in overeenstemming met de 'realiteit' in engere zin, maar zeker in de ogen van de autoriteiten die de film hadden laten vervaardigen was dit 'liegen met de camera' juist het uitbeelden van de dreigende realiteit: men gaf de essentie weer van de muur en daarmee was dit 'liegen' in hogere zin juist het uitbeelden van de waarheid, van het essentiële.¹³¹

Fresco noemt dit propaganda maar zit dat niet in elk onschuldig ogend filmverslag, van bijvoorbeeld een brandhaard in Libanon? Alleen het verzinnen van dit voorbeeld is al suggestief maar meer nog de beelden kunnen de indruk wekken dat het land één grote brandhaard is. Toch noemen we de journalist die het nieuws het meest indringend in beeld kan brengen een goede journalist, ook al 'liepen in de rest van de stad de kinderen naar school, maakten de trams hun rondjes en waren op de markt de tomaten in de aanbieding'.¹³²

De ontdekking dat de 'waarheid' drijft op scriptgestuurde nieuwsgaring leidt bij veel kijkers tot heftige verwijten, dat de pers verworpen is tot 'Lügenpresse', dat op de televisie de leugen regeert en tot de constatering dat we leven in een 'post truth era'. Je zou kunnen zeggen dat hier de horizon van de maker botst met de horizon van deze kijkers. Het is ontegenzeggelijk waar dat iemand die naar een afbeelding kijkt, ook altijd zijn vooroordelen

129 Richard V. Ericson, Patricia M. Baranek and Janet B.L. Chan, *Visualizing Deviance: a Study of News Organization*, p. 340.

130 John Hartley, *The Politics of Pictures. The creation of the public in the age of popular media*, p. 144-145.

131 M.F. Fresco, *Filosofie en Kunst*, p. 67.

132 Joris Luyendijk, *Het zijn net mensen*, p. 42.

meeneemt. Maar sommige kijkers willen in het afgebeelde vooral hun eigen verwachtingspatroon bevestigd zien. Zij eisen dat de afbeelding eenzelfde voorstelling van de werkelijkheid genereert als die zij reeds bezitten. Deze kijkers willen niet dat de afbeeldingskunstenaar het venster kan aanwijzen waardoor hij keek toen hij/zij de afbeelding maakte. Ze zijn pas tevreden wanneer de afbeeldingskunstenaar een afbeelding maakt van wat zij door hun eigen venster kunnen zien of menen te zien – of wat hun goed uitkomt om te zien. Wanneer een afbeelding een daaraan tegengestelde visie ontvouwt, wordt ze als een leugen weggezet, of aan de digitale schandpaal genageld, vaak vergezeld van een afbeelding vanuit het eigen venster, die de beeldvormer als leugenaar moet ontmaskeren. Dat zo'n lees- of kijkhouding niet bijdraagt aan een brede consensus is evident. 'We are tweeting, facebooking, and snapchatting ourselves apart', schreef Ilya Lozovsky in *Foreign Policy*. Mensen verzamelen zich doelgroepsgewijs in hun eigen bubble, tevreden kijkend naar hun alternatieve feiten.

De bubble (zeepbel) is om meer redenen een informatieve metafoer. Iemand die zich binnen een zeepbel bevindt ziet vooral een weerspiegeling van wat daarbinnen omgaat. Andere metaforen die in dit verband de ronde doen zijn spiegelzaal of echokamer. Zij visualiseren de gevreesde trend zich vooral op te sluiten in het eigen gelijk en iedereen die de zeepbel probeert door te prikken af te doen als een brenger van nep-nieuws.

Er komen stemmen op het vak mediawijsheid in het curriculum op te nemen zodat leerlingen al vroeg het verschil leren kennen tussen echt nieuws en nep-nieuws. Maar als het waar is dat het nieuws altijd in zekere zin 'fake' is, lopen wij tegen een levensgroot probleem aan. Moet voortaan al het nieuws worden ontmaskerd als nep? Om klaarheid te brengen in dit onderwerp wordt sinds kort onderscheid gemaakt tussen misinformatie en desinformatie. Misinformatie bestaat uit onjuiste of onvolledige berichtgeving, desinformatie is ook onjuiste berichtgeving maar met de bedoeling personen of instellingen in diskrediet te brengen. Daarnaast zou er nog een categorie moeten worden ingeruimd voor nieuws dat de waarheid liegt. Dit kan echter evengoed als belasterend opgevat worden, zoals in het geval van de foto van de Berlijnse muur. En de kans verdacht te worden van echte leugens is levensgroot, zoals Oscar Garschagen heeft ervaren.¹³³

De waarheidliegende leugen in de schilderkunst

Het is overigens geen nieuws dat de zoektocht naar de waarheid altijd vertrekt vanuit een bepaald mens- of wereldbeeld. Zo wilde Vincent van Gogh de waarheid liegen met het oog op een vitalistisch wereldbeeld dat zich vanaf 1870 in het Europese denken verbreidde.¹³⁴ Hij wilde uitdrukken 'hoe gezond en hartversterkend ik het platteland vind', hoe de natuur tegen elke verdrukking in weer de kop opsteekt.

Barend Cornelis Koekkoek, die vijftig jaar eerder schilderde, dus nog voor de uitvinding van de fotografie, schreef vanuit een romantisch gedachtengoed: 'De natuur is louter waarheid en poëzij, de kunstenaar die deze hemelsche telgen in zijne tafereelen wil doen heerschen, moet dus de natuur navolgen, haar copiëren [bij hem is kopiëren nog geen verdachte term] en zijnen wil aan hare magt, op waarheid en poëzij onderwerpen'.¹³⁵

De onwaarheden die Vincent van Gogh (zie citaat p. 183) wilde aanbrengen zouden

¹³³Zie de voortreffelijke reactie hierop van Marc de Koninck in 'Journalistiek' (25 september 2017):

'Heeft de NRC te hard geoordeeld over Oscar Garschagen?'

¹³⁴Franz Neckenig, Vincent van Gogh: Von der historischen und überhistorischen Schönheit der Kunst, p. 131 ev.

¹³⁵Barend Cornelis Koekkoek, Herinneringen en mededeelingen van eenen landschapschilder (1841), p. 31.

nog in verband kunnen worden gebracht met zijn afkeer van de fotografische exactheid, de afkeer van de kopie. Maar dat kan niet verklaren waarom Koekkoek er ook naar streefde. ‘Alles in [de natuur] is waar! en de waarheid moet steeds den kunstenaar een heilige plicht zijn’, schrijft hij, maar ook hij bereikt deze waarheid via een leugen. Koekkoek laat zien hoe hij de waarheid liegt:

als men onophoudelijk de natuur gadeslaat, de harmonie van licht en donker, de bevalligheid daardoor veroorzaakt, de oneindige verscheidenheid der voorwerpen enz., heeft bestudeerd, kunnen voorwerpen, uit onderscheidene natuur-studiën genomen, met oordeel en smaak op het doek of paneel geplaatst, den aanschouwer, die de natuur slechts oppervlakkig beschouwt, en geene kennis van zamenstelling of compositie heeft, doen gelooven, dat uwe schilderij eene letterlijke navolging der natuur is, hoewel hij slechts eene bevallige leugen ziet.¹³⁶

Dit is het spraakgebruik van schilders of schrijvers die weten dat zij een kunstwerk samenstellen vanuit hun waarnemingen, hun geheugen en hun fantasie. Een kunstwerk is een compositie van dingen die zijn gebeurd, dingen waarvan zij denken dat ze zo gebeurd zijn en dingen die zouden kunnen gebeuren. Zulk spraakgebruik komt alleen voor in een gerijpte afbeeldingstechniek. Een afbeeldingstechniek waarvan het procédé sinds kort is geformuleerd, staat geen suggestie van een bij elkaar geassembleerde afbeelding toe, om van een leugen maar te zwijgen.

Dat wil niet zeggen dat het principe van de compositorische leugen in de begindagen van het lineaire perspectief onbekend was, zoals blijkt uit een passage bij Leonardo. In de paragone waarin Leonardo de schilderkunst afzet tegen de poëzie stelt hij: ‘De dichter kan vergeleken worden met koopmannen die op markten allerlei dingen van andere uitvinders hebben verzameld. De dichter doet hetzelfde wanneer hij leent van andere wetenschappen zoals die van de retoricus, de filosoof, de kosmograaf en dergelijke, wier wetenschappen geheel gescheiden zijn van die van de dichter. De dichter wordt dus een koppelaarster die van verschillende personen wat verzamelt en zo een deal sluit’.¹³⁷ Voor deze combinatie gebruikt Leonardo de term ‘leugen’, maar deze zwakte lijkt hij ook bij de schilderkunst te bespeuren:

Als je wilt ontdekken wat de ware bezigheid is van de dichter, zul je vinden dat hij niets meer is dan een stapelaar van dingen, gestolen van diverse wetenschappen, waarmee hij een leugenachtige compositie maakt, of, als je het eerlijk wilt zeggen, een verzonnen compositie. En in de vrijheid zulke ficties te maken lijkt de dichter op de schilder, al is dit het zwakste deel van de schilderkunst.¹³⁸

De toepassing van de leugen is opvallend, in de begintijd van het lineaire perspectief. In dit stadium wordt de leugen (*bugiardo*) vrijwel altijd gebruikt om bedrog of een fout aan te duiden. Nu blijkt dat de leugen al bij Leonardo verwijst naar de methode waarmee een kunstenaar zijn compositie van niet eerder samen waargenomen dingen fabriceert. Maar het is duidelijk dat de leugen het moeilijk verdraagt in een adem genoemd te worden met een waarheidsgetrouwe afbeeldingstechniek: Leonardo vindt de leugen niet passen bij de

136id. p. 231-232

137Kemp en Walker, p. 37-38; Leonardo da Vinci, Trattato 28: ‘...potrà comparire alle fiere come gli altri mercanti portatori di diverse cose fatte da più inventori. E fa questo il poeta quando s'impresta l'altrui scienza, come dell'oratore, filosofo, astrologo, cosmografo, e simili, le quali scienze sono in tutto separate dal poeta. Adunque questo è un sensale che giunge insieme a diverse persone a fare una conclusione di un mercato.’

138Kemp en Walker, p. 38; Leonardo da Vinci, Trattato 28: ‘E se tu vorrai trovare il proprio ufficio del poeta, tu troverai non essere altro che un adunatore di cose rubate a diverse scienze, colle quali egli fa un composto bugiardo, o vuoi, con più onesto dire, un composto finto; ed in questa tal finzione libera esso poeta s'è equiparato al pittore, ch'è la più debole parte della pittura.’

perspectivische schilderkunst, daarom noemt hij haar het ‘zwakste deel’. Het is alsof hij voorvoelt dat dit stadium eenmaal aan zal breken. Vooralsnog is de ‘leugenachtige compositie’ de actuele methode van de oudere dichtkunst maar de schilderkunst, ja elke beginnende afbeeldingstechniek, bezit haar in potentie.

8.3.2 De onbedoelde leugen: niet-overtuigend kunstwerk

Voor ik kom tot een afronding van de fenomenologie van de leugen wil ik nog een symmetrie aanbrenge in het schema van de leugen. Zoals de lezer zich herinnert kent de leugen van het medium, ofwel het bedrog/de illusie (8.1.1), ook een onopzettelijke variant: de tekortkoming van het medium, vooral naar voren komend bij de fotografische momentopname (8.1.2). Ook de combinatorische leugen kent beide varianten, de door Van Hoogstraten e.a. als leugens betitelde vergissingen (8.2.1) zijn onbedoeld, maar in het werk van Escher en Hogarth zijn ze bewust aangebracht om een spel met de verwachtingen van de waarnemer te spelen (8.2.2). Kent nu ook de (al of niet bevallige) leugen die bewust wordt samengesteld, een onbewuste tegenhanger?

Hoogst zelden wordt daarvoor ‘de leugen’ in stelling gebracht, maar er bestaan natuurlijk kunstwerken die, hoezeer de kunstenaar ook zijn best heeft gedaan een kloppende compositie te maken, niet overtuigen. Er is een weeffout gemaakt waardoor handelingen en personages niet overeenstemmen, in de woorden van Jochem Mecke, ‘die Überzeugungen des Erzählers, die von ihm entworfenen Figuren und Handlungen und die Literarische Äußerungsform die er ihm gibt, stimmen nicht überein, sie sind nicht stimmig, sondern gehen auseinander’.¹³⁹ ‘Niet overtuigend’ is een veel voorkomend predikaat, vooral toegekend aan boeken en films. Maar ook bij schilders is het een belangrijk criterium dat alles ‘stimmig’ in elkaar past. Zo maakt Leonardo da Vinci melding van een Maria-Boodschap waarop het leek alsof de engel Maria wilde aanranden en Maria zich uit wanhoop uit het raam wilde werpen.¹⁴⁰ Knoop goed in je oren dat je zulke fouten niet maakt, waarschuwt Leonardo. Zou hij Botticelli’s *Annunciazione* op het oog hebben?¹⁴¹



Sandro Botticelli (1489-1490), *Annunciazione*.

Ook Vasari bekommert zich om zo’n innerlijke gepastheid. Hij noemt het *convenevolezza* en

¹³⁹Jochem Mecke, *Du musst dran glauben. Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur* (2015), in: *Diegesis* 4, H.1

¹⁴⁰Kemp en Walker, p. 200, *Trattato* 55.

¹⁴¹Michael Baxandall (*Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, p. 55-56) lijkt dit te suggereren.

geeft als voorbeeld dat wanneer op een schilderij iemand een ander groet, die ander niet met zijn rug naar hem toe moet staan. De gekozen voorstelling kan vele verschillende onderdelen bevatten maar die moeten wel altijd onderling tot elkaar in relatie staan en met wat de schilder van plan is af te beelden.¹⁴² Dit is overigens de term die Minturno vijf jaar eerder heeft genoemd als een van de vier modi van waarschijnlijkheid. Een schrijver neemt de *convenevolezza* in acht, schijft Minturno, wanneer hij een man mannelijke eigenschappen meegeeft, zoals viriliteit, onverschrokkenheid, welbespraaktheid, wijsgerigheid, en een vrouw bescheiden, zwijgzaam, en zorgzaam laat zijn.¹⁴³ Een voorschrift dat teruggaat op de *convenientia* uit *Ars poetica* van Horatius (ca. 12 v.C.).

Zulke afbeeldingen, correct in hun details maar vals in het geheel, boeten in op hun geloofwaardigheid en dat is funest voor de verbeelding. Als het kunstwerk op een storende manier niet ‘klopt’ kan iemand zich geen voorstelling maken van de wereld die de kunstenaar eigenlijk had willen oproepen. De waarheid van het kunstwerk hangt af van het vermogen het publiek te verleiden, zich te laten inleven. Als het kunstwerk daarin te kort schiet, wordt het een leugen, stelt Vargas Llosa:

Elke goede roman vertelt de waarheid en elke slechte roman liegt. Want ‘de waarheid vertellen’ bij een roman betekent de lezer een illusie laten leven en ‘liegen’ betekent niet in staat zijn deze truc te bereiken.¹⁴⁴

De leugen, onontbeerlijk om een waar kunstwerk te maken, kan het kunstwerk dus ook ontluisteren wanneer zij niet overtuigend genoeg gebracht wordt. In recensies wordt opvallend vaak geoordeeld dat een personage, psyche of plot ‘niet overtuigt’. Notendop (Ian McEwan), *Vrij Man* (Nelleke Noordervliet), *May we be forgiven* (A.M. Homes), *Extra tijd* (Dautzenberg; ‘leest als de handleiding van een keukenrobot’), *Cider voor arme mensen* (Hella Haasse), *Bezoekrecht voor een hand* (John Irving), om maar een greep te doen, vielen alle het oordeel ten deel. Weliswaar wordt in dezelfde bespreking de leugen vaak met de mantel der liefde bedekt, maar de recensenten willen het toch maar gezegd hebben. Als ze het boek echt willen vermeubelen wordt het werk ook wel een ‘draak’ genoemd. Deze term, die ook voor toneel en film in zwang is, heeft als bijkomend voordeel dat verwarring met de leugen uit een van de andere categorieën wordt voorkomen.

In de betere roman krijgt de ongeloofwaardigheid zelf een literaire functie, zoals in die met een onbetrouwbare verteller. Een vaak gebruikt voorbeeld is William Faulkners ‘*The Sound and the Fury*’ en sinds kort ‘*De Welwillenden*’ van Jonathan Littell. Met betrekking tot de laatste merkte Elsbeth Etty op: ‘Natuurlijk zet Littell met Aue geen psychologisch geloofwaardig karakter neer en dat is precies wat me aan *De Welwillenden* zo bevalt’. Haar mening is dat niets kan verklaren waarom iemand een massaslachter kan worden en daarom moet de schrijver dat ook niet willen. ‘Hoe Littell ook zijn best doet van hem een slachtoffer

142Giorgio Vasari, *Vite di... etc.* II (1568) Introd., cap. 15: ‘Questa invenzione vuol in sé una *convenevolezza* formata di concordanza e d’obediencia: ché, s’una figura si muove per salutare un’altra, non si faccia la salutata voltarsi indietro, avendo a rispondere; e con questa similitudine tutto il resto. La istoria sia piena di cose variate e differenti l’una da l’altra, ma a proposito sempre di quello che si fa, e che di mano in mano figura lo artefice’.

143Minturno, *L’arte poetica*, p. 48: ‘E’da vedere ancora quel, ch’a ciascuna persona si conviene: peciocché all’uomo sta bene l’esser virile, terribile, ed eloquente, ed il filosofare; ma non sta bene alla Donna, la cui laude è posta nell’onestà, e nel silenzio, e nel governo della famigliola, e della casa, fuori della quale non è cosa, che a lei s’appartenga’. Zie ook Daniello, *Della Poetica* (1536), p. 36-37.

144Mario Vargas Llosa, *La Verdad de las Mentiras*, p. 7: ‘Toda buena novela dicela verdad y toda mala novela mente. Porque “decir la verdad” para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y “mentir” ser incapaz de lograr esa superchería.’

te maken, uiteindelijk lukt hem dat niet en volgens mij wil hij het ook niet'.¹⁴⁵ Volgens Etty is de ongeloofwaardigheid hier dus onderdeel van de literaire compositie en zo kan een roman met een niet-overtuigende hoofdpersoon toch overtuigen. Andersom kan een boek met een correct argumenterend personage als kunstwerk toch niet overtuigen, niet vanwege storende bijkomstige fouten maar vanwege de fouten van de kunst als kunst, zoals Aristoteles al wist (zie 8.2).

Hier zijn twee soorten waarschijnlijkheid aan de orde, aldus Abbé Dubos. De mechanische waarschijnlijkheid wordt bereikt wanneer bijkomstige fouten zijn vermeden, d.i. wanneer alles is afgebeeld in overeenstemming met de natuurwetten. De poëtische waarschijnlijkheid wordt verkregen wanneer niets is afgebeeld wat in strijd is met de wetten binnen het verhaal, vergelijkbaar met Leonardo's commentaar op de Annunciatie en met Vasari's *convenevolezza*. 'De poëtische waarschijnlijkheid bestaat in het verlenen aan de personages van die aandoeningen die hen het beste passen [conviennent], overeenstemmend met hun leeftijd, hun waardigheid, met hun temperament en het belang dat ze verondersteld worden te hebben in de handeling. Het bestaat [ook] in het in ogenschouw nemen van wat de Italianen noemen "il costume", d.i. in het conformeren aan wat we weten van bepaalde zeden, kleding, huizen, en wapens van de mensen die we pogen af te beelden'.¹⁴⁶

Deze definitie kreeg een plaats in de Encyclopédie van Diderot en d'Alembert. Wat Dubos de poëtische waarschijnlijkheid noemt, noemen wij nu de poëtische leugen. Als de poëtische leugen niet overtuigt, zouden we dus kunnen spreken van een dubbele leugen.

Leugen, slot.

Tot zo ver de onopzettelijke variant van de compositoire leugen. Het schema kan nu voltooid worden:

| | leugen (opzet) | (geen opzet) |
|------------|---|---|
| medium | bedrog, illusie, vermaak | tekortkoming van het medium |
| combinatie | satire, dada, Escher | fout, vergissing, blunder |
| compositie | bevallige leugen, waarheid, propaganda; desinformatie | ongeloofwaardige compositie, 'niet overtuigend', draak; misinformatie |

Hiermee komt de fenomenologie van de leugen tot een afronding. Na de leugen als bedrog (8.1) en de leugen als vergissing (8.2) bestaat de laatst ontdekte leugen in een moedwillige dooréénhaspeling van het onderwerp met als doel het publiek niet een onwaarheid maar een waarheid aan te reiken, een in de filosofie nauwelijks aan de orde komende vorm van liegen. De componenten bestaan uit dingen die echt gebeurd zijn, dingen zoals wij denken dat ze gebeurd zijn en dingen die zouden kunnen gebeuren, precies die componenten die Aristoteles had voorgesteld. Personages, historische gebeurtenissen en topografische bijzonderheden worden naar een ontwerp van de kunstenaar aaneengesmeed tot een luminiserend kunstwerk dat de toeschouwer bijlicht in zijn duistere bestaan. De afbeelding toont het leven zelf! De 'condition humaine'! De essentie! De waarheid! Voor minder doet de kunstenaar het – in alle bescheidenheid – niet. Door een herschepping van de werkelijkheid dringen wij er des te dieper in door, zo is de gedachte.

¹⁴⁵Elsbeth Etty, NRC, 30 januari 2009.

¹⁴⁶Abbé Dubos, *Réflexions Critiques* etc. p. 168: 'Il est deux sortes de vraisemblance en peinture, la vraisemblance poétique & la vraisemblance mécanique'.

Tot hier heeft de afbeeldingstechniek het gebracht, van de waarheid, via de uitverkiezing van schone delen tot de kunst die de waarheid liegt. ‘Wie ist Kunst als Lüge möglich!’ vraagt Nietzsche zich af. Kunst, zo is zijn antwoord ‘will gerade *nicht* täuschen, ist *war*’.¹⁴⁷ Wanneer de afbeeldingstechniek het stadium van de juichende manifesten voorbij is, ontwaakt vroeg of laat het besef dat de waarheid meer gediend is met het verdraaien van de werkelijkheid.

Uit de vele bespiegelingen over de leugen in morele zin komt een constante naar voren: iemand die liegt vertelt een ander een onwaarheid met de intentie die ander te misleiden. Bestudering van teksten over kunst en literatuur laat een veel bredere toepassing van de leugen zien. Zij brengt drie gemeenplaatsen aan de oppervlakte met niet tot elkaar reduceerbare betekenissen van de leugen. Daarnaast kennen de leugens alle drie een opzettelijke en een onopzettelijke variant.

Uit de studie blijkt ook dat de gemeenplaatsen niet door de hele geschiedenis heen op willekeurige momenten gebezigd zijn. Dat een schilderij of een film of een foto het oog bedriegt wordt al van aanvang af gezegd. Reeds Cennino Cennini (eind veertiende eeuw) schreef dat de schilder iets wat niet bestaat, toont alsof het is: ‘quello che non è sia’.

De leugen van de tweede gemeenplaats wordt de kunstenaars ook al vroeg als een tamelijk ernstig vergrijp aangerekend. Alberti en Leonardo waarschuwden voor de vergissingen die leiden tot zulke leugens.

De leugen ten slotte waarmee de kunstenaars zijn ‘leugenachtige composities’ maakt ten einde dichterbij de waarheid te komen, duikt daarentegen pas op wanneer de echte waarheidsclaims zijn verstomd. Schrijvers en schilders die pretenderen de waarheid te schilderen en daarbij het venster, de spiegel of de schaduw in stelling brengen, kunnen niet tegelijkertijd beweren dat zij de waarheid liegen. Zij zouden zichzelf tegenspreken. Dat blijkt wel uit het citaat van Leonardo. Hij verwijt de poëzie leugens en vindt dat de schilderkunst daarvan verschoond moet blijven – zij is immers de ware afbeelding. Bij Leonardo is voor een bevallige leugen nog geen plaats.

Hoe meer de kunstenaars meester werden over het procédé en hoe verder zij de afbeeldingstechniek tot een voor ieder aanvaardbaar medium voort ontwikkelden, hoe meer zij merkten dat de leugen precies samenvatte wat zij aan het doen waren. Ze begaan niet per ongeluk vergissingen, nee, zij vergissen zich moedwillig en onthullen daarmee het wezen van de werkelijkheid.

Deze leugen wordt niet opgevat als iets leugenachtigs, maar als een omweg om tot dieper inzicht te komen. Blijkbaar bezit deze leugen een enorme overtuigingskracht en aantrekkingskracht. Mensen nemen delen ervan over in hun conversaties, in hun opvattingen, in het alledaagse leven. Dat deze toeëigening kan leiden tot kitsch maar ook een noodzakelijke voorwaarde is voor het doorgeven van onze cultuur is het onderwerp van het volgende hoofdstuk.

147Friedrich Nietzsche, Kritische Studienausgabe 7, p. 632.

Hoofdstuk 9 Het leven imiteert de kunst

Literature differs from life in that life is amorphously full of detail, and rarely directs us toward it, whereas literature teaches us to notice. Literature makes us better noticers of life; we get to practice on life itself; which in turn makes us better readers of detail in literature; which in turn makes us better readers of life.

James Wood.

The images themselves become shadowy mirror reflections of one another: one interview comments on another; one television show spoofs another; novel, television show, radio programme, movie, comic book, and the way we rethink of ourselves all become merged into mutual reflections. At home we begin to try to live according to the script of television programmes of happy families, which are themselves nothing but amusing quintessences of us.

Daniel Boorstin.

In dit hoofdstuk onderzoek ik wat verschillende denkers geschreven hebben over het feit dat de rollen zijn omgedraaid, dwz dat de natuur de kunst nabootst. Vragen die daarbij aan de orde komen zijn: In hoeverre is de afbeeldingstechniek in staat de mens en zijn cultuur te beïnvloeden, er haar stempel op te drukken? Is het resultaat verheffend of mondt het vroeg of laat altijd uit in een cliché? Zit het ingebakken in de natuur van de mens, bootst het leven de kunst noodzakelijk na of kan het leven ook heel goed zonder? En als we de kunst of afbeeldingen zo massaal nabootsen zoals men wel beweert, kunnen we dan nog weten wat beeld is en wat werkelijkheid?

Nabootsing van de nabootsing

Zoals dat gaat met geslaagde afbeeldingen, zij worden gaarne nagevolgd. Hiermee bedoel ik niet alleen dat we de beelden kopiëren of dat we ons hullen in de vertoonde mode. Ik bedoel ook navolging in overdrachtelijke, waarnemingspsychologische zin: beelden maken ons opmerkzaam op dingen die we voorheen niet zagen en drukken zo hun stempel op onze waarneming. Ze veranderen onze manier van kijken: in veel gevallen kunnen we niet meer naar de natuur kijken zonder, als het ware, de afbeelding ervan nog op ons netvlies te voelen branden. Onze waarneming van het origineel wordt mee-gestructureerd door de afbeelding. Wie kijkt er nog gewoon naar een bedje jonge sla? Dankzij Rutger Koplands gedicht zien we dat als toppunt van broosheid. Ander voorbeeld: we zagen altijd al cypressen in de Provence,

maar sinds Van Gogh ze schilderde zien we ze vaker, beter, ‘echter’, zoals Alain de Botton schrijft: ‘There had surely been fewer cypresses in Provence before Van Gogh painted them’.¹ En Rudi Fuchs schreef naar aanleiding van De molen van Wijk bij Duurstede van Jacob van Ruysdael: ‘Sinds dit schilderij is het Hollandse landschap, met dat veranderlijke weer, er voorgoed zo uit gaan zien’.

Hoe kan dit? Het lijkt alsof we bepaalde details, typen of structuren pas zien wanneer de kunstenaar er zijn lens op heeft gericht. De natuur doet zich aan ons voor in een ‘altijd weer andere warreling’ en de kunstenaar vangt het op haar meest veelzeggende moment in een vorm. De goed getroffen vorm ‘richt’ onze blik opnieuw naar buiten, effectueert een nieuwe band met onze omgeving.

Onze waarneming van de werkelijkheid neigt ertoe zich te schikken naar de waarneming van het beeld dat kunstenaars of beeldhouwers ervan gemaakt hebben. Het is een gedachte die we al terugvinden bij Kant, dat we de werkelijkheid modelleren naar een vooraf gemaakt ontwerp. In de afbeeldingstheorie wordt deze aanpassing van de werkelijkheid aan het beeld samengevat onder de noemer ‘nature imitates art’. In feite is deze formule onvolledig. Wat bedoeld wordt is niet ‘de natuur imiteert de kunst’ maar ‘onze waarneming van de natuur imiteert onze waarneming van de kunst i.c. het kunstwerk’. In tientallen commentaren is dit mechanisme in steeds weer andere bewoordingen beschreven. Volgens Gombrich betekent dit dat we de dingen leren zien in termen van het beeld, waarin tot uitdrukking komt hoe de schilder het zag:

We go to the picture gallery and when we leave it after some time, the familiar scene outside, the road and the bustle, often look transformed and transfigured. Having seen so many pictures in terms of the world, we can now switch over and see the world in terms of pictures. For a brief moment, that is, we look at things a little with a painter’s eye, or, more technically speaking, with a painter’s mental set.²

De praktijk van alledag laat zien dat dit ‘see the world in terms of pictures’ voor alle media opgaat. ‘Het was net een film’, zeggen we van een onwaarschijnlijke maar toch voorgevallen reeks gebeurtenissen. Vincent van Gogh schreef aan zijn broer: ‘Nu Theo, gij hebt Mme Bovary gelezen, herinnert gij u de eerste Mme Bovary die stierf in een zenuwtoeval, zoiets was het hier’.³ Een man kleepte zich als de hoofdpersoon uit ‘Taxi Driver’ en pleegde, naar het voorbeeld van die film een aanslag op president Ronald Reagan, in de hoop de wereld te redden (‘On every street in every city there’s a nobody who dreams of being a somebody’). ‘Ik voelde me net die schreeuw van Edvard Munch’, hoorde ik ooit iemand (ik meen Bart Chabot) zeggen die zijn ontzetting wilde ‘uitbeelden’. Claude Monet keek zelfs met zijn eigen ‘painter’s mental set’ waar hij eigenlijk als mens had moeten kijken. Hij merkte dat hij bij het aanschouwen van zijn zojuist gestorven geliefde Camille voornamelijk kleurstimuli aan het verwerken was: ‘des tons de bleu, de jaune, de gris, que sais-je?’

Life imitates art, noteert Linda Nochlin bij deze woorden van Monet, uit een brief aan zijn steun en toeverlaat, de staatsman Clemenceau.⁴ Even afgezien van het feit dat het in het laatste geval om een stoffelijk overschot gaat, alle bovenstaande vergelijkingen kunnen worden ondergebracht in de gevleugelde uitspraak ‘de natuur bootst de kunst na’, ook wel geschreven als ‘het leven bootst de kunst na’.

De cirkel is nu rond. De afbeeldingen die in het begin van hun bestaan waren bedoeld om de natuur zo perfect mogelijk na te bootsen, zijn, na te zijn ontmaskerd als een leugen, nu zelf tot model geworden. We zijn er zo aan gewend geraakt dat we denken en zien in termen

1 Alain de Botton, *The Art of Travelling*, p. 194.

2 Ernst Gombrich, *Art and Illusion* p. 258. Zie ook p. 292.

3 Vincent van Gogh, Brief 359.

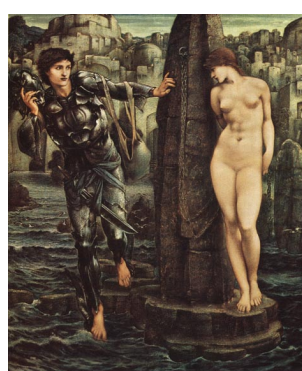
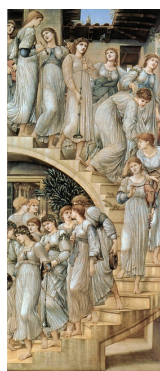
4 Linda Nochlin, *Realism*, p. 63.

van beelden: de afbeeldingen hebben zich ontpopt tot metafoor van onze ervaring en zijn als zodanig onderdeel van ons vocabulair geworden. We drukken ons erin uit zonder er bij na te denken.

Oscar Wilde

Oscar Wilde was de eerste die het zo formuleerde, velen hebben het hem nagezegd: *Life imitates Art*. In zijn fameuze ‘*The Decay of Lying*’ illustreert de Ierse schrijver de uitspraak met talrijke voorbeelden die veel gelijkenis vertonen met de genoemde gevallen hierboven. Bij nadere analyse blijkt dat Wilde’s voorbeelden in drie groepen zijn te onderscheiden. (1) Mensen bootsen de romantische levensloop van een personage na, zoals zij dat hebben gelezen in een roman of gedicht. Volgens Wilde sloegen velen de hand aan zichzelf omdat Goethes *Werther* dat deed, velen volgden het voorbeeld van Jacques Rolla, een personage uit Alfred de Mussets gedicht *Rolla* (1833), die hetzelfde deed. Q.e.d.: ‘*Life imitates Art far more than Art imitates Life.*’⁵ (2) Niet alleen doen en laten maar ook de wijze waarop mensen spreken of zich kleden ontleen zij aan de kunst. Vrouwen van de middenklasse frequenteerden salons en galerieën in de Prerafaëlitische stijl van Burne-Jones en Rossetti omdat zij daarin het schoonheidsideaal zagen verbeeld.⁶

whenever one goes to a private view or to an artistic salon one sees, here the mystic eyes of Rossetti's dream, the long ivory throat, the strange squarecut jaw, the loosened shadowy hair that he so ardently loved, there the sweet maidenhood of *The Golden Stair*, the blossomlike mouth and weary loveliness of the *Laus Amoris*, the passionpale face of *Andromeda*, the thin hands and lithe beauty of the *Vivien* in *Merlin's Dream*.⁷



Illustraties (vlnr): Dante Gabriel Rossetti, *The Day Dream*, 1880;
E. Burne-Jones, *The Golden Stairs*, 1876-80;
Edward Burne Jones, *Perseus-series: Rock of Doom* (1884-5);
id. *The Beguiling of Merlin* (*Vivien brengt Merlijn in slaap*) (1872-77).

5 Oscar Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, p. 92.

6 David Latham, *Writing on the Image: Reading William Morris*.

7 Oscar Wilde, *Complete Works*, p. 90-91. Deze invulling van ‘*nature imitates art*’ kent vele precedents, zoals Denis Diderot in zijn *Essay sur la Peinture* (1765): de schilders en beeldhouwers richten zich op de dichterlijke beschrijvingen van *Thetis*, *Venus*, *Apollo* en *Ganymedes*, het volk beoordeelt zichzelf weer naar deze idealen. Samuel van Hoogstraaten gebruikt *Thetis*, *Venus*, *Pallas* en *Juno* als schoonheidsidealen (oorspronkelijk afkomstig uit een vers van Franciscus Lucas van Brugge); volgens Richard Burton die in *The Anatomy of Melancholy* (1621) hetzelfde vers noteert, is dit geïnspireerd op Lucianus, die in diens ‘*Imagines*’ vijf antieke schilders tot voorbeeld neemt: *Aphrodite van Praxiteles*, *Aphrodite van Alcamenes*, *Sosandra van Calamis*, *Athene van Phidias* en de Amazone leunend op een speer, eveneens van Phidias.

(3) Life imitates Art kan volgens Wilde ook betekenen (zie het citaat van Gombrich) dat een kunstwerk ons attent maakt op de dingen zoals we ze voorheen niet zagen. ‘For what is Nature? Nature is no great mother who has borne us. She is our creation (...) Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us.’⁸ Ook daarvan geeft Oscar Wilde voorbeelden, het beroemdste van alle dat van de mist in Londen:

At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till Art had invented them.⁹



James McNeill Whistler, Nocturne in Grey and Gold (1874).

In een komische hyperbool stelt hij dat men tegenwoordig te ver gaat: het overdreven realisme veroorzaakt zelfs bronchitis. Daarom is de kunst uitgeweken naar Frankrijk waar zij zonovergoten landschappen schildert, ‘and, on the whole, Nature reproduces it quite admirably’. De grote gemene deler van deze drie voorbeelden uit ‘The Decay of Lying’ is: kunst liegt de wereld om tot reproduceerbare vormen. Verschijnselen, stijlen en gewoonten door de kunst voortgebracht, lenen zich er bij uitstek voor in het leven te worden gereproduceerd.

... Life imitates Art much more than Art imitates Life. This results not merely from Life’s imitative instinct, but from the fact that the self-conscious aim of Life is to find expression, and Art offers it certain beautiful forms through which it may realise that energy. It is a theory that has never been put forward before, but it is extremely fruitful, and therefore throws an entirely new light upon the history of Art.

De spiksplinternieuwe theorie waarover Oscar Wilde het hier heeft is echter niet zozeer in de kunstgeschiedenis ter hand genomen – hoewel Gombrich een serieuze poging heeft ondernomen (zie citaat) – als wel in de mediawetenschappen en in de filosofie. Een nadere verkenning laat zien dat zich uit de slogan van Oscar Wilde twee tradities hebben ontwikkeld. Aan de ene kant een positieve, die de nabootsing van de afbeelding een humaniserende werking toeschrijft. Dankzij afbeeldingen is de mens beter in staat tot kennis te komen van zichzelf. Daartegenover bestaat er ook een traditie van vileine commentaren op nabootsend publiek. Volgens de betreffende critici verliest de mens zich juist wanneer hij/zij de afbeeldingen te slaafs volgt. In de navolging wordt het niveau van de karikatuur zelden overstegen.

Beide zienswijzen, zowel de meer filosofische als de cultuurkritische, kunnen zoals gezegd worden teruggevoerd op een van de invullingen die Oscar Wilde gaf aan ‘nature imitates art’. Eerst traceer ik de cultuurkritische aftakking die bij Wilde begint als stijlkritiek, vervolgens ga ik in op de filosofische noodzaak van toeëigening van het beeld, vooral geïnspireerd op de filosofie van de Franse denker Paul Ricoeur.

8 Oscar Wilde, Complete Works, p. 95.

9 Oscar Wilde, Complete Works, p. 95.

Van stijlkritiek naar cultuurpessimisme

Hoewel Oscar Wilde zeker ook de verheffende effecten van de imitatie onderkende, benoemde hij daarnaast de valkuil waaraan vooral de minder beschaafden ten prooi zouden vallen. Na zijn constatering dat de mensen pas door de schilders wisten wat ‘fog’ was, voegt hij raillerend toe: ‘...the cultured get an effect, the uncultured get cold’. Hij condenseert deze geringschatting in de waarneming van ene ‘Mrs. Arundel’¹⁰ die, volgens Wilde ten onrechte, enthousiast raakte over een prachtige zonsondergang. In werkelijkheid was het slechts een ‘very secondrate Turner, a Turner of a bad period, with all the painter’s worst faults exaggerated and overemphasized’. Dat Mrs. Arundel dat onderscheid niet kon maken wees volgens Wilde op een provinciale natuur.

De met Wilde in een ingewikkelde vriendschap verkerende schrijver George Bernard Shaw bezag het fenomeen eveneens met argusogen. Shaw borduurt voort op de waarneming van Wilde dat de natuur de kunst nabootst. Vooral matige literatuur vormt volgens hem een gevaar.

Het ergste daarvan is dat, daar de mens zijn intellectuele zelfbewustzijn ontleent aan wat over hem geschreven wordt in boeken, een hardnekkige misrepresentatie van de mensheid in de literatuur ten slotte wordt geaccepteerd en in praktijk gebracht. Als elke spiegel onze neus twee keer zijn gewone lengte toonde, zouden we leven en sterven in de veronderstelling dat we allemaal Jan Klaassen waren; en we zouden een ware spiegel uitmaken voor het werk van een dwaas, een krankzinnige of een grappenmaker. Sterker, ik denk dat we, door een Lamarckaanse aanpassing, onze neuzen zouden verlengen tot de bewonderde grootte: want ik heb opgemerkt dat wanneer een bepaald type of kenmerk verschijnt in schilderijen en wordt bewonderd als schoon, het spoedig algemeen wordt in de natuur; zodat de Beatrices en de Francesca’s in de schilderijtentoonstelling van de ene generatie, aan wie de mindere dichter zijn verzen wijdt getiteld ‘To My Lady’, tot leven komen als de dienstmeisjes en huishoudsters van de volgende generatie.¹¹

Een fraai citaat dat laat zien wat Shaw ervan denkt: schilders idealiseerden de historische Beatrice en Francesca in hun schilderijen, matige dichters nemen hen als inspiratie en daarmee zet onherroepelijk de degeneratie in: mensen denken dat het zo hoort en vervallen tot clichés. ‘Ten years of cheap reading have changed the English from the most stolid nation in Europe to the most theatrical and hysterical’.¹²

De Franse filosoof en schopenhaueriaan Jules de Gaultier, ‘the greatest modern philosopher now living’ schreef W.E. Ellis in 1928, vond een term uit voor deze neiging tot imitatie: bovarysme, naar de roman van Gustave Flaubert ‘Madame Bovary’. Ook bij De Gaultier komt de imitator er bekaaid van af. Emma Bovary, opgesloten in een slaperig provinciestedje, laat zich meeslepen door haar lectuur van salonblaadjes en damesliteratuur en denkt dat het ware leven daar is waar zij niet is. De Gaultier herkent in haar tragische

10 Arundel was ook de naam van een sociëteit van oa Ruskin die voordelige maar kwalitatief goede reproducties van oude meesters voor de middenklasse beschikbaar wilde stellen. Wilde bezat zelf ook een collectie Arundel reproducties. Zie *The Complete Works*, IV, p. 397.

11 George Bernard Shaw, *Three Plays for Puritans*, xviii: ‘The worst of it is that since man’s intellectual consciousness of himself is derived from the descriptions of him in books, a persistent misrepresentation of humanity in literature gets finally accepted and acted upon. If every mirror reflected our noses twice their natural size, we should live and die in the faith that we were all Punches; and we should scout a true mirror as the work of a fool, a madman, or jester. Nay, I believe we should, by Lamarckian adaptation, enlarge our noses to the admired size: for I have noticed that when a certain type of feature appears in painting and is admired as beautiful, it presently becomes common in nature; so that the Beatrices and Francescas in the picture galleries of one generation, to whom minor poets address verse entitled *To My Lady*, come to life as the parlormaid and waitresses of the next.’

12 id. xix.

geschiedenis een universele trek van de mens om de vergissing en de leugen tot wet van zijn natuur te maken.¹³

Het bovarysme definieert hij als een ‘pathologische en eenzijdige overdrijving zichzelf anders op te vatten dan men is.’¹⁴ Vanuit hun onmacht met het tekort aan persoonlijkheid om te gaan, spiegelen de personages van Flaubert zich liever aan een ander die zij niet zijn. Emma spiegelt zich aan Maria Stuart, Jeanne d’Arc, Lucia di Lammermoor, apotheker Homais spiegelt zich aan de ‘man van de wetenschap’.

Volgens De Gaultier zijn alle mensen in meer of mindere mate behept met deze beklagenswaardige trekken. Uit alle macht ‘proberen zij het verkozen personage zo veel als mogelijk in heel zijn uiterlijk en verschijning na te bootsen: de gebaren, de intonatie, de gewoontes, de spreektrant, en [...] deze imitatie is, om de waarheid te zeggen, een parodie.’¹⁵ Ook Napoleon Bonaparte, die zich hulde in het purper van Julius Ceasar, bleef volgens De Gaultier steken op een cartoonesk niveau. De imitatie van de tunica onder een zo verschillende hemel brengt het bovarysme van de oudheid tot aan het punt van de karikatuur.¹⁶

De kwalificaties die de kunstimiterende of kunstvolgende mens worden toegedicht, zijn tot nu toe zonder uitzondering negatief: tweederangs, provinciaal, teatraal, karikaturaal, een en al parodie. De nabootsers zijn de beklagenswaardige slachtoffers van hun eigen fantasieën. Ze maken zich gelijk aan de beelden die de schrijver heeft bedacht, aldus Shaw, ‘only much stupider’¹⁷. Aan het rijtje is in de loop van de twintigste eeuw het van oorsprong Duitse woord kitsch toegevoegd. Kitsch dankt zijn bestaan aan gevoelens die de massa’s kunnen delen, aldus Milan Kundera en is dan ook nooit origineel: ze zijn gestoeld op ‘basisbeelden die in het geheugen van de mensen zijn gegrift: ondankbare dochter, in de steek gelaten vader, kinderen die over een grasveld rennen, verraden vaderland, herinnering aan een eerste liefde’¹⁸.

De eerste die het thema ‘nature imitates art’ toepaste op de moderne media was de Amerikaanse cultuurhistoricus Daniel Boorstin, in zijn veelgelezen ‘The image’, een vroege kritiek op het medium televisie. Ook hij is niet onverdeeld gelukkig met het resultaat. Tot zijn leedwezen moest hij constateren dat de ooit tot verheffing gelanceerde tv afgleed in de richting van puur amusement. Dat besmette het gehele kijkvolk inclusief presidentskandidaten. Boorstin bespreekt het tv-debat tussen de presidentskandidaten J.F. Kennedy en Richard Nixon van 1960. Dat werd volgens radioluisteraars ruimschoots gewonnen door Nixon maar de tv-registratie had een totaal ander effect. Nixons gezicht vertoonde zweetdruppels en een beginnende baard terwijl Kennedy okselfris en gladgeschoren oogde. Daarnaast probeerde Nixon alles wat Kennedy beweerde punt voor punt te weerleggen, terwijl

13 Jules de Gaultier, *Le bovarysme* (1898), Ch. I: ‘Flaubert [a] constaté dans l’homme un Bovarysme irrémissible qui fait de l’erreur et du mensonge la loi de sa nature’.

14 id.: ‘cette prédisposition consiste précisément en une exagération pathologique et singulière de se concevoir autre qu’elle n’est’. Hij beperkt het bovarysme overigens niet slechts tot de mens, het strekt zich uit tot gemeenschappen, naties, de mensheid, de waarheid. Hierin herkent men Schopenhauers leer van de wereld als voorstelling.

15 id.: ‘ils imitent du personnage qu’ils ont résolu d’être tout ce qu’il est possible d’imiter, tout l’extérieur, toute l’apparence: le geste, l’intonation, l’habit, la phraséologie, et [cette imitation, qui restitue les effets les plus superficiels d’une énergie sans reproduire le principe capable de causer ces effets,] cette imitation est, à vrai dire, une parodie.’

16 Jules de Gaultier, *Le bovarysme*, Ch. IV: ‘L’imitation du costume sous un ciel si différent mit ce Bovarysme de l’antique au point de la caricature’.

17 George Bernard Shaw, *Cashel Byron’s Profession* (1901), Preface viii. Hij verwijst hierbij naar Goethe en diens door hemzelf betreunde jeugdwerk ‘Die Leiden des jungen Werthers’: ‘Men and women are made by their own fancies in the image of the imaginary creatures in his (= Goethes) youthful fictions, only much stupider’.

18 Milan Kundera, *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*, p. 286.

Kennedy helemaal niet debatteerde, hij speelde de quizkandidaat met het gevatte antwoord. Daarmee scoorde hij goed als de ideale schoonzoon van het Amerikaanse volk.

Again the self-fulfilling prophecy. If we test Presidential candidates by their talents on TV quiz performances, we will of course choose presidents for precisely these qualifications. In a democracy, reality tends to conform to the pseudo-event. Nature imitates art.¹⁹

Het pseudo-event, een kwalificatie die door Boorstin beroemd is geworden, is een gebeurtenis die door de media wordt bedacht om tegemoet te komen aan de veronderstelde verwachtingen van de kijker. Een debat in de vorm van een amusementsprogramma is een voorbeeld van zo'n pseudo-event. Deze pseudogebeurtenissen overschaduwden het realiteitsbesef van het publiek, reden waarom de kijkers naar het debat ook een andere indruk hadden dan de luisteraars. Wanneer kijkers de kandidaten beoordelen op hun gevatheid in plaats van op presidentiële kwaliteiten krijgen ze dus ook een president met pseudo-inhoud. (Het lijkt er overigens sterk op dat Boorstin de leugen van Plato (pseudē) als blauwdruk voor zijn betoog heeft gebruikt. Plato verwijt sofisten/beeldenmakers dat zij met hun schijnbeelden inspelen op lage behoeften).

Het effect dat Boorstin hier signaleert is alleen maar sterker geworden. De presidentskandidaten imiteren de tv-beelden van succesvolle bokkers of quizkandidaten en proberen elkaar met snelle reacties uit het veld te slaan. Had Boorstin het nog over pseudo-events als losstaande items, Neil Postman gaat voort op Boorstin en spreekt van een pseudo-context die ons helemaal omgeeft en inpakt.

De televisie is de spiegel van onze cultuur. Daardoor – en dat is het cruciale punt – wordt de wijze waarop de televisie de wereld in scène zet bepalend voor hoe het in de wereld dient toe te gaan. Van belang is niet alleen dat amusement op het televisiescherm de metafoor is voor alle vormen van discours; nee, het gaat erom dat deze metafoor ook buiten het scherm de overhand heeft.²⁰

In de veronderstelling dat kijkers slechts amusement willen, bieden de media het in toenemende mate aan en tonen ze serieuze debatten als een wedstrijdje. Voor Postman is weer een ander debat illustratief, dat tussen Ronald Reagan en Walter F. Mondale (1983): de media meldden dat Reagan met een kwinkslag Mondale 'buiten westen' had geslagen. De scheidslijn tussen amusement en serieuze onderwerpen vervaagt volgens Postman geheel (en inderdaad, er is geen tv-debat meer mogelijk zonder wedstrijdformat). Hij ziet de pseudo-context zich uitbreiden naar het onderwijs en het dagelijks leven. De voorgespiegelde wereld is vervlakt tot een verzameling winnaars en losers en het publiek neemt deze versimpeling als Weltanschauung over. Een tendens die door Nederlandse tv-critici wel is omschreven als vertrossing²¹: niet alleen het tv-aanbod, de hele samenleving vertraste. Het leven imiteert de 'kunst': Beelden vormen geen afspiegeling meer van het leven, het leven wordt een afspiegeling van de beelden.

Wat bij Shaw al tussen de regels door te lezen viel, treedt steeds sterker op de voorgrond: beeldenmakers (en de door hen geportretteerden) bewegen zich steeds meer in de richting van de veronderstelde smaak van het publiek, daartoe aangemoedigd door het commerciële succes van veel kijkers. Het medium televisie was daarvan tot begin 21ste eeuw het voorbeeld, nu zijn het de sociale media die worden gestuurd door de vermeende verwachtingen van de volgers. Overigens worden de beelden natuurlijk niet slechts vertoond omdat de makers denken dat 'men' ze wil, ze zijn ook werkelijk afspiegelingen van de wensen

19 Daniel Boorstin, *The image, or what happened to the American Dream* (1961), p. 53.

20 Neil Postman, *Wij amuseren ons kapot* (1983), p. 95.

21 Vertrossing: genoemd naar het letterwoord TROS (Televisie en Radio Omroep Stichting), een omroep die vooral amusement bracht.

van de beeldvolgers. Makers, kijkers en afgebeelden vormen een rhizomische eenheid waarin moeilijk is aan te geven wie de stoot geeft tot een bepaald niveau. In de besprekingen van de beeldproductie lopen kritieken op de volger/kijker, de producent en de geportretteerde dan ook door elkaar heen.

Sinds de bezorgde boeken van Boorstin en Postman zijn de typeringen van beelden en hun kijkers alleen maar boosaardiger geworden. Tv-kijkers worden weggezet als kijkvee²², in een film als ‘The Matrix’ wordt de moderne mens voorgesteld als een zombie die is aangesloten op een digitale schijnwerkelijkheid en in de debuutroman van Tom McCarthy bewegen mensen zich als tweedehands ‘mediatypes’ over straat:

their bodies and faces buzzed with glee, exhilaration – a jubilant awareness that for once, just now, at this particular right-angled intersection, they didn’t have to sit in a cinema or living room in front of a TV and watch other beautiful people laughing and hanging out: they could be the beautiful young people themselves. See? Just like me: completely second hand’.²³

Het citaat figureert in essays van Zadie Smith en Emily Keeler als diagnose van de hedendaagse mens: gevoelloze naspelers van amusementsprogramma’s: ‘re-enactors’.²⁴ Ook in de wereld van de sociale media schetst men een weinig rooskleurig beeld van de imiterende mens. In de Netflix-serie ‘Black Mirror’ lopen volgers dwangmatig aan de sociale leiband. Dave Eggers schotelt ons met ‘The Circle’ een wereld vol idolate transparantie-eisende beeldvolgers voor (‘Secrets are lies’) die zich op hun beurt transparant pogen op te stellen, ook al is hun persoonlijkheid niet bestand tegen de publicatie van hun zielerorselen.

Volgens de Duits-Koreaanse filosoof Byung-Chul Han leven we inderdaad in een transparantiesamenleving waarin iedereen zich schaamteloos blootgeeft en daartoe wordt opgeroepen in een auto-da-fé van beelden. Iedereen bouwt mee aan een, wat Han noemt, digitaal panopticum waarin exhibitionisme de norm en een ‘hel van het gelijke’ het eindstation is. Anderen spreken van digitaal maoïsme (Jaron Lanier), internetcentrisme (Evgeny Morozov) en dataïsme (Yuval Hariri). Het leven imiteert de kunst in hapklare voorspelbare beelden. Wat van ons rest is een uniform ‘digitaal proletariaat’ (Hans Schnitzler) dat noodgedwongen rondcirkelt in algoritmisch bepaalde kringen.²⁵ Nature imitates art spiraalt volgens deze critici naar een pizzabodem met alleen commercieel interessante smaken. Originaliteit moet wijken voor digitaal te reproduceren verwachtingen en vooroordelen.

Boorstin constateerde al in 1961 voor de televisie dat ‘the telecast was made to conform to what was interpreted as the pattern of viewers’ expectations’²⁶. Ook in de boekenbranche is deze trend in opkomst. Een uitgever introduceert een computermodel dat slecht presterende manuscripten bij voorbaat kan opsporen ter voorkoming van flops. Ze worden, uiteraard, onderworpen aan criteria van eerdere successen, zodat ook aan de boekeneinder eenheidsworst gloort²⁷. Naomi Wolf beschrijft een dergelijke trend op het gebied van het uiterlijk. We willen het liefst een uiterlijk waarmee wij tegemoet komen aan de verwachtingen van onze omgeving. Ze voorziet zelfs een robotisering:

22 Gerrit Komrij, in: Wij amuseren ons kapot, voorwoord, p. 9.

23 Tom McCarthy, Remainder (2005), p. 50.

24 Zadie Smith, Two Paths for the Novel, in: The New York Review of Books, 20 november 2008; Emily Keeler, Real Authentic Like, in: The New Enquiry, 18 oktober 2012.

25 Byung-Chul Han, Transparenciesellschaft (2012); Jaron Lanier, Digital Maoism: The Hazards of the New Online Collectivism, in *Edge*, mei 2006; Evgeny Morozov, The Net Delusion. How Not to Liberate the World (2011); Yuval Hariri, Homo Deus (2015); Hans Schnitzler, Het digitale proletariaat (2015).

26 Daniel Boorstin, The image, p. 38.

27 Geïnspireerd op H.M. van den Brink, ‘Betere worst verkopen’ in de Groene Amsterdammer, 6 april ’17.

The specter of the future is not that women will be slaves, but that we will be robots. First we will be subservient to ever more refined technology for self-surveillance (...) Then, to more sophisticated alterations of images of the “ideal” in the media (...) Then, to technologies that replace the faulty, mortal female body, piece by piece, with perfect artifice.²⁸

De stijlkritiek van Oscar Wilde is nu via de cultuurkritiek van Shaw en het bovarysme van De Gaultier uitgemond in een maatschappijkritiek waarin mensen de willige slaven, zelfs robots van een allesdominerende beeldcultuur zijn geworden.

Via constructieve beeldimitatie naar zelfkennis

Diametraal tegenover het inktzwarte scenario dat beelden altijd resulteren in even slaafse als deerniswekkende imitaties, heeft vooral in de literatuurwetenschap en de filosofie de overtuiging postgevat dat beelden de mens tot verandering of zelfkennis kunnen brengen. Men spreekt wel van een reactie op of rehabilitatie van de hiervoor genoemde beeldnavolging. Van deze ‘stroming’ zijn de eerste kiemen echter al terug te vinden bij Oscar Wilde. Fictionele beelden bezitten de macht om een gestileerde verdichting van de werkelijkheid te bieden en het zijn volgens Wilde deze stijlvolle expressies die dienen als het culturele repertoire dat de mens ten voorbeeld neemt. Deze positievere benadering is niet zozeer ontstaan als antithese van de hiervoor besproken parodie maar vindt zijn oorsprong veeleer in een fundamentele omslag in de geschiedenis der ideeën eind negentiende eeuw.

Vanaf 1900 ontstond de gedachte dat de mens niet slechts de schepper van de cultuur was maar evenzeer een product van de cultuur, in de woorden van filosoof Landmann, ‘Schöpfer und Geschöpf der Kultur’. De taal en de cultuur werden voorheen altijd beschouwd als eenmalige scheppingen van de in zijn natuur gevangen mens. Volgens Montesquieu en Rousseau werden taal en cultuur in hoge mate bepaald door het klimaat. Maar taal en cultuur zijn geen eenmalige door klimaat en geografische omstandigheden afgedwongen overlevingsstrategieën. De mens scheidt niet alleen talen en culturen, in een ongelooflijke diversiteit, de mens wordt in elk van beide opgenomen en erdoor bepaald.

Eerst in de linguïstiek en de antropologie werd dit besef, zowel te bepalen als te worden bepaald, manifest. Volgens de Amerikaans-Duitse antropoloog Franz Boas, ‘vader van de moderne antropologie’, sproot de cultuur niet voort uit een natuurlijke aanleg van de mens, de mens was in zijn ogen veeleer een product van zijn sociale, culturele en economische omstandigheden. Met betrekking tot de linguïstiek wees de Zwitser Ferdinand de Saussure in zijn ‘Cours’ er op dat het taalsysteem niet de functie is van de spreker²⁹ maar dat de spreker altijd al is opgenomen in een bestaand taalcollectief.

In de loop van de twintigste eeuw raakten steeds meer disciplines ervan doordrongen dat hoe wij zijn en wat wij denken sterk bepaald wordt door wat wij via onze cultuurbeelden krijgen aangereikt. Theoretici spraken nu van een constructieve en constitutieve invloed en rehabiliteerden daarmee als het ware de negatieve kwalificaties die het imiteren van beelden tot dan had aangekleefd.

Zoals gezegd is deze positieve benadering al te vinden bij Oscar Wilde. Maar het is niet zeker of hij de beelden ook als constitutief beschouwt, in de zin dat we zonder die kunst minder compleet zouden zijn, of onszelf minder goed zouden kennen. Hij neigt er eerder toe de kunstenaar als een ‘uitvinder’ van gemoedstoestanden, stijlbeelden, personages etc te zien, die vervolgens door de mensen worden gereproduceerd: ‘A great artist invents a type and Life tries to copy it, or reproduce it in a popular form’. Volgens Wilde was een geesteshouding als pessimisme uitgevonden door Shakespeare’s Hamlet. Hij vervolgt:

28 Naomi Wolfe, *The Beauty Myth* (1991, 2002), p. 267-8.

29 De conclusie dat de spreker een functie van de taal is zou Jacques Derrida pas later trekken; zie hierna.

The world has become sad because a puppet was once melancholy. The Nihilist, that strange martyr who has no faith, who goes to the stake without enthusiasm, and dies for what he does not believe in is a purely literary product. He was invented by Tourgénéieff, and completed by Dostoieffski. Robespierre came out of the pages of Rousseau as surely as the People's Palace rose out debris of a novel. Literature always anticipates life. It does not copy it, but moulds it to its purpose. The nineteenth century, as we know it, is largely an invention of Balzac.³⁰

Is bij Wilde de kunstenaar een bedenker van iets wat nog niet bestond, bij alle auteurs hierna komt eerder naar voren dat de kunstenaar iets over het voetlicht brengt wat al wel bestond maar nog niet was herkend. Pas nadat iets een vorm heeft gekregen in een kunstwerk, kan het door ons worden toegeëigend. De filosoof die het verschijnsel van de toeëigening het indringendst heeft beschreven is de Fransman Paul Ricoeur. In zijn werk vestigt hij de aandacht op het feit dat kunst (fictie en poëzie) niet een nabootsing pur sang is maar een herschrijving van de werkelijkheid, een herschepping 'die er het diepste wezen van bereikt'³¹. Hij baseert zich daarbij op Aristoteles die in zijn *Poetica* de tragedie omschrijft als de idealisering van de werkelijkheid: het voorbeeld moet de werkelijkheid overtreffen³².

Men heeft het product van deze omzetting van de werkelijkheid wel een 'verheevigde werkelijkheid' genoemd, een woordpaar dat als epitheton op vele media is geplakt, van experimenteel theater tot de roman en de tv-soap. In deze verheevigde werkelijkheid komen, zoals de Duitse filosoof Gadamer zegt, de dingen 'eigenlijker' tevoorschijn, en zo ontstaat een 'Zuwachs an Sein'³³, een aanwas van zijn die ons doet zeggen: zó is het.

Door deze verheeviging is de kunst volgens Ricoeur in staat diepere wezenheden bloot te leggen die wij door rationalisering of introspectie nooit zouden kunnen leren kennen:

In tegenstelling tot de traditie van het *cogito* en de pretentie van het subject dat het zichzelf door onmiddellijke intuïtie kent, moet gezegd worden dat we onszelf alleen begrijpen via de grote omweg van de tekens die van die menselijkheid in cultuurwerken zijn neergelegd. Wat zouden we weten over liefde, over haat, over ethische gevoelens en in het algemeen over alles wat we het *zelf* noemen, als dat niet in taal verwoord en in literatuur bewerkt was?³⁴

Hier doemt een spiegelbeeldige houding op ten opzichte van het bovarysme. Men vat zichzelf niet anders op dan men is, men komt juist dieper tot de kern van wat men is. In 'Filosofen van deze tijd' vult filosoof en Ricoeur-kenner Theo de Boer Ricoeur aan met een voorbeeld: 'Wat zouden we weten (...) over liefde en haat zonder de grote werken van de literatuur; wat over jaloezie zonder Othello?'³⁵ Wij kunnen onszelf ten diepste kennen via de omweg van de kunst.

De in literatuur vervatte ervaringen kunnen ook aan de beeldende kunst onttrokken worden blijkens een herinnering van Elias Canetti. Hij schrijft dat hij pas bij het zien van Rembrandts 'Blindmaking van Samson' begreep wat haat was (heeft hij Ricoeur gelezen?):

An diesem Bild, vor dem ich oft stand, habe ich erlernt, was Haß ist. Ich hatte ihn früh empfunden, viel zu früh, mit Fünf, als ich meine Spielgefährtin mit dem Beil erschlagen wollte. Aber ein Wissen um das Empfundene hat man damit noch nicht, es muß einem erst vor Augen treten, an anderen, damit man es erkennt. Wirklich wird erst das Erkannte.³⁶

30 Oscar Wilde, Complete Works IV, p. 91.

31 Paul Ricoeur, Tekst en betekenis, p. 61, een opvatting die ook door Gadamer wordt gehuldigd: Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, p. 120. Zie ook Wolfgang Iser, Prospecting, p. 236.

32 Aristoteles, Over de poëzie 1461b13.

33 Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, p. 120 resp. 145.

34 Paul Ricoeur, Tekst en betekenis, p. 61-62.

35 Theo de Boer, 'Paul Ricoeur' in: Maarten Doorman en Heleen Pott, 'Filosofen van deze tijd' p. 169.

36 Elias Canetti, Die Fackel im Ohr (1980), p. 135.



Rembrandt van Rijn, Blindmaking van Samson, detail (1636).

De kunst is dus in staat om ervaringen te articuleren, herkenbaar weer te geven die we wel vaag gewaar werden maar nog niet in taal hebben gevangen. Er zitten ervaringen 'verstopt' in het collectief en de kunstenaars bezitten het kennelijke vermogen deze ervaringen van het collectief op een verhevigde manier op schrift of het doek te brengen.

In die zin verschilt deze opvatting over kunst met die van Oscar Wilde: bij Wilde betreft het 'ervaringen' die door de kunstenaar werden verzonnen, bij Ricoeur/Canetti zijn het nog vóórtalige, onverwoorde, sluimerende ervaringen. Dit kunnen ook ervaringen zijn waarvan we niet eens wisten dat ze er waren, zoals die zijn neergelegd in bijvoorbeeld zwarte of feministische literatuur. Zo schreef Maaïke Meijer met betrekking tot lesbische romans: 'Het boek was de enige manier waarlangs mij werd verteld, dat mijn ervaring legitiem was, zelfs: dat mijn ervaring bestónd'³⁷.

Het lijkt of ook de kunstenaar zelf pas deze ervaring(en) op het spoor komt tijdens het vervaardigen van de kunst, blijkens een overdenking van dichter Rutger Kopland. De tekst, eenmaal begonnen, wordt een leidraad extern aan de schrijver:

Stapje voor stapje ontstaat er een ik buiten jezelf die je vertelt wat je bedoelt. Anders gezegd: meer en meer beseft je dat je van te voren kennelijk niet precies wist wat je dacht, maar dat schrijven een vorm van uitvinden is van wat je in je hoofd hebt. En bij het vinden van de geslaagde slotregel denk je: dit was het dus wat ik wilde opschrijven, met een tevreden herkenning van iets van jezelf.³⁸

Het is de opzet van de dichter dat de lezer op zijn beurt dezelfde sensatie deelachtig wordt: 'je probeert iemand iets te laten zien waarvan die zegt van hee, ja, inderdaad, ik wist niet dat ik het al wist. Ik wist niet dat het al in me klaar lag'³⁹.

De kunst is hiermee verheven tot een, al of niet therapeutisch, instrumentarium inzicht te krijgen in de mens. 'Schrijven om ergens bij te komen, meer dan om iets weer te geven' schrijft Thomas Verbogt. Tegenwoordig is het een breed gedeelde opvatting dat kunst ons de ogen moet openen. De mens moet door kunst uit zijn comfortzone worden gebracht, worden veranderd in iemand die inzicht heeft gekregen in zichzelf en de wereld waarin hij/zij leeft.

De opinie over wat kunst is of moet zijn is nu voortgeschreden van de opvatting dat kunst een venster op de werkelijkheid moet zijn naar de opvatting dat kunst iets openbaart wat we nog niet wisten (waarin natuurlijk ook een diepere waarheid verscholen kan liggen). De openbaringsopvatting is de laatste schakel in de keten en is in de plaats gekomen van het strikte nabootsen. Marja Pruis schrijft een beetje teleurgesteld in een recensie: 'Het is alsof Mensje van Keulen je een blik gunt door het sleutelgat van een willekeurige galerijwoning. Misschien is dat het (...) waardoor haar werk eerder algehele instemming dan onverwachte

37 Maaïke Meijer, 'De lesbische roman in uitersten' in: *Lover* (1978), nr. 2, p. 52; ze doelt op boeken van o.a. Anna Blaman en Andreas Burnier. Ik haal dit citaat uit Annelies van Heijst, *Verlangen naar de val*.

38 Rutger Kopland, *Wat bedoelt de dichter*, in: *Het mechaniek van de ontroering*, p. 40, zie ook p. 30.

39 In: Piet Hein van der Hoek, *Taal van het verlangen*, documentaire over Rutger Kopland.

ophef teweegbrengt' (een instemming die een lichte gaap doet vermoeden). Elders verwoordt ze haar wens: 'Wat je uiteindelijk wil van een schrijver, of van een filmmaker, is dat hij je iets vertelt wat je nog niet wist maar waarvan je wel meteen weet: o ja.'⁴⁰

Zelfs het woord 'realistisch' wordt langs deze weg geherdefinieerd. Kunsttheoreticus Klaus Herding noemt een kunstwerk realistisch wanneer het op de alomtegenwoordige werkelijkheid niet alleen 'informerend und bestätigend' maar ook 'transformierend und aufklärend' inwerkt.⁴¹

De gedachte dat een kunstenaar de mens opmerksaam maakt op iets waarvoor nog geen woorden of beelden bestonden is overigens zeker niet nieuw. In het al eerder aangehaalde 'The Art of Fiction' wijst Henry James op deze kant van de literatuur, de ogen te openen voor wat niemand nog zag: 'this is exactly what the artist, who has reasons of his own for thinking he *does* see it, undertakes to show you'.⁴² De sensitieve kunstenaar is de eerste die iets opmerkt en heeft ook, krachtens zijn kunde, alles in huis om dat het publiek voor ogen te brengen. Hetzelfde wordt al veel eerder gezegd door Lomazzo, toen duidelijk was dat de schilderkunst zich had bewezen als beste weergever van de werkelijkheid. De kunst is 'als een tweede natuur (...) die ons op de meest schone en plezierige wijze de diversiteit van de vormen doet kennen'.⁴³ Doordat de kunst toegang heeft tot de universele vormen, is zij volgens Lomazzo in staat voor ons de waarheid tevoorschijn te toveren.

Ook in de antieke literatuur verschuift de aandacht voor de exacte afbeelding naar de constatering dat de kunstenaar iets in het bestaan kan roepen. Apelles had een veel bewonderde uit de zee oprijzende Venus Anadyomene geschilderd, volgens Atheneus gemodelleerd naar Phryne, naar Campaspe volgens Plinius. Leonidas van Tarente (320-260 v.C.) schrijft hierover: 'Apelles, met zijn blik op Afrodite, de godin van de huwelijkszegen, zojuist ontsproten aan haar moeders boezem en nog nat van borrelend schuim, verbeeldde haar in verrukkelijke lieflijkheid, niet geschilderd maar levensecht'. Ovidius zegt drie eeuwen later over hetzelfde beeld: 'als Apelles haar niet had geschilderd zou ze nog steeds liggen op de bodem van de zee, onzichtbaar, onbekend en ongewenst'. Is hier niet sprake van de overgang van de gemeenplaats dat een beeld zo levensecht is dat... etc, naar de gemeenplaats dat de werkelijkheid zonder de kunstenaar niet zou hebben bestaan?

In hoeverre imiteren wij de kunst?

Is in al deze gevallen nog wel sprake van *life imitates art*? In genoemde gevallen was er sprake van het herkennen van iets wat de kunstenaar aan de oppervlakte heeft gebracht. Maar het herkennen van een ervaring is niet hetzelfde als het nadoen of imiteren van een ervaring.

Wanneer 'life imitates art' wordt opgevat in de aangepaste formulering 'onze waarneming van de werkelijkheid bootst de waarneming van de kunst na' (zie boven, p. 209), is deze slogan inderdaad ook op de filosofie van Ricoeur, Canetti en De Boer van toepassing. De waarneming van de persoonlijke, aanvankelijk nog niet geheel begrepen ervaring komt overeen met de waarneming van de door de kunstenaar in kunst verbeelde ervaring. Het persoonlijke is daarmee verheven tot het universele, we leren zien met de ogen van de universalistische kunstenaar. Vanuit dit universele kunnen wij weer terugkeren tot zelfkennis. In die zin hebben we het imaginaire 'scherm' van de kunstenaar geïmiteerd.

De meeste auteurs gaan ervan uit dat we dankzij deze herkenning beter zijn toegerust op de wereld, zoals blijkt uit het fragment van James Wood aan het begin van dit hoofdstuk.

40 Marja Pruis, De Groene Amsterdammer,

41 Klaus Herding, Mimesis und Innovation, in: Klaus Öhler (ed.), Zeichen und Realität, p. 102.

42 Henry James, The Art of Fiction, p. 69. Dit is een reactie op Walter Besant die het te gemakkelijk vond de mensen te shockeren en de ogen te openen.

43 Paolo Giovanni Lomazzo, Idea del Tempio della Pittura, p. 25.

Mensen die naar schilderijen kijken zullen elkaar minder snel op de hersens timmeren, zei Rudi Fuchs ooit. Martha Nussbaum schrijft ergens dat je van literaire teksten lezen een beter mens wordt. De mens kan leren van kunst, ook van ongemakkelijke kunst, al moet je die, zoals Rainer Maria Rilke opmerkte over zijn ‘Malte’, tegen de tendens ervan in lezen.

Maar is er nu ook sprake van *life imitates art* in nauwere zin? Als het waar is dat we waarnemingen, ervaringen, emoties herkennen in een kunstwerk, nemen we dan ook de volgende stap: imiteren we ze dan ook in het dagelijks leven? Of nog sterker, zijn we misschien zelfs in alles wat we doen een nabootser van culturele voorbeelden, zijn we in al onze gedragingen een schepsel van de cultuur?

Voor Wilde stond het vast: enkelingen schiepen bepaalde persoonlijkheidsstructuren en die vonden ingang onder het volk. Deze vorm van ‘*life imitates art*’ kwam in de loop van de twintigste eeuw in een kwaad daglicht te staan en is grondig bekritiseerd. Het idee van een diep uit de volksaard opborrelende cultuur bracht met zich mee dat velen zich niet herkenden in het hen omringende cultuurgoed. En met recht. Vele culturen manifesteerden zich als een monolithische, uit een roemrucht verleden stammende eenheid, die niet terugdeinsde voor moedwillige ontkenning of zelfs uitroeiing van verschillen. Eeuwenlang werd het woord ‘zwart’ geassocieerd met donker, verkeerd, duivels of zondig – samengevat als ‘black = evil’. Het resulteerde erin dat zwarten zich schaamden voor hun huidskleur. Hetzelfde lot trof die andere *nigger of the world*, de vrouw. In de woorden van Rebecca Solnit: ‘You read enough books in which people like you are disposable, or are dirt, or are silent, absent, or worthless, and it makes an impact on you. Because art makes the world, because it matters, because it makes us. Or breaks us.’⁴⁴

Denkers als Levinas, Derrida, Braidotti en Irigaray rekenden af met de gedachte dat je identiteit een vaststaand gegeven is. Ze laten zien dat kunst en cultuur ten diepste doordrenkt is van verschillen – een inzicht dat in het moeilijk uit te roeien nationalisme en masculinisme weer nodig dient afgestoofd.

Dat een dominant geworden, als cultuurgoed geadopteerde opvatting mensen kan breken betekent niet dat kunst- of cultuuruitingen in het algemeen niet als voorbeeld kunnen dienen. De fictie is het gereedschap bij uitstek om ervaringen die nog diffuus en onverwoord onder ons gemoed huishouden te articuleren. Een dominante ‘white male’ ideologie hoeft zo’n articulatie niet in de weg te staan. Subculturen of underground scenes danken er juist hun bestaan aan. Het komt er dan op aan de dominante denkwijze te doorbreken of om te keren. Stuart Hall spreekt van her-articulatie van de ervaring, zoals is gebeurd bij de ombuiging van ‘black = despised’ naar de formule ‘black = beautiful’.

Het zijn vaak zoals Ricoeur zegt de kunstenaars die in staat zijn die ervaringen in herkenbare vormen te structureren. Zodra ze door mensen als Shakespeare, Rembrandt en Blaman zijn gestructureerd in herkenbare vormen, kunnen de ervaringen, of liever, de wijzen waarop ze geuit worden, onbewust weer door ons worden geïncorporeerd en gereproduceerd. Rituelen, culturele eigenaardigheden, in taal gevangen ervaringen, tekens in het algemeen kenmerken zich immers in het feit dat ze reproduceerbaar en overdraagbaar zijn, hetzelfde geldt voor onstoffelijke zaken als haat, liefde en gender.

Zonder de in fictie gevangen ervaringen zouden we niet weten hoe het is om deelgenoot van een cultuur te zijn. In die zin is deelgenoot zijn van een cultuur hetzelfde als weten wanneer je, onder wat voor omstandigheden, je hoe moet gedragen.⁴⁵ Dit gedrag is echter geen bewuste keuze, volgens antropoloog Ruth Benedict, leerling van Franz Boas: ‘All

44 Rebecca Solnit, *Men explain Lolita to Me. (Art makes the World. And it can break us).* (2015).

45 Ook hier is kritiek op gekomen: K. Anthony Appiah wil juist geen blauwdruk voor hoe hij zich moet gedragen: ‘het liefste zou ik helemaal niet kiezen’ (K. A. Appiah, *Identiteit, authenticiteit, overleving. Multiculturele samenlevingen en sociale reproductie*, in: Charles Taylor et al., *Multiculturalisme*, p. 186). Zie ook Rebecca Solnit hierboven.

behaviour (...) is made into consistent patterns in accordance with unconscious canons of choice that develop within the culture'⁴⁶. Grappen maken in een rouwstoet is ongewenst, luidkeels de overledene beklagen op een Nederlandse begrafenis ongepast. We leren wat ons te doen staat door het proces van enculturatie dat bestaat uit het nadoen van en meedoen met bestaande rituelen en gewoonten. Het leven imiteert de kunst, in een onontwarbare kluwen van oorzaak en effect.

Dat hier sprake is van een onontwarbare kluwen vindt zijn oorzaak in het feit dat we zijn opgenomen in het grote spel van de mimesis. Aristoteles zei al dat we leren door na te doen, of dat nu is naar het voorbeeld van andere mensen of van een tragedie. Maar wat was er eerst? Hier doet zich het kip-of-eiprobleem voor: bestond een bepaalde gewoonte eerst in het echt of werd die eerst in fictie verdicht en vervolgens nagedaan? Volgens de Franse filosoof Jean-Marie Schaeffer moeten we voorkomen de spreuk 'leven imiteert de kunst' op te vatten als een éénrichtingsverkeer van de kunstenaar naar de kunst naar de lezer-toeschouwer.

Men heeft zelden mensen de sportieve touren van Superman of Batman zien imiteren. Het komt zeker voor dat het leven de (nabootsings)kunst nabootst, maar het bootst het leven na dat erin (al) geïmiteerd is – dat zich blijft imiteren.⁴⁷

Het is een circulair recursief proces waarin alle vormen van fictie aan bod komen. Schaeffer breidt de voorbeelden uit tot alle 'représentations fictionnelles': ook kinderspel, video's, film, drama, bepaalde soorten schilderijen, opera, etc.⁴⁸ Dat resulteert volgens Schaeffer niet per se in keurig omlijste imitaties. Voor hem stelt het 'fictionele universum' de mens in de gelegenheid tot het oneindig experimenteren met mogelijke en het imiteren van bepaalde karakters op een wat hij noemt ludieke manier. Daarmee leert iemand zich te positioneren in specifieke gebeurtenissen.⁴⁹ Dit proces begint al vroeg: kinderen willen hun gedrag aanpassen aan onze verwachtingen en adopteren, uit de behoefte erbij te horen, al snel het voorhanden gedragsrepertoire.

In disciplines als taalwetenschap, sociologie, antropologie en filosofie is het de gangbare grondgedachte geworden: dat we putten uit een voorhanden repertoire van beelden dat door de eeuwen heen door voorgangers en taalscheppers is opgebouwd en doorgegeven. De Saussure noemt de taal (langue) een schatkamer (trésor) die gevuld is door de sprekers van een collectief, Berger en Berger zien de 'geverbaliseerde ervaringen van vele generaties' ingebed in de instituties, Ruth Benedict spreekt van een canon van keuzes en Ricoeur van 'tradities die aan mij voorafgaan' en 'een culturele erfenis'⁵⁰.

Ik wil wijzen op een verschuiving in de relatie tussen mens en beeld die hier heeft plaats gevonden. Eerst, in de gerijpte fase van een afbeeldingstechniek, verhiel de kunstenaar zich tot de werkelijkheid als de maker tot een oneindige voorraad. Uit deze voorraad, uit dit 'inexhaustible magazine', maakt de kunstenaar een selectie die hij in een gestileerde vorm tot

46 Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, p. 48.

47 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la Fiction?* (1999), p. 40: 'Il arrive certes que la vie imite l'art (mimétique), mais elle n'en imite que ce qui dans celui-là imite (déjà) la vie – qui, elle, ne cesse de s'imiter elle-même'.

48 *Pourquoi la fiction?*, p. 11. Marielle Macé gaat nog een stap verder en onderscheidt baselere nabootsingsvormen – zij pleit voor een stilistiek van de frase. Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être* (2011), p. 138-9, 159. Zij herbepaalt met name de notie van het bovarysme.

49 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la Fiction?*, p. 229-230: 'En accédant à l'univers fictionnel [...] je m'exerce ludiquement à une rôle narratif qui est en même temps une manière de faire face à la vie. Je fais mienne – j'expérimente, j'envisage – une façon singulière de se situer par rapport aux événements'.

50 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique général*, p. 30; Berger en Berger, *Sociologie*, p. 73; Paul Ricoeur, *Tekst en betekenis*, p. 42 resp 45.

uitdrukking brengt. Een selectie, want een kunstenaar kan niet alles afbeelden. Vele kunstenaars hebben dit probleem besproken, ook Leonardo schrijft erover in zijn notities (zie boven, p. 134). ‘No art can succesfully compete with life’, zei Stevenson terecht. Het is juist de kracht van de kunst (en de taal) dat de oneindig complexe werkelijkheid tot een eindige hoeveelheid tekens wordt gestructureerd. Deze hoeveelheid tekens legt de wereld op een herkenbare, begrijpbare manier aan ons voor.

Maar de kunstenaar wil niet alleen de werkelijkheid imiteren, hij/zij probeert ook het diepste wezen ervan te grijpen, door voor het schilderij een ‘historia’ tot onderwerp te nemen die een nieuw licht op het leven werpt. Of door het verhaal met een dwingende noodzaak op een noodlottige ontknoping te laten afkoersen. Het leert ons opnieuw naar het leven kijken, het opent nieuwe deuren in onze geest. In de woorden van Kopland: ‘Een mooi schilderij en een mooi gedicht roepen herinneringen op aan wat je nog nooit hebt meegemaakt’.

De verschuiving waar ik op doel bestaat erin dat deze hoeveelheid tekens nu op haar beurt dient als een schatkamer, een canon of een culturele erfenis waaruit de mens kan putten in zijn pogingen inzicht te verwerven in het leven en waaraan hij/zij voorbeelden kan ontlenuen voor het vormgeven van zijn/haar leven. Tegelijk met het rijpen van dit inzicht en het vormgeven zal de mens beseffen dat hij niet alleen die schatkamer, canon of culturele erfenis heeft, maar ook er zelf aan bijdraagt en er deel van uitmaakt.⁵¹

Résumé

Twee opvattingen raken zo elkaar in de spreuk ‘het leven imiteert de kunst’: de pessimistische visie van Shaw en Boorstin dat beelden ons omlaag halen en de humanistische visie dat beelden noodzakelijk bijdragen aan onze zelfkennis. T.S. Eliot ziet in Othello nog een zielige figuur omdat hij in zijn laatste speech te veel dramatiseert en verwijst daarbij naar De Gaultiers bovarysme.⁵² Theo de Boer neemt Othello daarentegen, onder verwijzing naar Ricoeur, juist als cultuurdrager van de emotie. En waar Boorstin zijn waarschuwendende ‘nature imitates art’ nog verbindt met een navelstaarderige leeservaring – ‘Reading becomes less a way of looking out at the world than a way of looking at ourselves’⁵³ – buigt de literatuurwetenschapper J.J. Oversteegen deze notie juist om tot een positieve leeservaring: een lezer krijgt deel aan ‘een wereld die mij vreemd is maar waarin ik een waarheid kan beleven die de mijne is’⁵⁴. De ene visie ziet ‘het leven imiteert de kunst’ ontaarden in een culturele degeneratie, maar zij is afgelost door de andere visie die de uitspraak beschouwt als mogelijkheid tot de verheffing van het zelf via de omweg van de kunst.

[Terzijde: Er worden discussies gevoerd over de vraag of mensen wel zo erg door media gepusht worden tot nadoen, bijvoorbeeld na een groepsverkrachting of een schietpartij op een school. De daders hadden vrijwel allemaal veelvuldig video’s bekeken. Van de schutters van Columbine Highschool is bekend dat ze hun actie doordreven tot op het moment dat ze dezelfde kick voelden die ze in het computerspel Doom ervoeren.⁵⁵ Politici klimmen in de pen en wijzen gameproducers en managers van tv-programma’s op hun

51 Dit patroon is sterk schatplichtig aan de mimesis-analyse van Paul Ricoeur die hij ontvouwt in *Temps et Récit* en in diverse essays, voor het Nederlands ontsloten door Maarten van Buuren in de reeds eerder geciteerde bundel ‘Tekst en betekenis’.

52 T.S. Eliot, *Selected Essays*, ‘Shakespeare and the Stoicism of Seneca’, p. 111: ‘Othello succeeds in turning himself into a pathetic figure, by adopting an aesthetic rather than a moral attitude, dramatising himself against his environment (...) I do not believe that any writer has ever exposed this bovarysm, the human will to see things as they are not, more clearly than Shakespeare’.

53 Daniel Boorstin, *The Image*, p. 172.

54 J.J. Oversteegen, *Etalage. Uit het leven van een lezer* (1999), p. 67.

55 Dat is wat Tim Krabbé stelt in ‘Wij zijn, maar wij zijn niet geschift. De schietpartij van Colombine’.

verantwoordelijkheid, andere auteurs lachen het weg, want de schadelijke invloed van geweld op tv is niet bewezen (lees de discussie over de injectienaaldtheorie). Dat het inderdaad een onnavolgbaar en onbewezen proces is, betekent niet dat het niet bestaat. Ontkennen dat er relaties zijn tussen wat we zien en wat we doen is als zeggen: ik kijk nooit naar reclame, ik koop alleen A-merken.]

Authenticiteit en de grens tussen beeld en werkelijkheid

Wanneer het nu zo is dat alles wat wij ervaren, zeggen en doen, als alles wat wij ondernemen de sporen draagt van ontelbare individuen, is de volgende vraag of er nog wel een verschil is tussen authentiek gedrag en nagebootst gedrag. Als heel ons leven geïmiteerde kunst is, bestaat authenticiteit dan nog wel? Ook daarover is veelvuldig gediscussieerd. Volgens Heidegger is de authenticiteit opgegaan in 'das Man', het men. Het zijn niet wij die kiezen, we worden gekozen: 'Das Dasein (...) hat sich selbst gewählt.'⁵⁶ Derrida gaat nog een stap verder: hij trekt de uiterste consequentie uit De Saussure's opmerking dat de taal niet een effect is van de spreker: de spreker is een effect van de taal. De mens spreekt niet meer, de mens wordt gesproken, in de woorden van Lacan: 'Ça parle'.

Hoezeer de mens is geïnfilteerd met (media)beelden blijkt uit de observaties van getrainde mediawatchers. Door de veelvuldige confrontatie met beelden weet niemand meer hoe zich 'echt' te gedragen. 'Het wordt steeds moeilijker', zei de Iraanse filmmaker Maziar Bahari tijdens de IDFA van 2007 die gewijd was aan de echtheid van documentaires. 'Zet je tegenwoordig iemand voor de lens dan begint hij direct te acteren en in soundbites te praten, in de hoop op tv te komen. Krijg dan nog maar eens een onbevangen reactie'.⁵⁷ Een portretblik noemt Charlotte Mutsaers dat:

Mensen die geportretteerd worden, trekken graag een gelegenhedsgezicht: de portretblik. Honden hebben daar geen behoefte aan. Zij kunnen trouwens geen gezicht trekken, ze zijn hun gezicht.⁵⁸

Honden zijn blijkbaar nog wel authentiek. Is er dan geen mens meer authentiek? Misschien iemand die nog nooit met media in aanraking is geweest? Dat suggereert een tv-recensent over een Staphorster mevrouw: 'Zo naturel zie je ze zelden. Komt vast doordat Hilligje geen mediatraining heeft gevolgd, de dood in de pot voor elk authentiek gesprek'.⁵⁹ Ook een alzheimerpatiënt scoort hoog op de authenticiteitsschaal, aldus Adelheid Roosen, die een documentaire maakte over haar moeder: 'Zij was de enige die in elke scène goed was. Altijd. Want ze is echt. Zichzelf. Authentiek. Er zit nergens aarzeling in haar energie. Ze vraagt zich niet af waar ze aan zou moeten voldoen'.⁶⁰

De media zijn dus ver in ons leven doorgedrongen. Alleen dieren, dementen en Staphorsters zijn nog authentiek, misschien hier of daar nog een peuter, maar verder gedraagt iedereen zich volgens ongeschreven regels waarmee men denkt goed over te zullen komen. De nieuwste trend is: spelen dat je authentiek bent. Er zijn tientallen cursussen en trainingen waarin je dat kunt leren. Volgens boze tongen leer je daar toch ook weer hoe je je sociaal wenselijk kunt presenteren zonder dat het opvalt zoals Don DeLillo opmerkt in *The Underworld*: 'Het is niet zo dat je doet alsof je iemand anders bent. Je doet alsof je precies degene bent die je ook bent'.⁶¹ Doen alsof is juist niet authentiek. Geregisseerde authenticiteit

56 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, p. 287.

57 De Volkskrant, 27 november 2007.

58 Charlotte Mutsaers, 'Woorden schieten te hond' in *Paardejam* (2000), p. 229.

59 Willem Pekelder, *Trouw* 11 augustus 2014.

60 De Volkskrant, 21 november 2009.

61 Don DeLillo, *Onderwereld*, p. 116.

is een oxymoron.

Zo lijkt het alsof authenticiteit voor de op de beeldcultuur aangesloten mens in het geheel niet meer mogelijk is. Ons leven is inderdaad fundamenteel dialogisch, het wordt altijd gevormd in dialoog met anderen. Het is onmogelijk het helemaal in isolement vorm te geven. Maar het is niet zo dat we nooit meer het doek van het Dasein kunnen optillen, dat we nooit meer iets zelf kunnen bepalen. Volgens Appiah zijn we vrij te kiezen uit de ons omringende (beeld)cultuur: ‘We stellen allemaal onszelf samen met behulp van een gereedschapskist vol mogelijkheden die ons ter beschikking wordt gesteld door onze cultuur en maatschappij. We maken wel zelf de keuzes maar we bepalen niet de mogelijkheden waaruit we een keuze maken.’⁶² In de combinatie van oude voorbeelden kan toch weer een nieuw geheel ontstaan.

Meestal echter wordt deze variant van life imitates art voorgesteld als een sociale dwangbuis en de pervertering van de lezer/kijker. In de literatuur wordt veel werk gemaakt van de zuigkracht van de televisie en de dictatuur van de sociale media. Met personages die proberen aan de dwingelandij te ontsnappen loopt het vaak niet goed af. In *Brave New World* eindigt de hoofdpersoon ‘de wilde’ in een zelfgekozen isolement uiteindelijk aan een touw, in ‘*The Circle*’ wordt Mercer Medeiros, die tijdens de vlucht voor de drone-camera’s in een ravijn te pletter slaat, after all een ‘zwaar gestoorde, asociale jongeman’ genoemd. In de film ‘*The Matrix*’ daarentegen opent de held (‘*The One*’) de aanval op het systeem en slaagt erin het te hacken.



Still uit ‘*The Matrix*’ (1999).

Tijd voor alarm?

Volgen of niet volgen, dat lijkt de kwestie. In ‘*The Matrix*’ is die keuze verbeeld met de keuze tussen een rode en een blauwe pil: de rode zal de hoofdpersoon doen ontwaken, de blauwe brengt hem terug in lethargie, met alle anderen. Hoewel ik denk dat de geschetste scenario’s niet zomaar moeten worden weggewimpeld en een al te dociele navolging inderdaad gevaarlijke vormen kan aannemen, is het de vraag of het nodig is de keuze zo zwart-wit voor te stellen. We kunnen het effect van de beelden ook relativiseren door er op te wijzen dat dezelfde alarmerende berichten de ronde deden over andere afbeeldingstechnieken. Aantasting van onze geestelijke vrijheid en wilsbekwaamheid is geen nieuw ontdekt gevaar. Plato is alle vermaners voor geweest toen hij schreef dat nabootsingen, ofwel leugens waaraan we van jongs af en in ons verdere leven worden blootgesteld, ‘een gewoonte en een tweede natuur [worden], zowel met betrekking tot het lichaam als tot de stem en onze denkbeelden.’⁶³

Plato doelde hiermee vooral op het toneel dat in zijn tijd populair werd. Toen in de jaren veertig-vijftig van de vorige eeuw de bioscoop uitgroeide tot volksvermaak nummer één, keerden Plato’s woorden soms letterlijk terug in pamfletten, die de jeugd wilden

62 K. Anthony Appiah, Identiteit, authenticiteit, overleving. Multiculturele samenlevingen en sociale reproductie, in: Charles Taylor et al., *Multiculturalisme*, p. 186.

63 Plato, *De Staat*, 359d.

behoeden voor zelfverlies. In 1950 waarschuwt de gereformeerde publicist J. Das voor het fenomeen film, hij vreest dat deze ‘ontspanning tot een tweede werkelijkheid en een dubbel leven wordt’⁶⁴. In ‘De gereformeerde zede’ (1954) plaatst professor R. Schippers een psychologische noot: ‘Er heeft een bewustzijnsverlaging plaats; het onderbewustzijn wordt gemakkelijk ontsloten; het kritisch vermogen wordt stilgezet; impulsen en neigingen, die in het dagelijks leven onderdrukt en verdrongen worden, komen in de droomsfeer van de bioscoop gemakkelijker boven. De speelfilm tendert naar het geestelijk weerloos maken van de toeschouwer door de suggestieve sfeer waarin ze hem plaatst’⁶⁵. En de katholieke B.J. Bertina waarschuwt in ‘De film een gevaar?’ voor de grensvervaging van beeld en werkelijkheid. ‘De jeugd meent in de bioscoop gefotografeerde werkelijkheid te zien. En hierin schuilt een ontstellend gevaar, wanneer namelijk in de bioscoop schijn en wezen, kitsch en kunst, klatergoud en de diepere uitdrukking van de dingen waarom het in het leven gaat, zich vermengen’⁶⁶. Boorstin had deze vermenging al geconstateerd bij zijn landgenoten: ‘the American citizen thus lives in a world where fantasy is more real than reality, where the image has more dignity than its original’.⁶⁷ Toen de roman en de foto snel in populariteit groeiden werden nagenoeg dezelfde rampspoedverhalen in omloop gebracht.

Is nu de conclusie gerechtvaardigd dat ook de digitale beeldenvloed uiteindelijk onze geest zal koloniseren? Dat we straks niet meer het verschil weten tussen beeld en werkelijkheid, zoals Nick Bostrom voorspelt? Natuurlijk, er zijn altijd wel uitspraken die wijzen op enige grensvervaging. Iemand merkte over Google eenzelfde vervaging: ‘Soms raken mijn hersenen het onderscheid tussen online en offline kwijt. Onlangs kon ik na een lange dag achter de computer mijn huissleutels nergens vinden. Ik had de neiging “waar zijn mijn sleutels” te googelen’.⁶⁸ De film ‘eXistenZ’ van de Canadese cineast Cronenberg gaat bijna helemaal over het onderscheid tussen in- en uitgelogd zijn en de moeilijkheid dit onderscheid te kunnen maken. De laatste zin uit de film spreekt boekdelen: ‘Are we still in the game?’ Ze weten het niet meer.

Veel als waarschuwing bedoelde overdrijvingen zijn serieuze gedachtenexperimenten die nopen tot nadenken. Ze komen voort uit oprechte zorgen over onze geestelijke gezondheid. Misschien is het dankzij deze waarschuwend bedoelde (non-)fictie dat de mensheid niet naar zijn ondergang is gesnelde, maar net zo min als de cinema heeft geleid tot een algehele ontwrichting van de werkelijkheidszin van de bioscoopbezoekers, hoeft men een massale grensvervaging bij gebruikers van digitale media te vrezen. Uit de vele voorbeelden blijkt dat we inderdaad de wereld in termen van beelden zien maar het is niet zo dat we vergeten beelden in termen van de wereld te zien, zoals Baudrillard het wil, dat we denken dat beelden de wereld zijn. De natuur bootst de kunst na, maar de geschiedenis leert dat mensen, op een enkele uitzondering na, het verschil tussen beide goed in het oog kunnen houden.

Wat wel onze voortdurende kritische aandacht verdient is de subtiele conditionerende werking van media. Wij denken en handelen zoals in de media wordt gepropageerd, meer dan we ons bewust zijn. Maar hierin schuilt geen acuut gevaar. Het is van alle tijden en er hoeft geen alarm voor geslagen te worden. We zijn altijd al onderhevig aan beelden die ons beïnvloeden. Art makes the world, je gaat je gedragen naar het beeld dat van je gegeven wordt, het leven imiteert de kunst. Het gaat erom de ideologisch getinte afbeeldingen te onderscheiden van de afbeeldingen die bijdragen aan de menselijkheid. Dat besef is belangrijker dan de waarschuwingen voor het medium zelf.

64 J. Das, *Wij en de film*, p. 19.

65 Reinier Schippers, *De gereformeerde zede*, p. 57-8.

66 B.J. (Bob) Bertina, *De film een gevaar?*, p. 75.

67 Daniel Boorstin, *The image*, p. 47.

68 Luna van Loon, *Speeltuinen voor Eggheads*, Groene Amsterdammer, 24 juli 2013.

10 Slotopmerkingen: mogelijke uitbreidingen

Andere afbeeldingstechnieken.

De studie zou kunnen worden uitgebreid naar andere afbeeldingstechnieken of kunstvormen, zoals de nieuwste sociale media. Ik heb er in de conclusie van het eerste deel al enige aandacht aan besteed. De sociale media vormen in toenemende mate een nabootsing ‘van het leven zelf’ en komen tegemoet aan een diep gevoelde behoefte volgens Facebook-oprichter Mark Zuckerberg: ‘you really want to know what’s going on with the people around you’. Facebook is de nieuwe roman die we gezamenlijk schrijven, aldus Katie Roiphe. Volgens een New York Times-onderzoek deelden 68 % van de respondenten hun leven op sociale media ‘to define ourselves to others’. Met youtubefilmpjes, open blogs en locatiediensten ‘kunnen we daadwerkelijk door muren zien’, schrijft Andrew Keen. Zullen ook deze gemeenplaatsen ooit een cliché worden en spreken we ooit ook van ‘nature imitates the art’ van de sociale media? Oplettende mediawatchers zien daar al aanwijzingen voor.

Een andere afbeeldingstechniek die in het licht van deze studie nog nader onderzocht kan worden is de afbeeldingstechniek waarmee het allemaal begonnen is: het toneel, of zoals Plato het definieerde, de nabootsende poëzie. De poëzie kent een ontzagwekkende variatie in genres en enorme golfbewegingen in vorm en inhoud sinds haar ontstaan uit de dythirambische verzen waarmee de oud-Griekse riten werden opgeluisterd. Het lijkt ondoenlijk om in deze vijf millennia van dichtkunst aan de hand van gemeenplaatsen een ‘structuur’ aan te brengen maar het is het proberen waard.

Misschien is de voetnoot die Aristoteles plaatste bij Plato’s toneeldefinitie al een eerste knooppunt in de structuur van de mimetische revolutie die zich in hun tijd voltrok. Voor Plato was de tragedie een nabootsing van ‘mensen die bepaalde daden verrichten – gedwongen of vrijwillige – en die zich, ten gevolge van die handelingen gelukkig of ongelukkig achten, en bij dit alles pijn of vreugde ervaren’ (X, 603c). Aristoteles eiste niet dat het allemaal waar gebeurd zou zijn en introduceerde de waarschijnlijkheid als belangrijke toevoeging. Daarmee stelde hij een norm voor een kunstopvatting die tot op de huidige dag wordt gehuldigd.

Ten slotte is er nog een excursie in de filosofie mogelijk. Is de in dit boek geopperde structuur van toepassing op dat andere ons allen omgevende medium, dat wij vaker dan alle media gebruiken en dat alle andere media doordringt, op de taal? Ook woorden werden oorspronkelijk beschouwd als talige afbeeldingen van de dingen. Plato bespreekt deze zogenaamde physei-opvatting in zijn dialoog de Cratylus. De natuurlijke juistheid van een woord schuilt hierin dat de vorm van het ding of de persoon precies in de goede klanken is uitgedrukt. Wanneer wij het eens zijn over welke woorden ‘juist’ zijn, kunnen we ware en onware taal onderscheiden. Plato formuleert daartoe een eerste aanzet tot de correspondentietheorie van waarheid: ware taal is zeggen wat is, leugentaal is zeggen wat niet is. Wanneer wij iets een paard noemen terwijl wij gewoon zijn dat een mens te noemen, dan is

dat onwaar.¹ Aristoteles op zijn beurt stelt dat waarheid niet op het niveau van woorden maar alleen op het niveau van (significante) beweringen voorkomt. Waarheid en onwaarheid hebben immers van doen met combinatie en onderscheiding.²

Maar ook volzinnen verliezen volgens veel filosofen hun transparantie, taal spiegelt niet langer de wereld. Taal kan de werkelijkheid evenzeer verhullen als ze die onthult. Volgens postmoderne denkers heeft de taal haar onschuld verloren en wordt haar de mogelijkheid tot directe correspondentie met de werkelijkheid ontzegd. Ze zijn daarin vooral geïnspireerd door Nietzsches ‘Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn’ waarin hij betoogt dat ‘de’ waarheid een illusie is, dat onze taal een construct is van metaforen waarmee wij ons een begrippenbouwwerk liegen.³

Ook in de analytische filosofie is de band tussen de volzin en de werkelijkheid verbroken. Language is not a medium through which we see the world, zegt Donald Davidson. De waarheid is dat we opvattingen over de wereld alleen overeind kunnen houden met behulp van andere opvattingen. Waarheid, in de zin van correspondentie met de werkelijkheid, komt niet individuele zinnen toe, ze worden voor waar gehouden in de context van een hele taal. Er is geen directe link tussen een zekere ervaring en een bepaalde bewering. Want, om met W.V.O. Quine te spreken, het totale bouwwerk van opvattingen en theorieën is een mensgemaakt weefsel waarvan slechts de randen zijn verknoopt met de ervaring.⁴ Dit is geen zwakgebod, maar een aansporing een meer holistische waarheidsopvatting te omarmen.

Andere gemeenplaatsen.

De behandelde gemeenplaatsen zijn het laaghangend fruit dat makkelijk binnen te halen is. Het terrein van deze studie kan nog worden uitgebreid naar onontgonnen gemeenplaatsen zoals die zich groeperen rond het thema van de ‘roerselen der ziel’. Vasari schrijft erover als een verworvenheid sedert Giotto die door Masaccio al beter beheerst wordt en ziet een parallel met de oudheid. Hij kan het ontleend hebben aan Plinius die eenzelfde vooruitgang bespeurt vanaf Myron tot Praxiteles. De weergave van de zielerorselen lijkt een universeel probleem van de kunstenaar dat overwonnen moet worden, zoals blijkt uit recensies van de eerste 3D en life action-films. ‘De dieren deden heel echt, maar ook weer niet (...) Knap gedaan dacht je. En [je] voelde niks’.⁵ Ander voorbeeld: ‘... een echt personage wordt hij niet. Niet vanwege de animatie maar omdat Gaiman en Avary amper de tijd nemen om het karakter te ontwikkelen’.⁶ Onderzoek kan uitwijzen of dit thema is in te plaatsen in de structuur van mimetische revoluties en ook steeds opduikt in bepaalde fasen van ontwikkeling.

Andere gemeenplaatsen die een artografische studie verdienen zijn de vergelijking van een afbeeldingstechniek met een transparant vernis, of de formule dat ‘het geheel meer is dan de som der delen’. En natuurlijk ‘de dood van de kunst’, die altijd weer wordt aangekondigd als de bloeitijd van een beeldingskunst geacht wordt voorbij te zijn, zoals men dacht van de schilderkunst en de sociale roman en (wat voorbarig) de sociale media. Eind 2013 werd de dood van Facebook al voor 2017 voorspeld door wetenschappers van Princeton University.

Niet alleen in de breedte maar ook in de diepte kan dit onderzoek worden uitgebreid, door binnen een gemeenplaatsengroep naar een veel gebruikte variant te kijken. Zo is er in de

1 Plato, Cratylus 385ab.

2 Aristoteles, De interpretatione 16a12.

3 Friedrich Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn.

4 Donald Davidson, Seeing through Language, in: Royal Institute of Philosophy Supplement, 42 (1997), p. 18; W.V.O. Quine, Two Dogma's of Empiricism, in: From a logical point of view (1963), p. 42-43.

5 Wim Boevink, Klein Verslag, in: Trouw, 16 april 2016, over ‘The Jungle Book’ (2016).

6 Volkskrant, 22-11-2007, over ‘Beowulf’ (2007).

Zeuxis-methode bijv een bijzondere vorm die ‘uitvergroting’ wordt genoemd. In de moderne media wordt vaak gesproken over uitvergroting van een detail, een techniek waardoor een overdreven nadruk komt te liggen op een deelfacet. Vooral televisieredacteurs maken er gebruik van om het effect bij de kijker te verheven. Een bekend voorbeeld is de traan van Máxima, die in een close up langdurig werd vastgehouden. Ook in de Nederlandse reality-tv, die de brute werkelijkheid op tv heette te brengen, komen via montage bepaalde eigenschappen ongenadig in beeld. ‘Ik wist niet dat ik zo was’, reageerde een deelnemer van het Big Brotherhuis. In principe is de uitvergroting een vorm van de selectiemethode van Zeuxis. Door bepaalde details, die anders misschien over het hoofd zouden worden gezien, naar voren te halen, en juist andere, verzachtende omstandigheden weg te laten, ziet de kijker een uitvergroete versie van het origineel die soms heftige reacties oproept. Voorbeeld daarvan is de foto die opdook van prins Harry in nazi-outfit. Het is een techniek die aan redenaars werd voorgehouden als retorisch middel het publiek te overtuigen en die bekend staat als *amplificatio*. Nigel Spivey constateert in zijn befaamde BBC-serie, wanneer hij beelden bekijkt van catwalkmodellen, Lara Croft en plastische chirurgie, dat ‘het instinct om te overdrijven wat belangrijk wordt gevonden, nog altijd springlevend is’.

Een andere mogelijke verdieping betreft de spiegels en vensters. Zij zijn gebruikt als metafoer van de exacte afbeelding en, de spiegel althans, ook als mogelijkheid tot correctie. Maar zij kunnen ook misbruikt worden voor totalitaire doeleinden: de spiegel toont hoe de natuur of de mens zou moeten zijn. De ideale afbeelding is het toneel dat de ideale staat nabootst, vond Plato al en voor de Sovjet Unie gold hetzelfde, aldus filmtheoreticus Sergei Tretjakov: ‘Voor ons in het land der Sovjets is het van belang, de kroniek van onze tijd te maken tot een breed venster, waardoor wij met het oog van de huisheer, het eigen land, dat zichzelf aan het opbouwen is, kunnen overzien’.⁷ Voor vrije kunstenaars is in zo’n ideologie geen plaats. De kunst moet in zo’n klimaat niet de werkelijkheid laten zien zoals die is maar zoals die zou moeten zijn. Iedere afbeeldingstechniek is in dat geval gegijzeld door sociaal-ingenieurs, de methode Zeuxis wordt slechts toegepast om er de gewenste mens mee te modelleren.

Onder de strenge hoede van een ideologie worden alleen die afbeeldingen toegestaan waarin de ideale mens wordt weerspiegeld. De spiegel en het venster zijn gericht op de ideeënwereld van Plato of het arbeidersparadijs van Marx en Lenin en als deze doctrines maar stevig genoeg in het zadel zitten, zou het zomaar kunnen dat de kunst honderden jaren niet van aanzien verandert. Dat is misschien ook de reden dat de Egyptische kunst volgens Plato 10.000 jaar onveranderd bleef. In zo’n streng geleide staat heeft de kunstenaar niet de vrije keuze te selecteren uit goede en kwade voorbeelden of de waarheid te liegen. Evenmin kan kijkerspubliek vrij experimenteren met in kunst gestolde ervaringen of aangeboden karakters nadoen. Maar hoe eenzijdig ook, vroeg of laat gaat de mens (op een enkele dissident na) lijken op het beeld dat zij krijgt voorgeschoteld. Hierin verschilt de totalitaire spiegel van Egypte en Rusland niet met de vrije spiegel van Athene en Florence. Uiteindelijk worden we de werkelijkheid die we eerst dachten na te bootsen.

7 Th.B.F. Hoyer, *Russische Filmkunst*, p. 37.

Samenvatting en conclusies

In deze studie is de geschiedenis onderzocht van verschillende gemeenplaatsen die over realistische beelden de ronde doen. Het betrof realistische beelden die in de toeschouwer de sensatie teweegbrengen oog in oog te staan met het origineel, zoals een perspectivisch schilderij, een roman, een foto, televisie en film. De besproken gemeenplaatsen zijn respectievelijk de vergelijking van kunstwerken met spiegels en vensters, de associaties met de selectiemethode van Zeuxis, de veroordeling van het beeld met een leugen en de toeëigening van afgebeelde nieuwe werkelijkheid. Deze gemeenplaatsen kennen een zeker verloop van opkomst, ondergang en wederopname (zie het overzicht na pagina 233). In dit proefschrift is gepoogd deze Werdegang van de gemeenplaats te traceren en te verklaren.

De volgende vragen kwamen daarin ex- of impliciet aan de orde:

- (1) Hoe kan het dat bijv een vergelijking van een schilderij met een spiegel in den beginne een oorspronkelijke en veelzeggende bewering is en
- (2) waarom verliezen uitspraken als deze gaandeweg hun glans en betekenis?
- (3) Waarom wordt een gemeenplaats waarvan de houdbaarheidsdatum is overschreden binnen dezelfde afbeeldingstechniek soms toch opnieuw aangeboord?
- (4) Hoe kan het dat een gemeenplaats die in een oude afbeeldingstechniek niet meer van toepassing wordt verklaard, in een nieuwe afbeeldingstechniek zonder aarzeling wordt hergebruikt alsof er iets heel belangwekkends wordt beweerd – zoals bij de uitvinding van de tv de spreuk ‘de televisie is een venster op de wereld’?

Het antwoord op de eerste vraag (1) volgt min of meer automatisch uit de ontwikkeling van een nieuw procédé. Het lijkt een vast patroon dat, zodra de mensheid op het spoor komt van een nieuwe methode van afbeelden, een bepaalde voorhoede van kunstenaars/technici de ambitie opvat om de methode te vangen in een herhaalbaar procédé (of er althans richtlijnen voor op te stellen) met de belofte dat daarmee de totale representatie kan worden verwezenlijkt. Wanneer zij daarin geslaagd zijn is de ontdekkers en uitvinders er alles aan gelegen om collega's, potentiële studenten, geldschieters en publiek te overtuigen van de accuraatheid van de betreffende afbeeldingstechniek. Het criterium voor deze accuraatheid is de correspondentie van de afbeelding met het afgebeelde. Indien sprake is van deze correspondentie wordt de afbeelding ‘waar’ genoemd. Als het oog, dat volgens Aristoteles bij uitstek is toegerust verschillen te zien, niet in staat is de afbeelding en het origineel te onderscheiden, dan moet de afbeelding wel waar zijn.

Zodra de afbeeldingstechniek inderdaad de werkelijkheid op een succesvolle, dat is waarheidsgetrouwe manier blijkt te kunnen imiteren, spannen commentatoren, theoretici en recensenten zich in om de techniek met treffende metaforen de hemel in te prijzen. De gekozen metaforen zijn sterk gerelateerd aan de werking van het oog. Venster, spiegel en schaduw zijn aan dezelfde natuurwetten onderworpen als die waaraan het oog zijn werking

ontleent en zijn dus uitermate geschikt de kenmerken van het waarheidsgetrouwe medium te illustreren.

Na de gestage inburgering van succesvolle afbeeldingstechnieken kunnen zij op hun beurt gebruikt worden als metafoor van de waarheidsgetrouwe afbeelding, zoals Gombrich doet om de treffende gelijkenis van de Romeinse beeldhouwkunst aan te duiden: 'we know Pompey, Augustus, Titus, or Nero, almost as if we had seen their faces on the screen'. En Theodor Fontane prees Dickens en Thackeray om hun 'daguerreotypisch treuer Abschilderung (!) des Lebens'. Het medium dat de reputatie van waarheidsgetrouwheid heeft verworven wordt nu gebruikt om er de waarheidsgetrouwheid van een ander medium mee te accentueren en heeft de plaats ingenomen van het venster en de spiegel. Je zou hier van een hermediatie kunnen spreken als die term niet al gebruikt werd voor een ander verschijnsel.¹

2) Zoals gezegd verliezen de gevleugelde uitspraken gaandeweg hun sprankeling, om verschillende redenen. Ten eerste vanwege het feit – en dit was eigenlijk al veel eerder tot iedereen doorgedrongen maar in de euforie rond de noviteit niet erkend – dat de afbeelding wel waar lijkt maar niet is. De afbeelding is altijd al een (soms onbedoelde) selectie van de werkelijkheid, berust op gezichtsbedrog, of zij is in scène gezet of gemanipuleerd. Aanvankelijk staat de waarheidsgetrouwheid van het procédé nog buiten kijf. Door de compositie van verschillende waarheidsgetrouwe afbeeldingen wordt 'slechts' een nieuw geheel gecreëerd. Op den duur daagt echter het besef dat de rol van de kunstenaar groter is dan het samenvoegen van deel-afbeeldingen. De exacte reproductie schuift langzaam naar de achtergrond. Om wille van de kunst worden ook opzettelijke onjuistheden aangebracht. Nooit waargenomen gebeurtenissen, nooit plaatsgegrepen combinaties, onjuiste anatomieën kunnen bijdragen aan een diepere waarheid waarvan de kunstenaar doordrongen is. De aanpassingen maken het steeds minder relevant om nog van een waarheidsgetrouwe afbeelding te spreken. Wanneer duidelijk wordt dat de afbeeldingstechniek ook deze wat meer leugenachtige kant blijkt te hebben, raken de metaforen van waarheid dan ook uit de gratie.

Gemeenplaatsen raken ook hun zeggingskracht kwijt om de eenvoudige reden dat de nieuwigheid er op den duur af raakt en het enthousiasme begint te tanen. Vroeg of laat is een bepaalde uitvinding geen nieuws meer, wordt de innovatie voltooid geacht, en richt men zich op andere zaken. De mededeling dat een foto iemand waarheidsgetrouw portretteert is tautologisch, zinloos, de kijker raakt meer benieuwd of iemand treffend is geportretteerd, of je de 'face behind the mask' kunt zien.

Een derde reden waarom ooit wervende en wervelende uitdrukkingen tot cliché ineenschrompelen, is een sociologische en is daarom nauwelijks aan de orde gekomen. Het wordt sociaal niet erg handig geacht vol te houden dat een afbeelding waarheidsgetrouw is. Een toenemend deel van de mensheid begint de 'waarheid' van de afbeeldingen te relativiseren, mensen die nog geloof hechten aan de waarheid van het medium worden met licht *dédain* bejegend, alsof ze nog niet zijn toegetreden tot de welingelichte kringen. Na de succesvolle introductie wordt het *usance* om de betekenis achter de afbeelding te bespreken en de gedachte dat de kunst symbool staat voor een diepere waarheid, past in deze fase. De afbeeldingstechniek wordt onderworpen aan de 'esthetica van de distinctie', in de woorden van Bourdieu: 'Van intellectuelen kan worden gezegd dat ze geloven in de representatie – literatuur, theater, schilderkunst – meer dan in de gerepresenteerde dingen, terwijl het 'volk' van de representatie en de onderliggende conventies vooral vraagt naïef te mogen geloven in de gerepresenteerde dingen'.²

1 Jay David Bolter en Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (1999).

2 Pierre Bourdieu, *La Distinction*, p. VI: 'On pourrait dire que les intellectuels croient à la représentation – littérature, théâtre, peinture – plus qu'aux choses représentées, tandis que le 'peuple' demande avant tout aux représentations et aux conventions qui les régissent de lui permettre de croire 'naïvement' aux

Een kunstenaar die zegt dat hij of zij de waarheid liegt en de kunst om de kunst bedrijft, sluit zich impliciet bij deze distinctie aan. Men acht het steeds minder gepast te spreken van realistische schilderijen of op waarheid gebaseerde romans. Een schrijver vindt het vervelend als hem/haar gevraagd wordt of een boek autobiografisch is. Amos Oz noemt zulke lezers ronduit ‘slechte lezers’.³ Romanciers die daarover aan de tand worden gevoeld geven dan vaak de voorkeur aan de frase dat het gelogen is. Maar ja, ook de waarheid kun je liegen, zeggen ze dan met een knipoog. Zo is een nieuwe sociale laag ontstaan met een nieuw vocabulair rondom de afbeelding.

Zoals ik het tot nu toe heb geschetst heeft een gemeenplaats in den beginne een informatieve inhoud – over onze omgang met de afbeelding en over de stand van de techniek – en treedt vroeg of laat onherroepelijk de slijtage in. Bij de introductie van een nieuwe afbeeldingstechniek beleven de uitspraken een doorstart en begint de cyclus weer van voor af aan (zie hierna (4)). Soms kennen gemeenplaatsen echter een revival binnen een en dezelfde afbeeldingstechniek (3). Dat kan op twee manieren gebeuren. Ten eerste is een juist ontwikkelde techniek niet in een keer af. Op het prototype of het eerste exemplaar volgen ontelbare aanpassingen en vernieuwingen. Vooral in de reclame wordt bij elke innovatie teruggerepen op oude formules om de scherpte van het beeld te etaleren. De oude Philips-televisie werd aangeprezen met de afbeelding van een poes die verlekkerd kijkt naar een vissenkom op ‘de buis’ – een beeld dat reminiscenties oproept aan de vogels die op Zeuxis’ druiven afkwamen – een recente Sony-advertentie toonde een vogel die nectar probeerde te zuigen uit een bloem op het lcd-scherm (zie Conclusie Deel I). Bij elke innovatie van één en dezelfde afbeeldingstechniek ontstaat de neiging terug te grijpen op oude gemeenplaatsen. Een andere mogelijkheid is dat de reclamemakers zich niet bewust zijn een oude gemeenplaats te reciteren. Zij waart rond in het collectieve geheugen, zoals Curtius schreef: ‘Er fließt dem Autor in die Feder als literarische Reminiszenz’. Misschien is het in dat geval beter te spreken van een spontane herontdekking.

In de kunsttheorie keren gemeenplaatsen echter ook terug onder invloed van verschillen van inzicht. Toen Gerard de Lairese het schilderij vergeleek met een venster was dat om een kunsttheoretische discussie te beslechten. Terwijl de Italianen er vooral op uit leken allerlei schoonheid toe te voegen bootsten de Hollandse schilders de natuur na zoals die zich aan hen voordeed. De Lairese bracht het venster niet in stelling om er een innovatieve schilderstechniek mee aan te prijzen. Het venster stond symbool voor een blik op Gods schepping. In discussies binnen één afbeeldingstechniek kunnen gemeenplaatsen dus heel goed een come-back beleven, zonder tot een clichématige herhaling te vervallen. De anecdote van Zeuxis en de vijf maagden wordt eveneens in talloze tractaten aangehaald om er een nieuw kunsttheoretisch inzicht mee te illustreren.

4) Hoewel gemeenplaatsen een beperkte levensduur lijken te hebben, kunnen ze in de context van een nieuwe afbeeldingstechniek zonder gêne weer worden hergebruikt om de nieuws waarde of de werking ervan aan te geven. Een eerste reden daarvoor is dat de mens in contact met een nieuwe vorm van afbeelden altijd weer dezelfde sensaties ondergaat van ongeloof en verwondering, overgaand in relativering en gewenning. Geen wonder dat auteurs in hun beschrijving van het fenomeen teruggrijpen op beproefde formuleringen. Vergelijkingen van kunstwerken met spiegels en vensters, associaties met Zeuxis en zijn selectiemethode, veroordelingen van afbeeldingen als een leugen. Ze drukken achtereenvolgens uit hoe het publiek elke nieuwe afbeeldingstechniek ervaart – en haar gaandeweg eigenmaakt. Ze keren steeds weer terug in relatie tot nieuwe technieken, feitelijk omdat er niets nieuws onder de zon is. Elke introductie van een nieuwe afbeeldingstechniek

choses représentées.’

3 Amos Oz, Een verhaal van liefde en duisternis, p. 40 ev.

zet dezelfde carrousel van commentaren weer in gang. Het feit dat men de tv het venster op de wereld begon te noemen en daar weer van afstapte, is dus niet slechts het gevolg van literaire verwijzingen maar van de behoefte onze ervaring met de nieuwe afbeeldingen en het voortschrijdend inzicht op een zo adequaat mogelijke manier te beschrijven. De illustraties uit de tv-advertenties passen ook in deze tendens. Ze zijn niet alleen een knipoog naar Zeuxis' druiven, ze verbeelden ook werkelijk onze ervaring met de afbeeldingstechnieken.

Hiermee is nog niet alles gezegd. De aanwending van diverse gemeenplaatsen heeft niet zelden ook een correlatie met de constructie van het apparaat. Zoals ik bij het hoofdstuk over het venster liet zien speelde het venster bij de technische speurtocht naar het juiste procédé een cruciale en constructieve rol. Wat bij de analoge camera het diafragma heette, werd aanvankelijk, in navolging van de terminologie van de camera obscura, nog een venster genoemd. Het lag voor de hand dat bij de omschrijving van de uitvinding de toevlucht genomen werd tot de locus technicus van de onderhavige afbeeldingstechniek, het venster. Wanneer men beweert dat het apparaat het venster opent op de wereld, klinkt dat heel plausibel omdat dat ook letterlijk is wat er gebeurt. Op deze associatie werd volgens sommigen ook gemikt met Windows® door Microsoft, waarmee ons 'windows as a worldview' worden gepresenteerd.⁴

Levenscycli van afbeeldingstechnieken kunnen, kortom, mits juist gekozen, worden beschreven aan de hand van gemeenplaatsen. Omgekeerd kan de levenscyclus van een gemeenplaats worden geïllustreerd aan de hand van de stand van de afbeeldingstechniek. Beide zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Met een veelgebruikte metafoor kan gesteld worden dat ze samen een vel papier vormen waarvan je de voorkant niet kunt inknippen zonder ook de achterkant mee te knippen. Een gemeenplaats wordt dan ook niet zozeer herontdekt, zij dringt zich eerder aan ons op, naarmate wij ons intensiever met de afbeeldingstechniek bezighouden.

Met een nieuwe term zou men de hier gepresenteerde aanpak artografie kunnen noemen, de beschrijving van wat de mens doet met beeldingskunst, en hoe zij haar beleeft. Als kunstenaar-ontwerper, als beschouwer-commentator, als consument-gebruiker. Artografie gaat dwars door Panofsky's schema van het kunstonderzoek heen. Het beschrijft niet het tafereel op het schilderij (pre-iconografie), het beschrijft ook niet de typologie en de conventies die in het schilderij zijn toegepast (iconografie). Evenmin wordt hier geprobeerd om aan de kunstuitingen de tijdgeest, de symbolische vormen etc. te ontfutselen (iconologie). Artografie is de poging om dwars door cultuurperioden, ideeën en historische stromingen heen de stand van de kunst, the state of the art, te beschrijven. Uit deze beschrijving komt naar voren dat talloze kunstenaars die met een nieuwe afbeeldingstechniek gingen werken, zich in hun atelier voor dezelfde soort problemen gesteld zagen. En dat niet alleen, zij probeerden de problemen ook op soortgelijke manieren op te lossen. De vruchtbaarste manier om toegang te krijgen tot deze problemen en hun oplossingen is langs de weg van de studie van de gemeenplaatsen rond het realisme. Zij vormen het hart van de artografie en zijn niet ondergeschikt aan ideeëngeschiedenis of esthetica noch indicatief voor een 'Kulturgeschichte'.

Soms is er een gemeenplaats die precies de uitdrukking is van een bepaald soort afbeelding, meestal echter komt de gemeenplaats overeen met de werkplaatsdoctrine. Het noeste voort dokteren aan de afbeeldingstechniek brengt artistieke problemen met zich mee die stuk voor stuk aanleiding vormen voor het formuleren van een nieuwe opdracht, neergelegd in een slogan. Elke overwinning brengt de techniek verder tot rijpere toepassing en zo men wil perfectionering. Maar elke voortgang brengt ook het manipulatieve karakter van de technologie aan het licht die de mens desondanks steeds beter bereid is te aanvaarden

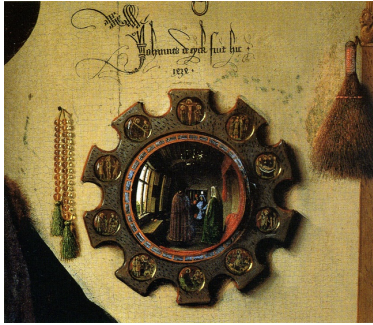

4 Jussi Parikka, *What is Media Archaeology?*, p. 71; Friedrich Kittler, *Optical Media*, p. 62.

en zich zelfs toe te eigenen. De artografie beschrijft deze cirkelgang van ontwikkeling van het procédé tot brede acceptatie van een gerijpte technologie.

Algemene conclusies

1. Onze houding ten aanzien van een nieuwe succesvolle afbeeldingstechniek verandert in de loop van de tijd, door technologische verdieping en gewenning aan de manier van afbeelden.
 - a. In de beginfase wordt de nadruk gelegd op de correspondentie van het beeld met de werkelijkheid.
 - b. In een volgende fase wordt duidelijk dat beelden niet één op één corresponderen met de werkelijkheid maar er een selectie van is.
 - c. In een daaropvolgende fase is het gemeengoed te vinden dat deze selectie vaak meer zegt over de werkelijkheid dan een exacte beschrijving/afbeelding zou doen.
 - d. Vervolgens is de afbeeldingstechniek zo geaccepteerd dat de afbeelding wordt nagebootst en toegeëigend.
2. Deze veranderende houdingen komen tot uiting in de uitspraken die over de afbeeldingstechniek worden gedaan. Deze uitspraken worden gemeenplaatsen genoemd.
3. De parallellie van de attitudes en de gemeenplaatsen keert bij elke nieuwe afbeeldingstechniek terug, wat duidt op een cyclus of een structuur.
4. Niettegenstaande het feit dat nieuwe afbeeldingstechnieken in verschillende filosofische, culturele en religieuze inbeddingen worden voortgebracht, keren de achtereenvolgende gemeenplaatsen toch telkens terug. Met andere woorden: de uitspraken zijn onafhankelijk van hoe wij de wereld begrijpen.
5. Hoewel de ervaringen met oude afbeeldingstechnieken ons ervoor zouden kunnen behoeden in herhaling te vervallen, worden oude uitspraken toch telkens hernomen. Met andere woorden: de uitspraken zijn afhankelijk van de stand van de techniek.

Dit boek is een poging onze verhouding ten opzichte van afbeeldingen in kaart te brengen aan de hand van gemeenplaatsen. Het blijkt dat we slechts zelden iets ontzettend origineels bedenken en dat we integendeel heel vaak, in iets andere woorden, hetzelfde zeggen. Daarmee wil niet gezegd zijn dat het ook hetzelfde is. We kunnen nooit patronen of een heel set van uitspraken uit het verleden één op één projecteren naar het heden. Maar de tijden zijn minder ingrijpend veranderd dan we geneigd zijn te denken. Millennia geleden traden mensen het nieuwe op dezelfde manier tegemoet als wij nu, in het begin met verbazing en hooggespannen verwachtingen, daarna volgt gewenning, aanpassing en relativering, uiteindelijk sijpelt het ooit zo nieuwe in elk segment van ons leven door en beginnen we er ongemerkt deel van uit te maken. Het gebruikt ons evenzeer als wij het gebruiken. Ondanks de grote verschillen die er bestaan tussen de opeenvolgende episodens in de kunstgeschiedenis, kunnen we toch proberen ze via de vele gevleugelde uitspraken die zij rijk is met elkaar te verbinden.

| afbeeldings technieken/ media ↓ | gemeen- plaatsen → | <u>art imitates</u> spiegel | <u>nature</u> venster |
|---------------------------------------|--------------------------|---|--|
| mimesis | | Kunst houdt een spiegel op naar de natuur (Plato) | |
| schilderkunst | | Een perfect schilderij lijkt op een spiegel (Leonardo) | Een rechthoek die voor mij het open venster is van waaruit de handeling wordt bekeken (Alberti) |
| roman | | Een roman is een spiegel die men voortdraagt over een hoofdweg (Stendhal) | Iemand die vertelt moet zijn als een glas dat men op een gravure zet (Stendhal) |
| fotografie | | Een camera is 'a mirror with a memory' (Wendell Holmes Sr) | Fotografie opent de lens op de wereld (Lumière) |
| film | | Film must be life's mirror (Von Stroheim) | Tell a great story in motion pictures as if [the spectator] were looking out of a window at life itself (Von Stroheim) |
| televisie | | Tv mirrors the world (Baird) | Televisie is een venster op de werkelijkheid (Philips) |
| | |  |  |

| Zeuxis-methode | leugen | nature imitates art |
|---|---|--|
| breng van meerdere mensen die partijen bij elkaar die afzonderlijk het mooiste zijn, en vorm op die manier volledige gestalten (Socrates) | Waarschijnlijke onaannemelijkheden zijn beter dan onwaarschijnlijke aannemelijkheden (Aristoteles) | Een vrouw bezat de eigenschappen van Aphrodite van Praxiteles, Aphrodite van Alcamenes, Sosandra van Calamis, Athene van Phidias en van de Amazone leunend op een speer van Phidias (Lucianus) |
| van Etlichen das Haupt [...], van Anderen die Brust, Arm, Bein, Händ und Füss... (Dürer) | Leugens als men wil, maar – waardier dan de letterlijke waarheid (Van Gogh) | Life imitates painting |
| Life of man is the inexhaustible magazine from which subjects are to be selected (Stevenson) | Literature is a false representation of life that helps us to understand life better (Vargas Llosa) | Life imitates fiction |
| De fotograaf componeert door opeenvolgende en gemotiveerde keuzes zijn tableau (Disderi) | Foto's ontlene een sterkere waarschijnlijkheid door opzettelijk aangebrachte onjuistheden (Wey) | Life imitates photography |
| Om een film te maken moet de regisseur diverse filmfragmenten combineren tot één geheel (Kuleshov) | Films bestaan uit leugens maar spreken de waarheid (Chang Dong) | Life imitates film |
| Documentaire is 'creative treatment of reality' (Grierson) | Als documentairemaker moet je de waarheid soms liegen (Otten). | Life imitates television |
|  |  |  <p data-bbox="1114 1899 1299 1921">"Another case of life imitating art."</p> |

Summary

This study examines the history of various commonplaces concerning realistic depiction. More precisely, it treats images that prompt in the viewer the sensation of coming face-to-face with the original – perspective paintings, photos, novels, television, and film. The commonplaces discussed consist of comparisons of works of art to mirrors and windows, associations with Zeuxis and his selection method, the condemnation of images as lies, and the appropriation of pictured reality. These commonplaces are alike in the manner in which they arise, fall out of use, and are then reintroduced. The present thesis tries to trace and explain this development of the commonplace.

The following questions come up for discussion either implicitly or explicitly:

- 1) How is it possible that, for example, the comparison of a painting with a mirror starts out as an original and significant claim?
- 1) Why do such statements then lose their meaning and their luster?
- 2) Why is it that a commonplace, having once fallen out of circulation, is sometimes used again in the context of the same image technique?
- 3) How can it be that a commonplace that lost relevance, one that was once used for an older image technique, can resurface in connection with a newer technique and be used as if something novel is being claimed – as in ‘television is a window on the world’?

The answer to question 1) follows more or less automatically from the way a new procedure develops. It seems to be a pattern that, as soon as mankind gets on the track of a new method of picturing, a certain vanguard among artists/technicians develops the ambition to capture the method in a repeatable process (or at least to prepare guidelines to do so) with the promise of total representation of reality. When they succeed, the inventors and discoverers make every effort to convince their colleagues, potential students, patrons, and the public of the accuracy of the technique. The criterion for this accuracy is the correspondence of the picture with the pictured, i.e. of the image with the original. If such a correspondence is present, the image is called ‘true’. If the eye, which according to Aristotle is pre-eminently equipped to see differences, is unable to distinguish the image from the original, then the image must be true.

Once the image technique has indeed been shown to imitate reality in a successful – that is, truthful – manner, commentators, theorists, and reviewers conspire to praise the technique with memorable metaphors. The metaphors chosen relate strongly to the workings of the human eye. Window, mirror and shadow are subject to the same natural laws as those under which the eye functions, and therefore they are particularly suited for demonstrating the characteristics of a true medium.

Once a successful image technique has achieved integration, it may itself in turn be employed as a metaphor for a truthful picture, as Gombrich does when he refers to the striking similitude of Roman sculpture: ‘we know Pompey, Augustus, Titus, or Nero, almost as if we had seen their faces on the screen’. And Theodor Fontane praised Dickens and Thackeray for their ‘faithful daguerreotypical depiction of life’. The medium that has acquired the reputation of truthfulness is now used to emphasize the veracity of another medium and has taken the place of the window and the mirror. It would be possible to speak of ‘remediation’ here if that term had not been used for another

phenomenon.¹

2) As noted, these commonplaces gradually lose their cachet, for several reasons. First, because of the fact – and this will actually have been realised earlier but wasn't voiced in the euphoria surrounding the novelty – that the image may seem true but it is not. It was always a (sometimes unintentional) selection from reality, had always been based on optical illusion, or staged or manipulated. In the beginning, this realization was not yet widely appreciated. Initially, the veracity of the process was beyond dispute. By the composition of separate true-to-life images, what is created is but a new truthful whole. In the course of time, however, the notion dawns that the artist's role is bigger than that of simply combining separate images. Concern with the exactness of reproduction slowly fades into the background. For the sake of art, intentional inaccuracies are brought in. Events that never took place, combinations that cannot be found in the real world, incorrect anatomies – all contribute to a deeper truth the artist wishes to convey. These modifications make it less and less relevant to describe the image as a truthful picture. When it becomes clear the image technique also possesses this mendacious aspect, metaphors of truth fall out of favor.

Commonplaces also lose their power of expression for the simple reason that the novelty wears off over time and enthusiasm begins to wane. Sooner or later, an invention is no longer news, the innovation is deemed to be complete, and people move on to other matters. The statement that a picture portrays someone truthfully becomes tautological, devoid of sense. The viewer's curiosity is more aroused if the portraitist touches upon the essence, upon whether one can see 'the face behind the mask'.

A third reason such promotional expressions eventually shrink to mere cliché is sociological and is therefore largely beyond the purview of this study. It is that it is not thought civilized to maintain that an image is truthful. A growing section of humanity has begun to put the question of the 'truth' of images in perspective; people who continue to believe in the truth of the medium are treated with slight disdain, as if they have not yet joined the well-informed. After a successful introduction, is customary to discuss the meaning behind the image, and it is into this phase that the notion that the art is emblematic of a deeper truth fits. The image technique is subjected to an 'aesthetics of distinction', in the words of Bourdieu: 'Intellectuals could be said to believe in the representation – literature, theatre, painting – more than in the things represented, whereas the people chiefly expect representations and the conventions which govern them to allow them to believe "naively" in the things represented.'²

An artist who says he or she is lying or practises art for art's sake implicitly agrees to this distinction. It becomes less and less appropriate to speak of realistic paintings or truth-based novels. Writers are annoyed when asked if their books are autobiographical. Amos Oz calls such readers downright 'bad readers'.³ Novelists who are interrogated on the subject often prefer to say that they were lying. But after all, you can tell the truth with a lie, they say with a wink. A new social layer has emerged with a new vocabulary around the image.

So far I have outlined that a commonplace begins life as informative content – about our dealings with the image and about the state of the art, but that sooner or later boredom irreversibly sets in. Despite this, commonplaces do not vanish forever. There are two ways in which commonplaces may re-emerge. When a new image technique is introduced, commonplaces go through a relaunch and the cycle starts over again (see below (4)). Sometimes, however, a commonplace may undergo a revival with reference to one and the same image technique (3). This may happen in two ways. First, a newly launched image technique does not come into being overnight. The prototype or the first copy is followed by countless adaptations and innovations. Especially in advertising, every innovation is praised, going back to old formulas to display the sharpness of the image. The old Philips TV was advertised with the image of a cat keenly looking at a fishbowl on 'the tube' – an image that evokes the birds on Zeuxis's grapes. A recent Sony ad showed a bird that tried to suck nectar from a flower on the lcd-screen (see conclusion part I). With one and the same image technique, every innovation tends

1 Jay David Bolter en Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (1999).

2 Pierre Bourdieu, *Distinction*, p. VI.

3 Amos Oz, *Sipoer al ahava wechosjech* (2002), not in English translation(!)

to be applauded with old commonplaces. It is possible that the advertisers are not even aware that they are reciting old truisms. It is still resident in the collective memory. As Curtius writes: 'it descends down the author's quill as a literary reminiscence'. It may be better to speak in this case of a spontaneous rediscovery.

Within art theory, however, commonplaces also reappear under the influence of shifting insights. When Gerard de Lairese compared a painting with a window, he did so for theoretical polemic reasons. While the Italians seemed to aim at adding all kinds of beauty, the Dutch preferred to imitate nature as it occurred to them. De Lairese did not mention the window to thereby praise an innovative painting technique. The Dutch window was a symbol for a glance at God's creation in contrast to the Roman eagerness to add beauty. In discussions about a single image technique platitudes may thus very well make a comeback, without clichéd repetition. Another example is the anecdote of Zeuxis and his selection of the five maidens: the anecdote is cited in countless treatises to illustrate new art-theoretical insights every time.

4) Although commonplaces seem to have a limited life span, in the context of a new image technique they can without embarrassment be reused to describe the value of the new technique or its workings. The first reason for such recycling is that people in contact with novel forms of depiction always undergo the same sensation of disbelief and wonder, which gradually turns to relativisation and habituation. No wonder authors, when they depict novel phenomena, too revert to tried and tested formulations. Comparisons of works of art with mirrors and windows, associations with Zeuxis and his selection method, the condemnation of images as a lie, acceptance of the image as a way of life... these all successively express how the public experiences each new image technique – and appropriates it along the way. Over and again, the commonplaces return, related to new techniques, because there is in fact nothing new about them. Every introduction of a new image technique generates the same commentaries over again. The fact that people characterized television as a window on the world and then turned away from it had nothing to do with literary references but rather with a need to describe our experience of new images and our advancing insight about them in the most proper way. The illustrations from the TV ads also fit in this trend. They not only hint at Zeuxis's grapes, they actually depict our experience with the image techniques.

This is not all said. The use of the various commonplaces not infrequently also correlates with the construction of the device. As I show in the chapter on the window, in the technical quest for the right procedure, the window plays a crucial and constructive role. What in an analog camera is called the aperture was, echoing the terminology of the camera obscura, initially called a window. It is obvious that to describe the invention, technicians had recourse to a technical term derived from the image technique, the window, and did not concoct a new expression. The claim that the device opens a window on the world sounds plausible because this is literally what happens. This association was also targeted, according to some sources, in the naming of Windows® by Microsoft, which presents computer users with 'windows as a worldview'.⁴

The lifecycles of image techniques can, in short, when properly chosen, be described by commonplaces. Conversely, the life cycle of a commonplace may be illustrated by the state of the image technique. They are inextricably linked. To use a frequent metaphor, together they form a sheet of paper from which the front can't be cut without also cutting the back. It is therefore not so much that a commonplace is rediscovered as that it forces itself upon us as we engage more intensively with the image technique.

The approach presented here might be called artography, a description of what a person does with image art and how he/she experiences it. As artist-designer, as observer-commentator, as consumer-user. Artography pervades Panofsky's scheme of art research. It does not describe the scene in the painting (pre-iconography), nor does it describe the applied typology and conventions used in the painting (iconography). Nor does artography try to distill from the ways art is spoken about the *Zeitgeist*, symbolic forms etc. (iconology). Artography is the attempt to describe, irrespective of cultural period, ideas and historical movements, the state of the art and its procedures. This artographic description shows that numerous artists who went to work in their studios with new image techniques encountered the same types of problems. Furthermore, they tried to solve these problems in similar

4 Jussi Parikka, *What is Media Archaeology?*, p. 71; Friedrich Kittler, *Optical Media*, p. 62.

ways. The most fruitful way to get access to these problems and their solutions is to study the commonplaces that surround notions of realism. They form the heart of artography and are not subordinate to the history of ideas or aesthetics, nor are they indicative of a 'Kulturgeschichte'.

Sometimes a commonplace is just the expression of a certain kind of image, but more often it matches the workplace doctrine. Continuous involvement with the image technique brings with it artistic problems that give rise to the formulation of a new mission, laid down in a slogan. Each victory brings the technique further to more mature application and, if you like, to perfection. But every step forward also brings to light the manipulative nature of a technology that men are nevertheless willing to accept and even appropriate. Artography describes the development of the procedure from its start to its wide acceptance as a mature technology.

General Conclusions

1. Our attitude towards a successful new imaging technique changes over time, via technological deepening and habituation to the manner of depiction.
 - a. In the initial phase, the emphasis is on the correspondence of the image to reality.
 - b. In the succeeding phase, it becomes clear that images do not correspond one-to-one with reality but represent a selection from it.
 - c. In a subsequent phase, it is common to find that this selection often says more about reality than an exact description/image would.
 - d. Then the image technique has gained such acceptance that the image is imitated and appropriated.
2. These changing attitudes are reflected in statements about the image technique. These statements are commonplaces.
3. The parallelism of the attitudes and commonplaces reverses with each new imaging technique, which indicates a cycle or a structure.
4. Notwithstanding the fact that new picturing techniques originate in various philosophical, cultural and religious embeddings, the successive commonplaces reappear in every era. In other words, the statements are independent of how we understand the world.
5. Although our experiences with old image techniques might save us from repeating ourselves, old pronouncements nevertheless regain their currency every time. In other words, the statements are dependent on the state of the art.

This book is an attempt to map our relationship with images on the basis of commonplaces. It turns out that we only rarely invent something original but instead very often say the same thing in slightly different words. Not to say identical – we can never map patterns or an entire set of past pronouncements one-to-one on the present. But times change less radically than we tend to think. Millennia ago, people encountered the new the same way we do now, beginning with surprise and high expectations, followed by habituation, and then adjustment. Eventually, the ever-so-new trickles down into each segment of our lives and we start unnoticed to become part of it. It uses us as much as we use it. Notwithstanding the great differences that exist between successive episodes in the history of art, we can still try to connect them using the many winged statements that have been produced in history.

Bibliografie

- Abrams, M.H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Reaction*. Oxford 1976.
- Adams, Eddy, 'Eulogy: General Nguyen Ngoc Loan' in: *Time*. New York 27 juli 1968.
- Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius, *Of the Vanitie and uncertaintie of Artes and Sciences*. Londen 1569.
- Ahrendt, Hannah, 'Lying in Politics. Reflections on the Pentagon Papers' in: *New York Times Review of Books*. New York 18 november 1971.
- ANWB Gran Canaria
- Alberti, Leon Battista, *De Pictura and De Sculptura*, (Eng. en latijn) ed. Cecil Grayson, Londen 1972 [1435]
— *De schilderkunst*. herz. druk, Amsterdam 2011.
— *On Painting. A New Translation and Critical Edition*, ed. Rocco Sinisgalli. Cambridge, New York 2011.
— *De re aedificatoria*. Florence 1485 [1443-1452].
— *Leone Battista Alberti's Kleinere kunst-theoretische schriften*, ed. Helmut Janitschek. Wenen 1877.
- Algoretti (/Algarotti), Francesco, *Brieven, behelzende een berigt aangaande den koophandel, de scheepvaart, inkomsten en krygsmagt van Rusland*. Harlingen 1772.
- Appiah, Kwame Anthony, 'Identiteit, authenticiteit, overleving. Multiculturele samenlevingen en sociale reproductie.' in: Charles Taylor et al. *Multiculturalisme*. Amsterdam 1995.
- Aquino, Thomas van, *Over waarheid en onwaarheid*. Vert. R.A. te Velde, Kampen 1988.
- Aristoteles, *Over poëzie*. Leende, 2000 [4de eeuw v.C.]
- Aristoteles, *The Complete Works of Aristotle*. (Revised Oxf. Transl.) Princeton 1984.
- Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley, Los Angeles, Londen 1974 [1954].
— 'A forecast of Television' in: *Film as Art*. Berkeley, Los Angeles, Londen 1957 [1935].
- Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abenländischen Literatur*. Bern 1959 [1946].
- Bailard, Catie, 'The Other Facebook Revolution. How the Internet Makes People Unhappy With Their Governments' in: *Foreign Affairs*, 11 nov. 2014.

- Balázs, Béla, *Early Film Theory*. New York, Oxford 2010 [1930].
- Balzac, Honoré de, *Le Père Goriot*. Parijs 1835.
 — ‘Preface’ in: *Le Peau de Chagrin*. Parijs 1831.
 — ‘L’avant propos’ in: *la Comédie Humaine*. Parijs 1842.
- Barbaro, Daniele, *I Dieci libri dell’Architettura: di M. Vitruvio*. Venetië 1567.
 — *La pratica della prospettiva*. Venetië 1569.
- Barthes, Roland, ‘The Photographic Image’ in: Susan Sontag (ed.) *A Barthes’ Reader*. Londen 1977.
 — ‘L’effet de réel’ in: *Littérature et Réalité*. Parijs 1982 [1968].
- Bassi, Martino, *Dispareri in materia d’architettura et prospettiva*. Bressa 1572.
- Baxandall, Michael, *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*. Oxford 1971.
 — *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford 1972.
- Behn, Irene, *Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph*. Straatsburg 1911.
- Belfiore, Elizabeth S., *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*. Princeton 1992.
- Bell, Julian, *What is Painting. Representation and Modern Art*. Londen 1999.
- Bellori, Giovanni Pietro, *Le Vite dei Pittori, Scultori et Architetti*. Rome 1672.
- Benedetti, Giovanni Battista, *Diversarum Speculationem Mathematicarum et Physicarum Liber*. Turijn 1585.
- Benedict, Ruth, *Patterns of Culture*. Londen 1971 [1934].
- Berger, Peter L. en Brigitte, *Sociologie*. Baarn 2006 [1972]
- Bertina, B.J. (Bob), *De film een gevaar?* Den Haag 1956.
- Besant, Walter, *The Art of Fiction*. Boston 1884.
- Beunders, Henri, *De verbeelding van de wereld, de wereld van de verbeelding*. Amsterdam 1998.
- Binet, Laurent, *HHhH*, Parijs 2010.
- Blin, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*. Parijs 1953.
- Boer, Theo de, ‘Paul Ricoeur’, in: *Filosofen van deze tijd*. ed. Maarten Doorman en Heleen Pott, Amsterdam 2000.
- Boileau, Nicolas, *Oeuvres Complètes de Boileau*. Parijs 1837.
- Bolter, Jay David en Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge 1999.
- Boorstin, Daniel, *The image, or what happened to the American dream*. Harmondsworth, 1963.
 — *De scheppende mens*. Amsterdam 1992.

- Bordwell, David, *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge 1993.
 — ‘The Viewers Share: Models of Mind in Explaining Film’ gepubliceerd op:
<http://www.davidbordwell.net/essays/viewersshare.php> , 2012.
- Botton, Alain de, *The Art of Travelling*. Londen 2002.
- Bourdieu, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Parijs 1979.
- Brink, Hans-Maarten van den, ‘Betere worst verkopen’, in: *De Groene Amsterdammer*. 6 april 2017.
- Brunet, François, *La naissance de l'idée de photographie*. Parijs, 2000.
- Burckhardt, Jacob, *De cultuur der Renaissance in Italië*. Utrecht, Antwerpen 1960 [1860].
- Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy*. Londen 1964 [1621].
- Butler, Samuel, *Hudibras*. Collected ed., Londen 1674 [1664]
- Canetti, Elias, *Die Fackel im Ohr*. München 1980.
- Cardano, Girolamo, *De subtilitate*. Neurenberg 1550.
- Castelvetro, Ludovico, *Poetica d'Aristotele*. Bazel 1570.
- Cennini, Cennino, *Il libro dell'arte*. Padua 1398.
- Cesariano, Cesare, *Di Lucio Vitruvio Pollione De Architectura libri dece*. Milaan 1521.
- Chapelain, Jean, *Oposcule critiques*. ed. Anne Duprat, Genève 2007.
 — *Préface de Chapelain à L'Adonis*. ed. Jean Bovet, Halle a/d Saar 1905 [1623].
 — ‘Les sentimens de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid’, in: *Théâtre de Pierre Corneille, avec des commentaires et autre morceaux intéressants*. Parijs 1776.
- Chisholm, Roderick en Thomas Feehan, ‘The Intent to Deceive’ in: *Journal of Philosophy nr 74*. New York 1977.
- Cicero, ‘De inventione’ in: *De Inventione, De optimo genere oratorum, Topica*. Londen 1968 [85 v.C.]
- Clark, Stuart, *Vanities of the Eye*. Oxford 2007.
- Cocteau, Jean, *Le rappel à l'Ordre*.
- Corneille, Pierre, ‘Épître Dédicatoire à Medée’, in: *Théâtre de Pierre Corneille, avec des commentaires et autre morceaux intéressants*. Parijs 1776.
 — *Oeuvres Complètes III*. Parijs 1987.
- Covino, William A., *Magic, Rhetoric and Literacy: An Eccentric History of the Composing Imagination*. New York 1994.
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948.
- Daas, J. den, ‘Televisie – een venster op de wereld’ in: *de Telegraaf*. 4 december 1954.

- Daguerre, Louis Jacques Mandé, *Historique et description des procédés du Daguerriéotypie et du Diorama*. Parijs 1939.
- Damasio, Antonio, *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*. Londen 2010.
 — *TED-talk*.
https://www.ted.com/talks/antonio_damasio_the_quest_to_understand_consciousness
- Daniello, Bernardino, *Della Poetica*. Venetië 1536.
- Danto, Arthur, *The philosophical disenfranchisement of art*. New York, 1986.
 — *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge (Mass)/Londen 1981.
 — *De komedie van de overeenkomsten*. Groningen 2002.
- Das, Jacob, *Wij en de film*. Baarn 1950.
- Deichmann, Thomas, ‘Het beeld dat loog’, in: *De Groene Amsterdammer*. 22 januari 1997
- DeLillo, Don, *Onderwereld*. Amsterdam 1999 [1997].
- Deonna, Waldemar, *Du miracle grec au miracle chrétien. Classiques et primitivistes dans l’art*. Bazel 1948.
- Descartes, René, *Over de methode*. Vert. Th. Verbeek, Meppel 1977 [1637].
 — *Philosophical Writings. A Selection*. Vert. G.E.M. Anscombe, P.T. Geach, Indianapolis 1971.
 — ‘La dioptrique’ in *Discours de la méthode, pour conduire la raison et chercher la vérité des sciences*. Leiden 1637.
- Diderot, Denis, *Essays sur la Peinture*. Parijs 1765.
 — ‘Éloge de Richardson’ in: *Oeuvres choisies*. Parijs 1913 [1762].
- Dieckmann, Herbert, ‘The Presentation of Reality in Diderot’s Tales’ in: *Diderot Studies III*, pp. 101-128, Genève 1961.
- Disdéri, André Antoine-Eugène, *L’art de la photographie*. Parijs 1862.
- Diogenes Laërtius, *Leven en leer van beroemde filosofen*. Amsterdam 2000 [3de eeuw].
- Dolce, Lodovico, *Dialogo della pittura*. Venetië 1557.
- Doni, Anton Francesco, *Disegno del Doni*. Venetië 1549.
- Dubos, Jean-Baptist abbé, *Réflexions Critiques sur la Poësie et sur la Peinture I*. Dresde 1760.
- Dubreuil, Jean, *La Perspective pratique nécessaire à tous Peintres, Graveurs, Sculpteurs, Architectes, Orphevres, Brodeurs, Tapissiers, & autres qui se mettent de desseigner*. Parijs 1679.
- Dürer, Albrecht, *Dürers schriftlicher Nachlass auf Grund der Originalhandschriften*. Franz Fuhse, Konrad Lange (ed.), Halle am Saal 1893.
 — *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen und gantzen corporen*. Neurenberg 1525.
 — *Vier Bücher von menschlicher Proportion*. ed. Berthold Hinz, München 2011 [1528].
 — *Vier Bücher von menschlicher Proportion*. origineel:
<https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3783330>, 1528.

- Duprat, Anne, *Vraisemblances: poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*. Parijs 2009.
- Eco, Umberto, *De Geschiedenis van de Schoonheid*. Amsterdam 2004.
 — *De begraafplaats van Praag*. Amsterdam 2012.
 — *Over interpretatie*. Kampen 1992.
- Edgerton, Samuel Y. *The Mirror, the Window and the Telescope. How Renaissance Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe*. Ithaca, Londen 2009.
- Eggers, Dave, *De Cirkel*. Amsterdam 2013.
- Eisenstein, Sergei, *Montage. Het konstruktieprincipe in de kunst*. Nijmegen 1981 [1923-42].
- Eliot, T.S. 'Shakespeare and the Stoicism of Seneca', in: *Selected Essays, 1917-1932*. New York 1932.
- Emmens, Jan, *Verzameld Werk deel IV*. Amsterdam 1981.
- Ericson, Richard V., Patricia M. Baranek and Janet B.L. Chan, *Visualizing Deviance: a Study of News Organization*. Open University 1987.
- Etty, Elsbeth, 'Grotesk ja, maar aan Kafka kan het niet tippen', in: *NRC*, 30 januari 2009.
- Faller, Stephen, *Reality TV: Theology in the Video Era*. St. Louis 2009.
- Ficino, Marsilio, 'Commentarium In Convivium Platonis, De Amore' in: *Über die Liebe oder Platons Gastmaal*. (vert. Karl Paul Hasse:). Hamburg 1984 (1914) [1469].
- Fickers, Andreas, 'Op zoek naar televisie' online op http://www.academia.edu/18635661/Op_zoek_naar_televisie_1925-1960_
- Filarete (Antonio di Pietro Averlino), *Trattato di Architettura*. Milaan 1972 [1465.]
- Fiske, John, *Television Culture*. Londen 1987.
- Fracastoro, Girolamo, *Hieronymi Fracastorii. Veronensis Operum pars prior*. Leiden 1555.
- Frankfurt, Harry, *On Bullshit*. Princeton 2005 [1986]
- Franzen, Jonathan, 'Liking is for cowards. Go for what hurts.' in: *New York Times*, 28-5-2011.
- Fresco, M.F. *Filosofie en Kunst*. Assen 1988.
- Friedberg, Anne, *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft*. Cambridge, Londen 2006.
- Furst, Lilian R., *All is True. The Claims and Strategies of Realist Fiction*. Durham, Londen 1995.
- Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1990 [1960].
- Gardner, Alexander, *Gardners' Photographic Sketch Book of the War*. Washington 1865.
- Gaucheraud, Henry, 'Beaux-Arts – Nouvelle Découverte' in: *Gazette de France*. Parijs 1839.
- Gaultier, Jules, *Le bovarysme*. Parijs 1898.

- Gernsheim, Helmut en Alison, *L.M.J. Daguerre. The history of the Diorama and the Daguerreotype*. New York, 1969.
- Gilbert, Helmuth en Katherine Everett Kuhn, *A History of Esthetics*. New York 1939.
- Fra Giocondo, M. *Vitruvius per Jocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula*. Venetië 1511.
- Gitlin, Todd, *The Whole World is Watching. Mass media in the making and unmaking of new left*. Berkeley, Los Angeles, Londen 1980.
- Gogh, Vincent van, *Een leven in brieven*. Amsterdam 1980.
- Gombrich, Ernst, *Art and Illusion.. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Londen 1962 [1960].
- *Meditations on a Hobbyhorse. And other essays on the theory of art*. Londen 1963.
 - *New Light on Old Masters*. Oxford 1986.
 - *Norm and Form*. Londen 1966.
 - *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Londen 1981 [1970].
 - *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*. Londen 1995.
 - *The Story of Art*. Londen 1995 [1950].
 - ‘Standards of Truth. The Arrested Image and the Moving Eye’, in: *The Language of Images*. ed. W.J.T. Mitchell, Chicago 1980.
- Gombrich, Ernst, Julian Hochberg en Max Black. *Art, Perception and Reality*. Baltimore, Londen 1972.
- Grave, Johannes, ‘Reframing the “finestra aperta”’. Venetian Variations on the Comparison of Picture and Window’. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 2009, pp. 49-68.
- Haasse, Hella, ‘De tien geboden’, in: *Trouw*, 20 oktober 2003.
- Hariri, Yuval Noah, *Homo Deus. Een kleine geschiedenis van de toekomst*. Amsterdam 2015.
- Harkness, Timandra, *Big data. Does size matter?* Londen 2016.
- Hartley, John, *The Politics of Pictures. The creation of the public in the age of popular media*. Londen 1992.
- Han, Byung-Chul, *Transparenzgesellschaft*. Berlijn 2012.
- Hauser, Arnold, *Sociale geschiedenis van de kunst*. Nijmegen 1975 (1957) [1951].
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*. Tübingen 1993 [1927].
- Heijst, Annelies van, *Verlangen naar de val. Zelfverlies en autonomie in hermeneutiek en ethiek*. Kampen 1992.
- Herbert, Stephen, *A History of Early TV*. Londen 2004.
- Herding, Klaus, ‘Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff der Realismus in der bildende Kunst’, in: *Zeichen und Realität. Band I*. ed. Klaus Öhler, Tübingen 1984.
- Herman, Jan, *Le mensonge romanesque: paramètres pur l'étude du roman épistolaire en France*. Amsterdam, Leuven 1989.

- Hermans, Willem Frederik, 'Experimentele romans', in: *Sadistisch Universum*. Amsterdam 1964 [1953].
- Hockney, David, *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. Londen 2001.
- Holanda, Francisco de, *Da pintura antiga*. 1548.
- Hoogstraten, Samuel, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt*. Rotterdam 1678.
- Horatius, *Ars Poetica*. Vert. P.H. Schrijvers, Amsterdam 1980 [1e eeuw v.C.]
- Hoyer, Th.B.F., *Russische Filmkunst*. Rotterdam 1931.
- Huizinga, Johan, 'Nederlands Geestesmerk' in: *Verzamelde Werken VII*. Haarlem 1950 [1935].
 — *Herstij der Middeleeuwen*. Groningen 1975 [1919].
 — 'De Kunst der Van Eyck's in het leven van hun tijd' in: *De Gids*, 80. jaargang nrs 6 en 7. 1916.
- Huthamo, Erkki, *Illusions in motion. A media archaeology of the moving panorama and related spectacles*. Cambridge, Londen 2013.
- IJsseling, Samuel, *Mimesis. Over schijn en zijn*. Baarn 1990.
- Ilsing, Matthijs, *Bosch en Bruegel als Bosch. Kunst over kunst bij Pieter Bruegel (c. 1528-1569) en Jheronimus Bosch (c. 1450-1516)*. Nijmegen 2009.
- Iser, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1976.
 — *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore 1989.
- James, Henry, *The Art of Fiction*. Boston 1884.
- Janitschek, Hubert, *Leone Battista Alberti's Kleinere Kunsttheoretische Schriften*. Wenen 1877.
- Jauß, H.R., *Nachahmung und Illusion*. München 1964.
- Javitch, Daniel, 'The assimilation of Aristotle's Poetics in sixteenth-century Renaissance' in: *Cambridge History of Literary Criticism*, ed. Glyn P. Norton, Cambridge 1999.
- Jefferson, Anne, *Reading Realism in Stendhal*. Cambridge 1988.
- Jehn, Peter (ed.), *Toposforschung. Eine Dokumentation*. Frankfurt/Main 1972.
- Join-Dièterle, Catharine, 'Évolution de la scénographie à l'Académie' in: *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, pp. 65-76. Parijs 1982.
- Junius, Franciscus, *De Schilder-konst der Oude, Begrepen in drie Boecken*. Middelburg 1641.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*. ed. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1974 [1790].
- Keeler, Emily, 'Real Authentic Like', in: *The New Enquiry*. 18 oktober 2012.

- Kemp, Martin, *The Science of Art. Optical themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven 1990.
 — ‘From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts’, in: *Viator*, 8, 1997.
- Kepler, Johannes, *Ad Vitellionem Paralipomena*. Frankfurt 1604.
- Keuls, Eva, *Plato and Greek painting*. Leiden, 1978.
 — *Painter and Poet in Ancient Greece. Iconography and the literary arts*. Berlijn 1997.
- Kircher, Athanasius, *Ars Magna lucis et umbrae*. Amsterdam 1671.
- Kittler, Friedrich, *Optical Media*. Cambridge 2012 [Berlin lectures 1999].
- Kieft, Ghislain, *Het brein van Michelangelo. Kunst, kunsttheorie en de constructie van het beeld in de Italiaanse Renaissance*. Utrecht 1994.
- Koekkoek, Barend Cornelis, *Herinneringen en mededeelingen van eenen landschapschilder*. Amsterdam 1841.
- Koninck, Marc de, ‘Heeft de NRC te hard geoordeeld over Oscar Garschagen?’ In: *Journalistiek* 25 september 2017.
- Kopland, Rutger, ‘Wat bedoelt de dichter’, in: *Het mechaniek van de ontroering*. Amsterdam 1995.
- Koster, Simon, *Duitsche Filmkunst*. Rotterdam 1931.
- Krabbé, Tim, *Wij zijn, maar wij zijn niet geschift. De schietpartij van Colombine*. Amsterdam 2012.
- Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The redemption of physical reality*. New York 1960.
- Kristeva, Julia, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford 1987.
- Kuhn, Thomas, *The Essential Tension. Selected Studies in Scientific tradition and change*. Chicago 1977.
 — *De structuur van wetenschappelijke revoluties*. Meppel 1979 (herziene druk) [1962].
- Kundera, Milan, *De ondraaglijke lichtheid van het bestaan*. Weesp, Baarn 1985.
- Kuleshov, Lev, *Kuleshov on Film. Writings*. Berkeley, Los Angeles, Londen 1974.
 — ‘Tasks of the Artist in Cinema’, in *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema*. ed. Richard Taylor, Londen 1988.
- Lafayette, Mme de, *Correspondance*. Parijs 1942 [1655-1693].
- Lairesse, Gerard de, *Het Groot Schilderboek*. Amsterdam 1712.
- Lanier, Jaron, ‘One half a manifesto’ gepubliceerd op edge.org (2000).
https://www.edge.org/conversation/jaron_lanier-one-half-a-manifesto
 — ‘Digital Maoism: The Hazards of the New Online Collectivism’ gepubliceerd op edge.org (2006). https://www.edge.org/conversation/jaron_lanier-digital-maoism-the-hazards-of-the-new-online-collectivism
- Latham, David, *Writing on the Image: Reading William Morris*. Toronto, Buffalo, Londen 2007.

- Lausberg, Heinrich, *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*. Leiden, Boston, Keulen 1997 [1960].
- Lee, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*. New York 1940.
- Leonardo da Vinci, *On Painting*, ed. Martin Kemp, New Haven/Londen 2001 (1989).
— *Trattato della Pittura*. Online versie:
https://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/leonardo/trattato_della_pittura/html/index.htm
- Lefèbre, Wolfgang (ed.), *Picturing Machines 1400-1700*. Cambridge, Londen, 2004.
- Liotard, Jean-Étienne, *Traité des principes et des règles de la peinture*. Genève 1781
- Littell, Jonathan, *De Welwillenden*. Amsterdam 2006.
- Llosa, Mario Vargas, *La verdad de las mentiras*. Lima 2002.
— ‘Nobel Lecture - In praise of Reading and Fiction’ online versie:
https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2010/vargas_llosa/25162-mario-vargas-llosa-nobel-lecture-2010/
- Lomazzo, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*. Milaan 1584/1585.
— *Idea del tempio della pittura*. Milaan 1590.
- Lotz, Hans-Joachim, ‘Komödie und Roman als Spiegel des alltäglichen Lebens. Zur Vorgeschichte von Stendhals *Miroir-Metapher*’, in: *Horizontverschiebungen. Interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania*. Tübingen 1998.
- Lucianus van Samos, *The Works of Lucian of Samosata*. Oxford 1905 [180 n. C].
- Luisino, Francesco, *Utinensis in Librum Q. Horatii Flacci De arte poetica commentarius*. Venetië 1554.
- Luyendijk, Joris, *Het zijn net mensen*. Amsterdam 2006.
- Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*. Parijs 2011.
- Malraux, Anrdé, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Parijs 1940.
- Mander, Karel van, *Het schilder-boeck*. Haarlem 1604.
- Manetti, Antonio, *Vita di Filippo Brunelleschi*. G. Tanturli, D. de Robertis (ed.) Milaan 1976.
- Martin, Jan, *Architecture, ou Art de bien bastir de Marc Vitruve Pollio*. Parijs 1547.
- Masheck, Joseph, ‘Alberti’s “Window”. Art-Historiographic Notes on an Antimodernist Misprison’ in: *Art Journal vol 50, no. 1*. New York 1991.
- McCarthy, Tom, *Remainder*. Richmond 2005.
- McLaughlin, M.L., ‘Humanism and Italian Literature’ in: *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. Jill Kray (ed.), Cambridge 1996.

- Mecke, Jochem, 'Du mußt dran glauben. Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur' in: *Diegesis 4*, <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/188/255> Wuppertal 2015.
- Melchior-Bonnet, Sabine, *The mirror: a history*. New York 2001 [1994].
- Minturno, Antonio, *De poeta*, Venetië 1559.
- Mitchel, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago 1986.
- Molière, *Oeuvres Complètes de Molière*. Parijs 1847.
- Morozov, Evgeny, *The Net Delusion. How Not to Liberate the World*. New York 2011.
- Moyes, Craig, 'Seventeenth-century prose narrative', in: *Cambridge History of French Literature*, William Burgwinkle, Nicholas Hammond en Emma Wilson (ed.), Cambridge 2011, pp. 323-332.
- Mul, Jos de, *Cyberspace Odyssee*. Kampen 2002.
- Multatuli, *Max Havelaar of de koffieveilingen der Nederlandsche Handel-maatschappij*. Rotterdam 1976 [1860].
- Murray, Penelope (ed.), *Plato on poetry*. Cambridge 2008.
- Mutsaers, Charlotte, *Paardenjam*. Amsterdam 1996.
- Neckenig, Franz, *Vincent van Gogh: Von der historischen und überhistorischen Schönheit der Kunst*. Berlijn 2015.
- Negroponte, Nicolas, *Being Digital*. New York 1995.
- Nièpce, Joseph Nicephore, *Lettres 1816-1817*. Rouen 1973.
— 'Notice sur l'héliographie' in: Daguerre, *Histoire et description des procédés du daguerréotypie*. Parijs, 1839 [1829].
- Nietzsche, Friedrich, 'Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn', in: *Friedrich Nietzsche. Werke III*. München 1969 [1873].
— *Kritische Studienausgabe 7. Nachgelassene Fragmente 1969-1974*. München, Berlijn, New York 1988.
- Nochlin, Linda, *Realism*. Londen etc. 1971.
- Noomen, W. en J.A.G. Tans, *Franse Letterkunde*. Utrecht, Antwerpen 1969.
- Noort, Wouter van, *Is daar iemand? Hoe de smartphone ons leven beheerst*. Amsterdam 2017.
- Oversteegen, Jacob Jan, *Etalage. Uit het leven van een lezer*. Amsterdam 1999.
- Ovidius, *Metamorphosen*. Amsterdam 1993 [1ste eeuw n.C.].
- Oz, Amos, *Een verhaal van liefde en duisternis*. Amsterdam 2002.
- Palmen, Connie, *Lucifer*. Amsterdam 2007.

- Panofsky, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (verb. uitg.) Leipzig/ Berlin 1960 (1924).
 — *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlijn 1964.
 — *Galileo as a Critic of the Arts*. Den Haag 1954.
- Parikka, Jussi, *What is Media Archaeology?* Cambridge 2012.
- Passeri, Giovanni Battista, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*. Rome 1772.
- Patrizi, Francesco, *Della Historia diece dialoghi*. Venetië 1560.
- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Charles Hartshorne en Paul Weiss (ed.) Harvard 1932.
- Pekelder, Willem, *Uitgekeken* in: *Trouw* 11 augustus 2014.
- Pfuhl, Ernst, *Malerei und Zeichnung der Griechen II, Tekst zweite Hälfte*. München 1923.
- Pico de Mirandola, Gianfrancesco, *De imaginatione*. Venetië 1501.
- Plato, Verzameld Werk, Baarn (heruitg.) 1999 [4de eeuw v.C.].
- Plateau, Joseph Antoine Ferdinand, *Essai d'une théorie générale comprenant l'ensemble des apparences visuelles qui succèdent à la contemplation des objets colorés, et de celles qui accompagnent cette contemplation: c'est-à-dire la persistance des impressions de la rétine, les couleurs accidentelles, l'irradiation, les effets de la juxtaposition des couleurs, les ombres colorées etc.* Brussel 1834.
- Pleij, Herman, *Kunst als omweg*. Den Bosch 2007.
- Plinius de Oudere, *Naturalis historia*. ed. Karl Mayhoff, Stuttgart 1967-1970, 1906 [1ste eeuw].
- Polansky, Roman, *Aristotle's De Anima*. New York 2007.
- Pollitt, Jerome Jordan, *Art and experience in classical Greece*. Cambridge 1972.
 — *The ancient view of Greek art. Criticism, history and terminology*. New Haven 1974.
- Porta, Giovanni Batista della, *Magiae Naturalis sive De Miraculis Rerum Naturalium*. Napels 1558.
 — *Natural Magick*. Londen 1658.
- Postman, Neil, *Amusing Ourselves to Death*. Londen 1985.
 — *Wij amuseren ons kapot*. Houten 1986.
- Pruis, Marja, *Kus me, straf me. Over lezen en schrijven, liefde en literatuur*. Amsterdam 2011.
- Pudovkin, Vsevolod Illarionovič, *Filmregie und Filmmanuskript*. Berlijn 1928.
- Puttfarcken, Thomas, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting, 1400-1800*. New Haven 2000.
- Quintilianus, Marcus Fabius, *Institutio oratoria, with an English Translation*. Londen, 1921 [1ste eeuw n.C.]

- Rapin, René, *Instructions pour l'Histoire*. Parijs 1777 [1667].
 — *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Parijs 1675.
- Renard, François-Auguste, 'But du Journal La Lumière', in: *La Lumière*. 9 februari 1951.
- Ricoeur, Paul, *Tekst en betekenis*. Baarn 1991 [1973].
 — *Temps et Récit*. Parijs 1983-1985.
- Robortello, Francesco, *In librum Aristotelis de arte poetica, explicationes*. Florence 1548.
- Rodin, Auguste, *L'art, entretiens réunis par Paul Gsell*. ed. Paul Gsell, Parijs 1911.
- Rodler, Hieronymus, *Ein schön nützlich Büchlin und Underweisung der Kunst des Messens*. Simmern/Hunsrück 1531.
- Rubens, Peter Paul, *Les leçons de P.P. Rubens*. Brussel 1838.
- Rubin, Patricia Lee, *Giorgio Vasari. Art and History*. New Haven, Londen 1995.
- Sadoul, George, *L'invention du cinéma 1832-1897*. Parijs 1946.
- Sandys, John Edwin, *A History of Classical Scholarship from the Revival of Learning to the End of the Eighteenth Century in Italy, France, England and the Netherlands*. Cambridge 1908.
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*. Parijs 1922 [1916].
 — *Course of general linguistics*. Londen 1959.
- Schaaf, Larry, *Out of the Shadows*. New Haven 1992.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la Fiction?* Parijs 1999.
- Scharf, Aaron, *Pioneers of Photography*. New York 1976.
- Schapiro, Meyer, 'On Some Problems in the Semiotics of Visual Art, Field and Vehicle in Image-Signs' in: *Semiotica I*. pp. 223-242, Berlijn 1969.
- Schilling, Jim von, *Magic Window: American Television 1939-1953*. Verenigd Koninkrijk 2002.
- Schippers, Reinier, *De gereformeerde zede*. Kampen 1954.
- Schlosser, Julius von, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. Wenen 1924.
- Schnitzler, Hans, *Het digitale proletariaat*. Amsterdam 2015.
- Schweitzer, Bernhard, *Platon und die bildende Kunst der Griechen*. Tübingen 1953.
- Serlio, Sebastiano, *Sette libri dell'Architettura*. Venetië 1540 [1537].
- Shaw, George Bernard, *Three Plays for Puritans*. Londen 1901.
 — *Cashel Byron's Profession*. Londen 1886.

- Shearman, John, 'Castiglione's Portrait of Raphael', in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. Florence 1994.
- Siegler, Frederick A., 'Lying', in: *American Philosophical Quarterly* vol. 3, nr 2. Champaign 1966.
- Sleutels, Jan en Bart Geurts, 'Knopen en connecties' in: *Vensters op de geest. Cognitie op het snijvlak van filosofie en psychologie*. Utrecht 1989, pp 220-251.
- Smith, Zadie, 'Two Paths for the Novel', in: *The New York Times Review of Books*. 20 november 2008.
- Solnit, Rebecca, 'Men explain Lolita to me', gepubliceerd op *Literary Hub*, 17 december 2015.
- Sontag, Susan, *Over fotografie*. Baarn 1994.
- Sörbom, Göran, *Mimesis and art, studies in the origin and early development of an aesthetic vocabulary*. Uppsala, 1966.
- Stendhal (Henri Beyle), *Het Rood en het Zwart*. Amsterdam 1989 [1830].
 — *Lucien Leuwen*. Parijs 1894 (postuum).
 — *Promenade dans Rome*. Parijs 1829.
 — *Racine et Shakspeare* (sic). Parijs 1928 [1823].
- Stevenson, Robert Louis, 'A Note on Realism', in: *Essays in the Art of Writing*. Londen 1905 [1883].
 — 'A Humble Remonstrance', in: *R.L. Stevenson on Fiction*. ed. Glenda Norquay, Manchester, New York 2007.
- Stumpel, Jeroen, *The Province of Painting. Theories of Italian Renaissance Art*. Utrecht 1990.
- Stüvermann, Georg, *Spiegelreflex-Technik*. München 1971.
- Summers, Donald, *Michelangelo and the Language of Art*. Princeton 1981.
- Talbot, William Henry Fox, *The Pencil of Nature*. Londen 1844-1846.
 — 'Some Account of the Art of Photogenic Drawing or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate Themselves Without the Aid of the Artist's Pencil', Londen 184
- Tanturli, G. *Filippo Brunelleschi. La sua opere e il suo tempo*. Florence 1980.
- Tasso, Torquato, *Discorsi del poema eroico*. Rome 1565/1587.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *History of Aesthetics, Deel III*. Den Haag, Warschau 1974.
- Teodoro, Francesco P. di, 'Vitruvio, Piero della Francesca, Raffaello: note sulla teoria del disegno di architettura nel Rinascimento' in: *Annali di architettura*. Vicenza 2002, pp. 35-54.
- Thoenes, Christof, *Opus incertum: italienischen Studien aus drei Jahrzehnten*. München, Berlijn 2002.
 — 'Galatea: tentativi di avvicinamento', in: *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Rome 1986, pp. 59- 73.
- Thompson, Kristin en David Bordwell, *Film history. An Introduction*. (3de ed.) Europa 2010.
- Töpffer, Rodolphe, 'De la plaque Daguerre' in: *Bibliothèque universelle de Genève*. Genève 1841.

- Trachtenberg, Alan, *Reading American Photographs*. New York 1990.
- Treip, Mindele Anne, *Allegorical Poetics and the epic: the Renaissance tradition to Paradise Lost*. Lexington 1994.
- Vaessens, Thomas, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*. Nijmegen 2013.
- Varchi, Benedetto, *Opere di Benedetto Varchi, ora per la prima volta raccolte*. Trieste 1856 [1547].
— *Due Lezzione*. Florence 1549.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Florence 1568.
— *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Florence 1550.
— *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten, Deel I en Deel II*.
Vertaling van 1550 editie, Amsterdam 1990.
- Veltman, Kim H., *Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art (Studies on Leonardo da Vinci)*. München 1986.
- Vermeir, Koen, 'Kircher's Magic Lantern Reconsidered' in: J. Frow, *Visual Knowledges*. Edinburgh 2003
- Vinge, Louise, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the early 19th Century*. Lund 1967.
- Vischer, Friedrich Theodor von, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Band 3.2.3*. Stuttgart 1854.
- Vitruvius, Pollio, *Vitruvii de architectura libri decem*. Berlijn 1912 [1ste eeuw].
- Vondel, Joost van den, *Den Gulden Winckel*. Amsterdam 1613.
- Vrij, Sjoerd de en Martien Deelen, *Wat weet ik van televisie?* Amsterdam 1949.
- Vulliamy, Ed, *Seasons in Hell. Understanding Bosnia's War*. Londen, Sidney, New York, Tokyo, Singapore, Toronto 1994.
- Wajcman, Gérard, *Fenêtre. Chronique du regard et de l'intime*. Lagrasse 2004.
- Walton, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of Representational Arts*. Cambridge 1990.
- Wedgwood, Thomas en Humphry Davy, 'An Account of a method of copying Paintings upon Glass, and of making Profiles, by the agencies of Light upon Nitrate of Silver', in: *Journals of the Royal Institution of Great Britain*. Londen 1802.
- Weinberg, Bernard, *French Realism: the Critical Reaction 1830-1870*. Chicago 1937.
— *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. Chicago 1961.
- Weststeijn, Thijs, *De Zichtbare Wereld: Samuel van Hoogstratens kunsttheorie en de legitimering van de schilderkunst in de zeventiende eeuw*. Amsterdam 2005.
— 'Schilderkunst als "zuster van de bespiegelende wijsgeerte"' in: *De Zeventiende Eeuw*, (18-2; 2000), pp. 184-207.
- Wey, Francis, 'Theorie du portrait' in: *La Lumière*, 27 april en 4 mei 1851.
— 'Album du Société héliographique', in: *La Lumière*, 18 mei 1851.

- Wheeler, John A., Information, Physics, Quantum: The Search for links, in: *Proceedings 3rd International Symposium on Foundations of Quantum Mechanics*. Tokyo 1989: pp. 354-358.
- Wilde, Oscar, *Complete Works of Oscar Wilde*. Reprint, Londen 1976.
- Williams, John, *Stoner*. New York 1965.
- Williams, Robert, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From techne to metatechne*. Cambridge 1997.
- Wolfe, Naomi, *The Beauty Myth. How Images of Beauty are used Against Women*. New York 1991/2002
- Wölfflin, Heinrich, *Stijlbegrippen in de Kunstgeschiedenis*. Utrecht, Antwerpen 1960 [1915].
- Wood, James, *How Fiction Works*. New York 2008.
- Wright, Lawrence, *Perspective in Perspective*. Londen 1983.
- Xenophon, *Herinneringen aan Socrates*. 's Hertogenbosch 2000 [350 v.C.].
- Zielinski, Siegfried, *Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Hamburg 2002.
 — *Deep Time of the Media – Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge, Londen 2006.

Curriculum vitae

Rinus Vermuë werd op 27 februari 1959 geboren te Luttelgeest, Noordoostpolder. Hij behaalde in 1978 zijn Atheneum-diploma te Emmeloord en nam datzelfde jaar thuis de boerderij over. Hij bezocht van 1978 tot 1980 de Middelbaar Agrarische School. In 1993 begon hij met de deeltijdstudie wijsbegeerte aan de Vrije Universiteit te Amsterdam waarin hij in 2000 cum laude afstudeerde. Het laatste jaar van zijn studie was hij (part time) actief als student-assistent bij de studies biologie en biomedische wetenschappen. Van 2000 tot 2005 was hij betrokken bij het filosofiecafé 'Felix en Sofie' in Amsterdam en schreef hij voor dat collectief filosofische columns. Sinds 2003 schrijft hij maandelijks een column in het vakblad 'Boerderij'. Na een lange inleesperiode startte hij in 2014 zijn promotieonderzoek als buitenpromovendus bij prof. Jeroen Stumpel.