

# MASTER'S THESIS

## Waarheid en teken

### Het verstaan van beeldende kunst in Gadamers filosofische hermeneutiek en Peirces pragmatische semiotiek

van Dis, C.

**Award date:**

2021

**Awarding institution:**

Department of Cultural Studies

[Link to publication](#)

**General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

**Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

[pure-support@ou.nl](mailto:pure-support@ou.nl)

providing details and we will investigate your claim.

Downloaded from <https://research.ou.nl/> on date: 02. Jul. 2022

**Open Universiteit**  
[www.ou.nl](http://www.ou.nl)



Open Universiteit  
Faculteit Cultuur- en rechtswetenschappen

Masterscriptie Filosofie CM9908162114

## Waarheid en teken

Het verstaan van beeldende kunst in Gadamers filosofische hermeneutiek en Peirces pragmatische semiotiek

## Truth and sign

The understanding of visual art in Gadamer's philosophical hermeneutics and Peirce's pragmatic semiotics



Cornelis van Dis

## Colofon

Begeleider: Dhr. prof. dr. C.E. Evink  
Examinator: Dhr. dr. H.G.J.M. Simissen

Auteur: Cornelis van Dis  
Lijsterbesstraat 246  
3434 AK Nieuwegein  
cornelisvandis@hotmail.com  
0683375880  
Studentnummer: 851820430

Verschijningsdatum: 30 augustus 2021

Afbeeldingen op de titelpagina:

Anish Kapoor, *Werk zonder titel*, 1983, polystyreen, cement, grond, acryl en pigment, verschillende afmetingen, Tate Gallery, Londen (foto: Tate Gallery, Londen).

Giorgione, *La Tempesta*, ca. 1508, olieverf op doek, 83 x 73 cm, Gallerie dell'Accademia, Venitië (foto: publiek domein, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Tempest\\_\(Giorgione\)#/media/File:Giorgione\\_019.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tempest_(Giorgione)#/media/File:Giorgione_019.jpg), laatst geraadpleegd op 20 februari 2021).

Anonieme kunstenaar, *Verenschild met coyote*, ca. 1500, veren, bladgoud, riet en leer, onbekende afmetingen, Weltmuseum Wien, Wenen (foto: Weltmuseum Wien).

# Inhoudsopgave

Inleiding.....	5
Hoofdstuk 1 Het verstaan van het beeldende kunstwerk in de filosofische hermeneutiek van Hans Georg Gadamer .....	14
1.1 Gadamers kritiek op de subjectivering van de esthetica in <i>Wahrheit und Methode</i> .....	15
1.1.1 De problemen van een gesubjectieerde esthetica: het geniebegrip, het belevenisbegrip en het methodeprobleem .....	15
1.1.1.1 Subjectieve esthetica.....	15
1.1.1.2 Het geniebegrip .....	16
1.1.1.3 Het belevenis-begrip en de zoektocht naar een geesteswetenschappelijke methode	17
1.1.1.4 Gadamers kritiek op het geniebegrip en het belevenisbegrip .....	18
1.1.1.5 Het methodeprobleem.....	19
1.1.1.6 Een herijking van de esthetica.....	20
1.1.2 Gadamers weg uit de gesubjectieerde esthetica .....	21
1.1.2.1 Het begrip ervaring en het belang van hermeneutische fenomenologie .....	21
1.1.2.2 De humanistische traditie .....	23
1.1.2.3 Schoonheid .....	24
1.1.3 Gadamers uitgangspunten, definities en argumenten .....	26
1.2 Gadamers hermeneutische filosofie van het beeldende kunstwerk .....	29
1.2.1 Het kunstwerk als spel en viering.....	29
1.2.2 Het kunstwerk als symbool en het belang van mimesis .....	35
1.2.3 Verstaan als deelgenoot van spel, viering en symbool: Gadamers verstaansvoorwaarden	37
1.2.4 De ervaring van kunst als talige dialoog binnen een horizon .....	39
1.2.4.1 De kunstervaring als dialoog .....	39
1.2.4.2 Kunst en taal.....	41
1.2.4.3 De werkingsgeschiedenis en de horizonnen van overlevering en verstaander .....	46
1.2.5 Verbreding, verrijking en verheldering van Gadamers hermeneutische filosofie van het beeldende kunstwerk.....	50

## Hoofdstuk 2 Het interpreteren van het beeldende kunstwerk binnen een Peirceaanse semiotiek .... 54

2.1 Peirces voornaamste uitgangspunten: realisme en pragmatisme.....	54
2.1.1 Realisme .....	54
2.1.2 Pragmatisme.....	56
2.1.3 De verbreding van Peirces pragmatisme.....	59
2.2 Peirces wetenschapsarchitectuur: wiskunde, fenomenologie en normatieve wetenschappen	60
2.2.1. Theoretische en praktische wetenschappen.....	61
2.2.2 De wetenschappen van ontdekkingen: wiskunde en filosofie .....	61
2.2.2.1 Wiskunde en de logica van relaties .....	61
2.2.2.2 Filosofie .....	62
2.2.3 Fenomenologie.....	62
2.2.3.1 De drie categorieën van de ervaring: firstness, secondness en thirdness .....	63
2.2.3.2 De fenomenologische categorieën en pragmatisme: een herdefiniëring .....	66
2.2.3.3 De fenomenologische categorieën en het beeldende kunstwerk .....	68
2.2.4 De normatieve wetenschappen: esthetica, ethiek en logica .....	69
2.3 Peirces semiotiek.....	71
2.3.1 Teken, object en interpretant .....	71
2.3.2 De relatie teken-object: icoon, index en symbool .....	73
2.3.3 De materialiteit van het teken: <i>qualisign</i> , <i>sinsign</i> en <i>legisign</i> .....	79
2.3.4 De relatie teken-interpretant: <i>rheme</i> , <i>dicent</i> en <i>delome</i> .....	82
2.3.5 De richting van semiosis en het opdelen van het object en de interpretant.....	86
2.3.6 Een eindpunt van semiosis en de fenomenologische interpretanten: emotionele, energieke en logische interpretanten.....	91
2.3.7 Semiosis, betekenis en interpretatie.....	98

## Hoofdstuk 3 Gadamer en Peirce: een dialoog tussen twee perspectieven ..... 102

3.1 Gadamer en Peirces waarheidsbegrip en de doelstellingen van hun werk.....	103
3.1.1 Fenomenologie, waarheid en methode .....	103
3.1.2 Taalgebruik en werkwijze van Gadamer en Peirce .....	105
3.1.3 Een dialogisch ontwerp van twee perspectieven.....	106

3.2 De reikwijdte van het denken van Gadamer en Peirce .....	108
3.2.1 Gadameriaans verstaan en Peirceaans interpreteren .....	108
3.2.2 Kunstwerk en beeldend voorwerp .....	111
3.2.3 De zinsstructuur van het kunstwerk en beeldend voorwerp .....	114
3.2.4 Verstaan en interpreteren: pluralisme en het probleem van normativiteit .....	115
3.2.5 Interpretatie en het belang van voorkennis en gedeelde tradities.....	117
3.2.6 Het kunstwerk als enigma .....	121
Besluit.....	122
Conclusie .....	124
Samenvatting.....	127
Afbeeldingen .....	128
Illustratieverantwoording.....	137
Literatuurlijst .....	138

## Inleiding

In dit onderzoek staat de vraag centraal naar hetgeen er gebeurt in het bekijken, interpreteren en verstaan van een beeldend kunstwerk. Deze vraag is gedurende vele eeuwen op allerlei manieren doordacht, iets dat relevant is, al was het alleen maar omdat onze visie op beeldende kunst uit het heden en verleden altijd aan verandering onderhevig is. Twee geheel verschillende denkrichtingen waarmee deze vraag naar het verstaan en interpreteren van beeldende kunst kan worden benaderd, staan in dit onderzoek centraal, namelijk het denken van Hans-Georg Gadamer (1900-2002) en Charles Sanders Peirce (1839-1914). Gadamer en Peirce hebben op het eerste gezicht weinig met elkaar gemeen. Gadamer staat als Duitse filosoof in de continentale traditie en heeft zich vooral gericht op de filosofische hermeneutiek binnen de geesteswetenschappen terwijl Peirce, de Amerikaanse natuurwetenschapper, wiskundige en filosoof met zijn aandacht voor logica, taal en wetenschappelijk onderzoek veel moeilijker in een traditie te plaatsen valt.<sup>1</sup> De titel van Gadamers hoofdwerk *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* kan de verschillen tussen beide denkers goed illustreren. Waarheid is voor Gadamer vooral een proces dat zich voltrekt in het aangesproken worden.<sup>2</sup> Peirce heeft een heel ander waarheidsbegrip; als grondlegger van het pragmatisme beschouwt hij waarheid als de overtuiging die na grondig onderzoek overeind blijft.<sup>3</sup> In het denken van Peirce staat dit onderzoek naar de werkelijkheid centraal en binnen die context moet zijn beroemde semiotiek worden gesitueerd. Deze tekenleer, die een belangrijke component van dit onderzoek vormt en die hieronder nader wordt geïntroduceerd, heeft gezien haar functie binnen Peirces bredere onderzoek naar de werkelijkheid zonder twijfel methodische aspecten. Gadamer daarentegen gelooft dat het gebruik van een methode om tot waarheid te komen binnen de geesteswetenschappen onvruchtbaar is.<sup>4</sup>

Toch zijn er ook interessante overeenkomsten. Beide filosofen zijn in hun werk primair gericht op interpretatie of verstaan waarbij ze veel aandacht besteden aan het interpreteren als ervaringsproces. Hierbij geven beide denkers de intentionaliteit van de ervaring een centrale rol in

---

<sup>1</sup> Jeff Malpas, 'Hans-Georg Gadamer', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2018. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/gadamer/>, laatst geraadpleegd op 1 juni 2021. Zie ook voetnoot 5.

<sup>2</sup> Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (7<sup>e</sup> druk; Tübingen 2010) 106.

<sup>3</sup> John Capps, 'The pragmatic theory of truth', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2019. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/truth-pragmatic/>, laatst geraadpleegd op 25 juli 2020 en Robert Burch, 'Charles Sanders Peirce', *ibidem* (Winter 2018 Edition).

<https://plato.stanford.edu/entries/peirce/>, laatst geraadpleegd op 1 juni 2021.

<sup>4</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 9-10.

hun werk waaruit hun schatplichtigheid aan de continentale fenomenologie blijkt.<sup>5</sup> Hieraan verbonden valt op dat zowel Peirce als Gadamer sterk beïnvloed zijn door het werk van Hegel. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de weigering om een actualiseerbaar epistemologisch eindpunt van verstaan of interpreteren te veronderstellen. Peirce benadrukt bijvoorbeeld dat elke gedachte voortkomt uit een andere gedachte en dat elke gedachte zelf interpreteerbaar is waarmee interpretatie iets oneindigs heeft.<sup>6</sup> Gadamer volgt Hegel nadrukkelijk in zijn opvatting over de omgang met het verleden. Hierbij staat een verinnerlijking centraal waarbij het zelf een hoofdrol speelt in een denkende houding jegens het verleden. De persoonlijke betrokkenheid die Gadamer benadrukt, sluit een epistemologisch eindpunt van verstaan uit.<sup>7</sup> Tenslotte wijzen zowel Peirce als Gadamer ondanks hun vasthouden aan pluraliteit van betekenis relativisme van de hand.<sup>8</sup>

In tegenstelling tot Gadamer heeft Peirce weinig over kunst heeft geschreven. Toch wordt zijn denken regelmatig in verband gebracht met het afgebeelde.<sup>9</sup> Hieronder zal duidelijk worden dat met name zijn semiotiek als brede betekenisstheorie hiervoor zeer geschikt is en heel andere aspecten van de interpretatie-ervaring van beeldende kunst kan adresseren dan Gadamer's filosofische hermeneutiek. Wat betreft de ervaring van het beeldende kunstwerk zullen de verschillen tussen beide denkrichtingen wederzijds contrasterend werken waardoor een helderder zicht op het werk van beide denkers verkregen wordt. Dat draagt bij aan het doel van dit onderzoek

---

<sup>5</sup> Peirce wijkt hierbij echter ook af van de continentale fenomenologie die gebaseerd is op Husserl's werk. Peirce beweert namelijk dat de intentionaliteit van de ervaring naturalistisch verklaarbaar is en daarvoor gebruikt hij zijn semiotiek. Thomas Lloyd Short, *Peirce's theory of signs* (Cambridge 2007) 8. Zie ook Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 246-269.

<sup>6</sup> Robert Burch, 'Peirce's View of the Relationship Between His Own Work and German Idealism. Supplement to: Robert Burch, Charles Sanders Peirce', *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2014. <https://plato.stanford.edu/entries/peirce/self-contextualization.html>, laatst geraadpleegd op 25 juli 2020. Een kerncitaat uit Peirce's essay *Questions concerning certain faculties claimed for man* luidt als volgt: "From the proposition that every thought is a sign, it follows that every thought must address itself to some other, must determine some other, since that is the essence of a sign. This, after all, is but another form of the familiar axiom, that in intuition, i.e., in the immediate present, there is no thought, or, that all which is reflected upon has past. *Hinc loquor inde est*. That, since any thought, there must have been a thought, has its analogue in the fact that, since any past time, there must have been an infinite series of times. To say, therefore, that thought cannot happen in an instant, but requires a time, is but another way of saying that every thought must be interpreted in another, or that all thought is in signs." CP 5.253. Op veel plekken in zijn werk verwijst hij daarbij naar Hegel, bijvoorbeeld als het gaat om de vraag of wij alles van iets kunnen kennen. CP 5.330. Voor de annotatiegebruiken voor de *Collected Papers*, zie voetnoot 24.

<sup>7</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 173-174. Het begrip ervaring, dat Gadamer beschrijft als een proces dat wezensvreemd is aan wetenschap, is hieraan verbonden: ervaring wordt niet voltooid in een afsluitend weten maar in een openheid voor weer andere ervaringen. Ibidem, 103

<sup>8</sup> Ibidem, 303 en Burch, 'Charles Sanders Peirce'.

<sup>9</sup> Zie voetnoot 33 voor een overzicht van verschillende publicaties waarin Peirce's semiotiek betrokken wordt op onder andere visuele bronnen.



waarin de vraag centraal staat hoe Peirces denken Gadamers filosofische hermeneutiek van het beeldende kunstwerk kan verrijken.

Voordat ik deze vraag preciseer, is het noodzakelijk om hier iets weer te geven van de aard van beide denkrichtingen in verband met beeldende kunst. Een grondgedachte in Gadamers denken is dat kunst iets zegt tot degene die kijkt en in dit aangesproken worden maakt de ervaring van kunst aanspraak op waarheid.<sup>10</sup> Hierbij gebruikt Gadamer zowel een specifiek kunstbegrip als een specifiek verstaansbegrip. De twee constatering die het vertrekpunt van mijn onderzoek vormen zijn dat Gadamers kunstbegrip betrekkelijk smal is en dat zijn verstaansbegrip iets eenzijdigs heeft doordat Gadamer voornamelijk oog heeft voor verstaansmogelijkheden. Een fundamenteel uitgangspunt is dat historische bronnen, waaronder beeldende kunstwerken, een eigen waarheid bevatten die alleen verstaan kan worden als de verstaander een werkelijke dialoog met hen aangaat. Volgens Gadamer worden dergelijke bronnen te vaak benaderd met een methodisch ideaal waarbij de onderzoeker nooit het eigen leven inbrengt in de verstaanservaring en daardoor nooit doordringt tot de waarheid van een historische bron.<sup>11</sup> Het woord *methode* uit de titel van Gadamers hoofdwerk is dan ook vooral de antithese van het begrip waarheid. Daarom hanteert Gadamer een fenomenologisch ervaringsperspectief waarin de verbondenheid tussen verstaander en kunstwerk benadrukt wordt waarmee de aandacht vooral op verstaansmogelijkheden wordt gevestigd.<sup>12</sup> Deze verbondenheid van verstaander en kunstwerk, die Gadamer in dragende tradities situeert waar verstaander en kunstwerk beide deel vanuit maken, maakt Gadamers denken minder geschikt voor algemene uitspraken, bijvoorbeeld over de vraag hoe betekenis en interpretatie tot stand komen.<sup>13</sup> Ook algemene oordelen over beeldende kunst en het verstaan ervan sluiten niet naadloos op zijn benadering aan. Toch bevat Gadamers denken uitgesproken normatieve aspecten, iets dat al bleek uit het feit dat hij relativisme afwijst. Dit normatieve komt ook naar voren bij het demarcatieprobleem: de vraag naar wat wel en wat niet het predicaat 'kunstwerk' verdient. Het smalle van Gadamers kunstbegrip blijkt juist hier omdat hij uitsluitend westerse hoge kunst of highbrow kunst bespreekt en als kunst lijkt te erkennen.

Peirces semiotiek heeft een geheel ander perspectief. In plaats van de persoonlijke ervaring centraal te stellen, is zijn semiotiek veeleer een algemene betekenisstheorie die probeert uit te leggen hoe betekenis ontstaat en functioneert. Zoals gezegd richt Peirce zich daarbij zeker niet op kunst in

---

<sup>10</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 352-367.

<sup>11</sup> Malpas, 'Hans-Georg Gadamer'.

<sup>12</sup> Zie bijvoorbeeld Nicholas Davey, *Unfinished worlds: hermeneutics, aesthetics and Gadamer* (e-boekuitgave; Edinburgh 2013) 140. Dit aspect wordt in hoofdstuk 1 nader uitgewerkt en geduid.

<sup>13</sup> Voor het verband tussen de verwevenheid van verstaander en kunstwerk enerzijds en dragende tradities anderzijds, zie Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 3 en 104.

het bijzonder; veeleer beoogt hij de gehele werkelijkheid op semiotische wijze te kunnen begrijpen.<sup>14</sup> Deze zienswijze hangt samen met zijn triadische betekenisbegrip: de drie samenhangende semiotische aspecten die in zijn denken centraal staan zijn het teken (*sign*), het object (*object*) en de interpretant (*interpretant*).<sup>15</sup> Met de interpretant doelt Peirce op het mentale begrip of het verband dat de relatie tot stand brengt tussen het teken en het object. Daarmee is duidelijk dat Peirces semiotiek geheel anders functioneert dan De Saussures structuralistische semiotiek. Een structuralistische semiotiek, die Peirce overigens niet heeft gekend, is namelijk dyadisch van aard omdat daar uitsluitend sprake is van teken en object.<sup>16</sup> De interpretant zorgt er enerzijds voor dat in principe alles een teken kan zijn. Anderzijds duidt de interpretant als mentaal besef ook aan dat iets pas volledig tot een teken wordt als er een verband wordt gelegd met een object.<sup>17</sup> De semiotische rol van de interpretant verklaart dan ook waarom Peirce zichzelf als fenomenoloog beschouwde: de werkelijkheid is slechts kenbaar door interpretatie en hierin speelt de interpretant een hoofdrol.<sup>18</sup>

Uit deze schets van de verschillen tussen de filosofische hermeneutiek van Gadamer en een Peirceaanse semiotiek vloeit de volgende probleemstelling voort: op welke manieren en onder welke voorwaarden kan de hermeneutiek van het beeldende kunstwerk van Hans-Georg Gadamer verrijkt, verbreed en verhelderd worden met de semiotiek van Charles Sanders Peirce? De beantwoording van deze vraag valt in drie hoofdstukken uiteen; de eerste twee hoofdstukken gaan in op het denken van respectievelijk Gadamer en Peirce en in het laatste hoofdstuk confronteer ik beide denkrichtingen in een dialoog. Twee punten zijn om afbakeningsredenen van belang in verband met de probleemstelling. Allereerst richt ik me primair op het *beeldende* kunstwerk. Elke kunstdiscipline heeft immers specifieke kenmerken waardoor een scriptie die met deze probleemstelling alle vormen van kunst wil adresseren, mogelijkwerwijs verzandt in vaagheid en algemeenheid. In de

---

<sup>14</sup> Een bekend citaat uit een voetnoot van CP 5.448 luidt als volgt: “*all this universe is perfused with signs, if it is not composed exclusively of signs.*”

<sup>15</sup> Deze aanduidingen leggen een probleem bloot waar iedereen die in het Nederlands over Peirce schrijft zich toe dient te verhouden. Peirces terminologie leent zich namelijk meestal niet voor letterlijke vertalingen. In wat volgt, gebruik ik de meeste Peirceaanse begrippen onvertaald en cursief gedrukt. Een uitzondering maak ik voor de bekendste begrippen die wel in het Nederlands zijn ingeburgerd. Naast de begrippen teken, object en interpretant, waarvan ik ook de bijvoeglijke naamwoorden vertaal (bijv. dynamische interpretant i.p.v. *dynamic interpretant*), betreft dit verder de begrippen icoon (*icon*), index (*index*) en symbool (*symbol*).

<sup>16</sup> Short, *Peirce's theory of signs*, 16.

<sup>17</sup> De volgende bekende Peirceaanse voorbeelden van tekens tonen meteen iets van de reikwijdte van zijn denken: een uitroep, een gedachte, een weerhaan, een schilderij, een kleur, een diagram en een zelfstandig naamwoord. Deze voorbeelden worden onder andere genoemd in CP2.254-263.

<sup>18</sup> Albert Atkin, 'Peirce's Theory of Signs', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Summer 2013 Edition. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>, laatst geraadpleegd op 1 juni 2021, Short, *Peirce's theory of signs*, 8-9 en Burch, 'Charles Sanders Peirce'.

tweede plaats vergelijk ik Gadamer's ideeën niet uitgebreid met andere filosofisch-hermeneutische visies op het kunstwerk en vergelijk ik Peirce's semiotiek niet met andere semiotische benaderingen.

Om de relatie met de praxis te waarborgen en om voorbeelden te kunnen geven, heb ik negen afbeeldingen van kunstwerken en andere beeldende voorwerpen geselecteerd waar ik voortdurend naar verwijst. Deze afbeeldingen staan afgedrukt op een losse overzichtspagina die tijdens het lezen bij de tekst kan worden gehouden. Achterin deze scriptie staan de afbeeldingen in groter formaat met een beknopte beschrijving. Ik heb gekozen voor twee kunstwerken die Gadamer zelf bespreekt (afb. 2 en afb. 3). Daarnaast heb ik gekozen voor een divers palet van afbeeldingen uit verschillende continenten, namelijk Oceanië (afb. 1), Zuid-Amerika (afb. 4), Afrika (afb. 6), Azië (afb. 8) en Europa (afb. 2, 3, 7 en 9). Daarnaast is een werk opgenomen dat cultureel gezien moeilijk te plaatsen is (afb. 5). Verder heb ik de afbeeldingen geselecteerd op variëteit in het gebruik van verschillende maaktechnieken en disciplines, variëteit in ouderdom, variëteit in functie en variëteit in de geschiedenis van het werk dat soms wel en soms niet van context veranderde.

Omdat Gadamer veel over beeldende kunst heeft gepubliceerd en Peirce juist niet, benader ik beide denkers op verschillende manieren. Gadamer's denken analyseer ik op een kritische manier waarbij ik op zoek ga naar punten waarop zijn werk verhelderd, verbreed en verrijkt zou kunnen worden, iets waarvan een eerste aanzet hierboven al is geschetst. Hiervoor kan ik putten uit primaire en secundaire bronnen. Gadamer's visie op kunst in het algemeen is al regelmatig onderzocht, bijvoorbeeld door Nicholas Davey.<sup>19</sup> De voornaamste primaire bronnen die hierbij worden gebruikt zijn *Wahrheit und Methode* en *Die Aktualität des Schönen*, een bekend essay over de aard van het kunstwerk uit 1974. Het valt echter op dat er veel minder specifieke aandacht is geweest voor Gadamer's denken over *beeldende* kunst terwijl hij juist over dat onderwerp diverse teksten heeft gepubliceerd die dus betrekkelijk weinig zijn onderzocht.<sup>20</sup> Een uitzondering hierop is het boek van Dennis J. Schmidt over de relatie tussen woord en beeld aan de hand van het denken van Heidegger,

---

<sup>19</sup> Zie vooral Nicholas Davey, *Unfinished worlds*.

<sup>20</sup> Illustratief hiervoor is dat Davey in zijn hoofdstuk over Gadamer's visie op kunst, vooral *Wahrheit und Methode* en het essay *Die Aktualität des Schönen* als primaire bronnen gebruikt. Hans-Georg Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest' in: Hans-Georg Gadamer ed., *Gesammelte Werke, Ästhetik Und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen, 1993) 94-142. In *Kunst als Aussage* zijn echter nog zeven teksten opgenomen die specifiek over beeldende kunst gaan. Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke 8: Ästhetik und Poetik; 1 Kunst als Aussage* (Tübingen 1993). Daarnaast heeft Gadamer een bijdrage geleverd aan Gottfried Boehm's *Was ist ein Bild?* uit 1994. Hans-Georg Gadamer, 'Bildkunst und Wordkunst' in: Gottfried Boehm ed., *Was ist ein Bild?* (München, 1994) 90-104. Samen met Gadamer's boek over Werner Scholz vormt dit het belangrijkste deel van Gadamer's oeuvre over beeldende kunst. Hans-Georg Gadamer, *Werner Scholz* (Recklinghausen 1968).

Gadamer en Paul Klee.<sup>21</sup> In dat boek wordt echter niet gestreefd naar verheldering, verbreding en verrijking van Gadamer's kunstbegrip; veeleer laat Schmidt zich door Gadamer inspireren om het essentiële van de kunstervaring te adresseren.<sup>22</sup> In hoofdstuk 1 van deze scriptie baseer ik me dus op al Gadamer's teksten over beeldende kunst.

In hoofdstuk 2 analyseer ik Peirce's denken waarbij de nadruk ligt op zijn semiotiek. Peirce's werk is in vergelijking met Gadamer's werk ontoegankelijker en minder eenduidig. Gedurende zijn hele leven is Peirce blijven werken aan zijn semiotiek waarbij het gewenste alomvattende tekensysteem er nooit is gekomen. Zijn denken over semiotiek bevat daarbij fundamentele veranderingen waardoor iedereen die gebruik maakt van ideeën van Peirce, selectief te werk moet gaan.<sup>23</sup> Daarbij lopen de interpretaties van zijn werk uiteen, iets dat onder meer komt door de fragmentarische wijze waarop zijn werk, dat voor grote delen uit persoonlijke notities bestaat, is overgeleverd. Om deze redenen spreek ik in deze scriptie vooral van een Peirceaanse semiotiek waarbij ik de hoofdlijnen van Peirce's werk wil volgen waarvoor ik gebruik maak van primaire en secundaire bronnen. De belangrijkste primaire bronnen zijn Peirce's *Collected Papers*<sup>24</sup> en de twee

---

<sup>21</sup> Dennis J. Schmidt, *Between word and image: Heidegger, Klee, and Gadamer on gesture and genesis* (Bloomington en Indianapolis 2013). Schmidt gebruikt naast de bij voetnoot 20 genoemde teksten nog twee andere essays uit *Kunst als Aussage*, namelijk *Kunst als Nachahmung* en *Bild und Gebärde*. Hans-Georg Gadamer, 'Kunst und Nachahmung' in: Hans-Georg Gadamer ed., *Gesammelte Werke, Asthetik Und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen, 1993) 25-36 en Hans-Georg Gadamer, 'Bild und Gebärde' in: ibidem, 323-330. Ook refereert hij aan het werk van Gadamer over Werner Scholz en verwijst hij naar het essay *Bildkunst und Wordkunst*.

<sup>22</sup> De grootste bijdrage van Gadamer aan het denken over de relatie tussen woord en beeld, ligt volgens Schmidt in Gadamer's denken over het gebaar. Volgens Schmidt is het gebaar het meest fundamentele in het leven dat onze ervaring van het beeldende kunstwerk kleurt. Schmidt vat het gebaar niet alleen op als iets dat zichtbaar is in een kunstwerk maar ook als hetgeen er gebeurt in het aangesproken worden door een kunstwerk: het kunstwerk gebaart dan naar de verstaander. Het gebaar is tevens de lijn die geboorte en dood van de mens met elkaar verbindt. Hiermee wordt duidelijk dat Schmidt net als Gadamer vooral een ervaringsperspectief op kunst hanteert. Schmidt, *Between word and image*, 131-140.

<sup>23</sup> Atkin, 'Peirce's Theory of Signs'.

<sup>24</sup> In navolging van alle Peirce-onderzoekers verwijs ik naar deze bron door de afkorting 'CP' te gebruiken. Het eerste cijfer geeft het betreffende deel van de *Collected Papers* aan en de overige cijfers de paragraaf. Charles Sanders Peirce ed., *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Cambridge, Massachusetts 1931-1935 (vol. I-VI) en 1958 (vol. VII-VIII) elektronische editie, 1994). Helaas bevat deze bron vele hiaten en is lang niet altijd duidelijk wat de chronologische lijn in deze uitgave is. Momenteel wordt er gewerkt aan een nieuwe editie van de complete werken van Peirce, namelijk de *Chronological Edition*. Dit project dat al in de jaren zeventig van start ging heeft tot nog toe geresulteerd in de uitgave van zeven van de beoogde dertig delen. Burch, 'Charles Sanders Peirce'. In alle citaten die ik opneem, volg ik Peirce's eigen tekstopmaak.

volumes van *The Essential Peirce*<sup>25</sup>. Via *Commens*<sup>26</sup>, een online woordenboek, zijn ook veel ongepubliceerde teksten van Peirce te vinden; via deze bron verwijst ik naar diverse manuscripten.<sup>27</sup> De belangrijkste secundaire bronnen die Peirces semiotiek ook in verband brengen met zijn bredere denken, zijn van Thomas L. Short<sup>28</sup>, James Jakób Liszka<sup>29</sup>, Helmut Pape<sup>30</sup> en Albert Atkin<sup>31</sup>. Short's *Peirce's theory of signs* uit 2007 wordt door vrijwel alle genoemde auteurs als het standaardwerk over Peirces semiotiek beschouwd.<sup>32</sup> Er zijn verschillende auteurs geweest die geprobeerd hebben om aspecten van Peirces denken, waaronder zijn semiotiek, te betrekken op beeldende kunst en ook deze bronnen heb ik gebruikt.<sup>33</sup> Geen van deze auteurs probeert echter om een Peirceaans-

---

<sup>25</sup> In het tweede deel van *The Essential Peirce* zijn Peirces voornaamste teksten over semiotiek opgenomen. Charles Sanders Peirce, *The Essential Peirce, Volume 1: Selected philosophical writings (1867–1893)*. Nathan Houser en Christian J.W. Kloesel ed. (Bloomington en Indianapolis 1992) en Charles Sanders Peirce, *The Essential Peirce, Volume 2: Selected philosophical writings (1893–1913)*. Nathan Houser, Jonathan R. Eller, Albert C. Lewis en e.a. ed. (Bloomington en Indianapolis 1992).

<sup>26</sup> Mats Bergman, Sami Paavola en João Queiroz, 'Dictionary', *Commens, Digital Companion to C. S. Peirce*, z.j. <http://www.commens.org/>, laatst geraadpleegd op 1 juni 2021.

<sup>27</sup> Ook hier volg ik de bestaande annotatieconventies die voor Peirces werk worden gebruikt. Voor ongepubliceerde teksten worden de letters MS gebruikt die verwijzen naar alle overgeleverde manuscripten.

<sup>28</sup> Thomas L. Short, 'Peirce's concept of final causation', *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 17 (1981) afl. 4, 369-382; Thomas L. Short, 'Interpreting Peirce's interpretant: A response to Lalor, Liszka, and Meyers', *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 32 (1996) afl. 4, 488-541 en Thomas Lloyd Short, *Peirce's theory of signs* (Cambridge 2007).

<sup>29</sup> James Jakób Liszka, *A general introduction to the semiotic of Charles Sanders Peirce* (Bloomington en Indianapolis 1996).

<sup>30</sup> Helmut Pape, 'Final Causality in Peirce's Semiotics and his Classification of the Sciences', *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 29 (1993) afl. 4, 581-607 en Helmut Pape, 'Searching for Traces: How to Connect the Sciences and the Humanities by a Peircean Theory of Indexicality', *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 44 (2008) afl. 1, 1-25.

<sup>31</sup> Albert Atkin, *Peirce* (e-boekuitgave; New York 2015) en Albert Atkin, 'Peirce's Theory of Signs'.

<sup>32</sup> Zie bijvoorbeeld Atkin, *Peirce*, 125, 137 en 139 en James Liszka, 'Teleology and Semiosis: Commentary on T.L. Short's Peirce's Theory of Signs', *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 43 (2007) afl. 4, 636-644, aldaar 636. Liszka, met wie Short middels diverse publicaties over Peirces semiotiek een scherp debat heeft gevoerd, noemt Short's boek het beste werk over Peirces semiotiek dat in druk verschenen is. Kenmerkend voor Short's interpretatie van Peirces denken is de nadruk teleologie.

<sup>33</sup> Voorbeelden van auteurs die Peirces werk vanuit verschillende vakgebieden toepassen op kunst zijn Mieke Bal (literatuurwetenschappen), Norman Bryson (kunstgeschiedenis), Martin Lefebvre (filmwetenschappen), Barend van Heusden (taal- en kunstwetenschappen), François Brunet (geschiedenis van de fotografie) Michael Leja (kunstgeschiedenis) en James Elkins (kunstgeschiedenis en kunstkritiek). Mieke Bal en Norman Bryson, 'Semiotics and art history', *The art bulletin* 73 (1991) afl. 2, 174-208; Martin Lefebvre, 'Peirce's esthetics: A taste for signs in art', *Transactions of the Charles S. Peirce Society* (2007) 319-344; Barend van Heusden, 'Aesthetic and artistic semiosis: A Peircean perspective' in: Vincent M. Colapietro en Thomas M. Olszewsky ed., *Peirce's doctrine of signs: Theory, applications, and connections* (Berlijn 1996) 239-250; François Brunet, 'Visual semiotics versus pragmatism: Peirce and photography' in: ibidem (295-314); Michael Leja, 'Peirce, visuality, and art', *Representations* 72 (2000) afl. 97-122 en James Elkins, 'What does Peirce's sign theory have to say to art history?', *Culture, Theory and Critique* 44 (2003) afl. 1, 5-22. De meeste van deze auteurs benadrukken de mogelijkheden van een Peirceaanse semiotiek in verband met beeldende kunst. Leja neemt in dit debat een middenpositie in terwijl James Elkins sceptisch is over deze toepasbaarheid. François Brunet benadrukt dat veel auteurs die Peirceaanse inzichten toepassen vanuit een specifiek vakgebied selectief te werk gaan en vergeten dat Peirce in de eerste plaats een natuurwetenschappelijk onderzoeker was en geen kunstwetenschapper. De

semiotische betekenistheorie voor beeldende kunst te ontwikkelen die de belangrijkste kenmerken van Peirces denken bevat. Ik heb gepoogd om dat wel te doen waarbij ik dus voortdurend algemene semiotische inzichten toepas op het interpreteren van beeldende kunst.

In het derde hoofdstuk waarin een dialoog wordt ontwikkeld, hanteer ik twee belangrijke criteria. Allereerst is het doel van dit onderzoek een verbreding, verrijking en verheldering van Gadamer's esthetica van het beeldende kunstwerk. De dialoog met Peirces werk moet dus bijdragen aan dit doel zodat er ruimte ontstaat voor kunstwerken uit de volle breedte van verschillende culturen, tijden en achtergronden waarbij ook het mislukken van verstaan verhelderd en geadresseerd kan worden. Daarnaast zouden inzichten die Gadamer en Peirce beiden onderschrijven, niet in het geding moeten komen in deze dialoog. Dit betreft in ieder geval pluraliteit van betekenis en het verwerpen van relativisme.

Uit het voorgaande blijkt dat zowel hoofdstuk 1 als 2 aspecten bevatten die iets nieuws toevoegen aan het denken over beeldende kunst. Daar komt bij dat Gadamer en Peirce nog nauwelijks met elkaar in verband zijn gebracht.<sup>34</sup> Deze poging, die vooral in hoofdstuk 3 wordt uitgewerkt, past in een breder debat waarin geprobeerd wordt om Peirces denken toe te passen op geesteswetenschappelijke vakgebieden waaronder ook de filosofische hermeneutiek.<sup>35</sup> Dat is gedeeltelijk nog onontgonnen terrein, vooral omdat binnen de geesteswetenschappen een structuralistische semiotiek veel invloedrijker is geweest.<sup>36</sup> Er is daarbij al enige tijd een debat gaande

---

in deze voetnoot genoemde auteurs zijn inderdaad geen van allen geschoold in de semiotiek of logica. Tenslotte verwijst ook Short in zijn hoofdwerk op diverse plekken naar beeldende kunst.

<sup>34</sup> De weinige keren dat beide denkers worden vergeleken, blijft het bij enkele waarnemingen over grote verschillen of overeenkomsten, met name wat betreft de relatie tussen taal en denken en realisme van betekenis. Thomas M. Olszewsky, 'The construction of a Peircean hermeneutics' in: Vincent M. Colapietro en Thomas M. Olszewsky ed., *Peirce's doctrine of signs: Theory, applications, and connections* (Berlijn 1996) 441-450, aldaar 442-444 en Joel Weinsheimer, 'A word is not a sign: Hermeneutic semiotics and Peirce's "Ethics of terminology"' in: ibidem, 399-414, aldaar 408 en 412.

<sup>35</sup> Diverse auteurs hebben geprobeerd aspecten uit de continentale hermeneutiek te verbinden met aspecten van Peirces semiotiek. Waar dat relevant is refereer ik in deze scriptie aan dergelijke pogingen. Zie bijv. Roland Daube-Schackat, 'Peirce and hermeneutics' in: ibidem (381-390); Ines Riemer, 'Hermeneutic aspects in the light of Peirce's methodology' in: ibidem (391-398); Thelma Z. Lavine, 'Peirce, pragmatism, and interpretation theory' ibidem (429-440); Weinsheimer, 'A word is not a sign' en Olszewsky, 'The construction of a Peircean hermeneutics'. Voorbeelden van auteurs die Peirces werk toepassen op geesteswetenschappen in het algemeen zijn bijvoorbeeld Brian Kemple, Helmut Pape, Lars Elleström en Douglas Anderson. Brian Kemple, *The Intersection of Semiotics and Phenomenology: Peirce and Heidegger in Dialogue* (Berlijn en Boston 2019); Pape, 'Searching for Traces'; Lars Elleström, 'Material and mental representation: Peirce adapted to the study of media and arts', *The American journal of semiotics* 30 (2014) afl. 1/2, 83-138 en Douglas R. Anderson, *Creativity and the Philosophy of CS Peirce* (Wittenberg 2013).

<sup>36</sup> Dit blijkt bijvoorbeeld duidelijk uit zowel het structuralisme als het poststructuralisme waarin respectievelijk gedacht wordt uit of geageerd wordt tegen elementen die onder andere terug te voeren zijn op De Saussures dyadische semiotiek. Zie ook A. A. Braembussche, *Denken over kunst, een kennismaking met de kunstfilosofie* (Bussum 1994) 251-255.

over de mate waarin Peirces werk van toepassing kan zijn op het denken over kunst.<sup>37</sup> Met dit onderzoek hoop ik een bescheiden bijdrage aan deze debatten te leveren. Tenslotte heeft dit onderzoek ook een zekere maatschappelijke relevantie. In de Nationale Wetenschapsagenda wordt bijvoorbeeld aangegeven dat er onderzoek nodig is dat ingaat op de vraag wat kunst voor mensen betekent.<sup>38</sup> Aan de beantwoording van die vraag zou dit onderzoek een bijdrage kunnen leveren.

---

<sup>37</sup> Zie voetnoot 33.

<sup>38</sup> Dit betreft vraag 67 die is ondergebracht in de route *Kunst: onderzoek en innovatie in de 21ste eeuw*.

'Gestelde vragen. Nationale Wetenschapsagenda', NWO, 2016.

<https://vragen.wetenschapsagenda.nl/cluster/wat-betekent-kunst-voor-mensen>, laatst geraadpleegd op 25 juli 2020.

## Hoofdstuk 1 Het verstaan van het beeldende kunstwerk in de filosofische hermeneutiek van Hans Georg Gadamer

In dit hoofdstuk staat de vraag centraal wat Gadamer's verstaansbegrip<sup>39</sup> en kunstbegrip inhouden en welke argumenten hij daarvoor heeft. Als dat inzichtelijk is gemaakt, kan duidelijk worden op welke punten Gadamer's denken verbreed, verrijkt en verhelderd kan worden. Het probleem is dat Gadamer niet zozeer een vastomlijnd kunstbegrip en verstaansbegrip presenteert waarvan een formele argumentatiestructuur blootgelegd kan worden. Veeleer is hij erop uit zijn publiek te winnen voor zijn centrale uitgangspunt dat de ervaring van kunst aanspraak maakt op waarheid. De beschouwer dient dus vooral een nieuw standpunt in te nemen ten aanzien van het kunstwerk en daar past een logische verhandeling in Gadamer's optiek ongetwijfeld niet bij.<sup>40</sup> In paragraaf 1.1 laat ik aan de hand van Gadamer's kritiek op andere benaderingen van kunst zien wat zijn voornaamste uitgangspunten zijn. Vervolgens wil ik in paragraaf 1.2 laten zien hoe het verstaan van kunst volgens Gadamer tot stand komt. Daar maak ik ook de balans op en geef ik aan op welke punten Gadamer's denken over beeldende kunst verbreed, verrijkt en verhelderd zou kunnen worden.

---

<sup>39</sup> In dit deel gebruik ik uitsluitend het woord verstaan als vertaling van *verstehen*. Dit hangt vooral samen met Gadamer's specifieke invulling van dit begrip.

<sup>40</sup> Nicholas Davey, 'Gadamer's aesthetics', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2007. <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/gadamer-aesthetics/>, laatst geraadpleegd op 1 juni 2021. Op een andere plek gaat Davey zelfs verder: "*Gadamer's work should not be judged on its formal argumentation but on its rhetorical effectiveness, that is, what it brings about and its effectiveness in altering our understanding of a subject-matter.*" Davey, *Unfinished worlds*, 6.



## 1.1 Gadamer's kritiek op de subjectivering van de esthetica in *Wahrheit und Methode*

1.1.1 De problemen van een gesubjectieerde esthetica: het geniebegrip, het belevenisbegrip en het methodeprobleem

### 1.1.1.1 Subjectieve esthetica

Het eerste deel van *Wahrheit und Methode* gebruikt Gadamer onder andere om de geschiedenis van esthetica en de betekenis van kunst te bespreken. Hierin ligt de nadruk op Kants werk over esthetica en de invloed die zijn werk heeft gehad op filosofen uit de negentiende en vroege twintigste eeuw zoals Schleiermacher, Dilthey, Natorp en Valéry. Wat deze denkers volgens Gadamer gemeen hebben, is dat ze de esthetica funderen op het subject, iets dat Gadamer voor het eerst bij Kant waarneemt. Daarom noem ik deze denkrichting de traditie van de *gesubjectieerde esthetica*. Het is in een kritische dialoog met de gesubjectieerde esthetica dat Gadamer met een eigen kunstbegrip en verstaansbegrip komt dat hij op andere plekken verder uitwerkt. Hierbij wordt Gadamer geïnspireerd door vele filosofen, uiteenlopend van Plato en Aristoteles tot Hegel en Heidegger.<sup>41</sup>

Gadamer's analyse vertrekt bij Kants esthetica. Gadamer betoogt dat Kant de esthetische ervaring geheel in termen van smaak (*Geschmack*) begrijpt en Gadamer's reactie hierop is illustratief voor de aard van zijn denken: Gadamer formuleert zijn kritiek op Kant door te putten uit wat hij de *humanistische traditie* noemt waarbij hij het smaakbegrip aan een historisch onderzoek onderwerpt. In de humanistische traditie, die bij Plato begint en zich vanaf daar in het westerse denken door de loop van vele eeuwen ontwikkelde, had het begrip smaak volgens Gadamer vooral te maken met een vorm van kennis van het juiste. Smaak is binnen deze traditie te typeren als een zintuig dat ervoor zorgt dat het verkeerde of ongepaste wordt vermeden. Dit is altijd het ongepaste volgens een gemeenschap waarbij smaak een beroep doet op het afstand nemen van persoonlijke voorkeuren met het oog op een gedeelde morele standaard. Smaak is daarmee een sociaal fenomeen dat zonder argumenten en ook zonder methodische voorschriften een beroep op algemene geldigheid doet.<sup>42</sup> Deze vorm van smaak richt zich daarbij op de toepassing: in het concrete verstaan van iets, leidt het tot het juiste en ware oordeel voor en volgens de gemeenschap.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Theodore George noemt Kant, Hegel en Heidegger Gadamer's voornaamste inspiratiebronnen. In verband met Kant en Hegel merkt hij op dat Gadamer soms meeleeft en instemt met Kant en op andere plekken tegenleest en kritiek levert op Kants esthetica. Niall Keane en Chris Lawn, *The Blackwell companion to hermeneutics* (E-boekuitgave; Chichester 2016) 54 en 57. Zie ook voetnoot 75.

<sup>42</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 41-44.

<sup>43</sup> Smaak is daarmee ook uitzonderlijk breed: het heeft niet alleen betrekking op het esthetische maar op het geheel van het morele leven. Ibidem 44.

Volgens Gadamer is Kant een van de eerste denkers geweest die het woord smaak een nieuwe subjectieve betekenis gaf waarbij de hierboven beschreven vorm van gemeenschapskennis verdween. Kants smaakbegrip gaat volgens Gadamer over *reflexieve* smaak: het is slechts een subjectief vermogen tot beoordelen.<sup>44</sup> Dit vermogen tot reflexieve oordelen, vormt het fundament van Kants esthetica. Het gevolg is dat kennis uit het domein van de esthetica wordt gevoerd; alleen in de praktische en theoretische rede is er volgens Kant plaats voor zekere kennis. Hiermee verdwijnt ook het begrip waarheid uit de sfeer van de esthetica.<sup>45</sup> Aangezien de ervaring van kunst volgens Gadamer aanspraak maakt op waarheid, vormt subjectivering een onoverkomelijk probleem en om die reden wijst Gadamer dit af. Deze afwijzing staat niet op zichzelf: door uitgebreide analyses legt Gadamer de problemen bloot die voortvloeien uit de subjectivering binnen de geesteswetenschappen in het algemeen en de esthetica in het bijzonder. Voor dit onderzoek zijn drie kernpunten van de gesubjectieerde esthetica van belang: het geniebegrip, het belevenisbegrip en daaraan verbonden de zoektocht naar een methode binnen de geesteswetenschappen. Gadamers kritiek op deze kernpunten legt veel van zijn eigen positie bloot. Om die kritiek goed te kunnen duiden, schets ik eerst de belangrijkste kenmerken van het geniebegrip en het belevenisbegrip.

#### 1.1.1.2 Het geniebegrip

Binnen de gesubjectieerde esthetica wordt het geniebegrip gebruikt om over kunst, kunstenaars en het verstaan van kunst te kunnen spreken. Deze door Kant geïntroduceerde term duidt volgens Gadamer op hetgeen ons begrip te boven gaat in de ervaring van kunst.<sup>46</sup> Kants geniebegrip heeft betrekking op de kenvermogens van zowel de kunstenaar als de beschouwer; deze kenvermogens worden meegenomen in een vrij spel van gemoedstoestand en verbeelding. In de ervaring van een kunstwerk worden we zo bepaald bij het raadsel van het schone zelf door de harmonie tussen verbeeldingskracht en verstand. Het is de verdienste van kunst dat zij dit vrije spel van de kenvermogens mededeelbaar en zichtbaar maakt.<sup>47</sup> Het geniebegrip sluit veel beter dan het

---

<sup>44</sup> Volgens Gadamer ziet Kant smaak als een subjectief principe waarin de doelmatigheid van het genoegen of genot van het subject bij het zien van iets moois centraal staat. Volgens Kant is iets mooi als het aan zijn doel beantwoordt. Dit doel is een verworven standaardidee van iets. Een roos kan dus als mooi worden beoordeeld als ze overeenkomt met het verworven standaardidee van 'roos-zijn'. Gadamer merkt op dat dit feitelijk geen schoonheids*ideaal* is; het is veeleer een zaak van juistheid en overeenstemming. In die zin is het nauw verbonden met ons kenvermogen: in het herkennen van iets als overeenstemmend met een standaardidee ligt het genoegen of genot en dat principe vormt een grondgedachte van Kants esthetica. Ibidem 48-49, 53-56 en 59-60.

<sup>45</sup> Ibidem 46-47.

<sup>46</sup> Ibidem 58.

<sup>47</sup> Ibidem 59-61.

humanistische smaakbegrip aan bij de aard van het kunstwerk van de late achttiende en negentiende eeuw dat volgens Gadamer voor het eerst als een autonoom verschijnsel werd gezien dat in publieke musea te bewonderen was.<sup>48</sup> Smaak heeft volgens Gadamer een nivellerende functie en is daarmee niet zozeer uit op het onthutsende of uiterst originele dat juist wel werd gewaardeerd in kunst die na het classicisme opkwam. Daarnaast is het smaakbegrip verbonden aan menselijke onbestendigheid. Iets wat op een bepaald moment in de smaak valt, kan later als smakeloos worden beoordeeld en dit strookt niet met het universele en tijdloze karakter dat geslaagde kunstwerken door de tijd heen tentoonspreiden. Om deze redenen kon het geniebegrip uitgroeien tot transcendentiaal grondbeginsel voor de esthetica in het algemeen. Zo werd het standpunt van de kunst, gedefinieerd als de onbegrijpelijke, onbewuste en geniale productie, het fundament van de esthetica. Het geniebegrip is daarbij niet voorbehouden aan de kunstenaar: ook het verstaan van een kunstwerk is een daad van geniale schepping waarmee het geniale een universeel waardebegrip kon worden.<sup>49</sup>

#### *1.1.1.3 Het belevenis-begrip en de zoektocht naar een geesteswetenschappelijke methode*

Tegelijkertijd ontstaat in de negentiende eeuw een duidelijke behoefte om de geesteswetenschappen, waaronder de esthetica, van een eigen kentheoretisch fundament te voorzien, vergelijkbaar met de manier waarop de natuurwetenschappen een eigen kentheoretisch fundament bezaten. Gadamer legt aan de hand van met name Diltheys werk uit hoe het begrip belevenis (*Erlebnis*) tot een dergelijk kentheoretisch fundament van de esthetica kon uitgroeien.<sup>50</sup> Volgens Gadamers lezing van Dilthey is alles wat uit het verleden tot ons komt te herleiden tot beleveniseenheden die tegelijk betekenseenheden zijn. Hiermee doelt Dilthey op het bijzondere karakter van bronnen uit het verleden: het behoort tot hun aard dat latere verstanders deze bronnen voor de geest kunnen halen. Het begrip belevenis hangt volgens Gadamers Dilthey-interpretatie dus nauw samen met reflexiviteit. Dilthey benadrukt zelfs dat de laatste bewustzijns-eenheid niet de gewaarwording maar de belevenis is. Het innerlijke leven van mensen objectiveert zichzelf volgens Dilthey in betekenisstructuren zoals historische bronnen en daarom is het verstaan van deze bronnen niets anders dan het terugvertalen van deze objectiveringen van het leven naar het geestelijk leven van waaruit ze zijn voortgekomen en dit is mogelijk door de inspanning van de menselijke geest. In die zin heeft Dilthey positivistische verwachtingen ten aanzien

---

<sup>48</sup> Ibidem 55.

<sup>49</sup> Zelfs de natuur kon in het geniebegrip worden ingelijfd in zoverre de betekenis ervan gelegen is in de scheppende geest van de mens zelf. Ibidem 62-65.

<sup>50</sup> Ibidem 70-71.

van het methodische denken in beleviseenheden als de meest basale eenheid waarin het leven zich manifesteert.

Gadamer laat aan de hand van het werk van filosofen als Schleiermacher, Natorp, Bergson en Simmel zien welke waarde aan het belevenisbegrip werd gehecht binnen de traditie van de gesubjectieerde esthetica. Het ervaren belang van een belevenis schuilt in haar diepe verwantschap met de totaliteit van het leven.<sup>51</sup> Een belevenis is geen episode van voorbijgaande aard die het gewone leven onderbreekt; het is veeleer een in de tijd afgebakend moment met een blijvende betekenis die op het geheel van het eigen leven betrokken is en daarbij als onvergetelijk en onvervangbaar ervaren wordt. Hieruit volgt dat een belevenis iets onuitputtelijks bevat waardoor het ons begrip overstijgt: een mens kan zich immers niet tot een standpunt kan verheffen dat inzichtelijk maakt hoe een belevenis zich tot het geheel van het eigen leven verhoudt.<sup>52</sup> Het belevenisbegrip en de genie-esthetica hangen dan ook samen: het geniebegrip dat het irrationele, het onbewuste en het originele benadrukt, stelt de belevenis als moment van onuitputtelijke verstandsoverstijgende betekenis centraal. Wat betreft kunst moet benadrukt worden dat hierbij de nadruk op het gemoed van de beschouwer ligt; daar voltrekt het meest wezenlijke van de ervaring van kunst zich.

Gadamer bespreekt het verband tussen het begrip belevenis en een gesubjectieerde genie-esthetica in termen van belevisesthetica. In het zien van een kunstwerk gaat een beschouwer gedurende een bepaald moment in de tijd als individu op in een kunstwerk dat een wereld op zich vormt en een overdaad aan betekenis presenteert. Deze ervaring komt overeen met wat de basisstructuur van een belevenis lijkt te zijn: het is een confrontatie met oneindige betekenis die geheel en al opgaat in een van andere levensverbanden afgesneden ervaring die de beschouwer uiteindelijk toch met het geheel van het leven moet confronteren. Het is volgens hem dan ook begrijpelijk dat juist het begrip belevenis tot funderend begrip binnen de esthetica kon uitgroeien. De esthetische belevenis lijkt de bestemming van het kunstwerk te zijn waarmee alle nadruk dus primair op de subjectieve reflectie van de beschouwer ligt.<sup>53</sup>

#### *1.1.1.4 Gadamers kritiek op het geniebegrip en het belevenisbegrip*

Gadamer heeft uiteenlopende kritiek op het begrip belevenis als funderend principe voor de esthetica en op de rol van het geniebegrip. Allereerst laat Gadamer zien dat zowel het

---

<sup>51</sup> Gadamer citeert in dit verband een uitspraak van Schleiermacher waaruit blijkt dat een belevenis een moment van het oneindige leven is: "*Jedes Erlebnis ist, mit Schleiermacher zu sprechen, >ein moment des unendlichen Lebens<.*" Ibidem 75.

<sup>52</sup> Ibidem 71-76.

<sup>53</sup> Ibidem 74-76.

belevensbegrip als het geniebegrip negentiende-eeuwse concepten zijn. Omdat vele kunstwerken niet het zelf als voornaamste object hebben, is subjectieve belevens en het geniale scheppen van betekenis een anachronistische maatstaf.<sup>54</sup> Daarnaast heeft Gadamer kritiek op de belevens als doel van een kunstwerk. Als dit zo zou zijn, verwordt het kunstwerk tot een lege vorm die als vertrekpunt dient van allerlei uiteenlopende belevissen wat onherroepelijk leidt tot ‘hermeneutisch nihilisme’.<sup>55</sup> Dat is tevens de kritiek op de genie-esthetica in het algemeen: de volstrekte vrijheid van het geniale scheppende verstaan als bestemming van een kunstwerk onttrekt de verstaander aan iedere maatstaf. Een genie-esthetica kan volgens Gadamer daarom geen antwoord geven op de vraag wat een kunstwerk precies is; ze zou moeten beweren dat een kunstwerk altijd onvoltooid is omdat het pas tot een volmaakte schepping komt in het gemoed van de scheppende beschouwer die zelf in een symboliserende activiteit betekenis toekent aan het beschouwde.<sup>56</sup> Tenslotte beweert Gadamer dat de esthetische belevens geen recht doet aan de hermeneutische continuïteit die ons zelf uitmaakt. Mensen zijn hermeneutisch gevormd en onderkennen zowel hun eigen historiciteit als de historiciteit van het kunstwerk. In die zin zijn zowel de mens als het kunstwerk als een diachronische eenheid op te vatten. Een belevens heeft hier geen oog voor: ze voltrekt zich zozeer in het nu dat de tijds kloof tussen kunstwerk en beschouwer in een keer lijkt te worden overbrugd.<sup>57</sup>

Het belangrijkste is dat hier duidelijk wordt wat volgens Gadamer het doel is van een ontmoeting met een kunstwerk: *in een kunstwerk ontmoeten we uiteindelijk onszelf en begrijpen we onszelf*.<sup>58</sup> Als dat zo is, voldoet het belevensbegrip niet vanwege zijn afgesloten tijdstructuur; een belevens is uit de continuïteit van het leven gelicht en bestaat bij de gratie van het specifieke van een bepaald moment dat niet vergeten mag worden.<sup>59</sup> Deze discontinuïteit zou vermeden moeten worden: de kunstervaring moet deel uitmaken van de diachronische eenheid van het leven.<sup>60</sup>

#### 1.1.1.5 Het methodeprobleem

Hierboven bleek dat Dilthey het begrip belevens als kentheoretisch fundament voor de geesteswetenschappen beschouwde. Gadamer benadrukt echter dat iets dat beleefd wordt, altijd zelf-beleefd is waaruit volgt dat het zelf de inhoud van de betekenis van het beleefde voor een

---

<sup>54</sup> Ibidem 76-77.

<sup>55</sup> Ibidem 99-100.

<sup>56</sup> Ibidem 99-100.

<sup>57</sup> Ibidem 77-78 en 105. Zie ook Davey, *Unfinished worlds*, 49.

<sup>58</sup> Gadamer verwijst hiervoor naar Hegels uitspraak dat kunst “den Menschen vor sichselbst bringt.” Gadamer ziet dit als de essentie van alle kunst. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 54.

<sup>59</sup> Ibidem 72. Om deze reden noemt Davey het belevensbegrip toeristisch van aard; het staat los van het historisch gevormde zelf dat wortelt in tradities. Davey, *Unfinished worlds* 72-74.

<sup>60</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 101-103.

aanzienlijk deel bepaalt. Belevens is daarmee een veel te instabiele basis om als algemeen kentheoretisch fundament te kunnen fungeren.<sup>61</sup> Belangrijker is echter dat Gadamer kritiek heeft op Diltheys positivistische benadering van de geesteswetenschappen waarbij met name Diltheys methodebegrip het moet ontzien. Hoewel Dilthey een scherp oog had voor de specifieke aard van geesteswetenschappelijke onderzoeksobjecten, verwijt Gadamer hem toch te veel vast te houden aan een methodisch ideaal dat voortkomt uit de natuurwetenschappen.<sup>62</sup> Een wetenschappelijke methode bestaat volgens Gadamer bij de gratie van vervreemding ten aanzien van het te onderzoeken object. Daarnaast zoekt een methode naar wetmatigheden. Volgens Gadamer botst dit met het doel van de geesteswetenschappen in het algemeen en de ervaring van kunst in het bijzonder. Het gaat daar namelijk om de waarheidsaanspraak die niet gehoord wordt als een wetenschappelijke methode wordt gebruikt.<sup>63</sup>

#### 1.1.1.6 Een herijking van de *esthetica*

Het is nu duidelijk welke fundamentele kritiek Gadamer heeft op een gesubjectieerde *esthetica*. Belangrijk hierbij is dat ons autonome kunstbegrip volgens Gadamer is ontstaan vanuit deze *esthetica* die het gemoed van het subject centraal stelt. Dit resulteert in een specifieke houding van het subject ten aanzien van kunst die Gadamer aanduidt met de term *esthetisch bewustzijn*.<sup>64</sup> Het esthetisch bewustzijn plaatst volgens Gadamer kunst en werkelijkheid tegenover elkaar. Met dat de kunst esthetisch gezien een eigen standpunt verkrijgt maakt zij aanspraak op autonome macht: de wereld van de kunsten is als een ideaal rijk dat eigen wetten kent en niet op basis van iets anders beoordeeld kan worden. Kunst wordt dus niet langer gezien als behorend tot de werkelijkheid maar als een ontmaskering of juist een idealisering daarvan. Daarmee is kunst autonoom geworden.<sup>65</sup>

Op deze verschuiving heeft Gadamer sterke kritiek die mijns inziens het beste samen te vatten is met zijn term *esthetische onderscheiding*. Met dit begrip doelt Gadamer op ons reducerend omgaan met kunstwerken in het uitsluitend oog hebben voor esthetische aspecten. Omdat het esthetische volgens een gesubjectieerde *esthetica* het meest wezenlijke van een kunstwerk is, hebben de inhoud, de (morele) boodschap, de functie en de context van een kunstwerk de beschouwer niets meer te zeggen. Daarmee wordt zichtbaar hoezeer het kunstbegrip, dat door esthetische onderscheiding tot stand komt, vanuit de beschouwer is gedacht. Sterker nog, het is het

---

<sup>61</sup> Ibidem 53-56.

<sup>62</sup> Ibidem 12 en 70-71

<sup>63</sup> Ibidem 9-11, 24 en 70-71.

<sup>64</sup> Ibidem 47 en 91-92.

<sup>65</sup> Ibidem 87-88.

esthetisch bewustzijn zelf dat bepaalt wat kunst is. Het museum ziet Gadamer als een plek die vanuit het esthetisch bewustzijn is ontstaan. Waar oudere verzamelingen vanuit een humanistisch smaakbegrip tot stand kwamen waarmee ze iets zeiden over hetgeen van belang was in de door vaste betekenisstructuren omgeven cultuur van de verzamelaar, zijn musea verzamelingen van verzamelingen. Het kunstwerk verliest daarbij zijn originele plek, het verliest zijn eigen wereld.<sup>66</sup>

Zo wordt duidelijk dat volgens Gadamer het kunstbegrip en het verstaan van kunst opnieuw doordacht moeten worden. De verstaanssituatie binnen een gesubjectieerde esthetica wordt mijns inziens door Gadamer beschouwd als een tweezijdig losgekoppeld fenomeen: via de belevenis is de verstaander los komen te staan van alle eigen levensverbanden terwijl het kunstwerk door het esthetische bewustzijn los van zijn eigen wereld is komen te staan waardoor het verstaan zich in een ver universum lijkt te voltrekken. Het verstaan leidt zo enerzijds nooit tot ware zelfontmoeting en anderzijds altijd tot hermeneutisch nihilisme. Met het afschrijven van de genie-esthetica voldoet het kunstbegrip dat gestoeld is op esthetische onderscheiding niet langer en Gadamer wil daarom een ander kunstbegrip en een ander verstaansbegrip introduceren dat niet reductionistisch is “maar dat kan uitleggen wat kunst in waarheid is en wat haar waarheid is.”<sup>67</sup>

### 1.1.2 Gadamer's weg uit de gesubjectieerde esthetica

In *Wahrheit und Methode* schetst Gadamer een route die wegvoert uit een gesubjectieerde esthetica. Hierbij staan mijns inziens drie kernaspecten centraal. Geïnspireerd door Hegel, Heidegger en de fenomenologische traditie werkt Gadamer allereerst het begrip *ervaring* uit. Ten tweede doet Gadamer een beroep op de autoriteit van het overgeleverde zoals dat met name vanuit de *humanistische traditie* tot ons komt.<sup>68</sup> Ten derde revitaliseert Gadamer het *klassieke schoonheidsbegrip*.

#### 1.1.2.1 Het begrip ervaring en het belang van hermeneutische fenomenologie

Gadamer ziet in het werk van Hegel een belangrijk inzicht ontstaan dat niet subjectief is: Hegel onderkent het waarheidsgehalte van elke ervaring van kunst en dat inzicht is cruciaal voor Gadamer. Daarbij heeft Hegel volgens Gadamer ook oog voor het historische karakter van kunst. Hierdoor kan de esthetica ‘een geschiedenis van de waarheid’ worden en dat is een precieze omschrijving van

---

<sup>66</sup> Ibidem 91-94.

<sup>67</sup> Gadamer schrijft in dit verband: “*Wir fragen die Erfahrung der Kunst statt dessen nicht danach, als was sie sich selber denkt, sondern danach, was sie in Wahrheit ist und was ihre Wahrheit ist (...)*.” Ibidem 106.

<sup>68</sup> Een groot deel van *Wahrheit und Methode* kan worden opgevat als een poging om de humanistische traditie te revitaliseren. Zie hiervoor ook 1.2.4.

Gadamers eigen positie.<sup>69</sup> Zo lijkt er dus in de ervaring van kunst een waarheidsaanspraak te liggen die het aangrijpingspunt vormt om te veronderstellen dat er daadwerkelijk waarheid te vinden is in hetgeen wordt overgeleverd.

Het is belangrijk te weten wat het begrip ervaring precies betekent bij Gadamer. In navolging van Aristoteles en Hegel benadrukt Gadamer dat een ervaring per definitie een dialectisch karakter heeft: een ervaring kan alleen door een negatie tot stand komen waarmee het een omkering in het bewustzijn is. Elke ervaring doorkruist immers naar haar aard een verwachting om ervaring te kunnen zijn. Dit andere dat de negatie mogelijk maakt is de *overlevering* waartoe ook beeldende kunst behoort.<sup>70</sup> Dat het ondanks de negatie toch tot een ervaring kan komen, is volgens Gadamer mogelijk doordat de verstaander en het kunstwerk beide een eigen historiciteit bevatten, ze delen de zijnswijze van het historisch gevormde waarmee zowel het zelf als het overgeleverde nooit tot een statisch onderzoeksobject kunnen worden, een inzicht dat Gadamer aan Heidegger dankt. Het besef hiervan duidt Gadamer aan met *historisch bewustzijn*, een begrip dat in 1.2.4 nader wordt uitgediept.<sup>71</sup> Hieraan verbindt Gadamer de notie van toebehoren van de verstaander tot hetgeen verstaan moet worden.<sup>72</sup> Tegelijkertijd vallen verstaander en kunstwerk nooit samen en dat is cruciaal voor Gadamers verstaansdoel dat in zelfontmoeting en zelfbegrip ligt. Een gesubjectieerde esthetica vindt zelfbegrip ook belangrijk maar hiervoor eigent ze zich kunstwerken uit het verleden toe en schept in een subjectief oordeel een betekenis voor zichzelf. Zo behoort de geschiedenis het subject toe. Volgens Gadamer laat juist de grondstructuur van de ervaring zien dat zelfbegrip alleen kan ontstaan door een negatie die de betekenisverwachting doorkruist. In die negatie waarin de eigen historiciteit van het verstande kunstwerk wordt gerespecteerd, worden de eigen vooroordelen zichtbaar die lang voordat we dat wisten zijn ontstaan door de traditie waarin we zelf wortelen en die bepaald wordt door onder andere opvoeding, cultuur en scholing. Daarom behoren wij juist de geschiedenis toe; iets dat zichtbaar wordt in de confrontatie met een kunstwerk waarin duidelijk wordt dat de vooroordelen van het individu de historische werkelijkheid van zijn bestaan vormen.<sup>73</sup> Al met al ontstaat er een spanning binnen de hermeneutiek die zich beweegt tussen enerzijds een

---

<sup>69</sup> Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen 1960 en 2010) 104-105. Bij Hegel wordt de ervaring uiteindelijk opgeven in de waarheid van het begrip dat almachtig wordt en daarin volgt Gadamer Hegel beslist niet.

<sup>70</sup> Ibidem 356-360. Zie ook Nicholas Davey, *Unfinished worlds: hermeneutics, aesthetics and Gadamer* (2013) 74.

<sup>71</sup> Merk op dat het begrip *historisch bewustzijn* ook wordt bekritiseerd door Gadamer, met name vanwege de objectiverende wijze waarop het volgens Gadamer door Dilthey werd ingezet. Het anders-zijn van het historische wordt dan zozeer benadrukt dat de eigen geconditioneerdheid overwonnen lijkt te zijn zodat van een werkelijke dialoog met het historische niet langer sprake kan zijn. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 366.

<sup>72</sup> Ibidem 105-106 en 266-269.

<sup>73</sup> Ibidem 281. Zie ook Davey, *Unfinished worlds*, 46-47.



toebehoren van de verstaander aan het kunstwerk en anderzijds de dialectiek van de ervaring die door het anders-zijn wordt gekenmerkt. Dit 'tussen' is volgens Gadamer precies de locus van de hermeneutiek.<sup>74</sup>

#### 1.1.2.2 De humanistische traditie

Gadamers weg uit een gesubjectieerde esthetica loopt ook via het revitaliseren van de humanistische traditie. Belangrijke inzichten uit deze eeuwenoude traditie gingen gedurende de achttiende en negentiende eeuw langzaam verloren en dat bemoeilijkt ons verstaan van het overgeleverde.<sup>75</sup> Allereerst benadrukt Gadamer het belang van vorming (*Bildung*). Alleen de gevormde mens, die is ingewijd in een bredere historische context, heeft een ontwikkelde tact die noodzakelijk is voor het openstaan voor algemenere gezichtspunten dan het eigen gezichtspunt. Dit aldus gevormde bewustzijn is het beste als een zintuig te beschrijven dat ver verwijderd blijft van een methodisch ideaal dat zoekt naar wetmatigheden.<sup>76</sup> Het belang van vorming verbindt Gadamer aan de gemeenschap; alleen in het samenleven met anderen en in het in aanraking komen met hetgeen wordt overgeleverd, kan het bewustzijn worden gevormd. In dit verband spreekt Gadamer van *sensus communis*, op te vatten als een zintuig voor het ware en het juiste.<sup>77</sup> Gadamer benadrukt dat *sensus communis* vooral een deugd van het hart en niet van het hoofd is waarmee ook dit aspect van vorming zich onttrekt aan een methodisch ideaal. *Sensus communis* heeft als zintuig voor het ware en juiste vooral een morele dimensie. Volgens Gadamer dienen de geesteswetenschappen en dus ook de verstaander van beeldende kunst zich op *sensus communis* te richten: de geesteswetenschappen onderzoeken immers hetgeen door mensen is voortgebracht en dit voortgebrachte is zelf beslissend bepaald door *sensus communis*. *Sensus communis* is zo een vorm van moreel kennen en historisch weten die kunstwerken en hun verstaanders verbindt en die het

---

<sup>74</sup> Gadamer schrijft: "In diesem Zwischen ist der wahre Ort der Hermeneutik." Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 300.

<sup>75</sup> Ibidem 25-29. Ondanks dit uitgangspunt neemt Gadamer overigens ook impliciet vele ideeën over van de traditie van de gesubjectieerde esthetica. Dit betreft het vanzelfsprekende gebruik van het begrip kunst, maar ook alle andere humanistische kernbegrippen die door Kant maar ook door romantische denkers werden gebruikt. Zie ook Davey, *Unfinished worlds*, 45 en 48-49.

<sup>76</sup> Het Duitse woord *Sinn* heeft meerdere betekenissen, zoals zintuig, betekenis en bedoeling. Op deze plek vergelijkt Gadamer het gevormde bewustzijn met het gezichtsintuig om vervolgens te concluderen dat het als algemeen zintuig beschouwd kan worden. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 22-24.

<sup>77</sup> Ibidem 26-28. Merk op dat de meeste humanistische kernbegrippen die Gadamer bespreekt ook van belang zijn voor denkers waar hij zich (gedeeltelijk) tegen afzet. Iets daarvan zagen we al in verband met smaakbegrip; hetzelfde geldt ook voor *sensus communis* dat een belangrijk begrip in Kants *Kritik der Urteilskraft* is.

geheel van een gemeenschap op het oog heeft.<sup>78</sup> *Sensus communis* heeft daarom alles te maken met het in 1.1.1.1 besproken humanistische smaakbegrip waar Kant volgens Gadamer mee brak.<sup>79</sup>

Al deze humanistische begrippen hebben met elkaar gemeen dat ze geen ruimte laten voor zuivere subjectiviteit en daarom kunnen ze Gadamer helpen in het formuleren van een nieuw kunst- en verstaansbegrip. Het belangrijkste aspect hiervan is mijns inziens zichtbaar in Gadamer's positieve houding ten aanzien van autoriteit. Dit begrip werd in de Verlichting tegenover de rede geplaatst; het volgen van een autoriteit betekende dat het eigen verstand geheel niet wordt gebruikt en daarom moest de rede boven de autoriteit worden verheven. Gadamer laat echter zien dat autoriteit in de humanistische traditie verbonden is aan de begrippen erkenning en kennis. Autoriteit wordt iemand verleend door de erkenning dat zijn oordeel beter en kundiger is dan het eigen oordeel. Daarmee heeft het dus niets te maken met het uitschakelen van de rede in het blindelings volgen van een hogergeplaatste.<sup>80</sup> Binnen de geesteswetenschappen is traditie volgens Gadamer zo'n vorm van autoriteit die eveneens botst op de hang naar vrije zelfbeschikking en vaak in contrast met de rede wordt gedacht. Een traditie bestaat uit kennis en beproefde oordelen die verworven zijn door de loop van de tijd. Het bewaren en levendig houden van een traditie vergt inspanning bestaande uit een proces van voortdurende instemming en instemming veronderstelt rede. Daarom is het verlichte bezwaar tegen autoriteit en traditie volgens Gadamer onhoudbaar. Belangrijk hierbij is dat hetgeen schijnbaar ongemerkt hetzelfde blijft veel minder in het oog springt dan grote omwentelingen. Toch geldt juist tijdens grote omwentelingen dat er veel behouden blijft en niet verandert waarmee traditie veel meer dan verandering de historische zijswijze van zowel het kunstwerk als de verstaander bepaalt.<sup>81</sup> Tenslotte heeft ieder afzonderlijk kunstwerk een eigen traditie van overlevering en interpretatie. Het geheel van deze receptiegeschiedenis noemt Gadamer de *werkingsgeschiedenis*. De *werkingsgeschiedenis* hoort bij het kunstwerk en de beschouwer verhoudt zich daarmee altijd ook tot deze traditie in het verstaan van het kunstwerk.<sup>82</sup>

### 1.1.2.3 Schoonheid

Een van de belangrijkste begrippen uit de humanistische traditie die Gadamer revitaliseert is schoonheid. Gadamer's analyse van dit begrip grijpt vooral terug op de Platoonse traditie en maakt deel uit van het slot van *Wahrheit und Methode*. In andere teksten brengt hij deze slotpassage

---

<sup>78</sup> Ibidem 28-32.

<sup>79</sup> Zo laat Gadamer zien dat het begrip smaak in de zeventiende eeuw nog kon worden gezien als bekroning van het morele oordeel. Ibidem 45.

<sup>80</sup> Ibidem 281-285.

<sup>81</sup> Ibidem 285-286.

<sup>82</sup> Ibidem 304-307.

nadrukkelijk in verband met beeldende kunst waarmee het ook van groot belang is voor dit onderzoek.<sup>83</sup> Gadamer onderscheidt drie aspecten van schoonheid waarvan hij telkens het universele karakter benadrukt. Allereerst gaat het bij schoonheid vooral om het voortreffelijke zelf; het schone is niet omwille van iets anders voortreffelijk.<sup>84</sup> In de tweede plaats benadrukt Gadamer dat schoonheid in het algemeen gericht is op maatvoering, symmetrie en orde.<sup>85</sup> In de derde plaats volgt Gadamer Plato in het benadrukken van het verband tussen het schone met het ware en het goede en dit is zonder twijfel het belangrijkste aspect van Gadamers schoonheidsbegrip, zeker ook omdat het de twee andere schoonheidsaspecten omsluit. Gadamer benadrukt dat het goede ongrijpbaar is en zich verschuilt in het schone dat als zodanig beter kenbaar is omdat het zich in tegenstelling tot het goede direct kan tonen. Het is volgens Gadamer immers de aard van schoonheid dat zij zich – in tegenstelling tot het lelijke of (letterlijk) afzichtelijke – wil vertonen. Het schone is daarmee de verschijningswijze van het goede, het voortreffelijke zelf wordt in het schone als het goede ontwaard.<sup>86</sup> Gadamer verbindt deze verschijnende aard van het schone met het licht: zoals het licht zichtbaar maakt en (als *nous*) in de menselijke geest tot inzicht en begrip leidt, maakt ook het schone iets zichtbaar en begrijpelijk. Hierin ligt een belangrijk verband met het begrip waarheid: het schone laat het goede verschijnen en appelleert daarmee aan het kenvermogen; iets dat blijkt uit het karakter van de ervaring van het schone dat een directe aannemelijkheid lijkt te bevatten zodat het de erkenning ontlokt dat iets waar is.<sup>87</sup> Dit overtuigd raken in het zien van het schone geeft volgens Gadamer aan dat het schone uitsluitend als een ervaring te begrijpen is en dit sluit naadloos aan bij het belang dat hij vanuit zijn fenomenologische oriëntatie aan dat begrip hecht.<sup>88</sup> Zo blijkt Gadamers schoonheidsbegrip heel zijn denken over esthetica samen te vatten en vormt het een antwoord op de gesubjectieerde esthetica waarin sinds Kant geen ruimte meer bleek te zijn voor het begrip waarheid.<sup>89</sup>

---

<sup>83</sup> Dit verband blijkt bijvoorbeeld nadrukkelijk uit het essay *Wort und Bild - >so wahr, so seiend<*. Hans-Georg Gadamer, 'Wort und Bild - >so wahr, so seiend<' in: Hans-Georg Gadamer ed., *Gesammelte Werke, Asthetik Und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen, 1993) 373-399, aldaar 380-383. Zie ook Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 106-107.

<sup>84</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 481. Merk op dat ook hier blijkt hoezeer Gadamer zelf ook leunt op het verlichte denken, iets dat hij zelf impliciet toegeeft door met veel aspecten van Kants schoonheidsbegrip in te stemmen. Ibidem, 52-55

<sup>85</sup> Ibidem 482-484.

<sup>86</sup> Ibidem 482-485.

<sup>87</sup> Ibidem 485-491.

<sup>88</sup> Ibidem 488-489.

<sup>89</sup> Het is mijns inziens verwonderlijk dat er voor Gadamers schoonheidsbegrip in verband met beeldende kunst weinig aandacht lijkt te zijn. Een belangrijk werk als Daveys boek over Gadamers esthetica noemt dit in het geheel niet. Schmidt analyseert Gadamers schoonheidsbegrip ook nergens; hij noemt wel terloops het verband dat Gadamer ziet tussen schoonheid en orde. Schmidt, *Between word and image*, 128.

### 1.1.3 Gadamer's uitgangspunten, definities en argumenten

Nu Gadamer's voornaamste kritiek op een gesubjectieerde esthetica is geschetst, kan de balans worden opgemaakt waarmee Gadamer's centrale uitgangspunt dat de ervaring van kunst aanspraak maakt op waarheid verhelderd kan worden. Een van de belangrijkste constatering is dat het in het verstaan van kunst draait om zelfbegrip, zelfontmoeting en zelfverzoening. Gadamer's argument hiervoor is fenomenologisch van aard: het is de verstaanservaring van kunst die ons dit leert. Hoewel Gadamer's positie veel normatieve aspecten bevat, lijkt zijn voornaamste argument descriptief te zijn: door de ervaring van het verstaan te beschrijven, komt Gadamer tot zijn these van zelfontmoeting.<sup>90</sup> Twee dingen zijn hierbij belangrijk. Allereerst valt de reikwijdte van Gadamer's stellingname op: hij spreekt over het verstaan binnen de geesteswetenschappen in het algemeen waarmee zijn verstaansbegrip universeel geldig beoogt te zijn. Ten tweede valt op dat verstaan zowel persoonlijk als existentieels is. Verstaan is uitsluitend in termen van persoonlijke ervaring te begrijpen omdat zelfverzoening en zelfontmoeting alleen door de verstaander zelf ervaren kunnen worden. Gadamer's verstaansbegrip impliceert daarmee een bepaalde definitie van het zelf die noodzakelijk is voor zijn geldigheid: het zelf is uitsluitend als diachronische eenheid te begrijpen waarbij het zelf van een mens bepaald wordt door zijn hermeneutische zijswijze. De kern van het menszijn is het willen verstaan van zichzelf en de wereld waarin hij leeft.<sup>91</sup> De eenheid van het zelf hangt hiermee samen: ze wordt veroorzaakt door de hermeneutische continuïteit van het zelf.<sup>92</sup> In de hermeneutische zijswijze van de mens die uit is op kennis, ligt het belang van kunst. Hiermee staat Gadamer zoals we zagen lijnrecht tegenover Kant. Uiteraard gaat het Gadamer hier niet om conceptuele kennis zoals die bijvoorbeeld binnen de natuurwetenschappen wordt verworven. Gadamer benadrukt echter dat het kennisverschil tussen esthetica en natuurwetenschappen niet principieel is: kennis definieert Gadamer als hetgeen waarheid aan het licht brengt en dit zou voor alle vormen van kennis – dus ook voor esthetische kennis – moeten opgaan. Daarom zegt Gadamer dat kunst kennis is en de ervaring van een kunstwerk de verstaander laat delen in die kennis, iets dat nauw aansluit bij

---

<sup>90</sup> Gadamer benadrukt dat zijn eigen werk niet als een normatieve methode kan worden opgevat; het vormt veeleer een beschrijving van wat verstaan werkelijk is. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 3. Zie ook Keane en Lawn, *The Blackwell companion to hermeneutics*, 401.

<sup>91</sup> Gadamer spreekt in dit verband van een hermeneutisch universum waarin de mens niet is opgesloten maar waarnaar hij juist is geopend. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 4 en 264.

<sup>92</sup> Ibidem 102. Deze thematiek raakt aan het thema persoonlijke identiteit. Hoewel Gadamer dit thema niet expliciet behandelt in zijn werk, is zijn opvatting van een narratief zelf dat een historisch bewustzijn bezit belangrijk voor het begrijpen van zijn positie. Keane en Lawn, *The Blackwell companion to hermeneutics*, 130 en 137.

Gadamers schoonheidsbegrip.<sup>93</sup> Dat kennis om begrip vraagt, bepaalt Gadamer onderscheid tussen natuurschoon en kunstschoon. Juist het kunstwerk spreekt een duidelijker taal omdat het door een mens is gemaakt met het doel iets te betekenen en dit kan nooit van natuurschoon worden gezegd: zijn taal maakt geen aanspraak op betekenis.<sup>94</sup> De esthetische ervaring van natuurschoon is daarmee volgens Gadamer wel louter subjectief terwijl de ervaring van kunstschoon dat niet is. Het verstaan willen worden bepaalt dus de wijze van het kunstwerk. Net als bij Gadamer's verstaansbegrip geldt ook voor zijn kunstbegrip dat het universeel geldig beoogt te zijn. Dit bleek bijvoorbeeld uit zijn kritiek op de belevenisesthetica die volgens Gadamer juist hierom te smal is.<sup>95</sup>

Ongemerkt zijn we van Gadamer's verstaansbegrip op zijn kunstbegrip gekomen. Het begrip kennis dat samenhangt met zowel ons hermeneutische zelf als met het kunstwerk dat deel uitmaakt van een hermeneutisch universum, verweeft het verstaan en het kunstwerk tot een onlosmakelijk geheel en dat is cruciaal voor Gadamer's positie. Verstaan en kunstwerk zijn niet los verkrijgbaar; het begrip waarheid vraagt niet alleen om erkenning door de verstaander maar vraagt de verstaander deel te hebben aan deze waarheid.<sup>96</sup> De verstrengeling van verstaander en kunstwerk is mogelijk doordat beide historisch zijn gevormd en de tijd die een verstaander en een kunstwerk van elkaar scheidt gevuld is met tradities waaraan verstaander en het kunstwerk (soms ongemerkt) verbonden zijn. Zo is er volgens Gadamer altijd al een band aanwezig tussen kunstwerk en verstaander en is verstaan zelf het deelnemen aan de werkingsgeschiedenis en de overlevering van het kunstwerk. Het historisch bewustzijn van de verstaander maakt dat Gadamer elke vorm van reductionisme in het verstaan afwijst. Dat is precies wat hij methodische benaderingen maar ook het esthetische bewustzijn verwijt. Juist het historisch bewustzijn ziet het kunstwerk als iets dat ook anders is dan het zelf.<sup>97</sup> Daarom is er altijd tijd nodig om te kunnen verstaan. Opvallend hierbij is dat het anders-zijn van een kunstwerk in Gadamer's werk primair wordt veroorzaakt door de tijdsafstand die uiteraard met zich meebrengt dat de oorspronkelijke wereld van een kunstwerk niet meer bekend is bij een verstaander in het heden. De Europese humanistische traditie die Gadamer revitaliseert, lijkt het grote kader te zijn waarbinnen niet alleen Gadamer's denken zich ontvouwt maar waarbinnen

---

<sup>93</sup> Dit kerncitaat luidt: *“Kunst ist Erkenntnis und die Erfahrung des Kunstwerks macht dieser Erkenntnis teilhaftig.”* Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 102-103.

<sup>94</sup> Ibidem 57.

<sup>95</sup> Verder spreekt Gadamer in zijn werk voortdurend over kunst in algemene zin. Zie ook Hugh J. Silverman, *Gadamer and hermeneutics: science, culture, literature* (e-boekuitgave; Londen en New York 2017) 125. Zie ook *Bildkunst und Wordkunst* waar Gadamer aangeeft dat het kunstwerk overal op aarde zichtbaar is. Gadamer, 'Bildkunst und Wordkunst', 91.

<sup>96</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 3 en 104.

<sup>97</sup> Voor Gadamer's kritiek op het historisch bewustzijn, zie voetnoot 71.

ook alle kunstwerken zijn gesitueerd. Juist daarin lijkt de band te liggen die verstaander en kunstwerk op voorhand verbindt.

Tenslotte benadrukt Gadamer dat een kunstwerk alleen als een autonome eenheid kan worden begrepen.<sup>98</sup> In de eerste plaats sluit dit aan bij zijn fenomenologische benadering: in de ervaring van kunst blijkt het kunstwerk een eenheid te zijn. Er speelt echter ook iets anders mee. Als zijn voltooiing buiten het kunstwerk zelf komt te liggen, volgt onvermijdelijk subjectivering en daarmee liggen relativisme en hermeneutisch nihilisme op de loer. Daar wil Gadamer gezien zijn waarheidsbegrip verre van blijven. Daarom grijpt Gadamer regelmatig terug op een kunstdefinitie van Aristoteles: een kunstwerk is een eenheid waaraan niets af te doen en niets toe te voegen is.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Dit blijkt met name uit Gadamers kritiek op de belevenisesthetica die de eenheid van het kunstwerk uiteen doet vallen. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 101. Zie ook 2.1 waar de autonomie van het kunstwerk aan de hand van het spelbegrip uiteen wordt gezet. Ibidem 116.

<sup>99</sup> "So sagt schon Aristoteles von 'wohlbestellten Werken', dass ihnen nichts hinzugefügt und nichts weggenommen werden darf." Ibidem 140-141 en 486.

## 1.2 Gadamer's hermeneutische filosofie van het beeldende kunstwerk

In paragraaf 1 is duidelijk geworden welke uitgangspunten om welke redenen leidend zijn in Gadamer's denken. In deze paragraaf wil ik laten zien hoe deze uitgangspunten hun plek vinden in Gadamer's hermeneutische filosofie van het beeldende kunstwerk. Dat leidt tot een slotparagraaf waarin ik aangeef waar Gadamer's denken verhelderd, verbreed en verrijkt zou kunnen worden. In zijn hermeneutische filosofie gebruikt Gadamer verschillende metaforen die duidelijk moeten maken wat er gebeurt in het verstaan van kunst. De belangrijkste hiervan zijn de ervaring van kunst als spel, als viering of feest, als symbool en als talige dialoog binnen een horizon. Deze beelden, die telkens het kunstwerk en het verstaan als twee-eenheid in wording bezien, hangen onderling samen en verwijzen naar elkaar. In de volgende paragrafen analyseer ik deze verschillende beelden waarbij ik telkens eerst de belangrijkste punten uit Gadamer's betoog weergeef om te besluiten met enkele evaluerende en concluderende opmerkingen.

### 1.2.1 Het kunstwerk als spel en viering

Het spel is het belangrijkste beeld dat Gadamer gebruikt om de ervaring van kunst te beschrijven. Het is gezien Gadamer's kritiek op gesubjectieerde esthetica van belang te benadrukken dat het spel niet over de beschouwer maar over de zijnswijze van het kunstwerk zelf gaat. Het spel is daarmee meer dan een beeld: Gadamer betoogt dat het spel en het kunstwerk dezelfde zijnsstructuur hebben.<sup>100</sup> Volgens Gadamer leert de ervaring van het deelnemen aan een spel dat het spel de spelers overstijgt en dat in het bewustzijn van de spelers het primaat van het spel wordt erkend: het zijn uiteindelijk niet de spelers die een spel spelen maar het spel dat de spelers speelt.<sup>101</sup> De spelers voegen zich naar het spel, zowel door op te gaan in de heen-en-weergaande beweging die ieder spel kenmerkt als door te gehoorzamen aan de spelopdracht waarin het bepaalde doel van het spel ligt. Deze spelopdracht geeft het spel zijn eigen karakter en maakt het tot een autonome wereld die losstaat van de werkelijkheid waar de regels van het spel niet gelden waarbij dit spel tegelijkertijd gekenmerkt wordt door zorgeloze doelloosheid en heilige ernst. Gadamer benadrukt tegelijkertijd dat het spel nooit een belevenis wordt waarbij de speler afgesneden raakt van zijn levensverbanden; de speler weet altijd dat hetgeen hij doet in een spel slechts spel is.<sup>102</sup>

Een belangrijke stap in Gadamer's spelanalyse is dat ieder spel uit is op uitbeelding (*Darstellung*). Een uitbeelding is een geslaagd ten uitvoer gebrachte spelopdracht waarin het spel

---

<sup>100</sup> Ibidem 107.

<sup>101</sup> Ibidem 109-112.

<sup>102</sup> Ibidem 109-114 en Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 113-115.

zich toont. De zijnswijze van een spel is daarmee zelfuitbeelding; in het opgaan in een spel komt het spel tot zelfuitbeelding. Dit illustreert Gadamer aan de hand van kinderspellen waarin rollen worden gespeeld. Het begrip uitbeelding impliceert echter ook de aanwezigheid van een publiek. Het lijkt erop dat de autonome wereld van het spel daarmee een wand laat zakken om toeschouwers het spel te laten zien. Toch is dit niet wat er in de ervaring van de toeschouwers gebeurt. Veeleer worden zij zelf deelgenoot van het spel en gaan zij net als de spelers op in de autonome wereld van het spel. Op dit punt maakt Gadamer de vergelijking met de ervaring van een viering zoals een communie of een sacraal feest. Ook daar zijn de toeschouwers wezenlijk betrokken op het schouwspel (bijv. de viering van de eucharistie) dat zich voor hun ogen voltrekt en gaan ze hier volledig in op. Ook de viering wordt daarbij gekenmerkt door haar eigen regels en gebruiken die haar tot een autonome gebeurtenis maken die tegelijkertijd betrekking heeft op het leven van de aanwezigen.<sup>103</sup> Het vieringsbegrip benadrukt tevens het welhaast sacrale karakter van het kunstwerk, iets waar de heilige ernst van het spelbegrip ook op wijst.<sup>104</sup>

Gadamers cruciale stap is zijn stelling dat het kunstwerk het beste te begrijpen is als de bekroning van het spel. Hierin is de ideale zelfuitbeelding waar ieder spel als het ware naar streeft gerealiseerd. Het kunstwerk als bekroning van het spel noemt Gadamer een stuk<sup>105</sup> (*Gebilde*) en net als het spel ligt hier alle nadruk op het kunstwerk zelf en niet op de betrokkenen zoals acteurs, beschouwers of de kunstenaar: het kunstwerk overstijgt hen allen. In de ervaring van kunst wordt zo de aandacht van het zelf voor de toegeëigende eigen leefwereld afgeleid. Hiermee benadrukt Gadamer de autonome wereld van het kunstwerk die de verstaander naar zich toetrekt. Hierboven bleek al hoezeer Gadamer de eenheid van het kunstwerk wil waarborgen. Hij vindt in de ontologie van het spel de grondstructuur voor deze overtuiging: het spel is altijd een autonome eenheid. Een kunstwerk heeft net als een spel geen maatstaf buiten zichzelf; het vormt zijn eigen maatstaf.<sup>106</sup>

Dat de zijnswijze van een spel uitbeelding is en dat daarmee het kunstwerk als de bekroning van het spel valt op te vatten, is goed te illustreren aan de hand van performatieve kunsten zoals muziek, dans en drama. Deze kunstvormen hebben telkens behoefte aan een uitvoering, net zoals een spel dat heeft. Pas in de uitvoering ontstaat het kunstwerk, net zoals een spel tot spel wordt in het spelen. Hierbij is er altijd sprake van zowel het originele werk als het eigene van een specifieke

---

<sup>103</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 113-116.

<sup>104</sup> Ibidem 155-156. Zie ook Schmidt, *Between word and image*, 118-119.

<sup>105</sup> Ik volg hier de vertaling van Mark Wildschut. Het woord *stuk* duidt op de betekenis die het heeft in woorden als muziekstuk en schilderstuk. Andere mogelijke vertalingen zijn gewrocht of schepping. Hans-Georg Gadamer, *Waarheid en methode: hoofdlijnen van een filosofische hermeneutiek*. Mark Wildschut vert. (Nijmegen 2014) 115.

<sup>106</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 117.



uitvoering. Elke uitvoering is dan ook het beste op te vatten als een zijnsmogelijkheid van het origineel en voegt daarom iets toe aan het kunstwerk waardoor er letterlijk sprake is van zijnstoename. Dat betekent niet dat de bijgewoonde uitvoering voor de beschouwer haar autonomie verliest: in de uitvoering verschijnt het werk zelf en wordt de uitvoering op dat moment het kunstwerk. Het originele kunstwerk bestaat daarom voort in de tijd en is het beste te begrijpen als een zijnsproces. Hierin ligt een belangrijk fundament voor Gadamer's afwijzen van relativisme: iedere uitbeelding is immers per definitie betrokken op het origineel en kan daarmee niet naar believen doen wat haar goeddunkt. De maatstaf van het werk is dus altijd in het werk zelf aanwezig in de levende relatie tot het origineel. Daar komt bij dat iedere uitvoering of uitbeelding naar volmaaktheid streeft om zo goed mogelijk het origineel uit te beelden.<sup>107</sup>

Een kunstwerk heeft dus een eigen temporele dimensie. Hoewel de identiteit van het kunstwerk zich door verschillende uitvoeringen verschillend kan voordoen, versnipperd ze volgens Gadamer niet: het blijft één werk met een diachronische eenheid. Deze temporaliteit noemt hij het *esthetische zijn*. Ook hiervoor kan hij terugvallen op de ontologie van het spel en de viering. Een spel en een viering spelen zich ook af door de tijd en vormen desondanks een eenheid. Belangrijker is dat spellen en vieringen herhaalbaar zijn; dat maakt een wezenlijk onderdeel uit van hun zijnsstructuur. Hoewel de invulling van een feest door de loop van eeuwen kan veranderen, blijft het toch hetzelfde feest dat telkens in het vieren tot aanschijn komt. Hetzelfde geldt ook voor kunstwerken die ondanks hun verschillende gedaanten door de tijd heen hun eenheid bewaren.<sup>108</sup> Daarnaast laat Gadamer aan de hand van zijn vieringsbegrip zien hoe een kunstwerk aanspraak maakt op de tijd. Gadamer noemt dit *autonome tijd* die erin bestaat dat de beschouwer moet verwijlen bij het kunstwerk net zoals een feest zijn tijdsstructuur opdringt aan de vierder.<sup>109</sup>

Nu komt het er voor Gadamer op aan om te laten zien dat dit alles ook voor *beeldende kunst* geldt. Gadamer moet hiervoor kunnen uitleggen dat het beeldend kunstwerk als de bekroning van het spel aangewezen is op uitbeelding en dat het beeldende kunstwerk een zijnsproces is. Hiervoor voert Gadamer een nieuw begrip op, namelijk het oerbeeld, dat het originele onderwerp is dat de kunstenaar in gedachten had toen hij het beeldende kunstwerk maakte. Het gemaakte kunstwerk is dan op te vatten als de uitbeelding van het oerbeeld. Net zoals een theateruitvoering een mogelijke uitbeelding van het origineel is, is het kunstwerk een mogelijke uitbeelding van het oerbeeld. Als artistiek stuk (*Gebilde*) heeft het kunstwerk een eigen zeggingskracht en is het tegelijkertijd op te

---

<sup>107</sup> Ibidem 121-125.

<sup>108</sup> Ibidem 126-128.

<sup>109</sup> Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 134-135.

vatten als de emanatie van het oerbeeld.<sup>110</sup> Hiermee zijn het kunstwerk en oerbeeld wederzijds van elkaar afhankelijk. Een oerbeeld kan alleen maar verschijnen in een concreet kunstwerk, terwijl een kunstwerk niet zonder oerbeeld kan volgens Gadamer. Deze wederzijdse afhankelijkheid verduidelijkt Gadamer met het begrip *representatie* (*Repräsentation*). Een kunstwerk representeert het oerbeeld dat hieraan dient te beantwoorden op dezelfde manier als een heerser moet beantwoorden aan het beeld dat van hem in heersersportretten wordt opgeroepen. Deze heersersportretten zijn echter evenzeer naar zijn gelijkenis gemaakt, iets van de heerser schijnt door in deze portretten waardoor ze hem kunnen representeren. In dit representeren situeert Gadamer ook de autonomie van het kunstwerk. Pas als er een kunstwerk is, kan het oerbeeld verschijnen waarmee het beeld in Gadamers optiek bijna ontologisch primair is ten opzichte van het oerbeeld.<sup>111</sup>

Gadamer geeft twee redenen waarom er bij beeldende kunst net als bij performatieve kunsten sprake is zijnstoename. In de eerste plaats geeft hij aan dat de manier van zien door de beschouwer door de loop van de tijd verandert (Gadamer zegt dat het kunstwerk zich anders voordoet) waarmee de betekenis van het kunstwerk zelf verandert.<sup>112</sup> In de tweede plaats geeft Gadamer aan dat een kunstwerk zichzelf altijd opnieuw definieert. Dit hangt samen met wat Gadamer het occasionele karakter van kunst noemt: een kunstwerk is volgens Gadamer vrijwel altijd met een bepaald doel of voor een specifieke gelegenheid gemaakt. Het occasionele heeft daarbij een bepalende invloed op de relatie tussen kunstwerk (*Gebilde*) en oerbeeld. Dit blijkt bijvoorbeeld uit het portret dat duidelijk met het doel gemaakt is om iemand te portretteren en daarin ligt het verband tussen kunstwerk en oerbeeld: het occasionele geeft volgens Gadamer aanleiding om naar het oerbeeld te vragen. Nu is het occasionele dat ieder kunstwerk kenmerkt, tegelijkertijd iets algemeen, het behoort tot de zijnswijze van het kunstwerk en daarom zou het ook een andere occasionele invulling kunnen krijgen. Deze openheid ligt besloten in het kunstwerk zelf en om die reden kan een kunstwerk zichzelf telkens opnieuw definiëren.<sup>113</sup>

Mijns inziens is Gadamers betoog om in beeldende kunst dezelfde ontologische structuur als in performatieve kunsten te zien onbevredigend, iets dat vooral lijkt te komen doordat hij hier niet primair vanuit een fenomenologisch verstaansperspectief denkt maar vanuit een algemener vergelijkend perspectief. Dat betreft allereerst het oerbeeld dat als argument fungeert om beeldende

---

<sup>110</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 145.

<sup>111</sup> Ibidem 145-147.

<sup>112</sup> Gadamer noemt het voorbeeld van marmeren beelden uit de klassieke oudheid die sinds de renaissance ook met een conserverende houding worden benaderd. Deze conserverende houding bestond in de klassieke oudheid nog niet. Ibidem 153.

<sup>113</sup> Ibidem 150-152.

kunst dezelfde ontologische structuur als performatieve kunsten toe te schrijven.<sup>114</sup> Als voor beeldende kunstwerken een oerbeeld wordt opgevoerd, zou dat evenzeer voor performatieve kunsten kunnen gelden. De klanken in het hoofd van de componist of het historische verhaal dat ten grondslag ligt aan een theaterstuk, zouden oerklanken of oerverhalen kunnen worden genoemd. Performatieve kunsten zouden daarmee over een derde laag gaan beschikken die voorafgaat aan het genoteerde werk en de uitvoering waarmee performatieve kunstwerken niet dezelfde ontologische structuur als beeldende kunstwerken hebben. Daarnaast valt op dat Gadamer op cruciale punten in zijn betoog naar portretten verwijst. Hoewel bij een portret wellicht terecht van een oerbeeld kan worden gesproken, is dat bij abstracte of conceptuele kunst moeilijker voorstelbaar. Daarmee is het de vraag of een beeldend kunstwerk wel een *zijnsproces* is op dezelfde manier als een performatief kunstwerk dat is. Van performatieve kunstwerken kan Gadamer terecht beweren dat iedere uitvoering iets eigens belicht van het origineel dat door alle uitvoeringen steeds rijker wordt waardoor er sprake is van zijnstoename en daarmee van een *zijnsproces*. Voor beeldende kunst is dat veel ingewikkelder, zeker als het kunstwerk door de tijd geen wijzingen ondergaat.<sup>115</sup> Het is opmerkelijk dat Gadamer het *zijnsproces* in de beschouwers lijkt te leggen die in verschillende tijden iets anders in een kunstwerk kunnen zien. Ook hiervoor geldt dat dit eveneens voor performatieve kunstwerken geldt. Daarnaast lijkt Gadamer hiermee een stap in de richting van een gesubjectieerde esthetica te doen: het zien van de beschouwer lijkt de *zijnstoename* in het kunstwerk te bewerkstelligen.<sup>116</sup> Gadamer zou zich tenslotte ook kunnen beroepen op de werkingsgeschiedenis van het kunstwerk, iets dat hij in het eerste deel van *Wahrheit und Methode* overigens niet doet. Hierin zou iets zichtbaar kunnen zijn van de *zijnstoename* van het kunstwerk. Dit geldt echter evenzeer voor performatieve kunstwerken waardoor het onduidelijk blijft hoe een

---

<sup>114</sup> In hoofdstuk 2.2 van deel 1 in *Wahrheit und Methode* poneert Gadamer duidelijk een probleemstelling die de ontologische structuur van het beeld zelf betreft. Ibidem 140. Vervolgens benadrukt Gadamer dat het ontologische karakter van alle kunsten geen afbeelding (*Abbildung*) maar uitbeelding (*Darstellung*) is. Ibidem 142-143. Om dit voor beeldende kunsten mogelijk te maken, voert hij zoals gezegd het oerbeeld op dat verschijnt in het beeld dat een *zijnstoename* is. Ibidem 145. De conclusie van Gadamers betoog geeft hij aan het einde van de tweede paragraaf van dit hoofdstuk: het beeld en alle plastische kunsten zijn ontologisch gezien gelijk vanwege het reproducerende karakter ervan dat Gadamer aan de hand van performatieve kunsten had besproken. Ibidem 164-165.

<sup>115</sup> In dit verband is het opvallend dat Gadamer veel aandacht besteedt aan architectuur. In het onderhouden van historische gebouwen, in het bouwen van nieuwe gebouwen naast historische gebouwen en in het veranderen van de gebruiksfunctie van historische gebouwen wordt iets zichtbaar van het *zijnsproces* waar Gadamer naar zoekt. Ibidem 161-165.

<sup>116</sup> Dit is mijns inziens hetgeen Davey doet, die overigens niet zozeer ingaat op de relatie tussen beeldend kunstwerk en oerbeeld. Hij geeft aan dat de *zijnstoename* eruit bestaat dat een kunstwerk altijd iets verborgen houdt waardoor het altijd meer kan laten zien dan het doet. Welbewust zoekt hij daarbij naar een nieuwe vorm van subjectiviteit, iets waarin hij naar eigen zeggen het domein van Gadamers denken verlaat. Davey, *Unfinished worlds*, 15 en 53.

beeldend kunstwerk op zichzelf een zijnsproces is dat door uitbeelding tot stand komt. Daarmee wordt duidelijk dat Gadamer's antirelativisme, dat zo duidelijk gekoppeld is aan de spelvormige zijnsstructuur van performatieve kunstwerken, voor beeldende kunstwerken in gevaar komt.

Het valt op dat Gadamer in latere teksten veel dichter bij het persoonlijke verstaansperspectief blijft van waaruit hij kan zeggen dat *in het verstaan van een kunstwerk* het tot een zijnsproces wordt, namelijk in de tijd die een beschouwer verwijft bij het kunstwerk waarin het tot uitbeelding (*Darstellung*) komt.<sup>117</sup> Een duidelijk voorbeeld is te vinden in *Das Spiel der Kunst* waarin Gadamer zegt dat het kunstwerk als stuk (*Gebilde*) van de beschouwer vraagt om uitgespeeld te mogen worden waarbij hij de relatie tussen oerbeeld en afbeelding nadrukkelijk nuanceert.<sup>118</sup> In plaats daarvan wordt het begrip *Vollzug* belangrijk: het betekent tegelijkertijd uitvoering en voltrekking en aan dit begrip kunnen zowel het spel als de viering worden verbonden. Hiermee duidt Gadamer op het karakter van kunst dat als een spel of een viering om deelname vraagt: het trekt de verstaander binnen in haar eigen wereld; net zoals muziek dat doet als we ervaren dat we willen meezingen.<sup>119</sup> Dit deelnemen verbindt Gadamer aan mededelen: het kunstwerk deelt iets mee en dat is altijd het geheel van het werk waar iedere verstaander, inclusief de kunstenaar zelf, op gelijke wijze in deelt, net zoals dat in een spel of een viering gebeurt.<sup>120</sup> Daarbij gaat het in het verstaan juist om dit uitvoeringsmoment waarin het ware in het schone verschijnt en ook voor dit belangrijke punt uit zijn schoonheidsbegrip gebruikt Gadamer het woord *Vollzug*.<sup>121</sup> Met het nuanceren of loslaten van het oerbeeld verliest Gadamer echter ook iets: we zagen dat Gadamer's antirelativisme vooral gefundeerd was in de relatie tussen oerbeeld en uitvoering, net zoals dat voor performatieve kunsten geldt. In latere teksten blijft Gadamer vasthouden aan antirelativisme zonder dat hij dit echt kan funderen op de zijnsstructuur van het kunstwerk zelf. Het is slechts de ervaring die leert dat een kunstwerk daadwerkelijk aanspraak maakt op waarheid.

---

<sup>117</sup> Dit is waar Gadamer's emanatiebegrip in ieder geval ook op wijst: in het verstaan van een kunstwerk blijkt het oerbeeld te verschijnen en lijkt het zijn toe te nemen omdat het kunstwerk nooit het gehele oerbeeld uitbeeldt. Het oerbeeld is overvloedig en stroomt niet leeg door uitbeelding maar emaneert. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 145.

<sup>118</sup> Hans-Georg Gadamer, 'Das Spiel der Kunst' in: Hans-Georg Gadamer ed., *Gesammelte Werke, Asthetik Und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen, 1993) 86-93, aldaar 89. Wat betreft de relatie tussen oerbeeld en afbeelding, zie ibidem 91.

<sup>119</sup> Gadamer, 'Bildkunst und Wordkunst', 100. Zie ook Schmidt, *Between word and image*, 120.

<sup>120</sup> Gadamer, 'Das Spiel der Kunst', 90-91.

<sup>121</sup> Gadamer, 'Wort und Bild', 389-390.

### 1.2.2 Het kunstwerk als symbool en het belang van mimesis

Gadamer's symboolbegrip heeft mijns inziens drie functies. Allereerst staat het in verband met zijn spelbegrip, vooral om te verklaren hoe het oerbeeld en het uitgebeelde in het beeldende kunstwerk zich tot elkaar verhouden. Ten tweede gebruikt Gadamer het symbool om het enigmatische karakter van kunst te beschrijven en tenslotte gebruikt hij het symbool in een algemene zin om aan te geven hoe verstaander en kunstwerk op elkaar betrokken zijn waarbij het begrip mimesis een centrale rol speelt. In *Wahrheit und Methode* gebruikt Gadamer het symbool vooral om duidelijk te maken waarom een beeldend kunstwerk op dezelfde manier als een performatief kunstwerk een zijnsproces is dat gekenmerkt wordt door uitbeelding. Gadamer bespreekt daarvoor zowel het teken als het symbool en hij concludeert dat de bijzondere aard van het beeldende kunstwerk gelegen is in een middenpositie tussen teken en symbool; het heeft van beide wat weg. Een teken is iets dat bestaat bij de gratie van verwijzen. Het heeft daarmee geen autonome functie maar is slechts een middel tot een doel dat buiten het teken zelf ligt. Een teken staat de beschouwer dus niet toe om bij het teken zelf stil te staan maar roept uitsluitend op het betekende te vinden. Een symbool is in die zin geheel anders omdat het niet iets representeert dat niet aanwezig is. Volgens Gadamer is het gerepresenteerde in het symbool zelf aanwezig waarmee het symbool een representatieve zijnsfunctie heeft. Een beeldend kunstwerk heeft een middenpositie tussen teken en symbool omdat het enerzijds als een teken verwijst naar iets buiten het werk, namelijk het oerbeeld. Anderzijds bezit het beeldende kunstwerk als een symbool een eigen autonomie en representeert het oerbeeld dat in het kunstwerk zelf verschijnt.<sup>122</sup>

Belangrijk hierbij is de notie van voorkennis. Gadamer betoogt dat een beeldend kunstwerk geen teken en ook geen symbool is omdat het geen stichting behoeft. Hiermee doelt hij op het gegeven dat er een conventie moet gaan bestaan die duidelijk maakt waar een teken naar verwijst of wat een symbool representeert. De betekenis van een verkeersbord (een teken) is afhankelijk van voorkennis, net zoals de vlag van een land (een symbool) dat is. Dit geldt echter niet voor een beeldend kunstwerk dat uit zichzelf vermag te spreken zonder dat het een stichting behoeft.<sup>123</sup>

In later werk gebruikt Gadamer het symboolbegrip nog steeds om te benadrukken dat een kunstwerk autonoom is en dat het een betekenis in zichzelf herbergt waarmee een kunstwerk een zijnsstroom bewerkstelligt.<sup>124</sup> Een verschil is echter dat het symbool steeds meer wordt gebruikt

---

<sup>122</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 156-160. Zie ook Schmidt, *Between word and image*, 118-119.

<sup>123</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 160. Gadamer merkt hier overigens op dat een kunstwerk wel gesticht kan zijn omdat het bijvoorbeeld ook een bepaalde plek moet markeren. Toch is het ook dan *als kunstwerk* nooit uitsluitend van deze stichting afhankelijk.

<sup>124</sup> Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 126.

om het enigmatische van kunst te benadrukken, iets dat wellicht al impliciet doorklonk in de niet nader gedefinieerde middenpositie tussen teken en symbool uit *Wahrheit und Methode*.<sup>125</sup> De betekenis (*Sinn*) van een kunstwerk vormt zijn kern en wordt tegelijkertijd ontdekt en verhuld. Daarom lijkt een kunstwerk altijd meer te bevatten dan ervan onthuld kan worden. Hierbij gebruikt Gadamer niet langer het oerbeeld; hij spreekt veeleer van de zin, de zaak zelf (*die Sache selbst*) of simpelweg van 'het' (*es*). Dit 'het' verschijnt in een kunstwerk en is nooit geheel te bevatten, te denken of in woorden uit te drukken.<sup>126</sup>

Tenslotte benadrukt Gadamers symboolbegrip ook een herkenning die bij de verstaander optreedt en dit is een kernaspect van zijn esthetica. Hiervoor wijst Gadamer op de oude functie van het symbool als tessera hospitalis, de in twee helften gebroken scherf die een vriendschap tussen families die beiden een helft van de scherf bezaten kon waarborgen voor latere tijden. Dit symboolconcept verbindt Gadamer aan de relatie van een mens tot een kunstwerk.<sup>127</sup> In de verstaanservaring van kunst blijkt het kunstwerk te kunnen passen op het zelf zoals beide helften van een scherf op elkaar passen.<sup>128</sup> Het behoort dus tot de aard van het kunstwerk dat het een diep ervaren herkenning in de verstaander kan oproepen. Herkenning hangt bij Gadamer nauw samen met mimesis. Hierin volgt hij niet Plato's mimesisbegrip waarin nabootsing ontologisch inferieur is aan het origineel; veeleer volgt Gadamer Aristoteles' mimesisbegrip waarin nabootsing een vorm van voleinding of vervulling vormt waarin het originele rijker dan voorheen tevoorschijn kan komen, iets dat overeenkomt met Gadamers emanatiebegrip.<sup>129</sup> Herkenning is juist daarom een existentieel menselijke ervaring die volgens Gadamer vreugde met zich meebrengt: in het herkennen zien we hoe iets daadwerkelijk is.<sup>130</sup> Juist het symboolbegrip functioneert bij de gratie van herkenning en daarom zegt Gadamers mimesisbegrip veel over de aard van het kunstwerk; kennelijk kan daarin iets herkend

---

<sup>125</sup> Zie ook: Gadamer, 'Wort und Bild', 383.

<sup>126</sup> Voor *Wahrheit und Methode*, zie Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 469 waar *Sinn* en *die Sache selbst* in één zin als synoniem worden gebruikt. Zie ook Gadamer, 'Wort und Bild', 390-391.

<sup>127</sup> In *Die Aktualität des Schönen* staat dit aspect van het symboolbegrip centraal. Als Gadamer het symboolbegrip voor het eerst noemt, geeft hij aan dat het hem hier gaat om "*der Möglichkeit der Wiedererkennung*". Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 103.

<sup>128</sup> Gadamer bespreekt het symbool in *Die Aktualität des Schönen* onder meer binnen de context van Plato's *Het symposium* waarin Aristophanes vertelt dat de mens ooit een bolvormig wezen was maar dat ten gevolge van slecht gedrag de goden hen in twee helften splitsten waardoor de mens voortdurend op zoek is naar een wederhelft. Gadamer ziet hierin een beeld van de tessera hospitalis en hij geeft aan dat van de betekenis van kunst de belofte van heling uitgaat. Ibidem, 122-123.

<sup>129</sup> Binnen Plato's mimesisbegrip is de waarneembare wereld als nabootsing van de Ideeënwereld inferieur en beeldende kunst is als nabootsing van de inferieure waarneembare wereld dubbel zo inferieur. Gadamer, 'Wort und Bild', 381-383.

<sup>130</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 119-121; Gadamer, 'Kunst und Nachahmung', 30-32 en 34; Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 126-127 en Gadamer, 'Wort und Bild', 381-384. Zie ook Schmidt, *Between word and image*, 130.

worden. De inhoud van deze herkenning wordt niet heel precies geduid door Gadamer maar twee zaken zijn mijns inziens vooral van belang. In *Die Aktualität des Schönen* verbindt Gadamer het symboolbegrip nadrukkelijk aan de herkenning van onszelf; iets dat nauw aansluit bij het beeld van de tessera hospitalis.<sup>131</sup> In *Kunst und Nachahmung* staat de herkenning vooral in het kader van orde (*Ordnung*) dat verweven is met zijn schoonheidsbegrip. Van ieder kunstwerk kan volgens Gadamer gezegd worden dat het een bepaalde orde bevat die aansluit bij wat de mens is: een hermeneutisch wezen dat zoekt naar begrip en daarvoor aangewezen is op het scheppen van orde.<sup>132</sup>

1.2.3 Verstaan als deelgenoot van spel, viering en symbool: Gadamers verstaansvoorwaarden  
Uit het bovenstaande werd duidelijk dat het de vraag is of de ontologische structuur van het beeldende kunstwerk onafhankelijk van de verstaander wel als spel kan worden opgevat. Spel maar ook viering en symbool gaan echter ook om de verstaanssituatie en deze beelden belichten ieder iets specifiek van Gadamers radicale verstaansbegrip. Dit radicale blijkt bijvoorbeeld uit het symboolbegrip: de scherven van de tessera hospitalis passen wel of niet op elkaar en het verstaan wordt daarmee als een ingeloste belofte die op voorhand lijkt te gelden: een beschouwer en een kunstwerk kunnen daadwerkelijk op elkaar passen. Het zelf van een mens is als iets dat onaf is en daarom bepaald wordt door zinsverwachting die uit is op synthese. Hoewel een kunstwerk de zinsverwachting vaak doorkruist, komt het in het verstaan desondanks uiteindelijk tot een bemiddeling en synthese waarmee verstaander en kunstwerk één worden.<sup>133</sup>

Het spel en de viering lijken hieraan toe te voegen dat de macht van het kunstwerk de macht van de verstaander overtreft: een spel speelt de spelers en een feest of een viering wordt door mensen ondergaan zonder dat ze er zelf veel voor doen: aanwezig zijn en opgaan in de viering is voldoende. Zo wordt de vierder tot deelgenoot en dat is precies wat er in het verstaan van een kunstwerk gebeurt: de verstaander wordt deelgenoot van het werk. In het verstaan wordt het kunstwerk tot een gebeurtenis en daarmee tot een zijnsproces.<sup>134</sup> Hierbij valt alles wat secundair is weg omdat een kunstwerk aanspraak maakt op waarheid en de verstaander deel moet krijgen aan

---

<sup>131</sup> Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 103.

<sup>132</sup> Hierbij doet Gadamer vooral een beroep op het mimesisbegrip van Pythagoras waarin orde centraal staat. In de kosmos of in de muziek komt door bijzondere getalsverhoudingen de orde zelf tot aanschijn. Daarom kan van dit mimesisbegrip worden gezegd dat het net als Aristoteles' mimesisbegrip gericht is op vervulling en voleinding en niet (zoals bij Plato) op zwakkere afspiegelingen. Gadamer, 'Kunst und Nachahmung', 34-36.

<sup>133</sup> Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 122-123 en Hans-Georg Gadamer, 'Vom Verstummen des Bildes' in: Hans-Georg Gadamer ed., *Gesammelte Werke, Ästhetik Und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen, 1993) 315-222, aldaar 311.

<sup>134</sup> Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen 1960 en 2010) 145.

deze waarheid. Dit heeft enerzijds te maken met de fascinatie van de verstaander waar het spelbegrip op duidt. Toch is met name het beeld van de religieuze viering van belang vanwege de aanspraak die van het kunstwerk op de verstaander uitgaat. In een religieuze viering wordt het heil gerepresenteerd in een symbool zoals de hostie tijdens de eucharistie. Dit is een vorm van bemiddeling tussen een bepaald heilsgebeuren dat zich in een vervlogen tijd voltrok en de representatie daarvan in het heden die dit heil tegenwoordig maakt. Dit is volgens Gadamer wat een kunstwerk doet met de verstaander. Een verstaander wordt geconfronteerd met de aanspraak op waarheid die tegenwoordig voor hem wordt. Er is hierbij sprake van zowel zelfvergetelheid als betrokkenheid op de continuïteit van het zelf: de verstaander ziet de waarheid van zijn eigen wereld. Dit behelst uiteindelijk verzoening met zichzelf in zelfontmoeting en zelfbegrip.<sup>135</sup> Dit besef verwoordt Gadamer ook wel met de verstaansontboezeming 'zo is het'. Dit houdt een vorm van zelfkennis van de beschouwer in die met meer inzicht terugkomt van de verblinding waarin hij net als iedereen leeft. Een echte verstaanservaring is daarmee nooit een escapistische belevenis maar een louterende ervaring die Gadamer bespreekt als een catharsis die het doel vormde van de klassieke tragedie.<sup>136</sup>

In deze schets van Gadamer's verstaansbegrip blijken al zijn uitgangspunten terug te komen. Allereerst blijkt het verstaan iets te zijn dat zich voltrekt, het is een proces waar tijd voor nodig is. Volgens Gadamer laat een kunstwerk de beschouwer zonder tijdsrestricties verwijlen in zijn aanwezigheid. Dit verwijlen zou een eerste verstaansvoorwaarde kunnen worden genoemd.<sup>137</sup> Een tweede verstaansvoorwaarde is dat een beschouwer niet-reducerend kijkt. Uit het beeld van de viering blijkt dat het meest wezenlijke de aandacht opeist en dit kan volgens Gadamer alleen met een open blik die de hele wereld van het kunstwerk wil zien. Gadamer noemt deze houding *esthetische niet-onderscheiding*, vooral in reactie op een gesubjectieerde esthetica die alleen het esthetische in

---

<sup>135</sup> Hiermee verdwijnt volgens Gadamer in het ware verstaan de aandacht voor randzaken. Zoals een preek volgens Gadamer uiteindelijk beoordeeld wordt op de mate waarin ze beslag legt op de luisteraars, waarmee het oordeel 'een goede preek' eigenlijk misplaatst is, zijn historisch correcte muziekkuitvoeringen of de speelwijze van een acteur in een theaterstuk randzaken die niet het beslag dat een werk op een verstaander legt betreffen. Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 131-133.

<sup>136</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 137-138. Overigens wijst Gadamer hiervoor ook op een fundamentele overeenkomst tussen de aard van de mens en de aard van het kunstwerk die gelegen is in het spelbegrip dat balanceert tussen volstreekte vrijheid en absolute gebondenheid. Mensen spelen altijd en overal rollen en ze weten dit ook van zichzelf. Het kunstwerk, dat altijd een als-of-karakter heeft dat wezenlijk is voor elk (rollen)spel, kan juist om die reden door een mens worden verstaan. Gadamer, 'Das Spiel der Kunst', 86-88 en 92-93.

<sup>137</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 128-129; Gadamer, 'Kunst und Nachahmung', 34-36; Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 126-127 en 132-135; Gadamer, 'Wort und Bild', 374 en 386-387.



een kunstwerk wenst te zien.<sup>138</sup> Een derde voorwaarde is een niet-relativistische verstaanshouding die tegelijkertijd gekenmerkt wordt door de gebondenheid aan de waarheidsaanspraak en de vrijheid van het zelf. Zoals in het kunstwerk zelf volgens Gadamer altijd een interne levende relatie tussen het oerbeeld en de uitbeelding bestaat die niet vrijblijvend is, zo moet de verstaander in dit spel meedoen en zich hiernaar voegen. Alleen dan kan een waarheidsaanspraak worden verstaan en daar past geen relativisme bij, iets dat blijkt uit het sacrale van het vieringsbegrip en de 'heilige ernst' van het spel.<sup>139</sup> Tegelijkertijd impliceert vooral het spel ook een bepaalde vrijheid, iets dat meeklinkt in een woord als speelruimte. Dat zorgt ervoor dat iedere verstaander met recht zijn eigen leven kan inbrengen in het spel waardoor er in algemene zin pluraliteit van betekenis ontstaat. Deze speelruimte wordt de verstaander gegeven en dit hangt samen met de hermeneutische identiteit van ieder mens die uit is op verstaan. Ieder verstaan is noodzakelijkerwijs een vorm van constructie van betekenis waarbij allerlei elementen van een kunstwerk in een zinvol verband worden geplaatst door de verstaander. Deze speelruimte moet de verstaander invullen om tot verstaan te kunnen komen. Dit construeren wordt belicht door het symboolbegrip: beide helften moeten passend worden gemaakt.<sup>140</sup> Daar komt bij dat juist in het ervaren van het andere de eigen vooroordelen bekend kunnen worden. In verband met het spel zegt Gadamer dan ook vaak dat vooroordelen en eigen opvattingen in het spel moeten worden gebracht.<sup>141</sup>

#### 1.2.4 De ervaring van kunst als talige dialoog binnen een horizon

##### 1.2.4.1 De kunstervaring als dialoog

Een ander beeld dat Gadamer gebruikt om het verstaansproces te schetsen is de dialoog. Als Gadamer de ervaring van kunst als een dialoog bespreekt, impliceert dit dat een kunstwerk spreekt: een kunstwerk is op te vatten als een uitspraak (*Aussage*) of een getuigenis van waarheid waarmee een kunstwerk net als alles uit de overlevering tot een gesprekspartner wordt.<sup>142</sup> Eerder zagen we dat de structuur van ervaringen volgens Gadamer dialectisch is: alleen door een negatie kan waarheid worden gevonden. Mijns inziens is de dialoog daarom een cruciaal onderdeel van Gadamers esthetica die tevens een nieuw licht op de verstaansvoorwaarden werpt. Hierboven zagen we dat het voor het verstaan noodzakelijk is dat een verstaander een niet-relativistische houding

---

<sup>138</sup> Dit koppelt Gadamer met name aan het spel waarin het uitgebeelde samenvalt met de betekenis waardoor het kundige of het creatieve niet meer apart op de voorgrond kan treden. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 122 en Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 120.

<sup>139</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 111-114 en Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 113-115.

<sup>140</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 112 en Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 117-118 en 128.

<sup>141</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 304 en Gadamer, *Werner Scholz*, 11.

<sup>142</sup> *Ibidem*, 8 en Gadamer, 'Wort und Bild', 373.

aanneemt en dat is nauw verbonden met de mogelijkheidsvoorwaarde van een dialoog: volgens Gadamer moeten beide gesprekspartners ervan uitgaan dat de ander iets van betekenis te zeggen heeft. Dit is voor het verstaan van kunst ook noodzakelijk en Gadamer noemt deze houding betekenisverwachting (*Sinnerwartung*). Alleen zo verkrijgt het kunstwerk ruimte voor zijn waarheidsaanspraak.<sup>143</sup> Hieraan verbonden is het van belang dat een beschouwer vragen heeft. Alleen iemand met vragen kan iets te weten komen; zonder vragen zal het overgeleverde kunstwerk niets zeggen.<sup>144</sup> Zo kan een dialogische structuur van vraag en antwoord ontstaan die voorkomt dat kunstwerk en verstaander als gesprekspartners langs elkaar heen praten. Daarbij brengt deze structuur zowel richting als openheid aan. Richting, omdat het in een dialoog uit moet lopen op overeenstemming of naar het bezien van de zaak vanuit eenzelfde gezichtspunt. Openheid, omdat het voor deze overeenstemming noodzakelijk is de eigen vooroordelen in het spel te brengen. Dit behelst ook een openheid richting de heersende opinie die volgens Gadamer per definitie de gewoonte heeft vragen te onderdrukken.<sup>145</sup>

Het zou nu kunnen voorkomen dat het uitsluitend de beschouwer is die vragen stelt. Toch is dat niet zo volgens Gadamer: het is altijd het overgeleverde kunstwerk dat als eerste een vraag stelt aan de beschouwer. Een kunstervaring begint dus bij het beseft aangesproken te worden door iets in het kunstwerk. Deze vraag zet de dialoog in gang waarbij het de kunst van de verstaander is om die vragen te stellen waarop het kunstwerk een antwoord heeft. Dat is de reden waarom Gadamer spreekt over het sturende karakter van vragen en van het belang om in de juiste richting door te vragen.<sup>146</sup> Specifiek voor beeldende kunst geeft Gadamer aan dat het kunstwerk tegelijkertijd ook een beeldend antwoord is, namelijk op de vraag van de mens naar zijn zijn (*Dasein*) in de wereld. Dit sluit uiteraard aan op het doel van verstaan, namelijk zelfontmoeting, zelfbegrip en zelfverzoening. Uit de dialectiek van de ervaring van kunst blijkt hoezeer het spel de verstaanssituatie kan beschrijven. In de heen-en-weergaande beweging van de dialoog is de structuur van het spel duidelijk waarneembaar. Daarnaast wordt er in de dialoog gebruik gemaakt van zowel spelregels als openheid en vrijheid en deze dynamiek behoort volgens Gadamer toe aan het wezen van het spel en daarmee ook aan het verstaan van het kunstwerk als de bekroning van het spel.

---

<sup>143</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 363-368; Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 123; Gadamer, *Werner Scholz* 8-9 en Hans-Georg Gadamer, 'Über das Lesen von Bauten und Bildern' in: Hans-Georg Gadamer ed., *Gesammelte Werke, Ästhetik Und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen, 1993) 331-338, aldaar 338.

<sup>144</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 370-371.

<sup>145</sup> Ibidem 296-298, 303-305, 371-374, 383-384.

<sup>146</sup> Ibidem 372-373 en 379-380.

#### 1.2.4.2 Kunst en taal

Dat de ervaring van een kunstwerk begrepen kan worden als een dialoog, bepaalt me bij het fenomeen taal dat centraal staat in Gadamer's denken waarin hij de esthetica opneemt in het talige domein van de hermeneutiek.<sup>147</sup> Het voert te ver om Gadamer's denken over taal geheel uit te diepen. Voor het verstaan van kunst is het in ieder geval van belang dat Gadamer een nauw verband waarneemt tussen taal en denken: de taal verbergt zich volgens Gadamer in het denken en is daarmee allereerst iets van de mens zelf. Het talige in het denken is volgens Gadamer vooral werkzaam in de uitleg; alle verstaan veronderstelt de aanwezigheid van uitleg, of deze nu impliciet of expliciet aanwezig is.<sup>148</sup> Gadamer benadrukt eveneens dat alle *dingen* hun eigen taal hebben en dat ze daarmee tot een hermeneutisch universum worden waarin ze als het ware om begrip van de mens vragen.<sup>149</sup> Hoewel Gadamer in *Wahrheit und Methode* de nadruk legt op woordtaal, kan er daarom eveneens van beeldtaal of kunsttaal gesproken worden.<sup>150</sup> Hierbij verbindt Gadamer uitleg expliciet aan het overgeleverde zelf: uit het woord *auslegen* blijkt volgens Gadamer dat uitleg slechts iets uit het overgeleverde naar voren haalt. Daarmee staat uitleg mijns inziens tegenover een onpersoonlijk begrip als commentaar of kritiek.<sup>151</sup> Volgens Gadamer bestaat taal omdat de wereld zich daarin kan vertonen (*darstellen*).<sup>152</sup> Taal wordt zo tot een midden waarin mens en wereld samenkomen.<sup>153</sup> Deze brede taalopvatting volgend, is taal dus om twee redenen van belang: het kunstwerk zelf spreekt een taal en het verstaan van het kunstwerk is talig van aard.

---

<sup>147</sup> Ibidem 170. Zie ook Richard E. Palmer ed., *Gadamer in conversation. Reflections and Commentary* (New Haven en Londen 2001) 70. Dialoog en taal hangen nauw met elkaar samen; Gadamer noemt het ware verstaan een prestatie van de taal en in het laatste deel van *Wahrheit und Methode* werkt hij deze these uit. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 383.

<sup>148</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 392 en 401-404.

<sup>149</sup> In dit verband staat ook de bekendste zin uit *Wahrheit und Methode*: "*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache.*" (Zijn dat verstaan kan worden, is taal). Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 478. Hierbij bespreekt Gadamer de zijngesteldheid van het begrepen als taal en de relatie van de mens tot alles wat is als interpretatie. Ibidem 4 en 478. Zie ook Davey, *Unfinished worlds*, 146-148.

<sup>150</sup> In *Wahrheit und Methode* merkt Gadamer in een tussenzin op dat het ene kunstwerk het andere kan uitleggen waarmee het naast elkaar plaatsen van twee beelden al een talige daad is. Dat toont hoe ruim Gadamer het begrip taal opvat. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 402.

<sup>151</sup> Dit uitlegbegrip past Gadamer nadrukkelijk toe op het beeldende kunstwerk. Gadamer, 'Über das Lesen von Bauten und Bildern', 337. Verhelderend in dit verband is Gadamer's kritiek op het denken van Arnold Gehlen die meent dat moderne kunst 'commentaarbehoefstig' is geworden. Uit Gadamer's kritiek blijkt dat een werkelijke ontmoeting tussen verstaander en kunstwerk volgens hem uitsluitend mogelijk is als de aloude maatstaf van 'commentaarbehoefstigheid' (*Kommentarunbedürftigkeit*) wordt gehanteerd. Hans-Georg Gadamer, 'Begriffene Malerei? - Zu A. Gehlen: Zeit-Bilder' in: Hans-Georg Gadamer ed., *Gesammelte Werke, Ästhetik Und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen, 1993) 305-314, aldaar 313-314. Zie ook Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 401-402.

<sup>152</sup> Ibidem 447.

<sup>153</sup> Ibidem 461 en 478.

Een belangrijk aspect van alle taal is volgens Gadamer het speculatieve, het spiegelende. Taal heeft een spiegelend effect omdat het altijd iets laat zien, bijvoorbeeld in een woord, terwijl het tegelijkertijd meer bedoelt dat verbonden is aan dat woord, op dezelfde manier als een spiegelbeeld verbonden is met hetgeen het weerspiegelt. Gadamer noemt het voorbeeld van het onder woorden brengen van een gedachte; iets dat heel moeilijk is en waartoe de daadwerkelijk uitgesproken woorden maar ten dele in staat zijn. Het oneindige van het bedoelde kan echter toch meeklinken in het eindige van de taal. Juist in eindige taal wordt de eenheid met het oneindige van het on gezegde bewerkstelligd.<sup>154</sup> Deze speculatieve structuur van taal is goed in verband te brengen met de taal van beeldende kunst. In het uitbeelden van een kunstwerk resoneert een niet uitgebeelde wereld mee die net zo nauw verbonden is aan het uitgebeelde als een spiegelbeeld aan het weerspiegelde. Hierdoor heeft een kunstwerk altijd meer te zeggen dan verstaan kan worden, iets waar Gadamer's symboolbegrip zoals gezegd ook op wijst.<sup>155</sup>

Gadamer gebruikt verschillende beschrijvingen die dit speculatieve talige karakter van beeldende kunst blootleggen. Allereerst spreekt Gadamer in verband met niet-verhalende kunst zoals stillevens en abstracte kunstwerken van verstommen (*Verstummen*). Dit verstommen betekent paradoxaal genoeg niet dat kunstwerken niets zeggen. Ze hebben juist zoveel te zeggen dat ze niet meer uit hun woorden komen en daarom zwijgen.<sup>156</sup> De verstaander moet zo zelf als het ware naar nieuwe of onbestaande woorden zoeken om te zeggen wat het beeld zegt dat van het onontdekte lijkt te spreken.<sup>157</sup> Op andere plekken gebruikt Gadamer het beeld van het geheimschrift waarmee eveneens duidelijk wordt dat een kunstwerk een eigen taal spreekt.<sup>158</sup> Om te beschrijven wat het betekenisvolle van dit geheimschrift van bijvoorbeeld moderne beeldende kunst inhoudt, gebruikt Gadamer het gebaar. Een gebaar is een uitdrukking van betekenis die daarmee talig van aard is en die tegelijkertijd veel van wat het wil zeggen verborgen houdt. Zoals een gebaar een eenheid vormt tussen bezieling en lichaam waarmee het tegelijkertijd uiting en het geuite is, zo is ook een kunstwerk als een gebaar op te vatten.<sup>159</sup> Zo tonen al deze beelden hoezeer Gadamer benadrukt dat een kunstwerk spreekt waarbij opvalt dat dit spreken altijd iets nieuws bevat. Hierin is een nieuw

---

<sup>154</sup> Ibidem 472-474.

<sup>155</sup> Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 125. Zie ook Davey, *Unfinished worlds*, 31-33.

<sup>156</sup> Gadamer legt in *Vom Verstummen des Bildes* uit dat verstommen en stamelen etymologisch verwant zijn aan elkaar. Wie stamelt heeft zoveel te zeggen dat de woorden niet gevonden worden. Verstommen is in die zin de overtreffende trap van stamelen. Gadamer, 'Vom Verstummen des Bildes', 315-316.

<sup>157</sup> Ibidem, 315 en 322.

<sup>158</sup> Ibidem, 315-316 en Gadamer, 'Bild und Gebärde', 323.

<sup>159</sup> Ibidem, 326-327. Dennis Schmidt ziet Gadamer's visie op het gebaar als een van de belangrijkste aspecten van zijn denken over het beeldende talige karakter van kunst waarbij hij benadrukt dat het gebaar nog elementairder is dan het gesproken woord: het gebaar is het originele idioom van alles wat verschijnt. Schmidt, *Between word and image*, 131-132.

kenmerk van Gadamer's kunstbegrip te ontwaren dat Gadamer gebruikt om kunst van niet-kunst te onderscheiden. Een kunstwerk moet iets nieuws of onbekends te zeggen hebben: als dat niet het geval is; als uitsluitend het al bekende wordt gezegd waardoor het direct begrijpelijk is, is iets geen kunst maar kitsch.<sup>160</sup> Zo bezien staat het ware kunstwerk precies op de locus van de hermeneutiek zelf. Een kunstwerk moet herkenning oproepen; zijn taligheid moet een zekere verstaanbaarheid hebben, iets dat vooral in het symboolbegrip zichtbaar werd. Tegelijkertijd moet een kunstwerk ook het onbekende zeggen op een wijze die niet zonder meer te verstaan is.<sup>161</sup>

De speculatieve zijnsstructuur van taal is niet alleen in kunst zelf waarneembaar; ze heeft ook hermeneutische consequenties. Elk verstaan en daarmee elke uitleg belicht noodzakelijkerwijs een bepaald aspect van een kunstwerk terwijl het andere aspecten onderbelicht.<sup>162</sup> In elk verstaan treedt zo iets van het kunstwerk naar voren. Hiermee dient zich een oneindige wereld van mogelijkheden aan: het verstaan van het kunstwerk is onuitputtelijk waarmee opnieuw duidelijk wordt waarom Gadamer uitgaat van pluraliteit van betekenis. Toch zijn alle verstaansmogelijkheden hecht verbonden met het kunstwerk zelf. Daarom noemt Gadamer uitleg, die zoals gezegd in alle verstaan aanwezig is, ook speculatief. Een uitleg heeft niet dezelfde ontologische structuur als het kunstwerk, het maakt net als een weerspiegeling geen aanspraak op een zelfstandig bestaan. Een uitleg is als een spiegelbeeld betrokken op het kunstwerk waarmee het een eenheid vormt.<sup>163</sup>

In verband met het verstaan van beeldende kunst gebruikt Gadamer vaak het talige beeld van lezen, iets dat steeds belangrijker werd in zijn denken over kunst. In zijn laatste teksten blijkt het mijns inziens zelfs tot een van de belangrijkste eigenschappen van zijn esthetica uit te groeien: een kunstwerk moet gelezen worden.<sup>164</sup> Hiermee benadrukt Gadamer de tijdsstructuur van het verstaan waarin betekenis langzaam ontvouwd wordt. Gadamer laat zien dat het lezen van een tekst bestaat

---

<sup>160</sup> Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 142.

<sup>161</sup> Vergelijk voetnoot 74.

<sup>162</sup> Gadamer werkt dat in *Wahrheit und Methode* onder andere uit aan de hand van vertalingen die altijd iets van het origineel overbelichten en iets anders onderbelichten. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 389-390. Zie ook ibidem 403-405.

<sup>163</sup> Ibidem 476-477. In *Über das Lesen von Bauten und Bildern* legt Gadamer uit dat het speculatieve van uitleg al zichtbaar is het woord uitleg. Een uitleg voegt niets toe aan een werk; het haalt er in de tijd die in het verstaan verstrikt iets uit tevoorschijn en toont dit waarmee de verstaander deelheeft aan de betekenis van het kunstwerk. Zie ook voetnoot 151. Gadamer, 'Über das Lesen von Bauten und Bildern', 337.

<sup>164</sup> In *Wahrheit und Methode* noemt Gadamer het werkwoord lezen in verband met de ervaring van het kunstwerk voor het eerst zonder dit te betrekken op het karakter van kunst zelf; het gaat daar primair om het verstaansproces. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 96-97. In *Die Aktualität des Schönen* noemt hij het gelezen willen worden als een kenmerk van kunst. Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 117-118. In zijn late essays werkt hij deze gedachte nader uit en wordt het zelfs tot een van de belangrijkste eigenschappen van een kunstwerk. Gadamer, 'Bildkunst und Wortkunst', 90 en 101; Gadamer, 'Über das Lesen von Bauten und Bildern', 334-335 en Gadamer, 'Wort und Bild', 393.

uit het laten samensmelten van verschillende onderdelen tot één diachronisch geheel. Dat gebeurt doordat tijdens het lezen iets wordt verwacht en doordat het al gelezene telkens in een nieuw licht kan komen te staan waarbij het soms nodig is om iets terug te lezen om tot een goed begrip te komen. Hier wordt de werking van de hermeneutische cirkel waarneembaar die Gadamer niet als een methodisch principe beschouwt maar als een structuurprincipe dat in alle verstaan actief is. Zo vormt zich in het lezen uiteindelijk een 'tijdsgestalte' die het gelezene als een uitspraak van zin of betekenis begrijpt. Op dezelfde manier werkt ook het verstaan van beeldende kunst. De eenheid van het verstaane en de eenheid van het kunstwerk corresponderen dan met elkaar waarmee de verstaander werkelijk deelheeft aan het kunstwerk.<sup>165</sup> Het lezen van een tekst verbindt Gadamer aan het lezen van de oogst: in het verstaan vormt zich een oogst die niet bestaat in het reproduceren van het gelezene maar in het vormen van een zinsgestalte.<sup>166</sup>

Gadamers eigen interpretaties van kunstwerken getuigen van zijn taalbegrip. Allereerst valt het belang van woordtaal op. Het feit dat Gadamer het zinnol acht zijn eigen interpretaties in woorden te vatten duidt op het belang van het talige waarmee hij in feite demonstreert dat verstaan een vorm van uitleg is. Dit blijkt duidelijk uit zijn interpretaties van veelal geabstraheerde werken van Werner Scholz (1898-1982) waarin Gadamer de inhoud van diens werken in enkele poëtische zinnen beschrijft, aangeeft welke persoonlijke indrukken hij van de schilderijen heeft en welke verbanden met andere werken hij ziet (afb. 2).<sup>167</sup> Dat Gadamer juist voor poëtische taal kiest, sluit aan bij zijn taalopvatting waarin poëzie de meest ideale speculatieve taalhandeling is: in deze woorden klinkt het onzegbare op de rijkste wijze mee.<sup>168</sup>

Mijns inziens wordt vooral in Gadamers denken over het talige van het verstaan zichtbaar dat de last van zelfbegrip en zelfverzoening zwaar op zijn verstaansbegrip drukt. Het valt op dat in Gadamers

---

<sup>165</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 270-272 en 296-298; Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 117-119; Gadamer, 'Über das Lesen von Bauten und Bildern', 335-337; Gadamer, 'Wort und Bild', 393 en Gadamer, 'Bildkunst und Wordkunst', 90 en 101.

<sup>166</sup> Gadamer, 'Bildkunst und Wordkunst', 101.

<sup>167</sup> Een goed voorbeeld wordt gevormd door de Gadamers beschrijving van *Reliquie*. "Ein Bild wie die Reliquie hat etwas fast Entsetzliches durch den Abstand, mit dem das Auge des Malers hier einen Kultgegenstand sieht. Und doch ist auch hierin etwas Affirmatives. Was dargestellt ist und wie es dargestellt ist, ist freilich mehr rein Symbol der Vergänglichkeit als des Seelentrostes, eine erstarrte Grimasse des Menschseins, die einen weniger glauben als schaudern macht. Und doch blüht eine Lilie aus der Mitte des Bildes." "Een beeld als Relikwie heeft bijna iets ontstellends door de afstand waarmee het oog van de schilder een cultusobject beziet. Maar toch is hier ook iets bevestigends. Wat uitgebeeld wordt en hoe het uitgebeeld is, is weliswaar meer een louter symbool van de vergankelijkheid als van zielentrost, als een verstarde grimas van het menszijn die veeleer doet huiveren dan geloven. Maar toch bloeit er een lelie uit het midden van het beeld." Gadamer, *Werner Scholz*, 31.

<sup>168</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 473-474.

eigen interpretaties van beeldende kunstwerken niets van dit verstaansdoel zichtbaar is, al zou kunnen worden aangevoerd dat juist dergelijke ervaringen niet in woorden zijn uit te drukken. Daar moet tegenin worden gebracht dat Gadamer wel voorbeelden geeft van verwoordbare zelfontmoeting en zelfbegrip maar dit betreft vooral uitgesproken talige kunst zoals de catharsiservaring die het verstaansdoel van een klassieke tragedie vormt. Daarbij lijkt Gadamer ook voor beeldende kunst een catharsiservaring in het verstaan te situeren, zelfs als deze werken verstommen. In de ervaring van een modern kunstwerk, dat gezien zijn geheimtaal een symbool van het onkenbare is, ontmoet de moderne mens volgens Gadamer het raadselachtige onkenbare moderne zelf.<sup>169</sup> Het besef dat in deze woorden doorklinkt, zou goed als verstaansvoltooiing van alle kunstwerken die een geheimtaal spreken kunnen worden opgevat. Een dergelijke algemene duiding lijkt echter onaantrekkelijk omdat Gadamer benadrukt dat elk verstaan als een weerspiegeling is van het werk zelf waarmee het een eenheid vormt. Als nu miljoenen kunstwerken weerspiegelt zijn in dit ene verstaan, doet dat af aan het unieke van ieder kunstwerk dat Gadamer, kunstwerk voor kunstwerk, als een zijnstoename beziet. Daarmee blijft onduidelijk hoe het verstaan in de zin van zelfontmoeting en zelfbegrip nu daadwerkelijk plaatsvindt. Hier moet worden opgemerkt dat Gadamer de verstaansmogelijkheden van beeldende kunst zelf ook relativeert door te benadrukken dat het vooral gaat om de erkenning van het zijn van betekenis in een werk en niet om het kennen daarvan.<sup>170</sup> Dit probleem is mijns inziens vooral het thema van zijn latere essays waarin hij voortdurend op zoek is naar wat een kunstwerk nu precies is. Hiermee komt het raadselachtige van kunst steeds nadrukkelijker centraal te staan.<sup>171</sup> Dit enigmatische karakter neemt Gadamer ook in oudere kunst waar, zoals in *La Tempesta* (afb. 3). Van dit kunstwerk zijn vele interpretaties in omloop die de iconografische geheimen van dit werk proberen bloot te leggen. Als hier uitsluitsel over zou kunnen worden gegeven, is dat volgens Gadamer echter slechts een klein hermeneutisch gewin dat weinig te maken heeft met de vraag naar het verstaan van het werk. Wat er nodig is om het werk wel te verstaan, is een open vraag voor Gadamer.<sup>172</sup> Het is dus onduidelijk hoe erkenning van het zijn van betekenis tot Gadamers existentiële verstaanservaring kan leiden. Sterker nog, het is de vraag hoe kunst verstaanbaar wordt. Als kunst aanspraak maakt op waarheid en als de ervaring van kunst begint met een vraag vanuit het kunstwerk, zou dit moeten betekenen dat de verstaander iets van de taal van het kunstwerk op voorhand begrijpt omdat anders nooit begrepen kan worden dat het

---

<sup>169</sup> Gadamer, 'Bild und Gebärde', 328-330.

<sup>170</sup> Gadamer, 'Bild und Gebärde', 326-327. Daniel Tate ziet hierin Gadamers verdienste: een abstract kunstwerk spreekt mensen aan waarmee het een hermeneutisch fenomeen wordt. Daniel L. Tate, 'The Speechless Image: Gadamer and the Claim of Modern Painting', *Philosophy Today* 45 (2001) afl. 1, 56-68, aldaar 59.

<sup>171</sup> Gadamer, 'Wort und Bild', 391 en Gadamer, 'Bildkunst und Wordkunst', 91.

<sup>172</sup> Gadamer, 'Über das Lesen von Bauten und Bildern', 332-333.

kunstwerk een vraag stelt.<sup>173</sup> Mijns inziens ligt deze verstaanbaarheid bij Gadamer vooral in de gedeelde traditie van verstaander en kunstwerk.

#### 1.2.4.3 De werkingsgeschiedenis en de horizonnen van overlevering en verstaander

De talige dialoog tussen kunstwerk en verstaander speelt zich volgens Gadamer altijd af in een context die hij aanduidt met het begrip *horizon*. Een kunstwerk en een verstaander lijken een eigen horizon te bezitten waardoor een kunstwerk wordt ervaren als iets dat anders is dan het zelf. Dit hangt bij Gadamer vooral samen met het historische van het kunstwerk. Het komt uit een andere tijd en het fungeerde als kunstwerk in een andere wereld dan die van de verstaander. De verstaander ziet in het kunstwerk als het ware slechts de vrucht, terwijl hij zich realiseert dat er voor hem onbekende factoren waren die een rol speelden in de ontwikkeling van deze vrucht zoals een boom die de vrucht voortbracht en een klimaat waarin de vrucht kon groeien. Het besef dat het kunstwerk een eigen horizon moet hebben en ook daadwerkelijk heeft, behoort tot het eerdergenoemde *historische bewustzijn*.<sup>174</sup> Daarnaast realiseert een verstaander in de ontmoeting met een kunstwerk zich dat hijzelf ook in een specifieke wereld staat die historisch gevormd is en die de eigen vooroordelen heeft gevormd die hij pas leert kennen in confrontatie met iets anders. Ook dit besef van de horizon van de verstaander valt onder het historisch bewustzijn. Eerder zagen we dat een kunstwerk ook een *werkingsgeschiedenis* heeft. Het besef hiervan bij de verstaander noemt Gadamer het *werkingshistorisch bewustzijn*.<sup>175</sup>

In de beschrijving van het verstaan van kunst als deelname aan een viering en het voeren van een dialoog, bleek hoezeer Gadamer verstaan opvat als bemiddeling. Het is cruciaal dat deze bemiddeling zich altijd in het heden voltrekt: verstaan is nooit een vlucht in het historische verleden die uitsluitend bestaat uit het zich verplaatsen in de historische context van een beeldend kunstwerk.<sup>176</sup> Daarmee gaat het bij verstaan dus nooit om zelfverlies (waar het historisch bewustzijn volgens Gadamer uiteindelijk om zou vragen) maar om het in het spel brengen van de eigen vooroordelen. De horizon van de verstaander heeft volop te maken met het besef dat het zelf

---

<sup>173</sup> In al Gadamers teksten over moderne kunst klinkt iets terug van deze worsteling tussen begrip en onbegrip. Zo bespreekt Gadamer het onbegrijpelijke van moderne kunst als "*geisterhafte Stumheit*". Gadamer, 'Begriffene Malerei?', 305. Zie ook Gadamer, 'Vom Verstummen des Bildes', 315; Gadamer, 'Bild und Gebärde', 324 en Gadamer, 'Kunst und Nachahmung', 33.

<sup>174</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 304-306. Het beeld van de vrucht ontleen ik aan Gadamers verwijzing naar dit Hegeliaanse beeld. Ibidem 172-174.

<sup>175</sup> Ibidem 305, 311-312 en 366-368.

<sup>176</sup> Dit is precies Gadamers kritiek op het eenzijdige gebruik van het historische bewustzijn: het streeft zozeer naar inleving dat een echte dialoog waarin ook de eigen vooroordelen een plek krijgen niet kan plaatsvinden. Ibidem 308-309.



gekenmerkt wordt door vooroordelen die nodig zijn om een verstaansproces in gang te zetten. Dit besef noemt Gadamer een verwachtingshorizon die eruit bestaat dat een mens verder kijkt dan alleen zichzelf en zin en betekenis verwacht in een kunstwerk. Hier is vorming voor nodig omdat we geneigd zijn uitsluitend op het meest nabije acht te slaan.<sup>177</sup> Het is daarbij tegelijkertijd onvermijdelijk dat het kunstwerk deze verwachtingshorizon doorkruist en (gedeeltelijk) afwijst waarmee het bemiddelingsproces zich ontvouwt.<sup>178</sup> Dat deze bemiddeling zich in het heden kan voltrekken, hangt samen met de tijdsstructuur van een kunstwerk dat in elk heden in staat is een aanspraak op waarheid te doen. Het eigenlijke raadsel van kunst is volgens Gadamer immers haar gelijktijdigheid van het voorbije en het tegenwoordige.<sup>179</sup>

In de context van horizon van verstaander en kunstwerk definieert Gadamer het verstaan als een versmelting van deze horizonnen. Sterker nog, hij benadrukt dat er eigenlijk maar één horizon bestaat die het kunstwerk en de verstaander bij voorbaat omringen en die gevonden wordt vanuit het historisch bewustzijn en werkingshistorisch bewustzijn. De erkenning van de eigen horizon en de horizon van hetgeen verstaan moet worden is slechts een noodzakelijke stap richting de uiteindelijke erkenning dat er één horizon is die verstaander en verstaande omvat.<sup>180</sup> Hierin staat vanuit Gadamer's fenomenologische standpunt zoals gezegd de horizon van het heden centraal. Deze horizon is daarmee per definitie voortdurend in beweging, iets dat Gadamer verbindt aan de blijvende noodzaak om de eigen vooroordelen te toetsen; het zelf is immers geen statische entiteit. Deze toetsing gebeurt volgens Gadamer met name in relatie tot de historische overlevering die ons gevormd heeft. Onze horizon kan dus niet bestaan zonder het verleden en daarom spreekt Gadamer van één ons omvattende, in beweging zijnde horizon.<sup>181</sup> Zo is het einddoel van het verstaan van kunst ook nooit alleen op het zelf gericht. Zelfverzoening en zelfontmoeting verlopen uitsluitend via het verstaan van het overgeleverde. Het doel van het verstaan van beeldende kunst kan Gadamer dan ook omschrijven als het deelhebben aan een gemeenschappelijke wereld. Juist de erkenning dat er slechts één horizon is, is een prestatie van het verstaan.<sup>182</sup> Het kunstwerk komt daarmee altijd op de

---

<sup>177</sup> Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 123; Gadamer, 'Über das Lesen von Bauten und Bildern', 338 en Gadamer, *Werner Scholz*, 5-6 en 8.

<sup>178</sup> Gadamer, 'Begriffene Malerei?', 311 en Gadamer, *Werner Scholz*, 5-6.

<sup>179</sup> Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 136. In *Bildkunst und Wordkunst* gebruikt Gadamer het beeld van het kunstwerk als brug dat altijd het verleden en heden in zich verbindt. Gadamer, 'Bildkunst und Wordkunst', 92.

<sup>180</sup> Gadamer spreekt over de horizonnen van verstaander en verstaande als *vermeende* horizonnen. Ibidem 309. Zie ook Eddo Evink, 'Horizons and Others: Gadamer, Levinas, Patočka', *American Catholic Philosophical Quarterly* 84 (2010) afl. 4, 727-746, aldaar 730-731.

<sup>181</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 311-312.

<sup>182</sup> Gadamer, 'Wort und Bild', 388.

een of andere manier binnen handbereik; kunstwerk en verstaander delen eenzelfde vormende traditie die het verstaan mogelijk maakt.<sup>183</sup>

Een kernbegrip in dit verband is *toebehoren* dat mijns inziens als de wederhelft van het woord *overlevering* fungeert waarmee verstaander en kunstwerk verbonden worden. Volgens Gadamer moet de hermeneutiek ervan uitgaan dat iemand die iets wil begrijpen verbonden is met de zaak die in de overlevering ter sprake komt. Dit werkt Gadamer uit door te wijzen op de gemeenschappelijkheid van principiële en dragende vooroordelen die het kunstwerk en de verstaander gemeen hebben.<sup>184</sup> Volgens Gadamer is hierbij de ontologische wending van de hermeneutiek door Heidegger bepalend. Het is immers de tijdsafstand tussen een beschouwer en een kunstwerk die nu productief wordt in plaats van dat het een kloof is die hermeneutisch overbrugd moet worden. Dit productieve bestaat volgens Gadamer uit de erkenning dat de tijdsspanne tussen kunstwerk en verstaander gevuld is door de continuïteit van herkomst en traditie. In deze tijdspanne is een kunstwerk ook geworden tot wat het op het moment van beschouwen is: een telkens opnieuw geïnterpreteerd werk waarin anderen bepaalde verbanden waarnamen en dat zijn zeggingskracht juist in het verstrijken van de tijd verkrijgt en bevestigd ziet.<sup>185</sup> Voorafgaand aan de erkenning dat een kunstwerk iets eigens heeft dat niet samenvalt met de verstaander, benadrukt Gadamer dus vooral de principiële verbondenheid tussen verstaander en kunstwerk. Verstaan van kunst wordt zo tot een invoegen in de overleveringsgeschiedenis van het werk, als een deelhebben aan de werkingsgeschiedenis of als het wakker zijn van het werkingshistorisch bewustzijn.<sup>186</sup> Zonder het besef van deze tradities waarin we zelf staan en waaraan we toebehoren, is het verstaan van kunst uit deze tradities onmogelijk.<sup>187</sup>

Hiermee introduceert Gadamer een vierde verstaansvoorwaarde. Hierboven bleken drie verstaansvoorwaarden onderscheiden te kunnen worden, namelijk tijd voor het verstaansproces, esthetische niet-onderscheiding die de gehele wereld van het werk wil zien en een niet-relativistische

---

<sup>183</sup> Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 139.

<sup>184</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 299-301. Zoals eerder bleek benadrukt Gadamer eveneens dat een verstaander altijd persoonlijke vooroordelen heeft die soms productief kunnen zijn voor het verstaan en soms ook niet. Dit kan echter pas duidelijk worden in een verstaansproces waarin de eigen vooroordelen enerzijds een startpunt van het begrip vormen en anderzijds in dialoog met een kunstwerk ter discussie moeten kunnen worden gesteld. Ibidem 299-302.

<sup>185</sup> Ibidem 302-303.

<sup>186</sup> Ibidem 295, 298 en 311-312.

<sup>187</sup> In dit verband staat ook Gadamer's *Vorgriff der Vollkommenheit*. Dit vooruitgrijpen op volmaaktheid duidt een verstaansprincipe aan dat ervan uitgaat dat het overgeleverde het bij het juiste eind heeft. Volgens Gadamer verstaan we het overgeleverde op grond van betekenisverwachtingen die we zelf al ten aanzien van het overgeleverde hebben gevormd. Dat veronderstelt dus dat iets in het overgeleverde al bekend moet zijn bij de beschouwer. Ibidem 299 en Gadamer, 'Kunst und Nachahmung', 32-33.

houding die ontvankelijk is voor de waarheidsaanspraak en tegelijkertijd de vrijheid van het zelf bewaart. De notie van de horizon voegt hieraan toe dat er voor het verstaan een zekere vorm van inwijding of vorming noodzakelijk is die tot het toebehoren van de verstaander aan de traditie leidt. Om kunst te verstaan moet iets van haar taal te begrijpen zijn. In Gadamer's eigen werk gaat het hierbij vooral om een algemene vorming in de humanistische traditie die zijn bron vormt, zowel voor zijn denken als wat betreft de kunstwerken die de revue passeren (afb. 2 en 3). Hoewel dit niet betekent dat Gadamer's notie van inwijding niet algemeen geldig zou kunnen zijn, valt het op dat de omvattende horizon van verstaander en kunstwerk in Gadamer's teksten altijd samenvalt met de humanistische West-Europese traditie. Dit blijkt mijns inziens vooral uit het feit dat Gadamer de afstand tussen kunstwerk en verstaander nooit in geografisch-culturele zin bespreekt maar uitsluitend in temporele zin. Uiteraard heeft Gadamer volop oog voor het andere karakter van westerse culturen uit het verleden maar met zijn traditiebegrip dat continuïteit centraal stelt en met zijn nadruk op het werkingshistorisch bewustzijn benadrukt hij vooral hetgeen ons met voorbije tijden verbindt. Gadamer denkt dus in termen van één grote klassieke westerse traditie die als een geheel te begrijpen is. Ingewijd worden in deze traditie volstaat om alle kunst uit deze traditie met grote geografische en historische verschillen te verstaan, mits ook aan de andere drie verstaansvoorwaarden wordt voldaan.<sup>188</sup> Gadamer relateert daarentegen het belang van specifieke achtergrondkennis. Een kunstwerk is autonoom: het vermag uit zichzelf te spreken (Gadamer's *Es of Die Sache selbst*, zie 1.2.2), onafhankelijk van voorkennis van het publiek en onafhankelijk van de intenties van zijn kunstenaar.<sup>189</sup>

Uit dit alles blijkt een spanning tussen enerzijds Gadamer's universalistische uitgangspunt waarin alle kunst geadresseerd moet kunnen worden en anderzijds het generaliserende denken in een enkele westerse traditie als omringende horizon. Daarbij is het uitsluitend spreken van algemene vorming en het nuanceren van het belang van achtergrondkennis moeilijk te rijmen met de grote variëteit van

---

<sup>188</sup> Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 138-139.

<sup>189</sup> Zie het in 1.2.2 besproken verschil tussen het van een stichting afhankelijke symbool en teken enerzijds en het vrije kunstwerk anderzijds. Een gedenkteken wil iets uit het verleden tegenwoordig houden en is daarmee aangewezen op voorkennis van het publiek; iets dat niet geldt voor het kunstwerk. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 154. Ook in zijn eigen interpretaties van kunst relateert Gadamer het belang van voorkennis, bijvoorbeeld in zijn interpretaties van gedichten van Paul Celan. Wat betreft de vraag hoeveel achtergrondkennis de verstaander moet hebben van de woorden van een gedicht of de levenswereld van de dichter, geeft Gadamer aan dat men slechts zoveel hoeft te denken als het gedicht zelf weet. Hans-Georg Gadamer en Paul Celan, *Wer bin ich und wer bist du?: ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge "Atemkristall"* (1995) 126-131.

tradities die in de enkele duizenden jaren van de geschiedenis van de westerse beeldende kunst hebben bestaan.

#### 1.2.5 Verbreding, verrijking en verheldering van Gadamer's hermeneutische filosofie van het beeldende kunstwerk

Nu Gadamer's hermeneutische filosofie van het beeldende kunstwerk is geanalyseerd, wordt duidelijk waar verbreding, verrijking en verheldering mogelijk zijn. In de eerste plaats betreft dat Gadamer's verstaansbegrip. We zagen dat Gadamer het verstaan geheel binnen de persoonlijke ervaring situeert waarbij hij vooral aandacht heeft voor het voltrekken van verstaan. Het spel, de viering, het symbool en de dialoog staan allemaal in het kader van de verstaanservaring die voltooid wordt door zelfontmoeting en al deze beelden hebben een alles-of-niets-karakter: de twee helften van een symbool passen wel of niet op elkaar en een spel speel je wel of niet mee. Hoewel Gadamer hiermee goed in staat is het existentiële karakter van verstaan te verwoorden, ontstaan er ook problemen. Allereerst blijkt zijn denken minder geschikt om te beschrijven wat er precies gebeurt op weg naar het verstaan. Het verstaan heeft weliswaar het procesmatige karakter van een dialoog, een spel of een viering, maar hoe dit proces eruitziet, wordt niet duidelijk.<sup>190</sup> Het gebrek aan een precieze procesmatige verstaansbeschrijving blijkt bijvoorbeeld uit de weinig concrete rol van de werkingsgeschiedenis. Dit alles is ook zichtbaar in Gadamer's eigen pogingen om het verstaan van beeldende kunstwerken te verwoorden. Gadamer communiceert daar vragenderwijs of in poëtische taal waarbij nergens duidelijk wordt welke rol de werkingsgeschiedenis van het kunstwerk speelt in zijn verstaan.<sup>191</sup> Ten tweede is het onduidelijk hoe iets als een catharsiservaring mogelijk is in het verstaan van alle beeldende kunst. Ongetwijfeld kan in een ontmoeting met een kunstwerk Gadamer's existentiële verstaan zich voltrekken, maar dat hoeft niet; een kunstwerk kan ook gedeeltelijk begrepen worden of kan verkeerd begrepen worden. Deze onderkenning is van belang voor Gadamer's niet-relativistische verstaansopvatting: niet elk begrip van een kunstwerk is het juiste, er bestaan kwaliteitsverschillen tussen het ene en andere verstaan. Beide problemen hangen mijns inziens samen met Gadamer's fenomenologische standpunt: het verstaan voltrekt zich zozeer in de persoonlijke ervaring dat beschrijvingen van het verstaansproces en oordelen over de kwaliteit

---

<sup>190</sup> Van deze vragen geeft Gadamer zelf ook aan dat ze niet zijn voornaamste aandacht hebben. Een verhelderend citaat uit *Word und Bild* - >so wahr, so seiend< luidt als volgt: *Wir fragen jetzt nicht mehr, was ein solcher Vollzug (de uitvoering van het zijnsproces in het daadwerkelijke verstaan) eigentlich ist, wie er anfängt, endet, wie lang es dauert, wie er einem naheht und am Ende absinkt und doch irgendwo bleibt und wieder auftauchen kann.* Gadamer, 'Wort und Bild', 392

<sup>191</sup> In geen van Gadamer's interpretaties van beeldende kunstwerken vond ik expliciete verwijzingen naar andere interpretaties van hetzelfde kunstwerk.

van het verstaan moeilijk kunnen worden gegeven.<sup>192</sup> Ongetwijfeld houdt dit alles verband met Gadamer's afkeer van methodes die voortvloeit uit zijn waarheidsbegrip, iets waar door denkers als Habermas en Ricoeur op is gewezen. Beide denkers gaven op verschillende manieren aan dat Gadamer's notie van toebehoren van de verstaander aan zowel tradities als hetgeen verstaan moet worden een distantie onmogelijk maakt die noodzakelijk is om kritischer om te gaan met het overgeleverde waarbij Ricoeur benadrukt dat het overgeleverde altijd ook vervreemding oproept die juist ruimte biedt voor een objectiverende kritische omgang met het overgeleverde.<sup>193</sup> Dit inzicht kan mijn poging om Gadamer's denken met een ander perspectief te confronteren dan ook rechtvaardigen.

In de tweede plaats kan ook Gadamer's kunstbegrip verbreed, verhelderd en verrijkt worden. Allereerst is Gadamer's kunstbegrip geworteld in het westerse denken over kunst. Dit blijkt duidelijk uit zijn Platoonse schoonheidsbegrip dat een belangrijk fundament van zijn kunstbegrip vormt. Deze opvatting over schoonheid is niet noodzakelijk universeel bekend of geldig waardoor Gadamer's universalisme in gevaar komt. Een bijkomend probleem is dat Gadamer het westerse woord 'kunst' op universalistische wijze voor allerlei voorwerpen gebruikt die uit culturen komen waar dit begrip niet bestaat.<sup>194</sup> Het westerse karakter van Gadamer's kunstbegrip zou mijns inziens moeten worden geproblematiseerd om iets van universalisme te behouden en in hoofdstuk 2 ga ik na in hoeverre een Peirceaanse semiotische benadering dit kan bewerkstelligen. Uit de analyse van met name het spel- en symboolbegrip, bleek verder dat Gadamer's beschrijving van de ontologie van het beeldende kunstwerk niet geheel bevredigt; met name in zijn pleidooi om in performatieve en beeldende kunsten op vergelijkbare wijze een zijnsproces te veronderstellen. Om de ontologische spel- of vieringsstructuur van het beeldende kunstwerk op zichzelf te handhaven, lijkt hij de deur voor relativisme en subjectivisme te openen en dat is moeilijk te rijmen met het geheel van zijn

---

<sup>192</sup> Wat betreft de rol van de werkingsgeschiedenis valt het bijvoorbeeld op dat Gadamer van werkingshistorisch *bewustzijn* spreekt waarmee het met name zou kunnen gaan om het ervaren *beseft* dat een kunstwerk een eigen geschiedenis van overlevering en interpretatie kent. Ook hieruit blijkt Gadamer's fenomenologische perspectief dat mijns inziens een precieze beschrijving van het verstaansproces, de rol van de werkingsgeschiedenis daarin en het oordelen over de kwaliteit van het verstaan bemoeilijkt.

<sup>193</sup> Ricoeur formuleert zijn kritiek op Gadamer aan de hand van zijn begrip 'distantiatie' waarmee hij wijst op de afstand die altijd bestaat tussen een overgeleverd werk en een interpreter. Daarbij nuanceert Ricoeur Gadamer's notie van zelfbegrip en zelfverzoening dat bij hem geen zwaartepunt vormt maar hooguit een afsluiting van een hermeneutisch proces die zelf ook kritisch moet worden benaderd. Paul Ricoeur, 'De hermeneutische functie van de distantiatie' in: Paul Ricoeur ed., *Tekst en betekenis. Opstellen over de interpretatie van literatuur*. Maarten van Buuren vert. (Baarn 1991) 47-63, aldaar 47-48 en 62-63. Zie ook Theodore George, 'Hermeneutics', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2020. <https://plato.stanford.edu/entries/hermeneutics/>, laatst geraadpleegd op 1 juni 2021.

<sup>194</sup> Jeremy Coote en Anthony Shelton, 'Introduction' in: Jeremy Coote en Anthony Shelton ed., *Anthropology, art, and aesthetics* (1992) 1-14, aldaar 8-9. Zie ook voetnoot 95.

hermeneutische filosofie. Omdat Gadamer de autonomie van het kunstwerk verbindt aan zijn ontologische structuur, zou een invulling die het autonome karakter van het beeldende kunstwerk nuanceert het subjectiveringsprobleem kunnen oplossen.<sup>195</sup> Ook hiervoor geldt dat ik in hoofdstuk 2 naga in hoeverre een semiotische benadering dit kan realiseren. Aspecten van de kunstervaring die Gadamer niet belicht, zouden daarmee beter geadresseerd kunnen worden. Zo valt op dat Gadamer geen aandacht schenkt aan de manier waarop we een kunstwerk als *kunstwerk* herkennen, iets dat noodzakelijk is om tot begrip of verstaan te kunnen komen. Dit kan gelegen zijn in de ruimte (bijv. een museum), een titel, een lijst, een handtekening, een beschrijving etc. Hoewel deze niet-autonome aspecten van de kunstervaring binnen Gadamers traditiebegrip kunnen worden ondergebracht, geldt dat dit vooral goed functioneert binnen een westers discours dat zoals gezegd zelf niet universeel geldig is. Aandacht voor niet-autonome aspecten die tot de mogelijkhedenvoorwaarden van kunstervaringen behoren, zouden Gadamers kunstbegrip daarom kunnen verbreden, iets dat aansluit bij zijn universalistische benadering.<sup>196</sup> Tenslotte bleek Gadamer het belang van voorkennis te relativeren vanwege de nadruk op de autonome waarheidsaanspraak van het kunstwerk die ten diepste niet te begrijpen is als een verwijzing naar iets anders. Daarom schept het nuanceren van de autonomie van het kunstwerk tevens de mogelijkheid om de rol van achtergrondkennis en verwijzingen naar andere bronnen zoals verhalen en andere kunstwerken een vruchtbaardere plek te geven waarmee niet alleen Gadamers kunstbegrip maar ook zijn verstaansbegrip verbreed en verrijkt wordt.

In de derde plaats lijkt Gadamers denken over een klassieke humanistische traditie waarin hij kunstwerken situeert te generaliserend. Binnen deze ene traditie, die eeuwen van westerse kunst omspant, zijn immers allerlei verschillende tradities waarneembaar die elk eigen kenmerken bezitten. Enerzijds bestaan veel van deze tradities niet meer; de werkingsgeschiedenis van kunstwerken is dus niet uitsluitend een voortdurend proces van betekenisverrijking; het is onvermijdelijk ook een proces van betekenisverlies. Anderzijds geldt voor veel hedendaagse kunst dat de humanistische traditie verweven is geraakt met niet-westerse tradities (afb. 5) en misschien altijd al minder vastomlijnd was dan Gadamer wellicht doet voorkomen. Daarmee is het de vraag in

---

<sup>195</sup> Het is uiteraard een spannende vraag of performatieve kunstwerken wel geheel bevredigend en uitputtend in termen van een zijnsproces beschreven kunnen worden. Enerzijds bleken Gadamers argumenten hiervoor sterker te zijn dan voor het beeldende kunstwerk. Anderzijds zou ook voor performatieve kunstwerken kunnen gelden dat de autonomie die zoals gezegd verbonden is aan de ontologische structuur van het spel en de viering behoefte heeft aan een tegenwicht dat oog heeft voor andere aspecten die een kunstwerk tot kunstwerk maken.

<sup>196</sup> Opvallend is bijvoorbeeld dat Gadamer van de lijst zegt dat deze niet het beeld bijeenhoudt maar dat het beeld vanuit zichzelf de lijst samenhoudt. Dit illustreert Gadamers aandacht voor de autonomie van het beeld. Gadamer, 'Vom Verstummen des Bildes', 319-320.

hoeverre de ene klassieke humanistische traditie daadwerkelijk als een omvattende actuele horizon fungeert in de ervaring van een verstaander. Daar komt bij dat als Gadamer's denkrichting nauwgezet wordt gevolgd, het verstaan van een beeldend kunstwerk uit een niet-westerse cultuur (afb. 1, 4, 6 en 8) voor iemand uit het westen die niet is ingewijd onmogelijk is. Evenmin kan iemand uit een niet-westerse cultuur zonder inwijding een westers kunstwerk verstaan.<sup>197</sup> Het is echter de vraag of dit inderdaad zo is: wellicht kan er ook zonder inwijding iets van een kunstwerk worden verstaan. Juist als verstaan niet uitsluitend een existentiële ervaringszaak van alles of niets is en als voorkennis belangrijker wordt, zou dit alles preciezer kunnen worden geduid. Wellicht zou de idee van een enkele horizon die alle mensen en kunstwerken uit alle tijden omsluit opnieuw doordacht moeten worden. De erkenning van de enkele horizon die de bekroning vormt van het verstaan, zou niet langer verbonden moeten worden aan een gedeelde traditie maar wellicht aan het mens-zijn zelf. Soms lijkt Gadamer hier op te wijzen, bijvoorbeeld in *Das Spiel der Kunst* waar hij zegt dat de totale geschiedenis van de kunst als een spiegel is waarin we onszelf op onverwachte en ongedachte manieren zien. We zien in kunst wat we hadden kunnen zijn en hoe we geworden zijn wat we zijn.<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> Over dergelijke interculturele vraagstukken heeft Gadamer in verband met beeldende kunst nauwelijks iets gezegd. Het enige voorbeeld dat ik vond is in *Wort und Bild – >so wahr, so seiend<* waarin hij in enkele zinnen beschrijft dat culturen worden aangetrokken tot het vreemde van andere culturen en dat ze zich dit vreemde kunnen toe-eigenen. Hoe dit gebeurt, en of dit een vorm van verstaan is, vermeldt Gadamer niet. Gadamer, 'Wort und Bild', 376-377.

<sup>198</sup> Gadamer, 'Das Spiel der Kunst', 92.

## Hoofdstuk 2 Het interpreteren van het beeldende kunstwerk binnen een Peirceaanse semiotiek

### 2.1 Peirces voornaamste uitgangspunten: realisme en pragmatisme

Om Peirces semiotiek te begrijpen en om na te gaan op welke manier het beeldende kunstwerk semiotisch opgevat kan worden, is het van belang om twee belangrijke uitgangspunten van Peirces denken te verkennen, namelijk zijn realisme en pragmatisme. Peirces pragmatisme en realisme hangen samen en moeten vooral worden gezien binnen de context van wetenschappelijk onderzoek. Beide begrippen kunnen pas in 2.2 en 2.3 nader worden ingevuld en toegepast op kunst, met name omdat Peirces werk alleen via de hermeneutische cirkel die zich telkens van deel naar geheel beweegt te begrijpen is.

#### 2.1.1 Realisme

Peirce was in twee betekenissen van het woord een realist. In de eerste plaats staat realisme tegenover idealisme. Het is voor Peirces denken cruciaal dat in het hier en nu van een ervaring we iets gewaarworden dat anders is dan onszelf en dat volgens Peirce niet met onze gedachten samenvalt waarmee een strikt idealistische zienswijze uitgesloten is. Er bestaat onafhankelijk van wat mensen denken een werkelijkheid waaruit alle ervaringen en gedachtes voortspruiten en die werkelijkheid moet worden onderzocht.<sup>199</sup> Daarnaast wordt Peirce ook in de scholastieke zin van het woord als een realist beschouwd: algemene begrippen en essenties zijn voor Peirce objectief bestaand in tegenstelling tot hetgeen nominalisten beweren die uitsluitend de waargenomen werkelijkheid zelf als objectief bestaand beschouwen.<sup>200</sup> Dit verbindt Peirce aan het onderzoek naar de werkelijkheid waarvoor volgens Peirce altijd conceptvorming nodig is. Een bekend Peirceaans voorbeeld kan dit verduidelijken. Als realist gelooft Peirce dat een concept als hardheid objectief

---

<sup>199</sup> Een verhelderend citaat luidt als volgt: *“There are real things, whose characters are entirely independent of our opinion about them; those realities affect our senses according to regular laws, and though our sensations are as different as our relations to the objects, yet by taking advantage of the laws of perception, we can ascertain by reasoning how things really are, and any man, if he have sufficient experience and reason enough about it, will be led to the one true conclusion.”* Peirce, *The essential Peirce, Volume 1*, 120. Zie ook Short, *Peirce's theory of signs*, 40-41 en 198 en Burch, 'Charles Sanders Peirce'.

<sup>200</sup> Binnen de secundaire literatuur wordt Peirces realisme algemeen als scholastiek geïnterpreteerd, met name vanwege de grote invloed die het werk van de middeleeuwse realist John Duns Scotus (1265/66-1308) op Peirce heeft gehad. Short, *Peirce's theory of signs*, 2. Het standaardwerk over de invloed van John Duns Scotus op Peirce is *Charles Peirce and Scholastic Realism: A Study of Peirce's Relation to John Duns Scotus* van John F. Bolers (1963). Zie ook voetnoot 247.



bestaat, het is dus geen menselijke constructie zoals een nominalist beweert. Een nominalist laat volgens Peirce alles wat over hardheid gezegd kan worden afhangen van individuele feiten die in het verleden zijn opgedaan (diamant x liet een kras in glasplaat y achter, dus diamant x is harder dan glasplaat y). De waarheid van het realisme blijkt volgens Peirce uit het feit dat er algemene verwachtingen bestaan over de manier waarop een concept als hardheid in toekomstige gevallen zal fungeren: diamant is altijd harder dan glas. Deze overtuiging laat volgens Peirce zien dat realisme van begrippen de manier is waarop mensen de werkelijkheid tegemoet treden, namelijk met gevormde concepten die het mogelijk maken de werkelijkheid te begrijpen en er verder onderzoek naar te doen.<sup>201</sup>

Concepten zoals hardheid noemt Peirce *generals*, een neologisme dat van het bijvoeglijk naamwoord *general* een zelfstandig naamwoord maakt. *Generals*, waarvan universalia de bekendste voorbeelden zijn, zijn volgens Peirce dus geen menselijke constructen.<sup>202</sup> Onder *generals* vallen ook algemene wetten en relaties die relata met elkaar verbinden, bijvoorbeeld zoals 'langer dan' de relata 'Jan' en 'Johan' verbindt. Jan en Johan zijn in dit voorbeeld specifiek, maar 'langer dan' is algemeen. Omdat *generals* volgens Peirce altijd reëel zijn, heeft dat tot gevolg dat ook mogelijkheden door Peirce als reëel worden beschouwd.<sup>203</sup> Uit dit alles volgt dat Peirce een onderscheid maakt tussen de begrippen actualiteit of bestaan enerzijds en werkelijkheid anderzijds; deze vallen niet noodzakelijkerwijs samen. De werkelijkheid wordt volgens Peirce gekenmerkt door structuren en door wetmatigheid: "*Reality consists in regularity. Real regularity is active law.*"<sup>204</sup> Hierbij kan bijvoorbeeld gedacht worden aan allerlei vormen van regelmaat, continuïteit en causaliteit. Uitsluitend door deze wetmatige aard van de werkelijkheid is ze kenbaar en wekt ze de

---

<sup>201</sup> Een beroemde uitspraak van Peirce die relevant is in dit verband luidt: "*The rational meaning of every proposition lies in the future.*" Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 340. Zie ook CP 5.457 en Atkin, *Peirce*, 52-55.

<sup>202</sup> Een mooi voorbeeld is Peirces bespreking van de werking van opium (een *general*). Alle opium heeft een slaapverwekkende werking en daarom reageert Peirce als volgt op nominalisten die het bestaan van *generals* als reëel bestaand ontkennen: "*When they say that the different events of people going to sleep after taking opium have really nothing in common, but only that the mind classes them together -- and this is what they virtually do say in denying the reality of generals -- they do implicitly deny that there is any true explanation of opium's generally putting people to sleep.*" CP 4.234.

<sup>203</sup> Peirce noemt mogelijkheden niet alleen *possibilities* maar ook *would-be's*. Peirce noemt het scholastieke voorbeeld van zon als *general*. Interessant genoeg gaat Peirce er net als de middeleeuwse scholastici vanuit dat er maar één zon bestaat. Toch heeft zon-zijn bepaalde algemene kenmerken die het tot een *general* maken. Als er nu een andere zon gevonden zou worden die aan dezelfde algemene kenmerken zou voldoen, zou elke tussenvorm tussen beide zonnen ook zon zijn. Dit aantal tussenvormen is oneindig. Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 183. Zie ook Short, *Peirce's theory of signs*, xv-xi.

<sup>204</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 197.

nieuwsgierigheid op.<sup>205</sup> De actualiteit of het bestaan is het hier en nu waarin de wetmatigheid zich weliswaar manifesteert maar waarbij tevens wordt onderkend dat er andere manifestaties mogelijk en denkbaar zijn. Tegelijkertijd kan de werkelijkheid niet bestaan zonder actualiteit: als wetmatigheid zich nergens kan manifesteren en daarmee nooit een concrete invloed heeft in enig hier en nu, kan ze niet werkelijk worden genoemd.<sup>206</sup> Belangrijk is nu dat Peirce in zijn hele denken met name geïnteresseerd is in deze algemene opvatting van de werkelijkheid. Het vinden van waarheid dat het doel van Peirces denken kan worden genoemd, is niet gericht op het actuele maar op het werkelijke. Zo schrijft hij over de ware wetenschap als *“a mode of life; not knowledge, but the devoted, well-considered life-pursuit of knowledge; devotion to Truth – not ‘devotion to truth as one sees it,’ for that is no devotion to truth at all, but only to party – no, far from that, devotion to the truth that the man is not yet able to see but is striving to obtain.”*<sup>207</sup>

Peirce gebruikt dit onderscheid tussen werkelijkheid en actualiteit niet op een consistente manier. Als hij het begrip werkelijkheid gebruikt, gaat het meestal om hetgeen onafhankelijk van de menselijke meningen daarover bestaat waarin het onderscheid tussen actualiteit en werkelijkheid in de hierboven beschreven zin vervaagt. Omwille van de leesbaarheid volg ik Peirce. Als ik dus verwijst naar de werkelijkheid die onafhankelijk van de actualiteit gedacht kan worden, geef ik dat nadrukkelijk aan.<sup>208</sup>

### 2.1.2 Pragmatisme

In het voorbeeld van het concept hardheid valt ook Peirces pragmatisme op: hij ziet het uitgaan van realisme van begrippen als de beste positie voor de wetenschap en daarom aanvaardt hij dit. Gevormde concepten zullen telkens botsen op de werkelijkheid en in die confrontatie wordt een concept bijgesteld en daarmee preciezer gemaakt. Hierin is tevens het functioneren van abductie, deductie en inductie zichtbaar. Nieuwe kennis ontstaat volgens Peirce door 1: het vinden van een hypothese die een verklaring vormt voor een bepaald fenomeen (abductie), 2: zowel het afleiden van alle premissen die noodzakelijkerwijs aan deze hypothese verbonden zijn als het formuleren van gevolgtrekkingen als de hypothese waar zou zijn (deductie) en 3: het testen van de hypothese en haar premissen op vergelijkbare fenomenen (inductie).<sup>209</sup> Peirces werkelijkheidsbegrip hangt hier

---

<sup>205</sup> Zie bijvoorbeeld: *“I am, for reasons similar to this, as well as for others, confident that mere irregularity, where no definite regularity is expected, creates no surprise nor excites any curiosity.”* CP 7.189 Zie ook Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 323.

<sup>206</sup> Ibidem, 434-435. Zie ook Short, *Peirce's theory of signs*, 86-87.

<sup>207</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, xxiii.

<sup>208</sup> Short, *Peirce's theory of signs*, 87.

<sup>209</sup> Litzka, *A general introduction*, 12-14 en Burch, 'Charles Sanders Peirce'.

nauw mee samen en is ook pragmatisch van aard: de werkelijkheid is datgeen wat strookt of samenvalt met de uitkomsten van een volmaakt uitgevoerd onderzoek daarnaar: *“the real, then, is that which, sooner or later, information and reasoning would finally result in, and which is therefore independent of the vagaries of me and you.”*<sup>210</sup> Dit citaat toont tevens dat Peirces pragmatisme normatief is: het pragmatisch uitgangspunt leert allereerst dat de ideeën getoetst moeten worden aan de werkelijkheid zelf. Belangrijker is echter dat onderzoekers zich altijd dienen te baseren op praktische gevolgen of doelen die rationeel in overeenstemming moeten zijn met verworven concepten. Hier vloeit een pragmatische imperatief uit voort: als we gezien onze kennis van X denken dat hiermee doel D kan worden behaald, moet X worden gebruikt.<sup>211</sup> In het onderzoek naar de werkelijkheid moeten we ons hierbij laten bepalen door concepten die rationeel zijn gevormd en die zich richten op algemene toepasbaarheid, iets dat hierboven al in termen van realisme werd besproken. Peirce is dus niet zozeer geïnteresseerd in het pragmatisch benaderen van ieder individueel geval; een subjectieve en particuliere vorm van pragmatisme (‘iets werkt voor mij en daarom is het waar’) is niet te rijmen met Peirces positie, iets dat al bleek uit Peirces *‘devotion to Truth’*.<sup>212</sup> Veeleer gaat het om het vinden van algemene concepten die als resultaten van onderzoek leiden tot doelmatig handelen. Doelmatig handelen wordt daarmee de voltooiing van onderzoek. In verband met het voorbeeld van de hardheid van diamant in vergelijking met glas, zou doelmatig handelen bestaan uit het gebruiken van een willekeurige diamant voor het graveren van een willekeurig stuk glasplaat.<sup>213</sup> Tenslotte blijkt uit Peirces pragmatisme dat kennis nooit een zaak van het individu is maar dat het juist communitaristisch van aard is doordat het een voortdurend beroep doet op de gemeenschap van onderzoekers en filosofen.<sup>214</sup>

---

<sup>210</sup> CP 5.311. Zie ook Short, *Peirce's theory of signs*, 86.

<sup>211</sup> Atkin, *Peirce*, 64-65.

<sup>212</sup> Het volgende citaat kan dit verder verduidelijken: *“When we come to study the great principle of continuity and see how all is fluid and every point directly partakes the being of every other, it will appear that individualism and falsity are one and the same. Meantime, we know that man is not whole as long as he is single, that he is essentially a possible member of society. Especially, one man's experience is nothing, if it stands alone. If he sees what others cannot, we call it hallucination. It is not "my" experience, but "our" experience that has to be thought of; and this "us" has indefinite possibilities. Neither must we understand the practical in any low and sordid sense. Individual action is a means and not our end. Individual pleasure is not our end; we are all putting our shoulders to the wheel for an end that none of us can catch more than a glimpse at -- that which the generations are working out. But we can see that the development of embodied ideas is what it will consist in.”* CP 5.402.

<sup>213</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 134-135. Zie ook Short, *Peirce's theory of signs*, 58-59.

<sup>214</sup> Zo schrijft Peirce: *“We individually cannot reasonably hope to attain the ultimate philosophy which we pursue; we can only seek it, therefore, for the **community** of philosophers. Hence, if disciplined and candid minds carefully examine a theory and refuse to accept it, this ought to create doubts in the mind of the author of the theory himself.”* CP 5.264 en ook: *“The real, then, is that which, sooner or later, information and reasoning would finally result in, and which is therefore independent of the vagaries of me and you. Thus, the very origin of the conception of reality shows that this conception essentially involves the notion of a*

Het is hiermee duidelijk dat pragmatisme vooral betrekking heeft op kentheorie. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de drie graden van helderheid of begrip die Peirce onderscheidt. In het bekende essay *How to make our ideas clear* uit 1878, legt hij uit dat de eerste graad van begrip bestaat uit het gevoel van herkenning of de alledaagse vertrouwdheid met iets. Dit is dus vooral iets subjectiefs waarbij het gevoelde begrip geen beroep doet op reflectie of diepere doordenking. De tweede graad van begrip bestaat uit het reflecteren op iets dat ertoe moet leiden dat er definities van te geven zijn. De derde graad van begrip bestaat eruit om alle praktische gevolgen of effecten te kennen van het voor waar houden van het concept of het kennen van het object. Deze derde graad van begrip is Peirces *pragmatische maxime*. Volgens Peirce is een volledig begrip van iets uitsluitend te verkrijgen doordat deze drie graden worden voltooid.<sup>215</sup>

Deze visie op begrip impliceert veel: allereerst is begrip volgens het pragmatische maxime nooit volledig realiseerbaar. Het kennen van alle praktische gevolgen is zowel contextafhankelijk als onbegrensd waarmee volmaakte kennis niet te actualiseren is. Er zullen altijd nieuwe gevolgen kunnen worden gevonden waardoor gekende betekenis onuitputtelijk is.<sup>216</sup> Omdat Peirces werkelijkheidsbegrip samenvalt met de uitkomsten van een ideaal uitgevoerd onderzoek, brengt de onuitputtelijkheid van kennis met zich mee dat de werkelijkheid weliswaar kenbaar is maar nooit volledig gekend zal worden. In plaats van volledige geactualiseerde kenbaarheid te ambiëren, spreekt Peirce daarom van een intellectuele hoop die erin bestaat dat we gerechtvaardigde verwachtingen mogen hebben van ware onderzoeksresultaten als de pragmatische onderzoeksmethode wordt gevolgd.<sup>217</sup> In de tweede plaats laat het pragmatische maxime weinig ruimte voor het cognitief betekenisloze zoals religieuze metafysica waarmee Peirces pragmatisme uit is op ontologische zuinigheid; iets dat blijkt uit de diverse instemmende verwijzingen naar Ockhams scheermes in zijn werk.<sup>218</sup> In de derde plaats verloopt begrip altijd via helderheid van definities: Peirce wijst vormen van filosofie af die door hun taalgebruik vooral literair in plaats van wetenschappelijk zijn.<sup>219</sup>

---

*COMMUNITY, without definite limits, and capable of a definite increase of knowledge.*" CP 5.311. Zie ook Atkin, *Peirce*, 67 en 83-84 en Short, *Peirce's theory of signs*, 37.

<sup>215</sup> De duidelijkste samenvatting van de drie graden van begrip is afkomstig van Peirce zelf: Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 496-497. Zie ook Charles Sanders Peirce, 'How to Make Our Ideas Clear', *Popular Science Monthly* 12 (1878) 286-302 en Atkin, 'Peirce's Theory of Signs'.

<sup>216</sup> Ibidem en Short, *Peirce's theory of signs*, 58. Zie ook Peirce, 'How to Make Our Ideas Clear'.

<sup>217</sup> Atkin, *Peirce*, 107-110.

<sup>218</sup> Dit houdt uiteraard rechtstreeks verband met Peirces nadruk op het kennen van de praktische gevolgen van het voor waar houden van een concept of het kennen van een object in zijn pragmatische maxime. Het probleem is dat binnen theologische metafysica a priori's worden gebruikt die niet kritisch bevestigd worden waardoor wetenschappelijkheid uitblijft. Ibidem 220-221. Zie ook Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 375 en CP 1.126-129. Voor verwijzingen naar Ockhams scheermes, zie bijvoorbeeld CP 4.35 en 5.26.

<sup>219</sup> In die zin is Peirces houding ten aanzien van William James, een bevriende pragmatist, interessant omdat Peirce hem verwijt het pragmatisme juist aan te wenden voor alles dat niet op een wetenschappelijke wijze

### 2.1.3 De verbreding van Peirces pragmatisme

Met de bovenstaande schets van Peirces realisme en pragmatisme lijkt zijn denken niet bij uitstek geschikt voor een toepassing op de beeldende kunsten. Zo staat zijn nadruk op wetenschappelijk onderzoek en een bijbehorende pragmatische kentheorie die ontologisch zuinig is en zich uiteindelijk richt op de werkelijkheid buiten het denken van de mens op gespannen voet met Gadamer's denken over het beeldende kunstwerk. Daarom is het belangrijk om te benadrukken dat Peirces pragmatisme vooral een instrument is om ideeën te verhelderen en geen algemene theorie van betekenis zoals zijn semiotiek dat wel is.<sup>220</sup> Daar komt bij dat Peirce in zijn laatste periode (grootweg van 1903 tot 1910) zijn pragmatisme aanzienlijk verbreedde, vooral door de praktische gevolgen uit zijn maxime op te rekken. Zo spreekt hij in 1903 over zijn maxime als het erkennen dat iets uiteindelijk een mogelijk praktisch gevolg of effect moet hebben.<sup>221</sup> Als iets waar is, zal dit op enig moment op enige manier een praktisch effect op iets moeten hebben maar directe zichtbaarheid van praktische gevolgen is niet langer noodzakelijk.<sup>222</sup> Daar komt bij dat de rol van abductie - een begrip dat overigens door Peirce is gemunt - buitengewoon belangrijk wordt: Peirce noemt pragmatisme in 1903 de logica van abductie. Momenten van abductie beschrijft hij als plotselinge momenten van inzicht die een belangrijke hypothese opleveren die uiteindelijk bepalend kan blijken te zijn.<sup>223</sup> Waar inductie noodzakelijk is om theorieën en concepten te controleren door het fysieke experiment of het gedachtenexperiment en waar deductie noodzakelijk is om op logisch consequente wijze vanuit bepaalde vooronderstellingen of argumenten verder te denken, is alleen abductie in staat om nieuwe kennis te genereren.<sup>224</sup> Voor abductie is verbeeldingskracht nodig die Peirce als een voor de mens typerend instinct omschrijft.<sup>225</sup> Hieruit volgt dat Peirces pragmatisme niet uitsluitend normatief is: het menselijke bewustzijn is volgens Peirce geneigd om abductief te functioneren. Met name de descriptieve kanten van Peirces denken, die dus ook binnen zijn pragmatisme zichtbaar zijn, dragen mijns inziens bij aan de geschiktheid om de ervaring van het beeldende kunstwerk op Peirceaanse wijze te beschrijven.

---

onderzocht kan worden. Om die reden ging Peirce zijn eigen uitvinding *pragmaticisme* noemen, onder meer om dit begrip uit handen van denkers te houden die er opnieuw mee aan de haal zouden gaan. Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 360. Zie ook Atkin, *Peirce*, 50-52.

<sup>220</sup> Sandra B. Rosenthal, *Charles Peirce's pragmatic pluralism* (New York 1994) 46 en Atkin, 'Peirce's Theory of Signs'.

<sup>221</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 235.

<sup>222</sup> Kees Schuyt, 'Inleiding' in: Charles Sanders Peirce, *Lessen in pragmatisme*. Kees Schuyt vert. (Amsterdam 2017) 35-36 en Atkin, *Peirce*, 50-54.

<sup>223</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 226-241.

<sup>224</sup> Ibidem, 232-243 en 443.

<sup>225</sup> Zie bijvoorbeeld *The neglected argument for the reality of God* uit 1907 waar hij abductie omschrijft als *the spontaneous conjectures of instinctive reason*. Ibidem 443.

## 2.2 Peirces wetenschapsarchitectuur: wiskunde, fenomenologie en normatieve wetenschappen

Gedurende zijn hele leven werkte Peirce aan een alomvattend filosofisch systeem van wetenschappen dat in het kader stond van wetenschap van ontdekkingen (*science of discovery*). Peirce ging ervan uit dat alle vormen van wetenschap, waaronder semiotiek, in specifieke hiërarchische relaties tot elkaar staan. Ik noem hier in navolging van vele auteurs Peirces relatiesysteem van wetenschappen de wetenschapsarchitectuur (figuur 1). Hierbinnen is elke hoger geplaatste wetenschap abstracter dan lager geplaatste wetenschappen en verschaft elke hoger geplaatste wetenschap algemene principes die in lager geplaatste wetenschappen worden gebruikt. Semiotiek maakt dus gebruik van wiskundige en fenomenologische aspecten en het behoort tot de normatieve wetenschappen waarbij de principes van de esthetica en ethiek leidend zijn. Deze begrippen analyseer ik op volgorde van de wetenschapsarchitectuur totdat ik in 2.3 bij semiotiek aankom.

1. Wetenschap van ontdekkingen (de eerste vorm van de twee theoretische wetenschappen: *science of discovery*)
    - a. Wiskunde
    - b. Filosofie
      - Bestaande uit:*
        - i. Fenomenologie (*Phenomenology of Phaneroscopy*)
        - ii. Normatieve wetenschappen
          - Bestaande uit:*
            1. Esthetica
            2. Ethiek
            3. Logica
              - Bestaande uit:*
                - a. Semiotiek
                - b. Kritische logica
                - c. Methodiek
        - iii. Metafysica
          - Bestaande uit:*
            4. Ontologie
            5. Religieuze metafysica
            6. Fysische metafysica
      - c. Idioscopie (*idioscopy* bestaande uit natuurwetenschappen en geesteswetenschappen: *physical and psychical sciences*)
2. Wetenschap van herziening (de tweede vorm van de twee theoretische wetenschappen: *science of review*)
3. Praktische wetenschappen

*Figuur 1 Peirces wetenschapsarchitectuur uit 1903*<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> Ibidem 259 en Atkin, *Peirce*, 16. Peirces semiotiek en ook de plek daarvan in zijn oeuvre is voortdurend in ontwikkeling geweest. De meeste auteurs zien Peirces indeling van de wetenschappen zoals hij die aan het begin van de twintigste eeuw formuleerde als de meest geslaagde omdat de verschillende aspecten van zijn wetenschapsopbouw daar het beste op elkaar aansluiten. Ibidem 20-23 en 100-119.

### 2.2.1. Theoretische en praktische wetenschappen

In de wetenschapsarchitectuur maakt Peirce allereerst een onderscheid tussen theoretische en praktische wetenschappen waarbij theoretische wetenschappen uiteenvallen in wetenschap van ontdekking en herziening. Met deze laatste vorm van wetenschap duidt Peirce op het proces van ordenen van resultaten uit de wetenschap van ontdekking. Het vormen van de wetenschapsarchitectuur behoort daarmee tot het domein van wetenschap van herziening.<sup>227</sup> Praktische wetenschap is volgens Peirce alle vorm van wetenschap waarbij een vooraf bepaald concreet doel als leidraad fungeert waarbij hij voorbeelden noemt als papierscheppen, navigatie, duiven melken en graven.<sup>228</sup> De voornaamste aandacht van Peirce gaat echter uit naar de wetenschap van ontdekkingen.

### 2.2.2 De wetenschappen van ontdekkingen: wiskunde en filosofie

Peirce deelt de wetenschap van ontdekkingen op in drie domeinen, namelijk wiskunde, filosofie en *idioscopie*.<sup>229</sup> Ook deze indeling is hiërarchisch. De basis wordt gevormd door de wiskunde die bij Peirce vooral het denken in relaties betekent.<sup>230</sup>

#### 2.2.2.1 Wiskunde en de logica van relaties

Voor dit onderzoek is het van belang iets te begrijpen van Peirces denken in relaties omdat dit een cruciale rol in Peirces fenomenologie en semiotiek speelt. De kern is dat alle relaties volgens Peirce reduceerbaar zijn tot monadische, dyadische of triadische relaties. Dit kan het beste verduidelijkt worden aan de hand van talige voorbeelden.<sup>231</sup> Een monadische talige relatie heeft de vorm van een propositie  $Rx$  ( $R$  is het predicaat of de inhoud van de relatie en  $x$  is het subject). Als  $R$  'zoet zijn' is en  $x$  is 'honing', dan betekent  $Rx$  dat honing zoet is. Een dyadische relatie heeft de vorm  $Rxy$  waarbij  $R$  de verbinding tussen  $x$  en  $y$  tot stand brengt. Als  $R$  'houden van' betekent, is  $Rxy$  te zien als  $x$  houdt van  $y$ . Triadische talige relaties hebben de vorm  $Rxyz$ . Hierbij wordt een extra aspect aan de relatie

---

<sup>227</sup> Elders noemt Peirce deze wetenschapsvorm ook wel wetenschap van de wetenschap. Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 458. Zie ook ibidem 258-259.

<sup>228</sup> Ibidem 458 en CP 1.243. Uit deze ordening blijkt de hiërarchische structuur: de wetenschap van ontdekkingen staat bovenaan, de wetenschap van herziening bestaat bij de gratie van ontdekkingen en de praktische wetenschappen hebben deze gegevens nodig als leidraad in hun eigen wetenschap dat telkens een concreet doel heeft.

<sup>229</sup> Idioscopie is het geheel van wat nu de alfa- gamma- en bètawetenschappen zijn, uiteraard met uitzondering van wiskunde en filosofie. Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 259 en CP 1.239-242.

<sup>230</sup> Short typeert Peirces wiskunde als de *logic of relations*. Short, *Peirce's theory of signs*, 65.

<sup>231</sup> Het uitleggen van wiskundige relaties aan de hand van talige voorbeelden ontleen ik aan T.L. Short omdat hij met uitsluitende talige voorbeelden mijns inziens het duidelijkste de relatie tussen de logica van relaties en semiotiek blootlegt.

toegevoegd dat niet mag ontbreken om tot een kloppende zin te komen. Als R 'geven' is, dan betekent Rxyz dat persoon x y aan persoon z geeft. Peirce beweert dat alle relaties die meer dan drie componenten bevatten, altijd herleidbaar zijn tot twee- of drievoudige relaties.<sup>232</sup> Hoewel dit denken in monadische, dyadische en triadische relaties cruciaal is in Peirces fenomenologie en semiotiek, merken verschillende auteurs op dat dit primaire uitgangspunt door Peirce nergens echt wordt onderbouwd.<sup>233</sup>

#### 2.2.2.2 Filosofie

De hiërarchische structuur van Peirces wetenschapsopbouw brengt met zich mee dat wiskundige logische principes hun weg vinden in de tweede laag van Peirces denksysteem, namelijk filosofie. Filosofie zelf is hiërarchisch onderverdeeld in drie domeinen, namelijk fenomenologie, normatieve wetenschap en metafysica. Fenomenologie beschrijft de waarnemingen van de werkelijkheid en vormt de basis voor alle lager geplaatste domeinen en subdomeinen.

#### 2.2.3 Fenomenologie

In 2.1.1 is uiteengezet dat Peirce een realist is en dat hij idealisme afwijst. Desondanks laat alleen al de positie van fenomenologie in de wetenschapsarchitectuur zien hoe belangrijk ervaringsstructuren zijn. Volgens veel auteurs verbindt Peirce hiermee elementen van het idealisme, dat het perspectivisme van alle denken over de werkelijkheid centraal stelt, met zijn realisme.<sup>234</sup> Peirce noemt zijn fenomenologie vaak *phaneroscopie (phaneroscopy)* waarmee hij doelt op het onderzoek naar het *phaneron*.<sup>235</sup> Peirce definieert het *phaneron* als het geheel van alles wat aanwezig is in de

---

<sup>232</sup> Dit herleiden is heel belangrijk bij Peirce en dat kan verduidelijkt worden aan de hand van een voorbeeld. Een werkwoord als begunstigen lijkt triadisch te zijn maar bestaat in feite uit twee dyadische componenten: X begunstigt y door z is herleidbaar tot: x doet z en z begunstigt y. Iets dergelijks geldt juist niet voor een woord als geven. X geeft y aan z is niet verder te reduceren omdat dan het karakter van geven in het geding komt. Short, *Peirce's theory of signs*, 71-73.

<sup>233</sup> Zie bijvoorbeeld de debatten over de vraag of er vierledige relaties bestaan. Ibidem 74. Verschillende auteurs merken op dat Peirce zich vooral lijkt te beroepen op zijn fenomenologie omdat daar zou blijken dat ervaringen uit zichzelf uiteenvallen in maximaal triadische relaties. Dit is echter niet in lijn met de hiërarchische structuur van zijn wetenschapsarchitectuur waarin fenomenologie lager geplaatst is dan wiskunde. Burch, 'Charles Sanders Peirce'.

<sup>234</sup> Rosenthal, *Charles Peirce's pragmatic pluralism*, 10-12, Short, *Peirce's theory of signs*, 41 en Burch, 'Charles Sanders Peirce'.

<sup>235</sup> Het begrip *phaneron* is afgeleid van het Griekse bijvoeglijk naamwoord *faneron*. Dit betekent zoveel als 'zich duidelijk tonend' of 'zichtbaar' maar ook 'werkelijk' of 'reëel'. Het werkwoord *fanero* betekent 'zich openbaren' of 'zich laten zien'. Deze vertaling van het begrip is overgenomen van Kees Schuyt. Charles Sanders Peirce, *Lessen in Pragmatisme*. Kees Schuyt vert. (Amsterdam 2017) 224.



geest.<sup>236</sup> Peirces fenomenologie blijft ver verwijderd van psychologische invullingen en houdt zich niet bezig met de vraag of een verschijning (*phaneron*) correspondeert met iets in de werkelijkheid. Fenomenologie onderzoekt slechts de verschijningen in het bewustzijn zelf.<sup>237</sup> Een fenomeen is voor Peirce de zichtbare basis van alle wetenschap. Om onderzoek te kunnen doen, moet daarom duidelijk zijn hoe fenomenen tot stand komen. Fenomenologische analyses hebben iets tegenstrijdigs; ze moeten namelijk observaties van ervaringen maken waarvoor een standpunt buiten de ervaring noodzakelijk lijkt. Toch gelooft Peirce dat een algemene taal ontwikkeld kan worden die ervaringen kan analyseren. Belangrijk hierbij is dat hij de lezer uitnodigt om zijn bevindingen te controleren: alleen dan kan blijken dat zijn taal een goede analysemethode van de ervaring vormt.<sup>238</sup> Deze proef op de som fungeert daarmee als een pragmatisch inductief bewijs en verklaart tevens waarom Peirce zijn taal vooral middels voorbeelden uiteenzet. Hieronder volg ik deze werkwijze.

#### 2.2.3.1 De drie categorieën van de ervaring: *firstness*, *secondness* en *thirdness*

Zijn idee van relaties indachtig, beweert Peirce dat ervaringen uiteen kunnen vallen in monadische, dyadische en triadische relaties. Het monadische aspect van een ervaring noemt Peirce *firstness*. Dyadische en triadische aspecten noemt hij *secondness* en *thirdness*. Deze drie begrippen, die ook als zelfstandige naamwoorden (*first*, *second* en *third*) worden gebruikt en die samen de drie categorieën of universums van de ervaring worden genoemd, zijn voor Peirces semiotiek van groot belang en daarom licht ik ze nader toe.<sup>239</sup>

*Firstness* definieert Peirce als de ervaring van een bepaalde kwaliteit, hij gebruikt hiervoor soms ook het begrip *suchness*.<sup>240</sup> Peirce noemt voorbeelden als een motorgeluid of een kleur. Het

---

<sup>236</sup> Een duidelijke definitie uit 1905 luidt als volgt: "*Phaneroscopy is the description of the phaneron; and by the phaneron I mean the collective total of all that is in any way or in any sense present to the mind, quite regardless of whether it corresponds to any real thing or not.*" CP 1.284

<sup>237</sup> Dit bleek al uit de definitie die in de vorige voetnoot werd geciteerd. Een andere definitie die het eigen karakter van Peirces fenomenologie blootlegt luidt: "*phenomenology ascertains and studies the kinds of elements universally present in the phenomenon; meaning by the phenomenon, whatever is present at any time to the mind in any way.*" Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 259. Zie ook: Short, *Peirce's theory of signs*, 61 en 66-68 en CP 1.285-287.

<sup>238</sup> Short, *Peirce's theory of signs*, 69-70.

<sup>239</sup> De zelfstandige naamwoorden *first*, *second* en *third* gebruikt Peirce ook in algemene zin om monadische, dyadisch en triadische relaties aan te duiden.

<sup>240</sup> Een voorbeeld van een van zijn definities luidt als volgt: "*The immediate present, could we seize it, would have no character but its Firstness. Not that I mean to say that immediate consciousness (a pure fiction, by the way), would be Firstness, but that the quality of what we are immediately conscious of, which is no fiction, is Firstness.*" CP 1343. Zie ook: "*Firstness is the mode of being of that which is such as it is, positively and without reference to anything else.*" CP 8328.

gaat hierbij niet om de relatie van deze kwaliteit tot een bepaald object (bijvoorbeeld het rood zijn van een bal) maar louter om de kwaliteit zelf.<sup>241</sup> Zo bevat de kleur rood een heel scala van tinten die tezamen roodheid zou kunnen worden genoemd. Het ervaren van roodheid als een *general* is waar *firstness* op doelt.<sup>242</sup> Om die reden geeft Peirce deze eerste categorie van de ervaring de ontologische status van een mogelijkheid.<sup>243</sup> Omdat *firstness* niet gekoppeld is aan een object, is het heel moeilijk om hier woorden voor te vinden. Op veel plekken spreekt Peirce dan ook over *firstness* als een gevoel of een stemming.<sup>244</sup> Belangrijk is tenslotte dat in *firstness* nooit delen te onderscheiden zijn; het gaat altijd om het geheel van een gevoel. Peirce noemt het voorbeeld van Shakespeares *King Lear* dat als geheel een eigen smaak (*flavor*) heeft. Die smaak die gevoeld kan worden, is een *first*.<sup>245</sup>

Met *secondness* duidt Peirce op een tweede element dat in ervaringen onderscheiden kan worden en dat correspondeert met kracht of tegenkracht. Als bijvoorbeeld een motorgeluid klinkt dat wordt opgemerkt, betekent dit altijd dat deze ervaring een einde maakt aan andere ervaringen; het motorgeluid onderbreekt bijvoorbeeld een gedachtestroom waarmee we ons het geluid gewaarworden. De kracht waarmee dit gepaard gaat, is *secondness*.<sup>246</sup> Daarmee houdt *secondness* vooral verband met het hier en nu van de ervaring, iets dat Peirce soms aanduidt met het begrip *haecceity* (ditheid) waarmee *secondness* van *firstness* onderscheiden wordt.<sup>247</sup> Ieder ervaren fenomeen wint in het nu als het ware van andere gebeurtenissen in de omringende werkelijkheid die tot ervaringen hadden kunnen worden.<sup>248</sup> Peirces geeft *secondness* de ontologische status van een

---

<sup>241</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 268-269, Atkin, *Peirce*, 230-231 en Short, *Peirce's theory of signs*, 75-78.

<sup>242</sup> Voor een van Peirces voorbeelden van roodheid (*redness*), zie CP 6.374. Zie ook Short, *Peirce's theory of signs*, 75-76.

<sup>243</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 269.

<sup>244</sup> Een voorbeeld dat het dichtst in de buurt komt van het ervaren van *firstness* op zichzelf, is het moment waarop je langzamerhand wakker wordt en de wereld lijkt te ervaren in kwaliteiten: "*Imagine me to make and in a slumberous condition to have a vague, unobjectified, still less unsubjectified, sense of redness, or of salt taste, or of an ache, or of grief or joy, or of a prolonged musical note. That would be, as nearly as possible, a purely monadic state of feeling.*" CP 1.303.

<sup>245</sup> CP 1.531 en Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 150.

<sup>246</sup> Ibidem, 268; Short, *Peirce's theory of signs*, 75-78 en Atkin, *Peirce*, 231-232.

<sup>247</sup> Dit scholastieke begrip ontleent Peirce aan John Duns Scotus. CP 1.405. Zie ook Short, *Peirce's theory of signs* (Cambridge 2007) 50 en 78-79.

<sup>248</sup> Een voorbeeld van een heldere uiteenzetting is: "*If I ask you what the actuality of an event consists in, you will tell me that it consists in its happening then and there. The specifications then and there involve all its relations to other existents. The actuality of the event seems to lie in its relations to the universe of existents. A court may issue injunctions and judgments against me and I not care a snap of my finger for them. I may think them idle vapor. But when I feel the sheriff's hand on my shoulder, I shall begin to have a sense of actuality. Actuality is something brute. There is no reason in it. I instance putting your shoulder against a door and trying to force it open against an unseen, silent, and unknown resistance. We have a two-sided consciousness of effort and resistance, which seems to me to come tolerably near to a pure sense of actuality. On the whole, I think we*

actualiteit waarmee het verschil met *firstness* verder wordt verhelderd. Iedere actualiteit bevat een mogelijkheid die is geactualiseerd. Daarom is er in *secondness* altijd *firstness* aanwezig terwijl dit andersom niet geldt. Daaruit blijkt volgens Peirce dat *secondness* en *firstness* daadwerkelijk onderscheidbaar zijn.<sup>249</sup>

Met *thirdness* duidt Peirce op de meest complexe relatie die ontstaat als twee relata met elkaar verbonden worden door een derde relatum.<sup>250</sup> Dit bijeenbrengen is altijd een zaak van het begrip waarmee *thirdness* in tegenstelling tot *firstness* en *secondness* geen directe waarneming is. *Thirdness* is te begrijpen als het gewaarworden en reageren op iets dat wordt geobserveerd.<sup>251</sup> Juist in dit reageren spelen eerder gevormde concepten de hoofdrol. Zo is het bewustzijn dat het gehoorde geluid een *motorgeluid* is een voorbeeld van *thirdness*. De specifieke geluidskwaliteit (*firstness*) en het gewaarworden ervan (*secondness*) worden verbonden door een element van herkenning en zo ontstaan de drie aspecten waar *thirdness* op doelt. Veel voorkomende vormen van *thirdness* zijn algemeenheid (zoals universalia), continuïteit, wetmatigheid (zoals causaliteit) en regelmaat.<sup>252</sup> *Thirdness* functioneert dus altijd middels een algemene regel (het concept dat altijd een *general* is) en daarom correspondeert *thirdness* ontologisch gezien met *wet*.<sup>253</sup> In *thirdness* is Peirces realisme van de werkelijkheid duidelijk zichtbaar omdat de gevormde concepten die *thirdness* mogelijk maken voor kenbaarheid zorgen: *thirdness* maakt betekenis mogelijk. Daarbij benadrukt Peirce dat het denken zelf geen deel uitmaakt van het bewustzijn: we kunnen ons niet direct van ons eigen denken bewust zijn. Veeleer voegt het bewustzijn zich volgens Peirce naar het denken waarmee *thirdness* alomtegenwoordig wordt.<sup>254</sup> Belangrijk is dat in *thirdness* ook Peirces pragmatisme zichtbaar is: in het ondergaan van ervaringen leren we als vanzelf *thirdness* kennen en wordt het begrip van iets telkens ook op inductieve wijze getoetst. Als iemand bijvoorbeeld nog nooit

---

*have here a mode of being of one thing which consists in how a second object is. I call that Secondness.*" CP1.24. Zie ook Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 150-151.

<sup>249</sup> Ibidem 270.

<sup>250</sup> Short noemt het voorbeeld van twee planken die aan elkaar worden gespijkerd. De spijker is A en de planken zijn B en C. Short, *Peirce's theory of signs*, 84. Peirce noemt zelf allerlei voorbeelden die hierop lijken. Verhelderend is zijn voorbeeld van een weg. Het begrip positie is een *first*, het idee van een beginpunt en eindpunt is een *second* en de weg daartussen die begrepen wordt als iets dat onderweg verschillende plaatsen passeert en die begin en eind verbindt is een *third*. Ook noemt Peirce de rol van tijd die in de ervaring van mensen tot een continuüm wordt een *third* als de ervaring dat de tijd alles bijeenhoudt als de draad van het leven. CP 1.337.

<sup>251</sup> Göran Sonesson, 'The natural history of branching: Approaches to the phenomenology of firstness, secondness, and thirdness', *Signs and Society* 1 (2013) afl. 2, 297-325, aldaar 311.

<sup>252</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 267-270; Short, *Peirce's theory of signs*, 84-86 en Albert Atkin, *Peirce*, 231-233.

<sup>253</sup> Ibidem, 232, Short, *Peirce's theory of signs*, 86-87 en CP 8.331.

<sup>254</sup> Een van Peirces beroemdste citaten in dit verband luidt: *Thirdness pours in upon us through every avenue of sense*. Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 211.

het zachte geluid van een elektrische auto heeft gehoord, kan het algemene begrip van autogeluid worden uitgebreid door nieuwe autogeluiden te horen. *Thirdness* is nooit statisch. Tenslotte kan *thirdness* in tegenstelling tot *firstness* en *secondness* fouten bevatten omdat alleen in *thirdness* een oordeel besloten ligt.<sup>255</sup>

Belangrijk is dat Peirces drie fenomenologische categorieën samenhangen. Dat bleek al uit het voorbeeld van het motorgeluid dat *firstness*, *secondness* en *thirdness* bevat. Er is echter ook een ander verband. In het gewaarworden van *secondness*, bijvoorbeeld in het zich opdringen van een motorgeluid aan het bewustzijn, ontstaat een nieuwe vorm van *firstness* die het gevoel van dit gebeuren zelf betreft. Dit is de *firstness* van *secondness*. In het gewaarworden van *thirdness* gebeurt hetzelfde. Peirce spreekt over de *firstness* van *thirdness* als de specifieke smaak of het gevoel dat optreedt als de twee relata verbonden worden door een derde relatum waardoor herkenning in gewaarwording mogelijk is. Dit kan bijvoorbeeld het *gevoel* zijn van continuïteit, regelmaat of wetmatigheid. De *secondness* van *thirdness* betreft de onvermijdelijkheid van de wetmatigheid die zich opdringt waardoor de herkenning mogelijk wordt.<sup>256</sup>

### 2.2.3.2 De fenomenologische categorieën en pragmatisme: een herdefiniëring

Er bestaat een nauw verband tussen *thirdness* en abductie. In 2.1.3 bleek dat Peirce abductie als een menselijk instinct omschrijft waarmee 'juist geraden' kan worden.<sup>257</sup> De regelmaat of wetmatigheid die de werkelijkheid zelf bevat, wordt herkend in *thirdness*; in de geest aanwezige concepten worden op abductieve wijze gebruikt en hebben altijd een bepaalde geldigheid die zich in de loop van de tijd verrijkt en bewijst door een voortdurende wisselwerking met de realiteit waaraan ze zijn ontleend. In deze wisselwerking staan de gevolgen die het voor waar houden van het concept met zich meebrengt centraal en dat is precies wat pragmatisme behelst.<sup>258</sup> Zo blijkt uit de analyse van de categorieën dat pragmatisme ook als descriptief moet worden beschouwd: waarneming is abductief van aard.

Dit verklaart ook waarom Peirce steeds nadrukkelijker zocht naar manieren die de instinctieve werking van abductie zouden stimuleren. Vooral van belang is het begrip *musement* uit 1907. *Musement* is het vrije spel van de verbeeldingskracht en het mediteren op de drie categorieën

---

<sup>255</sup> Short, *Peirce's theory of signs*, 86.

<sup>256</sup> CP 1.530, CP 1.533 en CP 1.535. Zie ook Short, *Peirce's theory of signs*, 89.

<sup>257</sup> "Guessing right" wordt door Peirce als een cruciale menselijke vaardigheid beschouwd. Zie bijv. CP 2.753.

<sup>258</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 360-370.

van de ervaring en hun onderlinge verbanden en wordt door Peirce gebruikt als godsbewijs.<sup>259</sup> Peirce omschrijft *musement* als “*Pure Play without any breach of continuity*” waarin een indruk van één van de categorieën van de ervaring wordt ‘opgedronken’ waarna als vanzelf het pure spel van meditatie en verwondering van het samenspel van de categorieën zich ontvouwt.<sup>260</sup> *Musement* moet dus plotselinge inzichten als momenten van abductie opleveren.<sup>261</sup> Hierbij fungeert *musement* als een eerste fase van zijn pragmatisme; het uitgerekte pragmatische maxime (2.1.3) blijft dus gehandhaafd omdat *musement* idealiter uitmondt in een interne kritische dialoog die gevonden inzichten toetst en overdenkt.<sup>262</sup>

Met de introductie van *musement* als godsbewijs is Peirce ver verwijderd van zijn vroegere strikt-wetenschappelijke pragmatisme.<sup>263</sup> Deze verruiming maakt Peirces pragmatisme echter beter bruikbaar voor een toepassing op beeldende kunst. Dit bredere pragmatisme is geworteld in de ervaringsstructuren en is daarmee allereerst descriptief. Het interpreteren van een kunstwerk zal dus altijd ook te begrijpen zijn als een spel (*musement*) van abductie dat zich onvermijdelijk voltrekt in het bewustzijn. Deze vorm van pragmatisme is mijns inziens vooral geschikt voor het *beschrijven van ervaringen*. Daarnaast behoudt het brede pragmatisme ook normatieve aspecten die vooral van belang zijn als er *oordelen* worden geveld, bijvoorbeeld in kunsthistorisch onderzoek. Allereerst is pragmatisme altijd een zaak van de gemeenschap. Iedere interpretatie van een kunstwerk behoort dus tot het geheel van interpretaties van dat kunstwerk die tezamen completer zijn en de werkelijkheid van het kunstwerk dichter benaderen dan het louter individuele ervaren van een kunstwerk. Daarnaast bleek Peirces pragmatisme vooral gericht op kennis in het algemeen. Een pragmatisme in de trant van ‘iets is waar voor mij’ is volgens mij op geen enkele manier te rijmen

---

<sup>259</sup> *Musement* wordt gepresenteerd in *The neglected argument for the reality of God* uit 1907. In deze tekst wil Peirce benadrukken dat *musement* als vanzelf tot de erkenning moet leiden dat God bestaat. Ibidem 434-450.

<sup>260</sup> Een beschrijving van het proces van *musement* luidt als volgt: “*It begins passively enough with drinking in the impression of some nook in one of the three Universes. But impression soon passes into attentive observation, observation into musing, musing into a lively give and take of communion between self and self. If one's observations and reflections are allowed to specialize themselves too much, the Play will be converted into scientific study; and that cannot be pursued in odd half hours.*” Ibidem 436.

<sup>261</sup> Peirce schuift in zijn uitleg van *musement* zijn eigen afkeer van filosofie als een vorm van onheldere literatuur terzijde. Zo omschrijft hij *musement* in een bewerking op een gedicht van William Cowper (1731-1800) als volgt: “*Enter your skiff of Musement, push off into the lake of thought, and leave the breath of heaven to swell your sail. With your eyes open, awake to what is about or within you, and open conversation with yourself; for such is all meditation.*” Ibidem 437 en 550n.

<sup>262</sup> Ibidem 437-438.

<sup>263</sup> De vraag of Peirce niet zijn eigen pragmatisme heeft ondergraven door abductie als het voornaamste kenmerk te bezien en praktische gevolgen ver op te rekken is zonder meer gerechtvaardigd zoals opgemerkt wordt door Nathan Houser. Nathan Houser, ‘Introduction’ in: Charles Sanders Peirce, *The essential Peirce, Volume 2: Selected philosophical writings (1893-1913)*. Nathan Houser, Jonathan R. Eller, Albert C. Lewis en e.a. ed. (Bloomington en Indianapolis 1992) xxxi.

met Peirces denken dat uitgaat van de gemeenschap van onderzoekers, van realisme in de dubbele zin van het woord en van een onderzoek naar de waarheid.<sup>264</sup>

### 2.2.3.3 De fenomenologische categorieën en het beeldende kunstwerk

In de ervaring van een kunstwerk spelen de fenomenologische categorieën een cruciale rol. Hoewel dit verder wordt uitgediept in 2.3 is een eerste verkenning hier van belang voor een goed begrip. Belangrijk is dat een kunstwerk enerzijds als een geheel en anderzijds als bestaande uit allerlei aspecten (kleuren, lijnen vormen, materialen etc.) kan worden begrepen.<sup>265</sup> In een van Peirces weinige referenties aan esthetica benoemt hij dit duidelijk: de ervaring van het schone ontstaat doordat allerlei aspecten van een object die ieder een eigen *firstness* kunnen oproepen tezamen een specifiek karakter veroorzaken en daarmee een bepaalde stemming oproepen. Dit is de *suchness* van het werk, die *firstness* oproept en ervoor zorgt dat het werk als een geheel begrepen kan worden waarbij Peirce benadrukt dat het esthetische erin bestaat dat geen enkel afzonderlijk aspect op zichzelf in staat is de *firstness* van het geheel op te roepen. Omdat hierbij niet het werk zelf maar de ervaring ervan centraal staat, benadrukt Peirce dat er geen kwalitatief verschil kan zijn tussen allerlei soorten ervaringen van *firstness*; er bestaat slechts een enorm scala aan esthetische kwaliteiten die niet hiërarchisch te ordenen zijn en die uiteen kunnen lopen van walging tot verrukking.<sup>266</sup> *Secondness* is van belang omdat daarmee een ervaring van een kunstwerk moet beginnen. In *secondness* is het volstrekt andere van het kunstwerk gelegen (zowel als geheel als van alle genoemde afzonderlijke aspecten) dat met een eigen materialiteit kan inbreken in het bewustzijn. In *secondness* is Peirces realisme (tegengesteld aan idealisme) gesitueerd en daarmee valt een kunstwerk dus nooit samen met ons denken erover.<sup>267</sup> *Thirdness* is van belang in het herkennen van het werk als kunstwerk. Dat betekent dat een kunstwerk alleen maar te herkennen is als het concept 'kunstwerk' dat bepaalde kenmerken heeft al bestaat in het bewustzijn van de beschouwer. Ook het

---

<sup>264</sup> Een subjectieve en daarmee particuliere invulling van het pragmatisme, zoals bijvoorbeeld James dat voorstond, wijst Peirce nadrukkelijk af. Catherine Legg en Christopher Hookway, 'Pragmatism', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2020 Edition.

<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/pragmatism/>, laatst geraadpleegd op 1 juni 2021 en Schuyt, 'Inleiding', 34-35.

<sup>265</sup> Lefebvre, 'Peirce's esthetics', 333 en Dinda L. Gorrée, 'A sketch of Peirce's Firstness and its significance to art', *Σημειωτική-Sign Systems Studies* 37 (2009) afl. 1-2, 205-269, aldaar 223.

<sup>266</sup> Peirces standpunt over esthetische oordelen is het beste zichtbaar in zijn vijfde Harvard-lezing uit 1903. Zijn conclusie luidt: "I am seriously inclined to doubt there being any distinction of pure esthetic betterness and worseness. My notion would be that there are innumerable varieties of esthetic quality, but no purely esthetic grade of excellence." Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 201-202. Zie ook Lefebvre, 'Peirce's esthetics', 335-336.

<sup>267</sup> De gewaarwording van het anders-zijn in verband met *secondness* wordt onder andere besproken in CP 7.538.

herkennen van een voorstelling (afb. 9), het herkennen van gebruikte materialen (afb. 6), bepaalde patronen (afb. 7) en specifieke vormen (afb. 5) behoort allemaal tot *thirdness*.

Eerder bleek dat *thirdness* een eigen *secondness* en *firstness* bevat en *secondness* een eigen *firstness*. We zagen hoe in de ervaring van een kunstwerk *thirdness* alomtegenwoordig is. Het specifieke gevoel of de stemming die hoort bij ieder ontstaan van *thirdness*, bijvoorbeeld in het herkennen van iets in het kunstwerk, speelt ongetwijfeld een belangrijke rol in een zoektocht naar betekenis of in het ervaren van schoonheid en dit is de *firstness* ervan. Dit is ook precies waar de ervaring van *musement* aan refereert: namelijk een *firstness* van *thirdness* die ontstaat door het ervaren (*firstness*) hoe de categorieën van de ervaring in elkaar grijpen (*thirdness*).<sup>268</sup> Ook de *secondness* van *thirdness* is van belang omdat een al bestaand concept in de geest van de beschouwer bepalend is voor hetgeen wordt herkend en zich met sturende kracht opdringt in het bewustzijn. Ook dit opdringen kan een eigen gevoel teweegbrengen en dat is de *firstness* van *secondness*.

Dit alles wordt nader uitgewerkt in 2.3. Nu blijkt echter al hoe breed Peirces denken is: een altaarstuk van Duccio (afb. 9) maakt op precies dezelfde fenomenologische categorieën aanspraak als een Chinese nianhua-prent (afb. 8) waarbij steeds de aanwezige mentale concepten bepalend zijn voor het specifieke oordeel dat in *thirdness* gelegen is en dit bepaalt de waarneming.

#### 2.2.4 De normatieve wetenschappen: esthetica, ethiek en logica

In de wetenschapsarchitectuur wordt fenomenologie opgevolgd door de normatieve wetenschappen. Op basis van hetgeen de ervaring leert, kan dus volgens Peirce worden afgeleid hoe gehandeld moet worden waarbij opnieuw benadrukt moet worden dat Peirce zich hier richt op onderzoek en het vinden van waarheid waarmee het juiste handelen in het kader staat van de zoektocht naar kennis. De normatieve wetenschap bestaat zelf ook uit drie wetenschappen, namelijk esthetica, ethiek en logica.<sup>269</sup> Esthetica betreft het onderzoek naar hoogste doelen die om zichzelf nastrevenswaardig zijn en die als vanzelf een aantrekkingskracht uitoefenen in de ervaring. Peirce kiest welbewust voor deze ruime definitie die hij afzet tegen het Duitse gebruik van dit begrip.<sup>270</sup>

---

<sup>268</sup> Gorlée, 'A sketch of Peirce's Firstness', 223.

<sup>269</sup> Peirce verbindt hieraan de klassieke begrippen het schone, het goede en het ware: "The majority of writers who make use of it tell us that there are three normative sciences, logic, esthetics, and ethics, the doctrines of the true, the beautiful, and the good, a triad of ideals which has been recognized since antiquity." CP 1.575.

<sup>270</sup> Een verhelderend voorbeeld hiervan luidt als volgt: "It is true that the Germans, who invented the word, and have done the most toward developing the science, limit it to **taste**, that is, to the action of the **Spieltrieb** from which deep and earnest emotion would seem to be excluded. But in the writer's opinion the theory is the same, whether it be a question of forming a taste in bonnets or of a preference between electrocution and

Hoewel Peirce weinig heeft geschreven over de invulling van esthetica, is de weg naar het volmaakte redelijke kennen ongetwijfeld het ultieme doel dat Peirce zelf in gedachten had.<sup>271</sup>

Ethiek is de wetenschap die beschrijft hoe er gehandeld zou moeten worden om hoogste doelen te bereiken. Ook hiervoor geldt dat deze wetenschap een zeer hoge abstractiegraad bevat en niet noemenswaardig is ingevuld door Peirce.<sup>272</sup> Voor dit juiste handelen is de mens aangewezen op het denken en dat is waar Peirces logica, de derde wetenschapsvorm van de normatieve wetenschappen, zich op richt.<sup>273</sup> Peirce hanteert hier een veel breder logicabegrip dan in de analytische filosofie gebruikelijk is: taal, andere vormen van verwijzingen en epistemologie zelf maken deel uit van Peirces logica.<sup>274</sup> Peirce definieert zijn logica als “*the science of the general laws of signs.*”<sup>275</sup> Daarmee wordt duidelijk dat het teken de hoofdrol speelt in Peirces logica waarmee dit wetenschapsdomein voor dit onderzoek het belangrijkste is. Logica is onderverdeeld in drie wetenschappen waarvan de eerste semiotiek is (*semeiotics* of *speculative grammar*). Het tweede domein is kritische logica (aangeduid met *critic*). In dit domein situeert Peirce de classificatie van argumenten en hun geldigheid en kracht. Het derde domein is de methodologie (*methodeutic*). In dit domein wordt onderzocht welke methodes in onderzoek moeten worden gevolgd. Peirce pragmatische beginsel is hier gesitueerd.<sup>276</sup>

---

*decapitation, or between supporting one's family by agriculture or by highway robbery.*” CP 1.573. Zie ook CP 1.191; Atkin, *Peirce*, 19 en Short, *Peirce's theory of signs*, 63 en 150.

<sup>271</sup> Dit is de interpretatie van Atkin die gebaseerd is op onder andere CP 5.3: “(..) *a still higher grade of clearness of thought can be attained by remembering that the only ultimate good which the practical facts to which it directs attention can subserve is to further the development of concrete reasonableness.*” CP 5.3 Atkin, *Peirce*, 19. Zie ook CP 1.191.

<sup>272</sup> Zie bijvoorbeeld zijn beschrijving van ethiek in *The Three Normative Sciences* uit 1903. Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 202.

<sup>273</sup> Esthetica laat dus door middel van gevoelens van welbevinden en instemming zien dat er ultieme doelen bestaan, ethiek onderzoekt welk handelen tot deze ultieme doelen leidt en logica is te beschouwen als de juiste manier van denken die hiervoor nodig is. De verhouding tussen ethiek en logica verheldert Peirce bijvoorbeeld in CP 5.35: “*For if, as pragmatism teaches us, what we think is to be interpreted in terms of what we are prepared to do, then surely logic, or the doctrine of what we ought to think, must be an application of the doctrine of what we deliberately choose to do, which is Ethics.*” CP 5.35.

<sup>274</sup> Atkin, *Peirce*, 23.

<sup>275</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 260.

<sup>276</sup> Ibidem 260. Zie ook Atkin, *Peirce*, 59. Merk op hoezeer deze indeling gekleurd is door de hiërarchie van de wetenschapsarchitectuur. Telkens is een hoogst geplaatste wetenschap monadisch, een als tweede geplaatste wetenschap dyadisch en een als derde geplaatste wetenschap triadisch: esthetica is monadisch in het uitsluitend centraal stellen van een hoogste doel, ethiek is dyadisch omdat het aan dit hoogste doel een weg ernaartoe toevoegt, en logica voegt daar het denken aan toe dat noodzakelijk is om de weg die naar dat goede leidt te vinden. Lefebvre, 'Peirce's esthetics', 321. Tevens zijn ook de drie fenomenologische categorieën zichtbaar in de lager geplaatste wetenschappen: “*It is clear, however, that esthetics relates to feeling, practics (ethiek) to action, logic to thought.*” CP 1.574.



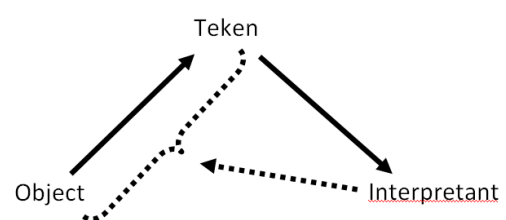
## 2.3 Peirces semiotiek

In deze paragraaf introduceer ik de belangrijkste aspecten van Peirces semiotiek. Een waarschuwing is daarbij gepast: Peirces tekensysteem is veelomvattend, bevat een geheel eigen terminologie die gedeeltelijk uit neologismen bestaat en heeft een specifieke structuur. Ik probeer dit systeem stap voor stap te verhelderen waarbij ik alle besproken aspecten van zijn semiotiek ook schematisch weergeef.

### 2.3.1 Teken, object en interpretant

In Peirces semiotiek staan drie relata centraal, namelijk het teken, het object en de interpretant, die uitsluitend in samenhang te begrijpen zijn. Een voorbeeld kan de drie relata het beste verhelderen. Een wijzertje dat de temperatuur van een automotor aangeeft, kan in een rood gebied staan waarmee het een teken is van een oververhitte motor die het object vormt van het teken. De reactie op het teken is de interpretant die bestaat uit het besef dat het wijzertje op een oververhitte motor duidt. De interpretant is dus niet de interpreet maar duidt op het besef waarmee teken en object worden verbonden. De interpretant verbindt zo het teken en het object; het object is kenbaar door het teken dat als een medium fungeert. In dit voorbeeld is de werkzaamheid van de wetenschapsarchitectuur zichtbaar: het teken op zich is monadisch. Het object en het teken vormen een dyadische relatie terwijl de interpretant de twee met elkaar verbindt tot een triadische relatie.<sup>277</sup> Deze drie relata moeten in elk semiotisch proces aanwezig zijn. In navolging van Peirce noem ik een semiotisch proces *semiosis* (zie figuur 2).<sup>278</sup>

Belangrijk is dat altijd een bepaald aspect van het teken als betekenend fungeert. Peirce noemt dit de grond (*ground*) van een teken.<sup>279</sup> Niet alles van het teken verwijst immers daadwerkelijk naar het object. Toegepast op de oververhitte motor zijn de grootte en de precieze vorm van het wijzertje niet bepalend voor de betekenis; bepalend is het causale verband tussen



Figuur 2 De semiotische relaties van object, teken en interpretant. De dikke pijlen geven de determinatie aan die wordt gevormd door de gemeenschappelijke grond van het object en het teken.

<sup>277</sup> CP 1.556.

<sup>278</sup> Zie bijv.: "But by "semiosis" I mean, on the contrary, an action, or influence, which is, or involves, a cooperation of **three** subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs." CP 5.484. Figuur 2 is ontleend aan Richard J. Parmentier, *Signs in society: Studies in semiotic anthropology* (Bloomington en Indianapolis 1994) 10.

<sup>279</sup> In verschillende tekendefinities die Peirce geeft, benadrukt hij dit aspect. Zie bijv. CP 1.558 en CP 2.228. Sommige auteurs, zoals Atkin, spreken in plaats van 'sign' over 'sign-vehicle' waarmee ze de aandacht op deze

temperatuurstijging en de reactie van de wijzer daarop. Daarom heeft elk object een specifieke relatie tot het teken. Peirce noemt dit een vorm van bepaling (*determination*) die het beste te begrijpen is als een vorm van beperking.<sup>280</sup> Een object stelt als het ware grenzen vast waarbinnen een teken moet vallen om als teken voor dat specifieke object te kunnen fungeren. In het geval van het object 'oververhitte motor', moeten alle tekens die naar de aanwezigheid van dit object verwijzen, te maken hebben met dit object. Naast een wijzertje kan dat ook een bepaalde geur of de aanwezigheid van rook zijn omdat ze binnen de door het object gestelde grenzen vallen. Net als bij het teken is lang niet alles van het object bepalend voor deze grenzen: de omvang en de kleur van de oververhitte motor spelen bijvoorbeeld geen rol in het bepalen van de genoemde grenzen. Daaruit volgt dat een teken altijd slechts een bepaald aspect van een object kan laten zien. Het teken determineert tenslotte de interpretant door de specifieke interpretabiliteit die het teken heeft. Belangrijk is dat de interpretant als effect van het teken alleen geactualiseerd kan worden door eerder opgedane ervaringen die het mogelijk maken een verband te zien tussen de wijzer in het rood en de oververhitte motor. Daarbij hoeft de interpretant van een teken niet altijd een gedachte te zijn, bij het remmen voor een op rood springend verkeerslicht is de interpretant bijvoorbeeld een handeling.<sup>281</sup> Een teken vertaalt dus als het ware een object in een interpretant en zelfs als een teken niet geïnterpreteerd wordt is er volgens Peirce sprake van de aanwezigheid van een interpretant die bestaat in de potentiële interpreteerbaarheid van het teken.<sup>282</sup> Volgens Peirce geldt deze vorm van beperking en bepaling voor alle tekens.<sup>283</sup> Dit betreft dus ook tekens die een minder concreet object hebben: als realist benadrukt Peirce dat ook voor een abstract object als schoonheid of een fictief object als Hamlet geldt dat het een teken determineert door een grond die teken en object gemeenschappelijk hebben, iets dat in verband met beeldende kunst uiteraard relevant is.<sup>284</sup>

---

*ground* vestigen. Omdat dit suggereert dat een teken iets anders is dan een 'sign-vehicle' volg ik dit taalgebruik niet. Peirce zelf spreekt altijd uitsluitend over tekens en los daarvan over hun *ground*. Atkin, *Peirce*, 128-132.

<sup>280</sup> Een van de bekendste definities van semiosis die dit determineren benoemt luidt als volgt: "A Sign is a Cognizable that, on the one hand, is so determined (i.e., specialized, **bestimmt**,) by something **other than itself**, called its Object, while, on the other hand, it so determines some actual or potential Mind, the determination whereof I term the Interpretant created by the Sign, that that Interpreting Mind is therein determined mediately by the Object." CP 8.177 Zie ook Short, *Peirce's theory of signs*, 168.

<sup>281</sup> Uiteraard kan betoogd worden dat er iets als een gedachte moet bestaan die rood licht als teken van het object 'stoppen!' opvat. Het punt is echter dat het doel van het teken in een geautomatiseerde handeling ligt en niet in een gedachte. Mensen die tijdens een rijexamen te lang denken bij een op rood springend licht, zullen zakken. Peirce vat om die reden de handeling van het geautomatiseerde stoppen als een interpretant op. Zie 2.3.6 waar dit verder wordt uitgewerkt aan de hand van de energieke interpretant. Zie ook *ibidem*, 52.

<sup>282</sup> *Ibidem* 53-56.

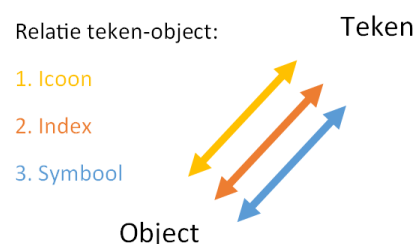
<sup>283</sup> Atkin, 'Peirce's Theory of Signs'.

<sup>284</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 409 en 480. Dit onderwerp wordt in 2.3.5 verder in verband gebracht met beeldende kunst.

Al met al staat het teken met zowel het object als de interpretant in een specifieke relatie en heeft het teken op zichzelf bepaalde kenmerken. Over al deze relaties heeft Peirces semiotiek veel te zeggen en hieronder worden de drie categorieën, namelijk teken-object, teken op zichzelf en teken-interpretant geanalyseerd waarbij ik telkens poog ieder aspect toe te passen op de ervaring van het beeldende kunstwerk.

### 2.3.2 De relatie teken-object: icoon, index en symbool

De drie bekendste tekens van Peirces semiotiek, namelijk icoon (*icon*), index (*index*) en symbool (*symbol*), gaan over de relatie teken-object (zie figuur 3). Elk van deze namen geeft weer wat Peirce met het betreffende teken aanduidt en ze staan tevens in volgorde van meervoudigheid. Een icoon is een teken dat op basis van zijn eigen kwaliteiten (vorm, kleur etc.) verwijst naar het object waarbij de *gelijkvormigheid* van teken en object bepalend is. Omdat hier de eigen kwaliteit van het teken centraal staat, is



Figuur 3 De drie tekens (op volgorde van meervoudigheid) die duiden op de relatie teken-object.

het volgens Peirce monadisch en net als in zijn fenomenologie gaat het hier als het ware om de *suchness* van het teken. Voorbeelden van iconen zijn foto's, portretten en schilderijen maar ook diagrammen en wiskundige vergelijkingen.<sup>285</sup> Van al deze voorbeelden zegt Peirce dat het icoon als teken zo sterk is, dat het lijkt alsof het met het object samenvalt door een gebrek aan onderscheid.<sup>286</sup> Dat zorgt ervoor dat de interpretant van een icoon volgens Peirce vooral een gevoel is.<sup>287</sup> In een icoon ligt immers geen informatie verborgen, het gaat uitsluitend om de gelijkenis waarbij gedachten en taal geen rol spelen.<sup>288</sup> In bijna elke definitie van een icoon benadrukt Peirce dat het object van het icoon niet hoeft te bestaan; Peirce illustreert dit met een beeld van een centaur als icoon.<sup>289</sup> Van centauren kan nog worden gezegd dat ze in beschrijvingen bestaan waarmee een object aanwezig is. Als dit echter niet het geval zou zijn, zou het teken geen waarneembaar andere vorm hoeven te hebben. Een icoon is dus op geen enkele manier op directe wijze afhankelijk van zijn object.<sup>290</sup> Dat maakt iconen ongrijpbaar: een interpreet heeft hierin meer dan bij andere tekens de vrijheid een

<sup>285</sup> Ibidem 13 en CP8.335. Zie ook Short, *Peirce's theory of signs*, 215-218 en Atkin, *Peirce*, 144.

<sup>286</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 1*, 226 en CP 5.74.

<sup>287</sup> Peirce schrijft: "The icon represents its object by virtue of resembling it. It thus depends on a simple feeling." Zie *An Elementary Account of the Logic of Relatives* | W 5:379-80

<sup>288</sup> Charles Sanders Peirce, 'Notes on Topical Geometry', ongepubliceerd document MS [R] 142:3-4 en Short, *Peirce's theory of signs*, 52.

<sup>289</sup> CP 5.73.

<sup>290</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 291; CP 5.73 en MS [R] 8:3.

icoon wel of niet als teken te beschouwen. Een icoon verwijst volgens Peirce daarmee op een oneindige wijze naar zijn object.<sup>291</sup>

Een index is een teken dat ontstaat door een dynamische relatie die afhankelijk is van het object. Dit object moet noodzakelijkerwijs bestaan waarmee dit teken een dwingende relatie heeft die zich als een bruto feit presenteert. Het voorbeeld van de wijzer in het rood als teken van een oververhitte motor is een index: de wijzer kan alleen als teken fungeren als deze is aangesloten op een oververhitte motor. Andere voorbeelden zijn een windwijzer, de relatie tussen een moordenaar en zijn slachtoffer, een wijzende vinger of aanwijzende voornaamwoorden.<sup>292</sup> Uit deze omschrijving blijkt dat een index een dyadische structuur heeft en daarom is de index verbonden met *secondness*. Net zoals *secondness* in Peirces fenomenologie zelf geen betekenis construeert, geldt ook voor de index dat deze geen oordeel bevat maar slechts een feit presenteert dat zich opdringt aan de ervaring.<sup>293</sup>

Een symbool is een teken dat naar een object verwijst op basis van een conventie van betekenis. Peirce noemt dit een wet die vaak de vorm heeft van een associatie met algemene ideeën. Dat wij het woord 'rood' met een specifieke kleur associëren is zo'n wet waarmee het woord rood, net als bijna alle woorden, een symbool is.<sup>294</sup> Uit deze omschrijving blijkt dat een symbool een triadische structuur heeft: het is altijd via een derde relatum (een conventie) dat een teken en een object verbonden worden en daarom is het symbool verbonden met *thirdness*.<sup>295</sup> Een symbool doet dus altijd een beroep op een interpretatieregel die gevolgd moet worden. Hierin schuilt het wetmatige karakter van symbolen.<sup>296</sup>

Belangrijk hierbij zijn vier dingen. Allereerst hebben iconen en symbolen een andere werking dan indexen. Zowel iconen als symbolen gaan altijd uit van algemeenheid en kunnen zelfstandig nooit uitsluitend betrekking hebben op één individueel geval en om die reden hoeven objecten van iconen en symbolen, in tegenstelling tot indexen, niet noodzakelijkerwijs concreet te bestaan.<sup>297</sup> Als

---

<sup>291</sup> Een belangrijk citaat komt uit een ongepubliceerd manuscript dat Peirce schreef als uitgebreide versie van zijn *Neglected Argument*: "[An icon is] a sign which represents its object by virtue of being like it, whether qualitatively or by the analogy of its parts, such as a diagram. [...] The denotation of icons is essentially indefinite." MS [R] 842:31-32.

<sup>292</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 14-16; Pape, 'Searching for Traces', 12-13; Short, *Peirce's theory of signs*, 219-220 en Atkin, *Peirce*, 144.

<sup>293</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 16-17.

<sup>294</sup> Ibidem 292; Atkin, *Peirce*, 144-145 en Short, *Peirce's theory of signs*, 220-221.

<sup>295</sup> CP 8.268.

<sup>296</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 292 en Short, *Peirce's theory of signs*, 221.

<sup>297</sup> Dit betreft het onderscheid tussen *generals* en specifieke objecten waar in 2.1.1 bij stil is gestaan. Dit is hetzelfde onderscheid als de van Peirce stammende dichotomie van type en token. Dit wordt semiotisch geïdentificeerd in 2.3.3 met het onderscheid tussen *legisigns* en *replicas*. Short, *Peirce's theory of signs*, xvi en 25-26.

een icoon of een symbool wel naar een concreet object verwijst, kan dat alleen door middel van een index. Zo is een portret een icoon maar pas door de aanwezigheid van andere informatie, zoals een naambordje of kennis van de ontstaansgeschiedenis, kan duidelijk worden wat het object van dit teken is. Al deze informatie is indexicaal. Een portret is als zuiver icoon als zodanig herkenbaar maar het object wordt pas kenbaar door indexicaliteit. Hetzelfde geldt ook voor het symbool. Het woord 'motor' verwijst bijvoorbeeld op zichzelf nooit naar een specifieke motor. Ook hiervoor is een index nodig, bijvoorbeeld in de vorm van een wijzende vinger of een aanwijzend voornaamwoord.<sup>298</sup>

Uit dit alles blijkt in de tweede plaats dat tekens binnen semiosis vrijwel altijd in een samenspel vanuit de verschillende tekencategorieën van icoon, index en symbool functioneren. Peirce noemt dit *colleteral experience* of *colleteral observation* waarmee hij bedoelt dat een enkel teken op zichzelf te weinig vertelt over een object. Er zijn andere tekens nodig, bijvoorbeeld door specifieke voorkennis, die ervoor zorgen dat semiosis mogelijk wordt.<sup>299</sup> Hierbij benadrukte Peirce steeds meer het belang van de index, met name in verband met zijn realisme van de werkelijkheid, overigens zonder hiermee het icoon en symbool te marginaliseren. De index is het teken dat ervoor zorgt dat de werkelijkheid zoals die buiten het denken van de mens om bestaat kenbaar is.<sup>300</sup> Een index roept nieuwsgierigheid op, het vestigt ergens de aandacht op en zet daarom een abductief proces in gang.<sup>301</sup> Sterker nog, ten grondslag aan elke interpretatie ligt een index.<sup>302</sup>

We zagen dat symbolen uitgaan van algemeenheid en dat betekent in de derde plaats dat betekenis van deze tekens altijd aan verandering onderhevig is omdat er voortdurend nieuwe concrete objecten voor deze tekens kunnen ontstaan. Het woord 'motor' betekent nu veel meer dan honderd jaar geleden waarmee dit teken (symbool) gegroeid is. Peirce benadrukt daarom dat symbolen leven: ze kunnen in betekenis groeien maar ze kunnen ook betekenis verliezen.<sup>303</sup> Hoewel

---

<sup>298</sup> Ibidem 214-222 en Atkin, 'Peirce's Theory of Signs'.

<sup>299</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 492-497 en Short, *Peirce's theory of signs*, 192-194. Een bekend voorbeeld van *colleteral experience* dat Peirce geeft, gaat over de zin 'Napoleon was a lethargic creature'. Hierin beschrijft Peirce duidelijk waarom *collateral observation* noodzakelijk is: "A person who says Napoleon was a lethargic creature has evidently his mind determined by Napoleon. For otherwise he could not attend to him at all. But here is a paradoxical circumstance. The person who interprets that sentence (or any other Sign whatsoever) must be determined by the Object of it through collateral observation quite independently of the action of the Sign. Otherwise he will not be determined to thought of that object. If he never heard of Napoleon before, the sentence will mean no more to him than that some person or thing to which the name "Napoleon" has been attached was a lethargic creature." CP 8.178.

<sup>300</sup> Een mooi citaat dat dit verheldert luidt: "Reality is altogether dynamic, not qualitative. It consists in forcefulness. Nothing but a dynamic sign can distinguish it from fiction." CP 2.337.

<sup>301</sup> Pape, 'Searching for Traces', 17-18.

<sup>302</sup> Ibidem, 16 en Short, *Peirce's theory of signs*, 51.

<sup>303</sup> Een belangrijk citaat luidt als volgt: "For every symbol is a living thing, in a very strict sense that is no mere figure of speech. The body of the symbol changes slowly, but its meaning inevitably grows,

iconen ook op basis van algemeenheid verwijzen waarmee ze ook nieuwe objecten kunnen krijgen, voorkomt de gelijkvormigheid die de basis van de iconische relatie vormt dat het teken zelf groeit.<sup>304</sup>

In de vierde plaats benadrukt Peirce dat zuivere tekens die uitsluitend in één categorie vallen bijna niet voorkomen; de meeste tekens bevatten aspecten uit meerdere categorieën. De uitroep 'luister!' is een index omdat het de aandacht ergens op vestigt. Tegelijkertijd is het een symbool omdat de aangesprokene volgens de interpretatiewet die bij het teken 'luister' hoort, begrijpt dat hij ergens naar moet luisteren.<sup>305</sup>

Voor de ervaring van het kunstwerk worden voornamelijk de tekens icoon, index en symbool in verband gebracht met kunst, vaak op snelle en wat oppervlakkige wijze.<sup>306</sup> De manieren waarop deze tekens fungeren zijn eindeloos, zeker waar het gaat om afzonderlijke aspecten van een kunstwerk. Het ligt voor de hand om naar de voorstelling van kunstwerken te kijken omdat daar altijd afzonderlijke iconen waarneembaar zijn die op basis van gelijkvormigheid verwijzen. Dat gaat bijvoorbeeld om alle figuratieve elementen (afb. 3, 4, 8 en 9), om concepten als verdwijnpunten die diepte creëren (afb. 3) en daarmee iconen zijn van het menselijk blikveld maar ook om kleuren, vlakken, vormen en lijnen die verwijzen naar precies deze kleuren, vlakken vormen en lijnen (vooral afb. 5). Ook zijn er binnen voorstellingen indexen aanwezig, bijvoorbeeld in de manier waarop het oog door een voorstelling wordt geleid door bepaalde ordeningsprincipes zoals vlakverdelingen, lijnen en compositie (afb. 7). Tenslotte zijn er binnen een voorstelling vaak symbolen waarneembaar die verwijzen op basis van conventies (afb. 8).

Het is met het oog op de ervaring van kunst in het algemeen echter net zo belangrijk om naar het kunstwerk als geheel te kijken. Allereerst is het belangrijk dat Peirce schilderkunst als iconisch beschouwt.<sup>307</sup> Dit heeft niet zozeer te maken met de figuratieve vormen van beeldende kunst die Peirce zelf kende. Veeleer doelt Peirce op het uitbeeldende karakter van beeldende kunst dat als

---

*incorporates new elements and throws off old ones.*" CP 2.222. Peirce gebruikt het woord elektriciteit dat in zijn dagen meer betekende dan in de tijd van Franklin om uit te leggen dat symbolen groeien. CP 5.313. Zie ook Weinsheimer, 'A word is not a sign', 405-408.

<sup>304</sup> Een icoon moet een bepaalde gelijkenis hebben met een object waar het naar verwijst. Een afbeelding van een goudvis kan naar alle mogelijke goudvissen verwijzen, ook naar nieuwe kruisingen die pas na het ontstaan van de afbeelding tot stand zijn gekomen. De iconische relatie wordt echter verbroken als een nieuwe goudvisensoort (een nieuw object voor het teken) te veel afwijkt van het teken. Zo blijkt dat het teken zelf in tegenstelling tot het symbool niet groeit. Het woord goudvis (symbool) kan in tegenstelling tot een afbeelding (icoon) naar alle nieuwe kruisingen verwijzen waarmee dit symbool wel rijker aan betekenis wordt.

<sup>305</sup> MS [R] 484:5-7.

<sup>306</sup> Zie bijvoorbeeld de bespreking van Mieke Bal en Norman Bryson in *Semiotics and art history* waar de bespreking van de waarde van Peirces semiotiek beperkt blijft tot deze drie tekens. Bal en Bryson, 'Semiotics and art history', 188-191.

<sup>307</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 1*, 226 en Short, *Peirce's theory of signs*, 52.

zodanig wordt herkend. Dit is in lijn met de bovenstaande beschrijving van de icoon waarvan nooit met zekerheid vaststaat dat het naar iets specifiek in de werkelijkheid verwijst. Een icoon kan dat immers uitsluitend met behulp van de index. Mijns inziens legt dit een belangrijk aspect van de ervaring van kunst bloot. Een kunstwerk kan goed worden opgevat als een teken dat zwanger van betekenis zijn object desalniettemin niet prijsgeeft en de aandacht veeleer op zichzelf vestigt. Daarom laat het karakter van het icoon veel ruimte voor de interpreter die zelf een besluit moet nemen of een kunstwerk een icoon is of niet. Daarnaast is deze benadering van het kunstwerk als icoon uitzonderlijk breed; alle beeldende voorwerpen (afb. 1-9) zijn ongeacht hun status iconen. Tenslotte verwijzen veel kunstwerken of aspecten van kunstwerken naar andere kunstwerken. Ook dit is een iconische tekenrelatie.

De index is ervoor verantwoordelijk dat een kunstwerk de aandacht op zichzelf vestigt. Dit kan door de lijst (afb. 9), door de specifieke plaatsing in een ruimte (afb. 5), door de specifieke plek in een expositie of door andere tekens als informatiebordjes, pijlen etc. Deze indexen behoren niet altijd tot het kunstwerk zelf maar zijn desalniettemin van groot belang om het kunstwerk op te kunnen merken. Daarnaast is de eigen materialiteit van het kunstwerk een index. Deze vorm van indexicaliteit kan goed worden omschreven als een spoor dat is nagelaten.<sup>308</sup> Dit kan de zichtbaarheid van een penseelstreek zijn (afb. 2), de vingerafdrukken van een kunstenaar in een werk in klei of bijvoorbeeld de causale relatie tussen de materialiteit van het werk en de gebruikte techniek. Een foto (afb. 7) is naast een icoon daarom ook altijd een index omdat het verwijst naar een belichtingsproces dat in de specifieke afdruk resulteerde. De fotoafdruk is daarnaast een index die naar een printapparaat verwijst. In tegenstelling tot de icoon is de index zoals gezegd feitelijk van aard. Alle sporen die in het werk zichtbaar zijn, moeten daar op een specifieke manier terecht zijn gekomen. Ook dit is in de ervaring van het kunstwerk ongetwijfeld van het grootste belang. Een interessante toepassing is bijvoorbeeld het verschil tussen een origineel kunstwerk en een reproductie. Hiervoor geldt dat ze in iconisch opzicht aan elkaar gelijk zijn maar in indexicaal opzicht geheel van elkaar verschillen. Een origineel verwijst door middel van indexicale tekens terug naar de maker en de ontstaanssituatie; een reproductie verwijst daarentegen naar een machinaal reproductieproces. Belangrijk voor de ervaring van indexicaliteit is de houding van de beschouwer en de fysieke afstand die wordt ingenomen ten aanzien van het kunstwerk. Hoe dichterbij een beschouwer staat, hoe belangrijker de indexicaliteit kan worden, eenvoudigweg omdat de materialiteit zich dan meer opdringt in de ervaring. Vanaf een bepaalde afstand bezien zouden een

---

<sup>308</sup> Het concept van het spoor als index is uitgewerkt door Pape die betoogt dat sporen de gemene deler zijn in alle vormen van wetenschap. Pape, 'Searching for Traces', 5-6.

volmaakte fotografische reproductie en haar origineel als identieke iconen kunnen worden beschouwd. Als de beschouwer dichterbij komt, verschuift de aandacht van het iconische naar het indexicale waarmee de verschillen duidelijk worden.

Het symbool is in het herkennen van het kunstwerk ook van groot belang. Ongetwijfeld bestaan er vele concepten waarmee het icoon geïnterpreteerd kan worden en ons moderne kunstbegrip is een van deze concepten. Iedere beschouwer die een icoon met een bepaald concept in verband brengt, vat het teken daarmee op als een symbool. Een symbool gaat uit van een bepaalde interpretatiewet en dit verklaart waarom het afgebeelde op allerlei manieren kan worden geïnterpreteerd waarbij de gevolgde wet of conventie bepalend is voor de interpretatie of het verstaan van het afgebeelde. Een Azteeks vogelverenschild uit de zestiende eeuw (afb. 4), een Gabonees voorouderbeeldje uit de achttiende eeuw (afb. 6) en een Italiaans altaarstuk uit de veertiende eeuw (afb. 9) kunnen stuk voor stuk met een modern westers kunstbegrip worden beschouwd waarmee deze symbolen nu meer zouden kunnen betekenen dan in hun oorspronkelijke context. Deze objecten komen echter uit een tijd en cultuur waarin dit kunstbegrip niet bestond maar waar er een andere conventie moet zijn geweest die de interpretatie van deze objecten stuurde. Dit is precies waar het symboolbegrip de nadruk op legt. Om die reden spreek ik vanaf hier niet langer over het kunstwerk maar over *beeldende voorwerpen*. Een Peirceaanse semiotiek vat een kunstwerk mijns inziens op als een mogelijke benaderingsconventie van beeldende voorwerpen. Dat symbolen een organische zijswijze hebben, toont tevens dat concepten die in het herkennen van deze tekens actief zijn, zelf ook voortdurend in ontwikkeling zijn. Deze concepten zijn als begrippen zelf ook symbolen. Wellicht bestaat het concept waarmee een Azteeks verenschild in de zestiende eeuw werd benaderd nu nergens meer: dit concept is als symbool opgehouden te bestaan. Ons moderne kunstbegrip is in de afgelopen twee eeuwen daarentegen enorm gegroeid waardoor wij op de vraag naar wat kunst is, een ander antwoord geven dan in de negentiende eeuw. Volgens een Peirceaanse benadering zal op deze vraag echter nooit een afsluitend antwoord kunnen worden gegeven omdat het begrip kunst als symbool voortdurend evolueert.

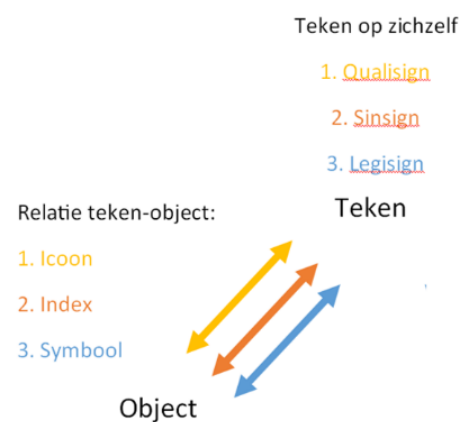


### 2.3.3 De materialiteit van het teken: *qualisign*, *sinsign* en *legisign*

In 2.3.2 werden tekens ingedeeld op basis van de relatie teken-object. Diezelfde tekens kunnen echter ook worden ingedeeld op basis van de eigenschappen van het teken zelf. Een teken heeft immers altijd een bepaalde vorm. Dit kan een kwaliteit, een bepaalde gebeurtenis of voorwerp of een wet of een gewoonte zijn. De drie namen die hierbij horen zijn respectievelijk *qualisign*, *sinsign* en *legisign* (zie figuur 4). Een veel gebruikt voorbeeld van een *qualisign* is een kleurensample dat gebruikt wordt om een kleur voor bijvoorbeeld een verfsoort te kiezen.<sup>309</sup> De kwaliteit van

het teken zelf is de grond van het teken; het feit dat het tevens een voorwerp van papier is (een *sinsign*) is niet relevant voor de verwijzende functie van het teken. In dit voorbeeld is het teken tevens een icoon, namelijk in relatie tot het object waarmee we dit teken nu een iconisch *qualisign* kunnen noemen. Een bekend Peirceaans voorbeeld van een *sinsign* is een windwijzer. Hoewel elke windwijzer uiteraard allerlei kwaliteiten (vormen en kleuren) kan hebben, zijn deze niet van belang voor het functioneren van het teken dat als voorwerp een *sinsign* is. In relatie tot het object is een windwijzer een index; dit teken is dus een indexicaal *sinsign*. Als de kwaliteit van het *sinsign* wel van betekenis is, kan een teken in twee categorieën vallen. Een rode brandweerauto is als voorwerp een *sinsign* maar de kleur ervan is een *qualisign*.<sup>310</sup>

*Legisigns* verwijzen door een concept of wet waardoor ze altijd algemeen zijn: *legisigns* zijn *generals*. Daarom moet een *legisign* belichaamd worden in iets concreets om als teken te kunnen fungeren. Deze noodzakelijke vorm van actualisatie van *legisigns* noemt Peirce *replica's*. Een *replica* is altijd een *sinsign* en de verhouding tussen een *legisign* en zijn *replica* staat ook bekend als de type-tokenrelatie. De bekendste voorbeelden van *legisigns* zijn talig van aard, bijna alle woorden zijn *legisigns*. Een woord als 'deze' is zelf een *general* die dus van alles kan betekenen. Pas als *replica* in een willekeurige zin kan het ergens naar verwijzen; in dit voorbeeld zou het dan gaan om een *replica* van een indexicaal *legisign*.<sup>311</sup> *Legisigns* zijn bijzonder omdat dit de enige tekens zijn waarbij het doel van de betekenis (in de vorm van een wet, een gewoonte, een instinct) de grond van het teken



Figuur 4 De drie tekens die duiden op het teken zelf en de drie tekens die duiden op de relatie teken-object, telkens weergegeven op volgorde van meervoudigheid.

<sup>309</sup> CP 2.244-245; 8.334; Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 294; Short, *Peirce's theory of signs*, 209 en Atkin, *Peirce*, 143-144.

<sup>310</sup> CP 8.334; CP 8.335 en Short, *Peirce's theory of signs*, 216-217.

<sup>311</sup> Zie bijv. CP 2.246 waarin Peirce het legisign 'The' bespreekt. Zie ook Short, *Peirce's theory of signs*, 210-213.

vormt: *legisigns* hebben altijd een doel en *replica's* kunnen alleen worden gevormd als ze het doel hebben om de *replica* van het *legisign* te zijn. *Replica's* kunnen allerlei andere kwaliteiten hebben; een *replica* als het uitgesproken werkwoord 'luister!' kan een specifieke klankkleur en bepaald tempo hebben maar de grond van het teken is de werking van een wet die als interpretatieregel gevolgd moet worden om het teken te begrijpen. Het uitgesproken woord 'luister' is een *replica* van het *legisign* 'luister' of 'luisteren' en uiteraard wordt de *replica* om die reden gebruikt. Als een papegaai het woord 'luister' zou uitspreken, of als de slijmsporen van slakken op tuintegels het woord 'luister' zouden vertonen, zijn dit geen *replica's* omdat slakken en papegaaien dit woord niet gebruiken met het doel om naar *legisigns* te verwijzen. In Peirceaanse taal uitgedrukt zijn *replica's* dus altijd zowel iconen als indexen van het *legisign*.<sup>312</sup>

Bij *qualisigns* en *sinsigns* is de grond van het teken juist geen doel. Een *qualisign* als een portret kan weliswaar worden gemaakt met het doel om een persoon af te beelden maar de mate van gelijkenis bestaat onafhankelijk van dit doel en daarom is gelijkenis (en niet het doel) de grond van het teken. Een *sinsign* als een rookpluim van een vuur dat een verdwaalde wandelaar laat opstijgen met het doel om naar zijn noodsituatie te verwijzen, zal waarschijnlijk niet als zodanig begrepen worden omdat *sinsigns* evenmin een doel als grond bevatten, maar slechts een gebeurtenis of een object aanduiden. Als iemand de rook ziet, zal deze dit teken primair als een index van vuur beschouwen en niet als een symbool voor nood. *Legisigns* en hun *replica's* moeten dus altijd uitgaan van een al bestaande interpretatieregel die het teken begrijpelijk maakt. Als de wandelaar dus een codetaal van rookpluimen zou kennen en hij zou met rookwolken een teken van nood uitzenden, dan wordt dit teken zelf bepaald door de bedoeling die het teken heeft waarmee de *sinsigns replica's* van *legisigns* worden.<sup>313</sup> De wetmatigheid, de conventie of het instinct die een interpretatieregel bevat, gaat dus altijd aan het *legisign* vooraf. Deze interpretatieregels zijn echter niet statisch en kunnen veranderen waarmee *legisigns* van betekenis kunnen veranderen zoals denotatieontwikkelingen in taal laten zien.

Ook deze trichotomie is in verband met beeldende voorwerpen van belang. Allereerst is elk beeldend voorwerp een *sinsign*. Hierboven bleek dat *sinsigns* kwaliteiten hebben die wel of niet als teken fungeren: de kwaliteit rood is bij een windwijzer geen *qualisign* maar bij een brandweerauto wel. Deze spanning is mijns inziens altijd aanwezig in het beschouwen van beeldende voorwerpen waarbij de interpreet voor de keuze staat of het beeldende voorwerp uitsluitend een *sinsign* is of dat het ook

---

<sup>312</sup> Ibidem 212.

<sup>313</sup> De voorbeelden van het portret en het rooksignaal ontleen ik aan Short. Ibidem, 211.

een *qualisign* is. De kwaliteiten van het teken (kleuren, vormen, materiaal etc.) zijn immers vaak zo belangrijk dat ze als iconen kunnen fungeren. Zoals gezegd verwijzen dergelijke kwaliteiten naar zichzelf: het specifieke blauw van Kapoors sculptuur (afb. 5) verwijst naar precies die kleur, en de *belichaming* van die kleur in de sculptuur bepaalt niet het *teken* karakter ervan. Overal waar kwaliteiten op enige wijze een zelfstandige rol spelen, is er sprake van zowel een *qualisign* als een icoon. Zoals gezegd lijken het teken en object bij iconen samen te vallen. Dat gaat zover dat met de verkleuring van een schilderij het object van het icoon meekleurt.

Minstens zo belangrijk is de rol van het *legisign*. In hoofdstuk 1 bleek dat Gadamer een van de filosofen is die kunst als een vorm van taal opvat. Dat zou in Peirceaanse termen betekenen dat kunstwerken *replica's* van *legisigns* zijn en inderdaad wordt dit binnen het denken over semiotiek en kunst soms zo geformuleerd.<sup>314</sup> Er zijn ongetwijfeld voorbeelden van beeldende voorwerpen die als *legisigns* kunnen fungeren, namelijk als binnen een specifieke context beeldende voorwerpen primair met een betekenend doel worden gemaakt zoals Chinese nianhua-afdrukken (afb. 8); voorstellingen met vaste betekenissen die het begin van een nieuw jaar opluisteren. Ook bepaalde beeldende of stilistische conventies zouden als *legisigns* kunnen gelden, op voorwaarde dat de betreffende stijl een interpretatieregel veronderstelt. Zo zou gezegd kunnen worden dat het expressionisme een specifieke interpretatieregel kent in het besef dat deze kunst uit is op het direct weergeven van emoties. Een expressionistisch kunstwerk (afb. 2) is dan als een *replica* van het *legisign* expressionisme te beschouwen. Dit alles toont hoezeer voorkennis van belang is: als de interpretatieregel van bijvoorbeeld het expressionisme of van *nianhua*-afbeeldingen niet bekend is, kan het beeldende voorwerp niet als *replica* van een *legisign* worden herkend en wordt dit aspect van het werk niet begrepen of verstaan.

Deze voorbeelden gaan over symbolen en elk symbool is een *legisign*.<sup>315</sup> Eerder bleek dat interpretatieregels kunnen veranderen waarmee een Peirceaanse semiotiek betekenisverandering van *legisigns* adresseert. Een altaarstuk dat in de veertiende eeuw in een huiskamer een religieuze functie vervulde, had destijds een andere interpretatieregel dan het tegenwoordig in een museum heeft (afb. 9). Het blijft echter hetzelfde type teken, namelijk een *legisign*, in zoverre de beschouwer vermoedt dat er een interpretatieregel bestaat waarmee het werk benaderd moet worden. Deze aanwezigheid van een interpretatieregel is tegelijkertijd vaag. Beeldende voorwerpen zijn immers altijd ook *sinsigns* en *qualisigns* en juist deze meervoudigheid versterkt het enigmatische karakter

---

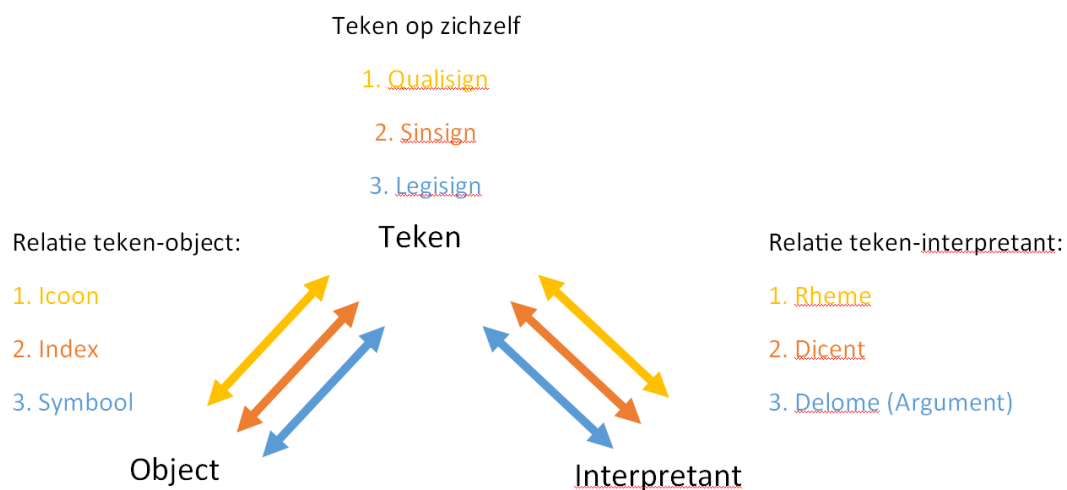
<sup>314</sup> Zie bijv. Winfried Nöth, 'Visual Semiotics: Key Features and an Application to Picture Ads' in: *The SAGE handbook of visual research methods*, Eric Margolis en Luc Pauwels, ed. (Los Angeles 2011) 298-316, aldaar 306.

<sup>315</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 296.

van beeldende voorwerpen. Daarmee legt het probleem van het *legisign* de ervaring van beeldende voorwerpen bloot. Enerzijds zal het bestaan van een interpretatieregel vermoed worden; een beschouwer van een beeldend voorwerp zal begrijpen dat het werk om een specifieke benadering vraagt en dit betreft de erkenning dat het beeldende voorwerp een *legisign* is. Tegelijkertijd zal het specifieke van deze benadering zich moeilijk laten vangen, iets dat bij talige *legisigns* vaak wel kan. Als iemand een onbekende taal hoort, zal vermoed worden dat de klanken iets betekenen; dat het dus *legisigns* zijn. Dat correspondeert met de ervaring van beeldende voorwerpen. Het verschil is dat bij de vreemde taal de interpretatieregels kenbaar zijn; voor elk woord zal duidelijk kunnen worden welke interpretatieregels moet worden gebruikt. Datzelfde kan in slechts zeer beperkte mate voor beeldende voorwerpen worden bereikt.

### 2.3.4 De relatie teken-interpretant: *rheme*, *dicent* en *delome*

Naast de eigen kenmerken van het teken en de kenmerken in relatie tot hun object, hebben tekens ook kenmerken in relatie tot hun interpretant. Hiermee wijst Peirce op het sturende karakter of de kracht die van tekens uitgaat waardoor in het bewustzijn van een interpreet een verband kan worden waargenomen tussen teken en object. De relatie teken-interpretant bevat een eigen trichotomie, bestaande uit de *rheme*, *dicent* en *delome*, die op dit bewustzijn wijst (zie figuur 5).



*Figuur 5* De drie tekens die duiden op het teken zelf, de drie tekens die duiden op de relatie teken-object en de drie tekens die duiden op de relatie teken-interpretant, telkens weergegeven op volgorde van meervoudigheid. Ieder teken valt altijd tegelijkertijd in de drie trichotomieën. Een teken dat in relatie tot een object een icoon is, in relatie tot een interpretant een *rheme* is en in zichzelf een *sinsign* is, heet dus rhematisch-iconisch sinsign.

Als een teken een interpretant determineert door te wijzen op een specifieke kwaliteit die het teken vertoont in het verwijzen naar een object, is dit teken een *rheme*. Een *rheme* heeft een structuur die lijkt op die van een predicaat zonder term dat uitsluitend ergens de aandacht op vestigt zoals blijkt

uit talige voorbeelden “ - is rood” of “ - houdt van - “. <sup>316</sup> Vanwege dit karakter noemt Peirce de *rheme* ook wel een *term* in de zin van bouwsteen van proposities. <sup>317</sup> In een *rheme* ligt nooit een oordeel besloten, dus kan een *rheme* niet waar of onwaar zijn; het vraagt slechts ergens aandacht voor. Uit de voorbeelden blijkt tevens dat het object van een *rheme* altijd algemeen is; een begrip als ‘hond’ refereert aan algemene kenmerken maar nooit aan specifieke gevallen en dit geldt voor alle *rhemes*. Daarmee hebben ze voornamelijk het karakter van een bepaald gevoel of een connotatie in plaats van een specifieke referentie of denotatie. <sup>318</sup>

Dit geldt niet voor de *dicent*: een teken dat een interpretant determineert door te wijzen op feitelijke kenmerken die het teken vertoont in het verwijzen naar een object. Hiermee stuurt het teken in tegenstelling tot een *rheme* altijd aan op een feitelijke uitspraak die de vorm van een bewering heeft zoals “die roos is rood” of “Jan houdt van honing”. Een *dicent* wordt daarom door Peirce ook wel een *proposition* genoemd. Daarmee is een *dicent* complexer dan een *rheme*; het laat evenals een *rheme* iets zien van het object als type maar het verwijst er tegelijk ook op een feitelijke manier naar. In Peirceaanse semiotiek uitgedrukt is de functie van een *rheme* uitsluitend iconisch en die van een *dicent* zowel iconisch als indexicaal waarbij een bewering kloppend is als de icoon en de index hetzelfde object hebben. <sup>319</sup> Zo fungeert bijvoorbeeld een windwijzer: als index toont het een feitelijk verband tussen object (windrichting) en teken terwijl het tevens een icoon is van de windrichting. In die twee elementen die in elk *dicent* aanwezig zijn, is de structuur van een bewering waarneembaar. Deze bewering kan waar of onwaar zijn: een roestige windwijzer kan een verkeerde windrichting ‘beweren’. <sup>320</sup> Daarom betreft een *dicent* een *mogelijk* feit. <sup>321</sup>

Als een teken tenslotte een interpretant determineert door te wijzen op een wet die in het verwijzen naar een object wordt gebruikt, is dit teken een *delome*. In tegenstelling tot *rhemes* en *dicents* doet een *delome* altijd een beroep op de rede van een mens en daarom noemt Peirce dit teken meestal een *argument*. Daarmee is dit teken niet zo algemeen als *rhemes* en *dicents* die weliswaar talig worden uitgelegd als *term* en *proposition* maar die toch algemener zijn zoals bleek uit het voorbeeld van het zien van een windwijzer. *Delomes* leiden naar hun aard echter tot een conclusie waarmee ze altijd talig van aard zijn. <sup>322</sup> De *delome* appelleert daarmee aan de mogelijkheid

---

<sup>316</sup> Zie bijv. CP 4.354.

<sup>317</sup> CP 8.337, Short, *Peirce's theory of signs*, 232-233, Atkin, *Peirce*, 145-146.

<sup>318</sup> CP 4.543 en CP 4.539. Zie ook Liszka, *A general introduction*, 40-41.

<sup>319</sup> Frederik Stjernfelt, 'Dicisigns: Peirce's semiotic doctrine of propositions', *Synthese* 192 (2015) afl. 4, 1019-1054, aldaar 1024-1027.

<sup>320</sup> CP 2.251; Short, *Peirce's theory of signs*, 233 en Liszka, *A general introduction*, 41-42.

<sup>321</sup> Short, *Peirce's theory of signs*, 247.

<sup>322</sup> Een redenering als een modus ponens (Als P, dan Q. P. Dus Q.) is niet anders dan in taal weer te geven. CP 2.251 en 8.337; Atkin, *Peirce*, 145-146 en Short, *Peirce's theory of signs*, 232-233.

die mensen hebben om een teken als onderdeel van een redenering of een tekensysteem te begrijpen en daar informatie uit af te leiden of te veronderstellen. Peirces deductie, inductie en abductie, waarover al veel gezegd is, zijn dan ook te begrijpen als *delomes*.<sup>323</sup>

In verband met beeldende voorwerpen valt het op dat deze mijns inziens op zichzelf altijd *rhematisch* zijn omdat het als teken leidt tot het waarnemen van een bepaalde kwaliteit die een mogelijk of vermoedelijk object zou kunnen hebben. Dit correspondeert met Peirces opvatting dat alle kunstwerken iconisch zijn en elk icoon is altijd een *rheme* omdat iconen refereren aan gelijkvormigheid en dat is een zaak van kwaliteit. Een *rheme* bevat geen specifieke informatie; afbeeldingen 1-9 zeggen dus allemaal 'iets is als dit'. Ook aspecten van een beeldend voorwerp werken vooral *rhematisch*. De specifieke stijl van een expressionistisch kunstwerk (afb. 2) heeft een eigen kwaliteit die als een icoon van het object 'expressionisme' fungeert en een bepaalde ordening (bijv. afb. 7) verwijst op basis van kwaliteit rhematisch naar het object 'ordering' of 'harmonie'. Beeldende voorwerpen kunnen ook als index naar een maker of maakproces verwijzen en ook dan is het teken een *rheme* omdat het als geheel een bepaalde kwaliteit vertoont die de interpretant determineert in het leggen van een verband met een vermoedelijk object zoals een maker (in taal uitgedrukt: "is door - *geschilderd*"). Een beeldend voorwerp of een aspect daarvan kan ook als symbool worden opgevat, bijvoorbeeld door het gebruik van een beeldende conventie (bijv. afb. 8). Ook dan is de verwijzing in relatie tot de interpretant rhematisch: de goudvis op afbeelding 8 verwijst op basis van gelijkvormigheid naar goudvissen, ook al is het teken in relatie tot het object een symbool: de goudvis staat middels een betekenisconventie voor geluk. Al met al determineert het beeldende voorwerp als teken de interpretant nooit door zelf informatie te verschaffen over het object. In plaats van feitelijke denotatie toont het teken vooral iets van een mogelijk object op connotatieve wijze.<sup>324</sup> Een beeldend voorwerp kan zonder aanvullende informatie op zichzelf dus nooit een *dicent* zijn: het beweert immers niets over zijn object. Heel veel beeldende voorwerpen maken echter gebruik van taal, bijvoorbeeld in een titel. Dan ontstaat er wel een bewerende structuur: afbeelding 2 is zonder titel een icoon maar met de titel (*Reliquie*) wordt er een index aan het teken toegevoegd waarmee de structuur van een bewering ontstaat: "dit (de afbeelding) verbeeldt een relikwie." Zo beweert het teken iets.<sup>325</sup> Dit moet ook hebben gegolden voor het

---

<sup>323</sup> Short, *Peirce's theory of signs*, 234, Atkin, *Peirce*, 146 en Liszka, *A general introduction*, 42-43.

<sup>324</sup> Merk op dat het hier slechts gaat om de relatie teken-interpretant. Om een symbool (relatie teken-object) te begrijpen, is feitelijke voorkennis uiteraard wel vereist.

<sup>325</sup> Peirce bespreekt dit aan de hand van het voorbeeld van een portret met en zonder onderschrift: "But a pure picture without a legend only says "something is like this:". True he attaches what amounts to a legend.

voorouderbeeld dat op een mand was bevestigd waarin enkele botten van de overledene lagen (afb. 6). Zo worden index (botten) en icoon (voorouderbeeld, in de oorspronkelijke context waarschijnlijk een symbool) samengevoegd in een bewering die iets zegt over de huidige staat van de overledene die vereerd werd.<sup>326</sup> Nu het beeldje in het Brooklyn Museum staat (zonder mand en botten), is het veranderd van *dicent* naar *rheme* en beweert het niets meer.

Mijns inziens kan een beeldend voorwerp op zichzelf nooit als een *delome* worden beschouwd. Een *delome* moet de structuur van een argument hebben en dat bevat meer dan één bewering. Wellicht zijn er beeldende voorwerpen die verschillende beweringen combineren door duidelijk afgebakende voorstellingen te presenteren die voorzien zijn van teksten of titels, zoals bijvoorbeeld in middeleeuwse afbeeldingen regelmatig zichtbaar is. Afbeelding 9 komt hier het dichtstbij in de buurt maar omdat indexen ontbreken, ontstaat hier geen *delome*. Een geheel van beeldende voorwerpen waaraan indexen zijn toegevoegd, bijvoorbeeld in een museumruimte, kan ook als *delome* gelden omdat de beschouwer dan de verschillende voorwerpen die elk op zich door bijvoorbeeld een titel iets beweren, als een omvattend tekensysteem kan beschouwen dat een argumentatieve structuur heeft; iets dat in thematentoonstellingen zichtbaar is.

Nu de relaties teken-object, teken op zichzelf en teken-interpretant zijn geanalyseerd, is het belangrijk om nogmaals te benadrukken dat deze drie trichotomieën elk een ander aspect van tekens laten zien (zie opnieuw figuur 5). Elk teken kan dus altijd volgens deze drie trichotomieën worden ingedeeld. Afbeelding 2 is als verwijzing naar het expressionisme een rhematisch-iconisch *legisign*: het teken determineert een interpretant door te wijzen op algemene gelijkvormigheid (*rheme*), in relatie tot het object (de stijl expressionisme) is het teken een icoon (in het teken is iets zichtbaar dat lijkt op het expressionisme) en als schilderij is het teken in zichzelf een *replica* (*sinsign*) van een *legisign* omdat het verwijst op basis van een interpretatieregule. Afbeelding 6 is in de originele context een dicentisch-symbolisch *legisign*: het teken determineert op basis van een bewerende structuur (de mand met botten en het beeldje) de interpretant (dicentisch), in relatie tot het object (de geestelijke staat van de voorouder) is het teken een symbool (het beeld vertoont bepaalde eigenschappen die middels een betekenisconventie worden begrepen) en als teken zelf is het beeldje met de botten een *replica* (*sinsign*) van een *legisign* omdat het verwijst op basis van een

---

*But that only makes his sentence analogous to a portrait we will say of Leopardi with Leopardi written below it. It conveys its information to a person who knows who Leopardi was, and to anybody else it only says "something called Leopardi looked like this."* CP 8.183 Zie ook Peirce, *The essential Peirce*, 282 en Stjernfelt, 'Dicisigns', 1030.

<sup>326</sup> 'Reliquary Guardian Figure (Eyema-o-Byeri)', *Arts of Africa*, z.j.

<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4755>, laatst geraadpleegd op 20 februari 2021.

interpretatieregel.<sup>327</sup> Hierbij gelden allerlei specifieke regels die uiteindelijk verklaren welke combinaties van de drie trichotomieën geldig zijn en welke niet. Omdat het mij primair gaat om het functioneren van semiosis in verband met beeldende voorwerpen, zijn de kenmerken van de drie trichotomieën van belang maar de precieze tekenclassificaties niet. Overigens twijfelde Peirce zelf aan het nut van precieze classificatie omdat tekens zoals gezegd in samenspel met andere tekens fungeren en omdat tekens zelf in meerdere categorieën tegelijk kunnen vallen, iets dat juist voor beeldende voorwerpen zo kenmerkend bleek te zijn.<sup>328</sup>

### 2.3.5 De richting van semiosis en het opdelen van het object en de interpretant

Peirces semiotiek gaat uit van processen die een richting hebben. Dit bleek al uit Peirces opvatting dat een object een teken determineert en een teken een interpretant determineert (zie figuur 2). De richting van semiosis werd echter steeds belangrijker en dat blijkt uit Peirces onderscheid tussen verschillende objecten en interpretanten. Volgens Peirce kan een teken naar een object verwijzen zoals dat in de werkelijkheid bestaat, onafhankelijk van de menselijke ervaring. Dit object noemt Peirce het *dynamische object* (*dynamic object*). Dit object staat vanuit de werkelijkheid aan het begin van een tekenketen en dit verklaart ook de naam: het zet semiosis in beweging.<sup>329</sup> Daarnaast onderscheidde Peirce het *onmiddellijke object* (*immediate object*). Hiermee duidt hij op het object zoals dat op enig moment in de ervaring wordt beschouwd. Belangrijk hierbij is dat het dynamische en onmiddellijke object niet twee verschillende entiteiten zijn. Het is hetzelfde object waarvan de twee bijvoeglijke naamwoorden ieder een eigen aspect benadrukken. Het dynamische object is dus geen *Ding an sich* omdat het juist wel kenbaar is, ook al kan nooit met zekerheid worden gezegd dat we alles van een dynamisch object weten. Onderzoek richt zich als het goed is op het dynamische object en laat zich daardoor bijsturen en corrigeren waardoor het onmiddellijke object het dynamische object steeds dichtert nadert.<sup>330</sup> Als iemand bijvoorbeeld een tank benzine heeft die niet

---

<sup>327</sup> Merk op dat voor beide voorbeelden geldt dat het hier slechts gaat om één van de vele tekenrelaties die in het werk aanwezig zijn. Beide werken bevatten tal van andere tekens zoals sporen van materialen, sporen van maakprocessen en (elementen van) de voorstellingen die naar andere objecten verwijzen en daarmee een andere opbouw kunnen hebben dan in de voorbeelden is aangegeven.

<sup>328</sup> Peirce heeft gedurende zijn hele leven verder gewerkt aan zijn semiotiek die steeds verfijnder maar ook steeds complexer werd. De drie besproken trichotomieën leidden rond 1903 tot tien verschillende tekenklassen en rond 1908 zelfs tot 66 verschillende soorten tekenklassen. In zijn laatste brieven en notities spreekt een grote aarzeling over de precieze indeling waarbij de meeste indelingen vooral als vermoedens worden gepresenteerd waarbij argumentatie veelal ontbreekt. Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 483-493. Zie ook ibidem 297; Atkin, *Peirce*, 147-148 en Short, *Peirce's theory of signs*, 256.

<sup>329</sup> Short, *Peirce's theory of signs*, 191. Dit roept uiteraard de vraag naar het eindpunt van semiosis op. Deze vraag komt in 2.3.6 aan de orde.

<sup>330</sup> CP 5.473; CP 8.335 en CP 8.343. Zie ook Short, *Peirce's theory of signs*, 179-180 en 191-192.



vol is, kan dat worden aangeduid met verschillende tekens zoals een metertje dat tussen de F (full) en E (empty) staat of het specifieke holle geluid dat de tank maakt op het moment dat erop wordt geslagen. De kennis die op basis van deze tekens wordt verkregen, leidt tot een conclusie over het onmiddellijke object, hier een niet-volle tank. Het dynamische object, dat beide tekens stuurt, is de precieze hoeveelheid benzine die in de tank aanwezig is.<sup>331</sup> Belangrijk is dat het dynamische object telkens bepaalt in hoeverre een interpretant succesvol is of niet. Als bijvoorbeeld de kleur van de tank zou worden gebruikt als teken van de inhoud van de tank, zou het dynamische object zelf deze interpretant als onjuist ontmaskeren.<sup>332</sup>

Niet alleen binnen het object maar ook binnen de interpretant creëerde Peirce onderscheid, namelijk tussen de *onmiddellijke interpretant (immediate interpretant)*, de *dynamische interpretant (dynamic interpretant)* en de *uiteindelijke interpretant (final interpretant)*.<sup>333</sup> De verschillende interpretanten leggen ieder een eigen aspect bloot van hetgeen er gebeurt als een teken en een object verbonden worden. In de eerste plaats moet in ieder teken iets herkend worden dat geïnterpreteerd moet of kan worden en dit is de onmiddellijke interpretant. Fenomenologisch gezien is dit een *first*: de *mogelijkheid* van interpreteren wordt onderkend in het herkennen van interpretabiliteit. De onmiddellijke interpretant van een zin als 'vindt zij deze rozen mooi?' behelst het besef dat dit een vraag is en dat de vraag gesteld wordt over een vrouw. Belangrijk is dat het teken zelf deze interpretabiliteit heeft, ongeacht mogelijke bedoelingen van de maker van het teken.<sup>334</sup> In relatie tot beeldende voorwerpen is dit van belang omdat de bedoeling die een maker heeft, niet noodzakelijkerwijs van belang is voor de onmiddellijke interpretant. Daarnaast sluit dit een deur voor relativisme. Het teken zelf bevat specifieke kenmerken die interpreteerbaarheid creëren zoals bleek uit het voorbeeld van de vraag.

De dynamische interpretant is hetgeen op enig moment in een proces van semiosis voor waar gehouden wordt omtrent de relatie tussen teken en dynamisch object.<sup>335</sup> Waar een onmiddellijke interpretant een mogelijkheid is, is een dynamische interpretant een actualiteit waarmee ze fenomenologisch gezien een *second* is. Hieruit volgt dat er tal van dynamische

---

<sup>331</sup> Dit voorbeeld ontleen ik aan Liszka. Liszka, *A general introduction*, 23-24.

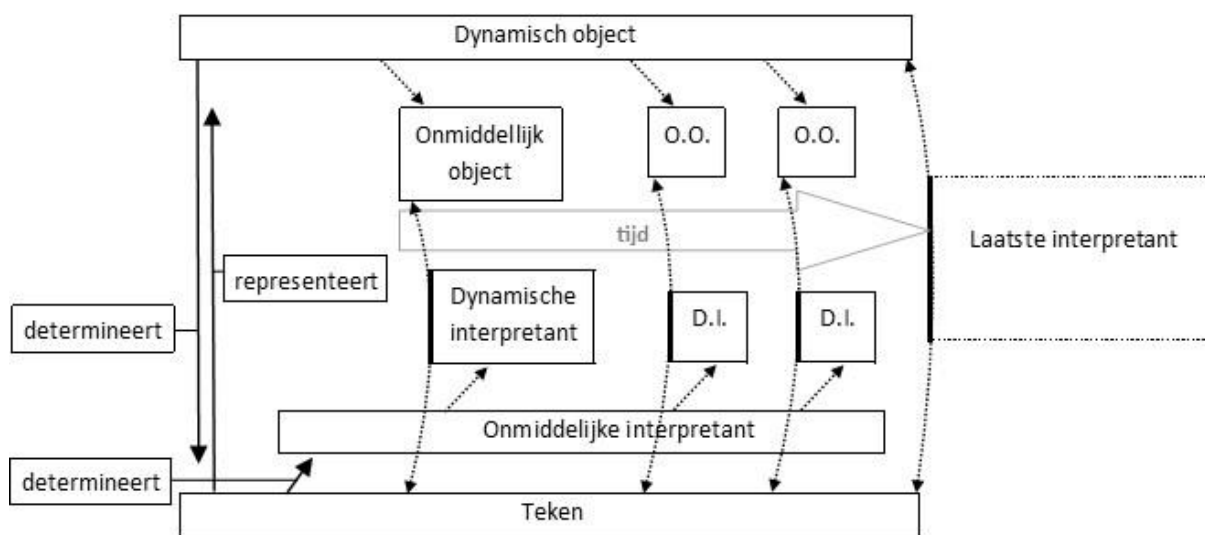
<sup>332</sup> Zie ook Short, *Peirce's theory of signs*, 202.

<sup>333</sup> Merk op dat hier de wetenschapsarchitectuur zichtbaar is. Binnen Peirces semiotiek is een teken monadisch, een object dyadisch, en een interpretant triadisch. Volgens het principe van de hiërarchische structuur van zijn wetenschapsopbouw, zijn daarom binnen een object noodzakelijkerwijs twee relata aanwezig en binnen de interpretant drie.

<sup>334</sup> CP 4.536; CP 8.314; CP 8.315; Short, *Peirce's theory of signs*, 55-56 en 180-190 en Atkin, *Peirce*, 153-154.

<sup>335</sup> Een definitie van Peirce luidt: "It is likewise requisite to distinguish the Immediate Interpretant, i.e. the Interpretant represented or signified in the Sign, from the Dynamic Interpretant, or effect actually produced on the mind by the Sign (...)." CP 8.343.

interpretanten van hetzelfde dynamische object kunnen bestaan die in min of meerdere mate overeenstemmen met het dynamische object. Er bestaat een rechtstreeks verband tussen het onmiddellijke object en de dynamische interpretant omdat de dynamische interpretant in een semiotisch proces de fundering vormt voor het op dat moment aanwezige onmiddellijke object.<sup>336</sup> De tekenketen die zo naar het dynamische object loopt is voltooibaar als de juiste interpretant gevonden zou zijn en die noemt Peirce de laatste interpretant. De laatste interpretant is daarmee de evenknie van het dynamische object en bevat hiervan alle kennis die na voldoende denken of na voldoende onderzoek door iedereen onderkend zou worden.<sup>337</sup> In figuur 6 zijn de twee objecten en drie interpretanten weergegeven in een semiotisch model.



*Figuur 6* Semiosis in verband met het dynamische object, het onmiddellijke object (O.O.), de onmiddellijke interpretant, de dynamische interpretant (D.I.) en de laatste interpretant. De doorgetrokken pijlen geven de determinatie of bepaling aan, de gestippelde enkele pijlen geven de invloed weer die van het dynamische object en de onmiddellijke interpretant uitgaat. De dubbele pijlen duiden op het verband dat een bepaald type interpretant legt tussen een teken en een bepaald type object. De laatste interpretant is een mogelijk eindpunt dat wordt verondersteld, ook al is het nooit volledig actualiseerbaar omdat het verkrijgen van alle kennis van het dynamische object van een teken onvoltooibaar is: er valt altijd meer te kennen. Dit schema laat van één teken drie onmiddellijke objecten en drie dynamische interpretanten zien. Dit kunnen er minder maar ook oneindig veel meer zijn. Daarnaast wordt hier één laatste interpretant gepresenteerd. Afhankelijk van het doel van de interpretatie kan eenzelfde teken meerdere laatste interpretanten hebben.

<sup>336</sup> CP 8.315; CP 8.343; Short, *Peirce's theory of signs*, 57-58, 178-179 en 182-190 en Atkin, *Peirce*, 154-155.

<sup>337</sup> Een duidelijke definitie luidt als volgt: "But we must also note that there is certainly a third kind of Interpretant, which I call the Final Interpretant, because it is that which would finally be decided to be the true interpretation if consideration of the matter were carried so far that an ultimate opinion were reached." CP 8.184. Zie ook CP 4.536; CP 8.314, en Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 496 en 500.

Peirce impliceert dat ieder teken slechts één laatste interpretant heeft en dit wordt ook door verschillende Peirce-wetenschappers zo gezien.<sup>338</sup> Mijns inziens heeft Short gelijk als hij beweert dat Peirce hier een fout maakt die niet in overeenstemming is met de breedte van zijn semiotiek en die in het geval van de laatste interpretant te zeer op wetenschappelijk onderzoek lijkt te zijn gericht. Eenzelfde teken kan immers op verschillende legitieme manieren worden geïnterpreteerd die afhankelijk zijn van het doel waarmee het teken wordt geïnterpreteerd (zie 2.3.6).<sup>339</sup> Zo is een vuurtoren voor een schip in de storm een teken voor gevaarlijke kliffen en havenhoofden terwijl diezelfde vuurtoren in dezelfde storm voor een verdwaalde wandelaar een oriëntatiepunt is. De laatste interpretant in de eerste interpretatie zou neerkomen op een volledig besef van alle gevaren die zich in de zee in de omgeving van de vuurtoren voordoen terwijl de laatste interpretant in de tweede interpretatie een volledig begrip van de topografie van het land waar de vuurtoren zich bevindt zou betreffen. Een teken kan dus meerdere laatste interpretanten hebben.

Peirces semiotiek is vanwege haar nadruk op de richting van semiosis teleologisch. In onderzoek maar ook in waarneming wordt volgens Peirce een laatste interpretant verondersteld, die het einde vormt van een tekenreeks waarbij het dynamische object als telos fungeert in het corrigeren van de dynamische interpretanten. Dit is in feite een andere formulering van Peirces pragmatisme. In 2.1 werd duidelijk dat Peirces pragmatisme niet verwacht dat onderzoek van de werkelijkheid voltooibaar is. Veeleer spreekt zijn pragmatisme van een intellectuele hoop op gerechtvaardigde en ware kennis. Dit is nu ook semiotisch te duiden: een laatste interpretant is nooit actualiseerbaar en het dynamische object is nooit volledig kenbaar waarmee betekenis per definitie pluralistisch is.<sup>340</sup> Dit zal des te meer gelden voor beeldende voorwerpen waarvan we eerder zagen dat het gezien hun iconische aard zelfs ongewis is of er wel sprake is van een object. Alleen om die reden zullen interpretaties van hetzelfde beeldende voorwerp altijd uiteenlopen; de iconische aard van beeldende voorwerpen leidt onvermijdelijk tot pluraliteit van betekenis. Daar komt bij dat deze objecten van iconen – als ze al bestaan – vaak een hoge abstractiegraad kennen. Peirce zelf erkent het bestaan van

---

<sup>338</sup> Atkin, die zich op zijn beurt op andere Peirce-wetenschappers beroept, lijkt hier zonder meer vanuit te gaan. Atkin, *Peirce*, 155-156.

<sup>339</sup> Short, *Peirce's theory of signs*, 189-190.

<sup>340</sup> Deze conclusie valt gemakkelijk te trekken op basis van Peirces denken over terminologie. Peirce benadrukt dat ware wetenschap zou moeten streven naar vastgestelde betekenis waarbij ieder woord precies één alom erkende betekenis heeft. Juist hiervan geeft Peirce aan dat dit een belangrijk maar nooit actualiseerbaar streven is waarbij zijn pragmatische maxime het enige richtsnoer is. CP 2.222 en Weinsheimer, 'A word is not a sign', 404-405. Zie ook de aard van het symbool waarvan bleek dat symbolen volgens Peirce "living things" zijn.

niet concrete dynamische objecten; hij noemt het concept schoonheid als voorbeeld.<sup>341</sup> Ook fictieve figuren hebben een dynamisch object; Peirce noemt Hamlet en de feniks als voorbeeld. Voor dergelijke dynamische objecten geldt steeds dat hun corrigerende aard beperkt is; eenvoudigweg omdat allerlei details onkenbaar zijn. Zo is Hamlets precieze jeugd onkenbaar, eenvoudigweg omdat deze niet beschreven is door Shakespeare. Hoewel er dus (volgens Peirce) een dynamisch object van wandjina bestaat (clangeesten, afb. 1), zal dit slechts in beperkte mate een serie interpretanten op eenduidige wijze naar zich toe kunnen trekken en ook dit versterkt de genoemde pluraliteit van interpretaties.<sup>342</sup>

Peirces denken volgend, zou er mijns inziens binnen de ervaring van beeldende voorwerpen een esthetische hoop kunnen worden verondersteld die het vermoeden betreft dat er ook van beeldende voorwerpen dynamische objecten en laatste interpretanten bestaan. Van *La Tempesta* (afb. 3) zijn inmiddels meer dan honderd verschillende interpretaties in omloop.<sup>343</sup> Dit lijken evenzovele pogingen te zijn om het dynamische object van dit kunstwerk (of dynamische objecten van verschillende aspecten van het kunstwerk) te vinden. Gezien de grote onderlinge verschillen is een laatste interpretant niet gevonden maar dat lijkt kunstwetenschappers en hun leespubliek er niet van te weerhouden door te zoeken. Dit lijkt me een passende illustratie van esthetische hoop die erop gericht is de waarheid over een kunstwerk te vinden. De aard van het beeldende voorwerp, zoals *La Tempesta*, is kennelijk in staat deze zoektocht op te wekken. Niet alleen kunstwetenschappers maar iedereen die een beeldend voorwerp beschouwt, lijkt te veronderstellen dat het mogelijk iets betekent. Dat is een andere manier om te erkennen dat er een dynamisch object zou moeten bestaan waarop een interpretatie of het verstaan zich als vanzelf richt. Dit strookt mijns inziens met Peirces pragmatisme dat niet alleen normatief is en niet alleen betrekking heeft op onderzoek; we zagen dat zijn pragmatisme gefundeerd is in zijn *descriptieve* beschrijving van de ervaring: waarneming zelf is abductief en werkt pragmatisch.

Alleen voor een onderzoekende kunsthistorische benadering, is mijns inziens een vorm van esthetisch normatief pragmatisme zinvol. Hoewel het de vraag is of de meer dan honderd verschillende interpretaties van *La Tempesta* ons dichterbij een laatste interpretant brengen, zal iedere interpreet een oordeel over het kunstwerk vellen dat vertrekt bij de specifieke

---

<sup>341</sup> Dit type dynamisch object noemt Peirce *abstractive*. Tekens die hiernaar verwijzen zijn *signs of possibles*. Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 409 en 480 en CP 8.366.

<sup>342</sup> Ibidem 409 en 480; Short, *Peirce's theory of signs*, 194-199; Liszka, *A general introduction*, 21-24 en Atkin, *Peirce*, 152.

<sup>343</sup> James R. Jewitt, 'Giorgione, The Tempest', *Khan Academy*, z.j. <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/high-ren-florence-rome/late-renaissance-venice/a/giorgione-the-tempest>, laatst geraadpleegd op 20 april 2021.

interpretabiliteit van het werk waar de onmiddellijke interpretant op wijst en dat is een objectief gegeven. Daarmee is de richting die kunsthistorisch onderzoek volgt bepalend: als bepaalde interpretaties door beter onderbouwde interpretaties achterhaald worden, bijvoorbeeld vanwege nieuwe inzichten in schilderkundige conventies of literaire bronnen, hoeven ze Peirces pragmatisme indachtig niet meer als serieuze interpretatiemogelijkheden te worden beschouwd. Zo ziet niemand tegenwoordig in Ter Borchs *Galante conversatie* nog een vaderlijke vermaning, een titel die onder andere door Goethe werd gebruikt in zijn beschrijving van dit kunstwerk.<sup>344</sup> Daarnaast wordt tegenwoordig binnen de kunstwetenschappen een Afrikaans voorouderbeeld (afb. 6) als een zelfstandig werk met intrinsieke waarde gezien en niet langer als voetnoot in de westerse kunstgeschiedenis en ook dit lijkt ons zonder meer dichterbij een laatste interpretant van het werk te brengen.<sup>345</sup>

### 2.3.6 Een eindpunt van semiosis en de fenomenologische interpretanten: emotionele, energieke en logische interpretanten

In 2.3.5. bleek hoezeer semiosis volgens Peirce teleologisch is. Peirces denken hierover heeft echter grote ontwikkelingen doorgemaakt. In Peirces semiotiek uit 1866-1868 staat oneindige semiosis centraal en sommige denkers zien dit als een kernpunt van Peirces gehele semiotiek.<sup>346</sup> Oneindige semiosis hangt samen met Peirces standpunt dat elke interpretant zelf ook een teken is en dat het menselijk denken zich via tekens ontvouwt, Peirces zogenaamde *thought-signs*.<sup>347</sup> Belangrijk is dat oneindige semiosis het gevolg is van logische problemen van *thought-signs*. Als al het denken in

---

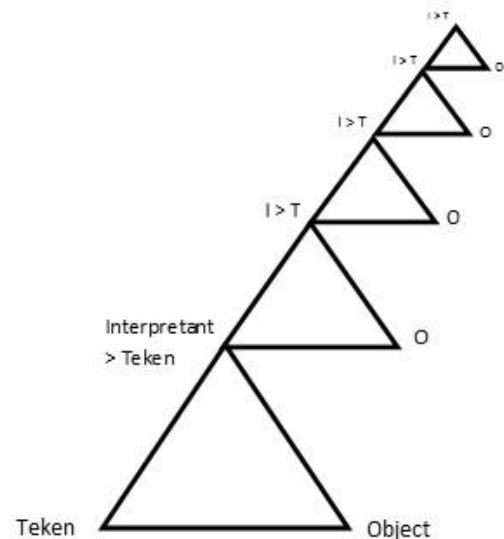
<sup>344</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften* (e-boekuitgave; z.p. 1809, elektronische editie 2000) 137.

<sup>345</sup> Niru Ratnam, 'Dusty mannequins: modern art and primitivism' in: Steve Edwards en Paul Wood ed., *Art of the Avant-Gardes* (Londen 2004) 157-183, aldaar 175-176.

<sup>346</sup> Short noemt Eco en Derrida als de bekendste voorbeelden. Short, *Peirce's theory of signs*, 45-46. Inderdaad interpreteert Eco in zijn vroege hoofdwerk *A theory of semiotics* Peirces denken in termen van oneindige semiosis. Umberto Eco, *A theory of semiotics* (Bloomington 1979) 71. In later werk is hij hier echter op teruggekomen. Zie Umberto Eco, *Kant and the platypus: Essays on language and cognition*. Alastair McEwen vert. (New York 2000) 3-5. Ook in Derrida's *De la grammatologie* wordt Peirce opgevoerd als proponent van oneindige semiosis. Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Parijs 1967) 71-72. Zie ook Winfried Nöth, *Handbook of semiotics* (Bloomington 1995) 306.

<sup>347</sup> CP 5.283; Atkin, *Peirce*, 32 en Short, *Peirce's theory of signs*, 32-35.

tekens geschiedt en als elke interpretant zelf een teken is, ontstaat er namelijk een probleem aan het begin en aan het einde van een keten. Van het eerste teken zou gezegd moeten worden dat het niet zelf ook een interpretant is en van het laatste teken zou moeten worden gezegd dat het geen interpretant heeft. Volgens Peirces eigen definitie is een teken pas een teken door de interpretant. Met dit probleem van het begin en het einde van een tekenketen komt de hele keten in gevaar: als een laatste teken bijvoorbeeld geen interpretant heeft, moet dat komen door iets in het teken ervoor dat niet in staat bleek een compleet teken voort te brengen. Zo zou de hele keten instorten en daarom lijkt oneindige semiosis een onontkoombare uitkomst te zijn (zie figuur 7).<sup>348</sup> Dat zou dus betekenen dat betekenis nooit vaststaat en dat de relatie tussen werkelijkheid en tekens niet verder te verhelderden is. Mijns inziens staat dat haaks op Peirces realisme en zijn zoektocht naar waarheid die in zijn late semiotiek juist steeds belangrijker werd.



Figuur 7 Oneindige semiosis die optreedt als ieder teken zelf ook een interpretant is. Omdat een teken zonder interpretant geen teken is, kan de keten onder de genoemde voorwaarde geen begin- en eindpunt hebben.

Teleologie is naar haar aard onverenigbaar met oneindige semiosis. Tot nog toe is de richting van semiosis vooral geduid door te wijzen op de structuur van het teken zelf dat gedetermineerd door het object zelf een interpretant determineert. Daarnaast bleek dat het onmiddellijke en dynamische object en de onmiddellijke, de dynamische en de laatste interpretant de teleologische structuur van semiosis als proces blootleggen (zie figuur 6). De rol van de interpreet is daarmee echter nog niet geadresseerd. Eerder bleek hoe contextbepaald semiosis is, waardoor eenzelfde voorwerp meerdere laatste interpretanten kan hebben: voor een schip in een storm is de laatste interpretant van het teken vuurtoren als symbool anders dan voor de verdwaalde wandelaar in de duinen voor wie de vuurtoren een index is. De context en het doel van de interpreet zijn hierbij doorslaggevend. Een schipper in een storm zal het teken vuurtoren interpreteren als teken voor gevaar terwijl een passagier op een cruiseschip dat op een zonnige ochtend voorbij dezelfde vuurtoren vaart, dit verband niet zal leggen. Al met al kan worden gezegd dat de interpreet een interpretant creëert met het oog op een bepaald *doel* waarmee interpretaties en de rol van de interpreet teleologisch zijn.<sup>349</sup>

<sup>348</sup> Short, *Peirce's theory of signs*, 6-7, 30, 34-37 en 55-56 en Atkin, 'Peirce's Theory of Signs'.

<sup>349</sup> Short, 'Interpreting Peirce's interpretant', 495-496 en Short, *Peirce's theory of signs*, 259.

Belangrijk is dat Peirce het begrip doel niet opvat als een specifieke psychologische staat; Peirce benadrukt vooral dat een doel altijd een *general* is gezien het niet geactualiseerde karakter ervan. Van dit algemene karakter van een doel zelf gaat een bepaalde aantrekkingskracht uit die Peirce als realist onderkent.<sup>350</sup> Peirce noemt doelen de bekendste voorbeelden van laatste oorzaken (*final causes*) en dit doet hij nadrukkelijk in navolging van Aristoteles' teleologie.<sup>351</sup> Een verschil is echter dat de macht die van laatste oorzaken uitgaat, niet in de goedheid ervan ligt zoals Aristoteles zegt; veeleer gaat het Peirce erom te duiden dat processen een eindpunt kennen.<sup>352</sup> Daarom kan een Peirceaans doel het beste worden omschreven als een type uitkomst waarvoor iets of iemand handelt of waarvoor iets als middel wordt geselecteerd.<sup>353</sup> Alle voorbeelden van interpretanten die tot nog toe zijn genoemd, laten dit doelgerichte zien. Onze zorg voor auto's en veiligheid vormt het doel waardoor de interpretant die wijzer (teken) en oververhitte motor (object) verbindt, gevormd kan worden. Het doel van plaatsbepaling moet aanwezig zijn als een wandelaar de vuurtoren (teken) als een geografisch markeerpunt (object) kan herkennen en het doel om te kunnen communiceren is de sturende kracht in het vormen van interpretanten voor talige tekens. Met een nieuwe trichotomie van de interpretant die gebaseerd is op de drie categorieën van de ervaring die Peirce binnen zijn fenomenologie onderscheidt (*firstness*, *secondness* en *thirdness*), wordt enerzijds dit doelmatige aspect geadresseerd en verkrijgt semiosis anderzijds een eindpunt in de ervaren werkelijkheid die meer behelst dan alleen het denken.<sup>354</sup>

We zagen in 2.2.2 dat *firstness* verband houdt met gevoel, *secondness* met een actie of kracht en *thirdness* met denken en begrip. Volgens Peirce zijn interpretanten in te delen volgens deze fenomenologische categorieën. Een interpretant hoeft niet altijd een gedachte te zijn; een interpretant kan ook een gevoel zijn en dan heet deze interpretant emotioneel (*emotional*). Een interpretant die het karakter van een mentale of fysieke actie heeft, heet energiek (*energetic*) en een interpretant die een gedachte of een concept betreft heet logische interpretant (*logical*)

---

<sup>350</sup> Een verhelderend citaat luidt als volgt: "you must see that it is a perfectly intelligible opinion that ideas are not all mere creations of this or that mind, but on the contrary have a power of finding or creating their vehicles, and having found them, of conferring upon them the ability to transform the face of the earth." CP 2.217.

<sup>351</sup> CP 1.211.

<sup>352</sup> Om die reden twijfelt Peirce soms of het woord teleologie wel opgaat voor zijn eigen denken: "The first is that they act in one determinate direction and tend asymptotically toward bringing about an ultimate state of things. If teleological is too strong a word to apply to them, we might invent the word *finious*, to express their tendency toward a final state." CP 7.471. Zie ook CP 1.211; zie ook Short, 'Peirce's concept of final causation', 371 en Short, *Peirce's theory of signs*, 92-93.

<sup>353</sup> Short, *Peirce's theory of signs*, 108-110.

<sup>354</sup> Het gaat hierbij nadrukkelijk om een ervaren eindpunt en niet om een definitief eindpunt als laatste interpretant waarvan in 2.3.5 bleek dat deze niet actualiseerbaar is waarmee iedere semiosis altijd gecontinueerd zou kunnen worden waarmee pluralisme van betekenis altijd mogelijk is.

*interpretant*). Voor elk van deze interpretanten geldt dat ze tevens in te delen zijn in onmiddellijke, dynamische en laatste interpretanten. Er bestaan dus binnen Peirces semiotiek onmiddellijke emotionele interpretanten en dynamische energieke interpretanten, iets waar hieronder voorbeelden van worden gegeven.<sup>355</sup>

De emotionele interpretant is een *first* en komt volgens Peirce voor bij het eerste herkennen van een teken.<sup>356</sup> Omdat de meeste tekens niet primair beogen het gevoel aan te spreken, is het aantal tekens met uitsluitend een emotionele interpretant beperkt. Als dit wel het geval is, betreft dit vaak zuivere iconen: tekens die uitsluitend op basis van de eigen kwaliteiten naar iets verwijzen en juist deze tekens staan zoals bleek centraal in beeldende voorwerpen. Peirces voorbeeld van een teken dat meestal uitsluitend een emotionele interpretant heeft, is muziek.<sup>357</sup> Als er naar een muziekstuk wordt geluisterd, maakt dat aanspraak op gevoel en dit is de interpretant die als doel wordt onderkend door de luisteraar. De bepaalde sfeer die voor dit gevoel zorgt, is in de muziek zelf aanwezig en die sfeer is het dynamische object. Deze sfeer is waarneembaar door een specifieke interpretabiliteit (klankkleuren, samenklanken etc.) en dat vormt de onmiddellijke interpretant. De dynamische interpretant is het gevoel zoals de luisteraar dat zelf ervaart en de laatste interpretant bestaat uit een volmaakte ervaring van alles wat er aan sfeer of emotie in de muziek aanwezig is, of dit nu een bereikbaar ideaal is of niet.<sup>358</sup> Opvallend hierbij is Peirces esthetische realisme; ook voor muziek bestaat er een dynamisch object en dit hangt samen met het doel van de interpret: doelen vereisen realisme.<sup>359</sup> Hierbij staat de dynamische interpretant per definitie open voor correcties door het dynamische object; iets dat bijvoorbeeld herkenbaar is in het vaker beluisteren van een muziekstuk waarbij een tweede luistersessie van hetzelfde muziekstuk de beleving zou kunnen verrijken en eerste indrukken kan aanvullen of corrigeren.<sup>360</sup> In de emotionele interpretant bereikt een tekencyclus een eindpunt; de semiosis kan immers een laatste vertaling maken die zich voltrekt in de ervaring van een gevoel. Voor beeldende voorwerpen geldt mijns inziens hetzelfde. Als iconen maken ze als eenheid of geheel aanspraak op gevoel door een bepaalde sfeer die in het werk zelf aanwezig is. Deze sfeer kan in principe altijd beter gevoeld worden zodat de ervaring van een beeldend voorwerp nooit hetzelfde hoeft te zijn en meerdere ervaringen van hetzelfde werk elkaar in

---

<sup>355</sup> CP 5.475; CP 5.476; CP 5.486 en Short, *Peirce's theory of signs*, 200-206.

<sup>356</sup> Peirce schrijft: "*The first proper significante effect of a sign is a feeling produced by it. There is almost always a feeling which we come to interpret as evidence that we comprehend the proper effect of the sign, although the foundation of truth in this is frequently very slight.*" CP 5.475

<sup>357</sup> CP 5.475.

<sup>358</sup> CP 5.475 en Short, *Peirce's theory of signs*, 185 en 204-206.

<sup>359</sup> Ibidem 200.

<sup>360</sup> Zie ook ibidem 345.



principe kunnen verrijken, aanvullen en corrigeren. Uiteraard behelst dit niet meer dan een mogelijkheid: er kan immers ook sprake zijn van clichévorming en betekenisverlies als een beeldend voorwerp vaker wordt bekeken.

De energieke interpretant is een *second*. Dat betekent volgens Peirce dat een teken na de eerste herkenning dat met gevoel gepaard gaat, overgaat in iets waarbij een fysieke of mentale kracht centraal staat waarmee het teken als een prikkel fungeert.<sup>361</sup> Peirce verduidelijkt dit vooral met variaties op het voorbeeld van een officier die beveelt dat de wapens op de grond moeten worden geplaatst ("*Ground arms!*"). De interpretant is hier het onmiddellijke gehoorzamen aan het bevel. Net als bij de emotionele interpretant komt hiermee dus een tekencyclus tot een eindpunt, in dit geval in een handeling.<sup>362</sup> Hierbij is het mogelijk om ook de verschillende objecten en interpretanten te onderscheiden. Als een officier bijvoorbeeld een bevel schreeuwt dat meer wil zeggen dan in het bevel zelf letterlijk klinkt, ontstaat een onderscheid tussen de onmiddellijke energieke interpretant (de specifieke interpreteerbaarheid van het geroepen bevel), de dynamische energieke interpretant (de soldaat die een specifieke koppeling maakt tussen teken en object, respectievelijk het bevel en het doel dat de officier daarmee heeft) en ook een laatste energieke interpretant, bestaande uit de volmaakte uitvoering van de wil van de officier. Hieruit blijkt opnieuw het verband tussen enerzijds Peirces realisme dat gelegen is in de erkenning van het dynamische object dat de dynamische energieke interpretant kan bijsturen en anderzijds het doel van de interpretant dat bestaat uit het opvolgen van een bevel. Zonder dat doel zou de interpretatie niet tot stand kunnen komen.<sup>363</sup>

De belangrijkste interpretant in Peirces denken is de logische interpretant, met name vanwege Peirces aandacht voor kennis en het zoeken naar waarheid. Als een teken via een gevoel (*first*) uitloopt op een mentale krachtsinspanning (*second*) die tot het vormen van een concept leidt, wordt het teken een *third*.<sup>364</sup> Omdat een gedachte volgens Peirce zelf een teken is en het denken zich dus via tekens ontvouwt, is deze interpretant gedurende heel Peirces denken over semiotiek aanwezig.<sup>365</sup> In het eerder gebruikte voorbeeld van de oververhitte motor is de gedachte die wijzer

---

<sup>361</sup> CP 5.486.

<sup>362</sup> Uiteraard kan worden betoogd dat hierbij een soldaat de woorden moet verstaan en dat er daarvoor eerst een mentaal beeld (een teken in de vorm van een gedachte) moet ontstaan. Toch is juist het doel van een bevel dat dit denken verdwijnt; dat de reactie op het bevel uiteindelijk geen gedachte maar een daad is. In het voorbeeld van het bevel is het teken de roep van de officier en het object de wil van de officier, namelijk dat de wapens naar de grond gaan (en dus niet een specifieke psychologische staat van de officier). Zie Short, *Peirce's theory of signs*, 201-204

<sup>363</sup> Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 409-412 en 415 en Short, *Peirce's theory of signs*, 200-204 en 345.

<sup>364</sup> CP 5.486.

<sup>365</sup> Zie de term *thought-signs* die in deze paragraaf werd geïntroduceerd. Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 409-411; Short, *Peirce's theory of signs*, 32-36, 52, 57-59 en 178-179 en Albert Atkin, 'Peirce's Theory of Signs'.

en motor via een indexicale relatie aan elkaar verbindt een voorbeeld van een logische interpretant. De opgemerkte specifieke interpretabiliteit van de wijzer is dan de onmiddellijke logische interpretant, het gecreëerde besef in het hoofd van de interpreet is de dynamische logische interpretant en de complete kennis van het verband tussen de oververhitte motor en de wijzer die na een ideaal uitgevoerd onderzoek zou ontstaan, is de laatste logische interpretant. Belangrijk is echter dat Peirces late semiotiek een eindpunt van semiosis zoekt en dit is niet gelegen in de laatste interpretant die altijd de vorm van een uitspraak heeft (in dit geval een denkbeeldig boekwerk over oververhitte motors). Een uitspraak is zelf een teken en een laatste interpretant is nooit volledig actualiseerbaar waardoor eindeloze semiosis blijft bestaan.<sup>366</sup> Daarom voert Peirce voor de logische interpretant een speciale variant op die hij soms de ultieme interpretant noemt. Deze ultieme interpretant is de *gewoonte* of de *houding* die een interpreet aanneemt ten aanzien van het geïnterpreteerde teken en in deze houding of gewoonte komt de tekencyclus tot rust. Om bij het voorbeeld van de oververhitte motor te blijven: het besef van het zien van een wijzer in het rood kan zich vertalen in een besluit om de motor uit te zetten om verdere schade te voorkomen. Als een ultieme interpretant op geen enkele manier gevormd kan worden, is een logische interpretant volgens Peirce betekenisloos en kunnen er slechts woordspelen over worden gebezigd.<sup>367</sup> Zo legt de ultieme interpretant uiteindelijk een verband tussen denken en wereld waarbij het doel van de interpreet geadresseerd wordt in het aannemen van een houding of gewoonte in de werkelijkheid. Hiermee is het probleem van oneindige semiosis opgelost: hoewel semiosis altijd op andere manieren kan verlopen en een laatste interpretant nooit actualiseerbaar wordt waarmee semiosis iets oneindigs behoudt, kan er altijd sprake zijn van een eindpunt van semiosis in de werkelijkheid.<sup>368</sup>

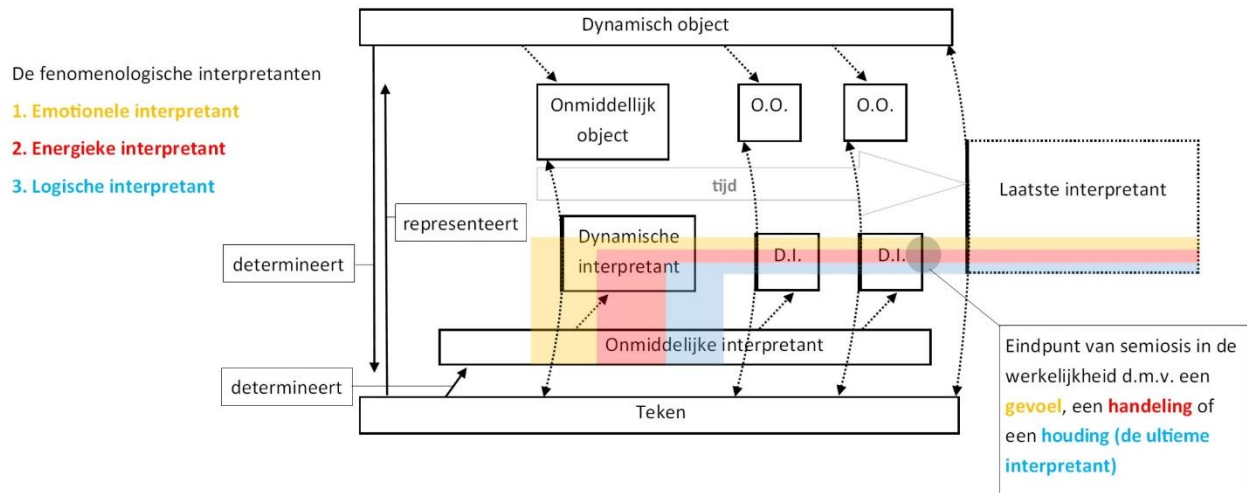
---

<sup>366</sup> Atkin, *Peirce*, 148 en 159-160.

<sup>367</sup> Over de rol van de ultieme interpretant en de relatie tot de laatste interpretant in verband met het tot rust komen van semiosis, bestaat discussie. Atkin ziet bijvoorbeeld de laatste interpretant als het eindpunt van semiosis door gedachtextekens en hij noemt in zijn boek de ultieme interpretant niet, iets dat ongetwijfeld te maken heeft met Peirces inconsequente definitiegebruik en het feit dat de ultieme interpretant vooral in nog ongepubliceerd werk uiteen wordt gezet. Ibidem 159. Mijns inziens heeft Short het hierin bij het juiste eind omdat een laatste interpretant als denkbeeldige uitdrukking zoals gezegd altijd zelf de vorm van een teken blijft houden. Short, 'Interpreting Peirce's interpretant', 522 en Short, *Peirce's theory of signs*, 57-59 en 173. Zie ook Peirce, *The essential Peirce, Volume 2*, 412 en 431. Een voorbeeld uit de *Collected Papers* waarin deze laatste ontwikkeling van Peirces denken doorklinkt luidt als volgt: "*The real and living logical conclusion is that habit; the verbal formulation merely expresses it....The concept which is a logical interpretant is only imperfectly so. It partakes somewhat of the nature of a verbal definition, and is very inferior to the living definition that grows up in the habit.*" CP 5.491.

<sup>368</sup> Merk op dat dit uitsluitend opgaat in zoverre iets als een *teken* wordt opgevat waarbij het bestaan van een aan het teken ten grondslag liggend object tenminste vermoed moet worden. Zie ook Short, *Peirce's theory of signs*, 172-173.

In figuur 8 zijn de drie fenomenologische interpretanten en het eindpunt van semiosis in de werkelijkheid weergegeven.



*Figuur 8* De fenomenologische interpretanten in een semiotisch proces. De drie fenomenologische interpretanten staan van links naar rechts in volgorde van optreden. De meest eenvoudige interpretatie bevat uitsluitend een emotionele interpretant. Een emotionele interpretant kan overgaan in een energieke interpretant en een energieke interpretant kan overgaan in een logische interpretant. Voor alle fenomenologische interpretanten geldt dat ze samen kunnen vallen met de onmiddellijke interpretant, de dynamische interpretant(en) en de laatste interpretant. Een semiotisch proces komt in de ervaren werkelijkheid al voor dat de laatste interpretant wordt bereikt tot rust. Dit eindpunt van semiosis valt noodzakelijkerwijs samen met een dynamische interpretant die het onmiddellijke object en het teken met elkaar verbindt. Dit eindpunt heeft wat betreft de logische interpretant een specifieke naam: de ultieme interpretant.

Wat betreft de ervaring van beeldende voorwerpen is het verband tussen het doel van de interpretant en het eindpunt van semiosis van groot belang waarbij het concept dat de interpretant stuurt in het verbinden van teken en object cruciaal is. De veertiende-eeuwse eigenaar van Duccio's altaarstuk (afb. 9) sloeg misschien een kruisje of knielde neer vanwege het religieuze concept dat werd gebruikt in het herkennen van het beeldende voorwerp. Hedendaagse beschouwers in Hampton Court Palace verwonderen zich wellicht vooral. Dit zijn respectievelijk energieke en emotionele interpretanten waarin de beschouwing van dit kunstwerk tot rust kan komen waarbij uiteraard de veertiende-eeuwse beschouwer ook een bepaalde emotie van verwondering of ontzag kan hebben gevoeld, iets dat correspondeert met Peirces opvatting dat elke energieke interpretant (*second*) ook een gevoel (*first*) bevat. Hierboven bleek dat beeldende voorwerpen als iconen altijd een beroep doen op gevoel en emotie en met dat doel worden beeldende voorwerpen vaak bekeken. In verband daarmee is de rol van *musement* relevant omdat een emotionele interpretant tijdens *musement* zal optreden: zoals gezegd is *musement* een vorm van *firstness*. Toch kan *musement* niet als doel van de ervaring van

beeldende voorwerpen worden beschouwd zoals sommige auteurs voorstellen.<sup>369</sup> *Musement* staat bij Peirce in een pragmatische context en daarom is *musement* altijd een middel en geen doel. Als *musement* als doel zou gelden, zouden energieke en logische interpretanten niet gevonden kunnen worden terwijl die interpretanten een cruciale rol kunnen spelen in het verstaan van beeldende voorwerpen, zoals bleek uit het slaan van een kruisje voor een altaarstuk. Uit de semiotische structuur van beeldende voorwerpen bleek echter ook hoe belangrijk het denken is in het benaderen van het teken; iets dat bijvoorbeeld zichtbaar is in het herkennen van een beeldend voorwerp als kunstwerk of als voorouderbeeld. Dit denken moet uiteindelijk semiotisch tot rust kunnen komen in een bepaalde houding of gewoonte ten aanzien van het beeldende voorwerp. Mijns inziens is dit altijd zichtbaar: kunstwerken en voorouderbeelden worden op bijzondere manieren benaderd zoals blijkt uit respectievelijk de cultuur van de museumwereld en rituelen van voorouderverering. Het beschadigen van dergelijke voorwerpen roept vaak grote weerzin op. Een nianhua-afbeelding (afb. 8) wordt echter na het nieuwjaar opgeborgen of weggegooid.

Alle gedachten die dus vertrekken van (een aspect van) een beeldend voorwerp (het teken) zijn logische interpretanten die het teken met een object pogen te verbinden. Elke gedachte kan daarbij een nieuw teken zijn waardoor een serie *thought-signs* ontstaat (zie figuur 7). Dit is een herkenbare ervaring: allerlei gedachten kunnen elkaar immers opvolgen in het beschouwen van een beeldend voorwerp. Hoe oneindig en onbestemd een dergelijk proces ook kan lijken; in zoverre dit een *semiotisch* proces is, zou het altijd uit moeten kunnen monden in een ultieme interpretant. Deze eis is precies gelijk aan het in 2.1.3 besproken verbrede pragmatisme.<sup>370</sup> Als deze eis niet in te willigen is, wordt iets binnen een Peirceaanse semiotiek niet als *teken* herkend.

### 2.3.7 Semiosis, betekenis en interpretatie

Nu de hoofdlijnen van Peirces semiotiek besproken zijn, blijkt dat betekenis via twee processen ontstaat. Enerzijds heeft een interpreter zelf een bepaald doel dat semiotisch wordt geadresseerd in het onderscheid tussen de emotionele, energieke en logische interpretant en waarvan de werking bleek in het onderscheid tussen dynamisch en onmiddellijk object en onmiddellijke, dynamische en

---

<sup>369</sup> Gorrée benadrukt dat *musement* op een intuïtieve manier de *firstness* van een ervaring die geworteld is in het werk zelf centraal stelt. Zij plaatst *musement* niet in een bredere pragmatische context. Gorrée, 'A sketch of Peirce's Firstness', 223-224, Lefebvre benadrukt het verband tussen *musement* en semiotiek: *musement* is het mediteren op tekens als tekens en daarin ligt esthetisch genoeg verscholen. Het nadeel van deze positie is dat het teken zelf tot summum bonum wordt: het gaat er in kunst om dat mensen mediteren op hun eigen bijdrage aan het gebruiken en begrijpen van tekens. Daarmee komt hetgeen een kunstwerk zelf door middel van tekens zegt niet meer aan bod. Daarnaast is deze benadering uiterst modern en ongetwijfeld anachronistisch m.b.t. oudere beeldende voorwerpen. Lefebvre, 'Peirce's esthetics:', 339-440.

<sup>370</sup> Short, *Peirce's theory of signs*, 172-174.

laatste interpretant (zie figuur 7 en 8). Anderzijds determineert een object een teken en een teken een interpretant en dat is een objectieve structuur die ongeacht de aanwezigheid van een interpreter bestaat (zie figuur 2). In dit veld van twee polen waarin zowel de interpreter als het teken een eigen dynamiek hebben, ontvouwt semiosis zich als een proces waarin alleen de interpreter flexibel is in het aanpassen van doelen die het vormen van dynamische interpretanten stuurt. Een interpretatie is dus een reactie op een teken waarbij een relatie tussen dat teken en het object tenminste wordt vermoed, waarbij de reactie op het teken beantwoordt aan een doel en waarbij het object van het teken op enige wijze een gunstige invloed heeft op de mate van geschiktheid van de reactie voor het bereiken van het doel.<sup>371</sup> Dit doel van de interpreter bleek cruciaal: het dynamische object kan de interpretant uitsluitend sturen en corrigeren als een interpreter een bepaald doel heeft. Alleen als er een doel is, wordt dus het denken in polen als gerechtvaardigd-ongerechtvaardigd, waar-onwaar en aannemelijk-onaannemelijk mogelijk. Dit toont tevens dat een dynamische interpretant ook een misinterpretatie kan zijn waarmee duidelijk wordt dat betekenis nooit willekeurig kan zijn.<sup>372</sup>

Volgens Peirce is semiotiek een normatieve wetenschapsvorm en dat wordt zichtbaar in het genoemde onderscheid tussen geïnterpreteerde betekenis van tekens (een gevoel, een daad of begrip en houding) en betekenis die tekens onafhankelijk van een interpreter hebben. Een ideale semiosis is die waarbij het doel van de interpreter past binnen de objectieve structuur van het teken. De betekenis van een teken bestaat er dan uit hoe een teken gezien de aanwezige grond met het object geïnterpreteerd zou moeten worden waarmee deze vorm van betekenis opgevat kan worden als *gegronde interpretabiliteit*.<sup>373</sup> Als ideale semiosis beoogd wordt, komt alle nadruk dus te liggen op het verband tussen het doel van de interpreter en kennis van het teken en zijn context. Een uitgewerkt voorbeeld kan laten zien hoe dit alles in semiosis functioneert waarbij opgemerkt moet worden dat deze normatieve kant van Peirces denken zich vooral goed leent voor oordelen over beeldende voorwerpen en hun interpretaties en voor de beschrijving van het ontstaan en verlies van betekenis.

Eerder bleek dat beeldende voorwerpen zich altijd lenen voor emotionele interpretanten. Vanwege de onbeslistheid van het object van deze tekens, kunnen beeldende voorwerpen daarom betrekkelijk eenvoudig van context veranderen zonder dat het feit dat ze ook vragen om een emotionele interpretant verandert. Het verenschild (afb. 4) moet binnen de zestiende-eeuwse Azteekse context aan bepaalde gevoelens hebben geappelleerd en dat doet het nu ook in een Weens

---

<sup>371</sup> Ibidem 156-159.

<sup>372</sup> CP 1.542; CP 5.473 en ibidem 53-56 en 168-179.

<sup>373</sup> Pape, 'Final Causality in Peirce's Semiotics', 586-587 en Short, *Peirce's theory of signs* 53 en 162.

museum. Deze gevoelens zijn echter onvermijdelijk anders en Peirces realisme indachtig zullen de contemporaine ervaringen in zekere zin juist zijn geweest omdat door mensen die het verenschild zagen meer van het object van het teken moet zijn begrepen, bijvoorbeeld doordat men ervoer hoe het teken binnen een context van een ritueel functioneerde. Semiotisch gezien betekent dit dat het concept waarmee contemporaine beschouwers het verenschild als *legisign* benaderden anders moet zijn geweest waardoor niet alleen de emotionele interpretant het teken zinvoller kon verbinden met een object maar waardoor er wellicht ook energieke en logische interpretanten aanwezig waren: het verenschild kon wellicht een bepaalde handeling oproepen bij contemporaine beschouwers en uiteindelijk zal het verenschild ook tot een bepaalde houding of gewoonte hebben geleid waarmee semiosis tot rust kon komen. Dit alles is voor iemand die dit schild vandaag de dag als museumbezoeker beschouwt veel beperkter. Zo zijn de emotionele interpretant en de logische interpretant nu ongetwijfeld vele malen algemener: het verschil met het zien van een willekeurig ander exotisch voorwerp is beperkt. Daarnaast zal een energieke interpretant nu niet langer een eindpunt van semiosis vormen. Wellicht kan door middel van onderzoek de gehele context van het verenschild worden gereconstrueerd maar zelfs dan zullen de drie fenomenologische interpretanten van contemporaine beschouwers nooit hetzelfde kunnen zijn als de interpretanten van het huidige museumpubliek. Peirces realisme en antirelativisme verhinderen mijns inziens dat de huidige museumervaring als gelijkwaardig kan worden beschouwd aan de contemporaine ervaring; iets daarvan zal misschien juist de hedendaagse museumervaring van het verenschild kenmerken. Met het verdwijnen van de Azteekse cultuur zijn immers ook de oorspronkelijke objecten van het teken verloren gegaan waardoor de ervaring van betekenisverlies zich opdringt. Zo bezien kan het verenschild nu slechts worden opgevat als een teken met een ander object dat onvermijdelijk vele malen algemener is, bijvoorbeeld een verloren gegane rijke cultuur. Hiermee verliest het teken het uiterst specifieke karakter dat het had in de oorspronkelijke context, waarmee de organische zijnswijze van het verenschild als symbool zichtbaar wordt. Eens stond het verenschild in het centrum van een web van verwijzingen dat tot op zekere hoogte kenbaar was zoals zijn functie, het maakproces, de maker(s), de materialen en hun afkomst, de betekenis van de coyote, de kleurbetekeningen etc. Al deze specifieke objecten zijn in de huidige museumervaring vervangen door een algemeen object. Een Peirceaanse semiotiek benadrukt dus dat de contemporaine interpretatie beter moet zijn geweest dan hedendaagse interpretaties. Dit valt goed in verband te brengen met de eerdergenoemde ideale semiosis die volgens een Peirceaanse semiotiek bestaat uit een interpretatiedoel dat zo goed mogelijk past bij het (vermoede) verband tussen teken en object. Deze stelregel legt duidelijk bloot hoe betekenisverlies optreedt. Het beste interpretatiedoel is er niet

meer; een ander doel moet nu het teken met een nieuw object in verband brengen en ook hiervoor geldt dat dit doel zo goed mogelijk moet passen bij het nieuwe object.

Zo maakt een Peirceaanse semiotiek duidelijk hoezeer gehanteerde concepten in de ervaring samenhangen met de interpretatie waardoor betekenisveranderingen en betekenisverlies inzichtelijk worden gemaakt. Daarnaast blijkt hoezeer ervaren achtergrondkennis van belang is voor het beste verstaan doordat hierdoor het beste interpretatiedoel kan worden gevonden. Iets daarvan ligt al in het symboolbegrip besloten. In 2.3.2 en 2.3.3 bleek immers dat gezegd kan worden dat elk beeldend voorwerp als een *legisign* naar een eigen type refereert. Een kunstwerk van Werner Scholz (afb. 2) refereert aan het type modern kunstwerk, een beeldje van de Fang uit Gabon (afb. 6) refereert aan het type voorouderbeeld en een print van Feng Qingju uit Tianjin (afb. 8) verwijst naar het type nieuwjaarsprent. Dit type is volgens Peirce een realiteit en een doel waar een eigen kracht vanuit gaat en dat dus in een ideale semiosis moet worden onderkend. Tegelijkertijd neemt dit de vaagheid van de iconische verwijzing van beeldende voorwerpen niet weg waarmee contextverandering en daarmee de verandering van het ervaren type altijd mogelijk is.

## Hoofdstuk 3 Gadamer en Peirce: een dialoog tussen twee perspectieven

Er bestaat *alleen maar* een perspectivistisch zien, *alleen maar* een perspectivistisch 'kennen'; en *hoe meer* affecten we over een zaak aan het woord laten, *hoe meer* ogen, verschillende ogen, we voor dezelfde zaak weten te gebruiken, des te vollediger zal ons 'begrip' van deze zaak, onze 'objectiviteit' zijn.

Friedrich Nietzsche, *De genealogie van de moraal*.<sup>374</sup>

In de inleiding bleek al hoezeer Gadamers en Peirces denken van elkaar verschilt en dit werd in hoofdstuk 1 en 2 van deze scriptie bijzonder duidelijk aan de hand van de vraag naar het verstaan van het beeldende kunstwerk. Mijns inziens vallen twee fundamentele verschillen met name op: ten eerste de manier waarop het begrip waarheid functioneert, iets dat nauw verbonden is aan de doelstellingen van beide denkers, en ten tweede de breedte en reikwijdte van het denken over interpretatie, verstaan en kunstwerk. De verschillen in waarheidsbegrip en doelstellingen zijn het beste inzichtelijk te maken door de functie van fenomenologie in het werk van beide denkers te analyseren. Dit doe ik in paragraaf 3.1 waarbij zal blijken dat er op dit vlak mijns inziens weinig raakvlakken zijn tussen het denken van Peirce en Gadamer. In 3.2 voer ik een analyserende vergelijking uit voor het tweede verschil, namelijk de reikwijdte wat betreft de vraag naar interpretatie en verstaan. Hierbij staan de drie punten centraal waarvan in 1.2.5 bleek dat Gadamers denken aanvulling, verheldering of verbreding behoeft. Dit betreft het existentiële verstaansbegrip, het smalle kunstbegrip en de nadruk op inwijding in een gedeelde traditie die als omringende horizon fungeert. In de loop van dit hoofdstuk probeer ik stap voor stap een dialoog te ontwerpen die recht doet aan het karakter van beide denkrichtingen en die bijdraagt aan het beantwoorden van de probleemstelling die vraagt naar de verheldering, verrijking en verbreding van Gadamers denken over het verstaan van beeldende kunst.

---

<sup>374</sup> Friedrich Nietzsche, *De genealogie van de moraal: een strijdschrift*. Thomas Graftdijk vert. (Amsterdam en Antwerpen 2000), 115.



### 3.1 Gadamer's en Peirce's waarheidsbegrip en de doelstellingen van hun werk

#### 3.1.1 Fenomenologie, waarheid en methode

In hoofdstuk 1 en 2 bleek hoezeer fenomenologie van belang is in het denken van zowel Gadamer als Peirce. Voor Gadamer bleek het begrip *ervaring* cruciaal te zijn en hiervoor putte hij uit de fenomenologische hermeneutiek. Juist in de ervaring van het kunstwerk wordt een waarheidsaanspraak gehoord die in het verstaan betrekking heeft op het hele leven van de verstaander. In deze ervaring komt het in het verstaan tot zelfontmoeting, zelfbegrip en zelfverzoening die Gadamer samenvat in de verstaanserkenning dat het kunstwerk waar is of waarheid spreekt. Ook in zijn eigen beschrijvingen van kunstervaringen richt hij zich voortdurend op de vraag wat een kunstwerk zegt. Deze *Aussage* is nooit iets algemeen maar altijd iets persoonlijks; het eigen leven van de verstaander moet immers in de kunstervaring worden ingebracht en in die persoonlijke ervaring gebeurt waarheid. Deze waarheid voltrekt zich in wat ik *toebehorend verstaan* noem: een verstaander realiseert zich in het ware verstaan dat hij het kunstwerk toebehoort, dat het kunstwerk een werkingsgeschiedenis toebehoort en dat hij zelf als verstaander het verleden, bestaande uit dragende tradities en ook de werkingsgeschiedenis toebehoort. Het voornaamste doel van Gadamer's denken is het tonen van dit toebehorend verstaan dat zich juist op plekken manifesteert waar methodisch denken verdwijnt. Het kunstwerk leent zich voor Gadamer's doel omdat daarin de gelijktijdigheid van verleden en heden zich aan de ervaring opdringt.<sup>375</sup> Het belang van fenomenologie is hierbij allesbepalend: het einddoel van een verstaansproces ligt in de ervaring zelf.<sup>376</sup> Daarin komt het tot een horizonsversmelting die volgt op de erkenning van zowel de eigen, met anderen gedeelde horizon als de horizon van het kunstwerk dat als autonome eenheid een eigen wereld bevat. Deze horizonsversmelting, die de erkenning behelst dat er slechts één horizon is die kunstwerk en verstaander omringt, treedt altijd in het heden op, iets dat mogelijk is door de tijdsstructuur van het kunstwerk die het in staat stelt in elk heden een waarheidsaanspraak te doen. Het is dus Gadamer's doel dat zijn lezers ontdekken dat de geesteswetenschappen in het algemeen en kunstwerken in het bijzonder zich niet lenen voor een analytisch en kritisch perspectief dat

---

<sup>375</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 1-3 en Gadamer, 'Wort und Bild', 377. De gelijktijdigheid van kunst is precies waar de titel van Gadamer's belangrijkste essay over kunst op wijst: de actualiteit van het schone is gelegen in de gelijktijdigheid van heden en verleden die in de ervaring van het kunstwerk naar voren treedt. Gadamer, 'Die Aktualität des Schönen', 136-137.

<sup>376</sup> In alle teksten over beeldende kunst benadrukt Gadamer dit ervaringsperspectief. Het duidelijkste voorbeeld komt wellicht uit *Die Aktualität des Schönen* waar Gadamer, net voor hij begint met de analyse van het spelbegrip, symboolbegrip en vieringsbegrip, benadrukt dat het hem hierbij om de *ervaring* van kunst te doen is. Ibidem, 113.

methodisch en daarmee vervreemdend werkt van de tradities waar het eigen zelf in wortelt. In de omgang met kunst volstaat alleen een fenomenologisch perspectief van toebehorend verstaan.

Hoewel ook Peirces denken doordeesemd is van fenomenologie, is de functie hiervan geheel anders. Fenomenen in het bewustzijn vormen volgens Peirce de basis van ons *begrip* van de werkelijkheid. Om die reden bekleedt fenomenologie de hoogste plaats binnen de filosofie in Peirces wetenschapsarchitectuur. Alle kennis verloopt via fenomenen en daarom probeert Peirce een taal te ontwikkelen die de vorming en werking van fenomenen beschrijft. Hierbij zoekt Peirce zoals we zagen nadrukkelijk naar hetgeen algemeen geldig is door weg te blijven van elke vorm van psychologisering. Het inbrengen van het eigen leven is dus nooit een doel op zich voor Peirce. Dat heeft te maken met de manier waarop hij het begrip waarheid gebruikt. In tegenstelling tot Gadamer situeert Peirce waarheid uitsluitend in het proces van onderzoek of interpretatie van de werkelijkheid en niet in een beeldend voorwerp zelf. Een kunstwerk is dus zelf nooit op voorhand een waarheidsuitspraak; het is veeleer een teken dat op allerlei manieren ergens naar verwijst. Peirces semiotiek bleek goed in staat te zijn de ervaring van het beeldende kunstwerk te beschrijven en daarbinnen bleek het mogelijk om een descriptief waarheidsbegrip te positioneren door te wijzen op het abductieve karakter van de waarneming. Als we een beeldend voorwerp zien, ontvouwt zich als vanzelf een interpretatieproces dat een bepaalde richting heeft en zich richt op dat vermoede dynamische object. Binnen het fenomenologische ervaringsperspectief is het volgens Peirce echter onmogelijk om waarheid op een normatieve wijze te gebruiken. We zagen zelfs dat de vraag of een fenomeen correspondeert met iets in de werkelijkheid buiten het denken om binnen Peirces fenomenologie in het geheel niet relevant is. De waarheidsvraag bevindt zich volgens Peirce immers ergens anders, namelijk in de normatieve wetenschappen van zijn wetenschapsarchitectuur waar het pragmatische maxime is gesitueerd. Peirces pragmatisme, dat zijn hoofddoel van een onderzoek naar de waarheid moet dienen, verwacht dat subjectieve ervaringen opgenomen en gecorrigeerd worden in een algemeen subject-overstijgend perspectief bestaande uit de waarnemingen van andere denkers. De persoonlijke ervaring krijgt in Peirces fenomenologie en semiotiek dus alle aandacht waarbij een Peirceaanse semiotiek zelfs de ervaring van de werkelijkheid kan verrijken door te benadrukken dat onze waarnemingen semiotisch uitgelegd kunnen worden en dat een verhoogd semiotisch bewustzijn mogelijkwijs tot rijker verstaan van de werkelijkheid leidt.<sup>377</sup> Toch dient dit alles een hoger niet-persoonlijk doel. Om die reden schuwt Peirce methodes juist niet: we zagen dat

---

<sup>377</sup> De term semiotisch bewustzijn wordt genoemd door Brian Kemple in *The Intersection of Semiotics and Phenomenology, Peirce and Heidegger in Dialogue*. Kemple beschouwt de semiotische capaciteiten van het menselijke bewustzijn als hetgeen mensen op fundamentele wijze onderscheidt van andere dieren. Kemple, *The Intersection of Semiotics and Phenomenology*, 172-173.

heel zijn denken gebaseerd is op het belang van een objectiverende benadering van de werkelijkheid waarbij juist zijn semiotiek en zijn pragmatisme methodische aspecten bevatten. Met het juiste gebruik van pragmatische semiotische methodes kan waarheid worden gevonden, namelijk in het steeds dichter benaderen van de werkelijkheid (het dynamische object) door een semiotische beschrijving die in dialoog moet staan met een gemeenschap van onderzoekers of beschouwers. Dit normatieve waarheidsbegrip is uitsluitend relevant als er daadwerkelijk sprake is van oordelen over kunst of van onderzoek ernaar omdat pas dan volgens Peirce de vraag naar waarheid oprijst. Peirce beoogt zijn lezers te laten zien hoe we altijd al de werkelijkheid benaderen waarbij de semiotiek als het ware een grammatica van interpretatie beschrijft die uiteindelijk in het brede onderzoek naar de waarheid haar rol vervult. In de zoektocht naar waarheid volstaat dus volgens Peirce uitsluitend een methodisch-analytisch perspectief van pragmatische semiotische interpretatie.

### 3.1.2 Taalgebruik en werkwijze van Gadamer en Peirce

De verschillende doelen die Peirce en Gadamer hebben, zijn mijns inziens helder zichtbaar in hun taalgebruik. Gadamer gebruikt vooral beelden en een taalvorm die past bij zijn doel: het inwinnen van zijn publiek om op een diepgaandere en essentiëlere manier om te gaan met kunstwerken waarin het toebehoren aan *Die Sache selbst* en aan dragende tradities centraal staat. We zagen in hoofdstuk 1 dat de ervaring van kunst volgens Gadamer iets onzegbaars heeft, iets dat hij benadrukt met zijn analyse van het speculatieve van zowel kunstwerken als de uitleg daarvan die in ieder persoonlijk verstaan een grote rol speelt. Zoals een spiegelbeeld betrokken is op zijn object, zijn uitleg en kunstwerk op elkaar betrokken zonder dat ze geheel samenvallen. Het is veeleer een zaak van resonantie; er klinkt iets in mee. Dat sluit aan bij Gadamers visie op poëtische taal: we zagen dat poëzie als het ideale voorbeeld van speculatieve taalhandelingen geldt omdat het onzegbare daar op de rijkste wijze in meeklinkt. Mijns inziens is Gadamers werk als geheel ook speculatief van aard. Door een rijk meanderend associatief taalgebruik lijkt hij het onzegbare van verstaanservaringen te willen laten resoneren bij zijn leespubliek zodat de beoogde omgang met kunstwerken daadwerkelijk wordt gerealiseerd. De lezers - in het bijzonder zij die geesteswetenschappelijk onderzoek doen - moeten verstanders worden.

Peirce is wat dat betreft een tegenpool omdat hij zelf een nieuwe semiotische taal met talloze neologismen heeft ontwikkeld die niet zozeer uit is op het hart van de lezer maar die gericht is op pragmatische argumentatieve kracht. Peirce is hoofdzakelijk gericht op het ontwerpen van een

grammatica die interpretatieprocessen kan beschrijven. Peirce streeft daarbij naar heldere taal die het methodische karakter van zijn grammatica van de ervaring kan versterken.<sup>378</sup>

### 3.1.3 Een dialogisch ontwerp van twee perspectieven

Deze eerste constatering laten zien dat het denken van Gadamer en Peirce fundamentele verschillen bevat. Dit betreft allereerst de normatieve kant van Peirces denken die naar voren komt op het moment dat er over kunst geoordeeld wordt. Dit aspect van Peirces denken is verbonden aan het pragmatische onderzoek naar de werkelijkheid dat zonder meer een methodisch karakter heeft. Dergelijk onderzoek is niet te rijmen met Gadamers pleidooi om kunstwerken persoonlijk te verstaan; iets waarvoor een methode vooral een vervreemdende hindernis vormt. Daarnaast zagen we dat Peirceaanse descriptieve beschrijvingen van de ervaring van het beeldende voorwerp een heel ander doel dienen dan Gadamers beschrijvingen van de ervaring van kunst. Gadamer wil zijn lezers tot verstaan brengen, Peirce wil zijn lezers leren hoe onderzoek naar de werkelijkheid het beste kan worden uitgevoerd en hoe interpretaties tot stand komen. Als beide doelen gerespecteerd moeten blijven, moet een daadwerkelijke synthese van beide benaderingen uitblijven. In plaatst daarvan is het vruchtbaarder om een dialoog te construeren waarin beide benaderingen een eigen stem hebben zodat een vorm van multiperspectivisme ontstaat waarbij beide benaderingen het eigene van hun perspectief behouden. Het in deze paragraaf besproken verschil tussen Gadamers en Peirces waarheidsbegrip en hun doelstellingen schetst mijns inziens een eerste contour van de manier waarop deze dialoog zich ontvouwt: *Gadamer beoogt een fenomenologisch ervaringsperspectief van toebehorend verstaan en Peirce beoogt een methodisch-analytisch perspectief van pragmatische semiotische interpretatie*. Een belangrijke constatering hierbij is dat Peirce met zijn beschrijvingen van ervaringsstructuren volop oog heeft voor een fenomenologisch perspectief, ook al ligt daarin niet het hoogste doel van zijn denken. Andersom geldt dit niet; Gadamer wijst een methodisch-analytisch perspectief af als het gaat om het verstaan van beeldende kunst.

Een dialoog kan aan betekenis winnen als er enige mate van overeenstemming tussen de gesprekspartners bestaat. We zagen in hoofdstuk 1 en 2 dat dit zonder meer het geval is: zowel Gadamer als Peirce houden vast aan pluralisme van betekenis en wijzen relativisme af. Daarnaast benadrukken beide denkers dat het verstaan zich in de gemeenschap voltrekt: Gadamer door zijn horizonsbegrip dat altijd een met anderen gedeeld intersubjectief perspectief veronderstelt en

---

<sup>378</sup> Opgemerkt moet worden dat Peirce dit ideaal dat in 2.1.2 werd besproken zelf regelmatig met voeten trad. Zie voetnoot 261.

Peirce vanwege zijn nadruk op het belang van de gemeenschap van onderzoekers of beschouwers. In 3.2 zal blijken in hoeverre het mogelijk is om op basis van deze gemeenschappelijke grond een zinvolle dialoog op te bouwen rond het kunstbegrip, het verstaansbegrip en de notie van voorkennis.

## 3.2 De reikwijdte van het denken van Gadamer en Peirce

De reikwijdte van het denken van Gadamer en Peirce verschilt aanzienlijk en helderheid daarover is noodzakelijk om de dialoog tussen beide denkrichtingen nader op te bouwen. Deze verschillen in reikwijdte betreffen de vraag naar verstaan of interpretatie, de vraag naar het gehanteerde begrip van het kunstwerk of beeldend voorwerp en de vraag naar het belang van achtergrondkennis en het delen in een gemeenschappelijke traditie. In deze paragraaf analyseer ik deze verschillen en probeer ik ze te verbinden aan de centrale uitgangspunten van beide benaderingen die in 3.1.3 zijn gepresenteerd.

### 3.2.1 Gadameriaans verstaan en Peirceaans interpreteren

Het is belangrijk om allereerst te concluderen dat het taalgebruik van beide denkers al veel toont van het meest fundamentele verschil omtrent de omgang met kunst. Gadamer spreekt vooral van *verstaan* en dat is een positief begrip dat in feite een eindpunt van een persoonlijk interpretatieproces vormt, iets dat met name zichtbaar wordt in relatie tot Peirces denken.<sup>379</sup> Dit eindpunt, dat zoals gezegd bestaat uit de erkenning dat er waarheid gezegd wordt, vormt mijns inziens het uitgangspunt van Gadamers filosofische hermeneutiek van het beeldende kunstwerk. Als Gadamer het verstaan als proces beschrijft; lijkt hij hiermee dus een type uitkomst, namelijk de verstaanservaring, al te veronderstellen. Vanuit die uitkomst beschrijft hij hoe een verstaansproces eruitziet waarbij de beelden van het spel, het ritueel of de viering, het symbool en de talige dialoog binnen een omringende horizon telkens uitlopen op dit eindpunt.<sup>380</sup> Deze nadruk op een positief eindpunt van een interpretatieproces sluit goed aan bij Gadamers doel waarin het aannemen van een ervaringsperspectief centraal staat; een methodisch-analytisch perspectief kan volgens hem immers niet leiden tot het daadwerkelijke verstaan van beeldende kunst. Deze beoogde verstaanservaring is een existentiële zaak waarin het komt tot zelfontmoeting, zelfbegrip en

---

<sup>379</sup> Uiteraard betreft dit geen definitief eindpunt dat als zodanig niet algemeen kan bestaan: Gadamers notie van de werkingsgeschiedenis maakt immers duidelijk dat een kunstwerk altijd opnieuw verstaan kan worden. Het gaat hier uitsluitend om het verstaan als eindpunt van een persoonlijk interpretatieproces.

<sup>380</sup> Een spel en een viering hebben een eigen autonome tijd waaraan iemand moet toegeven om deelgenoot te kunnen worden. Het daadwerkelijk deelhebben aan het spel of de viering is het eindpunt of doel van een proces en dit is een beeld van het eigenlijke verstaan. Wat betreft het symbool bleek het verstaan een zoektocht naar heling of eenwording van twee helften, bestaande uit de verstaander en kunstwerk. De daadwerkelijke eenwording is een beeld van wat het verstaan is. De talige dialoog vormt een proces waarin verstaander en kunstwerk als twee gesprekspartners het langzaam maar zeker eens worden over een zaak waarmee de erkenning tot stand komt dat de horizon van het zelf en de horizon van het kunstwerk in feite samenvallen of versmelten. Als dat gebeurt, wordt er verstaan.

zelfverzoening. Verstaan bleek daarom altijd ook het verstaan van het zelf te bevatten: het zelf en het kunstwerk worden als het ware samengevoegd tot een eenheid; een synthese.

Peirces semiotiek functioneert geheel anders. In hoofdstuk 2 bleek hoezeer Peirce het gehele interpretatieproces wil beschrijven, beginnend bij reeds gevormde concepten in de geest van de waarnemer en het eerste gewaarworden van een teken en eindigend in een bepaald gevoel, een bepaalde handeling of een bepaalde houding. Vier dingen vallen hierbij met name op. Allereerst is Peirces benadering breder: Gadammers denken stelt een specifiek deel van het interpretatieproces centraal, namelijk het eindpunt in de vorm van persoonlijk verstaan en vanuit dat eindpunt beschouwt hij de omgang tussen verstaander en kunstwerk. Peirces denken richt zich daarentegen op het geheel van het interpretatieproces waarbij vooral de aard en het functioneren van het teken centraal staan. Hierbij zijn dus ook aspecten van het begrip belangrijk die aan Gadammers verstaansproces voorafgaan, bijvoorbeeld het herkennen van een kunstwerk als een *kunstwerk*. In de tweede plaats is Peirces benadering neutraler: Gadammers benadering richt zich op het verstaan waarvan we zagen dat dit een positief begrip is; Peirces denken richt zich op interpretatie waarmee duidelijk wordt dat een Peirceaanse semiotiek allerlei gradaties van verstaan maar ook van misverstaan kan adresseren; iets dat in veel beperktere mate Gadammers belangstelling bleek te hebben. In de derde plaats heeft Peirce minder positieve verwachtingen van de rol van het zelf. We zagen al in 3.1.1 dat Peirce het zelf in zekere zin wantrouwt: hij schuwt elke vorm van psychologisering en streeft juist naar een algemener subject-overstijgend standpunt dat ons dichter bij de waarheid brengt.<sup>381</sup> Het inbrengen van het zelf in het interpreteren van iets is dus nooit een doel op zich, hoe onvermijdelijk het zelf een interpretatie ook kleurt. In de vierde plaats is Peirces beschrijving van het eindpunt van semiosis zowel veelzijdiger als beknopter. Gadammers verstaan is semiotisch het beste te beschrijven als een mengeling van een emotionele en logische interpretant: kunst maakt aanspraak op kennis en gevoel. Peirce is veelzijdiger omdat hij deze twee interpretanten nadrukkelijker onderscheidt (een interpretant kan ook uitsluitend emotioneel zijn) en omdat hij daarnaast ook de energieke interpretant als mogelijk eindpunt van semiosis opvoert. Tegelijkertijd is

---

<sup>381</sup> Dit blijkt ook nadrukkelijk uit een Peirceaanse semiotiek voor beeldende voorwerpen. In hoofdstuk 2 bleek dat beeldende voorwerpen als iconen weliswaar altijd aanspraak maken op gevoel: elk beeldend voorwerp heeft volgens een Peirceaanse semiotiek per definitie een emotionele interpretant als eindpunt van semiosis (zie 2.3.6). Juist hiervan benadrukt Peirce echter dat de kenbaarheid gering is en juist deze kenbaarheid is zo belangrijk voor Peirce. Een verhelderend citaat in dit verband luidt als volgt: *“The first proper significante effect of a sign is a feeling produced by it. There is almost always a feeling which we come to interpret as evidence that we comprehend the proper effect of the sign, although the foundation of truth in this is frequently very slight.”* CP 5.475

Peirce beknopter omdat hij in tegenstelling tot Gadamer nauwelijks woorden besteedt aan de precieze beschrijving van de aard van het gevoel, de handeling of de houding die als eindpunt van semiosis fungeert. Peirce constateert in feite slechts dat er drie manieren zijn waarop iets verstaan wordt. Zo bezien is Peirces semiotiek vooral een betekenistheorie die precies kan beschrijven hoe betekenis ontstaat, functioneert en begrepen of niet-begrepen kan worden terwijl Gadamers filosofische hermeneutiek het essentiële van de verstaanservaring in speculatieve taal probeert te vatten.<sup>382</sup>

Met deze vergelijking kan een eerste probleem van Gadamers verstaansbegrip worden opgelost. In hoofdstuk 1 bleek hoezeer Gadamers verstaansbegrip een zaak van alles of niets was waarin het verstaan als positief eindpunt van semiosis fungeert. Vanuit Gadamers fenomenologische perspectief is het begrijpelijk dat hij vooral oog heeft voor het positieve verstaan; het is fenomenologisch gezien immers onmogelijk om een oprechte verstaanspoging, die Gadamer omschrijft als een verstaanshouding die er werkelijk vanuit gaat dat het kunstwerk als gesprekspartner iets zinvols te zeggen heeft, zelf als een vorm van verkeerd verstaan te beoordelen. Uiteraard kan in de verstaanservaring het gevoel optreden dat niet alles verstaan wordt of dat een kunstwerk meer zegt dan verstaan wordt en voor die ervaring heeft Gadamer denken volop oog. De feitelijke mate van verstaan of misverstaan is echter iets dat *beoordeeld* moet worden en daarvoor lijkt een methodisch-analytisch perspectief veel geschikter. In hoofdstuk 2 bleek hoezeer juist een Peirceaanse semiotiek hiertoe in staat is: heel precies kunnen allerlei gradaties van begrip worden beschreven en kan uiteen worden gezet hoe interpretaties van kwaliteit kunnen verschillen (zie ook 3.2.4). Al met al blijkt Gadamers verstaan van het beeldende kunstwerk in dialoog met Peirces pragmatische semiotiek het beste te kunnen worden beschouwd als een mogelijke vorm waarin semiosis tot rust kan komen; een Gadameriaans verstaansproces is een mogelijke invulling van een Peirceaanse interpretatieproces.

---

<sup>382</sup> In de teksten van Daube-Schackat en Riemer waarin de verstaansnotie (*verstehen*) uit de continentale hermeneutiek in verband wordt gebracht met Peirces semiotiek, wordt uitsluitend ingegaan op hetgeen beide denkrichtingen gemeenschappelijk hebben, namelijk de notie van voorverstaan of voorkennis die nodig is om tot verstaan te kunnen komen. Riemer benadrukt hierbij de teleologische richting van de hermeneutische cirkel (die ze een hermeneutische spiraal noemt) die zij in verband brengt met de teleologische structuur van Peirceaanse semiosis. Alle hier genoemde verschillen komen in de hier genoemde teksten niet ter sprake. Daube-Schackat, 'Peirce and hermeneutics', 385 en 388-390 en Riemer, 'Hermeneutic aspects in the light of Peirce's methodology', 394-395.



### 3.2.2 Kunstwerk en beeldend voorwerp

Nu de belangrijkste verschillen tussen Gadameriaans verstaan en Peirceaans interpreteren zijn geschetst en in een dialoog zijn geplaatst, kan nu het kunstbegrip van beide denkers worden geanalyseerd. Hierboven bleek dat Gadamer veelvuldig speculatieve taal gebruikt. Wellicht is er om die reden nergens een heldere definitie van het beeldende kunstwerk in zijn denken aanwijsbaar. Gadamer's meest gebruikte omschrijving van een kunstwerk is dat het een waarheidsuitspraak is waarbij een kunstwerk als zijnsproces zowel een diachronische eenheid vormt als autonoom is: in het afgeronde kunstwerk *zelf*, en niet in de verstaander of in iets waar een kunstwerk naar verwijst, ligt zijn waarheid besloten. De zijnsstructuur van het kunstwerk bestaat uit uitbeelding van deze waarheid en functioneert op vergelijkbare wijze als een performatief kunstwerk. Deze omschrijving bevat naast de nadruk op de diachronische eenheid en de autonomie van het kunstwerk twee andere belangrijke kenmerken die in verband met een Peirceaanse semiotiek van belang zijn. Allereerst blijkt hoezeer verstaan en kunstwerk verweven zijn in Gadamer's denken; iets dat in 1.2 bleek uit alle belangrijke beelden die Gadamer voor het kunstwerk gebruikt.<sup>383</sup> Daarmee blijkt Gadamer's kunstbegrip ook vanuit een fenomenologisch perspectief van toebehorend verstaan te functioneren. Ten tweede blijkt uit Gadamer's omschrijving een duidelijke normatieve component: Gadamer benadrukt dat het kunstwerk zelf een specifieke kwaliteit bevat die het werk tot kunst maakt en het een uitzonderlijke status verschaft.<sup>384</sup> Deze normatieve kant impliceert dat er ook inferieure werken bestaan die Gadamer kitsch noemt. Hiermee stuiten we op het demarcatieprobleem. Het demarcatieprobleem lost Gadamer op door te benadrukken dat kunst iets nieuws of onbekends zegt, iets dat een beschouwer nog niet weet.

In tegenstelling tot Gadamer's denken heeft een Peirceaanse semiotiek zowel aandacht voor het beeldende voorwerp op zichzelf als voor het beeldende voorwerp in relatie tot de verstaander waarbij deze twee verschillende perspectieven altijd helder te onderscheiden zijn in semiotische taal. De fenomenologische verwevenheid van verstaander en kunstwerk blijkt bijvoorbeeld uit Peirce's trichotomie van teken en interpretant (*rheme, dicent, delome*, zie 2.3.4) waar precies deze relatie wordt geadresseerd: het teken stuurt immers een interpretant die een verbinding legt tussen het

---

<sup>383</sup> Een kunstwerk is bijvoorbeeld een spel en een spel is dat pas als het daadwerkelijk wordt gespeeld waarmee niet alleen het kunstwerk zelf maar ook de verstaanssituatie de structuur van een spel vertoont. Daarom bleek het vrijwel onmogelijk om binnen Gadamer's werk onafhankelijk over kunstwerk of verstaan te denken.

<sup>384</sup> De uitzonderlijke status van het kunstwerk blijkt bijvoorbeeld uit het eerste deel van *Wahrheit und Methode* waarin Gadamer de ervaring van het kunstwerk onderscheidt van de ervaring in het algemeen. Daarnaast wijst het vieringsbegrip op het sacrale karakter van kunst. Zie ook Gadamer, 'Wort und Bild', 391-392.

(vermoede) object en het teken. Daarnaast bleek in 2.3 dat Peirces semiotiek ook als een beschrijving van de werking van waarneming kan worden begrepen. Peirces semiotiek is dan in staat aan te geven wat er gebeurt in de confrontatie van een beschouwer met een beeldend voorwerp. Dit bleek met name uit de rol van abductie in de menselijke waarneming en uit de richting die semiosis altijd heeft volgens Peirce (zie vooral 2.3.5). In de waarneming wordt als vanzelf de interpretabiliteit van het beeldende voorwerp herkend (de onmiddellijke interpretant) en wordt tevens een onmiddellijk object herkend. Volgens Peirce wordt daarbij altijd ook het bestaan van een dynamisch object verondersteld en daarmee ook een laatste interpretant die – hoe onbereikbaar ze ook mogen zijn – toch telkens voor nieuwe onmiddellijke objecten en dynamische interpretanten zorgen. Dit principe van de esthetische hoop benadrukt de verwevenheid van verstaander en kunstwerk.

Tegelijkertijd kan er binnen Peirces semiotiek ook onafhankelijk van het verstaan over het kunstwerk worden nagedacht en dat is hier met name van belang. De aandacht voor het beeldende voorwerp op zichzelf blijkt bijvoorbeeld uit de trichotomie die de aard van het teken zelf centraal stelt (*qualisign*, *sinsign* en *legisign*, zie 2.3.3). Daarnaast is Peirces semiotiek met haar methodisch-analytische focus vooral gericht op de feitelijkheid van verwijzingen.<sup>385</sup> Om deze redenen is het binnen een Peirceaanse semiotiek gemakkelijker om met definities te werken. Zoals gezegd vat een Peirceaanse semiotiek een beeldend voorwerp niet als een waarheidsuitspraak op maar als een teken dat op allerlei manieren ergens naar verwijst. Hierbij zijn drie zaken van belang. Allereerst staat een Peirceaanse semiotiek in tegenstelling tot Gadamer's hermeneutiek neutraal ten aanzien van de aard van het teken. Waar Gadamer het kunstwerk een hoge status toeschrijft, benadrukt een Peirceaanse semiotiek veeleer dat kunstwerken een van de ontelbare tekens zijn die in het universum te vinden zijn.<sup>386</sup>

Ten tweede benadrukt een Peirceaanse semiotiek dat een kunstwerk als symbool naar een bepaald concept verwijst dat bij de verstaander bekend moet zijn om het als kunstwerk te kunnen herkennen. Er bestaat dus een bepaalde conventie die zegt wat kunst is en hoe kunst benaderd moet

---

<sup>385</sup> Dit blijkt duidelijk uit het centrale uitgangspunt van Peirces semiotiek dat zegt dat een object een teken determineert, en een teken een interpretant. Een ander voorbeeld is de rol van de index: elk beeldend voorwerp op zichzelf is altijd een index die terugvoert op een maker en sporen vertoont van een maakproces of een gevolgd procedé. Ook in de andere categorieën uit de relatie teken-object (naast de index zijn dat de icoon en het symbool) blijkt een Peirceaanse semiotiek veel oog te hebben voor de feitelijkheid van verwijzingen: elk beeldend voorwerp is een icoon dat op basis van gelijkvormigheid verwijst en ieder beeldend voorwerp is een symbool dat verwijst naar een bepaalde conventie waarmee het voorwerp benaderd dient te worden. We zagen dat een beeldend voorwerp als *legisign* van interpretatieregels kan veranderen en ook hiervoor ligt de nadruk op de feitelijkheid van contextverandering.

<sup>386</sup> Volgens Peirce is de gehele werkelijkheid semiotisch te begrijpen. Zie het citaat uit een voetnoot in CP 5.448 dat ook in de inleiding werd vermeld: "*all this universe is perfused with signs, if it is not composed exclusively of signs.*" CP 5.448.

worden. Een Peirceaanse semiotiek benadrukt dat er ook andere interpretatieconventies bestaan, iets dat bijvoorbeeld bleek uit de manier waarop beeldende voorwerpen uit andere culturen in hun oorspronkelijke context benaderd worden (afb. 1, afb. 4, afb. 6 en afb. 8).<sup>387</sup> In tegenstelling tot Gadamer probeert Peirce nergens universeel geldende beschrijvingen van dergelijke conventies te geven. Dit zou immers strijdig zijn met zijn symboolconcept: elke conventie is als begrip een symbool dat volgens Peirce een organische zijswijze heeft waarmee het zich onttrekt aan vaste definities. Veeleer toont een semiotische benadering hoe dergelijke beschrijvingen van conventies waar beeldende voorwerpen naar kunnen verwijzen fungeren en hoe ze de herkenning van een beeldend voorwerp als iets dat met een specifieke interpretatieregel benaderd moet worden tot stand brengen. Zo verschaft een semiotische benadering een grammatica voor het demarcatieprobleem die veel breder is doordat niet alleen kunstwerken maar alle beeldende voorwerpen hiermee benaderd kunnen worden.

Ten derde heeft Peirces semiotiek oog voor het autonome karakter van het kunstwerk maar nuanceert het dit tegelijkertijd op radicale wijze. Enerzijds beweert Peirce dat alle beeldende voorwerpen als iconen naar zichzelf lijken te verwijzen waarmee ieder icoon als iets autonooms wordt ervaren. Dat betreft dus beeldende voorwerpen die Gadamer als kunst bestempelt (afb. 2 en afb. 3) maar ook beeldende voorwerpen die dat wellicht niet zijn, uiteenlopend van verkeersborden tot nianhua-afbeeldingen (afb. 8). Als iconen vertonen deze voorwerpen immers geen kenmerken die hen van hun (mogelijke) object onderscheiden (zie 2.3.2). Anderzijds beweert Peirce echter dat alle beeldende voorwerpen ook tekenrelaties hebben die niet het autonome van het beeldende voorwerp betreffen. Als geheel is een beeldend voorwerp immers ook altijd een index (bijvoorbeeld in het verwijzen naar een maker en een gebruikte techniek) en een symbool (in het verwijzen naar een interpretatieregel). Daarnaast bleek hoezeer de afzonderlijke aspecten van een beeldend voorwerp als tekens kunnen fungeren. Juist daarmee versplintert de autonomie en de eenheid van een beeldend voorwerp die door Gadamer zozeer wordt benadrukt. Een Peirceaanse semiotiek benadrukt bijvoorbeeld dat *aspecten* van de voorstelling een iconische relatie kunnen hebben met iets uit de werkelijkheid buiten het tekensysteem of juist met andere beeldende voorwerpen. Daarnaast kan een beeldend voorwerp indexen bevatten, bijvoorbeeld in een enkele kwaststreep of in een compositie die de kijkrichting van een beschouwer stuurt. Tenslotte kan een beeldend voorwerp afzonderlijke symbolen bevatten die verwijzen op basis van betekenisconventies (afb. 8).

---

<sup>387</sup> Om die reden bleek het beter om in verband met Peirce niet van kunstwerken maar van beeldende voorwerpen te spreken waarbij het beeldende voorwerp als *legisign* altijd naar een zekere interpretatieregel verwijst waarmee het voorwerp benaderd kan worden.

### 3.2.3 De zijnsstructuur van het kunstwerk en beeldend voorwerp

Met deze vergelijking van Gadamer's kunstbegrip en een Peirceaanse begrip van het beeldend voorwerp wordt de manier waarop beide denkrichtingen in een dialoog kunnen worden geplaatst verder verhelderd. Allereerst blijkt hoezeer Gadamer's kunstbegrip vooral functioneert binnen een fenomenologisch perspectief van toebehorend verstaan. Als het gaat om de persoonlijke ervaring is Gadamer's kunstbegrip goed in staat het bijzondere en essentiële van een beeldend voorwerp te adresseren. Als een dergelijk voorwerp in de ervaring van de verstaander een waarheidsaanspraak doet en als het daarmee iets onbekends belicht, is het een kunstwerk en geen kitsch. Ook kan binnen de verstaanservaring een beeldend voorwerp als een zijnsproces worden beschouwd dat langzaam waarheid onthult. Als dit het enige perspectief is, treedt echter onvermijdelijk een vorm van subjectivering op. In 1.2 zagen we hoe de nadruk op de autonomie van het kunstwerk verband houdt met subjectivering: een kunstwerk heeft als autonome eenheid een zijnsstructuur die zich in de verstaanservaring zelf ontvouwt. Daarnaast leidt ook Gadamer's oplossing van het demarcatieprobleem tot subjectivering: het is opnieuw de verstaanservaring zelf die doorslaggevend is in het beoordelen van de grenzen van kunst. Dit alles is problematisch omdat Gadamer zich juist afzet tegen subjectivering. We zagen in 1.1 dat Gadamer een belevenisesthetica twee zaken verwijt: in de eerste plaats is ze niet in staat het gehele leven van de verstaander te betrekken in de ervaring van het kunstwerk; in de tweede plaats is een belevenisesthetica het gevolg van subjectivering en leidt het onvermijdelijk tot idealisme en hermeneutisch nihilisme. Gadamer's eigen denken lijkt tegemoet te komen aan het eerste bezwaar maar lijkt niet opgewassen tegen het tweede bezwaar waarmee de deur geopend wordt voor relativisme.

Omdat de eenheid en de autonomie van het kunstwerk als zijnsproces enerzijds een belangrijke bouwsteen vormt in Gadamer's denken over het beeldende kunstwerk en anderzijds leidt tot subjectivering, is een Peirceaanse benadering hier van bijzondere betekenis: zij staat aan de basis van het oplossen van het subjectiveringsprobleem dat relativisme in de hand werkt. We zagen dat Peirce net als Gadamer benadrukt dat een beeldend voorwerp als een eenheid en als iets autonooms ervaren kan worden. Een Peirceaanse semiotiek stelt hier echter tevens het andere uiterste tegenover: binnen de persoonlijke ervaring wijst een semiotische benadering op de afzonderlijke aspecten van een beeldend voorwerp; iets dat Gadamer mijns inziens onterecht nauwelijks doet.<sup>388</sup>

---

<sup>388</sup> In hoofdstuk 1 bleek dat Gadamer weinig aandacht schenkt aan niet-autonome aspecten van beeldende kunst. Als hij wel spreekt over niet-autonome aspecten, lijkt hij daarmee juist de autonomie van het kunstwerk te benadrukken. Zie bijvoorbeeld zijn beschrijving van de lijst: deze houdt niet het beeld bijeen, het beeld houdt vanuit zichzelf de lijst samen. Gadamer, 'Vom Verstummen des Bildes', 319-320.

Daarnaast laat een semiotische benadering vanuit een methodisch-analytisch perspectief zien hoezeer een beeldend voorwerp als geheel een teken is en tegelijkertijd ook uit allerlei afzonderlijke tekens bestaat die naar allerlei zaken verwijzen waardoor betekenis ontstaat. Een Peirceaanse semiotiek benadert daarnaast het demarcatieprobleem ook op methodisch-analytische wijze doordat daarin de invloed van gehanteerde concepten, zoals een modern kunstbegrip, geadresseerd kan worden. Het demarcatieprobleem wordt dan opgelost door het gehanteerde concept, dat zelf de demarcatiegrenzen bevat, te verhelderen. Als originaliteit bijvoorbeeld deel uitmaakt van een bepaald kunstconcept, kan een nianhua-print (afb. 8) nooit als kunstwerk gelden omdat het een massaproduct is en als het gebrek aan een gebruiksfunctie deel uitmaakt van een bepaald kunstconcept, kon een verenschild (afb. 4) niet als kunstwerk gelden. Juist vanwege deze feitelijke aard van Peirces semiotiek, waarin ruimte is voor alle mogelijke vormen van betekeniscreërende verwijzingen, is deze benadering veel minder gevoelig voor subjectivering. In hoofdstuk 2 bleek immers hoezeer Peirce de objectieve werking van semiosis benadrukt. Deze stap in de dialoog tussen de twee benaderingen is van groot belang om relativisme van betekenis te kunnen blijven afwijzen.

#### 3.2.4 Verstaan en interpreteren: pluralisme en het probleem van normativiteit

Zoals gezegd hebben Gadamer filosofische hermeneutiek en Peirces pragmatische semiotiek in verband met interpretatie of verstaan twee overeenkomsten, namelijk het aanvaarden van pluraliteit van betekenis enerzijds en het afwijzen van relativisme anderzijds. Deze twee overeenkomsten, die op gespannen voet lijken te staan met elkaar, bepalen ons bij de normativiteit van verstaan of interpreteren. Wat betreft de pluraliteit en de onuitputtelijkheid van interpretatie of verstaan zagen we hoezeer Gadamer benadrukt dat het kunstwerk binnen de verstaanservaring altijd meer wil zeggen en dat hetgeen een kunstwerk wil zeggen altijd omgeven is van vragen. We zagen dat Gadamer eigen verstaan letterlijk bestaat uit het opwerpen van vragen en dat bevestigt de pluraliteit van betekenis. Daarnaast benadrukt Gadamer dat het ware verstaan altijd ook bestaat uit het inbrengen van het eigen leven in de verstaanservaring. Dit resulteert logischerwijs in pluralisme van betekenis in algemene zin omdat ieder zelf iets eigens inbrengt in een kunstervaring. Tenslotte benadrukt Gadamer met het oog op de werkingsgeschiedenis dat een kunstwerk zich in elke tijd anders voor kan doen en ook dat versterkt de pluraliteit van betekenis.

Net als Gadamer heeft Peirce in verband met pluraliteit volop oog voor het fenomenologische ervaringsperspectief, met name in zijn aandacht voor het onbereikbare ideaal van een laatste interpretant. We worden in onze ervaring voortgestuwd door esthetische hoop die erin bestaat om van tekens die we in beeldende voorwerpen waarnemen dynamische objecten te

veronderstellen. Deze esthetische hoop is nooit een esthetische zekerheid: juist voor beeldende voorwerpen bleek hoezeer het onmogelijk is om daadwerkelijk van elk teken dat deel uitmaakt van een beeldend voorwerp het dynamische object te vinden waarmee betekenis zowel onuitputtelijk als pluralistisch is. Peirce benadrukt daarnaast dat het doel van de interpreter en de context waarbinnen wordt geïnterpreteerd de uiteindelijke interpretatie sturen.<sup>389</sup> Dat betekent dat er altijd nieuwe doelen en contexten kunnen ontstaan en dat is een tweede reden waarom betekenis altijd zowel pluralistisch als onuitputtelijk is.<sup>390</sup>

Nu komt het er voor beide denkers op aan om dit pluralisme van betekenis niet te laten uitmonden in relativisme. Gadamer gebruikt hiervoor een fenomenologisch argument door te wijzen op de ervaring dat een kunstwerk daadwerkelijk vraagt om verstaan te worden waarbij de verstaander niet kan doen wat hem of haar goeddunkt. Er is immers zoiets als *Die Sache selbst* die de verstaander zal moeten erkennen. In de tweede plaats gebruikt Gadamer een algemener normatief argument door een beroep te doen op de autoriteit van de werkingsgeschiedenis waarin het kunstwerk, en daarmee de zaak zelf, al vele malen tot spreken is gekomen. Tot deze traditie dient een verstaander zich te verhouden. Daarbij bleek eveneens hoe belangrijk ook hier het fenomenologische perspectief is doordat Gadamer nadrukkelijk spreekt van het werkingshistorisch *bewustzijn* waarbij de concrete invulling van de rol van de werkingsgeschiedenis in het verstaan van beeldende kunst niet zijn voornaamste aandacht heeft. Uit dit alles blijkt hoezeer het fenomenologische perspectief van toebehorend verstaan dat aan de basis staat van Gadamers kunstbegrip, het fundament voor het afwijzen van relativisme voor een aanzienlijk deel in de ervaring zelf legt; daar waar het eigenlijke verstaan voltrokken wordt. Hierdoor onttrekt de ervaring van kunst zich echter aan algemene oordelen waardoor subjectivisme en daarmee het gevreesde relativisme op de loer liggen.

In het afwijzen van relativisme kan een methodisch-analytisch perspectief van pragmatische semiotische interpretatie een belangrijke rol vervullen waarmee dit probleem zou kunnen worden opgelost. Net als Gadamer beschrijft ook Peirce hoe in de ervaring relativisme onhoudbaar lijkt te

---

<sup>389</sup> Dit is iets waar een interpreter zich wellicht niet altijd van bewust is maar vanuit een semiotisch perspectief bleek het doel van de interpreter juist een fundamenteel gegeven om de validiteit van oordelen over beeldende voorwerpen te adresseren.

<sup>390</sup> In dit verband benadrukt Olshewsky dat een semiotische hermeneutiek altijd tussen twee polen beweegt: een positieve pool van volmaakte rationaliteit waarbij ieder teken een eenduidig en kenbaar object heeft en een negatieve pool van begrenzingen die voortvloeien uit de beperkte menselijke capaciteit of uit de onkenbare aard van de werkelijkheid. Typisch voor de menselijke conditie is dat we niet altijd weten of een begrenzing verband houdt met onze capaciteiten of met de aard van de werkelijkheid. Thomas M. Olshewsky, 'The construction of a Peircean hermeneutics' in: Vincent M. Colapietro en Thomas M. Olshewsky ed., *Peirce's doctrine of signs: Theory, applications, and connections* (Berlijn 1996) 441-450, aldaar 447-448.

zijn, met name door het veronderstellen van een dynamisch object en een laatste interpretant die als vanzelf in een interpretatieproces worden gezocht. We zagen echter ook dat Peirce daar vanuit een methodisch-analytisch perspectief iets aan toevoegt doordat zijn semiotiek een beoordelingsmechanisme voor de gerechtvaardigheid van betekenis bevat. Deze vorm van objectivering, waarin het doel van de interpreter in verband wordt gebracht met de manier waarop tekens en objecten aan elkaar worden verbonden, ontbreekt in Gadamer's anti-methodische denken. Daarnaast lijkt Peirce concreter te zijn over de manier waarop een interpretatie zich dient te verhouden tot de visies van de gemeenschap van beschouwers en onderzoekers. Peirce's pragmatische maxime fungeert immers als een methodisch principe om tot breed gedragen interpretaties te komen die het subject-gebundene overstijgen, iets waar Gadamer's deelname aan de werkingsgeschiedenis vager over is.

Vanuit een fenomenologisch perspectief benadrukken beide denkers dus dat een verstaander ervaart dat een kunstwerk daadwerkelijk iets zegt en dat dit niet op een willekeurige manier kan worden uitgelegd of verstaan. Oordelen hierover moeten echter worden overgelaten aan een algemener perspectief dat in dit onderzoek bestaat uit het in 2.3 geformuleerde semiotische begrippenapparaat. Vanuit dat methodisch-analytische perspectief van pragmatische semiotiek kan worden beschreven in hoeverre verstaan daadwerkelijk plaatsvindt en kan het verkeerd begrijpen of het niet-begrijpen worden geduid en benoemd. Juist vanuit dat perspectief kan ook zichtbaar worden dat betekenis van beeldende voorwerpen vaak onbeslist is: van vele tekens die deel uitmaken van beeldende voorwerpen, zijn de objecten onkenbaar of onkenbaar geworden.

Tenslotte voegt een Peirceaanse semiotiek een extra normatieve component toe aan een fenomenologisch verstaansbegrip. Impliciet beweert een semiotische benadering mijns inziens dat iets het beste geïnterpreteerd kan worden als er volop oog is voor de verwijzingen die in een beeldend voorwerp aanwezig zijn en de manier waarop deze in een interpretatieproces functioneren. Zo bezien zou een vorm van semiotisch bewustzijn als een normatieve verstaansdeugd kunnen worden geformuleerd: als iets zo goed mogelijk verstaan dient te worden, is het van belang om zoveel mogelijk oog te hebben voor het functioneren van tekens. Dit semiotisch bewustzijn zou kunnen worden opgevat als het lezen van kunst waar Gadamer, vooral in zijn latere werk, zoveel aandacht aan besteedt.

### 3.2.5 Interpretatie en het belang van voorkennis en gedeelde tradities

Met het tot dusverre uitgewerkte multiperspectivisme, waarin fenomenologisch verstaan wordt onderscheiden van interpretatie in algemene zin en waarin de gerechtvaardigheid van oordelen

over beeldende voorwerpen en hun interpretaties wordt overgelaten aan een methodisch-analytisch perspectief, kan ook het belang van voorkennis en het delen in dragende tradities op dialogische wijze worden verhelderd. Zowel Gadamer als Peirce benadrukken het belang hiervan in het verstaan of interpreteren van beeldende voorwerpen omdat alle verstaan en elke interpretatie verbonden is met concepten waar al iets van bekend is. Gadamer's fenomenologische verstaansbegrip benadrukt dat deze verbondenheid ervaren wordt in de dialoog tussen kunstwerk en verstaander waarin de werking van de hermeneutische cirkel altijd zichtbaar is. Deze cirkel is alleen waarneembaar als bestaande voorkennis of het vermoeden van betekenis aanwezig is en deze mogelijkheid wordt gecreëerd door de tradities waaraan verstaander en kunstwerk gezamenlijk deelhebben, hoe beperkt en onopgemerkt deze gemeenschappelijke basis ook moge zijn. Peirce stelt het traditiebegrip minder centraal maar in feite beweert hij iets vergelijkbaars door te benadrukken dat er in het denken dat op waarneming volgt altijd sprake is van *thirdness* en daarvan bleek dat dit alleen functioneert als er al bestaande concepten aanwezig zijn in de geest van de beschouwer.<sup>391</sup> In tegenstelling tot Gadamer denkt Peirce hier echter ook methodisch-analytisch: zijn semiotiek bleek immers ook als analytische beschrijving van de waarneming te kunnen fungeren en juist in zijn semiotiek bleek het begrip herkenning centraal te staan. Daarmee kan een Peirceaanse benadering de rol die voorkennis speelt op veel concretere wijze inzichtelijk maken; iets waar hieronder nader op wordt ingegaan.

Daarnaast lijken beide denkers ook vanuit een meer normatieve kant naar het belang van voorkennis en gedeelde tradities te kijken en daarin vullen ze elkaar aan. Voor Gadamer geldt hier het belang van de autoriteit van de traditie die zeker ook de werkingsgeschiedenis betreft. Van de werkingsgeschiedenis gaat in Gadamer's optiek een normatief appel uit: het verstaan bleek immers te kunnen worden beschouwd als het wakker zijn van het werkingshistorisch bewustzijn en het deelkrijgen aan de werkingsgeschiedenis van het kunstwerk en dat impliceert een specifieke verstandhouding tot deze werkingsgeschiedenis. Deze verstandhouding is een zaak van vorming (*Bildung*), smaak en *sensus communis*. Al met al ligt het normatieve belang van gedeelde tradities en voorkennis in de autoriteit van het historisch overgeleverde waaruit een waarheidsaanspraak klinkt. Voor Peirce ligt het normatieve belang van voorkennis met name in de gemeenschap van beschouwers en onderzoekers die samen op pragmatische wijze zoeken naar ware en gerechtvaardigde kennis die altijd verplicht tot nader onderzoek. Dit nastrevenswaardige maar niet te actualiseren doel, waarin Peirce's waarheidsbegrip doorklinkt, ligt zo niet in het historisch overgeleverde maar in de toekomst.

---

<sup>391</sup> Deze voorkennis is wellicht vaak slechts latent aanwezig in de persoonlijke ervaring: iemand die interpreteert is zich vaak nauwelijks bewust van de constructieve rol die voorkennis speelt.



Toch zijn er wat betreft het functioneren van voorkennis en het belang van gedeelde tradities vooral ook fundamentele verschillen. Volgens Gadamer's notie van verstaan is het noodzakelijk om ingewijd te zijn in een traditie waarin ook het kunstwerk zelf is gesitueerd. Dit bleek bijvoorbeeld uit het beeld van de talige dialoog binnen een omringende horizon. Om iets van de vraag die het kunstwerk aan de verstaander stelt te begrijpen, is een gemeenschappelijke taal bestaande uit een gedeelde traditie een noodzakelijke voorwaarde. We zagen in hoofdstuk 1 dat Gadamer dit traditiebegrip uiterst breed en universalistisch interpreteert door een beroep te doen op de gehele westerse humanistische traditie. Inwijding in deze traditie is zowel een noodzakelijke als een voldoende voorwaarde om tot verstaan van kunstwerken uit deze traditie te kunnen komen. We zagen dat dit allerlei vragen oproept, bijvoorbeeld als het gaat om kunstwerken uit westerse tradities die nu niet meer bestaan. Daarnaast bleek dit denken te impliceren dat westerse kunst door mensen uit niet-westerse culturen zonder inwijding niet te verstaan is en dat mensen uit het westen beeldende voorwerpen uit andere culturen zonder inwijding niet kunnen verstaan. Tegelijkertijd bleek ook dat Gadamer het belang van specifieke achtergrondkennis relativeert, met name vanwege de autonomie van het kunstwerk. Daarmee is onduidelijk hoeveel inwijding nu noodzakelijk is en waar die inwijding precies uit dient te bestaan.

Daarnaast viel op hoezeer Gadamer's kunstbegrip enerzijds universalistisch is en anderzijds een duidelijk westers karakter heeft; zijn kunstbegrip, dat hij geschikt acht voor algemene toepassing, bevat een vorm van westers universalisme. Het westerse karakter blijkt duidelijk uit zijn schoonheidsbegrip (1.1.2.3) waarvan we zagen dat hij een beroep doet op Plato's verbinding van het schone, het ware en het goede. Dit schoonheidsbegrip hoeft in andere culturen en tijden niet noodzakelijkerwijs bekend te zijn geweest.<sup>392</sup> Daarmee lijkt Gadamer's denken vanwege het westerse esthetische uitgangspunt op voorhand ongeschikt voor beeldende voorwerpen uit andere culturen en tijden.

Deze onduidelijkheid over het functioneren van benodigde achtergrondkennis voor het verstaan en het probleem van westers universalisme, kunnen mijns inziens goed vanuit een methodisch-analytisch perspectief van pragmatische semiotische interpretatie worden benaderd en verhelderd. Allereerst bleek eerder dat het semiotische interpretatiebegrip geschikt is om allerlei gradaties van begrip, verstaan en misverstaan te adresseren. Dat betreft dus ook de interpretaties van beeldende

---

<sup>392</sup> Zie voetnoot 194. Een goed voorbeeld van een poging om juist wel alle vormen van kunst, opgevat in de meeste brede vorm, te adresseren is van de hand van Ellen Dissanayake die een evolutionistische benadering voorstelt in *Homo aestheticus*, juist omwille van de grote culturele diversiteit in opvattingen over het kunstbegrip. Ellen Dissanayake, *Homo aestheticus: Where art comes from and why* (New York 1995) xv-xvi.

voorwerpen uit voor de beschouwer onbekende culturen. Er kan altijd iets worden begrepen; ieder object kan een bepaald gevoel oproepen bij een beschouwer en daarmee is er al sprake van een interpretatie in semiotische zin. Een Peirceaanse semiotiek benadrukt hierbij sterk het belang van achtergrondkennis. Hoe meer objecten van tekens die een beeldend voorwerp bevat bekend zijn bij de beschouwer, hoe rijker en completer de interpretatie wordt. Een Azteeks verenschild (afb. 4) kan door een museumbezoeker in Wenen dus ook worden verstaan of begrepen doordat het een appel doet op zijn gevoel waarmee semiosis een eindpunt bereikt, iets dat wellicht versterkt wordt door in het museum aanwezige informatie. Toch benadrukt een Peirceaanse semiotiek evenals Gadammers hermeneutiek het belang van een ervaren, levendige achtergrondkennis voor het interpreteren. De interpretaties van een Azteek die in 1500 het verenschild zou zien, zou rijker en beter zijn, juist omdat daar sprake is van een daadwerkelijk gedeelde traditie. Zo blijkt een Peirceaanse semiotiek veel preciezer aan te kunnen geven welke rol achtergrondkennis en het delen in een specifieke traditie spelen in een interpretatieproces.

In de tweede plaats zagen we al dat een Peirceaanse semiotiek niet zozeer één westers concept zoals het kunstwerk centraal stelt; veeleer is deze benadering erop gericht structuren en definities die ten grondslag liggen aan gevormde concepten te adresseren waarbij met name de werking van deze concepten in de waarneming cruciaal is. Peirces eigen schoonheidsbegrip is dan ook veel neutraler dan Gadammers schoonheidsbegrip doordat het uitsluitend de vinger legt bij het beroep dat wordt gedaan op de ervaring van *firstness*. We zagen in hoofdstuk 2 zelfs dat Peirce nadrukkelijk weigert om uitspraken te doen over de specifieke waarde van esthetische kwaliteiten die niet hiërarchisch te ordenen zijn. Peirce verbindt schoonheid dus niet aan het ware en goede en zijn visie op schoonheid is op geen enkele wijze normatief. Om deze redenen is een Peirceaanse opvatting van een beeldend voorwerp veel universalistischer dan Gadammers kunstbegrip waardoor een interculturele toepassing hier veel meer voor de hand ligt.<sup>393</sup>

---

<sup>393</sup> Dit kan worden verduidelijkt door de vooronderstellingen van Gadamer en Peirce te benoemen. Gadamer lijkt te beweren dat de verbinding van ons idee van schoonheid met het ware en het goede universeel geldig is. Dit is problematisch omdat deze drie concepten zelf uitgesproken westers zijn. Peirce beweert slechts dat de menselijke ervaring altijd uiteenvalt in *firstness*, *secondness* en *thirdness* en dat iets dat mooi wordt gevonden een beroep op het gevoel doet (*firstness*). Deze fenomenologische beschrijving verwacht niets van (latente) voorkennis terwijl Gadammers platoonse kernbegrippen dat wel doen. Volgens een Peirceaanse semiotiek zou binnen een westerse context Gadammers denken dus inpasbaar kunnen zijn. Als het echter gaat om het beste verstaan van een beeldend voorwerp uit een andere cultuur, zal ongetwijfeld een ander concept van schoonheid en 'kunst' moeten worden gehanteerd.

### 3.2.6 Het kunstwerk als enigma

Nu de drie belangrijkste problemen van Gadamer denken over het verstaan van beeldende kunst in dialoog met een Peirceaanse semiotiek zijn verhelderd en opgelost, valt een laatste overeenkomst tussen beide benaderingen op: beide denkers benadrukken mijns inziens dat een kunstwerk of een beeldend voorwerp uiteindelijk een enigma is. We zagen dat Gadamer kunstbegrip zich kenmerkt door de spanning tussen de autonomie van het kunstwerk enerzijds en de rol van de verstaander en het zelf anderzijds. Gadamer benadrukt dat een kunstwerk spreekt en dit spreken is altijd speculatief. Er worden dus dingen gezegd die maar ten dele te zeggen zijn waarmee een kunstwerk ondanks zijn autonomie toch ook een verwijzende functie heeft. Een beeldend kunstwerk bevat zo een eigen speculatieve structuur die een wereld op zich bevat waarvan het bestaan wordt gezien of ervaren zonder dat precies geduid kan worden wat de betekenis hiervan is.

Een Peirceaanse semiotiek zegt mijns inziens in geheel andere bewoordingen ongeveer hetzelfde. In hoofdstuk 2 bleek dat elk beeldend voorwerp altijd iconisch is en dat het kenmerkend is voor iconen dat ze door hun gelijkende aard op geen enkele manier duidelijk maken dat ze niet samenvallen met hun object waardoor het bestaan van het object altijd ongewis is. Daarnaast bleek hoezeer beeldende voorwerpen tegelijkertijd in meerdere tekencategorieën vallen: ieder beeldend voorwerp is als geheel altijd een icoon, een index (in relatie tot een maker en een gebruikte techniek) en een symbool (in relatie tot een te volgen interpretatieregel) waarbij niet alleen voor de iconische relatie maar ook voor de indexicale en symbolische relatie geldt dat deze vaak een bepaalde vaagheid hebben. Wat betreft de indexicale relatie is het precieze maakproces vaak niet zonder meer uit een beeldend voorwerp zelf af te leiden, iets dat alleen al blijkt uit het enorme belang van materiaal-technisch onderzoek. Wat betreft de symbolische relatie zagen we in 2.3.3 dat het bestaan van een interpretatieregel weliswaar altijd wordt vermoed in het beschouwen van een beeldend voorwerp, maar dat de precieze inhoud van deze regel vaak veel minder duidelijk is. Daarnaast bleek hoezeer alle afzonderlijke elementen van een beeldend voorwerp in verschillende tekencategorieën kunnen vallen. Ook hiervoor geldt om dezelfde redenen dat de objecten van deze tekens vaak niet zonder meer kenbaar zijn.

Zo bezien benadrukken beide benaderingen precies hetzelfde: een beeldend voorwerp is ten diepste een enigma, iets dat des te meer geldt voor beeldende kunstwerken waarvan de betekenisrelaties met vermoede objecten vaak zowel rijker, complexer als vager lijken te zijn.<sup>394</sup> Wellicht dat dit juist een kenmerk is van wat wij kunst noemen: enerzijds bevatten deze werken een

---

<sup>394</sup> Davey beschouwt het enigmatische karakter van kunst als een van de kernpunten van Gadamer's esthetica. Davey, 'Gadamer's aesthetics'.

hoge tekendichtheid, anderzijds hebben de objecten van deze tekens een bepaalde vaagheid waardoor ze slechts vermoed kunnen worden.<sup>395</sup> Dit is mijns inziens een goede semiotische beschrijving van het enigmatische van beeldende kunst en juist deze eigenschap prikkelt de abductie die volgens Peirce zo kenmerkend is voor de menselijke geest, iets dat Peirces oproep tot *musement* bevestigt. Het beeldende voorwerp en de menselijke geest worden zo tot elkaar aangetrokken en dat is precies wat ook Gadamer beweert: de mens is een hermeneutisch wezen en kunstwerken vragen erom gelezen te worden.

## Besluit

We zagen hoe in de dialoog tussen beide benaderingen twee verschillende perspectieven op de omgang met beeldende voorwerpen en het verstaan of interpreteren daarvan verschenen: een fenomenologisch perspectief waarin het verstaan centraal staat en een methodisch-analytisch perspectief waarin interpretatie centraal staat. Het geschetste multiperspectivisme heeft mijns inziens een duidelijke meerwaarde. Allereerst verschijnt juist in een contrastrijke dialoog zowel de waarde van Gadamers filosofische hermeneutiek als een Peirceaanse pragmatische semiotiek. Daarmee wordt de vooronderstelling die aan dit dialogische ontwerp ten grondslag ligt des te pregnanter: er kan over een kunstwerk of een beeldend voorwerp altijd vanuit fundamenteel verschillende perspectieven worden nagedacht en een bewust gecreëerd multiperspectivisme kan bijdragen aan het moedwillige gebruik van 'meerdere ogen' waar Nietzsches citaat aan het begin van dit hoofdstuk op wijst. Dit zou voor eenzijdigheden kunnen behoeden: een Gadameriaans ervaringsperspectief voorkomt dat in geesteswetenschappelijk onderzoek de kern van de zaak, namelijk het verstaan, naar de achtergrond verdwijnt door een van het zelf vervreemde methodische interesse in hetgeen Gadamer als randzaken bestempelt. Een kunstervaring waarin het zelf daadwerkelijk wordt aangesproken is ongetwijfeld nooit door een methodisch-analytische benadering te verwerven. Een Peirceaans semiotisch perspectief voorkomt echter dat er over kunst primair in termen van ervaring gesproken wordt. Daar komt bij dat geesteswetenschappelijk onderzoek dat zich van een methodisch-analytisch perspectief bedient, uiteindelijk invloed kan hebben op de manier waarop een verstaanservaring van een kunstwerk tot stand komt. We zagen hoezeer onderzoek door een semiotische benadering kan worden opgevat als het vinden van

---

<sup>395</sup> Elkins, die ronduit cynisch is over de mogelijkheden om Peirces denken toe te passen op beeldende kunst, ziet Peirces verdwalen in allerlei tekencategorieën als hetgeen er gebeurt in ons waarnemen van beeldende kunstwerken die dus altijd enigmatisch van aard zijn. Elkins, 'What does Peirce's sign theory have to say to art history?', 18-19.

objecten waar tekens naar verwijzen waarbij diezelfde benadering de niet te onderschatten invloed van in de geest aanwezige concepten op het interpretatieproces beschrijft. Daarmee kan de inwijding waar Gadamer's verstaansbegrip op leunt altijd verder worden voltooid; al was het alleen maar doordat voortdurend nieuwe kennis in de geest kan worden opgenomen. Tenslotte bleek een pragmatisch-semiotische benadering een verhelderende en soms argumentatieve structuur te verschaffen voor inzichten die binnen een fenomenologisch perspectief van belang zijn. Dat betreft bijvoorbeeld het enigmatische karakter van het kunstwerk, het onderkennen van pluralisme van betekenis en het afwijzen van relativisme en daarmee de onderkenning dat er verschil van kwaliteit kan bestaan tussen het ene en andere (type) kunstwerk en het ene en andere verstaan. Het hier gepresenteerde multiperspectivisme werpt zo een nieuw licht op wat altijd een raadsel zal blijven: het verstaan van beeldende kunst.

## Conclusie

In dit onderzoek is nagegaan op welke manieren een Peirceaanse semiotiek kan bijdragen aan de verheldering, verbreding en verrijking van Gadamer's filosofische hermeneutiek van het beeldende kunstwerk. Dit bleek relevant wat betreft drie aspecten, namelijk Gadamer's *kunstabgrip* dat de eenheid en autonomie van het kunstwerk als zijnsproces benadrukt en tevens een zekere eenzijdigheid heeft, Gadamer's *verstaansbegrip* dat primair gericht is op het daadwerkelijke verstaan in plaats van het algemenere interpreteren en Gadamer's notie van het *toebehoren aan een gedeelde traditie* die als omringende horizon het noodzakelijke verband smeedt tussen verstaander en kunstwerk. In dialoog met Peirce bleek hoezeer Gadamer's werk te begrijpen is vanuit een fenomenologisch perspectief van toebehorend verstaan. Vanuit dat perspectief is de autonomie en de eenheid van het kunstwerk en de verwevenheid tussen verstaander en kunstwerk relevant, met name als Gadamer's voornaamste doel in ogenschouw wordt genomen: het vinden van en toebehoren aan de waarheid die uit het overgeleverde kunstwerk spreekt.

Naast het specifieke doel en het gekozen perspectief dat onvermijdelijk aangevuld kan worden met andere doelen en perspectieven, bleken er binnen Gadamer's denken spanningen te bestaan. Allereerst fundeert Gadamer zijn antirelativisme op de ontologische structuur van het kunstwerk waarin de eenheid en autonomie benadrukt wordt terwijl diezelfde ontologische structuur vooral vanuit de persoonlijke ervaring haar geldigheid bleek te bezitten waarmee subjectivering dreigt die volgens Gadamer tot relativisme leidt. Hieraan verbonden bleek het fenomenologische perspectief ten tweede onvoldoende in staat alle normatieve componenten van Gadamer's kunstbegrip en verstaansbegrip te adresseren. Ten derde ontstaat er een spanning tussen Gadamer's universalistische kunstbegrip enerzijds en het noodzakelijke dragende verband van een enkele omringende traditie anderzijds.

Waar Gadamer vooral vanuit een fenomenologisch perspectief de verstaanservaring van beeldende kunst beschrijft, is Peirce's semiotiek veelzijdiger en breder. Peirce heeft net als Gadamer volop aandacht voor een fenomenologisch perspectief waarbij zijn semiotiek ook als een beschrijvingsprincipe van ervaringsstructuren kan worden opgevat. Daaruit blijkt dat Peirce's denken methodisch van aard is en dat de beschrijving van ervaringen een hoger doel dient dat gericht is op het verkrijgen van gerechtvaardigde kennis die door de gemeenschap van onderzoekers wordt aanvaard. Dit is Peirce's pragmatische waarheidsbegrip. Uiteindelijk staat bij Peirce dan ook een methodisch-analytisch perspectief van pragmatische semiotische interpretatie centraal. Vanuit dit perspectief formuleert Peirce een betekenisstheorie die precies kan aangeven hoe betekenis ontstaat

en functioneert en hoe fenomenen geïnterpreteerd kunnen worden. Daarmee is dit perspectief in staat om Gadamer's denken wat betreft zijn kunstbegrip, verstaansbegrip en de notie van voorkennis en gedeelde tradities te verhelderen, te verbreden en te verrijken. Dit wordt bereikt doordat Peirce's pragmatistisch-semiotische betekenistheorie de verwevenheid van verstaander en kunstwerk nuanceert waardoor de fenomenen van kunstwerk en interpretatie worden geobjectiveerd. Daarmee ontstaat ruimte voor beargumenteerde normatieve uitspraken over zowel kunst als interpreteren, is er aandacht voor de manieren waarop semiosis begint en eindigt, kan het graduele karakter van elke interpretatie worden verdisconteerd, kan betekenisgroei en betekenisverlies worden geadresseerd, is er ruimte voor alle zaken die op enige wijze aan een kunstwerk verbonden zijn en wordt de autonomie van het kunstwerk geïmpliciteerd door het tegelijkertijd als teken en als tekenverzameling te beschouwen. Met dit laatste kenmerk bleek Peirce's methodisch-analytische perspectief van pragmatische semiotische interpretatie tevens het fenomenologische perspectief te kunnen verrijken door het opvoeren van een vorm van semiotisch bewustzijn dat bijdraagt aan het betere verstaan.

Een Peirceaanse benadering is tevens in staat de genoemde spanningen in Gadamer's denken weg te nemen. Peirce's objectiverende semiotiek die de autonomie van het kunstwerk als diachronisch zijnsproces problematiseert, vervalt immers niet in subjectivisme dat relativisme tot gevolg heeft. Daarnaast laat een Peirceaanse benadering zien dat het spreken over gedeelde tradities van groot belang is maar Peirce's nadruk op specifieke voorkennis maakt het onmogelijk om van één grote humanistische traditie te spreken. Daar komt bij dat een universalistisch kunstbegrip juist gezien het specifieke van iedere context eerder belemmerend werkt voor een Peirceaanse interpretatie dan dat het constructief is.

De hier gepresenteerde dialogische structuur leidt tot een vorm van multiperspectivisme. Mijns inziens toont dit onderzoek aan dat dit doelbewuste gebruik van verschillende perspectieven een beter inzicht kan bieden in een enigmatisch fenomeen als het verstaan van beeldende kunst. Multiperspectivisme verzamelt zo meerdere ogen die tezamen meer kunnen zien.

Dit onderzoek kent een sterke afbakening doordat slechts is ingegaan op het werk van twee denkers waarbij uitsluitend de verstaanservaring en het interpreteren van beeldende kunst of beeldende voorwerpen werd onderzocht. Daarin schuilt de mogelijkheid voor verder onderzoek. Andere kunst disciplines vragen gedeeltelijk om andere semiotische benaderingen, andere denkers uit de continentale traditie benadrukken andere aspecten van de verstaanservaring en andere semiotici beschrijven het ontstaan en functioneren van betekenis op andere manieren. Het zou in ieder geval

de moeite lonen om te onderzoeken of een semiotisch-pragmatische benadering die hier is gepresenteerd ook toepasbaar kan worden gemaakt op andere kunstdisciplines. Zo zou het debat over het verstaan binnen de cultuurwetenschappen, dat wat betreft semiotische benaderingen meer vanuit een structuralistische semiotiek wordt gevoed, verder verbreed kunnen worden.



## Samenvatting

In deze scriptie staan twee verschillende benaderingen binnen het denken over beeldende kunst centraal: de filosofische hermeneutiek van Hans-Georg Gadamer (1900-2002) en de pragmatische semiotiek van Charles Sanders Peirce (1839-1914). Gadamers denken, dat wat betreft beeldende kunst getypeerd kan worden een fenomenologische benadering van toebehorend verstaan, blijkt op drie punten verhelderd, verbreed en verrijkt te kunnen worden: Gadamers *kunstabgrip* dat de eenheid en autonomie van het kunstwerk als zijnsproces benadrukt en tevens een zekere eenzijdigheid heeft, Gadamers *verstaansbegrip* dat primair gericht is op het daadwerkelijke verstaan in plaats van het algemenere interpreteren en Gadamers notie van het *toebehoren aan een gedeelde traditie* die als omringende horizon het noodzakelijke verband smeedt tussen verstaander en kunstwerk. Daarnaast bevat Gadamers positie enkele problemen: zijn antirelativisme is afhankelijk van de eenheid en autonomie van het kunstwerk die vooral vanuit de persoonlijke ervaring haar geldigheid bezit waarmee subjectivering dreigt die volgens Gadamer zelf tot het gevreesde relativisme leidt. Daarnaast bestaat er een spanning tussen Gadamers universalistische kunstbegrip enerzijds en het noodzakelijke dragende verband van een enkele omringende traditie anderzijds.

In dit onderzoek blijkt dat een Peirceaanse semiotiek Gadamers positie kan verhelderen, verbreden en verrijken en tevens oplossingen biedt voor de genoemde problemen. Peirces semiotiek is algemener en daarmee veelzijdiger en breder dan Gadamers hermeneutiek. Peirce heeft net als Gadamer aandacht voor een fenomenologisch perspectief waarbij zijn semiotiek als een beschrijvingsprincipe van ervaringsstructuren kan worden opgevat. Peirces denken is echter methodisch van aard en de beschrijving van ervaringen dient een hoger doel dat gericht is op het verkrijgen van gerechtvaardigde kennis die door de gemeenschap van onderzoekers wordt aanvaard. Daarmee kan een Peirceaanse perspectief worden getypeerd als een methodisch-analytische benadering van pragmatische semiotische interpretatie. Vanuit dit perspectief formuleert Peirce een betekenistheorie die precies kan aangeven hoe betekenis ontstaat en functioneert en hoe fenomenen geïnterpreteerd kunnen worden.

Peirces objectiverende semiotiek vervalt in tegenstelling tot Gadamers hermeneutiek niet in subjectivisme dat relativisme tot gevolg heeft. Daarnaast laat een Peirceaanse benadering zien dat het spreken over gedeelde tradities van groot belang is maar Peirces nadruk op specifieke voorkennis maakt het onmogelijk om van een enkele traditie te spreken. Daar komt bij dat een universalistisch kunstbegrip juist gezien het specifieke van iedere context eerder belemmerend werkt voor een Peirceaanse interpretatie dan dat het constructief is.

## Afbeeldingen



*Afbeelding 1*

Wandjina's (clangeesten) op een rots bij de Barnett River in Kimberly, Australië. Deze Aboriginalkunst is waarschijnlijk 4000 jaar oud.<sup>396</sup>

---

<sup>396</sup> Hamish McGowan e.a., 'Evidence of ENSO mega-drought triggered collapse of prehistory Aboriginal society in northwest Australia', *Geophysical Research Letters* 39 (2012) afl. 22, 1-5, aldaar 1.



*Afbeelding 2*

*Reliquie* van Werner Scholz uit 1932. Dit expressionistische werk wordt door Gadamer besproken in zijn boek over Werner Scholz. Gadamer schrijft bij dit schilderij het volgende: "Een beeld als Relikwie heeft bijna iets ontstellends door de afstand waarmee het oog van de schilder een cultusobject beziet. Maar toch is hier ook iets bevestigends. Wat uitgebeeld wordt en hoe het uitgebeeld is, is weliswaar meer een louter symbool van de vergankelijkheid als van zielentrost, als een verstarde grimas van het menszijn die veeleer doet huiveren dan geloven. Maar toch bloeit er een lelie uit het midden van het beeld."<sup>397</sup>

---

<sup>397</sup> Hans-Georg Gadamer, *Werner Scholz* (Recklinghausen 1968), 31 en 39. Zie ook voetnoot 167.





*Afbeelding 3*

*La Tempesta* van Giorgione uit 1508. Dit kunstwerk wordt door Gadamer besproken in *Über das Lesen von Bauten und Bildern*. Gadamer benadrukt het enigmatische karakter van dit werk waarop weliswaar bekende symbolen als afgebroken zuilen worden gebruikt, maar waarin niet duidelijk is wat een dergelijk symbool in relatie tot andere aspecten van de voorstelling betekent. Het werk bevat dus talloze iconografische raadsels; volgens Jewitt zijn er inmiddels meer dan honderd gepubliceerde kunsthistorische interpretaties van dit werk in omloop. Volgens Gadamer staat het oplossen van deze raadsels los van de vraag wat het werk nu precies zegt. Op deze vraag geeft Gadamer overigens geen antwoord.





*Afbeelding 4*

Dit Azteekse verenschild is rond 1500 gemaakt. Dergelijke schilden moeten veel zijn gebruikt; vele schilden zijn in de koloniale tijd naar Europa overgebracht waar ze als speelgoed voor kinderen van de elite werden gebruikt. De meeste schilden, die uit kwetsbare materialen zijn vervaardigd, zijn in de loop van de tijd verloren gegaan waardoor er nu nog slechts vier exemplaren bestaan. De betekenis van de blauwe coyote en de precieze functie van het schild in de Azteekse context zijn onbekend.<sup>398</sup>

---

<sup>398</sup> 'Feather shield with coyote', *Mezzanin: Geschichten aus Mesoamerika, Weltmuseum Wien*, z.j. <https://www.weltmuseumwien.at/en/object/531288/?offset=27&lv=list#sponsorship>, laatst geraadpleegd op 24 februari 2021.



*Afbeelding 5*

Dit werk zonder titel van Anish Kapoor is een sculpturale installatie van een kunstenaar die niet in een duidelijke traditie te plaatsen is. Kapoor groeide op in India, studeerde in Chelsea en keerde vervolgens terug naar India waardoor zowel Indiase als westerse artistieke tradities zichtbaar zijn in zijn werk.<sup>399</sup>

---

<sup>399</sup> Alice Sanger, 'Anish Kapoor, Untitled, 1983, Summary', *Tate*, 2008.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kapoor-untitled-t13695>, laatst geraadpleegd op 20 april 2021.



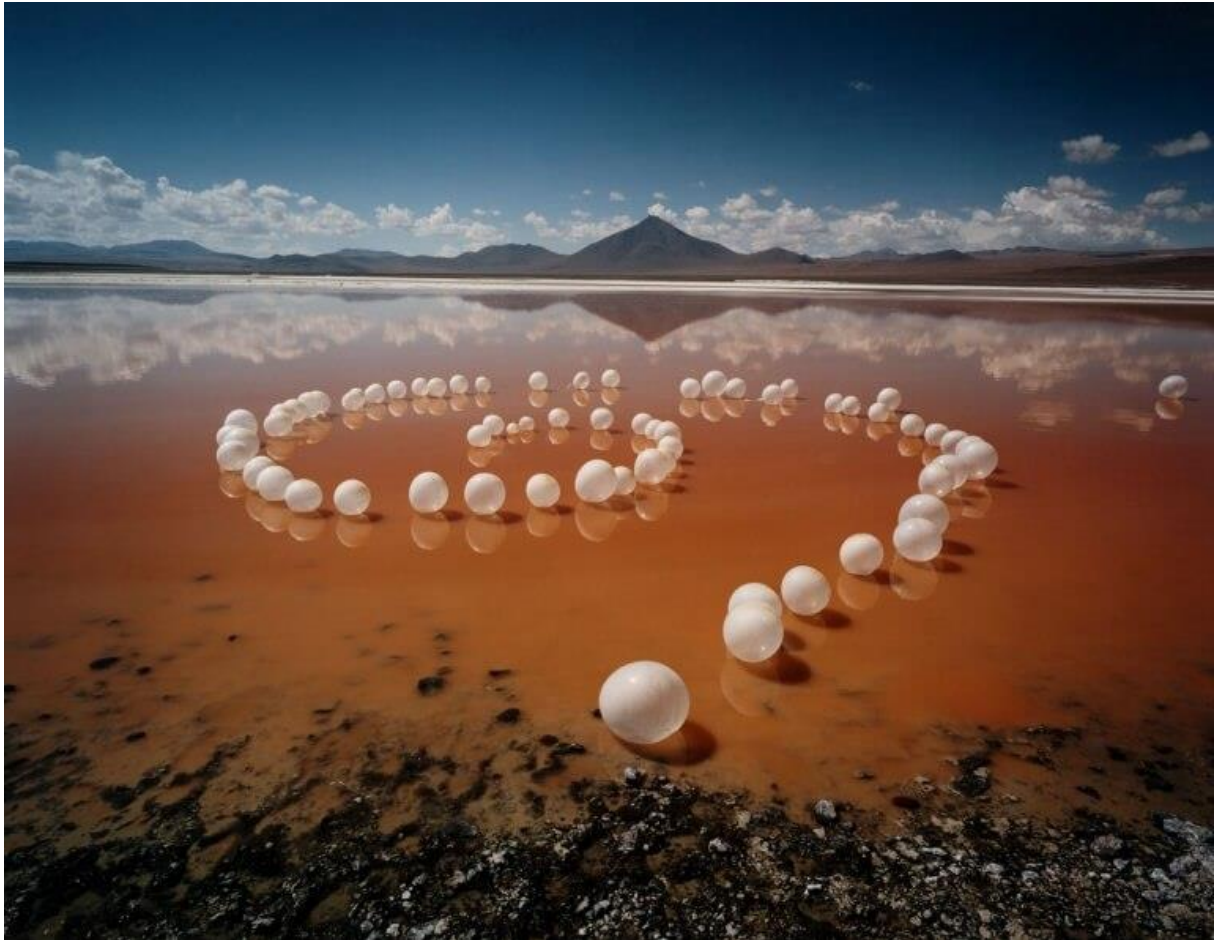
*Afbeelding 6*

Dit voorouderbeeldje van de Fang uit Gabon was ooit bevestigd op een mand waarin de overschotten van een belangrijk persoon werden bewaard. Het beeldje, dat in de achttiende of negentiende eeuw is gemaakt, bevindt zich nu zonder mand in het Brooklyn Museum op de afdeling *Arts of Africa*.<sup>400</sup>

---

<sup>400</sup> 'Reliquary Guardian Figure', *Brooklyn Museum*.





*Afbeelding 7*  
*Vanishing Traces* uit 2006 van de Nederlandse kunstenaar Scarlett Hooft Graafland. Deze analoog genomen foto legt een scene vast die ter plekke met behulp van lokale bewoners is gecreëerd.<sup>401</sup>

---

<sup>401</sup> 'Scarlett Hooft Graafland, *Vanishing Traces*', *Fotografiska*.  
<https://www.fotografiska.com/sto/en/news/scarlett-hooft-graafland-vanishing-traces/>, laatst geraadpleegd op 7 juli 2021.





*Afbeelding 8*

Deze ingekleurde houtsnede is een *nianhua*, een print die tijdens het Chinese Nieuwjaar in huis kan worden opgehangen. Deze traditie bestaat al vele eeuwen en is tegenwoordig in sommige gebieden nog steeds levendig zoals deze print uit 2010 laat zien.



### Afbeelding 9

Deze triptiek van Duccio, de beroemde schilder uit Siena, is aan het begin van de veertiende eeuw geschilderd, waarschijnlijk voor een franciscaanse opdrachtgever. Gezien het kleine formaat heeft het werk hoogstwaarschijnlijk een huiselijke devotionele functie gehad. Sinds 1845 is dit werk in het bezit van de Britse koninklijke familie en tegenwoordig is het te zien in het Hampton Court Palace in Londen.<sup>402</sup>

---

<sup>402</sup> 'Triptych: Crucifixion and other Scenes c. 1302-08w', *Royal Collection Trust*, <https://www.rct.uk/collection/400095/triptych-crucifixion-and-other-scenes>, laatst geraadpleegd op 20 februari 2021.

## Illustratieverantwoording

### Afbeelding 1:

Graeme Churchard, *Aboriginal rock art on the Barnett River, Mount Elizabeth Station*, 2013 (foto: [https://en.wikipedia.org/wiki/Indigenous\\_Australian\\_art#/media/File:Aboriginal\\_rock\\_art\\_on\\_the\\_Barnett\\_River,\\_Mount\\_Elizabeth\\_Station.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Indigenous_Australian_art#/media/File:Aboriginal_rock_art_on_the_Barnett_River,_Mount_Elizabeth_Station.jpg), laatst geraadpleegd op 20 februari 2021).

### Afbeelding 2:

Werner Scholz, *Reliquie*, 1932, olieverf op karton, 65 x 106 cm, privébezit (fotokopie uit het boek *Werner Scholz* van Gadamer. Hans-Georg Gadamer, *Werner Scholz* (Recklinghausen 1968), 39.

### Afbeelding 3:

Giorgione, *La Tempesta*, ca. 1508, olieverf op doek, 83 x 73 cm, Gallerie dell'Accademia, Venetië (foto: publiek domein, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Tempest\\_\(Giorgione\)#/media/File:Giorgione\\_019.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Tempest_(Giorgione)#/media/File:Giorgione_019.jpg), laatst geraadpleegd op 20 februari 2021).

### Afbeelding 4:

Anonieme kunstenaar, *Verenschild met coyote*, ca. 1500, veren, bladgoud, riet en leer, onbekende afmetingen, Weltemuseum Wien, Wenen (foto: Weltemuseum Wien).

### Afbeelding 5:

Anish Kapoor, *Werk zonder titel*, 1983, polystyreen, cement, grond, acryl en pigment, verschillende afmetingen, Tate Gallery, Londen (foto: Tate Gallery, Londen).

### Afbeelding 6:

Onbekende meester van de Ntem-vallei in Gabon, *Eyema-o-Byeri (figuur dat de wacht houdt over een relikwie)*, ca. 1750-1850, houtsnede en ijzer, 584 x 146 x 127 mm, Brooklyn Museum, Brooklyn (foto: Brooklyn Museum, Brooklyn).

### Afbeelding 7:

Scarlett Hooft Graafland, *Vanishing Traces*, 2006, kleurenfoto, 120 x 150 cm, Huis Marseille, Amsterdam (foto: Huis Marseille, Amsterdam).

### Afbeelding 8:

Feng Qingju, *Overvloedige rijkdom jaar na jaar*, 2010, ingekleurde houtsnede van het type Yangliuqing uit Tianjin, 62 x 39 cm, China Intangible Heritage Industry Alliance (foto: <https://artsandculture.google.com/partner/china-intangible-heritage-industry-alliance>, laatst geraadpleegd op 20 februari 2021).

### Afbeelding 9:

Duccio di Buoninsegna, *Triptiek met de kruisiging en andere scènes*, ca. 1302-1308, tempera op paneel, 449 x 314 mm, Royal Collection Trust, Hampton Court Palace, Londen (foto: Royal Collection Trust).

## Literatuurlijst

- 'Reliquary Guardian Figure (Eyema-o-Byeri)', *Brooklyn Museum*.  
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4755>, laatst geraadpleegd op 20 februari 2021.
- 'Triptych: Crucifixion and other Scenes c. 1302-08w', *Royal Collection Trust*.  
<https://www.rct.uk/collection/400095/triptych-crucifixion-and-other-scenes>, laatst geraadpleegd op 20 februari 2021.
- 'Feather shield with coyote', *Mezzanin: Geschichten aus Mesoamerika, Weltmuseum Wien*, z.j.  
<https://www.weltmuseumwien.at/en/object/531288/?offset=27&lv=list#sponsorship>, laatst geraadpleegd op 20 februari 2021.
- 'Reliquary Guardian Figure (Eyema-o-Byeri)', *Arts of Africa*, z.j.  
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4755>, laatst geraadpleegd op 20 februari 2021.
- 'Scarlett Hoofd Graafland, Vanishing Traces', *Fotografiska*.  
<https://www.fotografiska.com/sto/en/news/scarlett-hoofd-graafland-vanishing-traces/>, laatst geraadpleegd op 7 juli 2021.
- Anderson, Douglas R., *Creativity and the Philosophy of CS Peirce* 27 (Wittenberg 2013).
- Atkin, Albert, *Peirce* (e-boekuitgave; New York 2015).
- Atkin, Albert, 'Peirce's Theory of Signs', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Summer 2013 Edition. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>, laatst geraadpleegd op 1 juni 2021.
- Bal, Mieke en Norman Bryson, 'Semiotics and art history', *The art bulletin* 73 (1991) afl. 2, 174-208.
- Bergman, Mats, Sami Paavola en João Queiroz, 'Dictionary', *Commens, Digital Companion to C. S. Peirce*, z.j. <http://www.commens.org/>, laatst geraadpleegd op 1 juni 2021.
- Braembussche, A. A., *Denken over kunst, een kennismaking met de kunstfilosofie* (Bussum 1994).
- Brunet, François, 'Visual semiotics versus pragmatism: Peirce and photography' in: Vincent M. Colapietro en Thomas M. Olshewsky ed., *Peirce's doctrine of signs: Theory, applications, and connections* (Berlijn 1996) 295-314.
- Burch, Robert, 'Charles Sanders Peirce', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, (Winter 2018 Edition). <https://plato.stanford.edu/entries/peirce/>, laatst geraadpleegd op 1 juni 2021.
- Coote, Jeremy en Anthony Shelton, 'Introduction' in: Jeremy Coote en Anthony Shelton ed., *Anthropology, art, and aesthetics* (1992) 1-14.
- Daube-Schackat, Roland, 'Peirce and hermeneutics' in: Vincent M. Colapietro en Thomas M. Olshewsky ed., *Peirce's doctrine of signs: Theory, applications, and connections* (Berlijn 1996) 381-390.
- Davey, Nicholas, 'Gadamer's aesthetics', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2007.  
<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/gadamer-aesthetics/>, laatst geraadpleegd op 1 juni 2021.
- Davey, Nicholas, *Unfinished worlds: hermeneutics, aesthetics and Gadamer* (e-boekuitgave; Edinburgh 2013).
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie* (Parijs 1967).
- Dissanayake, Ellen, *Homo aestheticus: Where art comes from and why* (New York 1995).
- Eco, Umberto, *A theory of semiotics* 217. (Bloomington 1979).
- Eco, Umberto, *Kant and the platypus: Essays on language and cognition*. Alastair McEwen vert. (New York 2000).
- Elkins, James, 'What does Peirce's sign theory have to say to art history?', *Culture, Theory and Critique* 44 (2003) afl. 1, 5-22.

- Elleström, Lars, 'Material and mental representation: Peirce adapted to the study of media and arts', *The American journal of semiotics* 30 (2014) afl. 1/2, 83-138.
- Evink, Eddo, 'Horizons and Others: Gadamer, Levinas, Patočka', *American Catholic Philosophical Quarterly* 84 (2010) afl. 4, 727-746.
- Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (7e druk; Tübingen 2010).
- Gadamer, Hans-Georg, *Werner Scholz* (Recklinghausen 1968).
- Gadamer, Hans-Georg, 'Begriffene Malerei? - Zu A. Gehlen: Zeit-Bilder' in: Hans-Georg Gadamer ed., *Gesammelte Werke, Ästhetik Und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen 1993) 305-314.
- Gadamer, Hans-Georg, 'Bild und Gebärde' in: Hans-Georg Gadamer ed., *Gesammelte Werke, Ästhetik Und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen 1993) 323-330.
- Gadamer, Hans-Georg, 'Das Spiel der Kunst' in: Hans-Georg Gadamer ed., *Gesammelte Werke, Ästhetik Und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen 1993) 86-93.
- Gadamer, Hans-Georg, 'Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest' in: Hans-Georg Gadamer ed., *Gesammelte Werke, Ästhetik Und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen 1993) 94-142.
- Gadamer, Hans-Georg, *Gesammelte Werke 8: Ästhetik und Poetik; 1 Kunst als Aussage* (Tübingen 1993).
- Gadamer, Hans-Georg, 'Kunst und Nachahmung' in: Hans-Georg Gadamer ed., *Gesammelte Werke, Ästhetik Und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen, 1993) 25-36.
- Gadamer, Hans-Georg, 'Über das Lesen von Bauten und Bildern' in: Hans-Georg Gadamer ed., *Gesammelte Werke, Ästhetik Und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen 1993) 331-338.
- Gadamer, Hans-Georg, 'Vom Verstummen des Bildes' in: Hans-Georg Gadamer ed., *Gesammelte Werke, Ästhetik Und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen 1993) 315-222.
- Gadamer, Hans-Georg, 'Wort und Bild - >so wahr, so seiend<' in: Hans-Georg Gadamer ed., *Gesammelte Werke, Ästhetik Und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen 1993) 373-399.
- Gadamer, Hans-Georg, 'Bildkunst und Wordkunst' in: Gottfried Boehm ed., *Was ist ein Bild?* (München 1994) 90-104.
- Gadamer, Hans-Georg, *Waarheid en methode: hooflijnen van een filosofische hermeneutiek*. Mark Wildschut vert. (Nijmegen 2014).
- Gadamer, Hans-Georg en Paul Celan, *Wer bin ich und wer bist du?: ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge "Atemkristall"* (1995).
- George, Theodore, 'Hermeneutics', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2020. <https://plato.stanford.edu/entries/hermeneutics/>, laatst geraadpleegd op 1 juni 2021.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Die Wahlverwandtschaften* (e-boekuitgave; z.p. 1809, elektronische editie 2000).
- Gorlée, Dinda L, 'A sketch of Peirce's Firstness and its significance to art', *Σημειωτική-Sign Systems Studies* 37 (2009) afl. 1-2, 205-269.
- Heusden, Barend van, 'Aesthetic and artistic semiosis: A Peircean perspective' in: Vincent M. Colapietro en Thomas M. Olshewsky ed., *Peirce's doctrine of signs: Theory, applications, and connections* (Berlijn 1996) 239-250.
- Jewitt, James R., 'Giorgione, The Tempest', *Khan Academy*, z.j. <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/high-ren-florence-rome/late-renaissance-venice/a/giorgione-the-tempest>, laatst geraadpleegd op 20 april 2021.
- Keane, Niall en Chris Lawn, *The Blackwell companion to hermeneutics* (e-boekuitgave; Chichester 2016).
- Kemple, Brian, *The Intersection of Semiotics and Phenomenology: Peirce and Heidegger in Dialogue* (Berlijn en Boston 2019).

- Lavine, Thelma Z., 'Peirce, pragmatism, and interpretation theory' in: Vincent M. Colapietro en Thomas M. Olshewsky ed., *Peirce's doctrine of signs: Theory, applications, and connections* (Berlijn 1996) 429-440.
- Lefebvre, Martin, 'Peirce's esthetics: A taste for signs in art', *Transactions of the Charles S. Peirce Society* (2007) 319-344.
- Legg, Catherine en Christopher Hookway, 'Pragmatism', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2020 Edition. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/pragmatism/>, laatst geraadpleegd op 1 juni 2021.
- Liszka, James Jakób, *A general introduction to the semiotic of Charles Sanders Peirce* (Bloomington en Indianapolis 1996).
- Liszka, James Jakób, 'Teleology and Semiosis: Commentary on T.L. Short's Peirce's Theory of Signs', *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 43 (2007) afl. 4, 636-644.
- Malpas, Jeff, 'Hans-Georg Gadamer', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2018. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/gadamer/>, laatst geraadpleegd op 1 juni 2021.
- McGowan, Hamish e.a., 'Evidence of ENSO mega-drought triggered collapse of prehistory Aboriginal society in northwest Australia', *Geophysical Research Letters* 39 (2012) afl. 22, 1-5.
- Nietzsche, Friedrich, *De genealogie van de moraal: een strijdschrift*. Thomas Graftdijk vert. (Amsterdam en Antwerpen 2000).
- Nöth, Winfried, *Handbook of semiotics* (Bloomington 1995).
- Nöth, Winfried, 'Visual Semiotics: Key Features and an Application to Picture Ads' in: Eric Margolis en Luc Pauwels ed., *The SAGE handbook of visual research methods* (Los Angeles 2011) 298-316.
- Olshewsky, Thomas M., 'The construction of a Peircean hermeneutics' in: Vincent M. Colapietro en Thomas M. Olshewsky ed., *Peirce's doctrine of signs: Theory, applications, and connections* (Berlijn 1996) 441-450.
- Palmer, Richard E. ed., *Gadamer in conversation. Reflections and Commentary* (New Haven en Londen 2001).
- Pape, Helmut, 'Final Causality in Peirce's Semiotics and his Classification of the Sciences', *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 29 (1993) afl. 4, 581-607.
- Pape, Helmut, 'Searching for Traces: How to Connect the Sciences and the Humanities by a Peircean Theory of Indexicality', *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 44 (2008) afl. 1, 1-25.
- Parmentier, Richard J., *Signs in society: Studies in semiotic anthropology* (Bloomington en Indianapolis 1994).
- Peirce, Charles Sanders, 'How to Make Our Ideas Clear', *Popular Science Monthly* 12 (1878) 286-302.
- Peirce, Charles Sanders, *The Essential Peirce, Volume 1: Selected philosophical writings (1867-1893)*. Nathan Houser en Christian J.W. Kloesel ed. (Bloomington en Indianapolis 1992).
- Peirce, Charles Sanders, *The essential Peirce, Volume 2: Selected philosophical writings (1893-1913)*. Nathan Houser, Jonathan R. Eller, Albert C. Lewis en e.a. ed. (Bloomington en Indianapolis 1992).
- Peirce, Charles Sanders, *Lessen in Pragmatisme*. Kees Schuyt vert. (Amsterdam 2017).
- Ricoeur, Paul, 'De hermeneutische functie van de distantiatie' in: Paul Ricoeur ed., *Tekst en betekenis. Opstellen over de interpretatie van literatuur*. Maarten van Buuren vert. (Baarn 1991) 47-63.
- Riemer, Ines, 'Hermeneutic aspects in the light op Peirce's methodology' in: Vincent M. Colapietro en Thomas M. Olshewsky ed., *Peirce's doctrine of signs: Theory, applications, and connections* (Berlijn 1996) 391-398.
- Rosenthal, Sandra B., *Charles Peirce's pragmatic pluralism* (New York 1994).

- Sanger, Alice, 'Anish Kapoor, Untitled, 1983, Summary', *Tate*, 2008.  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kapoor-untitled-t13695>, laatst geraadpleegd op 20 april 2021.
- Schmidt, Dennis J., *Between word and image: Heidegger, Klee, and Gadamer on gesture and genesis* (Bloomington en Indianapolis 2013).
- Schuyt, Kees, 'Inleiding' in: Charles Sanders Peirce, *Lessen in pragmatisme*. Kees Schuyt vert. (Amsterdam 2017).
- Short, Thomas Lloyd., 'Interpreting Peirce's interpretant: A response to Lalor, Liszka, and Meyers', *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 32 (1996) afl. 4, 488-541.
- Short, Thomas Lloyd, 'Peirce's concept of final causation', *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 17 (1981) afl. 4, 369-382.
- Short, Thomas Lloyd, *Peirce's theory of signs* (Cambridge 2007).
- Silverman, Hugh J., *Gadamer and hermeneutics: science, culture, literature* (e-boekuitgave; Londen en New York 2017).
- Sonesson, Göran, 'The natural history of branching: Approaches to the phenomenology of firstness, secondness, and thirdness', *Signs and Society* 1 (2013) afl. 2, 297-325.
- Stjernfelt, Frederik, 'Dicsigns: Peirce's semiotic doctrine of propositions', *Synthese* 192 (2015) afl. 4, 1019-1054.
- Tate, Daniel L., 'The Speechless Image: Gadamer and the Claim of Modern Painting', *Philosophy Today* 45 (2001) afl. 1, 56-68.
- Weinsheimer, Joel, 'A word is not a sign: Hermeneutic semiotics and Peirce's "Ethics of terminology"' in: Vincent M. Colapietro en Thomas M. Olshewsky ed., *Peirce's doctrine of signs: Theory, applications, and connections* (Berlijn 1996) 399-414.