

# Inleiding

Kunstwerken geven niet alleen iets te zien, maar geven tevens een visueel en intuïtief antwoord op filosofische vragen. Ik wil in dit boek niet zozeer filosoferen over kunst in het algemeen, maar aandacht schenken aan de filosofie van het kunstwerk. Wat ik hiermee bedoel, zal ik duidelijk maken aan de hand van een schilderij van David Hockney.

Het schilderij heet *Het park van de bronnen* en werd gemaakt in 1970. Hockney schilderde het naar aanleiding van een reis die hij maakte met twee vrienden. Tijdens deze reis bezochten zij een park te Vichy in Zuid-Frankrijk en nam Hockney enkele foto's. Toen hij terug was in Californië in de VS gebruikte hij de foto's als uitgangspunt voor het maken van dit schilderij. Hij maakt vaker gebruik van foto's en in verschillende werken worden zij verwerkt in het schilderij. Als we kijken naar dit schilderij, dan zien we twee van zijn vrienden uitkijkend in de diepte van het park. Naast hen een lege stoel. Aan weerszijden van het grasveld een dubbele rij bomen met daaronder bankjes. De bomen ademen een bijna magisch realistische sfeer.



David Hockney, *Het park van de bronnen*, 1970. Acryl op doek, 214 x 305 cm. Privécollectie

Het schilderij laat niet alleen iets zien, maar is tevens een intuïtief en visueel antwoord op een aantal kunstfilosofische vragen. Ten eerste is er de vraag naar de relatie tussen fotografie en schilderkunst. Hockney is zijn hele leven bezig met de vraag wat het verschil is tussen een foto en een schilderij. Elk medium heeft zijn specifieke mogelijkheden. Het is van belang om na te gaan wat de mogelijkheden van elk medium zijn. Dit kun je onder andere doen door ze met elkaar te combineren. De vraag waartoe elk medium in staat is, is een belangrijke vraag in de filosofie van Maurice Merleau-Ponty en van filosofen zoals Walter Benjamin en Gilles Deleuze.

Merleau-Ponty vraagt zich in zijn beroemde *Fenomenologie van de waarneming* (1945) onder meer af wat het verschil is tussen een registratie van de werkelijkheid door een camera en een waarneming van de werkelijkheid door het menselijke oog. Dit filosofisch thema treffen we niet alleen aan bij Hockney, maar speelde reeds een centrale rol in het werk van George Hendrik Breitner. Zijn werken – zoals de *Lauriergracht* – vertonen vaak een scherpe afsnijding van het gezichtsveld en dit verraadt zijn



George Hendrik Breitner, *Lauriergracht*, 1895. Olieverf op doek, 76 x 116 cm. Stedelijk Museum Amsterdam

fascinatie voor de fotografie. Dit neemt niet weg dat het werk een impressionistisch karakter heeft. Ook in andere werken probeert hij een impressie, een vluchtig moment, te vangen. Om die reden maakt hij graag gebruik van onscherpe en licht bewogen foto's. Het laat zien dat Breitner zich bezighoudt met een onderzoek van de fotografische blik. Hoe verschijnt de

wereld door het oog van de camera? Waarin verschilt dit van het beeld dat het blote oog van de wereld heeft en wat gebeurt er met het fotografische beeld indien we er een schilderij van maken? Het zijn achterliggende vragen die verweven zijn met een heel scala van vragen rondom het filosofische probleem van de waarneming en de schilderkunst.

Behalve de vraag naar de relatie tussen fotografie en schilderkunst treffen we in het werk van Hockney tevens de vraag naar de relatie tussen klassieke en moderne kunst aan. Hockney zette zich af tegen de moderne, abstracte schilderkunst van zijn tijd. Lange tijd werd het debat over de kunst in de twintigste eeuw bepaald door de opvatting van Clement Greenberg, die meende dat de geschiedenis van de kunst in de moderne tijd haar voltooiing had bereikt in de abstracte schilderkunst.

Hockney verzette zich tegen een dergelijke opvatting die gestoeld was op bijvoorbeeld de abstracte werken van Barnett Newman, Jackson Pollock en Mark Rothko.

Hockney's werk is een pleidooi voor een terugkeer naar de figuratieve schilderkunst. Hij introduceert daarmee een nieuwe visie op wat wezenlijk is voor de moderne kunst en haar verhouding tot de klassieke meesters. Interessant is dat hij deze terugkeer naar de figuratie niet opvat als een terugkeer naar een klassieke traditie waarin men streefde naar een exacte weergave van de werkelijkheid. Het werk van Hockney laat zien dat hij heel goed weet dat die exacte weergave niet meer nodig is.

Mede dankzij het ontstaan van de fotografie heeft de kunst zich kunnen toeleggen op het experiment. Het is dan ook interessant om te zien hoe Hockney speelt met de techniek van het lineair perspectief. Niet alleen is het verdwijnpunt niet eenduidig, maar bovendien brengt hij met behulp van het kleurgebruik een vreemde knik aan in het lineaire verloop van de dubbele rij bomen. Door deze bevreemdende weergave van de bomenrijen weet hij een bijna magisch realistische sfeer te scheppen.

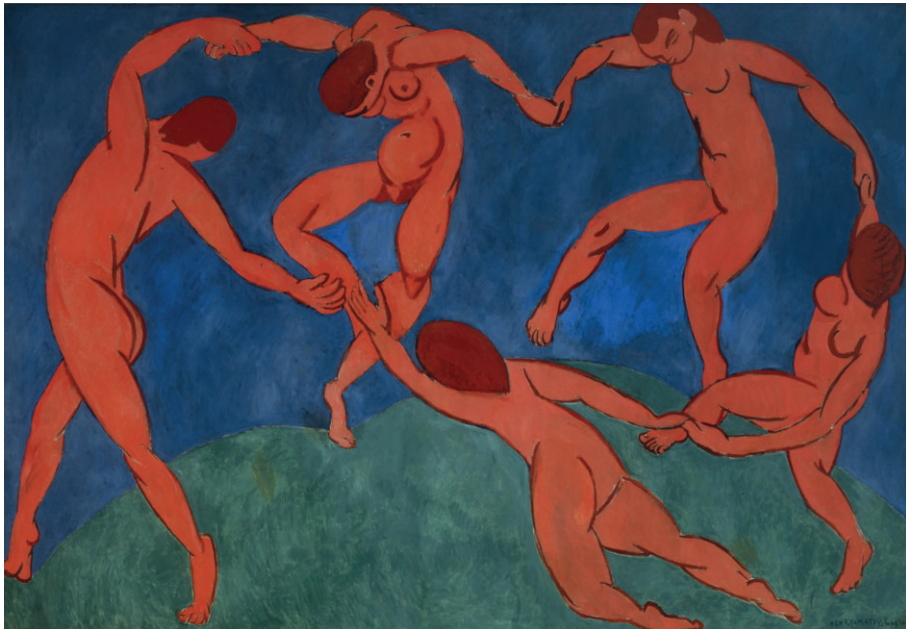
Ten derde is er de vraag wat de relatie is tussen de toeschouwer en de wereld die hij beschouwt. Staat de toeschouwer in een andere wereld dan die waarop hij uitkijkt, of maakt hij deel uit van die werkelijkheid? De enorme diepte in dit werk van Hockney lijkt een verwijzing naar de klassieke traditie met haar gebruik van het lineair perspectief. Het is een techniek die de toeschouwer als door een raam naar buiten laat kijken. Het raam zorgt niet alleen voor het gevoel van diepte, maar maakt ook dat de toeschouwer buiten het landschap staat waarover hij uitkijkt. Het is interessant om te zien hoe Hockney deze afstand scheidt en die tegelijk weet te overwinnen door een van de stoelen leeg te laten. Daarmee nodigt hij de toeschouwer uit om uit het raam te klimmen en plaats te nemen in het werk.

Hiermee heb ik niet alle vragen in beeld gebracht die dit werk met zich meedraagt. Waar het mij om gaat, is dat het werk een aantal vragen bevat die in de filosofie op het niveau van het concept worden uitgewerkt, maar door de beeldende kunstenaar worden voorzien van een intuïtief en visueel antwoord. De filosoof en de kunstenaar worstelen met dezelfde fundamentele filosofische en kunstfilosofische vragen, alleen is het medium waarin ze een antwoord formuleren verschillend. Kunstwerken dragen hierdoor een impliciete, filosofische visie in zich. Het is de bedoeling van dit boek om vragen en concepten die filosofen ons aanreiken vanuit kunstwerken naar voren te halen en zo inzicht te krijgen in de filosofie van het kunstwerk.

Deze zoektocht naar de filosofische vragen die schuilgaan achter kunstwerken wil in de eerste plaats bijdragen aan een beter begrip van de kunstwerken die ons boeien. Het gaat niet zozeer om de vraag wat kunst met ons doet of hoe zij ons gelukkig kan maken. Een voorbeeld van dit laatste vindt men in *Kunst als therapie* (2013) van Alain de Botton en John Armstrong. Zij menen dat alle kunst begrepen kan worden als een therapeutisch middel om onze psychologische gebreken te boven te komen. Nadeel van deze benadering is dat de kunst een instrumenteel karakter krijgt. Het gaat dan niet meer om de innerlijke problematiek van het werk zelf, maar enkel om het effect dat het werk op ons welzijn heeft.

Zo menen Alain de Botton en John Armstrong dat de dansers in *Dans* van Henri Matisse bijdragen aan een optimistische levenshouding. Het werk van Matisse is vol-

gens hen van belang, omdat we in een tijd leven waarin we via de verschillende media voortdurend worden geconfronteerd met de problemen van de wereld. We hebben daarom kunstwerken nodig die bijdragen aan een hoopvolle instelling. De dansers van Matisse hebben een therapeutische betekenis, want ze ‘verbinden ons met een vreugdevol, zorgeloos deel van onszelf dat ons kan helpen om goed om te gaan met onvermijdelijke afwijzingen en vernederingen.’<sup>1</sup>



Henri Matisse, *Dans*, 1909/10. Olieverf op doek, 260 x 391 cm. Hermitage Sint-Petersburg, Rusland. © Succession Henri Matisse, c/o Pictoright Amsterdam 2017

Het is zeker zo dat een schilderij kan bijdragen aan een hoop- en vreugdevolle stemming, maar daarmee is nog niets gezegd over de kunstfilosofische kwesties die in dit werk spelen. Wat opvalt aan dit prachtige werk van Matisse is vooral de vrije levendigheid van de dansbeweging die hij schildert. Waar komt die vandaan? In een gesprek met Georges Charbonnier liet Matisse weten dat hij erg veel van dans houdt. Om zijn dansers te schilderen ging hij vaak naar café Moulin de Galette waar geregeld de Farandole – een Provençaalse dans – werd gedanst. Tijdens het maken van zijn schilderij zong hij dan het deuntje waarop in het café werd gedanst. Het droeg eraan bij dat de dansers op het doek op hetzelfde ritme gingen bewegen. Veel belangrijker voor het maken van dit werk was echter zijn innerlijke liefde voor de dans. Door die innerlijke liefde leefde de dans in hemzelf. Hij wilde het gevoel van beweeglijkheid in hemzelf op het doek brengen en het zingen van het deuntje hielp hem daarbij.<sup>2</sup>

Deze biografische details laten zien dat Matisse reflecteerde op de vraag of zijn schilderijen hun oorsprong hebben in de uiterlijke waarneming of de innerlijke beleving.

De kunstenaar vraagt zich niet zozeer af hoe hij ‘ons kan helpen om goed om te gaan met onvermijdelijke afwijzingen en vernederingen’, maar bezint zich op de vraag hoeveel hij van zichzelf wil meenemen – of juist wil weglaten (zoals de impressionisten) – in de weergave van het leven. Het schilderij laat zien dat die vraag wordt beantwoord met het verlangen om de innerlijke beleving uit te drukken en vandaar dat we in de *Écrits* van Matisse kunnen lezen: ‘Wat ik boven alles nastreef, is de expressie.’<sup>3</sup>

Een andere filosofische kwestie in dit werk betreft de vraag hoe men de levendigheid van een dansbeweging kan vastleggen op een doek dat zelf niet beweegt, maar stilstaat in de tijd. In zijn *Notes d’un peintre* (1908) komt naar voren dat Matisse deze vraag uitwerkt in discussie met impressionisten zoals Claude Monet en Alfred Sisley. Hij vindt de impressies die zij schilderen te vluchtig en verlangt ernaar om zijn werken meer evenwicht en stabiliteit te verlenen. Hij gaat daarvoor onder andere te rade bij de Griekse beeldhouwers die een discussie zo konden weergeven dat de beweging – die zich uitstrekt in de tijd – wordt verzameld in één ogenblik. Daarmee ontstaat volgens hem een ervaring van de tijd die zich niet afspeelt in een opeenvolging van opzichzelfstaande momenten die even snel opkomen als ze verdwijnen. De beweging van de discussie verschaft ons veeleer een ervaring van de tijd als duur.<sup>4</sup>

Als we uitgaan van deze geschriften van Matisse, dan komt daarin naar voren dat hij niet zozeer de toeschouwer wil verbinden met een vreugdevol gevoel, maar vooral een antwoord probeert te vinden op het filosofische probleem van de beweging en de tijd als duur. Het is een kwestie die een centrale rol speelt in de filosofie van Henri Bergson. Matisse was goed bekend met zijn opvattingen over de tijd en in een brief aan Charles Camoin schrijft hij: ‘Ik heb de hele dag Bergson zitten lezen, iets wat ik thuis altijd op gebrekkige wijze heb gedaan, omdat ik werd aangetrokken door de tekeningen en schilderijen om mij heen.’<sup>5</sup>

Vandaar dat we ons kunnen afvragen wat de filosofie – in dit voorbeeld de filosofie van Bergson – kan bijdragen aan verheldering van de vragen en problemen die een rol spelen in *Dans* van Matisse. Waar de filosoof op zoek gaat naar een antwoord op het niveau van het begrip en de argumentatie, probeert de kunstenaar dezelfde vragen te voorzien van een visueel en intuïtief antwoord. In die omgang met de vragen over de kunst en het leven kunnen filosoof en kunstenaar elkaar in de weg zitten, maar ze zijn tevens in staat om elkaar te inspireren.

## Esthetica en kunstfilosofie

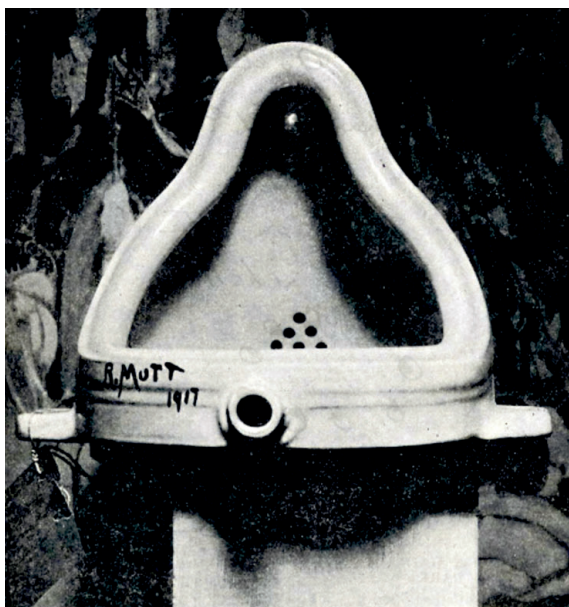
De term ‘esthetica’ komt van het Griekse woord *aisthêsis* en betekent waarnemen. Vanaf de achttiende eeuw wordt de term ‘esthetica’ gebruikt als naam voor een apart vak binnen de filosofie, – naast andere vakken zoals kennisleer, ethiek en ontologie (zijnsleer). Binnen dit vak hield men zich bezig met verschillende vragen rondom schoonheid en kunst.

Het gebruik van de term ‘esthetica’ als een aanduiding van een filosofisch vak begint in 1750 met het verschijnen van een boek van de Duitse filosoof Alexander Gottlieb Baumgarten met de titel *Aesthetica*. In dat boek presenteert hij de esthetica als een discipline waarbinnen men zich bezighoudt met het onderzoek van de waarneming. Met

het oog daarop bestudeert hij onder andere de verwijding en vernauwing van de pupil van het oog onder invloed van licht. Wanneer de ogen veel licht ontvangen, worden de pupillen kleiner en als ze weinig licht ontvangen, worden ze groter.

Daarnaast vindt men in zijn *Aesthetica* ook verhandelingen over de waarneming van de schoonheid in de natuur en de kunst. Na Baumgarten treedt er gaandeweg een verschuiving op. Het woord 'esthetica' wordt dan steeds minder gebruikt als aanduiding voor een onderzoek van de waarneming als zodanig en betreft steeds vaker alle vragen rondom de schoonheid in de natuur en de kunst. Als het gaat om vragen over de schoonheid van de kunst, dan spreekt men ook over de kunstfilosofie. Zij is dan een onderdeel van de esthetica als onderzoek naar de waarneming van het schone.

In de loop van de twintigste eeuw heeft men echter steeds vaker te maken met kunstwerken die niet bedoeld zijn om mooi te zijn. Een voorbeeld daarvan vinden we bij Marcel Duchamp die in 1917 zijn *Fountain* wilde exposeren. Het werk werd aan-



Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917. Readymade, porselein, 36 x 48 x 61 cm. Foto Alfred Stieglitz. © Association Marcel Duchamp / ADAGP, c/o Pictoright Amsterdam 2017

vankelijk geweigerd, maar enige tijd later toch erkend als een kunstwerk. Vanaf dat moment heeft de filosofie zich bezig moeten houden met kunstwerken die niet bedoeld zijn om mooi te zijn, maar eerder de toeschouwer willen shockeren of aan het denken zetten. De kunstfilosofie maakt zich los van de esthetica en gaat reflecteren op kunstwerken die niet mooi willen zijn, maar om andere redenen wel interessant kunnen zijn.

Binnen de esthetica en de kunstfilosofie hebben we te maken met een veelheid van vragen rondom schoonheid en kunst. Zo kan men zich afvragen wat de rol is van

het verstand in de ervaring van schoonheid, wat de maatschappelijke functie van de kunst is of wat de eigen aard is van het kunstenaarschap. Om deze vragen te kunnen beantwoorden zal men altijd weer uitkomen bij de meest algemene vraag: wat is kunst?

Als we kijken naar *Het melkmeisje* van Vermeer, dan zien we een schilderij van een vrouw die melk uitgiet in een kom. Voor haar ligt een brood dat is gebakken en gesneden. Achter haar het lichtende oppervlak op de muur dat de werking krijgt van een uitvergroot aureool. Het schilderij vertoont een evenwichtige compositie en ademt een

verstilde sfeer. De details zijn bijzonder verfijnd uitgewerkt en daardoor lijkt het net echt. Het laat zien dat Vermeer streeft naar een exacte weergave van de werkelijkheid. Hij is daartoe in staat dankzij de bestudering van het licht en de kennis van de techniek van het lineair perspectief.

Dit streven naar een exacte weergave van de werkelijkheid was reeds volgens Plato het doel van elke beeldende kunstenaar. Hij wordt vaak gezien als de grondlegger van de mimetische kunstopvatting. *Mimesis* betekent 'nabootsing' en de kunstenaar werd gezien als iemand die streeft naar

een exacte weergave van de waarneembare werkelijkheid.

Sinds de oudheid kennen we een anekdote die vertelt over de wedijver in die weergave tussen Zeuxis en Parrhasius. Zeuxis werd geprezen omdat hij een tros druiven zo perfect kon weergeven dat de vogels op zijn schilderij afvlogen om ze te eten. Men dacht daarom dat hij een beter beeldend kunstenaar was dan Parrhasius. Toen Parrhasius op een dag in zijn atelier bezig was om een schilderij af te ronden, plaatste hij een gordijntje voor het tafereel. Even later kwam Zeuxis langs en nodigde Parrhasius hem uit om zijn laatste werk te komen bewonderen. Toen Zeuxis bij het schilderij kwam, wilde hij het gordijntje opzij schuiven, maar hij ontdekte dat het een geschilderd gordijntje was. Waar Zeuxis in staat was om de vogels te misleiden, bleek Parrhasius in staat om hetzelfde te doen bij Zeuxis.

Deze anekdote laat zien dat de kunstenaar vanaf de oudheid een bepaalde filosofie van de kunst hanteert. De vraag wat wezenlijk is voor de kunst kreeg in de werken van Zeuxis en Parrhasius een intuïtief en visueel antwoord en werd in de filosofie van Plato voorzien van een antwoord op het niveau van het begrip. Achter de werken van Zeuxis en Parrhasius gaat een filosofische visie schuil die lange tijd heeft doorgewerkt in de geschiedenis van de westerse kunst. Ook Vermeer en zijn tijdgenoten zijn van mening dat een kunstwerk geslaagd is wanneer het een perfecte nabootsing van de werkelijkheid is.



Johannes Vermeer, *Het melkmeisje*, 1660. Olieverf op doek, 45,5 x 41 cm. Rijksmuseum, Amsterdam



Het is echter de vraag wat er gebeurt als we vanuit die opvatting over wat wezenlijk is voor kunst kijken naar *De schreeuw* van Edvard Munch. Als we de kwaliteit van een kunstwerk afmeten aan de mate waarin de kunstenaar erin slaagt om de werkelijkheid



Edvard Munch, *De schreeuw*, 1893. Tempera, pastelkrijt en olieverf, 91 x 74 cm. Nationale Galerie, Oslo, Noorwegen

perfect weer te geven, doet zich de vraag voor of we dit nog als een kunstwerk kunnen zien. In de optiek van de navolgers van Plato en Zeuxis hebben we hier te maken met prutswerk dat niet de moeite waard is om te exposeren of te bewaren voor de generaties na ons.

Munch stelt met zijn werk de mimetische traditie ter discussie en introduceert daarmee een nieuwe filosofie van het kunstwerk. Hij vindt het niet van belang dat de afbeelding in overeenstemming is met de zichtbare werkelijkheid. De vorm en de kleur komen in dienst te staan van de expressie van diep menselijke gevoelens. Interessant is dan ook dat

Munch zich in zijn werk liet inspireren door de filosofie van Friedrich Nietzsche. In een van zijn brieven schrijft hij dat hij in Nietzsches beroemde boek *Aldus sprak Zathoestra* (1885) een antwoord had gevonden op al zijn levensvragen.

Nietzsche is bij uitstek de filosoof die de opvattingen van Plato ter discussie stelt. Hij is van mening dat de mimetische traditie – waar ook Vermeer toe behoort – te veel een intellectueel en contemplatief karakter heeft. Dat heeft ertoe geleid dat de mens niet meer in contact staat met zijn diepste, irrationele drijfveren en gevoelens. Het is de taak van de kunstenaar om dit contact te herstellen. Vandaar dat we kunnen zeggen dat Nietzsche een nieuwe filosofie van de kunst introduceert. Het kunstwerk is niet een perfecte weergave van de werkelijkheid, maar een expressie van onze diepste menselijke gevoelens.

De opvatting dat de kunstenaar streeft naar de expressie van een gevoel wordt niet gedeeld door de vertegenwoordigers van de conceptuele kunst van de twintigste eeuw. Zij gaan ervan uit dat kunst vooral moet aanzetten tot nadenken en dan vooral tot nadenken over kunst. In dit verband wordt vaak verwezen naar de *Brillo-does* van Andy Warhol. Brillo is een merk van een soort zeep en de Brillo-dozen zijn normaliter te vinden in een supermarkt. Wanneer Warhol een aantal van deze dozen namaakt en exposeert, leidt dit tot een aantal hevige debatten over kunst. De kunstenaar laat het publiek nadenken over kunst als mimesis.

Indien kunst lange tijd werd opgevat als mimesis, is de perfecte weergave van een Brillo-doos dan ook kunst? Behalve dat Warhol ons laat nadenken over de vraag of dit nog kunst is, confronteert hij ons met de vraag wat dan eigenlijk het verschil is tussen een kunstwerk en een gebruiksvoorwerp, evenals met de vraag wat het verschil is tussen een museum en een supermarkt. Musea zien zich de afgelopen decennia ge-



Andy Warhol, *Brillo-does*, 1964. Acrylverf en zeefdrukinkt op hout, 43,3 x 43,2 x 36,5 cm. Collectie Museum voor Moderne Kunst Frankfurt. Foto van Axel Schneider. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. c/o Pictoright Amsterdam 2017

enoodzaakt om bedrijfsmatig te werk te gaan. Zij richten zich op het maken van grote publiekstentoonstellingen die worden gesponsord door grote bedrijven. De museale wereld wordt daarmee steeds meer een onderdeel van de kunsthandel en het grote geld bepaalt wat de waarde is van het werk. Het museum gedraagt zich bijna zoals een supermarkt die functioneert volgens de wetten van vraag en aanbod.

Andy Warhol is een kunstenaar die het publiek wil laten filosoferen over kunst. Vaak wordt erop gewezen dat hij daarmee aanknoopt bij de opvatting van de negentiende-eeuwse filosoof Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Hegel meende dat wij leven in het tijdperk van het einde van de geschiedenis van de kunst. Hij beschrijft de ontwikkeling van de Egyptische, Griekse en christelijke kunst en meent dat de kunst haar hoogtepunt bereikt in de Griekse beeldhouwkunst. Met het ontstaan van de christelijke kunst krijgt de kunst een innerlijkheid en komt de geschiedenis van de kunst tot een voltooiing. Het geestelijke van de kunst keert zich zozeer naar binnen dat de kunstenaar zal gaan reflecteren op de vraag wat kunst is.

Volgens de Amerikaanse filosoof Arthur Danto betekent dit dat de kunst noodzakelijkerwijs een reflexief karakter moet krijgen. Aanknopen bij de stelling van Hegel over het einde van de kunst en verwijzend naar de *Brillo-does* van Warhol maakt hij

inzichtelijk dat in de moderne tijd alles kunst kan zijn. De vraag of iets wel of niet kunst is, is afhankelijk van de mate waarin de kunstenaar in staat is om de filosofie van zijn kunstwerken onder woorden te brengen. Het concept van de kunstenaar wordt dan belangrijker dan het ding dat hij exposeert.

Van belang bij deze drie opvattingen is niet alleen dat er een verband bestaat tussen de werken van deze kunstenaars en een filosoof, maar ook dat kunstenaars een intuïtief en visueel antwoord geven op een aantal esthetische en kunstfilosofische vragen. Als we kijken naar de werken van Vermeer, Munch of Warhol, dan zien we niet alleen een melkmeisje, een schreeuw en een Brillo-does. De werken bestaan ook als een visueel antwoord op de vraag wat wezenlijk is in de kunst. Het is dan zinvol om na te gaan welke concepten binnen de filosofische traditie inzicht kunnen verschaffen in de impliciete filosofie van het kunstwerk.

### Kunstfilosofie en kunstgeschiedenis

Met het oog op dit laatste is het van belang om stil te staan bij de relatie tussen kunstfilosofie en kunstgeschiedenis. Wat doet een kunsthistoricus? Kenmerkend voor zijn werkwijze is dat hij uitgaat van de waarneming. Hij kan goed beschrijven wat er op een schilderij te zien is, hij onderzoekt het materiaal, de opbouw van de compositie, de betekenis van de symbolen en andere empirische gegevens. Ook kijkt hij naar de historische en sociaal-maatschappelijke achtergronden en invloeden. Telkens gaat het om feiten die objectief beschreven kunnen worden.

In de kunstfilosofie gaat men eerder uit van de vraag wat kunst is en zoekt men naar de criteria op grond waarvan bepaald kan worden of iets wel of niet kunst is. Een kunstwerk moet een perfecte weergave zijn van de waarneembare werkelijkheid, het moet een gevoel overbrengen, dan wel mensen tot nadenken aanzetten. Elk antwoord op de vraag naar een essentie van kunst functioneert als een criterium voor het beoordelen van kunstwerken. Indien men van mening is dat kunst de taak heeft om te streven naar een exacte weergave van de werkelijkheid, dan wordt het lastig om *De schreeuw* van Munch te beschouwen als een geslaagd kunstwerk.

In het verlengde van deze vraag naar een wezenlijk kenmerk van kunst zal de kunstfilosoof zich ook bezighouden met vragen als: wat is de aard van het kunstenaarschap, wat is de rol van de kunst in de samenleving of wat is de relatie tussen het kunstwerk en de werkelijkheid? Het zijn vragen die de kunstfilosoof uitwerkt op het niveau van het begrip en de argumentatie, en die tevens een rol spelen in de activiteit van de kunstenaar. Zo getuigt een neoclassicistisch schilderij als *De eed van Horatius* van Jean-Louis David van een geheel andere werkwijze en opvatting over creativiteit dan *Samenvloeiing* van Jackson Pollock. David en Pollock ontwikkelen ieder een visie op hun kunstenaarschap en weten die visie via hun werk zichtbaar te maken.

Een visie op wat kunst is of zou moeten zijn en wat eigen is aan kunstenaarschap speelt tevens een rol in de voorkeuren van de bezoekers van tentoonstellingen, de leden van een kunstcommissie die subsidie verleent, de galeriehouder en de museale instellingen. De ene bezoeker is geïnteresseerd in kunstwerken die getuigen van een maatschappelijk engagement, de andere heeft een voorkeur voor conceptuele werken die