

**(On)bemiddelde zintuiglijkheid.  
Lyotards dubbele blik op de moderne kunst**

*Ike Kamphof*

Iedere morgen wanneer ik aan het werk ga, verschijnt op mijn beeldscherm een stukje toendramos. Dat is een wat dubbelzinnige herinnering aan een dierbare ervaring deze zomer in het Noorden van Canada. Wat het kijken naar dit beeld insluit aan nostalgie zal ik hier terzijde laten. De vraag die ik aan de orde wil stellen, is onpersoonlijker. Wat heeft dat beeld, dat mij iedere morgen ontroert maar tegelijk ook verstoort, te zeggen in vergelijking met het mos in Canada dat ik deze zomer zag?

Het sceptische antwoord op deze vraag, dat ook al besloten ligt in mijn irritatie en droefheid, is bekend: niet zo bijster veel. Het computerbeeld kan de globale indruk wekken dat het mos daar opnieuw te zien is, maar het doet ook oneindig veel verloren gaan. Ik zie misschien wel de bijzondere kleuren, het roestbruin, grijsbeige en het felle geel dat in de mist onwaarschijnlijk oplicht. Ik zie de subtiele structuur van het mos, maar het beeld is daarin toch een beetje te keurig en te af. De betoverende fragiliteit van het mos is niet meer te bekennen, de diepte ervan, noch het zompige gevoel dat het geeft onder je voeten, alsof de aarde een geweldig groot uitgestrekt dier is.

Het is zinloos om dat verlies te wijten aan de beperktheid van de apparatuur waarmee het beeld tot stand is gebracht, en te hopen op meer verfijnde techniek; bijvoorbeeld een techniek die niet alleen visueel weergeeft, maar ook de indrukken van gehoor, tastzin, reuk en smaak reproduceert. Want het beeld mist niet alleen dit of dat specifieke detail van een zintuiglijke opname, maar het ontbeert wat elk beeld in vergelijking met de werkelijke beleving moet missen: wat het voorstelt is niet hier en nu aan mijn gewaarwording gegeven. Dat is althans de wijze waarop Jean-François Lyotard het verlies dat aan de orde zou zijn tussen werkelijkheid en beeld bepaalt.

Ik zal Lyotards denken hier als uitgangspunt nemen voor de reflectie op een vraag die van het grootste belang lijkt in de huidige, door media gedomineerde wereld: bestaat er (nog) zoiets als een onbemiddelde zintuiglijkheid? Deze vraag speelt een belangrijke rol in het onderzoek dat Lyotard tussen 1979 en 1993 heeft verricht omtrent de esthetische categorie van het sublieme. Daarbij vraagt hij zich onder meer ook af wat het precies is dat ons zo treft in de moderne kunst?<sup>1</sup>

Lyotards antwoord op de vraag naar een (on)bemiddelde zintuiglijkheid is in eerste instantie ronduit negatief. Hij spreekt over een groeiende an-esthesie of ongevoeligheid, waarvan de oorzaak vooral gelegen zou zijn in de uitbreiding van de techniek, **[einde pagina 53]** met name van de media- en informatietechnologie. Zintuiglijke ontvangst betekent volgens Lyotard iets gewaarworden hier en nu. Maar: “Wat betekent ‘hier’ voor degene die telefoneert, televisie kijkt, door een elektronische telescoop kijkt? En het ‘nu’? (...) Wat zijn plaatsen en tijdstippen die niet zijn verankerd in het onmiddellijke ‘lijden’ aan wat gebeurt? Is een computer op een bepaalde manier hier en nu?”<sup>2</sup> Kan een computer iets overkomen en kan ons aan een computer iets overkomen?

Daarop kan worden geantwoord dat we voor een beeldscherm of aan de telefoon toch nog steeds onze zintuigen gebruiken, maar die opmerking mist het punt dat Lyotard maakt. Met de nieuwe media hebben we op een dusdanig ingrijpende wijze te maken met ‘representaties’, die bovendien onmiddellijk omgezet en verspreid kunnen worden naar alle uiteinden der aarde, dat de idee van een eerste ontvangst, een onvervangbare presentatie hier en nu, irrelevant dreigt te worden.

Lyotards vraag naar het hier en nu betreft niet alleen de representatie, maar ook het beeld zelf als presentatie. Een computerbeeld als beeld, los van wat het voorstelt, is onmiddellijk

herhaalbaar en doordrongen van begrip, dat wil zeggen van het algemene, voordat er zoiets als een unieke zintuiglijke presentie, of ook maar de flauwe schaduw daarvan, aan de orde is.

Het toenemend ontbreken van een unieke zintuiglijke aanwezigheid in wat op ons afkomt, wordt door Lyotard nog op een andere manier verwoord. Wanneer ik naar het beeld van het toendramos kijk, is het dan niet vooral de materialiteit van het mos die mij ontbreekt? Met 'materie' doelt Lyotard niet op de traditionele tegenhanger van de vorm, een materie die de vorm ondergaat of deze invult, zoals kleur een tekening bijvoorbeeld, maar op een onvatbare aanwezigheid - hij noemt deze ook wel immateriële materie -, die ons plotseling kan overvallen en diep treffen.<sup>3</sup> In die gebeurtenis berust het geheim van de zintuiglijke ontvankelijkheid.

Het beeld op mijn scherm kan mij niet op die manier treffen. Het is verbazend noch onuitputtelijk zoals de materie van het mos dat is. Wanneer ik probeer het mos op mijn scherm dichtbij te halen, gaat dat een poosje goed, maar teveel inzoomen doet het uiteenvallen in kleurblokjes die weinig meer met een ervaring van mos te maken hebben. Ik stuit op de bouwstenen van het beeld, en die zijn volstrekt gecontroleerd, misschien niet door mij, maar dan toch door de informatietechniek, zodat ook ik kan weten dat daar niets verschijnt dat geen reden heeft, dat het wat, het hoe, het waartoe precies gekend kunnen worden.<sup>4</sup>

Het verlies van de materialiteit en het verlies van het hier en nu zijn twee manieren om hetzelfde gebeuren te omschrijven. Het is precies de ongrijpbaarheid van de materie die mij iets kan geven als een treffende zinnelijke aanwezigheid hier en nu. In die getroffenheid word ik uit mijn gewone waarnemende, denkende en handelende omgang met mijn omgeving gerukt; een moment lang zak ik door de tijd heen en ga op in wat zich hier en nu voordoet, in wat 'aankomt', zegt Lyotard. Wat het is dat **[einde pagina 54]** aankomt weet ik niet. Het is daarom beter te zeggen 'dat er (iets) aankomt'. Ik identificeer niets, ik ben niet eens meer een 'ik', maar laat me voelend, genietend meevoeren door indrukken die over elkaar buitelen in een simultaan en onuitputtelijk spel van suggesties.<sup>5</sup> Deze gebeurtenis zou dus niet meer kunnen plaatsvinden wanneer wat op ons afkomt van het begin af aan, hetzij in de constitutie ervan, de weergave, of in de verspreiding de sporen draagt van een bepaling in begrippen en berekeningen.<sup>6</sup>

Ik stel me voor dat Lyotards gedachte, behalve op de beeldcultuur, ook toegepast kan worden op de toename van synthetische materialen in onze omgeving. Vergeleken met hout, katoen, wol, is de huid van plastic gesloten. Zelfs hardere min of meer natuurlijke materialen, als glas, steen en de metalen, zijn veel sprekender dan de polyesteren. De sponzige, ogenschijnlijk open structuur van schuimrubber verbergt niets en doet weinig anders vermoeden dan een eindeloze herhaling van dezelfde overzichtelijke samenhang.

Dit verlies van zinnelijke aansprekingskracht dat Lyotard, met Heidegger, ook wel 'de terugtrekking van het Zijn' noemt, zou zich in onze ziel nestelen als een vage, maar groeiende onrust.<sup>7</sup> Wat aan ons denken gegeven wordt, is meer en meer wat dat denken zichzelf geeft. Het denken raakt opgesloten in zichzelf. Daarmee ontkent het - 'ontkent' in psychoanalytische zin - de eigen diepere grond, de enige bron ook van creatieve vernieuwing: dat er iets gegeven en ontvangen wordt van elders om te denken. Die onrust wordt aan het licht gebracht door de moderne kunst.

Om dit te verhelderen, keer ik terug naar de gebeurtenis die ik hierboven omschreef als een opgaan in een onuitputtelijke zinnelijke aanwezigheid hier en nu, een gebeurtenis die het geheim van de zintuiglijke ontvankelijkheid in zich zou bergen. Voor zover hiermee bedoeld wordt op een reële beleving, betreft dit niet iets dat in de dagelijkse ervaring, nu of in andere tijden, nadrukkelijk aanwezig is. De beleving waar het om gaat behoort tot de orde van de reflectie. In een herlezing van de esthetica van Kant, wordt die reflectie door Lyotard voorgesteld als een gevoelsmatig terugbuigen op de vooronderstellingen van het denken.<sup>8</sup> Gewoonlijk zou wat op ons toekomt direct opgenomen worden in vertrouwde vormen en

categorieën, waarmee we de werkelijkheid hanteerbaar maken. Enkel in bijzondere momenten worden we geopend voor een expliciete reflectie en voelen we wat in de minste gedachte is verondersteld: dat er iets gegeven is van elders dat ons denken, met name de zinnelijkheid, in beweging brengt. Naar aanleiding van iets, een natuurobject, bijvoorbeeld een landschap, voelen we een innerlijke resonantie met iets in dit object (wat precies is niet inzichtelijk), en daarin met de hele natuur. We voelen dat ons denken en de natuur op elkaar afgestemd kunnen zijn. Dit zou de betekenis zijn van de esthetische beleving van het schone. Voor een bijzonder geslaagd kunstwerk of een mooi landschap voel ik mij een tijdloos moment lang thuis in de wereld. **[einde pagina 55]**

Met de verregaande aanslag op de zintuiglijke ontvankelijkheid, verandert ook de reflexieve beleving daarvan ingrijpend van karakter. De vooraankondiging van de verschuiving in ons esthetisch aanvoelen, zou te vinden zijn in Kants analyse van het sublieme. Lyotard richt zich daarbij niet meer op de beleving van de natuur, die in de huidige situatie überhaupt niet meer relevant zou zijn; de moderne kunst echter, als bij uitstek gedreven door een gevoeligheid voor het sublieme, is van centrale betekenis voor een verheldering van waar het denken tegenwoordig staat tegenover wat van buiten dit denken toekomt.

In de sublieme beleving wordt de harmonie en de euforie, die de beleving van het schone kenmerkt, doorkruist door disharmonie en afstoting. Moderne kunst exalteert, maar ze schokt ook. In het negatieve aspect van de beleving tekent zich de kloof af die zich heeft geopend tussen het denken en wat zich daarbuiten bevindt, het Andere, toenemend gedacht en aangevoeld als geschreven met een grote A. De moderne kunst reflecteert de crisis van onze zintuiglijke sensibiliteit in een dubbele zin: ze is zelf op te vatten als een weerspiegeling en een affirmatie van de groeiende anesthesie, bijvoorbeeld in de twijfel aan de vanzelfsprekendheid van zintuiglijke vormen waarvan de avant-garde blijk geeft in haar voortdurend hernomen experiment met die vormen. Maar ze buigt ook terug, ze reflecteert, op de gewijzigde sensibiliteit en doet ons de pijn voelen van het verlies van de zinnelijke presentie.

Wanneer we nu vragen hoe Lyotard de sublieme beleving precies voorstelt, en hoe daarin de anesthesie en een reflectie daarop is aangelegd, stuiten we echter op een probleem. Lyotard hanteert verschillende opvattingen van het sublieme, die niet altijd met elkaar te verenigen zijn en die ook een verschillend antwoord lijken te geven op de vraag naar een (on)bemiddelde zinnelijke ontvankelijkheid. Voor het gemak zal ik Lyotards complexe denken terugbrengen tot twee hoofdtendensen, een meer Kantiaanse invulling van het sublieme en een die zich oriënteert op Burke en op Freud.

De eerste domineert in Lyotards vroegste teksten over het sublieme, maar keert, soms verrassend, in later werk terug.<sup>9</sup> Volgens deze opvatting zou in een plotseling, heftig en dubbelzinnig gevoel, lust en onlust tegelijk, een frustratie van ons zintuiglijk vermogen tegelijk een toespeling vormen op een absolute idee. Enigszins ongenueanceerd verwijst Lyotard zo bijvoorbeeld naar abstracte en minimalistische kunst die door het gezicht te frustreren zou refereren aan iets dat niet gezien kan worden, een niet uit te beelden idee.<sup>10</sup> Hij brengt de treffende kracht van deze kunst daarbij in verband met die van het Joodse beeldverbod: het verbod op het afbeelden van God is zelf een negatief teken van de oneindige verhevenheid van God. In het algemeen lijkt het Lyotard te gaan om de idee van aanwezigheid: de aanslag op de gewone zintuiglijke waarneming, die door de toeschouwer aangevoeld wordt als een frustratie - is daar nog iets afgebeeld? - zou verwijzen naar een absolute aanwezigheid die niet afgebeeld kan worden, maar wel kan worden gedacht.

**[einde pagina 56]**

Even weinig precies past Lyotard het sublieme toe op de moderne avant-garde als geheel. De beweging van die avant-garde zou ons, in de steeds hernomen aanslag op vertrouwde vormen, telkens opnieuw doen voelen hoezeer die vormen deel uitmaken van het denken, van

verwachtingen ingeschreven in onze waarneming.<sup>11</sup> Ze behoren dus tot de orde van de representatie of de presentatie, en niet tot die van een onmiddellijke zinnelijke presentie. Steeds verder breidde de moderne avant-garde de twijfel aan de zinnelijke presentie en de onschuld van beeld en waarneming uit. In *Que peindre?* formuleert Lyotard dit proces, niet geheel onder eigen titel overigens, tamelijk extreem: “Ik beweer dat het verhaal van de schilderkunst, de westerse natuurlijk, niet anders kan dan de teloorgang van de zinnelijke presentie vertellen, want het verhaal van de schilderkunst is een deel van het verhaal van de kennis van de geest door zichzelf. In de mate dat hij zijn formeringen, objectief en subjectief, tussen zichzelf en het zinnelijke plaatst, verwijderd de geest de laatste, bemiddelt haar. Hij verzwakt de presentie.” En even verder: “De speculatie wint onophoudelijk op de naïeve ontvangst...”<sup>12</sup>

Passen we deze gedachte toe op wat ik eerder stelde, dat de sublieme beleving zou verwijzen naar een breuk tussen ons denken of onze geest en het andere, dan is het sublieme geen viering van de zinnelijkheid, zoals de beleving van het schone, maar een gevoel van ontbreken van de zinnelijke aanwezigheid. In de sublieme beleving keert het denken in zichzelf en voelt het enkel nog zichzelf. Het sublieme, zegt Lyotard, sluit een ontologische melancholie in.<sup>13</sup>

Hoewel Lyotard daar zelf niet altijd duidelijk over is, moet de sublieme beleving dan als volgt worden voorgesteld: naar aanleiding van bijvoorbeeld een kunstwerk, worden mijn zinnelijke vermogens aangesproken en tegelijk gefrustreerd. Ik voel in die frustratie mijn vermogens als zodanig, hun begrensdheid en ook dat ik niets anders heb dan mijn denkende vermogens; ik voel hun absoluutheid of onontkoombaarheid. Waar Lyotard vaag in blijft, is dat dit alleen kan gebeuren doordat ik tegelijk gefascineerd wordt door iets dat aandringt in het beeld. Ik wend me niet af, maar voel me aangezet, verplicht zelfs, toch te proberen te vatten wat daar is. Alleen daardoor ook voel ik de beperktheid van mijn vermogens als pijnlijk onvoldoende en wordt ik aan mijn grenzen gebracht.

Bij Kant is wat de fascinatie, de aantrekkende pool van het sublieme uitmaakt, een idee, en ik denk dat het sublieme, zoals dat in een deel van Lyotards teksten optreedt, ook in deze termen geformuleerd kan worden: alleen als verplicht door een idee van een aanwezigheid op zich, een zinnelijkheid op zich, een absoluut andere, voelt het denken zichzelf aan als begrensd en tegelijk onontkoombaar. De vreugde kant van het sublieme blijft bij Lyotard in vergelijking met Kant overigens problematisch. De exaltatie die de ontdekking van de ideeën en van de rede dat volgens Kant het vermogen is om die Ideeën te denken biedt, behoort tot een Verlichtingsfilosofie die voor Lyotard niet langer vanzelfsprekend is. Maar we kunnen misschien wel zeggen dat het denken zich, mid- **[einde pagina 57]** dels een absolute idee van het andere dan het denken, tenminste nog betrokken voelt op iets anders dan zichzelf. Daarin is het sublieme toch nog te zien als een soort ontvankelijkheid, namelijk voor het ontbreken van de zinnelijke ontvankelijkheid.

Soms is Lyotards meer kantiaanse opvatting van het sublieme minder melancholisch gestemd. Het absolute waarnaar verwezen wordt, heet dan de oneindigheid van experiment te zijn, die de verwerping van de overgeleverde zinnelijke vormen en van hun vanzelfsprekendheid mogelijk maakt.<sup>14</sup> Zo stelt hij ook wel dat onze sensibiliteit complexer is geworden, toenemend bemiddeld wordt door een gevoeligheid voor ideeën, maar zonder dat dat aanleiding is tot rouw om de verloren zinnelijkheid. Het zou nieuwe mogelijkheden openen, creatieve verfijningen toelaten.<sup>15</sup>

Melancholie of bevrijding, ik wil deze voorstelling van het sublieme wat directer betrekken op de beleving van kunstwerken. Ze lijkt bijvoorbeeld vrij goed van toepassing op de geschilderde portretten van Giacometti. Steeds hernomen pogingen om het model visueel te vangen, worden daarin opgestapeld in eindeloze overkrassingen en uitwissingen, en brengen zo de toeschouwer iets over van de pijnlijke onmogelijkheid van het portret. Maar in de leegte tussen die wirwar van lijnen, en in het zo nadrukkelijk getoonde falen van het beeld, worden

we ook iets gewaar van de aanwezigheid van het model als radicaal onvatbaar, het model als object van een grootse idee: de ander die wij nooit kunnen zien, de ander zonder onze blik en weergaven. Zo spreekt Giacometti ook in interviews over de realiteit als ‘een grote onbekende’, steeds verder verwijderd, steeds opnieuw het doorhalen en uitvegen eisend van wat ogenschijnlijk bereikt werd, en tegelijk steeds schitterender.<sup>16</sup>

Ook de treffende kracht van het werk van Mark Rothko, dat zich expliciet lijkt bezig te houden met de materie, als kleurmaterie, kan deels zo worden verhelderd. Laag na laag schemert de kleur bij Rothko dooreen, onwaarschijnlijke nuances zonder anker voor de blik, onophoudelijk aandringend en zich terugtrekkend. Ik kan die kleur niet vatten, maar de pijn daarvan verwijst mij tegelijk naar een aanwezigheid, naar kleur op zich die ik alleen kan denken als het absolute andere aan gene zijde van mijn zien.

Toch wordt in deze toepassing van het sublieme veel gemist van de aangrijpende kracht van de kunst van Giacometti en Rothko. Is het kleur op zich bij Rothko, materie op zich, die mij treft, of juist *déze* kleur, *déze* verbijsterende nuance? En is in dat laatste niet, net als in andere moderne kunst, een zeer indringend ingaan aanwezig op het zien als een gebeurtenis en op de zinnelijke presentie? En wat te zeggen van Giacometti, die van grijs en oker kleuren weet te maken met een schittering die niet onderdoet voor het felste rood? Lyotard lijkt zich iets dergelijks gerealiseerd te hebben. Hoewel de melancholie, zoals hier beschreven, nooit ver weg is in zijn werk, beweegt hij al spoedig ook naar een andere opvatting van het sublieme en van de kracht van moderne kunst. **[einde pagina 58]**

Volgens deze opvatting zou moderne kunst, in plaats van een rouw om de verloren zinnelijkheid te wekken, ons juist confronteren met een aanraking (*touche*) van de materie.<sup>17</sup> Voorbij de vertrouwde vormen, voorbij zelfs ook de experimentele vormen van de avant-garde, plaatst ze ons voor wat in elke vorming altijd vergeten wordt, de materie, hier en nu, in een duizelingwekkende verstomming.

Naast Kant grijpt Lyotard ook terug op Burke, die het sublieme voor zou stellen als een dreigend ontbreken, een gemis, dat echter ternauwernood wordt uitgesteld. Onlust, verbonden met de dreiging, wordt gevolgd door lust. Meer concreet zou voor de verfmaterie, zoals ze opdoemt uit bijvoorbeeld een werk van Rothko, of uit de subtiele schitteringen van de vleesverf van een Francis Bacon, mijn gewone waarneming van kleur ineens storten. Maar in dat pijnlijke gebeuren wordt iets anders in mij geopend. Lyotard noemt dat wel een ‘derde oog’, of vaker: de ‘ziel’ (*âme*).<sup>18</sup> De ziel verwijst naar een ontvankelijkheid die dieper verborgen ligt in ons denken dan de gewone zinnelijkheid, naar een open plek, een stukje niet-denken in het hart van het denken zelf.

Meer nog dan op Burke, beroept Lyotard zich daarbij op Freud, want uiteindelijk gaat het hier om iets dat nooit echt zichtbaar aanwezig is, een onzinnelijkheid in het zinnelijke, aangevoeld door een uitzonderlijk soort herinnering. De esthetische getroffenheid is een anamnese, een gevoelsmatig terugwerken naar iets in het denken vóór dat denken, een constitutief moment, altijd buiten het denken, het zinnelijke ‘denken’ inclusief, maar tegelijk daarin rondspokend, als een onbewust affect, een vage schuld. Het is de kunst die dit affect plotseling kan doen condenseren in een bewuste uitbraak ervan, een hevig gevoel van angst en tegelijk van aantrekking dat het denken openbreekt tot een ziel en een voelend tasten naar wat het altijd al getroffen heeft.

De schok van verf-materie die aankomt bij een ziel zou de schok zijn van een zien vóór het zichtbare, een zien waarin mijn blik als ziel pas geopend wordt door de kleurmaterie, een moment opnieuw dat in elk denken en waarnemen verborgen ligt, maar onmiddellijk vergeten wordt. De kunst echter herinnert ons eraan dat het de kleurmaterie is die ons zien wekt, en dat zonder dat niets te zien is, niets te voelen. Ze onthult ons onze afhankelijkheid van die materie. Zo zou het zinderende geel van Van Gogh bijvoorbeeld, ons laten voelen, dat het niet dit of dat geel is, vergelijkbaar of juist tegengesteld aan dat van mijn trui en het koren dat ik

ken, maar dat het geel mij openkrast en doet zien, en dat geel kan ik nooit kennen of identificeren.

Hoe moet deze opvatting nu beoordeeld worden in het licht van de vraag naar een (on)bemiddelde zintuiglijkheid? Lyotard zelf blijft daar uiteindelijk ambigue in. Hij spreekt soms in termen van een zuivere ontvankelijkheid, een onmiddellijke aanraking, een samenvallen van ziel en materie, en dan moet gezegd worden dat de vernietiging van de gewone zinnelijkheid, de anesthesie, voert naar een soort hyper- of super-zinnelijkheid.<sup>19</sup> Maar vrijwel even vaak spreekt hij twijfels uit over de status van wat de [einde pagina 59] anamnese van de kunst aan het licht brengt. Dit is immers nooit als zodanig aanwezig geweest, en het kan dit ook niet zijn zonder iets anders te worden dan een onmiddellijk, ongearticuleerd en onarticuleerbaar gevoel.<sup>20</sup> De anamnese werkt terug naar dit gevoel. Ze doet dat niet begrijpend, maar gevoelsmatig, in een poging zich ontvankelijk te maken voor het vergeten andere. Zo ook stelt Lyotard voor wat een moderne kunstenaar zou doen, Karel Appel bijvoorbeeld, voortdurend strijdend tegen zijn eigen denken en waarnemen, om zich open te stellen voor een kleurmaterie die daar altijd buiten ligt.

Maar wat is het dat Appel daarin steeds verder drijft, dat hem telkens aankondigt dat er niet genoeg is gestreden, niet genoeg is stukgeslagen van het zinnelijke, niet voldoende losgelaten? In hoeverre wordt de anamnese van de kunstenaar toch niet ook doorkruist door ideeën, in dit geval een absolute idee van kleurmaterie, kleurmaterie die enkel zo naakt en ongenaakbaar schijnt in het licht van een wantrouwen aan alles wat tot het denken en de gewone zinnelijkheid behoort? In hoeverre staan hier toch niet een denken of een subject en een object tegenover elkaar, in plaats van in elkaar ineem te storten, zoals Lyotard soms claimt? Zoals gezegd, Lyotard blijft uiteindelijk dubbelzinnig.

Maar ik zou ook, via een kleine omweg, mijn eigen twijfel aan een te krachtig aangezette idee van een zinnelijke of onzinnelijke onmiddellijkheid in de moderne kunst willen voorstellen. Georges Didi-Huberman heeft in een schitterende analyse van de *Kantwerkster* van Johannes Vermeer gewezen op een plek vooraan in het beeld, een verbijsterende plek, waar de helderheid en het onaardse karakter van het beeld doorbroken wordt door de ruwe materie, verf, rood, wit, die uit het doek lijkt te stromen, en die zich niets aantrekt van de vorm, deze eerder in zich dreigt op te zuigen.<sup>21</sup> Didi-Huberman verwijt anderen dat zij niet gevoelig zijn voor de verblindende evidentie van de materie. Maar wie is de toeschouwer die door deze materie getroffen wordt als door een trauma, als een doorwerken van wat altijd vergeten wordt? Is het niet juist omdat zijn sensibiliteit is doordrenkt van een wantrouwen aan de zinnelijke vormen en alles wat tot de geest behoort als menselijk al te menselijk dat die materie hem kan vervoeren? Is zijn sensibiliteit daarin al niet getekend door een idee van materie als 'het onmenselijke'? En is zij daarin niet altijd ook een teken van het Andere dan het denken, en dus geen onbemiddeld gegeven? Kijkt deze blik niet naar de oude kunst vanuit de moderne kunst en een hedendaagse sensibiliteit?

Daar komt nog bij dat de moderne kunstenaar zeker niet als naïef mag worden beschouwd. Het is onwaarschijnlijk dat Vermeer het effect dat Didi-Huberman aanwijst zo heeft bedoeld, maar kan de moderne kunstenaar materie onbedoeld laten werken? Is hij niet in de eigenaardige situatie dat het onbedoelde in zijn werk tegelijk altijd ook bedoeld is, en dat alleen al omdat zijn werk kunst is? Het is de vraag of de esthetische reflectie, hoe weinig begrippelijk en hoe gevoelsmatig Lyotard haar ook voorstelt, niet [einde pagina 60] altijd de onmiddellijkheid uitstelt en dus bemiddelt. Het effect van een kunstwerk kan direct zijn, maar is tegelijk van de orde van de reflectie in de zin dat het iets expliciet maakt dat dat voorheen niet was. Dat geldt overigens ook voor de natuur. Esthetisch is mijn beleving van het toendramos pas wanneer ik getroffen stil sta in de verbijsterde en heftige vreugde die het biedt, en wanneer ik mijn verhouding tot wat zich voordoet expliciet beleef. Precies daarin berust de luciditeit van de esthetische beleving.

De twee opvattingen van het sublieme die ik bij Lyotard onderscheiden heb, behoren daarin, ondanks de verschillende implicaties ervan voor de uitgangsvraag, in de praktijk en de betekenis van de esthetische beleving bijeen, en dat bij uitstek in moderne kunst die zich nadrukkelijk gevoelig toont voor de materie, daardoor wordt georiënteerd, en dit gevoel verder cultiveert.

Eén laatste voorbeeld kan dit punt nog wat verder verhelderen. Ik kan op bijzondere momenten plotseling getroffen worden door iets dat kan worden aangeduid als ‘ruwe materie’. Normaal gesproken komen geluiden en beelden op mij af in een specifieke ‘vorm’ en met betekenis. Ik hoor geen onbepaald gezoem, maar ‘een brommer, passerend in de straat’ of ‘een vogel, zingend in de boom, in de nog halfduistere morgenlucht’. Maar soms hoor ik opeens zoiets als ‘klank’ of zie ik ‘kleur’ of enkel de korrel van steen of van papier. Dat is een vervreemdende gewaarwording, waarin het ‘object’ iets oneindigs en tegelijk zeer kouds heeft, maar ook een die intrigerend en enthousiasmerend kan zijn. Die fascinatie voor een ‘zinloze materie’ lijkt mij geënt te zijn op de hier voorgestelde gevoeligheid voor een scheiding tussen de geest en iets anders daarbuiten. Even lijkt ik op de rand van mijn geest te staan en te blikken in de onmenselijke grootsheid aan gene zijde van mijn waarneming. Ze veronderstelt daarin eerder een zelfbewustzijn van ons denken en bevestigt dit zelfbewustzijn dan dat ze het af zou breken. In die beleving is ‘materie’ geladen met de betekenis van het betekenisloze, en voor ons wantrouwende en zelfbewuste geesten datgene bij uitstek dat dreigend en overtuigend teken kan zijn van het Andere.

---

<sup>1</sup> Hier moet vooral gewezen worden op de artikelen over kunst en over de hedendaagse sensibele die verzameld zijn in: Jean-François Lyotard *L'inhumain*, Galilée, Paris 1988. Een ander belangrijk artikel in dit verband is: Jean-François Lyotard ‘Argumentation et présentation: la crise des fondements’, *Encyclopédie Philosophique Universelle*, T.1, 1989, pp.738-750.

<sup>2</sup> *L'inhumain*, p.129; Ned. Vert. *Het onmenselijke*, Kok Agora / DNB Pelckmans, Kampen / Kapellen 1992, p.129.

<sup>3</sup> *L'inhumain*, p.152.

<sup>4</sup> *L'inhumain* pp.121-122. Het blijft voor Lyotard enigszins een open vraag of de eigen materialiteit van mediabeelden door kunstenaars zo kan worden opgenomen dat zij niet onder een begrip te vangen is, of, met andere woorden, de materie van bits en programmatuur kan worden opengebrouwen tot een unieke aanwezigheid, maar Lyotard betwijfelt dit sterk.

### [einde pagina 61]

<sup>5</sup> ‘Argumentation et présentation: la crise des fondements’, pp.742-746.

<sup>6</sup> *L'inhumain*, p.122. Lyotard plaatst zich hiermee in de lijn van denkers als Walter Benjamin en Roland Barthes. Hij gaat echter verder dan Barthes, die zich in zijn analyses van de beeldcultuur doorgaans concentreert op de voorbeteekening van beelden in het manipuleren van connotaties en beeldkader.

<sup>7</sup> Jean-François Lyotard *Peregrinations. Law, Form, Event*, Columbia University Press, New York 1988, p.43; *L'inhumain*, p.10.

<sup>8</sup> Zie: ‘Argumentation et présentation: la crise des fondements’, en: Jean-François Lyotard *Leçons sur L'Analytique du sublime*, Galilée, Paris 1991, pp.13-69.

<sup>9</sup> Deze dubbelzinnigheid in Lyotards denken is onderwerp van mijn proefschrift: *De twijfel van Lyotard: Over het sublieme als een gevoel van deze tijd*, Leuven 2002.

<sup>10</sup> *L'inhumain*, p.110 en p.133. Waar Lyotard niet op ingaat, is hoe dit precies voorgesteld moet worden en of dit in verschillende kunstwerken op dezelfde wijze gebeurt.

<sup>11</sup> *L'inhumain*, p.137.

<sup>12</sup> Jean-François Lyotard *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Éditions de la Différence, Paris 1987, p.9 (mijn vertaling).

<sup>13</sup> *L'inhumain*, pp.149, 129.

<sup>14</sup> *L'inhumain*, p.139.

<sup>15</sup> *Peregrinations*, p.43f.

<sup>16</sup> Zie bijvoorbeeld de interviews opgenomen in: Alberto Giacometti *Écrits*, Hermann, Paris 1992, pp.262-286.

<sup>17</sup> Zie o.a.: *Que peindre?*, pp.18, 20.

<sup>18</sup> Zie o.a.: *Que peindre?*, p.20, en: Jean-François Lyotard *Karel Appel. Un geste de couleur*, ongepubliceerd manuscript, Paris 1992, p.60.

<sup>19</sup> Zie o.m.: *Que peindre?*, pp.28, 36, *Karel Appel*, p.12, en: Jean-François Lyotard ‘Emma’ in: *Misère de la philosophie*, Galilée, Paris 2000, pp.76, 83, 92.

<sup>20</sup> Zie o.a.: *L'inhumain*, p.213, *Karel Appel*, pp.71, 89, 92-94, en: Jean-François Lyotard *Moralités postmodernes*, Galilée, Paris 1993, pp.188, 197.

<sup>21</sup> Georges Didi-Huberman *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris 1990, pp.290-306.

### [einde pagina 62]