

## **RECENSIES**

Redactie: Albert van der Schoot

KUNST VERLANGT NAAR COMMENTAAR

Thomas Baumeister

*De filosofie en de kunsten – van Plato tot Beuys*

Damon 1999, f 69,50

Het onderwijs in de esthetica heeft het lange tijd zonder een goed bruikbare Nederlandstalige inleiding moeten doen. In mijn eigen studietijd werd het tentamen Inleiding Esthetica door Aler afgenomen op basis van het *Que sais-je?*-deeltje *L'Esthétique* van Denis Huisman, een boekje dat in de slechtste zin van het woord

met de Franse slag geschreven was. Studenten werden toen nog geacht zich op de Franse tekst te storten, maar er bestond ook een Nederlandse vertaling van, die natuurlijk niets beter was dan het origineel: *Esthetica* (Aula 1964).

In de jaren daarna passeerden diverse Engelstalige inleidingen de revue – Saw, Stolnitz, Hospers, Beardsley, Dickie, Hanfling en tenslotte Anne Sheppard, wier *Aesthetics* in het Nederlands werd vertaald als *Filosofie van de kunst* (Aula 1989). Al deze auteurs leden aan een zekere Angelsaksische gezichtsvernaauwing. Ondanks de nadruk die in de analytische filosofie op kwesties van betekenis en representatie wordt gelegd drongen de invloedrijke (post-)structuralistische benaderingen daarvan niet of nauwelijks tot deze boeken door, ook niet tot de boeken die pas in de laatste decennia van de vorige eeuw het levenslicht zagen. Dialectische benaderingen zijn bij de meeste Angelsaksische auteurs nooit populair geweest, en met fenomenologie en hermeneutiek hebben ze al evenmin goed raad geweten.

In diezelfde periode verrijkte uitgeverij Van Gorcum de markt met twee oorspronkelijk Nederlandstalige inleidingen, Van Haechts *Inleiding tot de Filosofie van de Kunst* (1978) en Fresco's *Filosofie en kunst* (1988). Beide boeken legden vooral getuigenis af van de heel persoonlijke benadering van de esthetica door hun auteurs; buiten hun eigen lespraktijk om waren ze nauwelijks bruikbaar als inleiding voor een ruimer publiek. In mindere mate geldt dat bezwaar ook voor Rob van Gerwens *Kennis in schoonheid* (Boom 1992); dat boek is meer een benadering van esthetische vraagstukken vanuit verschillende filosofische stromingen dan een inleiding in de esthetica. Dezelfde opzet volgt Johannes Mol in zijn *Filosofen over het belang van kunst* (Damon 1997), zij het dat hij niet van stromingen uitgaat maar van filosofen (tot en met Lyotard). Dit boek is toegankelijker en ook minder diepgravend geschreven dan het boek van Van Gerwen; het is evenmin een inleiding in de esthetica, maar waarschijnlijk heel goed bruikbaar bij de lespraktijk in het kunstvakonderwijs waar Mol in werkzaam is. De verschijning van Antoon van den Braembussches *Denken over Kunst* (Coutinho 1994) mag

voor de Nederlandse esthetica als een doorbraak worden beschouwd; weliswaar viel er aan de eerste drukken nog het een en ander te verbeteren en moesten er ook nog wat witte plekken worden opgevuld, maar voor het eerst hadden we hier een Nederlandstalige inleiding in handen die van een systematische benadering uitging, een aantal hoofdfiguren uit de geschiedenis invoegde op de plaatsen waar de systematiek dat verlangde, en ook oog had voor de ontwikkelingen van de afgelopen decennia en de relevantie daarvan voor recentere productievormen zoals de videoclip. De onlangs verschenen herziene derde druk wordt in dit nummer eveneens besproken.

Een blik op de opzet van het nieuwe boek van de Nijmeegse esthetica-docent Thomas Baumeister maakt duidelijk dat die positie van Van den Braembussche daar niet door wordt aangetast. Want hoewel dit boek de traditionele thema's van de esthetica – thema's zoals de mimesis, de katharsis, het sacrale, het sublieme etc. – indringend aan de orde stelt, is het zeker geen systematische inleiding daarin; en hoewel het chronologisch is opgezet, is het al evenmin een inleiding in de geschiedenis van de esthetica. Veel meer heeft het boek het karakter van een aantal goed geordende *capita selecta*, bij de behandeling waarvan Baumeister zich niet alleen als estheticus waarmaakt maar ook als estheet.

Waar Baumeister vooral naar toe werkt is een levende reflectie op moderne kunstwerken, die in de eerste plaats gevoed wordt vanuit de Duitse filosofische traditie. Met name Adorno blijkt nogal eens op zijn schouder te hebben plaatsgenomen om hem de verdere voortgang van het boek in te fluisteren, maar ook Gadamer en zelfs Arnold Gehlen zijn daarbij behulpzaam geweest. Baumeister omschrijft kunstwerken in de moderne zin als 'objecten die uitdrukkelijk gemaakt zijn om bekeken en beluisterd te worden, en wel omwille van de eigenschappen die ze als object hebben of tentoon spreiden' (p. 462). Die oriëntatie is typisch voor veel kunst van de twintigste eeuw, van Marcel Duchamp tot en met Bruce Naumann, en Baumeister toont een speciale gevoeligheid voor kunstenaars die door middel van hun

artistieke creaties ontologische of antropologische vragen opwerpen. Deze *Kommentarbedürftigkeit* krijgt onder andere gestalte in de problematisering van de museale status door Duchamp, in het clownsmotief dat Naumann met Samuel Beckett verbindt, en natuurlijk in de vreemde assemblages van op het eerste gezicht disparate elementen uit verschillende betekenisvelden bij Joseph Beuys. Waar Van den Braembussche een soms wat geforceerde poging doet om bij elk van zijn hoofdstukken telkens één kunstenaar als illustratie te laten passen, is de kunst in dit boek veel meer organisch in de filosofische reflectie geïntegreerd. En inderdaad wordt er niet alleen gekeken maar ook geluisterd: anders dan in veel esthetische literatuur neemt muziek hier een weldadig ruime plaats in, met – opnieuw dankzij Adorno – Mahler, Schönberg en Strawinsky als hoofdfiguren. Literatuur en, minder nadrukkelijk, film (‘evenzeer als de architectuur een stiefkind van de filosofische esthetica’, p. 346) worden door Kafka, Proust, Eisenstein, Hitchcock en anderen vertegenwoordigd.

De grootste verdienste van Baumeister vind ik zijn ideeënhistorische alertheid. Esthetische termen zijn bij hem geen lemma's uit een encyclopedie, die in zo'n leerboek in de juiste volgorde moeten worden gezet – het zijn gedachtenclusters die zich in een dynamische context ontwikkelen. Baumeister weet die context present te maken. Begrippenparen zoals *fobos* en *eleos* bij Aristoteles, vrijheid en dwang bij Kant, aarde en wereld bij Heidegger klinken ons vertrouwd in de oren, maar bij Baumeister krijgen ze net die extra inbedding waardoor hun betekenis horizon tot leven komt.

Die ideeënhistorische inslag bepaalt ook zijn prioriteitenkeuze. Aan Tolstoj bijvoorbeeld verspilt Baumeister geen ruimte, zoals de Angelsaksische inleidingen doen die in *What is Art?* een veroordeling van de kunst tegenkomen en daarom de Russische edelman als een late tweelingbroer van Plato beschouwen. De twee keer dat zijn naam in dit boek valt betreft dat zijn rol als schrijver, niet als pseudo-filosoof. Baumeister denkt en schrijft vanuit de Duitse traditie. Toch krijgen niet alle belangrijke Duitse filosofen de

aandacht die ze verdienen: aan Schiller wordt alleen vrij oppervlakkig gerefereerd, Schelling krijgt minder dan twee bladzijden toegemeten om de overgang van Kant naar Hegel te kunnen maken, en Schopenhauer krijgt in het boek nauwelijks een andere rol dan die van inspirator van Nietzsche – maar *waarom* een zo eigenzinnig denker als Nietzsche zich nu juist door Schopenhauer liet inspireren blijft voor de lezer verborgen.

Zulke keuzes leggen de sterke maar ook de zwakke kanten van het boek bloot, vooral met betrekking tot het beeld dat van de periode van de Verlichting wordt geschetst. Baumeister heeft de neiging om de hele achttiende eeuw ondergeschikt te maken aan de kantiaanse wending die aan het eind van die eeuw de filosofie, en daarmee ook de kersverse esthetica, in haar greep krijgt. Zijn hoofdstuk 8 (‘Het ontstaan van de “wijsgerige esthetica” als afzonderlijke discipline’) telt slechts zeven pagina’s. Daarin worden de factoren die tot de zelfstandige status van het vak hebben geleid trefzeker, maar ook wel heel compact aangeduid. Meteen aan het begin van het volgende hoofdstuk gaat het tempo flink omlaag, en neemt Baumeister rustig de tijd om vanuit een uitgebreide beschrijving van het paleis en de tuinen van Versailles op de *Einbildungskraft* en de smaak terecht te komen. Van de vele Engelse filosofen uit die tijd krijgt alleen Addison de ruimte; sleutelfiguren als Hume en Burke moeten het met sporadische vermeldingen doen, ook op die plaatsen waar de smaak en het sublieme worden gethematiseerd.

Het is op dit punt dat Baumeister het verst verwijderd is van de historische inleiding van Monroe Beardsley (*Aesthetics from Classical Greece to the Present*, oorspr. New York 1966). Waar dat boek, vanuit de bovengenoemde Angelsaksische *bias*, een uitgebreide excursie door het Britse taalgebied maakt om tussen Shaftesbury en Burke ook een paar dozijn minder invloedrijke filosofen aan bod te laten komen, daar beperkt Baumeister zich tot een korte erkenning van hun verdiensten. Van de Engelstalige filosofen van de twintigste eeuw brengt hij alleen Goodman over het voetlicht. De in de Angelsaksische esthetica nog steeds heftig bediscussieerde Arthur Danto

wordt, zelfs bij de gedetailleerde bespreking van Duchamp en Warhol, met een paar korte vermeldingen als het ware op afstand gehouden; een van de in de Index vermelde plaatsen is bovendien niet voor hem, maar voor Dante Alighieri bestemd. Die Index moet overigens slechts in aanvulling op de inhoudsopgave worden gebruikt. Wie zich door de Index zou willen laten leiden om bijvoorbeeld te weten te komen wat Baumeister over Plotinus zegt, vindt zijn eerste trefplaats pas op p. 108. Maar dan is het uitgebreide hoofdstuk waarin de auteur gedetailleerd laat zien hoe Plotinus' esthetica voortvloeit uit zijn metafysica al voorbij (pp. 77-101).

Aan het einde van het boek besteedt Baumeister veel aandacht aan de verhouding tussen moderniteit en postmoderniteit. Daarbij doet hij een dappere poging om alle betekenissen waarin het begrip 'postmodern' opduikt in kaart te brengen – zoals bekend geen sinecure, en het resultaat is dan ook vooral een bevestiging van de gigantische verwarring rondom (en dankzij) dit begrip. Toch gaat het Baumeister niet alleen om een inventarisatie, maar ook om een diagnose die enig licht werpt op de vraag wat we in de toekomst nog van de kunst te verwachten hebben. Het antwoord op die vraag valt wat bleker uit dan de analyse zelf: esthetici zijn geen profeten van de wereldgeest, en artistieke vernieuwing komt toch altijd uit onverwachte hoek (pp. 455/6). In deze laatste hoofdstukken biedt Baumeister ook ruimte voor de inbreng van Deleuze en Lyotard, maar aan een evaluatie van Derrida en de deconstructie komt hij niet toe.

Nog eenmaal vergelijkend met de andere boeken kunnen we zeggen dat Van den Braembussche de meest systematische inleiding biedt, en dat Beardsley, als inleiding tot de geschiedenis van de esthetica (althans tot en met de negentiende eeuw, en ondanks een zekere *overkill* aan achttiende eeuwse Britten), een evenwichtiger panorama biedt dan *De filosofie en de kunsten*. Maar als historisch doordachte integratie van filosofische theorie en artistieke praktijk hoeft Baumeister in geen van de andere hier genoemde schrijvers zijn meerdere te erkennen. Een inleidingscursus aan de hand van

het boek van Van den Braembussche en een vervolgcursus met dit boek van Baumeister – dat lijkt een aantrekkelijk menu.

*Albert van der Schoot*

GEEN VERVREEMDING, MAAR CONSENSUS

Wil J. Hildebrand

*Theorie van theatrale interactie*

Thela Thesis 1999; f 32,50

Het is geen sinecure om op een theoretisch verantwoorde manier over theater te schrijven. Niet in de laatste plaats ligt dat aan het ‘object’; dat is immers niet een aanwijsbaar ding of een in alle stilte bestudeerbaar verschijnsel, geen schilderij, geen tekst, er is zelfs geen sprake van een conserveerbare en reproduceerbare sequentie, zoals bij film of dans (choreografie). Theater is een kunstvorm die gebonden is aan de gelijktijdige aanwezigheid van makers en publiek, het is een ‘gebeuren’, een ‘happening’, ‘show’, ‘party’. De hiervoor toepasselijke term die Erika Fischer-Lichte in haar toonaangevende *Semiotik des Theaters* (1983) heeft gelanceerd, met als doel om de typische zijnswijze van theater te kenmerken als gebeurtenis die hier en nu plaatsvindt, lijkt nog niets aan geldigheid te hebben ingeboet: wat na elke voorstelling onachterhaalbaar verloren gaat is haar ‘absolute tegenwoordigheid’. Alle efemere relaties en tekens kunnen weliswaar in de vorm van requisieten (of relikwieën) overblijven, de gehele ‘tekensamenhang’ waarin ze functioneerden, zo stelt Fischer-Lichte kort maar krachtig, ‘laat zich niet overleveren’ (p. 15). De eenzijdige titel van haar studie ten spijt, blijkt juist de overtuigingskracht van haar betoog vooral te schuilen in de subtiele combinatie van auteurs, zeker niet allemaal semiotici, zoals Jakobson, Gadamer, Greimas, Mukarovsky, Morris, Barthes, Szondi en Kristeva – om er maar enkelen te noemen. En zo deinst zij er niet voor terug om een structurele analyse aan een communicatietheorie te

paren en semiotiek aan te vullen met hermeneutiek. Op deze compromisrijke wijze kan zij bijvoorbeeld het verlies van een semiotische ‘tekensamenhang’ met een gerust hart tegemoet zien omdat er toch ook nog zo iets bestaat als een hermeneutische ‘zinsamenhang’, of, in haar eigen woorden, ‘productie en receptie van een theatrale tekst staan op een bepaalde manier in een wederkerige verhouding tot elkaar: terwijl de productie als een proces van zinconstitutie verloopt, waarin de deelnemende subjecten tekens uitwisselen (..), verschijnt de receptie als proces van zinconstitutie, in het verloop waarvan de recipiërende subjecten aan de voorstelling een bepaalde zin toekennen’ (Band 3, p. 54). Hoewel er dus sprake is van een ervaring van absolute tegenwoordigheid, resulteert het proces van symbolische intersubjectiviteit, tussen makers en publiek, niet in een ‘absolute waarheid’. Er zijn volgens Fischer-Lichte zeker wel intersubjectief getoetste kritieken en navoltekbare interpretaties mogelijk, maar er zal nooit zo iets bestaan als een algemeengeldige, ‘objectief gegeven juiste zin’ van een voorstelling (ibidem, p. 68).

Laat de *Semiotik* van Fischer-Lichte zich lezen als een eclectische maar toch zeker ook prismatische, allesomvattende theorie over het fenomeen theater, waarbij nagenoeg elk facet wordt belicht, dan kan de *Theorie* van Hildebrand bij wijze van contrast getypeerd worden als een specialistische verhandeling, en dus veeleer als een uitwerking van een aspect van een overkoepeleend sociologisch program. Het is vooral deze sociologische doelstelling die de kritische toon van Hildebrands studie verklaart: hij zet zich – soms iets te – sterk af tegen de klassieke dramatheorie (M. Pfister) en de semiotiek (Fischer-Lichte). Beide auteurs zouden het theater als sociaal fenomeen hebben onderbelicht. Deze kritiek is ten aanzien van Pfister een schot voor open doel, omdat hij zich vooral op de toneeltekst en de auteur en dus ook op de lezer richt. Het verwijt aan het adres van Fischer-Lichte, tot twee keer toe zelfs, dat zij de ‘eenzame toeschouwer’ (p. 134, 137) centraal zou stellen, is wat kort door de bocht. Zij omschrijft met de triade A (acteur), X (personage), S (toeschouwer) een ‘minimale voorwaarde’ (Band 1, p. 16) waaraan het fenomeen theater moet vol-



doen, eerder een schema dus, dat naar believen in meervoud kan worden gelezen (we kunnen daarbij denken in de richting van Gadamers beschrijving van de hermeneutische cirkel en de leefwereld in *Wahrheit und Methode*).

Het feit dat Hildebrand zich zo afzet tegen prominente voorgangers, is zoals gezegd alleen te verklaren uit zijn doelstelling om het theater als een sociologisch ideaal model – van een mogelijke ofwel alternatieve wereld – te beschrijven. Hij wil dus zogezegd de emancipatorische potentie van het theater voor het voetlicht brengen. Gemotiveerd door deze sociale drijfveer zoekt hij mogelijkheden om de bestaande theatersociologie nieuw leven in te blazen met behulp van de sociale filosofie van Habermas. Hildebrand neemt zich voor het symbolisch-interactionisme van Arno Paul te verbeteren, door middel van een ‘completere uitwerking van een theorie van theatrale interactie dan bij Arno Paul het geval is’ (p. 1). En het boek *Handeln und Zuschauen* (1973) van de theatersocioloog Uri Rapp beschouwt Hildebrand als een ‘standaardwerk’ (p. 138) dat aanvulling behoeft omdat het ‘beperkt’ en ‘eenzijdig’ is. De aldus beoogde verbeteringen, uitbreidingen en aanvullingen moeten voorts worden ontleend aan Habermas’ *Theorie des kommunikativen Handelns* (1982). In het spoor van Habermas wil Hildebrand een theorie van theatrale interactie ontwikkelen, waarvoor de ‘paradigmawisseling’ van het bewustzijnsfilosofische subject-object model naar een theorie van communicatieve intersubjectiviteit het criterium is.

Dit is niet de geschikte plek om in detail na te gaan hoe volgens Hildebrand Habermas’ idealistische consensus-theorie – vooral praktisch! – van toepassing kan zijn op de experimentele situatie van de theaterpraktijk (bijvoorbeeld als omkering: van Uri Rapp’s ‘de wereld als theater’ naar Hildebrands ‘het theater als wereld’). Ik wil slechts enkele kanttekeningen plaatsen. Ik denk dat Habermas’ concept van *consensus*, zoals Hildebrand dat in verband brengt met de theatrale interactie, niet wezenlijk verschilt van het begrip *zinconstitutie* van Fischer-Lichte. Deze overeenkomst blijkt ook wanneer Hildebrand bijvoorbeeld zegt dat ‘de aanname van consensus’ een ‘erva-

ring van zinvolheid' is die in het 'collectieve geheugen van de cultuur ligt opgeslagen' en die 'hypothetisch wordt verondersteld', waardoor de betrokkenen 'weten' dat ze 'fundamenteel op elkaar betrokken' zijn (p. 48, 53). Het lijkt me dan ook een uitdaging voor hem om de *Semiotik des Theaters* nog eens *affirmatief* te herlezen. Een andere opmerking houdt verband met een volgens mij problematische relatie tussen Hildebrand en Habermas. Wanneer Hildebrand het begrip consensus wil combineren met de categorie van dramaturgisch handelen, toegepast in de context van theatermakers (een verzamelaar voor regisseur, acteur, auteur, decorontwerper etc.), dan moet hij zich realiseren dat deze combinatie zich slecht verdraagt met Habermas' model. Als we een greep doen uit de vele schema's van Habermas' *Theorie des kommunikativen Handelns* en er twee naast elkaar leggen (Band 1, p. 45 en 448) dan blijkt dat dramaturgisch handelen verband houdt met 'esthetisch-praktisch weten' resulterend in kunstwerken en kritiek. De meningen en waarden die hiermee verband houden, en ook in theater-culturele contexten circuleren, kunnen op geen enkele manier aanspraak maken op algemene of universele instemming, en dus bieden zij volgens het schematisme van Habermas geen grond – en is het theater ook niet de juiste plek – voor een theoretisch-praktische discussie die door middel van argumenten gericht is op waarheid (consensus als gedeeld begrip). Hildebrand lijkt het in dit opzicht niet eens met Habermas, hij wil namelijk ook de theatermakers en het publiek zien als betrokkenen in een proces van theatrale interactie gericht op consensus. In politiek opzicht zou het theater dan idealiter functioneren als een soort parlementaire proeftuin, en dat lijkt me een opsteker voor onze staatssecretaris Van der Ploeg. Volgens de terminologie van Habermas zou echter Hildebrands *Theorie* toch beter *Kritiek van theatrale interactie* kunnen heten. Als we deze relativering terugkoppelen naar de *Semiotik* van Fischer-Lichte, dan zou ook Hildebrand moeten toegeven, dat er nooit zoiets kan bestaan als een algemeengeldige, objectief gegeven juiste zin van een voorstelling.

*Sybrandt van Keulen*

MOOI EN LELIJK

A.A. van den Braembussche

*Denken over kunst – Een inleiding in de kunstfilosofie*

Coutinho 2000 (derde herziene druk), f 59,50

*Denken over Kunst* is de derde herziene druk van het boek dat oorspronkelijk in 1994 is verschenen. Sinds het verschijnen van de eerste druk is het boek een populair handboek geworden in het estheticaonderwijs op HBO-instellingen en universiteiten. Ik ben een van die vele docenten die het boek vanaf 1994 aan verschillende universiteiten heeft gebruikt. Door deze onderwijspraktijk kan ik begrijpen waarom het boek in het onderwijs zo veelvuldig wordt gebruikt: het is een overzichtelijke en compacte inleiding (twaalf hoofdstukken: een ideale omvang voor het onderwijs) van de belangrijkste twintigste-eeuwse stromingen in de kunstfilosofie, en daarnaast worden ook Kant, Hegel en Nietzsche behandeld als de belangrijkste grondleggers van de filosofie van de kunst. Daarbij komt dat dit het enige Nederlandse handboek is; Baumeisters *Filosofie van de Kunst* is door zijn omvang en historische breedte minder geschikt als inleidend handboek. Er zijn ook geen Duitse en Engelse handboeken die vergelijkbaar zijn met *Denken over Kunst*, wat betreft omvang en inhoud. Het is opvallend dat Duitse en Engelse Esthetica-handboeken niet zelden vanuit een specifieke filosofische traditie zijn geschreven, waardoor vaak een gekleurd beeld wordt gegeven van de behandelde stromingen en filosofen. Een belangrijk pluspunt van Van den Braembussches handboek is dat alle stromingen en filosofen redelijk onbevooroordeeld worden besproken en op hun eigen merites worden beoordeeld. Een en ander zorgt er voor dat het boek als stevige basis kan dienen waardoor in colleges wat meer in de diepte op de zaken kan worden ingegaan.

In de eerste druk van het boek waren twee grote minpunten aan te wijzen die in de nieuwe druk zijn opgelost. Ten eerste ontbraken twee

belangrijke filosofen: Heidegger en Merleau-Ponty. Dat gebrek is hersteld met een prachtig hoofdstuk over ‘het fenomenologisch perspectief’. Uit het hoofdstuk blijkt dat de auteur in de afgelopen jaren veel meer greep op zijn materiaal heeft gekregen: wat betreft filosofische diepgang maar ook wat betreft taalgebruik behoort dit hoofdstuk tot de beste van het boek. Het is daarom jammer dat de auteur niet een veel ingrijpender herziening van het hele boek heeft ondernomen. Kritiek van veel van mijn studenten – die ik deel – was dat zij het boek wat schools vonden opgezet en filosofisch weinig uitdagend van aard. Dat komt, denk ik, door de schematische opzet van de hoofdstukken: eerst wordt in enkele paragrafen vaak puntsgewijs een filosoof behandeld, vervolgens worden de belangrijkste bezwaren tegen deze filosoof opgesomd. Bijna elk hoofdstuk sluit af met een paragraaf *Het atelier van de kunstenaar*, waarin een kunstenaar of kunststroming wordt behandeld die op een of andere manier in verband wordt gebracht met de behandelde filosoof. In geen van deze paragrafen gebeurt dat echter op overtuigende wijze. Daardoor wordt bij studenten de indruk gewekt – en niet helemaal ten onrechte – dat filosofie van de kunst weinig in handen geeft om iets zinvol te zeggen over een individueel kunstwerk. Dat probleem had kunnen worden voorkomen door aandacht te besteden aan enkele hedendaagse filosofen – zoals Gottfried Boehm – die hebben laten zien dat een filosoof wel iets te bieden heeft bij het kijken naar en het begrijpen van een individueel kunstwerk. Voor het hoofdstuk over ‘het fenomenologisch perspectief’ gelden deze bezwaren niet, door de uiteenzettingen over Merleau-Ponty’s reactie op Cézanne en Heideggers interpretatie van een schilderij van Van Gogh. Het is jammer dat deze filosofische omgang met individuele kunstwerken en kunstenaars beperkt blijft tot één hoofdstuk. Ook begrijp ik niet waarom Van den Braembussche geen aandacht heeft besteed aan bijvoorbeeld Lyotards intrigerende uiteenzettingen over schilderijen van Barnett Newman, terwijl hij wel Lyotards opvattingen over het sublieme behandelt.

Ten tweede werd de eerste (en de tweede) druk ontsierd door een

zeer groot aantal feitelijke onjuistheden, taalfouten en onbeholpen zinsconstructies. Dat probleem is gelukkig ook opgelost, maar, blijkens het voorwoord, niet dankzij de uitgever. Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat een uitgever er geen enkele moeite mee heeft om een boek op de markt te brengen zonder dat de tekst behoorlijk is geredigeerd. Ik had tevens verwacht dat bij de nieuwe herziene druk van een boek over kunstfilosofie dat zo goed is verkocht, wat meer aandacht zou worden besteed aan de opmaak. Een belangrijk thema in het boek is de relatie tussen vorm en inhoud (bij kunstwerken maar ook bij theorieën). Een boek met een 'esthetische' inhoud verdient mijns inziens ook een esthetische vorm! Helaas echter zijn tussenkopjes en citaten gezet in een vette schreefloze letter die zeer lelijk contrasteert met de schreefletter van de lopende tekst. Van den Braembussche verdient met zijn boek een veel betere uitgever. Hoewel ik me als docent schaam om een dergelijk akeilig uitgegeven boek voor te schrijven aan mijn studenten, zal ik het desondanks doen gezien de grote inhoudelijke kwaliteiten.

*Robert Zwijnenberg*

DE CHAOS VAN LEONARDO DA VINCI

Robert Zwijnenberg

*The Writings and Drawings of Leonardo Da Vinci. Order and Chaos in Early Modern Thought*

Cambridge University Press 1999; f 131,25

Leonardo da Vinci schreef en tekende veel. Vanaf een leeftijd van ongeveer vijfendertig jaar tot het einde van zijn leven vulde hij dagelijks 1 à 2 vellen papier met tekeningen en tekst. Zo bouwde hij een enorme verzameling aantekeningen op, waarvan uiteindelijk zo'n 6500 pagina's bewaard gebleven zijn. Aan de buitengewone veelzijdigheid die uit deze manuscripten naar voren komt dankt Leonardo zijn reputatie van 'uomo universale'. Ze bevatten uiteenzettin-

gen, ontwerpen en tekeningen van velerlei aard: ingenieuze machines, steden, gebouwen, waterwerken, studies van dieren, van de natuur, het menselijk lichaam, voorstudies voor schilderijen, enzovoort. Aan de inhoud van de manuscripten is in het verleden aandacht besteed. Robert Zwijnenberg raakte gefascineerd door de vorm ervan. Behalve die van genialiteit en veelzijdigheid maken de verzamelde aantekeningen op de hedendaagse beschouwer namelijk een nogal chaotische, ongeordende indruk. Wisselende onderwerpen, brede uiteenzettingen naast losse opmerkingen, niet altijd direct met elkaar verband houdend en verschillend van kwaliteit, soms later erbij geschreven en bovendien in Leonardo's raadselachtige spiegelbeeldige handschrift.

Zwijnenberg vraagt zich af waarom wat op ons rommelig en fragmentarisch overkomt zo belangrijk was voor Leonardo. Het bijhouden van aantekenboeken of schetsboeken was geen ongebruikelijke gewoonte in de 14<sup>e</sup> en de 15<sup>e</sup> eeuw. De meeste kunstenaars werkten er plannen in uit voor uit te voeren projecten. De vele projecten die Leonardo echter al tekenend en schrijvend bedacht waren meestal niet bedoeld om in werkelijkheid uitgevoerd te worden. Toch kunnen we stellen, gezien de omvang van de aantekeningen, dat het werken hieraan Leonardo's belangrijkste dagelijkse bezigheid was.

Eigenlijk geeft Zwijnenberg al in de proloog van zijn boek de essentie van het antwoord op zijn vraag: Leonardo was een nieuwsgierig mens, voortdurend bezig zoveel mogelijk kennis over de wereld waarin hij leefde te vergaren. Hij schreef en tekende louter voor zichzelf, om zijn gedachten vorm te geven en gaande te houden. In de zes hoofdstukken van zijn boek plaatst Zwijnenberg dit beeld van Leonardo tegen de achtergrond van zijn tijd, de Italiaanse Renaissance. Hij schetst de cultuurfilosofische ontwikkelingen waardoor Leonardo beïnvloed werd en waarin hij tegelijkertijd een prominente rol speelde. Zo is er bijvoorbeeld uitgebreid aandacht voor de hernieuwde interesse in de klassieke retorica die ontstond in de Renaissance en die grote uitwerking had op kunst en cultuur. Veel van Leonardo's manier van werken is vanuit de retorica te verklaren. Ook bespreekt Zwijnenberg de

ontwikkeling van verandering in hiërarchie tussen de zogeheten *artes liberales* en de *artes mechanicae*. Via de ideeën van de Renaissancefilosoof Cusanus en de tekenpraktijk van de ingenieurs Taccola en Francesco di Giorgio Martini leidt de opwaardering van de praktische kennis van de ambachtsman tot een climax bij Leonardo da Vinci zelf, voor wie theorie en praktijk geen hiërarchische relatie meer hebben. Een kunstwerk wordt geboren uit een gelijkwaardige interactie tussen geest, oog en hand.

Bijzonder interessant is het hoofdstuk waarin Zwijnenberg zijn eigen visie geeft op de ontwikkeling van de introductie van het lineair perspectief. Hij ziet lineair perspectief als een breed, complex cultureel fenomeen waardoor niet alleen schilderkunst, maar ook andere kunsten werden beroerd, en met duidelijke wortels in de retorica. Leonardo's verhouding tot lineair perspectief is opvallend. Aanvankelijk maakt hij dankbaar gebruik van de nieuwe techniek, maar na 1500 stopt hij merkwaardig genoeg met het toepassen ervan in zijn schilderijen.

Behalve de culturele context analyseert Zwijnenberg uitvoerig Leonardo's werkwijze in de manuscripten en zijn ideeën over tekenen en schrijven en vergelijkt deze met die van belangrijke tijdgenoten. De enige categorie aantekeningen die hij inhoudelijk bespreekt is die van de anatomische tekeningen, de voor ons meest ordelijke, systematisch gerangschikte. Daarin maakt Leonardo heel bewust wel gebruik van lineair perspectief en exploiteert hij de mogelijkheden van deze techniek op spectaculaire wijze om zijn kennis over het menselijk lichaam zo helder en compact mogelijk over te brengen.

Zwijnenbergs zorgvuldige analyse van Leonardo's wetenschappelijke aanpak in de anatomische tekeningen leidt op vloeiende wijze naar een epiloog waarin de inzichten, die in dit boek naar voren zijn gekomen, worden samengevat en bovendien nog een verrassende extra dimensie krijgen: de mooiste verklaring voor de aard en de vorm van Leonardo's manuscripten is diens houding ten opzichte van de externe wereld, die door Zwijnenberg wordt aangeduid met de labyrintische kijk, waarin zowel een synoptische als een micrologische zienswijze (die elkaar eigenlijk uitsluiten) geïntegreerd

zijn. Aan de hand van een analyse van de labyrintische structuur van een kopergravure van Leonardo illustreert Zwijnenberg deze twee perspectieven.

Opmerkelijk is dat *The Writings and Drawings of Leonardo Da Vinci* als studie eigenlijk ook twee manieren van kijken laat samengaan. De in de proloog reeds geschetste unieke persoonlijkheid van Leonardo da Vinci en diens puur uit nieuwsgierigheid voortkomende drang om de oneindige complexiteit van de wereld te begrijpen, duiken aanvankelijk onder in een analyse van de buitenwereld, de cultureel-filosofische context, en komen slechts aan het einde van elk hoofdstuk even boven. Naarmate het boek vordert, groeit het persoonlijke beeld van de hoofdpersoon uit de context naar voren en tegelijk er boven uit, en besluit de schrijver met een prachtige synoptische epiloog waarin al het voorgaande een plaats krijgt.

Tot slot toch nog een punt van kritiek. Van een prijzig boek als *The Writings and Drawings of Leonardo Da Vinci*, ook op grond van de titel trouwens, zou je verwachten dat het een aanzienlijk aantal afbeeldingen bevat. Dat valt bij de eerste indruk al meteen tegen. Al lezende wordt deze indruk versterkt, want de besproken tekeningen en schilderijen worden niet eens allemaal afgebeeld. Jammer, maar dat doet geen afbreuk aan het gevoel van verrijking dat het lezen van dit boek mij gaf.

*Barbara van Haften-Wintjes*

'A BODY WHERE NONE': HET BEMIDDELDE LICHAAM IN BECKETT EN ARTAUD

Wilma Siccama

*Het Waarnemend Lichaam*

Van Tilt 2000, f 39,90

Het is niet voor het eerst dat de namen van de schrijver Samuel Beckett en de theatertheoreticus Antonin Artaud met elkaar worden verbonden, en niet altijd deed dat recht aan het oeuvre van Beckett. Misschien werd het tijd om aan



te tonen dat Beckett in mindere mate Artauds erfgenaam is dan we tot nu toe wilden geloven. In haar proefschrift *Het Waarnemend Lichaam* confronteert Wilma Siccama deze twee auteurs opnieuw met elkaar. Tegelijkertijd is de relatie Beckett-Artaud een voorwendsel om een meer algemene kwestie ter discussie te stellen: de relatie tussen zintuiglijke waarneming en onmiddellijkheid. In die zin schaart het boek zich in het recente kritisch filosofische discours dat de begrippen van onmiddellijkheid, oorspronkelijkheid en aanwezigheid problematiseert. Drie verschillende vormen van zintuiglijke waarneming (het zicht, het gehoor en de tastzin – respectievelijk in hoofdstuk twee, drie en vier; hoofdstuk één bevat een bespreking van Derrida's lezing van Artaud) worden geanalyseerd naar aanleiding van de vraag of ze onmiddellijkheid van de ervaring waarborgen of juist afstand scheppen.

Als uitgangspunt dient Jacques Derrida's bespreking van Artauds droom van het theater van onmiddellijkheid waarin elke vorm van afstand die we met representatie associëren zou verdwijnen. Derrida betoogt dat aan de ene kant Artauds onmogelijke droom waarmee hij dacht aan metafysica te ontsnappen van hem juist een aanhanger van de metafysische traditie maakt. Aan de andere kant zou Artauds kritische werk juist deze traditie openbreken – omdat hij zich de kloof van de representatie die zintuiglijkheid door midden snijdt (en die de onmogelijkheid van zijn theater betekende) wel bewust was. Als Siccama Artaud en Beckett contrasteert wordt echter de 'echte' Artaud vooral als erfgenaam van de logocentrische traditie gepresenteerd, als iemand die de kloof van de differentie (tussen de geschreven tekst en de voorstelling, tussen de voorstelling en het publiek etc.) in het theater wilde dichten en van presentie in een perfect op-zich-zelf-gesloten theatrale voorstelling droomde. Beckett daarentegen zou precies te werk gaan zoals Derrida zich zou wensen: door in zijn werk de onvermijdelijke differentie centraal te stellen. Hij is zich net als Artaud van de kloof van representatie bewust maar poogt deze niet te dichten; integendeel, hij laat haar op het toneel zien. Ik denk daarom dat ik het boek geen onrecht doe als ik het lees als een demonstratie van de superioriteit van Becketts

kunst waarin hij aan de kracht van derrideaanse deconstructie ontsnapt.

Het laatste hoofdstuk van *Het Waarnemend Lichaam* staat enigszins apart, niet alleen vanwege Siccama's bijzonder originele interpretatie van het functioneren van de tastzin in Beckett's *How It Is*, maar ook omdat er, mede aan de hand van de bevindingen van de Franse psychoanalyticus Didier Anzieu, een accentverschuiving plaatsvindt tussen de (overlappende) vraagstukken van aanwezigheid in theater en zelfpresentie begrepen als identiteit van het Ik. Wat is begonnen als een project op het gebied van theatertheorie eindigt met een beschouwing waarin ook het Ik theater (in de zin van representatie) blijkt te zijn. Tevens worden in dit hoofdstuk, als bijzaak wellicht maar op een zeer originele manier, de twee vaak als onafhankelijk van elkaar beschouwde aspecten van Derrida's denken (het 'schrijven' dat de erfenis van structuralisme representeert, en een psychoanalytische zijde) bij elkaar gebracht, namelijk bij de interpretatie van de tastzin als een middel waardoor een inscriptie op het onderbewustzijn plaatsvindt (denk bijvoorbeeld aan Freuds 'toverlei').

De bespreking van Beckett's werk is stevig verankerd in de bestaande Beckett-kritiek, doch toont zich daar kritisch over. Met name de *intentional fallacy* die zo vaak in kritische teksten over Beckett opduikt (in de vorm van de aanname, dat het achterhalen van de intentie van de auteur ons in staat stelt om met het fenomeen Beckett op de enige juiste manier om te gaan) wordt door Siccama terecht blootgelegd. Maar heeft ze dan nog het recht om zich af te vragen of 'Artaud' werkelijk met 'Derrida's Artaud' overeenkomt? Hiermee wordt de rol van de oorspronkelijke, betekenis garanderen intentie voor een ander soort oorsprong verruild: het geschreven woord van de auteur ('wat hij in feite zegt'). En dat is tegenstrijdig met wat Siccama zegt over de handtekening: er is geen oorspronkelijke, 'echte' handtekening, er zijn alleen maar verschillende instantiaties van de handtekening. Een handtekening telt als de juiste instantiatie wanneer anderen die handtekening als zodanig herkennen. Zo is er ook geen 'feitelijke' Artaud,

alleen maar verschillende, meer of minder herkenbare instantiaties van de lezingen van Artaud. Desalniettemin biedt het boek een zeer heldere en imaginerende weergave van de voor Siccama relevante opvattingen van Derrida over representatie en herhaling.

Ontsnapt Beckett werkelijk aan Derrida's deconstructie? Volgens Siccama doet hij dat door (weliswaar productief) in zijn eigen staart te bijten: door de zwakte van zijn theater (de kloof van representatie die Artaud wilde elimineren) juist te exploiteren. Voor Artaud was deze 'zwakte' het tegenovergestelde van performativiteit (waar geen afstand bestaat tussen zeggen en doen). Als Beckett inderdaad de tegenpool van Artaud is, betekent dat dan ook dat het begrip performativiteit op Becketts werk niet van toepassing is? Het antwoord van Siccama is *nee*. Beckett dramatiseert alleen wat Artauds probleem was. De consequentie hiervan is een nieuwe definitie van performativiteit als productie van zelfreflexieve kunst. Ik weet niet hoe ik deze performativiteit moet noemen (meta-performativiteit?) maar het is een performativiteit waarin de twee respectievelijke, elkaar weerspiegelende kanten in een oneindige wederzijdse *mise-en-abyme* vervallen. De kloof tussen de altijd aanwezige tekst en zijn werking (die op zichzelf al een weerspiegeling is) wordt niet meer verborgen maar juist opnieuw weerspiegeld.

We zouden kunnen zeggen, dat de meta-performativiteit een spiegel van Medusa is die Beckett aan de deconstructie voorhoudt. Maar dat zou te eenzijdig zijn. Voor Derrida in ieder geval wel. Het is juist het tegenstrijdige dat hem in Artaud aantrekt: het wel en niet aan metafysica schuldig zijn. Dat de zoektocht naar het onmogelijke (die hem kwetsbaar maakt voor een blootlegging in een metafysische gedaante) ook in Beckett niet afwezig is bewijst zijn verlangen, tegen beter weten in, om oorspronkelijkheid veilig te stellen (door identieke herhaling van theateruitvoeringen te garanderen). Het is waar dat representatie een van Becketts uitgangspunten is. Maar het dramatiseren van de kloof van de representatie neemt niet weg dat er een verlangen naar het unieke bestaat, naar het onmogelijke unieke dat ons van die representatie zou kunnen verlossen. Beckett

had het ooit over het doorbreken van de sluier van de taal om te zien wat er achter schuilt. Het is misschien het verlangen naar dat onmogelijke dat Beckett tot stilte dreef. Jammer dat het boek door zijn Nederlandstaligheid (vooralsnog?) alleen maar voor een beperkt publiek toegankelijk is.

*Asja Szafraniec*

EEN FRANSE VARIANT OP DE ANALYTISCHE KUNSTFILOSOFIE

Gérard Genette

*L'Œuvre de l'art I. Immanence et transcendance*. Paris, Seuil, 1994, f 65

*L'Œuvre de l'art II, La Relation esthétique*. Paris, Seuil, 1997, f 65

In tegenstelling tot zijn literatuurwetenschappelijke werk uit de jaren 70, dat al snel, ook in Nederland, op zeer grote weerklank kon rekenen, zijn de recente publicaties van Gérard Genette (1932) slechts tot een kleine kring van lezers doorgedrongen, zelfs in zijn thuishaven Frankrijk. Een spijtig gegeven, want de twee boeken gebundeld onder de titel *L'oeuvre de l'art* zijn belangrijke en bijzonder verhelderende bijdragen tot een aantal fundamentele discussies die dikwijls vastlopen in abstracte of a priori stellingnames.

Dat de literatuurwetenschapper Genette, wiens studies over narratologie lange tijd verplichte leerstof waren op alle letterenfaculteiten, op latere leeftijd nog een 'bocht' heeft gemaakt naar de kunstfilosofie, heeft niet alleen te maken met de sterk theoretische en conceptuele inslag van zijn vroeger werk, die hem als het ware voorbestemde om de reflectie over literatuur te verbreden tot een meer filosofische benadering van het kunstwerk in het algemeen, maar ook en vooral met een aantal concrete en directe invloeden, waarbij vooral die van Nelson Goodman moet worden vermeld. *Languages of Art* mag inderdaad beschouwd worden als het substraat van *L'Œuvre de l'art*. Maar ook namen als Danto, Dickie of Walton, en vooral die van zijn eigen leerling Jean-Marie Schaeffer en diens fundamentele tweeluik, *L'art de l'âge moderne* (1992) en

*Les Célibataires de l'art* (1996), worden door Genette veel geciteerd en wijzen op de permanente dialoog met de analytische esthetica.

Angelsaksisch in Genette's werk is ongetwijfeld de afwijzing van elk metafysisch standpunt over 'het' kunstwerk. *L'Œuvre de l'art* wijst resoluut elke essentie van het kunstwerk af, om zich toe te leggen op de subjectieve mechanismen die een rol spelen in onze omgang met en onze reactie op kunst. Genette definieert het kunstwerk als een object dat ontstaat ten gevolge van de manier waarop het benaderd wordt, en deze esthetische benadering wordt op haar beurt gedefinieerd als een speciale vorm van aandacht die gericht is op het esthetisch effect (genoegen, plezier, of, vanzelfsprekend, het ontbreken of tegenspreken ervan). Echter, de esthetische benadering is niet uniform maar wordt gestuurd door de twee mogelijke zijnswijzen van het kunstwerk: *immanentie* of *transcendentie*. De eerste term, immanentie, heeft te maken met het object van het werk, een object dat ofwel materieel is (zoals in het geval van een schilderij of beeldhouwwerk), ofwel ideëel (zoals in het geval van de woorden van een gedicht of de noten van een muzikale partituur). Genette neemt hier de draad van Goodmans onderscheid tussen *autograaf* en *allograaf* op. De tweede term, transcendentie, slaat op de diverse manieren waarop een werk zijn eigen immanentie kan overstijgen. Deze transcendentie wordt door Genette zeer ruim opgevat, want niet alleen de verschillende versies van een werk (bijvoorbeeld een boek en zijn verfilming) of de onvolledige of indirecte manifestaties ervan (bijvoorbeeld een onvolledig gerealiseerd werk, een kopie, ja zelfs een verbale of visuele beschrijving) zijn voor Genette uitingen van deze transcendentie; ook de receptie van het werk zelf hoort hier bij thuis. Bij elk contact wordt niet alleen de kijk op het werk anders, maar ook het werk zelf: het kunstwerk is immers niet alleen immanentie, maar ook transcendentie, en geen enkel werk kan dus beperkt worden tot een immanente structuur. In dit licht moet ook de titel *L'Œuvre de l'art* (letterlijk: niet het 'kunstwerk', maar het 'werk of de arbeid van de

kunst') begrepen worden: een kunstwerk brengt iets teweeg, en deze actie is van invloed op wat het werk zelf is.

Gewapend met deze sterk pragmatische en relativistische uitgangspunten, probeert Genette dan een uitputtend overzicht te geven van de diverse kunstobjecten (in deel I) en de niet minder diverse houdingen die we als publiek tegenover deze objecten kunnen innemen (in deel II). Dit onderzoek levert boeiende discussies op en Genette verheldert een aantal moeilijke discussies door de introductie van uiterst zinvolle onderscheiden, vooral dan op het vlak van de manier waarop de immanentie van een werk continu wordt overschreden. Enerzijds heeft hij hierbij veel oog voor soms minder bestudeerde zaken als performance en intermediale adaptaties. Anderzijds beklemtoont hij steeds de dialectische samenhang van eenheid en variatie: het feit dat een werk steeds anders wordt gerealiseerd, verhindert niet dat het tot op zekere hoogte toch nog hetzelfde werk blijft. Op dit punt wijkt hij zeker af van Goodman, bij wie de immanentie zo sterk wordt beklemtoond dat er nog weinig ruimte is voor de transcendentie van het werk via de diverse manifestaties. Voor wat betreft de esthetische omgang met de werken, tenslotte, stelt Genette dat het hier allereerst gaat om een *vorm van aandacht* waarbij de intentionele relatie met het object niet louter cognitief blijft, maar zich gaat richten op de vraag in hoeverre het object een affectieve (positieve of negatieve) reactie oproept, en vervolgens om een *oordeel* dat deze reactie veruitwendigt (maar wel op een manier die onvermijdelijk subjectief blijft: het esthetisch oordeel is iets anders dan de esthetische aandacht, en natuurlijk ook iets anders dan een oordeel over het kunstobject zelf).

*Jan Baetens*

DE METAFOOR, DE DIALECTIEK EN DE WOLVEN

Nel van den Haak

*Metafoor en filosofie: Studie naar de metaforische werking in de filosofie aan*

*de hand van Julia Kristeva en Paul Ricoeur.*

Damon 1999, *f* 39,50

Dit boek is eind 1999 als proefschrift verdedigd aan de universiteit van Nijmegen. Blijkens een van de stellingen is het onder niet bepaald optimale omstandigheden geschreven; alleen al daarom verdient het respect. Het bestudeert de implicaties van de metafoor voor de filosofie. Daarbij gaat het uit van taalanalytische of Angelsaksisch-taalfilosofische visies op de metafoor, met name van Max Black's invloedrijke maar controversiële opvatting dat sommige metaforen een 'interactie' tussen de letterlijk en figuurlijk gebruikte delen met zich mee brengen. Zo worden in *De mens is een wolf* eigenschappen die we met wolven associëren op de mens overgedragen; maar omgekeerd, betoogt Black, gaan we hierdoor wolven ook als menselijker zien dan voorheen.

Van den Haak probeert de beperkingen van dit taalanalytische kader te ontstijgen, vooral door de notie van interactie in Hegeliaanse termen te heromschrijven als een dialectiek van identiteit en differentie, en van positiviteit en negativiteit. Ze doet dit aan de hand van respectievelijk Paul Ricoeur's en Julia Kristeva's geschriften over metaforiek. Door deze wending krijgt haar betoog onmiddellijk een hoog niveau van abstractie, waarvan vooral lezers met een analytische achtergrond het belang wellicht niet onmiddellijk zullen inzien; maar volgens haar worden hierdoor de ontologische, sociale en politieke implicaties van de metafoor zichtbaar.

De dialectiek van identiteit en differentie betreft met name de complexe wisselwerking tussen metafoor en gelijkenis (*similitude*) zoals Ricoeur die beschrijft; ze behelst volgens Van den Haak ook een onoplosbare spanning. Volgens haar berust het metaforische proces of de metaforische interactie enerzijds op gelijkenissen, maar anderzijds kan het die ook voortbrengen. Ricoeur beschrijft de metaforische betekenis van de copula *is* in *De mens is een wolf* als 'is niet, maar lijkt op'; vandaar de spanning tussen de letterlijke betekenis (die een onware zin oplevert) en de figuurlijke toepassing (die ons

nieuwe inzichten en nieuwe gelijkenissen op kan leveren). Bij Ricoeur heerst deze spanning, of dit gevoel van tegenspraak, dus vooral tussen de letterlijke en de figuurlijke betekenis van een metafoor; maar volgens Van den Haak gaat ze veel verder: ze heerst tussen identiteit en differentie, positiviteit en negativiteit, vernietiging (van letterlijke betekenis) en creatie (van nieuwe betekenis), en zelfs tussen zijn en niet-zijn. Verder blijft volgens haar, anders dan bij Ricoeur, deze spanning onopgelost, en leidt ze niet tot een verzoening, synthese of *Aufhebung*. Ook al wil ze met deze analyse uiteindelijk het aspect van betekenisverandering in de metafoor verantwoorden, het zal duidelijk zijn dat deze analyse ons ver voorbij het begrip van interactie in Black voert.

De dialectiek van positiviteit en negativiteit ontleent Van den Haak aan Kristeva's sterk psychoanalytisch aangezette metafooropvattingen, en – wat betreft de concrete voorbeelden – vooral aan Kristeva's roman *Le vieil homme et les loups*. Negativiteit karakteriseert ze met name in termen van Kristeva's notie van *chora*, die ze omschrijft als een 'genererende en ritmische ruimte voor en van driftenergieën'. Vervolgens beargumenteert ze dat de metaforische interactie geen zuiver taalkundig proces is, maar noodzakelijkerwijs wordt bemiddeld door een taalgebruiker; of, zoals zij het formuleert, 'metaforische processen voltrekken zich aan en door het subject'. Het is hier dat ze de radicalere ontologische implicaties van de metafoor lokaliseert. Tenslotte bespreekt ze de politieke en sociale filosofische implicaties van de metafoor, met name aan de hand van de thematiek van gender en gender-metaforen. Deze metaforen stellen bijvoorbeeld de rede als 'typisch mannelijk' en de intuïtie als 'typisch vrouwelijk' voor. Nu is dit een belangwekkend maar complex terrein; Van den Haak beperkt zich echter tot een discussie van, en kritiek op, Ricoeurs en Kristeva's opmerkingen dienaangaande. Een algemeen probleem hierbij is dat ze termen als *positiviteit*, *negativiteit*, *identiteit* en *differentie* niet precies definieert, maar gebruikt in een breed spectrum aan betekenissen, wat hun nut als analytische concepten enigszins beperkt. Zo spreekt ze in het laatste hoofdstuk over etnische of seksuele iden-



titeit alsof het om dezelfde soorten van identiteiten en differenties zou gaan als in metaforische interactie. Maar sociale identiteit is natuurlijk iets totaal anders dan de identiteit van betekenissen of begrippen; zodoende is de precieze betekenis van deze centrale notie in zijn verschillende gebruikswijzen niet altijd duidelijk. Ook is niet duidelijk hoe Van den Haaks opmerkingen zouden kunnen worden toegepast op concrete sociaal- of politiek-filosofische kwesties, laat staan op politiek handelen.

Ik vermoed dat dit minder een manco is van het besproken boek dan een kenmerk van de erin besproken auteurs. Elders (*Krisis* 54, 1994) heb ik al mijn twijfels geuit over Kristeva's bespiegelingen over vreemdelingenhaat: we kunnen volgens haar de vreemdeling of Ander maatschappelijk slechts accepteren wanneer we de vreemdeling of Ander in onszelf, ofwel ons onderbewuste, aanvaarden. Kristeva's brede (om niet te zeggen: metaforische) gebruik van de term 'vreemdeling' verdoezelt het feit dat het hier om twee volstrekt incommensurabele vormen van vreemdheid gaat. Van den Haaks analyse lijkt gevoelig voor soortgelijke bezwaren. Zulke punten van kritiek laten echter onverlet dat Van den Haak een diepgaand Nederlandstalig overzicht presenteert van de ideeën over metaforiek in het werk van twee invloedrijke Franstalige auteurs – werk waarvan een groot deel voor een Nederlandstalig publiek moeilijk toegankelijk is.

*Michiel Leezenberg*

FILOSOFIE VAN DE KUNST TOEGANKELIJK GEMAAKT

Michael Kelly (red.)

*Encyclopedia of Aesthetics*, 4 volumes

Oxford University Press, 1998, f 1155

David Coopers kleine encyclopedie *Blackwell's Companion to Aesthetics*, uit 1992, lijkt op de reservebank te kunnen plaatsnemen nu er een uit vier kloeke

delen bestaande *Encyclopedia of Aesthetics* verschenen is. Wat mag men van zo'n encyclopedie verwachten? Artikelen over de belangrijkste problemen in de esthetica, over kunstvormen, het vakgebied als discipline, de belangrijkste filosofische stromingen, esthetica uit andere culturen en historische prominenten. Verder verwacht je bij iedere ingang een beredeneerde lijst met de belangrijkste publicaties voor verdere verdieping. En dat zit er ook inderdaad allemaal in. Chapeau! Wie wil achterhalen welke onderwerpen er behandeld worden vindt evenwel geen eenvoudige inhoudsopgave met alle titels keurig op een rijtje. Dat valt tegen. Men moet zich behelpen met de index achterin, die echter weer zo omvangrijk (65 pagina's) en gedetailleerd is dat ze geen *overzicht* geeft. Overigens is die index voortreffelijk: ze geeft niet alleen de ingangen, maar ook hun auteurs en alle verwijzingen. Zo vindt men niet alleen de teksten over Kant, maar ook alle ingangen naar auteurs die Kant bekritiseerd of geciteerd hebben.

Michael Kelly, de hoofdredacteur, ziet zijn encyclopedie vooral als basis voor verdere discussie en niet als een eindpunt, én als een poging om een verkeerd beeld over de discipline te corrigeren. Denk wat dat laatste betreft aan Barnett Newmans irritante trouvaille dat esthetica voor kunstenaars is wat ornithologie voor de vogels is; of aan het idee dat 'esthetisch' gewoon 'mooi' betekent; ook kunsthistorici en cultuurwetenschappers halen er hun neus voor op. Deze encyclopedie probeert te laten zien dat esthetica geen verouderde zoektocht naar essenties (van 'kunst', 'schoonheid', 'esthetische ervaring', 'waarneming') is, maar juist gekenmerkt wordt door een anti-essentialistische houding: een analyse van en kritiek op praktijken rond de kunsten, met een open einde.

Welke onderwerpen ik zal bespreken is – natuurlijk – ingegeven door mijn eigen achtergrond. Hoe anders vindt men zijn weg in een encyclopedie? Een onderwerp dat mij weliswaar interesseert maar waar ik niet in thuis ben, is de groep rond Afrikaanse esthetica, Zwarte esthetica, Caraïbische esthetica, Postkolonialisme en Stammenkunst. Deze onderwerpen worden door de

redactie duidelijk evenmin tot de ‘mainstream’ esthetica gerekend. Hun bespreking is summier. ‘African aesthetics’ krijgt één kort, zeer algemeen overzicht. (De Indiase esthetica vergaat het beter, met twee uitgebreidere hoofdartikelen.) Er wordt op gewezen dat de Afrikaanse werken die ‘wij’ bespreken soms geselecteerd worden met normen uit ons koloniale verleden; een antropologisch vertaalprobleem. De Afrikaanse esthetica ziet uiterlijk lelijke mensen als intern (moreel) mooi, en omgekeerd, maar waarom, blijft (mij) een raadsel. Misschien meent men dat mensen van hun uitwendige schoonheid misbruik maken in hun omgang met anderen en dat dat op morele lelijkheid duidt, maar de auteur legt dit niet uit. De studie van de Afrikaanse cultuur staat nog in de kinderschoenen en overal dreigt het vertaalprobleem: hoe geef je weer wat Afrikanen zelf onder een concept verstaan, zolang dat ons vreemd is? Verder dan de stelling dat we een esthetische *antropologie* behoeven, komt het artikel niet.

Zijn er dan geen Afrikaanse esthetische concepten die een licht werpen op filosofische problemen die ook ons aangaan? Het artikel over Jazz start wel met een voor andere esthetische contexten relevante vraag: “Can white people play the music authentically?”. De auteur, Lee Brown, bespreekt eerst het Afro-purisme, de these dat alleen mensen met een geschiedenis die naar Afrika terugleidt, jazz kunnen spelen. Browns ongeduld met deze these leidt tot een bespreking van een essentialistische definitie van jazz, van Hodeir, die een muziektechnische vergelijking biedt met die andere muziek, de (klassieke) Europese muziek (met haar abstracte formele structuur en conventionele relatie tussen componist, partituur, en uitvoeringspraktijken). De rol van ‘blue notes’ wordt besproken en de vraag of improvisatie essentieel is, de rol van Apollinische en Dionysische elementen in beide muzieksoorten, de theorie van Goodman en de betekenis van opnamen. Uiteindelijk wordt Hodeir terzijde geschoven vanwege zijn essentialisme: omdat er na alle tegenvoorbeelden van de definitie weinig overblijft. Dit artikel biedt interessante inzichten, geeft een goed literatuuroverzicht en helpt de lezer flink op weg.

Echt goed komen de traditioneel Westerse problemen aan de orde, alsook de belangrijkste auteurs die zich daar mee bezig hebben gehouden. Zo wordt bij 'Intention' eerst een historisch overzicht geboden, dan een grondige bespreking van de zogenaamde intentionele drogreden (het idee dat men om een kunstwerk te kunnen begrijpen naar de bedoelingen van de kunstenaar zou moeten vragen), en ten laatste worden de diverse andere manieren om iets uit te drukken besproken, zoals die zijn geanalyseerd in de Speech-Act theorie door Austin en Searle. Bij 'Hermeneutiek' treffen we, via verwijzingen, een geheel aan artikelen over Dilthey, Gadamer, Heidegger, Interpretatie, Receptie-esthetica, Ricoeur en Schleiermacher (Levinas, Nancy e.a. ontbreken).

Gadamer krijgt drie artikelen. Het eerste, van Kathleen Wright, geeft op een uitstekende manier inzicht in het project van Gadamer. Wright laat zien hoe Gadamer zich concentreert op de levende ontmoeting met een werk. We ervaren de actualiteit van kunstwerken door de waarheidsclaims die ze op ons maken. Wright legt hierbij de vier centrale begrippen uit Gadamers hermeneutiek uit: hermeneutische cirkel, Wirkungsgeschichte, spel en horizonversmelting. Gadamer vergelijkt de wisselwerking tussen beschouwer en kunstwerk met een dialoog. In conversatie worden de horizonen van *beide* gesprekspartners gerelativeerd, maar bij kunst is er sprake van een eenrichtingsverkeer. Het werk verleidt ons er via een spel toe ons eigen denken te veranderen maar het staat ons niet toe het tegen te spreken. Omdat er iets te begrijpen valt – d.w.z. het kunstwerk laat zich niet in een oogopslag doorgronden, het wijkt af van onze verwachtingen – daagt een werk onze opvattingen uit en tegelijkertijd wordt het werk gedwongen antwoord te geven op de vragen die wij eraan stellen. Het tweede artikel over Gadamer, van Joel Weinsheimer, doet – welwillend gesteld – het stuk van Wright dun over, maar nu in ondoorgrondelijk proza. Wat heeft de redacteurs bezielde? Dit is *literary theory* op zijn slechtst: '... difference necessarily belongs to the mediation performed by interpretation' (II, 266). Hopelijk bedoelt hij hetzelfde als Wright, die probeert haar lezer tegemoet te komen: 'Just as the work of art or literature challenges us to

change our minds, so the very activity of interpreting challenges it to provide answers to our questions' (II, 264). Het derde stuk, van Jean Grondin, gaat nader in op Gadamer's analyse van de waarheidsaanspraken van het kunstwerk. Gadamer verzet zich tegen de Romantische these dat het bij kunst om illusie gaat: nee, kunst verzorgt een toename aan *Zijn*, geen kwantitatieve toename, maar een kwalitatieve: een kunstwerk is een *Darstellung*. Die toename aan *Zijn* gaat zelfs het kunstwerk te boven in zoverre de deelname van het publiek ervoor nodig is. De etymologie van 'contemplatie' is ook alleraardigst: in en met de tempel ervaren we de gebeurtenissen.

In het eerste artikel over Kant stelt Paul Guyer voor om het complexe en soms verwarde betoog in de *Analytik* van de *Kritik der Urteilskraft* (KU) in twee fasen op te delen: een analytische fase waarin het smaakoordeel wordt beschreven als een oordeel over ons genoeg dat, hoewel het subjectief is, toch algemene geldigheid opeist; en een fase waarin dit wordt uitgelegd en gerechtvaardigd en waarin wordt gesteld dat alleen een 'vrij spel van de kenvermogens' deze analyse bevestigt. Wie dit als basis neemt kan zien hoe Kant zijn betoog verrijkt, met noties als 'afhankelijke schoonheid' en het 'schoonheidsideaal', ten tweede met 'verhevenheid', ten derde met een uitleg over kunst en 'genie' en ten laatste door aan te geven wat de metafysische en morele betekenis van het esthetische is. Schoonheid die afhankelijk is van het concept van hoe het ding moet zijn is binnen Kants systeem moeilijk te verdedigen, ('X is mooi omdat het een vliegtuig is') want hoezo betreft het hier dan nog schoonheid en geen kennisoordeel over dat object? Kant duidt met *afhankelijke schoonheid* op een object dat we met concepten kunnen bepalen maar dat niettemin genoeg ruimte laat voor een vrij spel van onze kenvermogens; en hij maakt hiermee de weg vrij voor artistieke schoonheid. De notie van het *schoonheidsideaal*, het soort object dat de meeste schoonheid zou hebben – de mens, volgens Kant – is ook moeilijk te plaatsen: waarom zou er één object het mooiste zijn? Het antwoord is, volgens Guyer, dat we er behoefte aan hebben om onze (morele) rede-ideeën in zintuiglijke gestalte te

presenteren, en de mens geeft in zijn uiterlijk altijd uitdrukking aan zijn morele innerlijk, vandaar. Kants analyse van *verhevenheid* lijkt volgens Guyer het meest op die van Joseph Addison, met dit verschil dat de verheven ervaring volgens Kant laat zien dat wij in staat zijn om zelfs in het licht van een overdonderende werkelijkheid onze morele aard te volgen. *Kunst* ziet Kant als intentioneel, behalve dat de kunstenaar (het ‘genie’) allerlei toevoegt aan de weergave van zijn bedoelingen (concepten, ontegenzeggelijk), zodat er ruimte ontstaat voor het vrije spel. Het esthetische idee in een kunstwerk drukt iets uit wat veel te denken geeft, maar waaraan geen concept volledig adequaat is. Voor de ‘antinomie van de smaak’, die onze verwondering over het esthetische domein uitdrukt – we kunnen de schoonheid van iets niet bewijzen, maar moeten er nochtans over discussiëren – geeft Kant twee ‘oplossingen’. Een *metafysische*, waarin hij claimt dat de schoonheidservaring ons in contact brengt met het *Ding an sich*, en een morele, waarin hij betoogt dat schoonheid een symbool van het morele is, omdat het daar analoog aan is. Het morele heeft behoefte aan zo’n symbool, omdat het geen echt object is dat op de normale manier gekend kan worden. Het is dit laatste argument dat Kants esthetica heeft gemotiveerd en formalisten hebben dit altijd over het hoofd gezien.

De volgende twee artikelen, van Salim Kemal en Kenneth Westphal, bespreken Kants analyse van schoonheid en verhevenheid, en gaan door op bepaalde details die Guyer heeft laten liggen. Theodore Gracyk bespreekt Kants vermeende overwaardering van natuurschoonheid ten koste van die van kunst. Zolang het gaat om de doelmatigheid van objecten in natuur en kunst is er volgens Gracyk geen vuiltje aan de lucht: wat geldt voor natuurlijke entiteiten geldt dan evenzeer voor kunstwerken. Pas als Kant (in § 7) opmerkt dat onze oordelen over de doelmatigheid van de natuur niet geveld worden in het licht van het concept ‘natuur’ ontstaat er een schisma: kunstwerken beoordelen we uiteraard wel ‘als kunst’ en dat vermindert de zuiverheid van ons oordelen. Gracyks betoog gaat, zoals dat wel vaker gebeurt, over Kants gesjoemel met de vele betekenissen van een term, in dit geval ‘natuur’, eerder dan te zoeken naar een

zinnvolle bedoeling bij de auteur. Hij concludeert dat Kants notie van doelmatigheid kunstschoonheid niet uitsluit – maar dat is een filosofische loodgieterij waar we weinig wijzer van worden. Gracyk heeft helaas net de excellente analyse van Malcolm Budd in *The British Journal of Aesthetics*, 1998, van Kants theorie van natuur-appreciatie gemist, maar Budd gaat uit van begrip en theorie eerder dan van passages. Gracyk lijkt te geloven dat als je maar lang genoeg naar een tekst staart, er vanzelf diepgang ontstaat. *Quod non*. Günther Zöllers overzicht van de Kantiaanse esthetica situeert de commentatoren van latere generaties esthetici, terwijl Mark Cheetham de invloed van Kants esthetica op generaties kunsthistorici traceert. De bijdrage van de geëmigreerde Nederlander Rudolf Makkreel doet iets dergelijks voor de hermeneutici, maar niet zonder tegelijk de hermeneutische strekking van Kants argumenten te bespreken: zijn visie op interpretatie zoals geïmpliceerd in de analyse van de rol van concepten in het smaakoordeel. Jane Kneller bespreekt de rol van ‘gender’ in Kants argumenten alsook hoe feministen Kant bekritiseerd en gebruikt hebben. Ze besteedt vooral aandacht aan de feministische kritiek op Kants eis dat onze smaakoordeelen belangeloos geveld dienen te worden, omdat ze anders partijdig en daarom niet-algemeen geldig zijn. Feministen zijn begaan met sociale verandering en moeten zich dus wel te weer stellen tegen de uitsluiting van belangen. Maar Kneller betoogt dat belangeloosheid op een dieper plan een intellectueel, moreel belang dient; het gaat Kant niet om ‘l’art pour l’art’. Dat feministen zich eerder bij het verhevene thuis voelen is volgens Kneller ook een vergissing. Er is, kortom, in deze acht artikelen ruime aandacht voor de argumenten die Kant zelf heeft ontwikkeld en voor de betekenis die zij voor het vervolg van de esthetica hebben gehad. Als dat nog niet genoeg is, kan men zoals gezegd altijd nog andere verwijzingen vinden via de index (twee kolommen!). Men zou bijna vergeven dat de redacteurs gemeend hebben als negende Thierry de Duve nog te moeten vragen om Kant te ‘vertalen’ naar de kwestie van de definitie van kunst, in het licht van Duchamps *Fountain*. Met Kant heeft die bijdrage weinig van doen.

Deze encyclopedie is een genot om door te werken – een rijkdom aan

figuren en problemen, goede literatuursuggesties, goede overzichten. Een enkele keer krijgt men smaak naar meer: meer uitweiding over thema's als afbeelding, verbeelding en de psychologie van kunst. Maar over het algemeen krijgen onderwerpen de aandacht die ze verdienen – en waar ze geen eigen ingang hebben, kan men er via de index als het ware zelf alsnog een samenstellen. De onvolprezen *Companion to Aesthetics* van David Cooper blijft ideaal voor individuele studenten esthetica. Iedere zichzelf respecterende academische bibliotheek met afdelingen voor wijsbegeerte en/of kunstwetenschappen is evenwel verplicht die afdelingen van een exemplaar van Kelly's *Encyclopedia of Aesthetics* te voorzien.

*Rob van Gerwen*



Frans van Peperstraten (red.)

Jaarboek voor esthetica

ISSN 1568-2250

Trefw.: Filosofie, esthetica

© 2001 Nederlandse Genootschap voor Esthetica

Vormgeving: Joanne Vis

Druk: KUB-drukkerij, Tilburg