

krisis

TIJDSCHRIFT VOOR
EMPIRISCHE FILOSOFIE
2002 JAARGANG 3 NR. 4



esthetiek

Strijdperk of spel

Over esthetica als tactiek

Renée van de Vall

De installatie *Corps étranger* van Mona Hatoum (1994) bestaat uit een betrekkelijk kleine, kokervormige ruimte met twee ingangen. Op de vloer van de installatie zien de bezoekers een lichtgevende cirkel die bestaat uit bewegende videobeelden. Die beelden zijn aanvankelijk moeilijk te herkennen; ze tonen close-ups van de menselijke huid en van inwendige lichaamsholten. De camera cirkelt rond lichaamsopeningen, gaat naar binnen, reist door tunnels met vochtige en soms behaarde wanden en verlaat ze dan weer. Je ziet glanzende oppervlakten in zachte, warmgloeiende kleuren, erotische beelden van iets wat tegelijkertijd toch enigszins weerzinwekkend blijft. De ruimte van de installatie is vrij krap, zodat de bezoeker bijna gedwongen is op de beelden te gaan staan. Dat heeft iets benauwends, ook omdat je omringd wordt door het zware geluid van iemands hartslag en adem.

Je zou de kunstenaar kunnen beschuldigen van goedkoop effectbejag. Ze heeft gebruikgemaakt van wat zeker toentertijd een spectaculaire nieuwe visualisatietechnologie was, de endoscopie, om het publiek te confronteren met sensationele, bijna obscene beelden. Toch is dat niet alles. De installatie enscencert een ervaring die ambigu is en blijft, omdat daarin een aantal basale onderscheidingen en grenzen worden gethematiseerd die te maken hebben met ons gevoel van subjectiviteit en lichamelijkeheid: die tussen binnen en buiten, voelen en zien, zelf en ander, intimiteit en vreemdheid, privé en publiek, aantrekkingskracht en afkeer, fascinatie en verwering. Dergelijke onderscheidingen zijn constitutief voor al onze ervaringen van eigen en andermans lichamen. Hier worden ze gemobiliseerd om onze verhouding tot de binnenkant van het lichaam erbaarbaar te maken: de angst, walging en schaamte, maar ook de verwondering, nieuwsgierigheid en lust die je kunt voelen als je iets te zien krijgt van je eigen inwendige of dat van een ander.

Het strijdperk

Endoscopische beelden van de binnenkant van het lichaam zijn allang niet meer zo opzienbarend als ze acht jaar geleden waren. Geavanceerde medische visualisatietechnieken als video-endoscopie en MRI (*magnetic resonance imaging*) zijn integraal onderdeel geworden van de populaire beeldcultuur en worden gebruikt in televisieprogramma's, reclames en speelfilms. Ze dragen bij tot wat José van Dijck (2001) 'de mythe van het transparante lichaam' heeft genoemd: de idee dat het lichaam zonder

noemenswaardige schade geheel en al doorzichtig kan worden gemaakt en dus ook geheel en al 'maakbaar' is, dat wil zeggen, naar believen hersteld en verbeterd kan worden. Tegenover die – cultureel dominante – mythe staat echter een andere: die van het versplinterde en gekoloniseerde lichaam. Medische visualisatietechnieken lijken naadloos te passen in cultuurkritische beschouwingen over het post- of trans-humane lichaam. Ze leggen immers bloot wat tot dan toe onzichtbaar was – het inwendige lichaam – en onderwerpen het aan een objectiverend visueel regime. Op die manier bevorderen ze de fragmentatie van het lichaam en de kolonisatie ervan door technowetenschappelijke vertogen en praktijken. Zeker als je dat plaatst in het licht van de ontwikkeling van een wereldwijd netwerk van elektronische en digitale informatie- en communicatiesystemen, aan de ene kant, en de ontwikkeling van genetica, biotechnologie en kunstmatige reproductietechnieken aan de andere kant, kan je spreken van het definitieve einde van wat er nog over was van het moderne, autonome subject.

Hatoums installatie kan worden gezien als een kunstwerk dat zich kritisch verhoudt tot de hedendaagse beeldcultuur en de daarin werkzame machtsmechanismen. Zij wordt dan ook genoemd in twee recente inleidingen in het nieuwe vakgebied visuele cultuur: Nicholas Mirzoeffs *An introduction to visual culture* (1999) en *Practices of looking* van Marita Sturken en Lisa Cartwright (2001). Sturken en Cartwright bespreken de installatie in een hoofdstuk over het wetenschappelijke kijken, dat zij, zonder al te ongenueanceerd te willen zijn, plaatsen in het theoretische perspectief van Foucaults klinische blik. Moderne kennispraktijken zijn gericht op het zicht, met name het zicht van wat onder de oppervlakte ligt. Was in de negentiende eeuw fotografie een hulpmiddel om gedetailleerder te zien dan met het blote oog mogelijk was en om mensen te ordenen in karakterologische en raciale typologieën op grond van uiterlijke kenmerken, met medische visualisatietechnieken als echoscopie, endoscopie en MRI wordt nu de binnenkant zichtbaar gemaakt. Ook de genetica werkt met visuele metaforen voor het voorheen onzichtbare onder het oppervlak: de menselijke genen worden 'in kaart gebracht', ze bevatten een 'blauwdruk' voor het leven. Na het uiterlijk wordt nu het innerlijk gevisualiseerd, wat nieuwe mogelijkheden schept om hiërarchische verschillen tussen mensen aan te brengen. In die theoretische context verschijnt Hatoums *Corps étranger* als een politiek commentaar: het lichaam wordt voorgesteld als inzet van een politieke strijd van betekenissen. De titel zou slaan op de endoscopische camera, het vreemde lichaam waarvan de activiteit een inbreuk op en schending van het eigen lichaam zou zijn, een aantasting die ook op andere niveaus van identiteit en bestaan gevoeld zou worden (2001, 306-307).

Mirzoeffs interpretatie is minder expliciet in termen van strijd verrat, maar ook hij duidt *Corps étranger* in termen van een politiek van het subject waarin de grens tussen binnen en buiten, oppervlakte en diepte van het lichaam verschuift in dienst van sociale regulering en controle. In de postmoderne visuele cultuur is het lichaam niet langer de duidelijke en natuurlijke scheidslijn tussen objectieve buitenwereld en subjectieve innerlijke ervaring. Het lichaam blijkt een vloeibare en hybride zone

tussen buiten en binnen, even veranderlijk als andere culturele artefacten, evenzeer bepaald door representaties, even manipuleerbaar. Sinds de uitvinding van de lineaire perspectief heeft de visuele cultuur altijd berust op het onderscheid tussen de externe buitenruimte en de mentale ruimte binnen het lichaam waar die buitenwereld beoordeeld werd. Eeuwenlang hebben we in de geest van de kunstenaar willen kijken. Nu kijken we in haar lichaam en vinden niets dan afwezigheid: het lichaam is virtueel geworden (1999, 119-120).

Een wat oudere lezing van Ewa Lajer-Burcharth bespreekt de installatie in termen van het lacaniaanse reële: het psychische register dat ontoegankelijk blijft voor het subject, omdat het buiten de symbolische orde valt, maar toch het functioneren van het subject bepaalt. In de hedendaagse visuele cultuur is de spiegel vervangen door het scherm van de monitor als culturele plaats waar zich de imaginaire identificaties afspelen die bepalend zijn voor de vorming van subjectieve identiteit – of de ondermijning daarvan.

'It has become a commonplace to evoke the displacement of the subject by these increasingly abstracted technologies of the visual. From internet to bioscan, visuality seeps into you, taking over your "own" corporeal domain – you may have already become nothing but a website not just for others but even for yourself. (And perhaps in the course of your psychic development, you will no longer go through a "mirror stage" but rather a "monitor stage")' (Lajer-Burcharth 1997, 191).

Lajer-Burcharth ziet Hatoums installatie als een van de vele voorbeelden van recente kunstwerken die zich rekenschap geven van de consequenties van die beeldvorming voor de ervaring van de eigen lichamelijkheid, en dat doen door te morrelen aan de grenzen van wat cultureel betekenisvol is en wat daar buiten wordt gesloten.

De lichaamsbeelden die Hatoum toont zijn obscene, zowel in de zin van onrein, plat en seksueel bedreigend, als in de zin van 'buiten-de-scene', dat wil zeggen buiten wat zichtbaar is als een arena van gedeelde betekenissen (1997, 195). De inrichting van de installatie, waarbij de bezoeker in een kleine ruimte kijkt naar beelden aan haar voeten, roept drie – potentieel betekenisgevende – manieren van kijken in herinnering: de esthetische blik van de videoprojectie, de klinische blik van de endoscopie en de pornografische blik van de peepshow. Maar geen van die visuele regimes 'werkt', omdat ze elkaar ontregelen. De esthetische blik werkt niet omdat het de kijker niet wordt vergund zich comfortabel en plezierig in de beelden te verliezen en daar een narcistische bevrediging aan te ontfangen, al was het alleen maar omdat ze naar beneden moet kijken en ongeveer op de beelden staat. De pornografische blik werkt niet omdat lichaamsopeningen ontdaan zijn van alle erotische lading en geen fantasieën over controle, bezit of penetratie toestaan. De klinische blik werkt niet omdat het cameraoog zich zo ongericht en doelloos beweegt dat je geen wat krijgt op wat er getoond wordt. Doordat al deze betekenisgevende manieren van

kijken falen, roept de installatie het lichamelijk reële op, niet als een soort onsymboliseerbare kern en ook niet als een mythische ervaring van een verloren volheid, maar als betekenisloos overschot. *Corps étranger* is feministisch, voorzover het gangbare identificaties van het vrouwelijk lichaam als passief domein van betekenisloosheid of als anatomisch gebrek ondergraaft. Het zet daar niet een ander lichaamsbeeld tegenover, maar nodigt uit om de vreemdheid binnen jezelf te onderkennen en te mobiliseren en in te zien dat lichamelijke zelfervaring een historisch gefundeerd cultureel construct is.

Visuele cultuur als tactiek

Wat deze drie commentaren gemeen hebben, is dat ze *Corps étranger* primair zien als een kritische reactie op de hedendaagse beeldcultuur. Ze leggen daarbij verschillende accenten: Mirzoeff wijst op de veranderende verhoudingen tussen werkelijkheid en virtualiteit als gevolg van de digitalisering van het beeld, Sturken en Cartwright op de hiërarchiserende consequenties van medische visualisatietechnologieën en Lajer-Burcharth op de aanwezigheid van het beeldscherm in psychoculturele identiteitsvorming. Maar in alle drie de interpretaties van de installatie gaat het vooral om wat het werk 'doet' als interventie in een cultureel domein van visuele representaties – en veel minder om de intenties van de kunstenaar, de geschiedenis van de video- of installatiekunst (nog het meeste bij Lajer-Burcharth) of de esthetische kwaliteiten van de installatie. Klassieke esthetische en kunstfilosofische vragen als: is dit wel kunst en zo ja waarom?, wat voor soort esthetische ervaring roept het werk op bij de individuele toeschouwer en hoe moet je die ervaring beschrijven en beoordelen?, is er een verschil tussen de manier waarop een werk als dit iets 'zegt' over actuele lichaamservaringen en de manier waarop een documentaire of filosofisch essay dat doet?, zijn daarbij amper nog aan de orde. En voorzover ze aan de orde zijn, worden ze expliciet of impliciet beantwoord door principiële onderscheidingen tussen kunst en andere culturele domeinen te ontkennen. 'Our approach emphasizes less the distinction of art and more its interaction with other aspects of visual culture', schrijven Sturken en Cartwright (5), en Mirzoeff hamert erop dat het benadrukken van het belang van kunst zelf in termen van cultuur begrepen moet worden (23).¹ Als het over esthetica gaat, wordt die vooral opgevoerd als een vertoog dat bestaande indelingen tussen hoge en lage cultuur moet legitimeren.

Die ontkenning is een gevolg van een specifieke 'vestigingsstrijd': visuele cultuur heeft zich als academisch vakgebied in de eerste plaats moeten onderscheiden en verantwoorden ten opzichte van de kunstgeschiedenis (zie ook het speciaal aan visuele cultuur gewijde nummer van *October*, zomer 1996). Zo beschrijven de redacteuren van de nog dicht tegen de traditionele kunstgeschiedenis aanliggende, zeer theoretisch georiënteerde bundel *Visual culture* (1994) hun veld nadrukkelijk als een geschiedenis van beelden in plaats van kunstwerken. Hoewel de onderwerpen in deze bundel toch merendeels algemeen erkende kunstwerken zijn, worden deze volgens

hen niet in termen van en om redenen van hun esthetische waarde onderzocht, maar als representaties met een bepaalde culturele betekenis. De auteurs zijn veelal kunsthistorici die hun onderzoeksterrein willen verbreden naar meer populaire beeldvormen (met name fotografie, film en televisie) en die willen benaderen met behulp van interdisciplinair toepasbare theorieën en methodologieën als de (post-structuralistische) semiotiek en de (lacaniaanse) psychoanalyse die al meer gangbaar waren in de literatuurwetenschappen en de filmtheorie (Bryson, Holly en Moxey 1994, xv-xxix).

Een andere broedplaats voor visuele cultuur was het al langer bestaande, meer sociologisch georiënteerde gebied van *cultural studies*, waar het besef groeide dat de bestudeerde populaire massacultuur steeds meer een visuele cultuur was geworden. 'If cultural studies is to have a future as an intellectual strategy', aldus Mirzoeff (7), 'it will have to take the visual turn that everyday life has already gone through.' In theoretisch en methodologisch opzicht betekent dat de erkenning dat visuele representatie opgevat moet worden als – in W.J.T. Mitchells fameuze formulering – 'a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality', dat 'spectatorship (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of reading (decipherment, decoding, interpretation, etc.)' en dat "'visual experience" or "visual literacy" might not be fully explicable in the model of textuality' (Mitchell 1994, 16). Tegelijkertijd is men er huiverig voor het visuele als wezenlijk anders dan het tekstuele op te vatten. Het beroep op 'cultuur' als verklarend kader moet dat veronderstelde gevaar ondervangen. Wat kenmerkend is voor hedendaagse of historische beelden en beeldculturen is niet terug te voeren op 'natuurlijke' karakteristieken van de visuele waarneming. Het is eerder omgekeerd: visuele waarneming wordt gevormd door historisch en cultureel variabele beeldvormingspraktijken en visuele 'regimes' (zie ook Jay 1993 en Crary 1990 en 1999). Mirzoeff heeft visuele cultuur beschreven als een tactiek, in plaats van een academische discipline, een 'fluid interpretative structure, centered on understanding the response to visual media of both individuals and groups'. Net als *cultural studies* heeft visuele cultuur als tactiek een politieke lading, omdat ze speciaal gericht is op 'those moments where the visual is contested, debated and transformed as a constantly challenging place of social interaction and definition in terms of class, gender, sexual and racialized identities' (4).

Het kunstwerk als strijdperk

Het loont absoluut om vanuit een visuele-cultuurperspectief naar beeldende kunst te kijken, zeker als het gaat om actuele kunstwerken als *Corps étranger*. In de eerste plaats omdat heel veel kunst zelf al verwijst naar of reageert op de populaire beeldcultuur. Gerhard Richter en Luc Tuymans schilderen persfoto's na, Cindy Sherman parodieert film stills of oude meesterwerken, Douglas Gordon vertraagt Hitchcock-

films – om maar een paar van de bekendere voorbeelden te noemen. En niet alleen de populaire beeldcultuur wordt ingezet: veel kunstenaars werken met natuurwetenschappelijke, medische of antropologische beelden of beeldtechnologieën. Bovendien vervagen de grenzen tussen kunst en andere genres: veel ‘beeldmakers’ bewegen zich tussen kunst en vormgeving, reclame, mode en amusement en zijn nauwelijks nog geïnteresseerd in hoe hun werk geclassificeerd wordt. Dat geldt zeker op het terrein van de nieuwe media, waar artistieke en commerciële productie onbekommerd door elkaar heen lopen. Een tweede winstpunt is dat visuele cultuur de visualiteit van beeldende kunst serieus neemt, ook al is ze er niet helemaal uit wat ze daar nu mee aan moet. Dat betekent onder andere dat niet alleen visuele representaties, maar ook cultureel gesanctioneerde (of gemarginaliseerde) kijkposities of kijkwijzen onder de aandacht worden gebracht, zoals blijkt uit Lajer-Burcharths bespreking van *Corps étranger*, die de klinische blik, de esthetische blik en de pornografische blik onderscheidt. Verder heeft visuele cultuur oog voor de sociale en politieke dimensie van kunst, zonder in de fout van veel marxistische kunsttheorie te vervallen en kunst op te vatten als louter een uitdrukking van een gegeven context van sociale verhoudingen. Net als *cultural studies* in het algemeen beschouwt ze representatie (waaronder ook kunst) als mede vormgevend aan die verhoudingen. *Corps étranger* wordt dan meer dan alleen een reflectie op een bepaalde medische of culturele praktijk. Het werk brengt nieuwe betekenissen voort, doordat het zich toont als een strijdperk van betekenisprocessen die normaliter vorm geven aan de medische praktijk en aan de wijze waarop in het algemeen in de cultuur ervaringen van (in dit geval vooral vrouwelijke) identiteit en subjectiviteit in het lichaam worden ‘ingeschreven’, maar die in de constellatie van dit kunstwerk blijken te conflicteren en tekort te schieten.

Maar als je je vervolgens afvraagt hoe die nieuwe betekenissen dan ontstaan en geformuleerd moeten worden, blijken ook weer de beperkingen van het perspectief. Het reële van Lacan is per definitie onrepresenteerbaar en kan dus alleen maar worden aangeduid als ‘exces’; Mirzoeff vindt in Hatoums beelden vooral afwezigheid en Sturken en Cartwright hebben het vooral over de invasie van het lichaam door de camera. Eerlijk gezegd denk ik dat Mirzoeff en Sturken en Cartwright de installatie nooit in het echt hebben gezien en zich hebben verlaten op catalogi en verslagen van anderen. Maar ik denk ook dat er een theoretisch probleem ontstaat als je installaties als deze vooral in het licht van overkoepelende, al dan niet conflicterende of tekortschietende, culturele vertogen en praktijken uitlegt. Je beschikt dan niet over positieve termen – althans geen theoretisch onderbouwde positieve termen – om te benoemen wat er in dat conflict aan nieuwe ervaring of betekenis kan ontstaan. Ook Lajer-Burcharths grondige en in veel opzichten zeer verhelderende bespreking blijft steken in wat er allemaal aan betekenis ontregeld wordt en slaagt er niet in om uit te leggen wat je als vrouw in de schuivende relatie tussen het representeerbare en het objecte voor iets nieuws aan je gevoel van subjectieve identiteit ervaart.²

Esthetica als tactiek

Het is kortom tijd om in te gaan op het eigenlijke onderwerp van dit stuk. Wat voor rol is er nog voor de esthetica weggelegd in het tijdperk van *cultural studies* (door mij gemakshalve teruggebracht tot een van de varianten daarvan, visuele cultuur)? Voor mijzelf is dat bijna een existentiële vraag, omdat ik beide takken van sport beoefen en me vaak afvraag of ik de spelregels niet door elkaar haal. Laat ik alvast, in mijn rol van estheticus(/ca?), een spelregel van de tegenstander (die ik soms zelf ben) overnemen en esthetica eerder als een tactiek dan als een afgebakende discipline definiëren. Inhoudelijk kan de esthetica geen 'eigen' object of methode claimen (wat weer de prettige bijkomstigheid heeft dat er ook geen onderwerp of methode is waar ze met haar vingers vanaf zou moeten blijven). Favoriete esthetische onderwerpen als kunstwerken worden bijvoorbeeld ook door de traditionele kunstwetenschappen en door de minder traditionele *cultural studies* onderzocht – en ook in de neuropsychologie of de AI worden er interessante dingen over gezegd. Domeinen die van oudsher door andere disciplines onderzocht worden – politiek, economic, wetenschap – hebben esthetische dimensies. Een beetje estheticus(/ca) moest daarom altijd al interdisciplinair opereren, iets wat volgens mij ook van andere filosofische specialisaties kan worden gezegd. Intern is esthetica net zo min homogeen als *cultural studies* dat is. Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes* en Wollheims *Art and its objects* mogen beide over kunst gaan, daarmee houden de overeenkomsten denk ik wel op.

De opkomst van *cultural studies* als nieuw concurrerend perspectief heeft daarom niet een wezenlijk nieuwe situatie geschapen en betekent al helemaal niet dat esthetica nu geen bestaansrecht meer heeft. Integendeel: in wat wel eens de *Erlebnisgesellschaft* of de 'ervaringseconomie' wordt genoemd is esthetica relevanter dan ooit. Vragen rond het culturele belang van smaak, stijl en vormgeving of rond de medialisering van cultuur en politiek worden ook vanuit de esthetica gesteld. Liever dan esthetica als een disciplinair afgebakend domein te definiëren, zou ik haar bestaansrecht willen formuleren in termen van vragen, aandachtspunten en invalshoeken die zich in uitwisseling met, en vaak ook in oppositie tot, andere 'interdisciplines' (zoals *cultural studies* of visuele cultuur) ontwikkelen. Leentjebuurt spelen bij andere benaderingen of disciplines is geen zonde, het conflict opzoeken ook niet. Methodologisch eclecticisme mag, als dat helpt een probleem op een veelzijdige manier te benaderen. Teruggaan naar de *founding fathers and mothers* (ook die zijn er) kan even zinvol zijn als een duik nemen in het onbekende van een andere discipline of een nieuw onderzoeksterrein. Wat de term 'tactiek' moet duidelijk maken is dat de vragen, aandachtspunten en invalshoeken die we onder de noemer esthetica samenvatten, steeds van karakter veranderen omdat de culturele context verandert. Nadenken over de betekenis van stijl kon je tien, twintig jaar geleden zien als een verzet tegen de overheersing van een instrumentele rationaliteit; in de hedendaagse, commerciële lifestyle-cultuur krijgt het thema stijl een volstrekt andere inzet.

Esthetica zou ik dan omschrijven als een filosofische reflectie op kunst en cul-

tuur als betekenispraktijken. Het gaat om een normatieve vorm van reflectie, die vooral gericht is op het articuleren van culturele mogelijkheden en die uit dien hoofde ook in de cultuur intervenueert. Ze is daarbij met name geïnteresseerd in de rol van zintuiglijke ervaring, gevoel en verbeelding in die betekenispraktijken en omgekeerd in de vormgeving van zintuiglijke ervaring, gevoel en verbeelding door die betekenispraktijken. Dat is een omschrijving die veel ontleent aan het *cultural studies*-perspectief (bijvoorbeeld aan Halls *Representations* (1997, 13-74)), maar daar ook significant van afwijkt. Ik zal aan de hand van een recente verdediging van het esthetisch vertoog proberen aan te geven hoe.

Het spel

In *The radical aesthetic* pleit Isobel Armstrong voor een herwaardering van het esthetische. Zij schetst de contouren van een esthetisch vertoog dat democratisch en emancipatorisch is, dat maatschappelijke en culturele tegenstellingen niet ontkent, zoals het conservatieve denken, maar anderzijds niet blijft steken in het ongemedieerd tegenover elkaar zetten van onverzoenlijke posities dat zij het post-structuralisme verwijt. Dit esthetisch vertoog vertrekt vanuit het 'gebroken midden', een begrip dat Armstrong aan Gillian Rose ontleent. Het is een vorm van dialectisch denken dat niet zozeer gelooft in een verzoenende *Aufhebung* van tegengestelden, maar wel in de mogelijkheid van een – veelal pijnlijke – herstructurering van relaties op de plek van dat midden. Tegenover het dualisme van het post-structuralistische denken, waar tegenover de autoritaire en hiërarchiserende mediaties van de dominante vertogen steeds weer het ongemedieerde (in ons voorbeeld was dat Lacans reële, maar je kunt ook denken aan Kristeva's semiotische of Lyotards sublieme) wordt verheerlijkt, komt zij (Rose) met een 'derde term', het gebroken midden van waaruit een transformatie van beide tegengestelde termen tot stand moet komen.

Armstrong werkt op die gedachte verder, door het esthetische te baseren op de idee van het spel als een tegelijk affectieve, imaginatieve en cognitieve activiteit die de structuur van de waarneming kan transformeren. Vrij vertaald: in het spel van het esthetische kunnen nieuwe ervaringen ontstaan waarin het conflict tussen tegengestelde posities niet wordt opgelost, maar waarin de categorieën waarin die posities gewacht en beleefd worden, veranderen. Er zijn allerlei vormen van spel en het is een kwestie van culturele afspraak welke vormen wij 'kunst' noemen en welke niet. Armstrongs esthetica gaat uit van praktijken en processen van het bewustzijn die mensen gemeen hebben, als spelen en dromen, denken en voelen, zonder te pretenderen daar universele constanten aan te kunnen ontleen. Het is niet haar inzet verschillen in klasse, gender of etniciteit te ontkennen, maar het democratische en emancipatorische karakter van haar esthetica zou er juist in moeten liggen dat ze gebaseerd is op ervaringen die iedereen kan hebben. De politieke relevantie ervan ligt in het leren spelen met contradicties en paradoxen en zo culturele transformaties in

gang te zetten. 'The aesthetic is not the political, but it may make the political possible' (Armstrong 2000, 43).

Wanneer je *Corps étranger* als transformerend esthetisch spel benadert, kom je al heel wat verder. Hatoums installatie doet iets wat noch in de klinische blik van de endoscopie, noch in de pornografische blik van de peepshow, noch in de esthetische blik van het museum gebruikelijk is: ze drukt je bijna fysiek op het beeld en omsluit je met haar te krap bemeten muren en onophoudelijke lichaamsgeluiden. Afstand nemen gaat niet. De plaatjes die de camera toont zijn bizar, wansmakelijk, maar ook weer mooi. Je wordt opgezogen, overgeleverd aan de tocht die de camera maakt, en dat niet – of niet alleen – als gewelddadig overheersende binnendringer, maar als gefascineerd, tastend en voelend oog. De grenzen tussen je eigen lichaam en dat van de ander vervagen – en dat niet op een zonder meer prettige manier – en in het kijken en luisteren naar het andere lichaam word je je ook sterk bewust van je eigen lichaam. Niet alleen ten opzichte van het andere lichaam, maar ook ten opzichte van zichzelf. Van je eigen lichaam zou je tenslotte ook dergelijke beelden kunnen zien. Als hier inderdaad een conflict aan de orde is, bijvoorbeeld tussen het cultureel aanvaardbare en het abjecte, dan doet *Corps étranger* daar ook iets mee. In het spel dat het werk met je speelt, wordt het abjecte geërotiseerd (waarbij erotisch niet alleen op penetratiefantasiën slaat, zoals bij Lajer-Burchard), aantrekkelijk zonder vanzelfsprekend of ongevaarlijk te worden – verleidelijk in zijn afstotelijkheid.

Tegelijkertijd zal je het esthetische nader moeten invullen dan alleen als spel om tot bovenstaande constatering te kunnen komen. Het esthetisch vertoog wordt van oudsher gekenmerkt door een theoretische belangstelling voor de betekenisgenererende aspecten van directe zintuiglijke waarneming – *aïsthesis* in de oorspronkelijke zin van het woord.³ Ik zeg 'direct' en niet 'onmiddellijk' of 'ongemedieerd': het gaat hier niet om een oorspronkelijke, buiten alle culturele beïnvloeding liggende natuurlijkheid. Integendeel, hoe en wat we in onszelf, anderen en de wereld zintuiglijk waarnemen heeft alles te maken met zeden en gewoonten, de inrichting van de omgeving, met discursieve praktijken en representatieconventies en niet in de laatste plaats met waarnemingstechnologieën: relatief eenvoudige zoals de spiegel of het glazen raam en relatief gecompliceerde zoals de endoscopische camera of het beeldscherm. Waar het om gaat is een beschrijving van concrete waarnemingssituaties en wat daarin gebeurt door de wederzijdse interacties tussen wat waarneemt en wat waargenomen wordt te analyseren. Zoiets noem je fenomenologie.⁴ En wil je dat goed doen, dan betrek je daar cultureel gevestigde waarnemingspraktijken bij – de klinische praktijk van de endoscopische blik, de peepshow, de esthetische blik van de museumbezoeker. Het volstaat alleen niet om die louter als verwijzing op te voeren. Je moet ze ook in hun concrete structuren beschrijven, met inbegrip van de mediërende rol die de technologie daarin speelt, om ze te kunnen vergelijken met Hatoums installatie en de woorden te vinden die benoemen wat daar aan nieuws gebeurt.⁵ Kortom: esthetica als tactiek benadert de betekenispraktijken die ze onderzoekt eerder als spel van concrete ervaringen dan als strijdperk van culturele ver-

togen, met als inzet mogelijke nieuwe betekenissen te articuleren die eventuele conflicten tussen bestaande betekenissen kunnen transformeren.

Je kunt dan tot opmerkelijke ontdekkingen komen. Bijvoorbeeld dat endoscopie in de klinische praktijk, net als bijvoorbeeld echoscopie, niet alleen een waarnemings- maar ook een communicatietechnologie is, omdat wat de camera ziet vaak ook wordt geprojecteerd op een scherm dat in principe voor meerdere kijkers zichtbaar is, inclusief de patiënt. Dat maakt dat de relatie tussen waarnemende en waargenomen in de endoscopische situatie een andere structuur heeft dan die in de peepshow of het museum, waar het waargenomen zichzelf niet ziet. Medische visualisatietechnieken als röntgenfotografie, echoscopie en endoscopie hebben een nieuwe ervaringsmogelijkheid geschapen, namelijk je eigen lichaam van binnen te bekijken. Die ervaring is zelden leuk – eigenlijk alleen wanneer het om de echo van een gezonde zwangerschap gaat. Het bekijken van je afgesleten ruggenwervel, dichtgeslibde eileider of zelfs gezonde darmkanaal heeft iets horrorachtigs. Bovendien vindt die ervaring meestal plaats in vervreemdende, want objectiverende en hiërarchische settings van diagnostische laboratoria of ziekenhuizen. Een mogelijke manier om de ontluistering en schaamte van zo'n situatie te verzachten is te praten over wat er op het scherm is te zien. Een andere is om wat je ziet op een andere manier te visualiseren. Je zou kunnen zeggen dat Hatoums installatie de mogelijkheden exploreert om die nieuwe ervaringsmogelijkheid zowel qua beeldesthetiek als qua kijkwijze een vorm te geven die bemiddelt tussen de vervreemding van de klinische objectivering en de vervreemding van het abjecte, en daardoor wellicht ook een begin van een antwoord is op de fragmentarisatie en kolonisatie die critici van het posthumane lichaam constateren. Wat een radicale esthetica kan doen, is daar een theoretisch verantwoord vocabulaire voor te ontwikkelen.

Noten

1. Beide boeken wijzen op de complexiteit van het begrip *cultuur* en op Raymond Williams' bespreking daarvan; zie daartoe ook de 'Inleiding' van Ginette Verstracte in Bactens en Verstracte 2002.
2. Dat hangt ook samen met het ascetisme van de lacaniaanse psychoanalyse, die zwelgt in het gebrek of tekort: als iets leuk, aangenaam of mooi is, is het al gauw narcistische en daarom illusioinaire zelfbevreddiging.
3. Voor een verdediging van de esthetische ervaring als categorie om moderne kunst te begrijpen, zie ook Baumeister 1999, 457-480.
4. Ik denk dan vooral aan de fenomenologie van Merleau-Ponty en aan recente actualiseringen daarvan, bijvoorbeeld de techniekfilosofie van Don Ihde en Peter Paul Verbeek, de filmtheorie van Vivian Sobchack en de filosofie van het lichaamsbeeld van Gail Weiss. Wat in de alinea hieronder staat is een korte uitwerking van hun theorieën. Over de relatie van een dergelijke fenomenologische esthetica tot de analytische traditie zou je een volgend artikel kunnen schrijven; ik zie de twee eerder als complementair dan als onverzoenlijke tegenstanders.

5. Mediatie heeft hier weer een iets andere betekenis dan in de dialectische filosofie van Rose/Armstrong, die geënt is op Hegels *Vermittlung* van tegengestelden; in beide gevallen is wel een transformatie geïmpliceerd.

Literatuur

- Archer, M., G. Brett en C. de Zegher (1997) *Mona Hatoum*. Londen/New York, Phaidon.
- Armstrong, I. (2000) *The radical aesthetic*. Oxford, Blackwell.
- Baetens, J. en G. Verstraete (red.) (2002) *Cultural studies. Een inleiding*. Nijmegen, Vantilt.
- Baumeister, Th. (1999) *De filosofie en de kunsten. Van Plato tot Beuys*. Best, Damon.
- Bryson, N., M.A. Holly en K. Moxey (1994) *Visual culture. Images and interpretations*. Hanover/Londen, Wesleyan University Press.
- Crary, J. (1990) *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MIT Press.
- Crary, J. (1999) *Suspensions of perception. Attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge, MIT Press.
- Dijck, J. van (2001) *Het transparante lichaam. Medische visualisering in media en cultuur*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Hall, S. (red.) (1997) *Representation. Cultural representations and signifying practices*. Londen, Sage Publications.
- Jay, M. (1994) *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkeley, University of California Press.
- Jenks, C. (red.) (1995) *Visual culture*. Londen, Routledge.
- Lajer-Burcharth, E. (1997) Real bodies. Video in the 1990s. *Art History* 20, 2, pp.185-213.
- Mirzoeff, N. (1999) *An introduction to visual culture*. Londen, Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (1994) *Picture theory. Essays on visual and verbal representation*. Chicago, Chicago University Press.
- Morris, F. (1995) *Mona Hatoum*. In: S. Morgan en F. Morris *Rites de passage. Art for the end of the century*. Londen, Tate Gallery Publications, pp.102-105.
- Sturken, M. en L. Cartwright (2001) *Practices of looking. An introduction to visual culture*. Oxford, Oxford University Press.