

**FACULTEIT LETTEREN EN WIJSBEGEERTE
DEPARTEMENT WIJSBEGEERTE**

GEVANGEN IN HET BEELD

**Op naar een fenomenologische verheldering van het concept
'esthetische distantie' in de context van een beeldervaring**

Promotor: prof. dr. Arthur Cools

Verhandeling aangeboden tot het
verkrijgen van de graad van
Bachelor in de Wijsbegeerte
door:

Anthony Longo

Antwerpen, 1 juni 2018

Academiejaar 2017-2018

Voorwoord

Filosoferen gebeurt in dialoog. De scriptie die hier voorligt is dan ook het resultaat van denkwerk dat voortdurend geconfronteerd werd met kritische vragen, bemerkingen en suggesties van de personen die mij afgelopen jaar hebben omringd. Aan deze personen ben ik dank verschuldigd.

In de eerste plaats wil ik mijn oprechte dank uiten aan mijn promotor, prof. dr. Arthur Cools. Zijn kritische, maar constructieve commentaren hebben mij voortdurend uitgedaagd en mij steeds een stap dichterbij gebracht tot het voltoeien van deze scriptie. In het bijzonder wil ik hem bedanken om mij op tijd een stap terug te laten nemen, wanneer ik in overvloed aan enthousiasme met een onderzoeksvoorstel kwam aankloppen. Ik hoop dat deze aangename samenwerking kan worden verdergezet in de ontwikkeling van mijn masterproef.

De tweede lezer van deze bachelorproef wil ik alvast bedanken voor de tijdsinvestering en de feedback, die ik zeker en vast zal meenemen naar mijn volgende schrijfprojecten. Daarnaast ben ik eigenlijk dank verschuldigd aan het voltallige docentenkorps, die elks op hun manier hebben bijgedragen aan mijn filosofische ontwikkeling. Ik kan me niet voorstellen dat elders met zo'n passie gedoceerd wordt, waarvoor dank.

Verder ben ik uiteraard dank verschuldigd aan mijn ouders en mijn oma die me ononderbroken de kans gaven deze boeiende studie aan te vatten. Tot slot dank ik mijn vrienden die me de nodige afleiding hebben bezorgd en die me met een kritische blik tegenover de filosofiebeoefening steeds bleven uitdagen.

Inhoudstafel

Voorwoord	1
Inhoudstafel	2
Abstract	3
Inleiding	4
Hoofdstuk 1. Het probleem van esthetische distantie	7
1.1 Het begrip ‘esthetische distantie’ bij Kant en de moderne traditie	7
1.2 Het begrip ‘esthetische distantie’ vandaag: mythe of realiteit?	10
1.3 Op naar een fenomenologische verheldering van ‘esthetische distantie’	14
Hoofdstuk 2. Het beeld en ons bewustzijn ervan: een Husserliaans-fenomenologische analyse	17
2.1 De driedelige intentionele structuur en Husserls ‘seeing-in’ theorie	18
2.2 Conflict tussen beeld en omgeving: beeldbewustzijn als neutraliteitsmodificatie van perceptie	22
2.3 Conflict tussen beeldobject en –subject: een niet-traditionele notie van gelijkenis	24
Hoofdstuk 3. De esthetische beschouwing van beelden	27
3.1 De neutraliteit van het beeld en esthetische distantie	27
3.2 De beperkte synthetische eenheid van het esthetisch object	31
3.3 De esthetische toegankelijkheid van figuratieve en non-figuratieve beelden	34
Conclusie	37
Bibliografie	40

Abstract

Het doel van deze scriptie is een adequate beschrijving te geven van het concept ‘esthetische distantie’ in de context van beeldervaringen om zo een bijdrage te leveren aan de bredere problematiek van de vraag naar de aard van de esthetische ervaring. Het probleem dat het vertrekpunt vormt van deze scriptie is de vaststelling van een tekort in de beschikbare omschrijvingen van het concept esthetische distantie. Enerzijds kan een dergelijke omschrijving niet veralgemeend worden, vanwege de eigenheid van de verschillende soorten esthetische ervaring. Zo verschilt een literaire ervaring te hard van een beeldervaring om een gemeenschappelijke beschrijving van esthetische distantie te kunnen verdragen. Anderzijds wordt geen recht gedaan aan de fenomenale gegevenheidswijze van het esthetisch object. In deze scriptie beperk ik mij tot de context van een beeldervaring om daarin de vraag te stellen waarin een esthetische distantie precies bestaat. Meer bepaald wordt de vraag gesteld hoe het concept ‘esthetische distantie’ binnen de context van een beeldervaring fenomenologisch verhelderd kan worden.

De uitwerking van een antwoord op deze onderzoeksvraag beslaat drie hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk wordt op zoek gegaan naar een eerste algemene omschrijving van esthetische distantie door beroep te doen op auteurs uit de moderne en hedendaagse esthetica die zich over dit concept hebben gebogen. In het tweede hoofdstuk wordt aan de hand van Husserls collegeteksten uit *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung* een fenomenologische analyse van het beeldbewustzijn gegeven, waarin de focus zal liggen op de complexe, drieledige intentionele structuur. In het derde en laatste hoofdstuk worden de inzichten van de voorgaande hoofdstukken gecombineerd om een antwoord te bieden op de centrale onderzoeksvraag. De vraag wordt gesteld hoe een esthetische distantie zich toont in de intentionele structuur van het beeldbewustzijn en wat de implicaties daarvan zijn.

Het resultaat van deze uitwerking betreft een preciezere omschrijving van het concept esthetische distantie in de context van een beeldervaring die eveneens recht doet aan de fenomenale gegevenheidswijze van het esthetisch object, namelijk als ‘*epochè* tegenover het beeldsubject’. Tot slot worden de implicaties van dit resultaat onderzocht. Ten eerste wordt duidelijk dat een esthetische distantie een gerichtheid op de zuivere verschijning van het beeld impliceert en ten tweede wordt daarmee onthuld waarin het verschil ligt tussen figuratieve en non-figuratieve beelden, namelijk in hun esthetische toegankelijkheid.

Key words: Esthetische ervaring – Esthetische distantie – Beeldbewustzijn –
Fenomenologie – Husserl – Esthetische toegankelijkheid

Word count: 17540

Inleiding

De vraag naar de aard van de esthetische ervaring is een controversiële, maar centrale problematiek in de hedendaagse wijsgerige esthetica.¹ Noël Carroll toont in zijn artikel “Aesthetic Experience: A Question of Content” dat het debat dat zich in de analytische traditie vandaag afspeelt beheerst wordt door een discussie tussen de verschillende opvattingen van de esthetische ervaring en hoe ze op zoek gaan naar de noodzakelijke en voldoende voorwaarden ervan.² Bij Gary Iseminger zien we dan weer een poging tot verheldering van het concept *aesthetic state of mind*. Hij merkt een hernieuwde aandacht op voor het begrip en beschrijft hoe filosofen het onderscheid tussen de esthetische attitude en andere attitudes proberen te verduidelijken of net teniet proberen doen.³ Deze scriptie hoopt een bijdrage te kunnen leveren aan dit debat door de fenomenologische methode gebruiken om de eigenheid van een esthetische ervaring te verhelderen. Meer bepaald heeft deze scriptie tot doel een precieze en adequate definitie te formuleren van een belangrijk element van de esthetische ervaring, namelijk de esthetische distantie.

Een beschrijving van de esthetische ervaring in al zijn gedaantes, dat wil zeggen als literaire ervaring, muzikale ervaring, beeldervaring, etc., zou de omvang van dit onderzoek ver overstijgen, gelet op de eigenheid van elk soort ervaring. Een literaire ervaring is bijvoorbeeld heel anders dan een beeldervaring. Ik zal hier mij hier dan ook zeer duidelijk beperken tot een beschrijving van de esthetische ervaring van *beelden*. Het beeld kent vandaag de dag immers een bijzonder statuut. Van oudsher was het de kunstenaar die een monopolie had op de vervaardiging van beelden. Met onder andere de komst van de technische reproduceerbaarheid van kunst krijgt het beeld een zekere autonomie: lang niet alle beelden die we vandaag tegenkomen hebben tot doel een esthetische ervaring op te wekken of om als kunst beschouwd te worden. In een beeldencultuur als de westerse worden we voortdurend geconfronteerd met beelden in de reclame, in de sport, op TV, op sociale media, etc. Een algemene karakterisering van het beeld in kunstfilosofische of esthetische termen lijkt niet meer gerechtvaardigd. De nood ontstaat bijgevolg te verhelderen wat een esthetische beeldervaring onderscheidt van niet-esthetische beeldervaringen. Het is in deze context van een beeldervaring dat ik de vraag wil stellen: ‘Waarin bestaat een esthetische distantie?’.

¹ Marcia Muelder Eaton, “Aesthetic Experience”, onder redactie van Donald M. Borchert, *Encyclopedia of Philosophy* (Detroit, New York: Thomson Gale, 2006), 32.

² Noël Carroll, “Aesthetic Experience: A Question of Content”, in *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, onder redactie van Mathew Kieran (Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2006), 69–97.

³ Gary Iseminger, “Aesthetic Experience”, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, onder redactie van Jerrold Levinson, 1st paperb. ed., Reprint (Oxford: Oxford Univ. Press, 2013), 99.

We zouden een esthetische distantie in een beeldervaring kunnen beschrijven als gewoonweg een opschorting van een interesse in het bestaan van het object, zoals een dergelijke afstandsname gewoonlijk wordt gedefinieerd. Maar is het daarmee gezegd? Voor een adequate, precieze beschrijving van esthetische distantie binnen de context van beeldervaringen dienen we te duiken in de intentionele structuur van het beeldbewustzijn om recht te doen aan de fenomenale gegevenheidswijze van het esthetisch object dat gecontempleerd wordt. Met andere woorden vraagt deze problematiek om een *fenomenologische* verheldering van het concept esthetische distantie. Voor de uitwerking van de eigenheid van de beeldervaring zal ik dan ook beroep doen op de analyses die Edmund Husserl, de grondlegger van de fenomenologie. Husserl stelt dat het beeldbewustzijn een *complexe*, drieledige intentionele structuur kent in tegenstelling tot de enkelvoudige structuur van een perceptuele act. De vraag is dan hoe die desinteresse tegenover het bestaan van het object, wat we benoemd hebben met ‘esthetische distantie’, begrepen moet worden binnen die complexe intentionele structuur. De centrale onderzoeksvraag van deze scriptie luidt dan als volgt: ‘Hoe kan het concept ‘esthetische distantie’ binnen de context van een beeldervaring *fenomenologisch* verhelderd worden?’. Voor de uitwerking van deze onderzoeksvraag zal ik drie deelvragen stap voor stap beantwoorden in drie hoofdstukken.

Het eerste hoofdstuk kan opgevat worden als een *status quaestiones*, een studie naar de huidige stand van zaken rond het concept ‘esthetische distantie’ van waaruit deze scriptie vertrekt, alsook als een rechtvaardiging van de methodologie die hier gehanteerd wordt. Dit hoofdstuk zal dan ook in eerste instantie de vraag stellen wat nu bedoeld wordt met ‘esthetische distantie’. Deze vraag wordt in sectie 1.1 beantwoord door terug te gaan naar de oorsprong van het concept in de moderne filosofische traditie en meer bepaald naar de uitwerking ervan als ‘belangeloos welbehagen’ in Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft*. Vervolgens wordt in sectie 1.2 de vraag gesteld naar het statuut van het begrip in de hedendaagse filosofische literatuur. Uit een overzicht van een aantal auteurs uit zowel de analytische als continentale traditie blijkt dat het idee van een distantie in de esthetische attitude niet alleen het moderne, maar ook het hedendaagse denken overleeft. Door in te gaan op enkele kritieken wordt de blijvende relevantie van het concept in de hedendaagse context verdedigd. Sectie 1.3 draagt dezelfde titel als de ondertitel van deze scriptie en vormt een belangrijke overgang naar de twee overige hoofdstukken. Een kritiek wordt geformuleerd op de huidige beschrijvingen van esthetische distantie door te tonen hoe deze beschrijvingen tekort schieten. Als alternatief wordt de weg van een fenomenologische verheldering vrijgemaakt die, zo zal worden beargumenteerd, wenselijk én mogelijk is.

Vooraleer nu een precieze omschrijving van esthetische distantie binnen de context van beeldervaringen mogelijk is, is er nood aan een beschrijving van het beeldbewustzijn zonder esthetische modificatie. Dat is het opzet van het tweede hoofdstuk. Door gebruik te maken van Husserls collegeteksten uit de winter van 1904/1905 wordt een fenomenologische analyse gegeven van het beeldbewustzijn. Eerst en vooral wordt in sectie 2.1 aandacht besteed aan de

complexe intentionele structuur die het bewustzijn van een beeld karakteriseert. De componenten van die structuur verdienen afzonderlijke aandacht en zullen met elkaar in verband gebracht worden via het aspect van ‘seeing-in’. Daaropvolgend zullen twee constitutieve conflicten of spanningen in de ervaring van een beeld gepresenteerd worden. Sectie 2.2 zal tonen hoe het conflict tussen het beeld en zijn perceptuele omgeving impliceert dat het beeldbewustzijn als neutraliteitsmodificatie van perceptie begrepen kan worden. Sectie 2.3 gaat dieper in op notie van ‘gelijkenis’ die Husserl hanteert en hoe die teruggaat op het ambigue statuut van het gerepresenteerde subject in verhouding tot het representerende beeld.

Het derde en laatste hoofdstuk vormt het uiteindelijke antwoord op de centrale onderzoeksvraag. De inzichten uit de twee voorgaande hoofdstukken worden samengebracht: enerzijds definieerden we esthetische distantie als een desinteresse in het bestaan van het object, anderzijds worden we geconfronteerd met een complexe, drieledige intentionele structuur van het beeldbewustzijn. Willen we nu het concept esthetische distantie preciezer omschrijven binnen de context van beeldervaringen dringt zich de volgende vraag op: ‘Hoe toont de esthetische distantie zich in de intentionele structuur van een beeldbewustzijn?’. Om deze vraag te beantwoorden wordt in sectie 3.1 in discussie getreden met twee auteurs over de rol van het gerepresenteerde subject in het onderscheid tussen de esthetische en niet-esthetische beschouwing van beelden. Uit die discussie zal een eigen interpretatie volgen die een antwoord biedt op de onderzoeksvraag. Met dit antwoord in het achterhoofd wordt de vraag gesteld naar de implicatie van een dergelijke omschrijving van esthetische distantie. In sectie 3.2 zal worden beargumenteerd op welke wijze een esthetische distantie in een beeldervaring een gerichtheid op de zuivere verschijning van het beeldobject, waaruit men esthetisch genot haalt, *impliceert*. Tot slot zal sectie 3.3 de algemene conclusie uit de hele redenering van deze scriptie worden besproken. Daarbij zal duidelijk worden dat een Husserliaanse uitwerking van het concept esthetische distantie binnen de context van beeldervaringen iets zegt over de esthetische toegankelijkheid van figuratieve en non-figuratieve beelden.

Hoofdstuk 1.

Het probleem van esthetische distantie

1.1 Het begrip ‘esthetische distantie’ bij Kant en de moderne traditie

Aan een verduidelijking van het concept ‘esthetische ervaring’ heeft men al nood sinds de aanvang van de moderne esthetica in de achttiende eeuw. Sindsdien is onophoudelijk de vraag gesteld hoe we de esthetische ervaring precies dienen te begrijpen. In de moderne filosofische traditie werd zij steeds begrepen als een bijzondere gemoedstoestand waarin onze zintuigelijke vermogens een leidende rol spelen en waarin het niet louter gaat om conceptuele vermogens die aan het werk zijn.⁴ Meer concreet betekent dit dat we bepaalde gevoelens van zintuigelijk genot of pijn ondervinden bij het aanschouwen van een kunstwerk of de natuur. We weten ondertussen dat wanneer we een kunstwerk ‘schoon’ noemen, we dit niet in strikte zin moeten begrijpen. Ook ‘lelijke’ schilderijen komen in aanmerking voor een esthetische ervaring. Als we kijken naar *De lelijke hertogin* van Quentin Matsys, moeten we toegeven dat velen de afgebeelde vrouw niet als ‘mooi’ zullen bestempelen, maar desondanks kunnen we er de schoonheid van inzien. Men zou kunnen spreken van een ‘lugubere schoonheid’. Iets gelijkaardigs doet zich voor in de literaire ervaring. Wanneer we Emily Brontës *Wuthering Heights* lezen, krijgen we een tragisch verhaal te horen dat bijna hartverscheurend is en toch ervaren we tegelijkertijd een bepaald gevoel van welbehagen.

Het is duidelijk dat het soort welbehagen dat we ondervinden in een esthetische ervaring niet het doorsnee genot is dat we ervaren bij het eten van een heerlijke maaltijd. Het bijzondere aan dit genot in de esthetische ervaring is dat het ‘belangeloos’ is.⁵ Deze gedachte heeft een cruciale rol gespeeld in de moderne traditie, zo merkt Stolnitz op: ‘We cannot understand modern aesthetic theory unless we understand the concept of “disinterestedness.”’⁶ Het idee van een ‘belangeloos welbehagen’ als karakterisering van de esthetische ervaring vinden we voor het eerst terug bij Lord Shaftesbury, maar blijft heel de moderne én hedendaagse filosofie overeind.⁷ Na Kant zien we de gedachte terug in de romantiek bij onder andere Schiller en Coleridge, maar bij uitstek bij Schopenhauer, volgens wie de kunsten ons naar een hoger niveau kunnen doen

⁴ Thomas W. Hilgers, *Aesthetic disinterestedness: art, experience, and the self*, Routledge studies in contemporary philosophy 88 (New York: Routledge, 2016), 1.

⁵ Hilgers, 2.

⁶ Jerome Stolnitz, “On the Origins of ‘Aesthetic Disinterestedness’”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20, nr. 2 (1961): 131, <https://doi.org/10.2307/427462>.

⁷ Stolnitz, 1–2.

opstijgen waar de ‘Wil’ heel even niet meer telt.⁸ Volgens Danto kunnen we zelfs stellen dat deze gedachte, die ik zal benoemen met het concept ‘esthetische distantie’, kernachtig samenvat wat de onderliggende vooronderstelling was van het denken over kunst de afgelopen eeuwen.⁹ Het is duidelijk dat de ‘esthetische distantie’ als het ware de rode draad vormt in de inhoudstafel van de geschiedenis van de moderne wijsgerige esthetica.

De auteur die misschien wel het meest invloedrijk dit kenmerk van de esthetische ervaring heeft geformuleerd is Immanuel Kant, die het als eerste een systematische rol toekende in zijn esthetica onafhankelijk van een platonische metafysica.¹⁰ Daarom is het van belang om Kants invulling ervan eerst onder de loep te nemen. Deze kent vandaag namelijk een bijzondere relevantie: in het licht van de legitimeringscrisis van de kunsten is het nodig om opnieuw na te denken over onze verhouding tot kunst.¹¹ Het is immers niet meer duidelijk wat de kunst vandaag nog betekent. Wat is een esthetische ervaring anno 2018? Wat betekent het nog om te zeggen dat iets ‘schoon’ is? Hoewel deze laatste vraag niet meer noodzakelijk de kunsten betreft, blijft de ervaring van schoonheid van grote waarde. Het zijn vragen als deze die ook Kant zich reeds stelde in de achttiende eeuw en die een bijzondere plaats krijgen in zijn derde kritiek. De *Kritik der Urteilskraft* (1790), die reeds door de romantici erkend werd als het sluitstuk van de drie kritieken, kadert in het systematische geheel van Kants kritische filosofie.¹² Het is dan ook onmogelijk één bepaalde gedachte uit dat geheel te isoleren en op zich te beschouwen zonder Kants filosofie onrecht aan te doen, maar voor het doel van deze scriptie is het voldoende om de onderstaande gedachtegang afzonderlijk te presenteren.

In de ‘analyse van het schone’ gaat Kant op zoek naar de kenmerken en de mogelijkheidsvoorwaarden van het esthetisch smaakoordeel, dat rechtstreeks verbonden is met de betekenis van de esthetische ervaring. In de eerste plaats definieert hij het plezier dat we in het ‘schone’ ervaren als een ‘belangeloos welbehagen’:

Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer
Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen *ohne alles Interesse*.
Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.¹³

⁸ Jane Kneller, “Disinterestedness”, onder redactie van Michael Kelly, *Encyclopedia of aesthetics* (Oxford ; New York: Oxford University Press, 2014), 62.

⁹ Arthur C. Danto, “The Philosophical Disenfranchisement of Art”, *Grand Street* 4, nr. 2 (1958): 179–80.

¹⁰ Kneller, “Disinterestedness”, 61.

¹¹ Antoon Van den Braembussche, *Denken over kunst: Een inleiding in de kunstfilosofie* (Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2012), 140.

¹² Van den Braembussche, 140.

¹³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, onder redactie van Heiner Klemme en Piero Giordanetti, *Philosophische Bibliothek 507* (Hamburg: Meiner, 2001), 48. (Cursivering van de auteur)

Maar hoe moeten we zo'n welbehagen 'ohne alles Interesse' nu begrijpen? Is het dan zo dat we totaal niet geïnteresseerd zijn in onze ervaring van het object dat we 'schoon' noemen, dat het ons koud laat? Dat is uiteraard niet waar Kant op uit is. Hieronder volg ik Kants redenering om te verduidelijken wat er precies bedoeld wordt.

De analyse van het schone vangt aan met een onderscheid tussen verschillende manieren waarop we een object kunnen aanschouwen. Wanneer een fysicus bijvoorbeeld naar een landschap kijkt om kennis op te doen over dat landschap, zullen zijn cognitieve vermogens volop aan het werk zijn. Het is echter een heel andere zaak wanneer die fysicus zijn loyaliteit aan de wetenschapsbeoefening achterwege laat en zich van het landschap bewust wordt met een gevoel van welbehagen. Het wordt een *esthetisch* bewustzijn, dat niet meer bijdraagt tot zijn kennisverwerving. De nadruk komt te liggen op het subject en het gevoel van welbehagen of onbehagen (*Lust* en *Unlust*) dat er in opgewekt wordt. Het laat het object op die manier zijn wat het is.¹⁴

Kant wijst er vervolgens op dat dit gevoel van *Lust* echter een bijzondere vorm van welbehagen is. Gewoonlijk associëren we genot of plezier wel met een belang bij het bestaan van het object: als ik een object begeer, dan heb ik er vanzelfsprekend baat bij dat het bestaat. Daartegenover staat de ervaring van het schone dat net geen interesse vraagt in het bestaan van het object en al zijn objectieve, materiële eigenschappen. Het richt zich enkel en alleen op de *loutere verschijning* van het object en het welbehagen dat het opwekt.¹⁵ Iemand die gevraagd wordt of hij het paleis dat hij voor zich ziet schoon vindt en antwoordt dat het te minachten valt hoe een staat zo veel kosten maakt voor zo'n oppervlakkig iets, mist volgens Kant duidelijk het punt. De schoonheidservaring mag op geen enkele manier afhankelijk zijn van het objectieve bestaan van de dingen, wil het een *zuivere* esthetische ervaring zijn.¹⁶ De minste interesse in de materiële eigenschappen van het object impliceert een partijdige en vertroebelde aanschouwing.¹⁷ Een esthetische ervaring vereist met andere woorden een afstandsname van alle belangen dat het subject heeft en van zijn interesse in het bestaan van het object.¹⁸ Het is deze laatste afstandsname die ik zal benoemen met de notie 'esthetische distantie'. Het is deze bepaalde gedachte die hem zou gaan leiden tot de overtuiging dat esthetische oordelen een universaliteit bezitten, net omdat het oordelen zijn vrij van iedere belangstelling en interesse in de bestaanswijze van het object.¹⁹ De verdere implicaties voor Kants esthetica laat ik hier verder buiten beschouwing.

¹⁴ Kant, 40.

¹⁵ Kant, 40.

¹⁶ Kant, 41.

¹⁷ Kant, 46.

¹⁸ Van den Braembussche, *Denken over kunst*, 149.

¹⁹ *Ibid*, 147.

1.2 Het begrip ‘esthetische distantie’ vandaag: mythe of realiteit?

Het concept ‘esthetische distantie’ zoals het de moderne traditie meeging, kent ook een centrale plaats in het oeuvre van enkele analytische denkers uit de twintigste eeuw. De meest invloedrijke is wellicht Edward Bullough met zijn begrip van ‘*psychical distance*’.²⁰ Hij geeft het voorbeeld van een zware mist op zee: wanneer we ons met een schip op zee bevinden in slechte weercondities kunnen we overspoeld worden door angst of door een onwennig gevoel vanwege het onzichtbare gevaar dat op ons dreigt af te komen. Het brengt tal van praktische zorgen teweeg, maar door een transformatie in onze perceptie kan het ook een bron zijn van esthetisch genot. We schorten op dat moment heel onze praktische houding op en richten ons op de schoonheid van het fenomeen zelf.²¹ De ‘*psychical distance*’ waar Bullough van spreekt heeft dus een tweeledige structuur. In de eerste plaats gaat het om een negatief moment, waarin de exclusie van een praktische houding centraal staat. Dit geeft ons de mogelijkheid om, in het zogenaamde positieve moment, te focussen op de ervaring zelf.²² Ook Jerome Stolnitz is een grote voorstander van deze gedachte, die stelt dat een esthetische distantie een noodzakelijke voorwaarde is voor de esthetische attitude.²³ Deze sluit naast alle praktische, zoals Bullough meent, ook alle cognitieve en beoordelende interesses uit.

Ook de denkers op het continent bleven niet achter. In een passage van Edmund Husserl uit zijn *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung* waarin hij de esthetische verschijning beschrijft, weerklinkt Kants bekende these van een ‘belangeloos welbehagen’:

Klare Weckung des Gegenstandsbewusstseins, obwhol das Interesse nicht den Gegenstand als Glied der Wirklichen Welt betrifft, nach seinen gegenständlichen Eigenschaften, Relationen, etc., sondern eben nur die Erscheinung.²⁴

Husserl geeft hiermee aan dat we in een esthetisch bewustzijn het object op een bijzondere manier benaderen: de focus ligt op de verschijningswijze van het object en niet op het object zelf in zijn

²⁰ Kneller, “Disinterestedness”, 62.

²¹ Edward Bullough, “‘Psychical Distance’ As a Factor in Art and An Aesthetic Principle”, *British Journal of Psychology* 5, nr. 2 (juni 1912): 87–118, <https://doi.org/10.1111/j.2044-8295.1912.tb00057.x>.

²² Ibid.

²³ Kneller, “Disinterestedness”, 62.

²⁴ Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung: zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen ; Texte aus dem Nachlaß (1898 - 1925)*, onder redactie van Eduard Marbach, Husserliana: Gesammelte Werke 23 (Dordrecht: Kluwer, 1980), 145.

natuurlijke wereld.²⁵ Husserl vergelijkt elders de esthetische met de fenomenologische aanschouwing, in de zin dat ze beide afstand doen van de natuurlijke attitude. Onmiddellijk wijst hij erop dat beide een andere uitkomst hebben: de fenomenoloog streeft naar kennisverwerving, terwijl de estheet een contemplatief genot beoogt.²⁶ In essentie gebeurt in beide houdingen echter hetzelfde, namelijk de opschorting van de natuurlijke attitude. Met andere woorden kunnen we de esthetische distantie ook benoemen als een ‘esthetisch *epochè*’.²⁷ In een brief naar de Duitse schrijver Hugo von Hofmannsthal stelt hij dat het kunstwerk de kracht in zich heeft om ons in een dergelijke houding te plaatsen: ‘Das Kunstwerk versetzt uns (erzwingt es gleichsam) in den Zustand rein ästhetischer, jene Stellungnahmen ausschließenden Anschauung.’²⁸

Een auteur die sterk beïnvloed is door Husserls fenomenologie en die een heel boek gewijd heeft aan een *Phénoménologie de l'expérience esthétique* is Mikel Dufrenne. Ook hij onderscheidt onze houding tegenover esthetische objecten van onze houding tegenover andere objecten. Hij wijst erop dat wat Kant ons reeds geleerd heeft, het essentiële bevat wat we moeten weten over de esthetische houding.²⁹ Hij verwijst eveneens naar het psychologisch onderzoek van Maurice Pradines die aangetoond heeft dat esthetische contemplatie iets heel anders is dan het aangename:

[The] experience of the pleasing belongs mainly to the sense of touch, while the apprehension of the beautiful is reserved for those senses which operate from a *distance* and act as instruments of contemplation, not as organs of enjoyment.³⁰

Zowel Husserl als Dufrenne (naast tal van anderen) trekken op hun manier de moderne gedachte van een esthetische distantie als voorwaarde voor een esthetische ervaring of contemplatie door

²⁵ John Brough, “Art and aesthetics”, in *The Routledge Companion to Phenomenology*, onder redactie van Sebastian Luft en Søren Overgaard (Oxon: Routledge, 2012), 288.

²⁶ Edmund Husserl, *Briefwechsel*, onder redactie van Karl Schuhmann en Elisabeth Schuhmann. Husserliana: Dokumente 3.7 (Dordrecht: Kluwer, 1994), 135.

²⁷ Voor een interessante uitwerking over de manier waarop een *kunstenaar* (hier de schilder) de wereld aanschouwt, zie: Rudolf Bernet, “Phenomenological and Aesthetic Epochè: Painting the Invisible Things Themselves”, in *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*, onder redactie van Dan Zahavi (Oxford: Oxford University Press, 2012), 564–82. In deze scriptie ligt de focus echter op de ervaring van de *toeschouwer* van het esthetisch object. Ook Sebastian Luft werkt in navolging van Husserl de vergelijking uit tussen de fenomenologische en esthetische attitude en besluit hieruit dat de kunst een bijzondere rol kan spelen voor de fenomenologie. Zie daarvoor: Sebastian Luft, “Husserl on the Artist and the Philosopher: Aesthetic and Phenomenological Attitude”, *Glimpse* 1, nr. 1 (1999): 46–53. Hoewel Husserl zelf nog een centrale plaats zal krijgen in deze scriptie, wordt de genoemde vergelijking verder buiten beschouwing gelaten.

²⁸ Husserl, *Briefwechsel*, 133.

²⁹ Mikel Dufrenne, *Phenomenology of Aesthetic Experience* (Evanston: Northwestern University Press, 1989), 426.

³⁰ Dufrenne, 426. (Eigen cursivering)

naar het hedendaagse denken. Toch heeft het concept op zich heel wat kritiek te verduren gekregen in de twintigste eeuw. In de continentale filosofie zien we een hevige kritiek vanuit Heidegger en Gadamer op alle esthetische concepten van kunst *tout court*. Deze benadering had als gevolg dat de ‘esthetische’ omgang met kunstwerken op ‘afstandelijke’ wijze onwaarschijnlijk werd. Onze vooronderstellingen zijn volgens Gadamer net *bepalend* voor onze verhouding tot kunst, wat geen ruimte lijkt te laten voor een ‘afstandelijke houding’.³¹

De meest gezaghebbende kritiek binnen de analytische esthetica komt wellicht vanuit de analytische filosoof George Dickie, die het concept ‘esthetische distantie’ een negatieve connotatie bezorgde in de academische wereld.³² De kern van de kritiek die hij levert in onder meer zijn gekende artikel “The Myth of the Aesthetic Attitude” valt samen te vatten in twee bedenkingen. Ten eerste zou het concept uiterst verwarrend zijn en levert het geen enkele bijdrage aan de conceptuele analyse van een esthetische ervaring. Het is volgens Dickie immers niet duidelijk hoe een ‘esthetische distantie’ als focus op het verschijnende verschilt van focus of aandachtigheid op zich. Ten tweede stelt hij dat onze esthetische ervaring niet bepaald is door een bepaalde afstandsname van onze praktische bekommernissen, maar door de regels van het ‘kunstspel’ dat we spelen in onze omgang met een kunstwerk. Laten we even diepr ingaan op deze argumenten.

Het eerste argument stelt dat het onnodig is een term als ‘distantie’ in te voeren, omdat er geen onderscheid gemaakt kan worden tussen de bijzondere focus in de esthetische attitude en focus op zich.³³ Hier veronderstelt Dickie echter dat esthetische distantie te begrijpen is als ‘vrij van enige afleiding’ en dus als ‘focus op het kunstwerk’. Hij lijkt dan ook te vergeten dat men zich op verschillende wijzen kan focussen op een object. Een voetballer zal gefocust zijn op het spel met een praktisch doel voor ogen: de wedstrijd winnen. Maar de toeschouwer van een kunstwerk neemt zoals gezegd geen enkele specifieke interesse aan die gerelateerd is aan het bestaan van het object. Het is dus duidelijk dat er wel degelijk een onderscheid gemaakt kan worden tussen de focus die eigen is aan de esthetische ervaring, genaamd ‘esthetische distantie’ en focus überhaupt. Iemand die een kunstwerk analyseert volgens zijn historische, iconografische of chemische aspecten zal dat kunstwerk anders ervaren dan iemand die het zuiver esthetisch aanschouwt.³⁴ We hebben er dus alle baat bij om een dergelijke term in te voeren, willen we de aard van de esthetische ervaring ten volle begrijpen.

³¹ Hilgers, *Aesthetic disinterestedness*, 2.

³² *Ibid*, 2.

³³ George Dickie, “The Myth of the Aesthetic Attitude”, *American Philosophical Quarterly* 1, nr. 1 (1964): 60.

³⁴ Het onderscheid tussen historische en iconografische houdingen tegenover een bijvoorbeeld een schilderij enerzijds en zuiver esthetische houdingen anderzijds komt uitgebreider en meer onderbouwd aan bod in het derde hoofdstuk.

Zijn tweede argument wijst erop dat onze esthetische ervaring bepaald wordt door de institutionele conventies en niet door een bepaalde houding die we aannemen.³⁵ Allereerst is hier een nuancering nodig die Dickie zelf niet aanbrengt: dat we een esthetische attitude aannemen die gekarakteriseerd wordt door een afstandsname impliceert niet dat we die *bewust of intentioneel* aannemen. We kunnen namelijk overweldigd worden door de schoonheid van een landschap of een dergelijke attitude kan ons worden opgedrongen door het vervreemdende effect van poëtische taal.³⁶ Bovendien lijkt Dickie hier een valse exclusie voorop te stellen. Hij merkt terecht op dat de conventies binnen een cultuur een belangrijke rol spelen in de ontwikkeling van onze verhouding tot kunst, maar dit sluit nog niet uit dat een distantie vereist is voor het hebben van een esthetische ervaring. Meer nog, zo stelt Hilgers, dergelijke conventies kunnen net *bijdragen* aan die afstandelijkheid, doordat ze een bepaalde sfeer creëren waarbinnen zo'n afstandsname mogelijk wordt.³⁷ Elke kunstvorm heeft zo zijn eigen technieken om ons afstand te doen nemen van onze natuurlijke omgang. Het is niet voldoende, zoals Dickie lijkt te veronderstellen, om de esthetische ervaring te analyseren louter op grond van de context en de institutionele regels die er vorm aan geven. Om de ware essentie te vatten van wat kunst of schoonheid met ons kan doen, moeten we duiken in de intentionele bewustzijnsstructuur van dergelijke ervaringen.³⁸

Een andere kritiek die vaak wordt gegeven is de opmerking dat voor de ultieme ervaring van bepaalde kunstwerken net wel een betrokkenheid vereist is en zeker bij hedendaagse kunstwerken, zoals die van Duchamp.³⁹ Dit zou als gevolg hebben dat esthetische distantie onmogelijk een noodzakelijke voorwaarde kan zijn voor een esthetische ervaring. Ik verwijs naar Stolnitz om te benadrukken dat we esthetische distantie niet mogen begrijpen als een *gebrek* aan interesse. In die zin is de Engelse term 'disinterestedness' inderdaad misleidend. Het gaat net om een *bijzondere* interesse, een die duidelijk te onderscheiden is van andere interesses: 'We are not trying to use or manipulate the object. There is no purpose governing the experience other than the purpose of *having* the experience.'⁴⁰ Ik zou deze kritiek dan ook willen tegenspreken door te stellen dat een betrokkenheid met het kunstwerk of een zogenaamd 'esthetisch engagement' net mogelijk wordt *door* een afstandsname van onze praktische of cognitieve interesses en dat het

³⁵ George Dickie, "Psychical Distance: In A Fog At Sea", *The British Journal of Aesthetics* 13, nr. 1 (1973): 23, <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/13.1.17>.

³⁶ Ik verwijs hier naar Shklovsky's begrip van '*ostranenie*', dat hij introduceert in Viktor Shklovsky, "Art as Technique", in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, vertaald door Lee T. Lemon en Marion J. Reis, Regents Critics (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), 3–24. Shklovsky stelt dat kunst een vervreemdende techniek hanteert die ons uit onze alledaagse omgang met de werkelijkheid haalt om tot een intenser bewustzijn te komen.

³⁷ Hilgers, *Aesthetic disinterestedness*, 69.

³⁸ *Ibid*, 70.

³⁹ Kneller, "Disinterestedness", 63.

⁴⁰ Jerome Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction* (Boston: Houghton Mifflin, 1960), 35. (cursivering van de auteur)

daardoor een noodzakelijke voorwaarde blijft. Deze stelling lijkt bij uitstek vandaag uiterst relevant. Het feit dat velen moeite hebben met het begrijpen van moderne of postmoderne kunstwerken, toont aan dat een distantie net vandaag de dag nodig is om de esthetische ervaring te begrijpen. Hierbij moet opgemerkt worden dat niet alle hedendaagse kunstwerken nog een esthetische ervaring hoeven op te wekken. De functie van kunst heeft in deze zin de laatste decennia een boeiende revolutie ondergaan.⁴¹ Daarnaast is het uiteraard zo dat niet alle kunstwerken erin slagen een esthetische ervaring op te wekken.

Hiermee heb ik proberen aantonen dat de voornaamste kritieken die in de twintigste eeuw geleverd zijn, niet krachtig genoeg zijn om het concept ‘esthetische distantie’ zijn centrale plaats in de analyse van de esthetische ervaring af te nemen. Kunst is sinds de opkomst van de abstracte kunst niet meer voor iedereen vanzelfsprekend. Sociale media staan vol van bedenkingen als ‘is dit kunst?’ en ironische opmerkingen die suggereren dat tegenwoordig ‘alles’ zomaar kunst kan zijn. Dit houdt natuurlijk allemaal verband met Danto’s bekende these van het ‘einde van de kunst’.⁴² Vele moderne kunstwerken *vragen* nu net nog steeds om een afstandsname die de interesse in de zuivere verschijning mogelijk maakt. Daardoor lijkt het net vandaag de dag relevant een dergelijk concept uit te werken, gelet op de verminderde toegankelijkheid van hedendaagse kunstwerken. In tegenstelling tot Dickie wil ik dan ook stellen dat de esthetische distantie allesbehalve een ‘mythe’ is. Ze is wel degelijk een realiteit die in de 21^{ste} eeuw relevanter is dan ooit tevoren, net omdat de hedendaagse kunst het domein van het esthetische verlaten heeft.

1.3 Op naar een fenomenologische verheldering van ‘esthetische distantie’

We willen meer te weten komen over de esthetische contemplatie van beelden. In het voorgaande is duidelijk geworden dat een esthetische contemplatie een esthetische distantie vereist die een gerichtheid op de loutere verschijning van het object mogelijk maakt. Deze esthetische distantie bestaat erin afstand te nemen van alle praktische of cognitieve interesses, kortom alle interesses die gericht zijn op de bestaanswijze van het object in de natuurlijke wereld. Maar vertelt dit ons wel echt waarin een esthetische distantie bestaat? Daarmee weten we nog niet *hoe* die esthetische distantie in het bewustzijn wordt voltrokken. Wat is het in de ervaring dat die esthetische distantie mogelijk maakt? Het kan niet louter gaan om de bewuste aanname van een houding. Er moet iets in het object of in de ervaring van dat object aanwezig zijn dat constitutief is voor de desinteresse in het bestaan van dat object waardoor het te onderscheiden valt van normale perceptie.

⁴¹ Zie daarvoor o.a. het tweede hoofdstuk uit: Peter Osborne, *Anywhere Or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, First edition, paperback (London: Verso, 2013)., getiteld “Art beyond aesthetics”.

⁴² Uitgewerkt in Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (New Jersey: Princeton University Press, 1999).

Bovendien kunnen we ons de vraag stellen of een esthetische distantie geen specifieke analyse vraagt per soort esthetische ervaring: is de afstandsname in de esthetische contemplatie van beelden niet anders dan die in een literaire of muzikale ervaring? Een esthetische beeldervaring is immers een bij uitstek *visuele* ervaring die op dat vlak niet te vergelijken is met een literaire ervaring. In dit opzicht lijken Kant en zijn volgelingen met hun louter systematische of conceptuele analyse tekort te schieten voor een adequate beschrijving van wat eigen is aan de schoonheidservaring. Er lijkt meer achter deze distantiegedachte te zitten die niet geëxpliciteerd wordt door de besproken auteurs.

Kant leidt ons in zekere zin zelf reeds naar een methode voor een diepere uitwerking van het concept. Hij benadrukt dat contemplatie een sterk *subjectief* karakter heeft. Sterker nog, het esthetische *kan* niets anders zijn dan subjectief.⁴³ Het gevoel van een esthetisch welbehagen betreft enkel en alleen de ervaring van het subject en laat het object zijn wat het is. De esthetische ervaring is bij uitstek de ervaring die de fenomenaliteit zelf tot object maakt. Om volledig door te dringen tot een beschrijving van esthetische contemplatie zal dus een analyse van de fenomenale gegevenheidswijze nodig zijn. Laat dat nu net zijn waarmee de fenomenologie zich bij uitstek mee bezighoudt. De kern van de fenomenologische methode betreft de fenomenologische reductie: zij wil tot zekere kennis komen door iedere theoretische vooronderstelling op te schorten en door op geen enkele wijze te verwijzen naar de bestaanswijze van objecten buiten ons bewustzijn (*epochè*).⁴⁴ Enkel dat wat immanent gegeven is, d.i. datgene wat onmiddellijk verschijnt aan ons, is van belang. Zo ontstaat er een ‘veld van fenomenen’ waarbinnen we de fenomenen zuiver kunnen aanschouwen zoals ze aan ons verschijnen. De fenomenoloog bestudeert op die manier de intentionele bewustzijnsstructuur van ervaringen, de specifieke gerichtheid op de objecten waar we ons bewust van zijn. Nu heeft elke intentionele act zijn eigen intentionele structuur.⁴⁵ Willen we de structuur van de esthetische ervaring van beelden in het bijzonder bestuderen, dan zal vertrokken moeten worden vanuit het bewustzijn van beelden op zich en dit onderscheiden van andere bewustzijnsvormen (waarneming, verbeelding, etc.). Het doel is dan uiteindelijk om de intentionele structuur van dat beeldbewustzijn te expliciteren en de esthetische modificatie erin aan te duiden.

Een fenomenologische benadering van de esthetische ervaring als deze is echter niet de twintigste eeuw gepasseerd zonder kritiek. Hans Gadamer was, als criticus van alle esthetische concepten van kunst, er immers van overtuigd dat de fenomenologie net de kunstfilosofie *bevrijd* heeft van een begrip van de esthetische ervaring als een gemodificeerde ervaring van de

⁴³ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 40.

⁴⁴ Carlo Ierna, “Hoofdstuk 1: De methode van de fenomenologie”, in *Husserl: Een inleiding*, onder redactie van Peter Reynaert (Kapellen: Pelckmans, 2006), 13.

⁴⁵ Hanne Jacobs, “Hoofdstuk 2: Grondstructuren van het bewustzijn”, in *Husserl: Een inleiding*, onder redactie van Peter Reynaert (Kapellen: Pelckmans, 2006), 32.

werkelijkheid en het vooronderstelde onderscheid tussen een esthetisch en een ‘normaal’, niet-esthetisch beschouwd object dat daarin besloten ligt. Dit leidt hem tot de gedachte dat kunst ons een ervaring van de waarheid oplevert en geen soort bijzondere ervaring van onze realiteit. De fenomenologie keert volgens Gadamer op die manier terug naar een ontologische status van de kunst.⁴⁶

Kleist merkt echter op dat dit niet noodzakelijk zo hoeft te zijn. Hij verwijst immers naar Husserl, die in §109-111 van zijn *Ideen I* een intentionele analyse van het beeldbewustzijn uitvoert die net wel dat onderscheid aantoont tussen een esthetisch en een natuurlijk bewustzijn, hetgeen waarvan volgens Gadamer afscheid was genomen met de komst van de fenomenologie.⁴⁷ In tegenstelling tot wat Gadamer stelt, is het dus wel degelijk verantwoord en mogelijk om de esthetische ervaring te onderscheiden van andere ervaringen aan de hand van een fenomenologische analyse. Zo creëert Husserl een kader waarbinnen de studie van ervaringen in het algemeen, en van de esthetische contemplatie van een beeld in het bijzonder, mogelijk wordt. De methode die gehanteerd wordt lijkt dan ook uiterst geschikt om op zoek te gaan naar de aard van de esthetische ervaring.

Hiermee heb ik proberen aantonen dat een fenomenologische verheldering van het concept ‘esthetische distantie’ enerzijds *wenselijk* is, gelet op de tekortkomingen van de benoemde auteurs om tot een adequate beschrijving van de fenomenale gegevenswijze van het esthetisch object te komen, en anderzijds ook *mogelijk* is en ons een vruchtbare weg toereikt voor een dergelijke beschrijving. De vraag die dan gesteld moet worden is: ‘hoe kan het concept ‘esthetische distantie’ fenomenologisch verhelderd worden?’ Deze vraag hangt samen met de vraag hoe een esthetische distantie zich toont in de intentionele bewustzijnsstructuur van een beeldperceptie. Vooraleer we op die vraag kunnen antwoorden, moeten we het beeldbewustzijn op zich analyseren. De uitwerking van een dergelijk kader vormt het hoofdthema van het volgende hoofdstuk.

⁴⁶ Edward Eugene Kleist, *Judging appearances: a phenomenological study of the Kantian sensus communis*, *Phaenomenologica* 156 (Dordrecht; Boston: Kluwer Academic Publishers, 2000), 6–7.

⁴⁷ Kleist, 7.

Hoofdstuk 2.

Het beeld en ons bewustzijn ervan: een Husserliaans-fenomenologische analyse

Vooraleer een beschrijving mogelijk is van het esthetisch beeldbewustzijn, datgene waar deze scriptie naar op zoek is, is een karakterisering van het beeldbewustzijn als zodanig, zonder esthetische modificatie, nodig. Niet alle beelden die we aanschouwen vormen immers het object van een esthetische contemplatie. Foto's, documentaires en nieuwsprogramma's op TV hebben niet noodzakelijk tot doel esthetisch relevant te zijn. In het vorige hoofdstuk werd duidelijk dat een fenomenologische verheldering van het concept 'esthetische distantie' nodig is, willen we recht doen aan de fenomenale gegevenheidswijze van het esthetisch object. Deze scriptie poogt dat te doen vertrekkende vanuit de fenomenologische analyses van het beeldbewustzijn van Edmund Husserl. Deze analyses vormen mee het hoofdonderwerp van de verzameling collegeteksten die zijn opgenomen in het 23^{ste} volume van de *Husserliana*-reeks: *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung: zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Dit hoofdstuk vertrekt voornamelijk vanuit de collegeteksten afkomstig uit de winter van 1904/1905. De analyses die Husserl in deze teksten uiteenzet kaderen in het bredere project van zijn fenomenologie: een fenomenologie van de waarneming is immers niet volledig, zo stelt Husserl, vooral eer de fenomenen die het dichtst bij de waarneming liggen eveneens bestudeerd zijn.⁴⁸ Een beschrijving van de zuivere verbeelding en het beeldbewustzijn is daarom dus uiterst nuttig.

Het doel van een fenomenologische analyse van het beeldbewustzijn bestaat erin de essentie te expliciteren van het beeld zoals het aan ons verschijnt in de ervaring.⁴⁹ Met andere woorden dringt er zich een analyse op van de intentionele structuur van die ervaring. Belangrijk hierbij op te merken is dat wanneer Husserl in de collegeteksten die hier zullen worden besproken spreekt over 'beeldbewustzijn' hij in de eerste plaats verwijst naar de 'perceptuele' ervaring van beelden als 'afbeeldingen'.⁵⁰ Husserls analyses verdienen daardoor vandaag de dag een bijzondere aandacht. In de hedendaagse analytische esthetica wordt namelijk heel wat aandacht geschonken aan het debat rond afbeeldingstheorieën⁵¹ en Husserls theorie sluit aan bij wat onder andere Richard

⁴⁸ Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, 1.

⁴⁹ John Brough, "Something that is Nothing but can be Anything: The Image and our Consciousness of it", in *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*, onder redactie van Dan Zahavi (Oxford: Oxford University Press, 2012), 545.

⁵⁰ Nicolas de Warren, "Tamino's Eyes, Pamina's Gaze: Husserl's Phenomenology of Image-Consciousness Refashioned", in *Philosophy, Phenomenology, Sciences: Essays in Commemoration of Edmund Husserl*, onder redactie van Filip Mattens, Hanne Jacobs, en Carlo Ierna (Dordrecht: Springer Netherlands, 2010), 308, https://doi.org/10.1007/978-94-007-0071-0_12.

⁵¹ Zie daarvoor: Hans Maes, "Wat is een afbeelding? Een inleiding tot de hedendaagse afbeeldingstheorieën", *Esthetica*, 2011, estheticatijdschrift.nl.

Wollheim en Robert Hopkins verdedigen als de ‘seeing-in’ theorie van de afbeelding.⁵² Deze theorie lijkt in het hedendaags debat de meest succesvolle te zijn, maar stuit eveneens op enkele kritieken. Ik ben ervan overtuigd dat Husserls theorie, daar waar Wollheim in gebreke lijkt te blijven, een antwoord weet te bieden op deze kritieken en daarom een sterke bijdrage kan leveren aan de discussies in de hedendaagse esthetica.

De uiteenzetting en verdediging van Husserls ‘seeing-in’ theorie vormen de opzet van dit hoofdstuk. Deze uiteenzetting vangt aan in sectie 2.1 met een Husserliaanse analyse van de complexe intentionele structuur van het beeldbewustzijn en het concept van ‘seeing-in’. Vervolgens worden twee conflicten in het beeld besproken volgens Husserl die constitutief zijn voor een beeldbewustzijn. Sectie 2.2 besteedt eerst en vooral aandacht aan het conflict tussen het beeld en zijn omgeving en gaat daarbij dieper in op de rol van de kader van een schilderij. Dit conflict wordt in verband gebracht met Husserls definitie van het beeldbewustzijn als neutraliteitsmodificatie van perceptie. In sectie 2.3 wordt het conflict tussen het beeldobject en beeldsubject uitgediept aan de hand van het bijzondere statuut van het beeldsubject en Husserls niet-traditioneel concept van ‘gelijkenis’.

2.1 De driedelige intentionele structuur en Husserls ‘seeing-in’ theorie

Husserls fenomenologische analyse van het beeldbewustzijn vangt aan met een beschrijving van de complexe intentionele structuur van het beeldbewustzijn, dat hij meteen tegenover de enkelvoudige intentionele structuur van de perceptie plaatst.⁵³ Hoe moeten we onze gerichtheid op een schilderij, een foto of een filmbeeld begrijpen en waarin verschilt deze gerichtheid van die op een object als een steen of een tafel? In een perceptuele act is er een enkelvoudige relatie tussen aanschouwer en object. Ik zie de steen voor mij en meer niet. In de aanschouwing van een beeld ligt de zaak anders. We zijn ons namelijk niet bewust van één enkel object, ‘het beeld’, maar van *drie* ‘bevattingen’ in één verschijning: het beeld als fysisch ding (*Physische Bild/Bildding*), het beeldobject of het beeld zoals het aan ons verschijnt (*Bildobjekt*) en het beeldsubject (*Bildsujet*).⁵⁴ Elk van deze elementen in de verschijning van het beeld verdient afzonderlijke aandacht.

Eerst en vooral zijn we ons in de aanschouwing van een beeld bewust van het beeld als fysisch ding. Dit is de fysische drager dat gemaakt is van een bepaald materiaal om een bepaald beeld te doen opwekken bij de aanschouwer door middel van lijnen, kleuren, etc.⁵⁵ Het *Bildding* zoals Husserl het noemt verzekert de intersubjectieve toegankelijkheid en maakt het correlaat uit

⁵² Brough, “Something that is Nothing but can be Anything”, 545.

⁵³ de Warren, “Tamino’s Eysers, Pamina’s Gaze”, 314.

⁵⁴ Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, 19.

⁵⁵ Husserl, 19.

van een normale perceptie, van wat we werkelijk ‘zien’.⁵⁶ We kunnen het aanraken, verplaatsen, scheuren en zelfs verbranden. Het is het beeld waarvan we zeggen dat het ‘aan de muur hangt’ en dat een bepaalde normatieve positie heeft waarin het beeld zich het best toont.⁵⁷ Hierin onderscheidt het *Bildung* zich reeds van een gewoon ‘ding’ of perceptueel object. Een steen heeft niet een bepaalde positie waarin die zich het best toont, maar het is duidelijk dat we een beschilderde canvas niet op eender welke manier kunnen ophangen, willen we dat het beeldobject op een adequate wijze verschijnt. Deze fysische drager is noodzakelijk voor de verschijning van een beeld, maar mag niet begrepen worden als datgene wat effectief aan ons verschijnt *als* beeld.⁵⁸ We zullen zien dat dit element voortdurend onderdrukt wordt in het beeldbewustzijn, al is het een essentiële component van de intentionele structuur. Een minimaal bewustzijn van een zekere materialiteit is steeds vereist. Het stelt immers een duidelijk onderscheid in met de ‘zuivere verbeelding’, waarin een fysische drager en daarmee ook de intersubjectieve toegankelijkheid van het beeld per definitie ontbreekt.⁵⁹

Het is duidelijk dat wat perceptueel verschijnt, de fysische drager van het beeld, met bepaalde fysische eigenschappen zoals lijnen, kleuren, een zeker materiaal waarvan de drager vervaardigd is, etc. niet het object van het beeldbewustzijn zelf uitmaakt. Husserl geeft het voorbeeld van Dürers *Ritter, Tod, und Teufel*. In de gravure verschijnt een ridder op zijn paard. De verschijning van deze ridder is niet identiek aan de contouren en de graduaties van grijstinten die eigenschappen zijn van de fysische drager. Deze verschijning noemt Husserl het beeldobject, d.i. het beeld *zoals* het verschijnt of het *representierend* beeld.⁶⁰ Het is de component waarvan Husserl stelt dat het de fysische drager onderdrukt en ‘overwint’ (*Siegt*).⁶¹ Als we de gravure van Dürer aanschouwen zien we niet in de eerste plaats de contouren en grijstinten die op de plaat zijn aangebracht, maar een ridder op zijn paard. Het beeld voelt onmiddellijk als een beeld, aldus Husserl.⁶² Dat wil echter niet zeggen dat we het beeld niet *kunnen* beschouwen als fysisch ding en dat het afgebeelde noodzakelijk aan ons verschijnt. De mogelijkheid bestaat steeds te weigeren het beeld te zien en op die manier terug te vallen op een perceptuele act.⁶³ Een belangrijke eigenschap van het beeldobject beschrijft Brough als ‘exhausted in its appearance’: het is een ideëel object

⁵⁶ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie: Erstes Buch*, Husserliana: Gesammelte Werke 3 (Den Haag: Nijhoff, 1976), 226.

⁵⁷ Brough, “Something that is Nothing but can be Anything”, 547.

⁵⁸ Brough, 548.

⁵⁹ Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, 21.

⁶⁰ Husserl, 19–20.

⁶¹ Brough, “Something that is Nothing but can be Anything”, 548.

⁶² Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, 26.

⁶³ de Warren, “Tamino’s Eysers, Pamina’s Gaze”, 317.

dat buiten de spatio-temporele werkelijkheid valt.⁶⁴ Deze eigenheid, wat Husserl aanduidt als de neutraliteit van het beeld, krijgt meer aandacht in sectie 2.2.

Tot hier lijken Husserl en Wollheim op een lijn te zitten. Beiden verdedigen een ‘seeing-in’ theorie waarbij het onderscheid gemaakt wordt tussen de fysische drager en het beeld zoals het verschijnt. Maar Husserl brengt in zijn analyse een derde element binnen dat bij Wollheim ontbreekt en doet daarmee recht aan datgene waarop een toeschouwer in een normaal beeldbewustzijn (d.i. zonder esthetische modificatie) gericht is, namelijk het beeldsubject.⁶⁵ Wanneer we spreken over een foto of een nieuwsbericht op TV, dan betreft dat gewoonlijk de afgebeelde realiteit en niet de verschijnende beelden zelf. Hiermee verwijst Husserl naar het *gerepresenteerd* object, waarvan het duidelijk is dat het niet verschijnt als zodanig. Dat blijkt uit onze omgang met het beeld. Wanneer we een foto van een gevaarlijk dier zien, voelen we ons niet onmiddellijk bedreigd zoals dat zou zijn wanneer het dier werkelijk verschijnt. Deze niet-oorspronkelijke verschijning van het subject blijkt eveneens uit de ruimtelijke verhoudingen die het beeld wel dan niet instelt. Het behoeft immers geen argumentatie dat wanneer ik een foto van de Mount Everest doorheen de kamer gooi, de berg heel duidelijk zelf dan nog geen verplaatsing ondergaat.⁶⁶ De afgebeelde berg wordt niet aanwezig gesteld zoals de tafel waar ik momenteel deze scriptie op aan het schrijven ben en zelfs het beeld als fysisch ding, bijvoorbeeld de canvas zelf waar de foto op gedrukt is, aanwezig is. Een perceptueel object is daarentegen wel aanwezig ‘in the flesh’ en heeft daardoor ook een ruimtelijke verhouding tegenover het lichaam, wat nu net precies ontbreekt bij het beeldsubject.⁶⁷ Als iemand wijst naar de foto van de Mount Everest en vraagt: ‘Waar is dat?’, dan is het zeer onwaarschijnlijk dat men ‘hier, in deze kamer’ zal antwoorden. Het antwoord: ‘In de Himalaya’ is op dat moment meer op zijn plaats. Het beeldsubject wordt op die manier niet geïntegreerd in de perceptuele omgeving. De Warren duidt de bijzondere aard van de verschijning van het beeldsubject aan als ‘gegeven als anders-dan-verschijnend’. Dit is dan ook de reden waarom Husserl het gerepresenteerde object expliciet benoemd als ‘subject’ en niet als ‘object’, dat gewoonlijk wel wordt beschouwd als een verschijnend iets.⁶⁸

Een vaak voorkomende kritiek op Wollheims ‘seeing-in’ theorie betreft de vraag hoe de zogenaamde ‘folds’ met elkaar verweven zijn in een beeldbewustzijn.⁶⁹ Ook bij Husserl stelt zich deze vraag: hoe moeten we de drievoudigheid van de intentionele structuur precies begrijpen en hoe verhouden deze afzonderlijke elementen (*Bildding*, *Bildobjekt* en *Bildsujet*) zich tot elkaar? De Warren stelt dat deze begrepen moeten worden als drie noëtische acts die onafscheidelijk tot

⁶⁴ Brough, “Something that is Nothing but can be Anything”, 548.

⁶⁵ de Warren, “Tamino’s Eysers, Pamina’s Gaze”, 550.

⁶⁶ Walter Hopp, “Image Consciousness and the Horizontal Structure of Perception”, *Midwest Studies In Philosophy* 41, nr. 1 (2017): 134, <https://doi.org/10.1111/misp.12070>.

⁶⁷ Hopp, 135.

⁶⁸ de Warren, “Tamino’s Eysers, Pamina’s Gaze”, 322.

⁶⁹ Maes, “Wat is een afbeelding?”, 8.

stand komen in één verschijning.⁷⁰ De relatie tussen de drie elementen benoemt Husserl met het concept van ‘*hineinschauen*’ (vertaald als ‘seeing-in’), wat maakt dat we niet kunnen spreken van drie afzonderlijk geconstitueerde verschijningen.⁷¹ Het bewustzijn van een beeld wordt zo gedefinieerd als een perceptuele ervaring *waarin* een andere verschijning gegeven is. Dit is de essentie van het beeld en onderscheidt het dan ook van de perceptie van objecten zoals een steen. We zijn ons niet bewust van een of andere verschijning ‘in’ de steen. In een beeldbewustzijn stellen we daarentegen een ‘seeing-in’ vast op twee niveaus: in de fysische drager zien we het beeldobject, waarin we op zijn beurt het beeldsubject zien.⁷² Belangrijk hierbij op te merken is dat Husserl de fysische drager, het beeldobject en beeldsubject niet begrijpt als afzonderlijke, op zichzelf staande (re)presentaties naast elkaar. We zijn ons van elk element in de intentionele structuur *tegelijk* bewust.⁷³ Het is *in* de fysische drager dat het beeldobject verschijnt en *in* het beeldobject dat het beeldsubject verschijnt.

Met dit aspect van ‘seeing-in’ is ook meteen een fundament gelegd voor het onderscheid tussen een immanent en een symbolisch beeldbewustzijn. Husserl formuleert het onderscheid als volgt: ‘Der meinende Blick wird bei der symbolischen Vorstellung von dem Symbol *hinweggewiesen*; bei der bildlichen Vorstellung auf das Bild *hingewiesen*’.⁷⁴ Het immanent beeldbewustzijn is het bewustzijn van bijvoorbeeld een foto, een schilderij, een filmbeeld, etc. In dit soort beelden wordt een immanente ruimte gecreëerd waarin het ‘*hineinweisen*’ zich manifesteert: het beeldobject ‘overlapt’ als het ware met beeldsubject door een ‘seeing-in’-verhouding. Het verwijst niet weg van zichzelf, maar trekt net de toeschouwer naar het beeld zelf toe. Iets heel anders gebeurt bij het aanschouwen van symbolen. Wanneer we een symbool zien in bijvoorbeeld een verkeersbord of het vredessymbool, stuurt het symbool ons net *weg* van het beeld naar een betekenis buiten de beeldverschijning zelf. Het beeldobject doet zich in dergelijke gevallen niet voor als een opening van een ruimte waarin het beeldsubject aanwezig wordt gesteld, zoals in het immanent beeldbewustzijn.⁷⁵ Er vindt geen ‘seeing-in’ plaats, maar zoals Brough bemerkt, eerder een ‘seeing-out’.⁷⁶ Husserl wijst erop dat enkel het immanent beeldbewustzijn een esthetische

⁷⁰ de Warren, “Tamino’s Eysers, Pamina’s Gaze”, 315.

⁷¹ Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, 26–27.

⁷² Husserl, 30. Op dit punt is het interessant even stil te staan bij de vergelijking tussen de ‘seeing-in’ theorie van Husserl en die van Wollheim. In deze scriptie wordt Husserls beeldtheorie gepresenteerd als een aanvulling of uitbreiding van Wollheims theorie, die slechts spreekt van één niveau van ‘seeing-in’: in de fysische drager zien we de representatie. In die zin zouden we kunnen stellen dat Husserl het bewustzijn van een beeld exhaustiever beschrijft dan Wollheim. Een andere piste zou kunnen zijn te stellen dat beide theorieën op een fundamenteel niveau met elkaar botsen. De vraag die dan rijst is of een tweede niveau van ‘seeing-in’ zoals Husserl beschrijft überhaupt mogelijk is. Betreft de verhouding tussen het beeldobject en het beeldsubject wel een ‘seeing-in’-verhouding? Dit interessante maar vooral belangrijke vraagstuk kan hier helaas niet verder uitgediept worden.

⁷³ Husserl, 32.

⁷⁴ Husserl, 34. (eigen cursivering)

⁷⁵ de Warren, “Tamino’s Eysers, Pamina’s Gaze”, 323.

⁷⁶ Brough, “Something that is Nothing but can be Anything”, 554.

contemplatie kan doen opwekken.⁷⁷ Dit impliceert echter niet dat er geen symbolisch bewustzijn kan optreden in bijvoorbeeld een schilderij. Bepaalde schilderijen zitten vol symbolen die niet genegeerd kunnen worden voor een goed begrip van het schilderij. In zo'n gevallen kunnen symbolen wel aanvullend werken, zo merkt Husserl op, maar maken zij niet als zodanig het voorwerp uit van een esthetische beschouwing. Het symbolisch bewustzijn blijft daarom verder buiten beschouwing.

Het is dit immanente beeldbewustzijn dat hier bijzondere aandacht verdient, willen we de esthetische contemplatie van een beeld fenomenologisch beschrijven. Husserl stelt dat dit soort beelden totaal afhankelijk is van een zogenaamd dubbel 'conflict' (*Widerstreit*), waarvan we ons noodzakelijk bewust zijn. Dat wil zeggen dat men niet kan spreken van een beeldbewustzijn als er geen sprake is van een conflict of spanning en het dus als noodzakelijke voorwaarde geldt. Enerzijds treedt er een voortdurende spanning op tussen het beeld en zijn perceptuele omgeving (2.2). Anderzijds is een conflict tussen het beeldobject en –subject essentieel (2.3). In wat volgt licht ik beide niveaus van conflict toe en worden deze in verbinding gebracht respectievelijk met de rol van de kader en met een niet-traditionele notie van gelijkenis.

2.2 Conflict tussen beeld en omgeving: beeldbewustzijn als neutraliteitsmodificatie van perceptie

Het eerste conflict dat zich voordoet en dat constitutief is voor een beeldbewustzijn is de spanning die zich voordoet tussen het beeldobject en de fysische drager als deel van de perceptuele omgeving van het beeld. De verhouding tussen beide wordt gekarakteriseerd door zowel een continuïteit als door een discontinuïteit.⁷⁸ In de eerste plaats is een minimale continuïteit uiteraard vereist. De fysische drager valt niet weg te reduceren vanwege de eenheid van verschijning waarin de drie noëtische acts zich voordoen. Interessanter is echter de spanning die heerst in de verhouding. Husserl stelt dat deze ene 'nexus' zich onderverdeelt in de eigenheid van de fysische drager en die van het beeldobject op basis van de realiteitswaarde die eraan wordt gehecht door de aanschouwer.⁷⁹ De beschilderde canvas verschijnt bijvoorbeeld heel anders dan de tafel ernaast. Elke perceptuele act vooronderstelt een overtuiging van het bestaan van het intentioneel object. Aan het beeld dat verschijnt hechten we echter geen bestaansovertuiging zoals we dat wel doen bij de tafel of zelfs de beschilderde canvas als fysisch ding.

Hierin speelt de kader rond een schilderij of de witte rand rond een foto een bijzondere rol. Husserl wijst erop dat dit geen toevalligheden zijn zonder betekenis. De kader maakt de overgang

⁷⁷ Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, 36.

⁷⁸ de Warren, "Tamino's Eysers, Pamina's Gaze", 319.

⁷⁹ Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, 46.

van de perceptuele omgeving naar het beeld expliciet en bakent op die manier de ruimte af waarin het beeld zich manifesteert en waarin we ons overgeven aan de ‘wereld van het beeld’.⁸⁰ Het beeld gaat niet over in de omgeving en vice versa. Brough geeft het voorbeeld van een canvas dat Times Square afbeeldt. Hoe groot de canvas ook moge zijn, het is duidelijk dat het beeld stopt en zich niet continueert wanneer we naar links of rechts kijken. Het beelddoject maakt geen werkelijk deel uit van de ruimte waarin de canvas hangt.⁸¹ Zo wordt de perceptuele omgeving uitgesloten van de verschijning van het beeld.⁸²

Dit alles brengt Husserl ertoe te stellen dat het beeldobject verschijnt als een ‘niets’ (*Ein Nichts*), als een irrealiteit, een fictie, een ‘Nulligkeit’.⁸³ In de *Phantasie* vinden we verschillende formuleringen terug van deze eigenschap van het beeldobject: ‘eine Erscheinung eines Nicht-Jetzt im Jetzt’⁸⁴, ‘eines Nicht-Erscheinenden im Erscheinenden’.⁸⁵ Deze bijzonderheid karakteriseert Husserl in de *Ideen I* aan de hand van Dürers gravure als de neutraliteitsmodificatie van perceptie:

Das die Abbildung vermittelnde und ermögliche Bewußtsein von dem “Bilde” (den kleinen grauen Figürchen, in denen sich vermöge der fundierten Noesen ein anderes durch Ähnlichkeit „abbildlich darstellt“) ist nun ein Beispiel für die Neutralitätsmodifikation der Wahrnehmung. Dieses *abbildende Bildobjekt* steht weder als *seiend*, noch als *nichtseiend*, noch in irgendeiner *sonstigen Setzungsmodalität* vor uns; oder vielmehr, es ist bewußt als *seiend*, aber als gleichsam-*seiend* in der Neutralitätsmodifikation des Seins.⁸⁶

Het al dan niet ‘bestaan’ van het *representerend* beeld, het beeldobject, is niet relevant en zelfs helemaal niet van toepassing. Deze modificatie treedt op in de overgang van *Gegenwärtigung*, de onderliggende perceptuele bevattings, naar *Vergegenwärtigung*, naar de representatie van ‘iets-anders-dan-zichtbaar’. Eigen aan het beeldobject is nu net dat het verschijnt enkel dankzij een bewustzijn dat het beeld impliciet poneert als *niet* onmiddellijk verschijnend zoals een perceptueel object verschijnt. Het bewustzijn van een beeld is dus het bewustzijn van het verschijnende beeld als een ‘niets’.⁸⁷

⁸⁰ Husserl, 45–46.

⁸¹ Brough, “Something that is Nothing but can be Anything”, 554.

⁸² de Warren, “Tamino’s Eysers, Pamina’s Gaze”, 318.

⁸³ de Warren, 32.

⁸⁴ Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, 47.

⁸⁵ Husserl, 31.

⁸⁶ Husserl, *Ideen I*, 252. (Cursivering van de auteur)

⁸⁷ de Warren, “Tamino’s Eysers, Pamina’s Gaze”, 320.

Deze redenering sluit aan bij onze intuïtieve omgang met beelden en vooral met niet-beelden. Laten we enkele voorbeelden nemen die niet voldoen aan het bovengenoemde conflict dat leidt tot een neutraliteitsmodificatie. Behangmotieven, decoratiestukken, designmeubelen kunnen bijvoorbeeld net zeer goed passen in hun perceptuele omgeving, soms zelfs zo goed dat ze mooi in elkaar overgaan. Maar spreken we in dergelijke gevallen over *beelden*? Dat lijkt onwaarschijnlijk. Een decoratiestuk kan dan wel een normatieve positie hebben zoals een beeld dat heeft, maar we zien helemaal niets ‘in’ het decoratiestuk. De verschijning ervan blijft het correlaat van een normale perceptie en kan dus nog niet begrepen worden als een beeldbewustzijn. Hiermee is duidelijk dat het conflict dat zich voordoet tussen enerzijds de fysieke drager als deel van de perceptuele omgeving van het beeld en anderzijds het beeldobject een noodzakelijk en zelfs constitutief element is voor het hebben van een beeldbewustzijn.

2.3 Conflict tussen beeldobject en –subject: een niet-traditionele notie van gelijkenis

Een centrale notie in de werking van het beeldbewustzijn volgens Husserl is die van ‘gelijkenis’. De essentie van het beeld bestaat erin dat het beeld zijn subject ‘durch *Ähnlichkeit* „abbildlich darstellt“’.⁸⁸ Husserl gebruikt dit concept echter niet in de traditionele vorm. De esthetica en kunstfilosofie kennen een lange traditie die aanvangt bij Plato en Aristoteles en die de essentie van kunst steeds heeft proberen uit te leggen aan de hand van de notie ‘*mimesis*’. In navolging van Plato werd *mimesis* vaak opgevat als ‘nabootsing’ of ‘imitatie’ van een vooraf gegeven werkelijkheid. Het kunstwerk had tot taak een verschijning te imiteren in een andere verschijning. Husserl volgt deze traditionele platoonse notie niet en definieert gelijkenis fenomenologisch als het *aanwezig stellen* (*Vorstellig machen*) van iets dat niet onmiddellijk of werkelijk verschijnt in het verschijnende.⁸⁹

Het bijzonder ontologisch statuut van het beeldsubject dat hierin een rol speelt wordt op een originele manier gethematiseerd in René Magrittes *La trahison des images*. Op dit bekende schilderij dat bijna geen beschrijving behoeft wordt een pijp zeer realistisch afgebeeld met daaronder het opschrift ‘Ceci n’est pas une pipe’. Wanneer we met een schilderij van een pijp geconfronteerd worden en iemand vraagt: ‘Wat is dit?’, dan zullen we gewoonlijk de neiging hebben te antwoorden: ‘Dat is een pijp’. Magritte merkt met zijn schilderij echter op dat wat we zien in het schilderij helemaal geen pijp is, maar slechts een afbeelding van een pijp. Dat weten aanschouwers van het kunstwerk best ook, maar toch hebben we in de beschrijving van een beeld steeds die aandring om te verwijzen naar het beeldsubject, het gerepresenteerde. Hoewel Magritte dit

⁸⁸ Husserl, *Ideen I*, 252. (eigen cursivering)

⁸⁹ de Warren, “Tamino’s Eysers, Pamina’s Gaze”, 306.

schilderij beschouwde als een semiotisch onderzoek naar de relatie tussen woord en beeld en diepere intenties had dan degene hier beschreven⁹⁰, toch toont het schilderij op een zeer confronterende manier het ambigue karakter van het beeldsubject. Het bijzondere statuut van het gerepresenteerde bleek al uit de beschrijving van het beeldsubject en onze omgang met het beeld (cf. 2.1). Met de notie van gelijkenis kan die beschrijving worden vervolledigd: het beeld is via gelijkenis in staat iets aanwezig te stellen zonder dat het onmiddellijk aan ons verschijnt.

Met dit niet-traditioneel begrip van gelijkenis expliciteert Husserl de rol van de verbeelding in de beschouwing van een beeld. De Warren merkt op dat deze toch wel essentiële component, zo blijkt, te veel ontbreekt in de hedendaagse analytische esthetica. Theorieën die een definitie trachten te geven van een afbeelding, zoals Gombrichs illusietheorie en Goodmans conventietheorie laten dit belangrijk aspect links liggen en lijken er zelfs geen plaats aan te *kunnen* geven.⁹¹ Hiermee wordt de relevantie van Husserls fenomenologie van het beeldbewustzijn nog maar eens duidelijk.

Het bijzondere statuut van het beeldsubject en Husserls concept van gelijkenis steunen op een tweede conflict dat zich voordoet in het beeldbewustzijn, namelijk tussen het beeldobject en het beeldsubject, tussen datgene wat verschijnt en datgene wat gerepresenteerd wordt. Het voorbeeld van een zwart-witfoto van een persoon maakt dit conflict al snel duidelijk. Laten we het wereldbekende portret van Simone De Beauvoir, getrokken door fotograaf Henri Cartier-Bresson, ons even voor de geest halen. We zien in het stuk papier waarop de foto gedrukt is een vrouwelijk figuur afgebeeld in grijstinten en met een bepaalde grootte. Het behoeft echter geen reflectie dat de afgebeelde vrouw in de werkelijkheid niet dezelfde grootte heeft en wel degelijk kleurrijker is dan hoe ze verschijnt in het beeld. Deze spanning doet zich om andere redenen evengoed voor in kleurenfoto's en beeldhouwwerken, echter op een andere wijze uiteraard. We zijn ons onmiddellijk bewust van een bepaalde spanning of een verschil, wat maakt dat we van een beeldbewustzijn kunnen spreken.⁹²

Een kritiek die Wollheim – en iedere verdediger van de ‘seeing-in’ theorie – in de analytische esthetica weleens te verduren krijgt betreft het fenomeen van een *trompe l’oeil*. Een dergelijk schilderij, zoals Cornelis Norbertus Gysbrechts’ *Rugzijde van een schilderij*, heeft tot doel de aanschouwer te misleiden door het bewustzijn van de fysische drager als drager van een beeld, in dit geval de met olie beschilderde canvas, te ontnemen. Bij een eerste aanschouwing van het schilderij lijkt het alsof we naar de achterkant van een canvas kijken waaraan links in de bovenhoek een briefje hangt. Door het werk van naderbij te bekijken merken we dat we inderdaad bedrogen zijn door de schilder en beseffen we dat er helemaal geen briefje hangt. Het is slechts

⁹⁰ Jeroen de Baaij, “Dit is geen pijp: dit is Magritte’s claim to fame!”, //Vensters (blog), 13 februari 2016, <https://kunstvensters.com/2016/02/13/dit-is-geen-pijp-dit-is-magrittes-claim-to-fame/>.

⁹¹ de Warren, “Tamino’s Eysers, Pamina’s Gaze”, 307.

⁹² Brough, “Something that is Nothing but can be Anything”, 558.

een afgebeeld briefje. Door deze misleiding verdwijnt de driedelige (of voor Wollheim tweeledige) intentionele structuur van het beeldbewustzijn. Het argument tegen Wollheims ‘seeing-in’ theorie luidt dan dat hij op die manier geforceerd wordt toe te geven dat we in zo’n gevallen niet kunnen spreken van een ‘afbeelding’, wat contra-intuïtief zou lijken.⁹³

Ik denk dat deze kritiek onterecht is en dat Husserl hierin Wollheims theorie mee kan verdedigen. Het is inderdaad zo dat we soms het gevoel hebben dat we naar een werkelijk aanwezig object kijken terwijl het eigenlijk maar een afbeelding is, een schilderij of een tekening bijvoorbeeld. Deze indruk hebben we soms bij *trompe l’oeil* schilderijen of beeldhouwwerken, maar ook mogelijks bij hyperrealistische schilderijen of tekeningen en zelfs bij wassen beelden van bekende personen die te vinden zijn in de collectie van Madame Tussauds. Maar, zo beargumenteert Husserl, zelfs in de meest realistische of meest misleidende beelden doet er zich een spanning voor in het bewustzijn van een beeld. Het zou inderdaad kunnen voorkomen dat we een wassen beeld van Queen Elizabeth II heel even aanschouwen als de echte koningin of dat we werkelijk geloven dat er een briefje hangt in de linkse bovenhoek van de achterzijde van de canvas, maar op dergelijke momenten doet zich nu net een perceptuele act voor en geen act van beeldbewustzijn. Het feit dat we soms schrikken van een etalagepop, omdat we het beschouwden als een echt persoon, toont aan dat we in zo’n geval een bestaansovertuiging hebben en daarom een bewustzijn lijken te hebben van het object als *perceptueel* object en niet als beeld. Op de momenten dat we daadwerkelijk misleid worden door de maker van het beeld lijkt het vreemd te zeggen dat we een *bewustzijn* van een beeld hebben. Wat zich veeleer voordoet, is een foute perceptie of illusie. In het beeldbewustzijn daarentegen zijn we ons goed bewust van het subject als ‘anders dan werkelijk verschijnend’ en niet als een perceptie van de realiteit die afgebeeld wordt.⁹⁴

Het conflict tussen het beeldobject en –subject is dus eveneens noodzakelijk en constitutief voor het hebben van een beeldbewustzijn. Een volledige overlap (*Deckung*) is per definitie onmogelijk. De gelijkenis die aan het werk is tussen representerend en gerepresenteerd beeld is steeds een limietgeval (*Grenzfall*).⁹⁵ Husserls concept van gelijkenis werkt dus asymptotisch: om van gelijkenis te kunnen spreken moet er op een of andere manier een spanning te merken zijn. Zo wordt nogmaals het eigenaardige statuut van het beeldsubject onthuld.

⁹³ Maes, “Wat is een afbeelding?”, 7.

⁹⁴ Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, 20.

⁹⁵ de Warren, “Tamino’s Eysers, Pamina’s Gaze”, 324.

Hoofdstuk 3.

De esthetische beschouwing van beelden

3.1 De neutraliteit van het beeld en esthetische distantie

In het vorige hoofdstuk zagen we dat Husserl het beeldbewustzijn karakteriseert als een neutraliteitsmodificatie van perceptie. Dat betekent dat de beschouwer van een beeld geen bestaan of niet-bestaan toekent aan het beeldobject of het beeld zoals het verschijnt. Het bestaan ervan is irrelevant voor het hebben van een beeldbewustzijn. Op die manier definieert Husserl het beeldobject als het correlaat van een *geneutraliseerde* perceptie, terwijl *Bildding* nog steeds geldt als het correlaat van een normale perceptie. Daarnaast werd de aandacht gevestigd op het bijzondere statuut van het beeldsubject: het gerepresenteerde subject verschijnt niet *in the flesh*, maar wordt als niet onmiddellijk verschijnend in het verschijnende aanwezig gesteld. In zekere zin kan dus gesteld worden dat ook het beeldsubject geneutraliseerd wordt in een beeldbewustzijn: het al dan niet bestaan van het gerepresenteerde heeft geen invloed op het al dan niet hebben van het bewustzijn van een beeld. Toch kan daaruit niet geconcludeerd worden dat het al dan niet bestaan van het subject geen enkele rol speelt in het beeldbewustzijn. Nochtans is dit wel de conclusie die Patrick Eldridge en Christian Ferencz-Flatz trekken. Dit hoofdstuk wil aantonen dat het subject net een cruciale rol speelt in het onderscheid tussen een esthetische en niet-esthetische beschouwing van beelden. In wat volgt ga ik met de interpretaties van beide auteurs in discussie om de rol van het al dan niet bestaan van het beeldsubject te preciseren.

In zijn recente artikel “Depicting and seeing-in. The ‘Sujet’ in Husserl’s phenomenology of images” vestigt Eldridge de aandacht op een volgens hem ondergewaardeerd element in de secundaire literatuur over Husserls fenomenologie van het beeldbewustzijn, namelijk het beeldsubject. In het eerste deel van zijn artikel, wat een zeer uitgebreide inleiding op Husserls theorie is, gaat hij in op de neutraliteitsmodificatie die hier reeds uitvoerig werd besproken in het vorige hoofdstuk. Eldridge definieert daar de neutraliteit van het beeld als een ‘modification of disinterest’, meer bepaald als een gebrek aan interesse in het bestaan van het beeldobject.⁹⁶ Hieruit moet hij noodwendig besluiten dat *elke* vorm van beeldbewustzijn steeds een esthetische attitude vereist, doordat er een desinteresse is in het bestaan van het object (zoals we esthetische distantie gedefinieerd hebben), waardoor elk beeldbewustzijn een minimale esthetische beschouwing moet zijn. Deze attitude maakt volgens Eldridge mogelijk dat we in de geneutraliseerde perceptie van

⁹⁶ Patrick Eldridge, “Depicting and Seeing-in. The ‘Sujet’ in Husserl’s Phenomenology of Images”, *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 13 september 2017, 10.

een beeld steeds gericht zijn op de ‘mere appearances of as-if objects’ en laat toe dat het beeldobject steeds een prominente plaats krijgt. De focus ligt bijgevolg steeds op die manier van verschijnen door het hebben van een ‘a-positional perception’.⁹⁷ Met andere woorden kunnen we stellen dat Eldridge in de analyse van het beeldbewustzijn altijd al een *epochè* veronderstelt en dat het al dan niet bestaan van het beeldsubject geen bepalende rol kan spelen voor het onderscheid tussen een normaal en een esthetisch beeldbewustzijn, aangezien elk beeldbewustzijn noodzakelijkerwijs een minimale esthetische modificatie met zich meedraagt.

Het artikel van Ferencz-Flatz, “The Neutrality of Images and Husserlian Aesthetics”, ondersteunt in zekere zin deze conclusie, door te stellen dat de neutraliteitsmodificatie zowel het beeldobject als het beeldsubject betreft. In het vorige hoofdstuk zagen we enkel dat het beeldobject geneutraliseerd wordt in het bewustzijn van een beeld, doordat er geen bestaansmodaliteit aan wordt toegekend. Ferencz-Flatz wijst er in zijn artikel op dat ook het *subject* hieraan onderhevig is.⁹⁸ De neutralisering van het subject is immers een gevolg, zo stelt hij, van het conflict tussen beeldobject en –subject dat constitutief is voor een beeldbewustzijn.⁹⁹ Het subject is niet werkelijk aanwezig, maar verschijnt op een indirecte manier. Het gaat dan ook duidelijk om een beeldbewustzijn en geen perceptie van het subject. Daarnaast stelt hij dat de esthetische afstandelijkheid niet uitgelegd kan worden met betrekking tot de intentionele structuur, maar met betrekking tot ‘reality as such’, de werkelijkheid *buiten* het beeld.¹⁰⁰ Uitgaande van desinteresse in het bestaan van het object in een esthetische houding, stelt Ferencz-Flatz dat het beeldsubject altijd al geneutraliseerd is, ongeacht het gaat om een esthetische of niet-esthetische beschouwing van het beeld.¹⁰¹

De conclusies van zowel Eldridge als Ferencz-Flatz lijken contra-intuïtief als we het onderscheid tussen een esthetische en niet-esthetische beschouwing van beelden hard willen maken. Mijns inziens zijn deze conclusies gebaseerd op een verkeerd begrip van Husserls analyses. Enkele kritische opmerkingen bij beide interpretaties zijn daarom nodig.

Ten eerste denk ik dat de conclusie van beide auteurs, namelijk dat het beeldsubject geen factor kan zijn in het onderscheid tussen een esthetisch en niet-esthetisch beeldbewustzijn, gebaseerd is op een verwarring tussen enerzijds de objectieve waarde van het al dan niet bestaan van het beeldsubject en anderzijds de subjectieve waarde ervan. Zoals al enkele keren herhaald werd, heeft het beeldsubject een bijzonder ontologisch statuut, doordat het niet als ‘werkelijk verschijnend’ verschijnt, maar als een niet onmiddellijk verschijnende aanwezigheid. In die zin is

⁹⁷ Eldridge, 11.

⁹⁸ Christian Ferencz-Flatz, “The Neutrality of Images and Husserlian Aesthetics”, *Studia Phaenomenologica* 9 (1 januari 2009): 484.

⁹⁹ Ferencz-Flatz, 486.

¹⁰⁰ Ferencz-Flatz, 484.

¹⁰¹ Ferencz-Flatz, 485.

het subject inderdaad altijd al geneutraliseerd, omdat het bestaan ervan geen invloed heeft op het al dan niet *hebben* van een beeldbewustzijn. Deze neutraliteit hangt niet af van de individuele ervaring van een beeld, maar behoort tot de essentie van een beeldbewustzijn en kan daarom beschouwd worden als een objectieve eigenschap. Daartegenover staat de subjectieve waarde van het statuut van het beeldsubject. Dit niveau betreft eerder de gerichtheid op het beeld, de interesse van het subject en wordt bepaald door een ‘keuze’ en geen modificatie die voor ieder subject met een beeldbewustzijn vastligt. Dit onderscheid wordt snel duidelijk wanneer we het aanschouwen van een live voetbalmatch op TV vergelijken met de beschouwing van een schilderij van Vermeer in een museum (bijvoorbeeld *Het melkmeisje*). In beide gevallen spreken we van een beeldbewustzijn waarin we de drieledige intentionele structuur kunnen aanduiden: het TV-scherf of het doek als *Bildding*, het beeld dat verschijnt of het *Bildobjekt* en de gerepresenteerde voetballers of vrouw. Voor beide beschouwingen geldt een objectieve neutraliteit van het beeldsubject. Het al dan niet bestaan van de voetballers of van de vrouw heeft geen invloed op het feit dat we een beeldbewustzijn hebben. Maar het al dan niet bestaan van het subject kan wel degelijk een rol spelen in de subjectieve beschouwing van beide beelden. Terwijl we in het bekijken van de voetbalmatch veronderstellen dat de afgebeelde voetballers werkelijk bestaan, speelt de bestaansmodaliteit van het gerepresenteerde ‘melkmeisje’ geen rol in de esthetische beschouwing van het schilderij. Of die vrouw zoals ze gerepresenteerd wordt door Vermeer nu bestaan heeft of niet zal de esthetische appreciatie van dat schilderij niet aantasten. In het ene geval zijn we wel degelijk geïnteresseerd in het bestaan van het subject (en hebben we er soms zelfs belang bij, bijvoorbeeld in een nieuwsbericht), terwijl we in het andere geval onze interesse in het bestaan van het subject opschorten.

Het probleem in Eldridges redenering lijkt me de miskennis te zijn van dit onderscheid. Wanneer hij spreekt van een ‘modification of disinterest’ is de verwoording op zijn minst verwarrend. Dit concept dwingt hem te besluiten dat een minimale esthetische beschouwing van het beeld altijd al vereist is. Dit gaat duidelijk in tegen onze intuïties over de ervaringen van sommige beelden, aangezien er beelden zijn die allesbehalve om een esthetische contemplatie vragen. Een uitgezonden voetbalmatch of een nieuwsbericht vraagt de kijker volledig gericht te zijn op datgene wat afgebeeld is. Door in deze context gebruik te maken van de term ‘attitude’ lijkt Eldridge de modificatie te begrijpen als iets dat zich niet geheel onvrijwillig voltrekt. Zonet zagen we echter dat de neutraliteitsmodificatie die van toepassing is op het subject een objectief gegeven is in het beeldbewustzijn: in elke vorm van beeldbewustzijn is het subject per definitie in zekere zin geneutraliseerd. Maar dat impliceert nog geen *desinteresse*, wat duidelijk een *subjectieve* grondslag heeft.

Ten tweede lijkt het mij onnodig complex geformuleerd wanneer Ferencz-Flatz stelt dat de esthetische distantie waarvan sprake hier niet de intentionele structuur betreft, maar de ‘reality as such’. Ferencz-Flatz heeft gelijk wanneer hij wijst op het onderscheid tussen de neutralisering

van het subject dat in elk beeldbewustzijn aan het werk is (wat ik hier de *objectieve* waarde van het al dan niet bestaan heb genoemd) en de neutralisering als esthetische distantie, waarbij de interesse in de ‘reality as such’ van het subject tussen haakjes wordt gezet. Dit lijkt me echter nog geen reden om te stellen dat een esthetische distantie niet kan worden aangeduid in de intentionele structuur. Intuïtief is er immers een verschil tussen een esthetische ervaring van een beeld, zoals een schilderij in een museum, en de normale beschouwing van een beeld zoals een foto of een documentaire. Een verschil in de fenomenale gegevenheidswijze vraagt dan ook om een verschillende beschrijving van de intentionele structuur. Met andere woorden moet een esthetische distantie, wanneer die zich voltrekt in het bewustzijn van een beeld, aantoonbaar zijn in de intentionele structuur van die ervaring. Bovendien lijkt Ferencz-Flatz met zijn onderscheid tussen het bestaan van het subject *in* het beeld en *buiten* het beeld geen recht te doen aan het specifieke ontologische statuut van het beeldsubject. We zagen namelijk dat Husserl het beeldsubject begrijpt als het *gerepresenteerde* subject dat op een bepaalde manier aanwezig wordt gesteld in de verschijning van het beeldobject. Laten we opnieuw het voorbeeld nemen van de live uitgezonden voetbalmatch, waarbij het gerepresenteerde subject de voetballers uitmaken die werkelijk op een voetbalveld, laten we zeggen in Antwerpen, staan te voetballen. Kunnen we in dat geval zeggen dat het subject (hier de *gerepresenteerde* voetballers) noodzakelijk geneutraliseerd is of tussen haakjes geplaatst wordt? Dat lijkt niet overeen te stemmen met onze omgang met het beeld. In dit specifieke voorbeeld veronderstellen we reeds het bestaan van de voetballers. Het is dus niet zo dat we, zoals Eldridge stelt, louter gericht zijn op de ‘mere appearances of as-if objects’. Het is niet het beeldobject dat hier dominant is, maar het beeld*subject*: we zijn voornamelijk geïnteresseerd in de werkelijk afgebeelde realiteit en niet in het beeld zelf. Doordat het beeldsubject, vanuit zijn aard, altijd al *buiten* het beeld is, denk ik dat het onderscheid dat Ferencz-Flatz maakt niet adequaat is om recht te doen aan de eigenheid van het subject.

Zo kom ik tot een eigen interpretatie van esthetische distantie in de specifieke context van de esthetische contemplatie van een beeld. Zoals we zagen impliceert de neutraliteit van het beeld nog geen *epochè* tegenover het beeldsubject. Ondanks het subject in zekere zin ‘geneutraliseerd’ is, dat wil zeggen als objectieve eigenschap van het beeldbewustzijn, bestaat er nog steeds de mogelijkheid van een *Setzungsmodalität*. Een *Setzung* of het poneren van het bestaan van het beeldsubject doet zich bij bepaalde beelden gemakkelijker voor dan bij andere. Het voorbeeld van een voetbalmatch werd reeds enkele keren aangehaald, maar het beste voorbeeld van een beeld waarin een *Setzungsmodalität* zich spontaan lijkt voor te doen is een fotografisch beeld. Vanuit de aard van een foto poneren we in een normaal beeldbewustzijn altijd het bestaan van datgene wat afgebeeld is. Het nemen van een foto van iets dat geen fysische werkelijkheid heeft (in de spatio-temporele werkelijkheid) is immers onmogelijk. Wanneer nu die *Setzungsmodalität* opgeschort wordt, bevinden we ons in een esthetisch bewustzijn.

Op die manier wil ik in deze scriptie dan ook het concept esthetische distantie definiëren in de esthetische contemplatie van een beeld, namelijk als een *epochè*, als een opschorting van iedere *Setzungsmodalität* ten opzichte van het gerepresenteerde subject. Dat betekent ook dat elke geschiedkundige, antropologische, iconografische beschouwing van het beeld niet behoort tot een zuiver esthetische contemplatie van het beeld. Men zou in het aanschouwen van een film zich kunnen afvragen of het beeld gemaakt is met behulp van een zogenaamd *green screen* of andere effecten en op die manier de identificatie van het afgebeelde met de verschijning van het beeld in vraag stellen, maar dit behoort eveneens niet tot de zuiver esthetische ervaring van het beeld. Husserl geeft zelf het voorbeeld van een foto van een persoon, waarvan we door het kijken naar de foto oordelen kunnen vormen over het karakter van deze persoon of over de emoties die het afgebeelde subject voelt. In dergelijke gevallen poneren we inderdaad het bestaan van het subject en kennen we (wellicht niet heel gefundeerde) eigenschappen toe aan de werkelijk bestaande persoon.¹⁰² Deze attitudes worden door Husserl begrepen als ‘theoretisch’ en dus niet zuiver esthetisch.¹⁰³ We zouden de zuiver esthetische houding kunnen begrijpen als een *tweede* neutraliteitsmodificatie, zoals Danielle Lories het noemt, die het bewustzijn van een beeld aanvult met een esthetische houding.¹⁰⁴ Deze uitwerking sluit aan bij de manier waarop Husserl zelf in de genoemde §111 van de *Ideen I* de esthetische contemplatie van een beeld fenomenologisch karakteriseert:

Ebenso aber auch das *Abgebildete*, wenn wir uns rein ästhetisch verhalten und dasselbe wieder als „bloßes Bild“ nehmen, ohne ihm den Stempel des Seins oder Nichtseins, des Möglich- oder Vermutlichseins u. Dgl. Zu erteilen. Das besagt aber, wie ersichtlich, keine Privation, sondern eine Modifikation, eben die der *Neutralisierung*. Wir dürfen sie uns nur nicht vorstellen als eine an eine vorgängige Setzung angeschlossene umbildende Operation.¹⁰⁵

3.2 De beperkte synthetische eenheid van het esthetisch object

We zijn toegekomen aan een antwoord op de centrale onderzoeksvraag van deze scriptie. Het opzet was op zoek te gaan naar een fenomenologische verheldering van het concept esthetische

¹⁰² Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, 387.

¹⁰³ Husserl, 145.

¹⁰⁴ Danielle Lories, “Remarks on Aesthetic Intentionality: Husserl or Kant”, *International Journal of Philosophical Studies* 14, nr. 1 (maart 2006): 34.

¹⁰⁵ Husserl, *Ideen I*, 252.

distantie in de esthetische beschouwing van een beeld. In de vorige sectie kwamen we tot een preciezere definitie van esthetische distantie als een *epochè* ten opzichte van het beeldsubject, een opschorting van iedere *Setzungsmodalität*. Daarmee is een concretere uitwerking gegeven van het concept dat doorgaans simpelweg wordt begrepen als de ‘desinteresse in het bestaan van het object’. Het ‘object’ waarvan sprake in de definitie was tot dan niet ondubbelzinnig bepaald. De precisering van de definitie in deze scriptie is dus zeker en vast een verheldering. Wat nu nog rest is enkele implicaties van dit resultaat verder uit te werken. Als we in een esthetisch bewustzijn niet gericht zijn op het bestaan van het beeldsubject, op wat dan? Deze sectie werkt de overgang uit van de voltrekking van een esthetische distantie naar de gerichtheid op de zuivere verschijning van het beeldobject. Om die link te kunnen leggen dienen we dieper in te gaan op Husserls concept van synthetische eenheid van objecten.

In §19 van de *Cartesianische Meditationen* beschrijft Husserl het belang van een ‘horizon’ als fundamentele eigenschap van intentionele acts. Laat ons om dit concept te verduidelijken het voorbeeld nemen van de perceptie van een object. Eerst en vooral maakt hij het onderscheid tussen datgene wat werkelijk wordt waargenomen in een bepaalde act en die zijden of perspectieven van het object die niet onmiddellijk worden waargenomen, maar die wel eveneens geïntendeerd zijn in de act.¹⁰⁶ Husserl stelt nu dat, hoewel we steeds slechts een bepaald perspectief van het object aanschouwen, ook de niet onmiddellijk waargenomen perspectieven een rol spelen in de perceptuele act. De zijden van het object die we niet rechtstreeks aanschouwen gelden op dat moment als de horizon tegenover dewelke de perceptie zich voltrekt, als de ‘*Vorgezeichnete Potentialitäten*’ die voortdurend geanticipeerd worden in de act. In een perceptie hebben we steeds bepaalde verwachtingen van de manier waarop het object zal verschijnen in het verdere verloop van de waarneming. Daarnaast speelt ook alles wat we ons herinneren van het object, dat wil zeggen datgene wat we in het verleden ervan hebben gepercipieerd, een constitutieve rol in de waarneming. Dit noemt Husserl de ‘horizon van het verleden’.¹⁰⁷ De verschillende potentiële verschijningswijzen van het object die geactualiseerd worden door bijvoorbeeld rond het object te wandelen vormen een synthese, waardoor we het object dat we in verschillende verschijningen aanschouwen, ervaren als een eenheid, als een *object* en niet louter als een verschijning of *Ab-schattung*.¹⁰⁸ Dit is dan ook wat Husserl de ‘synthetische eenheid van het perceptueel object’ noemt.

Het is deze synthetische eenheid die volgens Husserl in de esthetische attitude wordt beperkt wordt. Deze stelling werkt hij uit in de collegeteksten uit de jaren 1921-1924 die eveneens zijn opgenomen in *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*. In een act met een *Setzungsmodalität*

¹⁰⁶ Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, onder redactie van Eduard Marbach, Husserliana: Gesammelte Werke 1 (Den Haag: Nijhoff, 1991), 82.

¹⁰⁷ Husserl, 82.

¹⁰⁸ Husserl, 77.

geldt steeds een anticipatie op het verdere verloop van de verschijning van het waargenomen object, waardoor er zich een synthese vormt. Maar zoals we zagen wordt iedere *Setzungsmodalität* in de esthetische beschouwing opgeschort. Dit leidt Husserl ertoe te stellen dat een zuivere esthetische bewustzijnsact geen object constitueert zoals dat gebeurt in een normale perceptuele act en dus geen synthetische eenheid van het object vormt. Op die manier spreekt Husserl van de ‘beperkte synthetische eenheid van het esthetisch object’ (*Beschränkte synthetische Einheit*).¹⁰⁹ Husserl geeft zelf het voorbeeld van de esthetische appreciatie van een landschap:

Das ästhetische Interesse geht auf den dargestellten Gegenstand im Wie der Dargestelltheit, ohne Interesse für seine Existenz selbst und *quasi*-Existenz. Bei der schönen Landschaft, die ich wirklich sehe, *auf die sich von hier aus, von diesem Taleingang aus darstellende als solche*.¹¹⁰

Bij de esthetische contemplatie van een landschap of van eender welk object in het algemeen zijn we niet geïnteresseerd in de manier waarop het object verder zal verschijnen. Daardoor is het volledig irrelevant hoe het esthetisch object zich verhoudt tot de natuurlijke wereld waarin het zich bevindt. Alle andere waarnemingsperspectieven die niet behoren tot de specifieke horizon die ingesteld wordt door het esthetisch object worden dan ook volledig uitgesloten (*Abgeschnitten*).¹¹¹ Of de verschijning van het esthetisch object harmonisch overeenkomt met de synthese van mogelijke ervaringen interesseert de toeschouwer niet, enkel de vastgelegde verschijning zoals ze verschijnt.

Hoe moeten we deze beperkte synthetische eenheid van het esthetisch object nu begrijpen in de context van een beeldbewustzijn? Er is immers niet simpelweg sprake van één ‘object’ vanwege de drieledige intentionele structuur. Opnieuw dienen we de vergelijking te maken tussen een normaal en een esthetisch beeldbewustzijn. Een ‘normaal beeldbewustzijn’ doet zich voor zoals reeds uitvoerig besproken bij de aanschouwing van een beeld waarin zich een *Setzungsmodalität* voordoet ten opzichte van het gerepresenteerde subject. Het voorbeeld dat herhaaldelijk werd aangehaald hier was die van een live uitgezonden voetbalmatch, waarin de kijker het bestaan van de afgebeelde voetballers altijd al veronderstelt. Dit impliceert dat ten opzichte van de afgebeelde subjecten ook anticipaties gevormd worden van het verdere verloop van de verschijning, waardoor er een synthese gevormd wordt van de subjecten. We ervaren de afgebeelde voetballers immers elks als een eenheid, als geconstitueerde ‘objecten’ met potentiële waarnemingsperspec-

¹⁰⁹ Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, 581.

¹¹⁰ Husserl, 586. (eigen cursivering)

¹¹¹ Husserl, 587.

tieven die in het verdere verloop van de uitzending geactualiseerd zullen worden en met een ‘horizon van het verleden’ dat mee bijdraagt aan het harmonisch geheel van de ervaring. Hetzelfde doet zich voor bij de niet-esthetische aanschouwing van fotografische beelden. Een foto van een vrouw zal ons inderdaad laten anticiperen op zijden of perspectieven van de vrouw die we in de foto niet te zien krijgen. We ervaren het afgebeelde subject als een object met een oneindig aantal ‘*Vorgezeichnete Potentialitäten*’.

Het tegengestelde doet zich voor bij een esthetisch beeldbewustzijn, dat reeds gekarakteriseerd werd als een beeldbewustzijn dat onderhevig is aan een esthetische distantie: iedere interesse in het bestaan van het afgebeelde subject wordt opgeschort, het wordt tussen haakjes gezet. Doordat er een *Setzung* ontbreekt wordt de synthetische eenheid van het *beeldsubject* beperkt. In de esthetische beschouwing van Vermeers *Melkmeisje* anticiperen we niet op andere potentiële waarnemingsperspectieven die in de aanschouwing van dat beeld niet geactualiseerd zijn. We krijgen slechts één zijde van de vrouw te zien, één waarnemingsperspectief dat vastgelegd werd door de schilder. Eén bepaald perspectief wordt door de schilder vastgezet, waardoor alle andere horizons worden uitgesloten. We ervaren de afgebeelde vrouw niet als een ‘object’, maar als een zuivere verschijning. Dit proces brengt ons naadloos bij het *beeldobject*. Wat is het beeldobject immers anders dan het vastgelegde verschijningsperspectief van het subject? Wanneer Husserl nu stelt dat ‘[d]iese beschränkte synthetische Einheit, un so wie sie da anschaulich ist, ist mein ästhetisches Objekt’¹¹², dan moeten we besluiten dat het specifieke *voorwerp* van onze esthetische ervaring van een beeld – het ‘esthetisch object’ in strikte zin – niets anders kan zijn dan het *beeldobject*, d.i. het beeld zoals het verschijnt. Onze gerichtheid op het beeld verandert dus van het beeldsubject in een normaal beeldbewustzijn naar het zuivere beeldobject in een esthetisch beeldbewustzijn.

3.3 De esthetische toegankelijkheid van figuratieve en non-figuratieve beelden

Wat nu nog rest, is de vraag te stellen wat de uitkomst van dit onderzoek betekent of impliceert voor de concrete esthetische beschouwing van beelden. In het bijzonder denk ik dat deze uitwerking relevant is in het onderscheid tussen figuratieve en non-figuratieve beelden. Tot nu toe was de bespreking van het beeldbewustzijn en esthetisch beeldbewustzijn beperkt tot figuratieve beelden, meer bepaald beelden die iets representeren. Heel wat kunstwerken bestaan bijvoorbeeld uit de representatie van een Bijbelse, mythologische of historische figuur of gebeurtenis. Vanuit de Husserliaanse analyse van het beeldbewustzijn die hierboven gevolgd werd, kunnen we figura-

¹¹² Husserl, 588. (eigen cursivering)

tieve beelden definiëren als beelden met een subject en dus als afbeelding. Non-figuratieve beelden worden dan gekenmerkt door een gebrek aan een subject. Deze definitie vraagt om een belangrijke nuance. Wanneer hier het verband wordt gelegd tussen een figuratief beeld en een subject, dan wordt hiermee zeer expliciet een ‘beeldsubject’ bedoeld in de context van Husserls analyse. Vooraleer de relevantie van de voorgaande uitwerking voor de esthetische beschouwing van beelden wordt aangetoond, moet dit begrip van het beeldsubject in de context van figuratieve en non-figuratieve beelden verhelderd worden.

Men zou natuurlijk tegen deze inleidende opmerkingen kunnen opwerpen dat *elk* kunstwerk een subject heeft, ook non-figuratieve beelden. John Brough stelt bijvoorbeeld dat ‘[t]he Abstract Expressionists, for example, far from denying that their works had subjects, as Mark Rothko and Adolf Gottlieb wrote, that ‘the subject is crucial and only that subject matter is valid which is tragic and timeless (Johnson 1982: 14)’.¹¹³ Aan de hand van Barnett Newmans *Vir Heroicus Sublimis* beargumenteert hij dat ook dit schilderij een subject heeft door te stellen dat dit schilderij, zoals Newman zelf stelt, een ‘metafysische inhoud’ heeft. Waarin Brough gelijk heeft, is dat het schilderij ‘over iets gaat’. Het is niet zomaar een rood beschilderde canvas met twee opvallende verticale lijnen. *Vir Heroicus Sublimis* toont de ‘vijandigheid’ tegenover haar omgeving, het toont het ‘sublieme’, de verticale lijnen tonen de aanwezigheid van de kunstenaar, etc.¹¹⁴ Kortom: het gaat over iets, het toont iets en heeft in die zin dus een subject. De vraag is echter of het in deze context wel gaat om het Husserliaanse ‘beeldsubject’. In het tweede hoofdstuk werd namelijk duidelijk dat de verhouding tussen de drie elementen in de intentionele structuur van het beeldbewustzijn (*Bildding*, *Bildobjekt* en *Bildsujet*) geconstitueerd worden door het aspect van ‘seeing-in’. Dit laatste lijkt Brough te vergeten wanneer hij vasthoudt aan de stelling dat *elk* beeld, ook *Vir Heroicus Sublimis*, een subject heeft. Daarmee lijkt hij geen recht te doen aan de specificiteit van het beeldsubject. Vergelijken we dit schilderij van Newman met het reeds aangehaalde *Melkmeisje* van Vermeer, dan voelen we meteen aan dat het ‘subject’ in beide beelden een verschillend statuut heeft. We definieerden het beeldsubject als het gerepresenteerde subject dat niet onmiddellijk verschijnt, maar wel aanwezig wordt gesteld door middel van gelijkenis. Voor het vatten van deze ‘aanwezigheid’ is het aspect van ‘seeing-in’ essentieel. In het beeldobject, het beeld zoals het verschijnt, zien we het beeldsubject. Op die manier lijkt het dan ook niet meer mogelijk om te stellen dat ook non-figuratieve beelden een beeldsubject hebben. Een meer vruchtbare weg lijkt mij het onderscheid tussen figuratieve en non-figuratieve beelden te maken *op basis van* het al dan niet aanwezig zijn van een beeldsubject. Zo kunnen we figuratieve beelden definiëren als beelden die een subject in zich dragen (in de Husserliaanse betekenis) en non-figuratieve beelden die net gekenmerkt worden door een gebrek aan de aanwezigheid van een subject.

¹¹³ Brough, “Something that is Nothing but can be Anything”, 560.

¹¹⁴ Brough, 561–62.

Wat impliceert dit onderscheid nu voor de esthetische beschouwing van beelden? In sectie 3.1 werd geconcludeerd dat het concept esthetische distantie in de esthetische contemplatie van een beeld de betekenis krijgt van een *epochè* tegenover het beeldsubject. Net definieerden we non-figuratieve beelden echter als beelden zonder subject, wat impliceert dat een *epochè* tegenover het subject niet vereist is of zelfs onmogelijk is. Dit heeft als gevolg dat in non-figuratieve beelden een esthetische distantie in zekere zin altijd al gegeven of gewaarborgd is. Uiteraard blijft een zekere distantie tegenover het fysisch object van belang. Zoals Kant het reeds in zijn *Kritik der Urteils kraft* verkondigde, mag men het voorwerp van contemplatie niet als gebruiksobject beschouwen, maar moet de aanschouwer zich belangeloos opstellen. Dit probleem doet zich echter minder voor in de bestudeerde context van deze scriptie, namelijk het bewustzijn van een beeld. Aangezien het beeldobject de fysische drager steeds ‘overwint’, wordt de beschouwing van het beeld als louter fysisch object altijd al bemoeilijkt, waardoor een esthetische distantie tegenover de fysische drager minder problematisch is.

De conclusie die ik hieruit wens te trekken is dat de bepaling van een esthetische distantie die hier gegeven is iets zegt over de esthetische toegankelijkheid van figuratieve en non-figuratieve beelden. Laten we de kern van de esthetische contemplatie van een figuratief beeld nog eens herhalen. In een normaal beeldbewustzijn zijn we eerst en vooral gericht op het beeldsubject en de verdere ontwikkeling ervan, waardoor er een synthese van eenheid gevormd wordt. De *Setzungsmodalität* die deze aanschouwing vooronderstelt, wordt opgeschort in een esthetisch beeldbewustzijn. Aangezien de beschouwing van een non-figuratief beeld geen dergelijke opschorting vereist en de net vernoemde stap kan worden overgeslagen, is een esthetische beschouwing van dergelijke beelden toegankelijker dan die van figuratieve beelden, omdat we onmiddellijk naar de verschijning van het beeld, of het beeldobject, getrokken worden. Een schilderij van Rothko bijvoorbeeld nodigt onmiddellijk uit tot esthetische appreciatie, terwijl de *Mona Lisa* van Leonardo da Vinci in eerste instantie vragen kan oproepen wie de vrouw is die wordt afgebeeld, waar het subject zich bevindt, etc. Een extremer voorbeeld doet zich voor wanneer iemand een fotografisch beeld van een verwoest dorp in Syrië, dat ongelooflijk goed en artistiek getrokken is, voor zich heeft. Wanneer men kennis heeft van de afgebeelde realiteit, zal men in de eerste plaats daarop gericht zijn. Hoewel de foto een prachtige creatie kan zijn, geeft ze niet meteen aanleiding tot esthetische appreciatie. Op die manier kan een te grote presentie van het beeldsubject storend werken en kan het de zuiver esthetische beschouwing van dergelijke beelden bemoeilijken. Meer nog, een representatie van menselijke ellende, zoals een oorlogsfoto, kan zelfs in conflict staan met een esthetische appreciatie. Aangezien dergelijke mogelijke obstakels zich niet voor doen bij non-figuratieve beelden, kunnen we stellen dat de esthetische contemplatie ervan vaak toegankelijker is. In een meesterwerk van Rothko kunnen we ons dan ook veel makkelijker overgeven aan een zuivere esthetische aanschouwing zonder dat er vragen opduiken over de bestaanswijze van het subject.

Conclusie

Wat gebeurt er precies in de esthetische ervaring van een beeld? Het was deze verwondering die mij tot het onderwerp leidde van deze scriptie. Ik heb mij beperkt tot de beschrijving een essentiële component van de esthetische ervaring: de esthetische distantie. Vanuit de vaststelling dat de huidige beschrijvingen van het concept esthetische distantie tekortschieten voor een precieze, adequate omschrijving – die eveneens recht doet aan de fenomenale gegevenheidswijze van het esthetisch object – groeide de centrale onderzoeksvraag: ‘Hoe kan het concept ‘esthetische distantie’ binnen de context van een beeldervaring fenomenologisch verhelderd worden?’. De drie hoofdstukken die de corpus van dit werk uitmaken leidde naar een antwoord op deze onderzoeksvraag: een esthetische distantie in een beeldervaring voltrekt zich als een *epochè* tegenover het beeldsubject, als een opschorting van iedere *Setzungsmodalität*.

In het eerste hoofdstuk, dat werd gepresenteerd als *status quaestiones*, werd de lezer voorzien van een inleiding in het probleem van esthetische distantie. Door terug te vallen op een van de eerste formuleringen van het concept bij Kant en op hedendaagse uitwerkingen bij denkers als Husserl, Bullough, Stolnitz, etc. kwamen we tot een algemene omschrijving van esthetische distantie als een desinteresse in het bestaan van het object. Door daaropvolgend in te gaan op enkele kritieken en misverstanden rond het idee van een esthetische distantie of esthetische attitude kreeg het concept een eerste verheldering. De voltrekking van een esthetische distantie mag immers niet begrepen worden als een *gebrek* aan interesse in het object. Integendeel werd het concept verhelderd als datgene wat een interesse in het louter *hebben* van de ervaring mogelijk maakt, waardoor opnieuw de intrinsieke waarde van de esthetische ervaring werd benadrukt. De besproken omschrijvingen, zo werd vastgesteld, bleken echter niet bevredigend te zijn voor een adequate definitie. Om precies te kunnen duiden wat een esthetische distantie betekent in de context van een beeldervaring werd beargumenteerd dat een analyse van de intentionele structuur ervan nodig is. Wat dus eerst en vooral nodig was, was een kader waarbinnen die beeldervaring gekarakteriseerd wordt.

Dit kader vormde de opzet van het tweede hoofdstuk, dat via Husserl op zoek ging naar een fenomenologische beschrijving van het beeldbewustzijn. Via een fenomenologische reductie gaat Husserl in zijn collegeteksten in *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung* op zoek de essentie van het beeld zoals het aan ons verschijnt. Hij stelt dat het beeldbewustzijn in tegenstelling tot een perceptuele act een complexe, driedelige intentionele structuur heeft. In het bewustzijn van een beeld herkennen we drie componenten: de fysische drager (*Bildding*), het beeld zoals het verschijnt of het beeldobject (*Bildobjekt*) en het beeldsubject (*Bildsujet*). De fysische drager van het beeld werd omschreven als noodzakelijk, maar niet als het object van het beeldbewustzijn als

zodanig. Het is het correlaat van een perceptuele act. Wanneer we echter van de perceptuele omgeving overgaan naar de wereld van het beeld, meer bepaald het beeldobject, doet zich een neutralisering voor. Aan het beeld zoals het verschijnt of het beeldobject wordt geen werkelijkheids-waarde toegekend, het verschijnt als ‘*ein Nichts*’. Dit is de reden waarom Husserl het beeldbewustzijn begrijpt als neutraliteitsmodificatie van perceptie. Het gerepresenteerde subject of beeldsubject wordt dan weer gekenmerkt door een ambig statuut: het subject verschijnt niet onmiddellijk, maar wordt ‘aanwezig gesteld als niet onmiddellijk verschijnend’. Hierbij werd duidelijk dat Husserl een eerder Aristoteliaanse notie van *Darstellung* hanteert en daarmee afwijkt van de Platoonse traditie van *mimesis* als imitatie. Deze drie componenten – de fysische drager, het beeldobject en het beeldsubject – worden door Husserl met elkaar in verband gebracht door het aspect van ‘seeing-in’. In de fysische drager zien we het beeldobject en in het beeldobject zien we het beeldsubject. Door een antwoord te bieden op enkele kritieken die zich tegen de ‘seeing-in’ theorie van het beeld in de hedendaagse esthetica richten, werd Husserls theorie van het beeldbewustzijn verhelderd en verdedigd.

Aangekomen aan het derde hoofdstuk stelde zich een probleem. Enerzijds verleent het eerste hoofdstuk ons een omschrijving van esthetische distantie als een desinteresse in het bestaan van het object. Anderzijds biedt Husserl een analyse van het beeldbewustzijn, waarin de complexe intentionele structuur ervan duidelijk werd. In het derde hoofdstuk kwam het erop aan de inzichten van de twee voorgaande hoofdstukken te combineren om een antwoord te bieden op de centrale onderzoeksvraag. Het hoofdstuk ving aan een discussie over de rol van het subject in de bepaling van het esthetische beeldbewustzijn. In tegenstelling tot Patrick Eldridge en Christian Ferencz-Flatz die de neutraliteit van het beeldobject doortrekken naar het beeldsubject werd beargumenteerd dat het al dan niet bestaan van het beeldsubject net bepalend is voor het onderscheid tussen een esthetische en niet-esthetische beschouwing van beelden. Door aan te nemen dat het subject in ieder beeldbewustzijn al geneutraliseerd is, concluderen Eldridge en Ferencz-Flatz dat elk beeldbewustzijn een minimale esthetische houding impliceert. Dit is op zijn minst contra-intuïtief en steunt dan ook, zo werd aangetoond, op een verkeerd begrip van het statuut van het beeldsubject. Hoewel het beeldsubject *in zekere zin* altijd al geneutraliseerd is, blijft steeds een *Setzung* tegenover het subject mogelijk, zoals in de aanschouwing van een live uitgezonden voetbalmatch of fotografisch beeld. Uit de discussie met beide auteurs vloeide een eigen interpretatie over de rol van het subject in de bepaling van het esthetisch beeldbewustzijn. Een esthetische distantie in de context van een beeldervaring dient begrepen te worden als een *epochè* tegenover het beeldsubject, als een opschorting van iedere *Setzungsmodalität* tegenover het gerepresenteerde. Daarmee werd een antwoord geformuleerd op de centrale onderzoeksvraag en werd een preciezere omschrijving gegeven van esthetische distantie.

Wat dan nog restte was de implicaties van de voorgaande fenomenologische analyse uit te werken. Aan de hand van Husserls horizonleer van intentionele acts werd het onderscheid tussen

een esthetische en niet-esthetische beschouwing van beelden verder onderzocht. In een normaal beeldbewustzijn geldt zoals gezegd een *Setzungsmodalität*: we kennen een bestaansmodaliteit toe aan het subject, wat impliceert dat er zich in de aanschouwing van het beeld een synthetische eenheid van het afgebeelde subject vormt. Er wordt voortdurend geanticipeerd op andere potentiële waarnemingsperspectieven. Het is deze synthetische eenheid die volgens Husserl in de esthetische beschouwing wordt beperkt. Het perspectief van waaruit het subject op het ogenblik van esthetische contemplatie wordt aanschouwd wordt krijgt de volledige aandacht en alle andere waarnemingsperspectieven worden uitgesloten. De gerichtheid op het subject in een normaal beeldbewustzijn wordt op die manier verschoven naar een gerichtheid op het beeld zoals het verschijnt, d.i. het beeldobject. Bijgevolg kunnen we stellen dat het beeldobject het esthetische object in strikte zin is of datgene is wat gecontempleerd wordt en waar genot uit gehaald wordt.

De laatste stap die gezet werd in het derde hoofdstuk vormde de synthese van de redenering in deze scriptie. Wat impliceert de gevolgde Husserliaanse uitwerking van het probleem van esthetische distantie voor de concrete ervaring van beelden? In het bijzonder werd gesteld dat het antwoord op de onderzoeksvraag iets onthult over de esthetische toegankelijkheid van figuratieve en non-figuratieve beelden. Voor figuratieve beelden geldt de bovenstaande samengevatte analyse die uitgaat van de aanwezigheid van een beeldsubject in het beeld: een esthetische beschouwing vereist een *epochè* tegenover het subject. Aangezien non-figuratieve beelden geen beeldsubject hebben in de Husserliaanse zin, is een *epochè* tegenover het subject niet nodig. Bijgevolg kunnen we stellen dat een esthetische distantie in de aanschouwing van een non-figuratief beeld altijd al gewaarborgd is. Dit onderscheid werd verduidelijkt aan de hand van *Het melkmeisje* van Vermeer en een schilderij van Rothko. Terwijl *Het melkmeisje* mogelijks nog vragen oproept over de historische correctheid, het al dan niet bestaan van het meisje, wie de afgebeelde vrouw is, etc. en op die manier zelfs storend kan werken voor een esthetische appreciatie, nodigt een non-figuratief schilderij van Rothko onmiddellijk uit tot een esthetische beschouwing doordat het meteen de aandacht trekt naar haar zuivere verschijning.

Bibliografie

- Baaij, Jeroen de. “Dit is geen pijp: dit is Magritte’s claim to fame!” // *Vensters* (blog), 13 februari 2016. <https://kunstvensters.com/2016/02/13/dit-is-geen-pijp-dit-is-magrittes-claim-to-fame/>.
- Bernet, Rudolf. “Phenomenological and Aesthetic Epochè: Painting the Invisible Things Themselves”. In *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*, onder redactie van Dan Zahavi, 564–82. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Brough, John. “Art and aesthetics”. In *The Routledge Companion to Phenomenology*, onder redactie van Sebastian Luft en Søren Overgaard, 287–96. Oxon: Routledge, 2012.
- — —. “Something that is Nothing but can be Anything: The Image and our Consciousness of it”. In *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*, onder redactie van Dan Zahavi, 545–63. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Bullough, Edward. “‘Psychical Distance’ As a Factor in Art and An Aesthetic Principle”. *British Journal of Psychology* 5, nr. 2 (juni 1912): 87–118.
- Carroll, Noël. “Aesthetic Experience: A Question of Content”. In *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, onder redactie van Mathew Kieran, 69–97. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2006.
- Danto, Arthur C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- — —. “The Philosophical Disenfranchisement of Art”. *Grand Street* 4, nr. 2 (1958): 171–89.
- Dickie, George. “Psychical Distance: In A Fog At Sea”. *The British Journal of Aesthetics* 13, nr. 1 (1973): 17–29.
- — —. “The Myth of the Aesthetic Attitude”. *American Philosophical Quarterly* 1, nr. 1 (1964): 56–65.
- Dufrenne, Mikel. *Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press, 1989.
- Eaten, Marcia Muelder. “Aesthetic Experience”. Onder redactie van Donald M. Borchert. *Encyclopedia of Philosophy*. Detroit, New York: Thomson Gale, 2006.
- Eldridge, Patrick. “Depicting and Seeing-in. The ‘Sujet’ in Husserl’s Phenomenology of Images”. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 13 september 2017, 1–24.
- Ferencz-Flatz, Christian. “The Neutrality of Images and Husserlian Aesthetics”. *Studia Phaenomenologica* 9 (1 januari 2009): 477–93.
- Hilgers, Thomas W. *Aesthetic disinterestedness: art, experience, and the self*. Routledge studies in

- contemporary philosophy 88. New York: Routledge, 2016.
- Hopp, Walter. “Image Consciousness and the Horizontal Structure of Perception”. *Midwest Studies In Philosophy* 41, nr. 1 (2017): 130–53.
- Husserl, Edmund. *Briefwechsel*. Onder redactie van Karl Schuhmann en Elisabeth Schuhmann. Husserliana Dokumente 3.7. Dordrecht: Kluwer, 1994.
- — —. *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Onder redactie van Stephan Strasser. Husserliana: Gesammelte Werke 1. Den Haag: Nijhoff, 1991.
- — —. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie: Erstes Buch*. Husserliana: Gesammelte Werke 3. Den Haag: Nijhoff, 1976.
- — —. *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung: zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen ; Texte aus dem Nachlaß (1898 - 1925)*. Onder redactie van Eduard Marbach. Husserliana: Gesammelte Werke 23. Dordrecht: Kluwer, 1980.
- Ierna, Carlo. “Hoofdstuk 1: De methode van de fenomenologie”. In *Husserl: Een inleiding*, onder redactie van Peter Reynaert, 12–31. Kapellen: Pelckmans, 2006.
- Iseminger, Gary. “Aesthetic Experience”. In *The Oxford Handbook of Aesthetics*, onder redactie van Jerrold Levinson, 1st paperb. ed., Reprint., 99–116. Oxford: Oxford Univ. Press, 2013.
- — —. “The Aesthetic State of Mind”. In *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, onder redactie van Mathew Kieran, 99–112. Malden: Blackwell Publishing Ltd, 2006.
- Jacobs, Hanne. “Hoofdstuk 2: Grondstructuren van het bewustzijn”. In *Husserl: Een inleiding*, onder redactie van Peter Reynaert, 32–57. Kapellen: Pelckmans, 2006.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Onder redactie van Heiner Klemme en Piero Giordanetti. Philosophische Bibliothek 507. Hamburg: Meiner, 2001.
- Kleist, Edward Eugene. *Judging appearances: a phenomenological study of the Kantian sensus communis*. Phaenomenologica 156. Dordrecht ; Boston: Kluwer Academic Publishers, 2000.
- Kneller, Jane. “Disinterestedness”. Onder redactie van Michael Kelly. *Encyclopedia of aesthetics*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2014.
- Lories, Danielle. “Remarks on Aesthetic Intentionality: Husserl or Kant”. *International Journal of Philosophical Studies* 14, nr. 1 (maart 2006): 31–49.
- Luft, Sebastian. “Husserl on the Artist and the Philosopher: Aesthetic and Phenomenological Attitude”. *Glimpse* 1, nr. 1 (1999): 46–53.
- Maes, Hans. “Wat is een afbeelding? Een inleiding tot de hedendaagse afbeeldingstheorieën”. *Esthetica*, 2011. estheticatijdschrift.nl.
- Osborne, Peter. *Anywhere Or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. First edition, Paperback.

London: Verso, 2013.

Shklovsky, Viktor. "Art as Technique". In *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, vertaald door Lee T. Lemon en Marion J. Reis, 3–24. Regents Critics. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.

Stolnitz, Jerome. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*. Boston: Houghton Mifflin, 1960.

— — —. "On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness'". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20, nr. 2 (1961): 131. <https://doi.org/10.2307/427462>.

Van den Braembussche, Antoon. *Denken over kunst: Een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2012.

Warren, Nicolas de. "Tamino's Eyes, Pamina's Gaze: Husserl's Phenomenology of Image-Consciousness Refashioned". In *Philosophy, Phenomenology, Sciences: Essays in Commemoration of Edmund Husserl*, onder redactie van Filip Mattens, Hanne Jacobs, en Carlo Ierna, 303–32. Dordrecht: Springer Netherlands, 2010. https://doi.org/10.1007/978-94-007-0071-0_12.