

JAARBOEK VOOR ESTHETICA 2002

FRANS VAN PEPPERSTRATEN (RED.)



EEN UITGAVE VAN HET NEDERLANDSE GENOOTSCHAP VOOR ESTHETICA

Frans van Peperstraten (red.)

Jaarboek voor esthetica 2002

ISSN 1568-2250

Trefw.: Filosofie, esthetica

© 2002 Nederlands Genootschap voor Esthetica

Vormgeving: Joanne Vis

Druk: KUB-drukkerij, Tilburg

RECENSIES

Redactie: Albert van der Schoot

FILM EN DIFFERENTIE

Joost Raessens

Filosofie & Film. Viv@e la différence: Deleuze en de cinematografische moderniteit

Damon 2001, € 16,95

Het proefschrift van Joost Raessens is een bijzonder intelligente studie van de twee befaamde filmboeken van Gilles Deleuze, *L'image-mouvement en L'image-temps*, respectievelijk uit 1983 en 1985, die voor velen een belangrijk keerpunt in de filosofische reflectie over het filmbeeld betekenen. De auteur geeft een nauwkeurig en bijzonder goed geïnformeerd beeld van het conceptueel apparaat van dit tweeluik en de filosofische inbedding van de twee filmboeken in het hele denken van Deleuze, meer bepaald waar het gaat over de relatie met het werk van Bergson over de tijd. Bovendien wordt de presentatie van Deleuzes denken over film ook geplaatst binnen een nieuw perspectief, dat men als een explicitering, ja zelfs radi-

calisering kan zien van het bredere denken van de filosoof zelf.

Raessens houdt in zijn hele proefschrift drie fundamentele vragen aan:

- 1) hoe zit het met de vrij strikte scheiding tussen “klassiek” en “modern” die Deleuze hanteert in zijn filmboeken - waar het klassieke bewegingsbeeld gekoppeld wordt aan een bepaalde historische periode (ruwweg tot het einde van WO II) en het moderne tijdsbeeld karakteristiek wordt voor een andere periode (eveneens zeer ruwweg vanaf WO II)?
- 2) kan men stellen dat het moderne filmbeeld beter is dan het klassieke?
- 3) kan men stellen dat dit moderne beeld een oplossing biedt voor het gebrek aan geloof in de wereld dat de postmoderne scepsis tot probleem nummer één van ons leven heeft gemaakt?

Verwijzend naar het differentiedenken van Deleuze, dat als uitvalsbasis van het hele werk dient (en dat Raessens expliciet niet als postmodern, maar als modern omschrijft), worden deze drie vragen, die zeer helder de ruggengraat van dit proefschrift vormen, als volgt beantwoord:

- 1) klassiek en modern zijn geen modi die samenvallen met verschillende historische periodes, maar komen in wisselende proporties steeds samen voor;
- 2) ja, het moderne beeld is beter dan het klassieke, en wel omdat het beter overeenstemt met de moderne manier van denken (die een differentiedenken is); en
- 3) ja, het moderne beeld (en het moderne differentiedenken volgens Deleuze) kan een oplossing bieden voor de postmoderne scepsis, omdat het in ons kijken een potentialiteit blootlegt die ons de kracht geeft ons leven te leven, zowel los van de klassieke illusies als van het postmoderne ongelooft in het leven.

Al deze vragen, en vooral deze antwoorden, zijn ongetwijfeld een verrijking van de reflectie die sinds meer dan een decennium over het filmwerk van Deleuze is gevoerd. De argumentatie is niet alleen helder maar ook verhelderend voor wie de filmboeken van Deleuze niet kent. Talrijke voorbeelden, ook van zeer actuele films, onderstrepen voortdurend de pertinentie van de gehanteerde concepten en maken het boek prettig leesbaar. Waar Raessens naar toe wil en gaat, is bovendien niet niks: zijn vraagstelling heeft de ambitie een aantal inzichten aan de oppervlakte te brengen die men bij Deleuze zelf, tenminste als men zich beperkt tot de twee bovenvermelde werken, niet zomaar kan lezen, maar die wel hout snijden in het licht van zijn hele filosofie.

Toch laat het werk van Raessens me onbevredigd achter, maar dat heeft voornamelijk te maken met iets wat ik hem natuurlijk moeilijk kan aanwrijven: het

simpele feit dat ik tot nader order, en het werk van Raessens brengt daar niet echt verandering in, op geen enkele manier overtuigd ben geraakt van de intrinsieke waarde van de stellingen over film van Deleuze. Wat *L'image-temps* en *L'image-mouvement* over film te melden hebben blijft in mijn ogen flinterdun, en valt alleen maar te redden door een zwaar beroep te doen op het andere denken van Deleuze zelf. Geplaatst tegenover dit corpus is er allicht iets te maken van beide filmboeken, maar wat ze zelf over film leren is bedroevend weinig. Als ik even stout mag zijn: de aandacht die *L'image-temps* en *L'image-mouvement* sinds hun publicatie hebben gekregen is een mooie illustratie van wat vroeger het *auctoritas*-argument heette: de meester heeft het gezegd, en dus zal het wel waar zijn. Buiten enkele algemeenheden is de harde gebruikswaarde van Deleuze voor de filmstudies nooit echt gebleken, en anno 2001 is het natuurlijk niet meer zo dat we aan een filosofische kijk op film een vanzelfsprekende meerwaarde kunnen toekennen (wie dat doet, laat een *institutioneel* autoriteitsargument spelen dat aan alle kanten rammelt). De studie van Raessens is dan ook voornamelijk voor filosofen belangrijk (en écht belangrijk). Om voor filmstudies dezelfde rol te kunnen spelen, had de auteur veel meer afstand moeten nemen van zijn materiaal. Raessens stelt Deleuze bij op enkele belangrijke punten, maar de analyse zelf blijft 100% Deleuziaans.

Enkele kanttekeningen toch nog bij sommige methodologische aspecten van het proefschrift. Ten eerste komt uit het proefschrift niet duidelijk naar voren wat nu voor Deleuze precies "differentiedenken" is. Een dialoog met onder meer Derrida, die nu zelfs uit de bibliografie is geweerd, was hier zeker op zijn plaats geweest.

Ten tweede stelt Raessens misschien wat onbesuisd dat het werk van Deleuze binnen de filmfilosofie de meest doorgedreven poging is geweest om de postmoderne scepsis te overwinnen. Een enigszins vreemde thesis: is dat ook niet het levensproject geweest van iemand als Stanley Cavell, in Nederland toch geen onbekende, wiens studies over film volgens mij oneindig veel beter dan het werk van Deleuze het probleem van de scepsis aan de orde stellen en pogen er een oplossing voor te vinden, niet alleen in het moderne beeld maar ook en vooral in het door Deleuze en Raessens zo misprijzend besproken klassieke beeld? Het is juist in het banale, het dagelijkse, het gewone, meer zelfs: in de commerciële Hollywoodfilm, dat Cavell de sporen heeft gevonden van een affirmatie van het leven zonder valse illusies en tegen de hedendaagse scepsis in.

Ten derde is er tenslotte ook een probleem met de nogal bizarre manier waarop Deleuze de Peirceaanse semiotiek voor zijn filmkarretje gespannen heeft; hier laat Raessens zeker een kans liggen om enige kritische afstand in te brengen. Bij Deleuze wordt er systematisch naar gestreefd bepaalde beeldkarakteristieken op een bepaald corpus vast te pinnen: film X is klassiek, film Y is modern, en de semiotiek wordt daarbij soms gebruikt om bepaalde classificaties “wetenschappelijk” te funderen. Hoewel het analysemodel van Raessens heel wat soepeler te werk gaat en er ruimte komt voor ambivalentie (film X is klassiek maar heeft ook moderne kenmerken, film Y is modern maar heeft ook klassieke trekjes), blijft het toch zo dat de semiotische classificatieprincipes gebruikt worden om *tekstimmanente* verschillen te onderbouwen. Mij lijkt dit niet Peirceaans, omdat diens kijk op semiotiek zeer duidelijk de klemtoon legt op het transformatieve karakter van de blik, die geen tekst- of filmkenmerken herkent, maar toekent. In een dergelijke semiotiek heeft het geen zin om films te willen catalogiseren als zus of zo (*The Matrix* als klassiek versus *eXistenZ* als modern), maar kan men enkel zeggen dat dit of dat gegeven dit of dat probleem genereert dat door de semiosis na verloop van tijd wordt geneutraliseerd totdat nieuwe contexten hetzelfde gegeven opnieuw problematisch maken, enz.

Filosofie & Film is dus een ambitieus werk, dat zijn ambities ook waarmaakt. Het probleem is echter dat het boek de reikwijdte van zijn ambities, of beter gezegd die van het bestudeerde object, lichtelijk overschat.

Jan Baetens

DE BEELDCULTUUR VOORBIJ

Jonathan Crary

Suspensions of Attention

MIT Press 1999, € 38 (hardback)

Met *Techniques of the Observer* (1991) heeft Jonathan Crary een boek geschreven dat in korte tijd de status van moderne klassieker kon verworven. Terecht, want ondanks een aantal kleine historische onnauwkeurigheden is Crary er met deze publicatie in geslaagd een echte paradigmaverschuiving in het denken over de blik, en meer algemeen over de zogenaamde “visuele cultuur”, tot stand te brengen. Dank zij Crary werden echt nieuwe accenten geplaatst: niet alleen op het vlak

van de periodisering van de visuele cultuur (*Techniques of the Observer* situeert de grote breuk in de Westerse moderniteit niet rond 1870, bij de expliciete breuk met realistische afbeeldingspraktijken, maar rond 1820/1830, op het moment dat allerlei beeld- en verbeeldingsapparaten maatschappelijk ingang vinden), maar ook en vooral op dat van de interpretatie van wat we globaal de “blik” en het “kijken” kunnen noemen. Bij Crary is dit kijken *lichamelijk* gestuurd: het gezichtsorgaan is niet los te koppelen van het kijkende individu, en is dit kijkende individu ook en vooral een *politiek* subject, of liever gezegd object: naarmate het besef groeit, onder meer door het gebruik van allerlei kijkmachines, dat er niet zoiets bestaat als “het” kijken of “de” blik, ontstaat ook het verlangen om de individuele verschillen in kaart te brengen en nadien te controleren. De aandacht voor het lichaam (we kijken niet meer met ons oog maar met ons lichaam) en de centrale plaats die dit lichaam als politieke factor krijgt toegewezen (Crary is sterk beïnvloed door Foucault, en de kijktechnologie wordt dus gezien als een plaats wordt macht wordt uitgeoefend en waar tegen deze macht verzet kan groeien) zijn mede door *Techniques of the Observer* deel gaan uitmaken van het hedendaagse denken over de blik.

Suspensions of Attention lijkt minder snel onder de aandacht van een breder publiek te komen, en dat is zowel jammer als begrijpelijk. Jammer, want Crary schuift hier een aantal stellingen naar voren die het veld van de *visual culture* nog veel meer door elkaar schudden dan reeds in *Techniques of the Observer* het geval was. Maar ook begrijpelijk, omdat het boek de hooggespannen verwachtingen niet echt kan inlossen, en vooral als boek tekortschiet, daar waar dit juist de sterkte van *Techniques of the Observer* was: *Suspensions of Attention* heeft niet die rigoureuze constructie van Crary's andere boek, waar de argumentatie van elk hoofdstuk bijna axiomatisch uit het vorige werd afgeleid en de lezer echt een traject kreeg voorgeschoteld. Hier is de opbouw veel meer concentrisch, en lijkt de auteur na de inleiding zijn beste kruit te hebben verschoten (nogal vervelend in een boek van 400 pagina's).

Suspensions of Attention, een studie naar het begrip “aandacht” en de diverse praktische en theoretische invullingen die dit begrip voornamelijk in de tweede helft van de 19e eeuw heeft gekregen, introduceert een dubbele idee die, net als de verlichamelijking van de blik en de verpolitiserings van het lichaam, een fundamentele verschuiving van het discours over visualiteit mogelijk maken. Ten eerste de stelling dat de benaming “visual culture” (die vandaag de dag in steeds

meer gevallen institutioneel wordt ingezet om de nogal ongunstig bekeken “cultural studies” salonfähig te maken) misschien modieus klinkt, maar toch een ontoelaatbare verenging met zich meebrengt van de meer cultuurhistorische benadering die de studie van de blik en het kijkende subject zou moeten worden. Ten tweede dat de opdracht van deze verruimde visual studies er in zou moeten bestaan om niet de geschiedenis van de blik te bestuderen, maar de ideologische waardensystemen die ons hele gedrag bepalen. Het begrip “aandacht” is hiervan een passende illustratie: de steeds toenemende interesse voor “aandacht” in de 19e eeuw wordt door Crary onder meer geïnterpreteerd als een nawerking of, beter nog, verschuiving van het Benthamiaanse model van het *panopticon* (het surveillancemodel dat volgens Foucault door de geïnterneerde wordt geïnterioriseerd zodat de machtsuitoefening op het te normaliseren subject niet langer van buiten af wordt opgelegd); tegelijkertijd wordt ook, nog steeds vanuit de Foucauldiaanse hoek, het gebrek aan aandacht in welke vorm dan ook gezien als het product van de sociaal uitgeoefende dwang om aandachtiger te worden (de aard van dit product kan natuurlijk van velerlei aard zijn, van fysiek onvermogen tot ideologisch verzet).

Deze stellingen lijken me zeer belangrijk, en de methodologische en politieke implicaties voor het veld van de visual studies, waarvan Crary dus de afschaffing bepleit, meer dan het bediscussiëren waard. Maar zoals gezegd stelt *Suspensions of Attention* enigszins teleur, en wel omdat de traditionele kunst- en cultuurgeschiedenis veel sterker aanwezig is dan Crary zelf doet voorkomen. Wie stukken van het boek leest zonder te weten wie de auteur ervan is, zou de indruk kunnen krijgen dat er een nieuwe Panofsky is opgestaan. Met een eindeloze (in quasi-letterlijke zin) en uitputtende (in metaforische zin) eruditie krijgen we hier een *grand tour* voorgeschoteld van alles wat er ook maar ooit door iemand over het onderwerp in die periode is geschreven. De lezer raakt in deze overvloed soms verstrikt en krijgt vooral de kans zich te ergeren aan de heel sterke compartimentering die in de presentatie van het hele verhaal is aangehouden: de kruisverbanden tussen werken, auteurs, theorieën en concepten worden veeleer nevenschikkend dan gearticuleerd (zoals bij Panofsky in zijn beste teksten) weergegeven.

Even ontgoochelend is bij momenten wat Crary doet met het beeldmateriaal dat hij als kapstok van zijn betoog hanteert (een doek per hoofdstuk, respectievelijk van Manet, Seurat en Cézanne). De keuze om alles op te hangen aan telkens één doek van de betrokken periode is een mooi uitgangspunt, maar Crary laat

dit principe snel verwateren door zwaar in te zetten op allerlei intertekstuele verbanden. Deze verruiming heeft een voordeel: de lezer krijgt toegang tot soms zeer spannend beeldmateriaal, dat ook boeiend is samengebracht. Het heeft ook een nadeel: aan de ene kant is deze veelheid symptomatisch voor het feit dat Crary over de drie initiële doeken geen coherent betoog kan opbouwen (Manet lijkt me zwaar overgeïnterpeteerd, over Cézanne wordt niet veel gezegd, de bespreking van Seurat is boeiend maar zeer schatplichtig aan externe gegevens); aan de andere kant gaat ze ook ten koste van de argumentatie in het algemeen (een negatief vooringenomen lezer zou kunnen zeggen dat wie alleen maar de talloze plaatjes van het boek leest, natuurlijk in de volgorde zoals door Crary bepaald, een veel doordringender kijk op het materiaal verwerft dan via de begeleidende tekst).

Kortom, de lezer blijft na het doorwerken van *Suspensions of Attention* met veel vragen achter. Deze hebben minder te maken met de diverse claims van het boek dan met de manier waarop Crary zijn verhaal inkleedt met een traditionele kunsthistorische eruditie die hij theoretisch nochtans absoluut verwerpt. Crary staat immers niet voor kunstgeschiedenis, maar voor een discourskritische *approach à la Foucault*. Of Foucault er dan onvoldoende in zit? Integendeel, maar hier wringt de schoen misschien nog meer. Slaagt Crary er nog in te suggereren dat de *visual culture* van de 19e eeuw niet te denken is zonder het begrip aandacht, hetzelfde kan niet worden gezegd van zijn geloof in de alomvattende en nietsontziende aanwezigheid van het “systeem” (in casu het kapitalisme), die de achterliggende logica van de aandacht uitmaakt. Crary heeft op heel wat momenten zeker een punt, bijvoorbeeld waar hij stelt dat de toenemende aandacht de maatschappelijke subjecten van elkaar isoleert en in tegenstelling tot wat men dikwijls beweert, geen garantie is op inwendig leven en reflectie, maar dat zijn dingen die hij bij Guy Debord vandaan haalt en die als universele interpretatiesleutel van alle mogelijke en denkbare transformaties in de lange 19e eeuw toch niet zonder beperking zijn. Globaal gezien komt de systematische klemtoon op het “systeem” wat drammerig, en misschien zelfs wat paranoïde over (een euvel waar wel meer Amerikaanse studies uit “liberale” hoek onder lijden).

Maar toch: een boek waar niemand omheen kan, maar dat waarschijnlijk vooral via de besprekingen ervan zal worden gebruikt; een boek dus dat noodzakelijk, maar tezelfdertijd ontgoochelend is.

Jan Baetens

DE LICHAMELIJKHEID VAN HET LUISTEREN

Herman van Campenhout

Metamorfose. Een filosofie van de muziek

Damon 1999, € 20,37

Het gebeurt niet vaak dat er in het Nederlandse taalgebied een bijdrage aan het muziekfilosofisch debat verschijnt. Het gebeurt zelfs hoogst zelden, en alleen al daarom is het boek van Herman van Campenhout opmerkelijk en op voorhand toe te juichen.

De titel stelt ons daarbij niet slechts een overzicht van muziekfilosofische stellingnames in het vooruitzicht, maar een oorspronkelijke bijdrage, ‘een filosofie van de muziek’ – en, zoals de omslagillustratie stiekem probeert te suggereren, tevens ‘une nouvelle ordonnance pour faciliter la circulation’. Dat laatste is in het muziekfilosofisch debat hard nodig – met name op het gebied waar Van Campenhout zich begeeft, zijnde, in zijn eigen woorden, ‘de zin van de muzikale ervaring’. Op de rotondes van de muzikale mimesis, representatie en expressie is het zoals bekend sinds jaar en dag een chaos. En het is maar de vraag wat suggestie, intimatie of de *kenosis* van het muzikale discours daaraan kunnen veranderen.

Een ‘nouvelle ordonnance’ zou dan ook meer dan welkom zijn, maar wordt helaas door Van Campenhout maar ten dele gegeven. Zijn ‘essay’ biedt een heldere en zeer vlot leesbare uiteenzetting van de belangrijkste standpunten inzake muziek en betekenis, maar verzaakt ten slotte de plicht – noblesse oblige! – om dit rijke materiaal partij te bieden in een door hem in het vooruitzicht gestelde alternatieve filosofie. Van Campenhout klaagt de muziekkritische en -filosofische literatuur aan voor zover deze over het probleem van de betekenis van de muzikale ervaring heen glijdt, en zich impliciet, en zonder verdere reflectie, vasthoudt aan de ‘triviaalromantische’ opvatting. Deze zegt dat de zin van muziek gelegen is in gevoelsuitdrukking en in persoonlijke communicatie tussen musicus en luisteraar.

‘Dit boek wil het gangbare discours ontmantelen, aantonen dat emotionele expressie geenszins een evident begrip is en veeleer de vraag naar de zin van muziek verduistert dan verheldert’. Wat deze inzet betreft bevindt Van Campenhout zich in goed gezelschap: onder anderen van Hanslick, Nietzsche,

Adorno en Scruton, die hij inderdaad ruim aan bod laat komen. Door het hele boek heen blijft Adorno echter zijn meest directe gesprekspartner, vooral omdat deze volgens Van Campenhout de aanzet zou hebben gegeven tot een nieuwe manier om de zin van de muzikale ervaring te beschrijven. Deze nieuwe manier duidt hij aanvankelijk nog aan met de vage notie van ‘het andere’, maar al snel wordt duidelijk dat hij hiermee op het somatische doelt. Omdat Adorno nog te zeer vasthield aan een hegeliaanse dialectische rationaliteit, zou het hem onmogelijk zijn geweest om de muzikale ervaring vanuit de alteriteit van het lichamelijke te denken. Van Campenhout neemt in zijn essay dan ook dankbaar de taak op zich om dit alsnog te doen.

Voor zijn alternatief wijkt hij, in het zesde en belangrijkste hoofdstuk, uit naar de fenomenologie van Merleau-Ponty. Met deze wending verlaat hij effectief het domein van de canonische muziekfilosofie (die Van Campenhout opmerkelijk trouw blijft) – niet in de laatste plaats omdat Merleau-Ponty vrijwel niets over muziek heeft geschreven. De uitdaging waar de auteur zich dan ook in de eerste plaats voor gesteld ziet, is aannemelijk te maken dat het denken van Merleau-Ponty op enigerlei wijze vruchtbaar kan worden gemaakt voor de reflectie over muziek. De insteek die Van Campenhout daarbij kiest is die van een terugkeer naar de zintuiglijkheid. Deze categorie zou door de eeuwen heen zijn verwaarloosd en verdacht gemaakt – geheel contrair aan het zintuiglijke karakter van de muzikale ervaring. Het mimetische denken biedt geen oplossing voor dit probleem, omdat het volgens Van Campenhout niet bij machte is om de muzikale ervaring vanuit de zintuiglijkheid te denken. Die wordt er stelselmatig door ‘gereduceerd, gesubtiliseerd, verdonkermaand’.

Als oorzaak van deze vervreemding wijst Van Campenhout onder meer het cartesiaanse dualisme aan. Zijn beroep op Merleau-Ponty heeft dan ook niet alleen tot doel om, aan de hand van de notie van het vlees, het lichamenlijk-zintuiglijke karakter van het luisteren voor de theorie de redden, maar ook om dit dualisme te boven te komen. Daartoe schakelt Van Campenhout de analyse van het gehoorsmatige in grote lijnen parallel met de analyse van het visuele bij Merleau-Ponty. Wat geldt voor de verhouding tussen vlees en zichtbare wereld, geldt ook voor de hoorbare wereld: ‘de hoorbare wereld is diegene die ruist en klinkt voor het hoorlichaam. In de muziek wordt hij door het componerende subject tot zingen gebracht: muziek is het zingende en klinkende vlees, het vlees van de hoor-wereld, gemetamorfoseerd tot compositie’. In deze visie trekken de drie

sleuteltermen van Van Campenhouts muziekfilosofie samen: 'het andere' van het vlees, van waaruit de muziek op de wijze van een creatief 'spel' de hoorwereld 'metamorfoseert' tot een compositie, tot een klinkende gestalte. De zin van muziek, vervolgens, moet in overeenstemming hiermee worden beschreven als een ex-carnatie: vanuit het somatische domein van het vlees wordt zin geboren, welke laatste altijd aan mij verschijnt in onlosmakelijke verbondenheid met deze vleeslijke bron.

Van Campenhouts analyse klinkt tot op dit punt in zijn betoog aannemelijk, en brengt op aanstekelijke wijze het denken over muziek en betekenis in contact met de actuele thematiek van het lichaam en het lichamelijke, met het bredere filosofische project om het dualisme te boven te komen, en daarmee indirect met tal van andere thema's die in de recente (Franse) filosofie worden aangeroerd. Na de bijna honderdenvijftig pagina's die zijn betoog nodig heeft gehad om dit panorama te openen wordt de lezer echter getraakteerd op een koude douche. Want op de centrale vraag hoe nu de zin van de muzikale ervaring, aan de hand van het geschetste perspectief, inhoudelijk of formeel naderbij gekomen kan worden, blijft Van Campenhout het antwoord schuldig. Sterker nog, hij verwijst zijn lezer eenvoudig terug naar de muziek. 'Dat het zo moeilijk is om over muziek, of over de zin van de esthetische ervaring, te spreken, en dat we een beroep moeten doen op metaforen of dichterlijke taal, valt geenszins te verbazen. De metamorfose, die een zin-genese is, kan niet gezegd worden: de archè van menselijke zin, de oorsprong van onze wereld- of zelf-ervaring is niet achterhaalbaar of vertelbaar in woorden die als teken vastliggen in een geconstitueerde code'. Wegens dit gebrek aan uitsprekelijkheid meent hij concrete uitspraken over de betekenis van (een bepaalde) muziek uit de weg te moeten gaan. 'Wanneer iemand mij vraagt wat de zin is van een Bach-fuga bijvoorbeeld, is er maar één adequaat antwoord: luister nog eens'.

Dat is wel erg kras voor een boek dat de esthetische traditie 'gemakkelijkheidsoplossingen' verwijt waar het gaat om de vraag naar de zin van muzikale ervaring. Is een terugverwijzing naar de muziek (zoals hij andermaal doet in het slotwoord) niet uit het zelfde vaatje van gemakzucht getapt? We bedreven toch muziekfilosofie omdat de muzikale ervaring vragen oproept? Waarom dan voor een antwoord terugverwijzen naar die ervaring? En is deze verwijzing bovendien niet in strijd met de vaststelling dat de zin van de muzikale ervaring efemeer is? Hoe terug te keren naar een zin die niet andermaal ervaren kan wor-

den (en als dit wel zo zou zijn, waarom is die zin dan niet expliciteerbaar)? Van Campenhout gaat niet nader op deze vragen in, en laat het bij de constatering dat de betekenis van muziek van pre-verbale aard is, en iedere uitspraak erover daarom inadequaat en riskant. Maar waarom geen risico genomen? Waarom deze onbepaaldheid niet aangegrepen om deze eigenaardigheid van muziek (en wie weet van nog veel meer verschijnselen) te analyseren? Van Campenhouts resignatie ten aanzien van de mogelijkheid om door middel van taal en filosofie iets over de bijzondere verhouding tussen de muzikale ervaring en het concept van betekenis te weten te komen, keert zich in de rest van het boek tegen hem. In plaats van zijn perplexiteit ten aanzien van dit probleem terug te buigen naar de vele kritische muziekfilosofieën die hij heeft besproken, neemt hij afstand van de kritische benadering en laat ongemerkt zijn private meningen en voorkeuren de vrije loop.

En die zijn helaas niet interessant genoeg om deze wending te kunnen legitimeren. Wanneer puntje bij paaltje komt blijkt Van Campenhout een tamelijk conservatieve muzik liefhebber, die meer waarde hecht aan zijn individuele vrijheid als luisteraar, dan aan de uitdaging die het denken aan dit luisteren zou kunnen bieden. Van Campenhout leest muziekfilosofie in feite alsof het literatuur is, en legt het na zijn persoonlijke lectuur weer terzijde. Terug naar de muziek, om 'nog eens te luisteren'. Aan het einde van zijn betoog blijken dan ook – niet geheel onverwacht – de belangrijkste stenen van de gearriveerde, verlichte muziekfilosofie op elkaar te zijn gebleven. Het kunstwerk blijft bij hem autonoom en formeel, de kunstreligie een dwaling, de luisteraar subjectief vrij, de betekenis van muziek objectief ongrijpbaar, etc. De inzet van Merleau-Ponty heeft daar kennelijk weinig aan kunnen veranderen. En dat is toch merkwaardig, gezien de radicale kritiek die van diens denken uitgaat. Met name door het ontbreken van een verband tussen de diepere dimensie van het vlees en die van de concreet gehoorde muziek, neigt Van Campenhouts pleidooi voor de lichamelijke van de concrete muzikale ervaring, in zijn relativistische en op sommige plaatsen wat al te gemakkelijke, postmodern-ludieke discours, om te slaan in een pleidooi voor liberalisme. Dit mondt, met name tegen het slot, lelijk uit in wat ik maar zal noemen een 'hedonistisch consumentisme': de vrijblijvende, waardevrije en individuele genieting van de muziek stelt Van Campenhout voorop. Maar deze indruk zal, gezien zijn grote waardering voor Adorno, beslist niet de bedoeling zijn geweest. Ik haast mij er dan ook bij te zeggen dat de eruditie en ernst van het betoog op andere plaatsen de aanschaf en aandachtige lectuur van het boek meer dan waard maken.

Sander van Maas

KAN ARCHITECTUUR KRITISCH ZIJN?

Hilde Heynen

Architectuur en kritiek van de moderniteit

Sun 2001, € 29,50

De Moderne Beweging in de architectuur is binnen de architectuurgeschiedenis misschien wel het meest geliefde onderwerp van studie. Aan de nieuwe idealen van licht, lucht en functionaliteit en aan het enthousiasme voor de mogelijkheden van materialen als glas, staal en beton hebben we vele schitterende bouwwerken te danken. Boekenkasten zijn volgeschreven over de eerste flatgebouwen, de eerste functionalistische woningbouw, de architectuur van De Stijl, Bauhaus, Le Corbusier en andere spraakmakende fenomenen uit het begin van de vorige eeuw. Ook Hilde Heynen verdiepte zich in de periode van de modernen, maar dan niet alleen vanuit de architectonische wereld, maar vanuit een veel breder spectrum. Met een vergaande en kritische kijk op het begrip moderniteit in relatie tot architectuur, plaatst zij de Moderne Beweging in een nieuw licht.

In de inleiding vertelt Heynen dat haar boek is ontstaan uit een belangstelling voor de theoretische betekenis van de begrippen moderniteit en avant-garde. Al onderzoekend ontdekte zij dat de denklijnen van de moderniteit en die van architectuurgeschiedenis en -theorie onafhankelijk van elkaar gestalte kregen. Bovendien leken opvattingen van moderniteit binnen de architectuur eenzijdig vergeleken bij die van tijdgenoten als Benjamin en Adorno. Aanleiding voor Heynen om de verhouding tussen architectuur en moderniteit te onderzoeken en in kaart te brengen met de bedoeling de kloof tussen die twee te overbruggen.

Om moeilijke thema's zoals moderniteit en avant-garde diepgaand en kritisch te kunnen belichten koos de schrijfster niet voor volledigheid, maar voor het ten tonele voeren van een aantal sleutelfiguren. In haar boek wisselen zorgvuldig gekozen theorieën van architecten, van belangrijke denkers, en uitgebreide beschrijvingen van architectonische projecten elkaar af. Daaruit laat zij belangrijke positiebepalingen en theoretische inzichten naar voren komen en confronteert deze op kritische wijze met elkaar. Het resultaat hiervan voor een architectuurhis-

toricus zoals ik, is een breed en vooral objectief beeld van de achtergronden van de moderne architectuur. Bovendien brengt haar onderzoek Heynen tot gevolgtrekkingen die leiden tot een interessante handreiking aan de hedendaagse architect.

Het eerste hoofdstuk belicht om te beginnen het begrip moderniteit. De wijze waarop moderniteit door denkers en kunstenaars geïnterpreteerd is blijkt zeer uiteenlopend. Heynen ordent de verschillende opvattingen, laat zien welke problematiek aan moderniteit ten grondslag ligt en hoe deze problematiek in hoge mate bepalend is voor architectuur: discussies over moderniteit zijn namelijk verbonden met het probleem van de verhouding tussen de kapitalistische beschaving en de modernistische cultuur, en architectuur begeeft zich nu eenmaal op beide domeinen. Bovendien geeft architectuur vorm aan wonen en tussen wonen en moderniteit bestaat een spanningsveld: wonen wordt geassocieerd met traditie, geborgenheid en harmonie en moderniteit juist met mobiliteit en veranderlijkheid, je zou kunnen zeggen een soort thuisloosheid. Deze discrepantie is het basisprobleem van de moderne architectuur.

Het tweede hoofdstuk gaat over de modernistische idealen die leefden binnen de Moderne Beweging van de architectuur. De architecten van het Nieuwe Bouwen hadden wat Heynen noemt een pastorale opvatting van moderniteit: men zag zich als onderdeel van een vooruitgangstreven dat arbeiders, industriëlen en kunstenaars eensgezind verenigt rond een gemeenschappelijke doelstelling. Idealen van zuiverheid, authenticiteit en functionaliteit stonden voorop. Tegenspraken en spanningen inherent aan het moderne werden genegeerd. Men was vast voornemens de wereld te verbeteren. Niettemin gingen achter de Moderne Beweging in de architectuur vele stromingen schuil waarvan de standpunten soms hemelsbreed verschilden. Om het complex van opvattingen en de ontwikkeling daarbinnen te illustreren koos Heynen voor het bespreken van het werk van twee prominente figuren van het Nieuwe Bouwen: Siegfried Giedion, met name diens boek 'Space, Time and Architecture' en de Siedlungen van Ernst May in Frankfurt.

Hoofdstuk 3 laat ons zien hoe het moderne ervaren werd buiten de Moderne Beweging van de architectuur. Aan de hand van een aantal momentopnamen beschouwt Heynen denkbeelden die een andere meer kritische traditie vertegenwoordigen dan die van het pastorale programma van de Moderne Beweging. De basisgedachte hierachter is de onmogelijkheid een harmonische cultuur te ont-

wikkelen in de context van een zich moderniserende maatschappij. Achtereenvolgens komen de architect en cultuurcriticus Adolf Loos, Walter Benjamin, Ernst Bloch en de architectuurhistorici Tafuri, Dal Co en Cacciari aan het woord. Ik heb veel plezier beleefd aan Heynens analyse van de woonhuizen van Adolf Loos. Loos, vooral bekend om zijn strijd tegen het ornament in de beroemde tekst 'Ornament und Verbrechen' zag het ontwerpen als een complexe, driedimensionale activiteit. Hij paste ruimtelijke eenheden in elkaar van verschillende verdiepingshoogten met als resultaat verrassende effecten. Heynen neemt de lezer mee op ontdekkingsstocht door een aantal van deze huizen en laat zien hoe en waarom Loos met zijn architectuur vorm geeft aan zijn kijk op de moderne samenleving.

In het vierde hoofdstuk komt de unieke positie van de Internationale Situationisten ter sprake, een avant-gardebeweging die te rade ging bij het neo-marxisme en tegelijkertijd een artistieke avant-gardepositie inneemt. Het situationisme vormt daardoor een van de zeldzame momenten in de twintigste eeuw waar de ontwikkelingslijnen van de beide avant-gardes, de politieke en de artistieke, elkaar kruisen. Het programma hield een heftige kritiek in op de gangbare praktijken van modernistische stedenbouw. Men verzette zich tegen de integratie van kunstenaars in een commercieel circuit en zag voor hen een maatschappijkritische en vernieuwende rol. Als voorbeeld bespreekt Heynen New Babylon, een ontwerp van de kunstenaar Constant voor een utopische woon- en maatschappijvorm waarin iedereen bevrijd is van banden, normen en conventies. Constant gaf hiermee vorm aan een kritiek op de maatschappelijke moderniteit. Puur kritisch en utopisch levert het project, bestaande uit maquettes, kaarten, tekeningen en schilderijen, echter geen concrete oplossingen voor de praktijk.

Met deze constatering is Heynen aangeland bij het creatieve deel van haar boek. Zij vraagt zich gezien het voorgaande af of het alleen aan utopische architectuur voorbehouden is kritisch te kunnen zijn. Met het materiaal uit de eerste hoofdstukken, gecombineerd met nieuw materiaal, formuleert zij hierover een uitgebalanceerd standpunt. Daarvoor gaat zij te rade bij Adorno. In zijn *Aesthetische Theorie* ontwikkelde Adorno een diepgaande reflectie op de verhouding tussen moderniteit en kunst. Belangrijk is het 'dubbelkarakter' van kunst: zowel maatschappelijk bepaald als autonoom. Kunst kan kritisch zijn omdat ze op autonome wijze de sociale factoren die haar bepalen, bewerkt en transformeert. Een hoofdrol daarbij speelt Adorno's mimesisbegrip: om kritiek te kunnen leve-

ren moeten kunstwerken zich tot op zekere hoogte identificeren met datgene waartegen ze in opstand komen. Kunst kan door haar mimetische vermogen een aspect van de werkelijkheid doen oplichten dat gewoonlijk niet zichtbaar is. Heynen stelt voor de zienswijze van Adorno naar architectuur te transponeren. Als het mimetische kunst in staat stelt kritisch te zijn, kan mimesis dan ook in architectuur een kritische rol vervullen? Zo ja: is er tegenwoordig dan sprake van kritische architectuur?

Een analyse van twee hedendaagse architectuurprojecten -de uitbreiding van het Berlijns Museum met een afdeling voor het Joods Museum door Daniel Libeskind en de Toren van Babel, project voor een Sea terminal in Zeebrugge door Rem Koolhaas- maakt duidelijk dat het antwoord bevestigend is. Daarmee is Heynen gekomen aan het slot van haar boek. In een reflectie over wonen, mimesis en cultuur beroept zij zich behalve op Adorno ook op Lyotard. Het is duidelijk dat de moderniteit herschreven dient te worden en haar mislukkingen onder ogen moet zien als voorwaarde voor een stap in de toekomst. Ook de oude opvatting van wonen moet worden herzien. Wonen wordt actiever in de zin van zich een omgeving eigen maken, zich telkens opnieuw installeren. Heynen zet zelf de stap naar architectuur. Ook architectuur kan een stukje geschiedenis kritisch verwerken en op die manier bijdragen aan het herschrijven van de moderniteit. Net als beeldende kunst of literatuur is zij in staat is via mimesis een kritische houding aan te nemen tegenover de leefwereld. Natuurlijk is haar verwevenheid met diezelfde leefwereld specifiek voor architectuur en dat beperkt de vrijheid en maakt belangen tegenstrijdig. Maar Heynen is het helemaal met Adorno eens dat het gehalte van een ontwerp tegenwoordig slechts kan worden afgemeten aan de mate waarin het erin slaagt te bemiddelen tussen al deze tegenstrijdigheden, niet door ze toe te dekken, maar juist door er op in te gaan.

Barbara van Haften-Wintjes

ICOON EN METAFOR IN DE BEELDENDE FILOSOFIE VAN MERLEAU-PONTY

Jenny Slatman

L'expression au-delà de la représentation. Sur l'aïsthésis et l'esthétique chez Merleau-Ponty

Uitgave in eigen beheer, 2001

Dit boek is een proefschrift, een *thèse*. Dat wil zeggen dat deze tekst niet zomaar het resultaat is van een academisch onderzoek, maar dat dit proefschrift als boek ook een these en een argument uitspreekt, presenteert en ‘incarneert’ door middel van een nauwgezette uiteenzetting. Deze studie overstijgt ontgezenzgjlyk de vorm van het zuivere commentaar of ‘close reading’. Zij articuleert een zekere ongedachte (*impensé*) van de filosofie van Merleau-Ponty, en die onderneming is, zoals Slatman aankondigt in de inleiding, niet zonder risico.

In haar ‘ontcijferende’ interpretatie gaat het om een overstijging van de esthetica (rondom het fenomeen van de expressie bij Merleau-Ponty), met als doel om de mogelijkheid van de filosofie zelf te thematiseren. De tekst van Slatman lijkt op het eerste gezicht een pleidooi te zijn voor de fenomenologische methode zoals Husserl die geïntroduceerd heeft. Zij stelt echter ook een afscheiding van deze stroming voor door Merleau-Ponty een zekere vorm van ‘vadermoord’ te laten voltrekken. Slatman stelt dat Merleau-Ponty schatplichtig blijft aan de voornaamste intenties van de fenomenologie zonder daar een ‘strengte Wissenschaft’ van te willen maken. Het gaat om een ‘double lecture, étant à la fois fidèle et méfiante’ (p. 24).

De esthetica mag bij Merleau-Ponty niet zomaar opgevat worden als een filosofie van de kunst, omdat dit te reducerend is. Het gaat niet alleen om een analyse van de ‘expérience esthésiologique’, maar om het in praktijk brengen van deze ervaring als vorm van ‘poïèsis’. De esthetica van Merleau-Ponty moet dus niet beperkt worden tot de teksten van Merleau-Ponty over de schilderkunst zoals *Le doute de Cézanne, Le langage indirect et les voix du silence en L’œil et l’esprit*. Slatman wil laten zien dat zijn esthetica door het gehele fenomenologische project van de filosoof wordt omvat, en het is met name door de introductie van twee ‘nieuwe’ noties – nieuw omdat ze niet als zodanig aanwezig zijn in het werk van Merleau-Ponty – dat de auteur haar these verder ontwikkelt: de *icoon* en de *metafoor*. Die hebben volgens Slatman dezelfde structuur : beide breken, zij het op verschillende wijze, met de natuurlijke houding (van aanblik resp. taal), om terug te keren tot de zaken zelf – of, anders gezegd, om de zin van het Zijn te laten verschijnen (p. 219). De icoon zoals die opgevat wordt door Slatman is op geen enkele wijze schatplichtig aan religieuze of semiotische connotaties. Zij moet veel-er Aristoteliaans opgevat worden in de zin dat het hier gaat om een productieve mimèsis, een ‘poïèsis’. De icoon kan teruggevonden worden in het hart van de merleau-pontiaanse fenomenologie omdat zij de plek is ‘où les regards se croisent,

l'endroit du chiasme, du voir et de l'être vu, du visible et l'invisible' (p. 157).

De overtuiging die de auteur hier wil staven is dat de esthetica van Merleau-Ponty tegelijkertijd een denken van de zintuiglijkheid is en een ontologische studie van het kunstwerk (dat zijn oorsprong heeft in de zintuiglijkheid) als ook de filosofische expressie als *poièsis*. Uiteindelijk is het zo dat de esthetica zoals die zich realiseert in het werk van de filosoof – door middel van fenomenologische reductie – de esthesiologische structuur toont van het lichaam en het vlees (*la chair*) welke de fundamentele wortel vormt voor iedere expressie of *poièsis*.

Het vijfde hoofdstuk, *'L'iconographie de la vision'*, verdient hier bijzondere aandacht. De relevantie van dit hoofdstuk ligt niet zomaar in het feit dat het hier om esthetica gaat, maar in het feit dat dit ons het meest problematische lijkt (juist in het kader van een filosofie van de kunst). Dit hoofdstuk, dat in tegenstelling tot de eerste hoofdstukken een (te) technisch vertoog vermijdt, neemt een sleutelpositie in binnen het gehele proefschrift omdat het hier gaat om een uitwerking van het begrip van de icon waar filosofie en kunst aan het werk zijn zonder dat dit ooit wordt gereduceerd tot een filosofie van de kunst. Er wordt hier een aantal problemen naar voren gebracht waar de filosofie van de kunst vaak tegen aanloopt. Laten we er een aantal verduidelijken. Zoals de auteur opmerkt, dateren de kunstwerken waar Merleau-Ponty aan refereert alle van de moderne tijd (van 1860 tot 1950), maar ook al heeft Slatman hier opzettelijk een schilderij aan toegevoegd uit de Renaissance, dan blijft nog de volgende vraag bestaan: hoe kan de esthetica van Merleau-Ponty die atemporeel en universeel wil zijn zich beperken tot een periode die niet alleen modern is, maar ook nog, zoals Slatman stelt in navolging van Jacques Taminiaux, uitsluitend westers? Het is ook moeilijk om niet een zekere hiërarchie aan te brengen in de kunsten omdat Merleau-Ponty de transcendentale reductie afleidt van de schilderkunst. Nog een andere moeilijkheid, die waarschijnlijk te maken heeft met de fenomenologische aanpak in het algemeen, is de afwezigheid van iedere praktische dimensie (of die nu politiek of ethisch is) welke ook direct de incompatibiliteit van de ontologie van de kunst met een zekere *praxis* naar voren brengt. Hier komt ook de vraag op naar de geschiedenis van de kunst, die van meet af aan afwezig lijkt te zijn bij Merleau-Ponty. Houdt de metafysica op deze wijze niet de hele *geschiedenis* van de kunst en haar specifieke artistieke inscriptie verborgen? Ook al ontwikkelt Slatman deze belangrijke kwestie niet werkelijk, zij geeft zich wel rekenschap van haar ambiguïteit.

Men kan zich hier afvragen of het begrip van de icoon, in plaats van een band te vormen, niet een ravijn creëert dat noch door de filosofie noch door de kunst opgevuld kan worden. Uit het zesde hoofdstuk, *La philosophie figurée*, blijkt dat de fenomenologische premisse van de terugkeer naar de zaken zelf zich slechts kan voltrekken als de filosoof bij de schilder te rade gaat om de wereld in haar onbewerkte betekenis terug te vinden (p. 185). Het lijkt er op dat het de schilder is, en niet de filosoof, die de fenomenologische terugkeer kan voltrekken. En ook al lijkt Slatman nadrukkelijk te stellen dat filosofie en kunst niet verward moeten worden, zij verduidelijkt wel de analogie en verwantschap tussen de filosofische analyse en het werk van de kunstenaar. Filosofie ‘maakt’ men, zoals men een kunstwerk maakt. Filosofie en kunst hebben allebei een iconische en poëtische structuur. Het werk of de productie van de filosofie is net zoals het kunstwerk onophoudelijk open: zij wil geen beeld of figuur zijn, maar dankzij de figuratieve kracht van de metafoer onthult de filosofie de betekenis van het Zijn zonder deze te isoleren in gefixeerde en versteende begrippen. Beeldende filosofie betekent dus dat het filosofische denken altijd open en in beweging zou moeten zijn zonder immobiele begrippen te produceren.

Ook al moeten kunst en filosofie niet verward worden, de auteur insisteert meerdere malen op de affiniteit tussen deze twee disciplines. De idee van een ‘philosophie figurée’ maakt ons de betekenis van deze parallel duidelijk. Om deze terugkeer tot stand te brengen en de dingen zelf tot spreken te brengen moet de filosofie zich op een niet-representerende manier uitdrukken, en als het ware spreken met de zwijgende stemmen van het schilderij (p. 186). De toenadering tussen kunst en filosofie wordt ook concreet wanneer de auteur icoon en metafoer *samen* behandelt, want net zoals in de artistieke (of iconografische) beweging brengt de metafoer een breuk aan met de omgangstaal; zij stelt de transcendentale reductie ‘in-het-werk’ (p. 203). Waar het in beide gevallen om gaat is de weigering van een idolate uitwerking van begrippen of beelden. Dit is de reden waarom Slatman spreekt van *l’expression au-delà de la représentation*, de ‘expressie voorbij de representatie’, want de filosofie moet proberen om zich los te maken van ieder representerend of objectiverend denken, dat wil zeggen een denken dat gevangen is binnen de idolatrie, om uitdrukking te geven aan de verbale icoon (de metafoer).

Als deze studie, met name in het vijfde hoofdstuk, ons vele relevante vraagstellingen biedt, dan is dat niet alleen maar dankzij de rijkdom van Merleau-

Ponty's denken, maar ook dankzij de interpretatie van Slatman, die door *haar* interpretatie te presenteren de ongedachte(s) laat verschijnen, die zowel in de filosofie als in de kunst onophoudelijk her-bewerkt en her-dacht worden. Uiteindelijk bestaat de originaliteit van dit proefschrift in het gebruik van noties en begrippen die als zodanig onzichtbaar zijn in de teksten van Merleau-Ponty; naast de noties van icoon en metafoor vinden we ook die van destructie en *aisthèsis*. Dat wat zich in deze tekst laat lezen, is de 'hors-texte' van Merleau-Ponty. Het is alsof Slatman ons uitnodigt om onze lezing te openen, om het afwezige van de tekst te overstijgen om daar een zekere onzichtbaarheid te onderzoeken.

Marie-Aude Baronian

AANRAKING ZONDER DOORWERKING

Jeroen Peeters en Bart Vandenabeele (red.)

De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard

Damon 2000, € 12,93

De in 1998 overleden Franse filosoof Jean-François Lyotard heeft een grote invloed uitgeoefend op de hedendaagse esthetica. Hij heeft in de eerste plaats het theoretisch debat omtrent de avantgarde-kunst nieuw leven ingeblazen, onder meer doordat hij de traditionele esthetica van het sublieme van haar stoflagen heeft weten te ontdoen en op de 20e eeuwse kunst heeft toegepast. In de tweede plaats heeft hij – in een min of meer dienstbare rol – de steeds weer eigen kenmerken van het werk van (in totaal) tientallen kunstenaars onder woorden trachten te brengen, in catalogus-teksten, inleidingen bij uitgaven en dergelijke. En in de derde plaats heeft hij de esthetica benaderd vanuit een algemene filosofische vraagstelling naar zin en onzin in en van de moderne samenleving. In dit opzicht kan Lyotard dan ook als een opvolger van met name Heidegger en Adorno worden beschouwd.

Het is dan ook een goede zaak dat nu voor het eerst een Nederlandstalig boek is verschenen dat zich speciaal op Lyotards esthetica richt. De bundel gaat terug op een in 1999 te Leuven gehouden conferentie over de esthetica van Lyotard.

De titel 'De passie van de aanraking' brengt een motief tot uitdrukking dat in Lyotards latere werk de boventoon is gaan voeren. Opvallend is immers dat

Lyotards laatste esthetische geschriften, laten we zeggen van na 1988, niet zonder meer in het verlengde liggen van zijn eerdere werk. In dat eerdere werk op het gebied van de esthetica moeten trouwens ook twee duidelijk verschillende perioden worden onderscheiden: a) in de *libidinaal-energetische* periode liet Lyotard zich leiden door Freud en Nietzsche; b) in de *postmodern-kritische* periode (vanaf 1979) oriënteerde Lyotard zich op Kant en in mindere mate op Heidegger. Maar daarna breekt een derde periode aan, waarin Lyotard weer aanknoopt bij zijn allereerste leermeester, de fenomenoloog Merleau-Ponty, maar waarin hij vervolgens uitkomt bij wat ik eerder al eens heb genoemd: een wijsgerige antropologie van de onmenselijkheid. In een eigenzinnige en hardnekkige doordinking van het bezielde lichaam en het ‘gebaar’ dat dit lichaam maakt, thematiseert Lyotard datgene wat de mens in de kunst gegeven wordt, als iets waarop de ‘geest’ geen greep heeft. Het gaat hier om een fenomenologie die van haar subjectcentrisme is bevrijd of om een antropologie die van haar geestcentrisme is bevrijd. Na een eerste periode die te zeer op het verlangen naar omkering berustte en een tweede periode die zich vooral op de veelheid beriep, lijkt Lyotard in de derde periode de termen te hebben gevonden die het hem mogelijk maken definitief afstand te nemen van de cognitivistische esthetica, die zoals bekend vooral door Hegel maar ook door een deel van de Angelsaksische of analytische esthetica wordt aangehangen. Deze derde periode zou ik de *fenomenologisch-nihilistische* willen noemen.

Het bijzondere karakter van Lyotards latere (derde) esthetica – en daarmee de strekking van de titel – komt het duidelijkst naar voren in de eerste tekst van de bundel. Hierin gaat Herman Parret in op het thema van de ‘aanwezigheid’ in Lyotards werk. De aanwezigheid is een soort ontologisch ‘teveel’ dat enkel door de ‘nulgraad van de geest’ kan worden ontvangen, dat wil zeggen, niet door de animus (geest) maar door de anima (ziel). De ziel komt in zintuiglijk opzicht eigenlijk het best aan bod in de tastzin en in de daarbij behorende ‘pathemata’ van de schok, streek, slag of trilling. Deze pathemata zijn niet zozeer bewust verwerkte ervaringen, maar producten van wat men ondergaat. In de ‘passie’ van een dergelijke sensibele aanraking wordt een aanwezigheid gevoeld die tegelijk een afwezigheid of een ‘exodus van het sensibele’ betekent. De ziel (of het bezielde lichaam) wordt immers slechts in een ‘oogwenk’ door de aanwezigheid geraakt, zodat er nooit een stabiel Zijn of *noëma* wordt beleefd waarop de geest zich kan richten. De aanwezigheid is al weer voorbij. De hoop die de kunst ons te midden

van de vertechniseerde samenleving blijft bieden, is aldus tot het uiterste teruggebracht, namelijk tot iets dat wij niet kunnen vasthouden.

Naast Parrets diepgravende beschouwing van Lyotards recente esthetica zijn er andere waardevolle bijdragen in de bundel die zich veeleer op het vlak van de concrete toepassing bevinden. Dirk Pauwels bijvoorbeeld behandelt de in 1985 in het Centre Pompidou te Parijs door Lyotard georganiseerde tentoonstelling *Les Immatériaux*. Deze expositie concentreerde zich op vijf ‘mat-ten’ (matériau, maternité, matrice, matière, matériel) ten einde de hedendaagse *dematerialisering* van het bestaan onder de aandacht te brengen. En Jeroen Peeters belicht een aspect van Lyotards werk waaraan filosofen veelal voorbijgaan, namelijk de reeks van kritieken en commentaren op specifieke kunstwerken of kunstenaars, zoals Newman, Appel en Arakawa, om maar enkelen te noemen. Ook in de uitvoerige bibliografie van Lyotards werk achterin het boek wordt dit type teksten niet vergeten.

Verhelderend en prikkelend zijn verder de artikelen van Nathalie Roelens, die terugkijkt op Lyotards energetische esthetica van de jaren zeventig, van Bart Vandenabeele, die op het punt van de belangeloosheid de esthetica van Kant, Schopenhauer en Lyotard vergelijkt, en van Chris Doude van Troostwijk die aan de hand van uitspraken van Lyotard over Valéry de verhouding tussen de kunst en het denken in beschouwing neemt.

Maar hoe verdienstelijk deze (en de overige) artikelen ook zijn, de bundel als geheel wekt toch enigszins de indruk van een gemiste kans. Waarom niet wat meer tijd genomen zodat ook andere belangrijke aspecten van Lyotards esthetica aan de orde konden worden gesteld? Nu ontbreekt er zoveel waarnaar de lezer die een deel van de (vertaalde) teksten van Lyotard heeft gelezen nieuwsgierig zou kunnen zijn. Bijvoorbeeld: hoe zou Lyotards plaats in de 20e eeuwse esthetica en met name zijn verhouding tot Heidegger en Adorno moeten worden ingeschat? Waarom geen behandeling van de relatie tussen esthetica en ethiek, waaraan Lyotard zelf toch vele teksten en passages heeft gewijd, zonder overigens ooit tot een consistente opvatting hierover te komen? Waarom geen licht geworpen op het verband tussen Lyotards esthetische en zijn psychoanalytische inzichten, waar bijvoorbeeld zijn *Heidegger en “de joden”* helemaal op berust? Of op de verhouding tussen esthetica en politiek? En wat te zeggen van het feit dat Lyotard in zijn hoofdwerk *Le différend* – het werk dat hij zelf meermalen als ‘mijn filosofieboek’ heeft aangemerkt – nauwelijks een woord aan de kunst heeft gewijd?

Natuurlijk, de subtitel: ‘over de esthetica van Lyotard’ spreekt geen grote pretenties uit, maar het is jammer dat die pretenties er niet waren en dus ook niet zijn waargemaakt. Het boek is te bescheiden van opzet, zodat de lezer tamelijk onbevredigd blijft zitten. Lyotards esthetica wordt aangeraakt, zonder dat het tot een doorwerking komt.

Frans van Peperstraten

MARTHA NUSSBAUM EN BOEKENWIJSHEID

Marianne Boenink

Boekenwijsheid – Filosofie, literatuur en politieke oordeelsvorming

uitgave in eigen beheer, 2000

In 2000 promoveerde Marianne Boenink aan de UvA. Haar proefschrift *Boekenwijsheid – Filosofie, literatuur en politieke oordeelsvorming* kan gezien worden als een reactie op Martha Nussbaums opvattingen over de verhouding tussen literatuur en ethiek. Boenink analyseert twee literaire en twee filosofische teksten en hoopt op basis daarvan iets te kunnen zeggen over de invloed van deze genres op politieke oordeelsvorming. Daarmee stelt ze zich een iets ander doel dan Nussbaum, bij wie het om morele oordeelsvorming gaat.

Boenink begint haar proefschrift met een bespreking van Nussbaums werk en plaatst daar vervolgens enige kritische kanttekeningen bij. Zo vindt ze dat Nussbaum te generaliserend over literatuur en filosofie spreekt. In *Love's Knowledge* zet Nussbaum de beide genres tegenover elkaar: bij het lezen van literair werk zijn we nederig, vertrouwend en open, bij het verwerken van filosofische argumenten daarentegen sceptisch, wantrouwend en beheersend; literatuur stimuleert de empathische inleving en verbeelding, filosofie zet aan tot distantie en abstrahering. Boenink bekritiseert deze scheiding van de genres. Ze wil proberen aan te tonen dat de verschillen tussen twee literaire werken onderling (dan wel twee filosofische werken onderling) vaak groter zijn dan die tussen een literair en een filosofisch werk. Ze wekt daarbij enigszins de indruk ten strijde te trekken tegen een zelfgecreëerde vijand. Nussbaum zwakt immers in *Love's Knowledge* zelf bovengenoemde voorstelling van zaken al af met de opmerking dat deze te simpel en te schematisch is.

Een ander punt van kritiek van Boenink op Nussbaum betreft haar tekst-

keuze. Boenink vindt deze te beperkt. Nussbaum kiest vooral werk van filosofen met een literaire stijl (Plato, Epicurus, Seneca) en psychologische of sociaal-realistische romans van Angelsaksische auteurs (Dickens, James, Woolf). Boenink wil aanvullend onderzoek doen. Ze kiest daartoe vier teksten uit de twintigste eeuw, twee van de Britse, conservatieve filosoof Michael Oakeshott (1901-1990) en twee van de eveneens Britse, conservatieve schrijver Evelyn Waugh (1903-1966). Haar proefschrift bestaat voor het grootste deel uit de analyse daarvan.

Boenink betuigt haar sympathie voor pogingen filosofie en literatuur dichter bijeen te brengen. Ze is het nadrukkelijk niet eens met de opvatting dat de vergelijking van filosofische en literaire teksten een vergelijking van appels en peren is. Bij haar analyse van filosofische teksten gebruikt ze begrippen die in de literatuurwetenschap ontwikkeld zijn om de structuur van literaire fictie te verhelderen. Dit leidt tot opmerkelijke beweringen. Michael Oakeshott schrijft in een van de door Boenink gekozen teksten (*On Human Conduct*): “I shall begin with a brief account of what I take understanding to be”. Het lijkt me dat ‘I’ hier direct en ondubbelzinnig naar de auteur verwijst. Boenink meent echter: “Oakeshott [laat] de hele tekst vertellen door een eenduidige ‘stem’. Deze verteller treedt soms expliciet als ik-figuur naar voren, maar blijft vaak ook als onpersoonlijke instantie op de achtergrond” (p. 85). Later voegt ze toe: “Aangezien er in dit boek [*On Human Conduct*] slechts één verteller is, ligt het voor de hand deze te identificeren met de (geïmpliceerde) auteur. Toch valt een geïmpliceerde auteur zelfs in zo’n relatief eenduidige tekst nooit helemaal samen met de verteller” (p. 98). Ze onderscheidt een auteur, een geïmpliceerde auteur en een verteller, maar laat na de lezer duidelijk te maken waarin deze van elkaar verschillen en wat hun functie is. De om ‘geïmpliceerde’ geplaatste haakjes maken het raadsel alleen maar groter.

Na haar analyses van twee teksten van Oakeshott en twee teksten van Waugh keert Boenink terug naar het werk van Nussbaum en haar kritiek daarop. Volgens Nussbaum reduceren filosofische teksten de complexiteit en contingentie van het goede leven, terwijl literaire teksten die complexiteit en contingentie juist erkennen en tolereren. Daar zet Boenink op basis van haar analyses deze conclusie tegenover: “De teksten die ik heb geanalyseerd, trachten alle op hun manier de contemporaine samenleving zo te interpreteren dat deze door de lezer als minder contingent wordt ervaren. Dat geldt niet alleen voor de filosofische teksten, zoals Nussbaum veronderstelt, maar ook voor de literaire. Dat mag overigens nauwelijks een verrassing heten, want *de auteurs en teksten voor de analyse zijn mede*

op basis van dat kenmerk uitgekozen” (p. 188, mijn cursivering). Hier zet Boenink de bijl aan de wortel van haar eigen onderzoek. Ze wist blijkbaar al voordat ze met haar analyses begon wat de uitkomst daarvan moest zijn. Haar werk, zo begrijpt de lezer nu, vormt in het geheel geen onderzoek, maar hooguit een illustratie: de schrijfster heeft eenvoudigweg teksten uitgezocht die haar vooropgezette mening aannemelijk moeten maken.

Boenink vergaloppeert zich nogmaals met de stellige bewering: “En vooral ook heb ik getoond dat de verschillen tussen filosofische teksten onderling en literaire teksten onderling *vaak* een grotere rol spelen dan die tussen filosofie enerzijds en literatuur anderzijds” (p. 207, mijn cursivering). Boenink meent blijkbaar dat ze op basis van haar bespreking van vier teksten uitspraken kan doen over hoe de genres zich vaak tot elkaar verhouden. Op dezelfde bladzijde stelt ze, dat ze bezwaren die ze tegen Nussbaums werk inbracht in haar eigen studie heeft ondervangen. Ik ben niet overtuigd.

Ankie van Savooyen