

Lolle Nauta en Anil Ramdas over Afrika
gesitueerde kennis • Rorty



krisis

TIJDSCHRIFT
VOOR FILOSOFIE
69 WINTER 1997

69

Fort Esthetica

RENÉE VAN DE VALL

Recensie van: Rob van Gerwen, *Art and experience*. Publications of the Department of Philosophy. Dissertatie, Universiteit Utrecht, 1996, 221 pp.

Is analytische filosofie het vlijmscherpe mes waarmee de onderzoeker alle overbodige en verwarrende aangroeijsels van een gedachtegang wegsnijdt en ons toont of deze argumentatieve botten heeft of niet? Of is het niet meer dan een omstandig vertoon van steeds minnier onderscheidingen en preciezer categorieën, in een jargon dat met niet meer dan schijnbare exactheid zijn gebrek aan inhoudelijke diepgang probeert te verhullen? In de Angelsaksische esthetica viert de analytische richting nog steeds hoogtij. Zo zal de niet ingewijde bezoeker van het dit voorjaar in Utrecht gehouden congres ter ere van Richard Wollheim, een van de meest vooraanstaande vertegenwoordigers daarvan, zich hebben afgevraagd in hoeverre al die hoogspecialistische ontledingen van begrippen als 'representatie' en 'expressie' nog iets te maken hadden met datgene waar het zo op het oog over had moeten gaan, namelijk schilderkunst.

Het proefschrift van de organisator van dat congres, Rob van Gerwen, is daarvoor een interessant ijkpunt, omdat Van Gerwen worstelt met de grenzen van de analytische methode. Daarbinnen is het met name de cognitivistische

richting, die de inhoud en geldigheid van esthetische oordelen vergelijkt met en bij voorkeur terugvoert tot die van kennisoordelen, die het moet ontgelden. Van Gerwen levert eerst gedetailleerd en vaak heel verhelderend kritiek op een aantal belangrijke varianten van dat cognitivisme, zoals de nominalistische symbooltheorie van Nelson Goodman. Vervolgens ontwikkelt hij met behulp van Kant en Baumgarten een theorie over esthetische evaluatie, om ten slotte zijn eigen 'imaginativistisch subjectivisme' uiteen te zetten. Die volgorde blijkt niet gelukkig gekozen. Van Gerwen neemt weinig tijd om de door hem aangevallen of toegeëigende theorieën uiteen te zetten en valt frontaal aan; maar doet dat vaak in termen, of met argumenten, die je pas aan het einde van het boek duidelijk worden gemaakt. Het betoog is, zeker aan het begin, stroef in al zijn scherpzinnigheid en lijkt onsamenhangender dan nodig was geweest. De samenvatting van de belangrijkste begrippen aan het einde maakt weer veel goed.

Van Gerwens belangrijkste argument tegen het cognitivisme is dat esthetische oordelen een aspect hebben dat hen wezenlijk doet verschillen van

discursieve uitspraken over objecten en standen van zaken. Ze impliceren een persoonlijke beleving van datgene wat beoordeeld wordt, waardoor ze niet op gezag van anderen kunnen worden aangenomen. Als iemand in de kamer uit het raam kijkt en vertelt dat het regent, mag ik veronderstellen dat ik als ik op mijn beurt naar buiten kijk, hetzelfde zal constateren; maar ik mag niet zomaar aannemen dat als hij zegt 'wat een melancholiek uitzicht', dat ook mijn indruk zal zijn. De uitspraak 'Titiaans *Venus van Urbino* is mooi' veronderstelt dat ik het schilderij zelf heb gezien, niet dat ik in een boek heb gelezen dat het mooi is. Dit is een van de centrale uitgangspunten van Van Gerwens betoog: het *principle of acquaintance*. Die term is moeilijk te vertalen, en het is tekenend dat hij in de Nederlandse samenvatting ook nergens vertaald wordt.

Esthetische oordelen veronderstellen een persoonlijke bekendheid met, en beleving van het beoordeelde, en zijn daarom niet zonder meer te rechtvaardigen vanuit een derde-persoonsperspectief, dat een beroep doet op voor iedereen gelijkelijk waarneembare eigenschappen van het object. Esthetische eigenschappen als mooi of lelijk, levendig of saai worden weliswaar toegeschreven aan objecten, maar gaan evenzeer over onze ervaring van die objecten; ze zijn 'respons-afhankelijk'. Van Gerwen noemt het tertiaire eigenschappen, ter onderscheiding van Lockes befaamde onderscheid van primaire en secundaire eigenschappen waarvan, aldus Van Gerwen, de aanwezigheid altijd op meer dan één manier – en dus vanuit een derde-persoonsperspectief – kan worden aangetoond. Overigens zijn esthetische oordelen niet de enige uitspraken die niet slechts vanuit een derde-persoons-

perspectief gedaan kunnen worden. Ook uitspraken over de eigen gemoedstoestand én die van anderen kunnen dat niet. Je kunt zien dat iemand tranen in de ogen heeft, zonder ooit zelf te hebben gehuild; zien dat iemand verdrietig is veronderstelt echter wel dat je uit eigen ervaring weet wat verdriet is en dat die ervaring bij huilen hoort. Wil je door de tranen heen het verdriet zien, dan is er een zekere invoeling nodig. Hier is een eerste- of tweedepersoonsbekendheid met de beleving gevraagd.

Het herkennen en begrijpen van de beleving van anderen is een vaardigheid die ons volgens Van Gerwen in het dagelijkse leven meestal geen problemen oplevert. Het belichaamd zijn van de perceptie, het feit dat de gelaatsuitdrukking en de gebaren die je waarneemt gebied zijn in een context van daaraan voorafgaande en erop volgende gebaren en expressies, en de zichtbare kenmerken daarvan gepaard gaan met geluiden en handelingen, dat alles maakt dat het herkennen en – de intensere vorm daarvan, het navoelen – van andermans verdriet ons zelden voor grote raadsels stelt. Die alledaagse zekerheid is de bodem waarin hij de gecompliceerdere kwestie van de esthetische ervaring probeert te verankeren.

Eerlijk gezegd begint hier al mijn twijfel. Van Gerwen heeft gelijk dat andermans ervaring niet een soort *black box* is: dat we direct weten kunnen of iemand blij, verdrietig of kwaad is, zonder daar complexe redeneringen of oorzakelijke afleidingen aan te hoeven wijden. Maar menselijke belevingen zijn meestal nog wel wat ingewikkelder dan die eenvoudig herkenbare emoties, zowel in hun samenstelling als in hun verloop in de tijd. Bij een goede vriendin kan ik in een oogopslag zien hoe ze zich

op dat moment voelt. Maar het duurt jaren voordat ik oog heb voor de karakteristieke manier waarop haar verliefdheden verlopen. Er zijn aspecten of patronen in iemands gevoelsuishouding die je pas in de loop der tijd geleidelijk leert kennen. Hetzelfde geldt voor kunstwerken: wat daaraan te beleven valt is meer dan de optelsom van wat Van Gerwen hun 'belevingseffecten' noemt. Het willen herleiden van complexe en gelaagde ervaringen tot simpele basisgegevens – of dat nu kennis- of belevingszekerheden zijn – heeft zijn inherente beperkingen: je vat misschien wel de samenstellende ingrediënten, maar de vorm van de ontwikkeling ontgaat je. Een dergelijk atomisme is echter moeilijk te vermijden als je de relatie tussen kunst en beleving door middel van een analyse van esthetische oordelen wilt benaderen. Het oordeel trekt een draadje uit het weefsel van ervaringen, de benoemde 'tertiaire' of 'esthetische kwaliteit', dat nu los komt te hangen van het patroon.

Tertiaire eigenschappen betreffen de belevingsdimensie van objecten en gebeurtenissen; esthetische eigenschappen zijn representaties van tertiaire eigenschappen. Die representatie – en Van Gerwen heeft het vooral over visuele presentatie – stelt ons voor een probleem: ze levert ons slechts gereduceerde, 'unimodale', waarnemingen op. Een foto geeft ons de wereld louter visueel, en abstraheert van al zijn auditieve, tactiele en geureigenschappen, en al helemaal van de context in de tijd. Van Gerwen hoort niet bij degenen die (zoals bijvoorbeeld Nelson Goodman) stellen dat herkenning van wat afgebeeld is louter een kwestie van conventie is. Conventie speelt wel een rol, maar op een heel globale manier: er is een algemene

conventie die ons vertelt dat we bij een afbeelding naar gelijkenissen moeten zoeken. Maar het herkennen van die gelijkenissen zelf is een natuurlijk procédé.

Anders is het met de herkenning van de belevingsaspecten van het object of de situatie die is afgebeeld. Hier moet de verbeelding iets toevoegen. Waar de herkenning en de navoeling van de ervaringsdimensie van objecten of situaties in het werkelijke leven door de belichaamde, polymodale structuur van de waarneming direct kon zijn, moet een afbeelding ons ertoe brengen iets van de ervaring als het ware te herhalen. De afbeelding moet de verbeelding aan het werk zetten, en de beschouwer zover krijgen dat hij iets van zijn persoonlijke herinneringen en associaties op het afgebeelde projecteert. Dit noemt Van Gerwen 'intimatie'. Intimatie is dus meer dan een derde-persoonsherkenning van de waarneembare expressie (die persoon huilt): het brengt een eerste of tweede-persoons empathische bekendheid met de beleving binnen (hij voelt zich verdrietig).

Dit intimatorische effect wordt in een kunstwerk bewerkstelligd door de artistieke presentatie van het afgebeelde, en dat maakt dat intimatie, in tegenstelling tot gelijkenis, wel op een meer dan algemeen niveau conventioneel is. Intimatie wordt met name opgeroepen door de open plekken in het werk, omdat die de verbeelding de gelegenheid geeft om eigen herinneringen en associaties in te vullen. Die open plekken kunnen narratieve sprongen zijn in het verhaal, vervormingen van visuele gelijkenissen, of stilistische vernieuwingen. Intimatie wordt altijd teweeggebracht door de artistieke presentatie en is nauw verweven met originaliteit, omdat nieuwe stijlen of technieken een sterk beroep op de

verbeelding doen. Vandaar het aan conventie gerelateerde karakter ervan.

Kunstwerken hebben een drievoudige ontologische structuur. Er is ten eerste sprake van een niveau van exemplificatorische *reproductie*, gericht op het anticiperen op unimodale gelijkenissen; ten tweede een niveau van artistieke *presentatie* van deze gelijkenissen door een specifieke behandeling van het materiaal; en ten slotte, als resultaat van het tweede niveau, de *representatie* van de ervaringsdimensie. Dat kan de ervaringsdimensie van het afgebeelde zijn: de intimatie vindt dan op het niveau van de reproductie plaats en dat houdt in dat je bijvoorbeeld de ervaringen van de afgebeelde personen navoelt. Maar het kan ook betrekking hebben op de wijze van afbeelden. De intimatie vindt dan niet alleen plaats door middel van, maar ook op het niveau van de artistieke presentatie: ze houdt dan bijvoorbeeld in dat je, terwijl je je verdiept in hoe de verfstreken lopen, navoelt op welke wijze de schilder zijn verf op het doek heeft gezet.

Laat ik vooropstellen dat ik het begrip intimatie een verrijking vind van het esthetisch vocabulaire. Het begrip duidt iets aan wat de term expressie – indien gebruikt om de dynamische configuratie van eigenschappen van een kunstwerk aan te geven – net niet dekt: de imaginerende inbreng van de beschouwer, ‘het oog van de gevoelige waarnemer’, zoals Mark Rothko dat ooit noemde, waarin die vormen pas tot leven en dus tot betekenis kunnen komen. Om dezelfde reden is ook Van Gerwens uitleg van esthetische eigenschappen als respons-afhankelijk, met nadruk op het imaginerende karakter van die respons, een welkom antwoord voor iedereen die wel eens heeft gepro-

beerd de affectieve werking van een schilderij uit te leggen en dan de vraag voorgelegd krijgt of die werking nu iets is van het schilderij of van jouzelf. Die subject/objectenscheiding is juist bij esthetische eigenschappen niet relevant.

Maar ik mis iets waar het gaat om de vele mogelijke manieren waarop kunstwerken ervaringen kunnen overdragen. De belevingsdimensie van kunstwerken ligt bij Van Gerwen ofwel in de manier waarop de beschouwer de ervaring van afgebeelde personages navolgt, ofwel in de manier waarop de kijker de artistieke wijze van het behandelen van het materiaal meebeleeft. Er zijn echter ervaringen die daar niet onder vallen. Een kunstwerk kan bijvoorbeeld een ruimtelijke ervaring tweeebrenge die niets te maken heeft met wat eventuele afgebeelde personages voelen, om de simpele reden dat die er niet zijn; maar ook niet begrepen kan worden als een heropvoering van de ervaring van de kunstenaar terwijl die het werk maakte, omdat er geen aanwijsbare sporen zijn van het maakproces. Abstract werk als dat van Mark Rothko is daar een voorbeeld van.

Van Gerwen wil de herkenning van de ervaringsaspecten van kunstwerken zien als een vervolg op onze herkenning van ervaringen van andere mensen. Daar is veel voor te zeggen, maar niet als je het zo letterlijk opvat. Ik denk dat het woord ‘representatie’ – esthetische eigenschappen waren representaties van tertiaire kwaliteiten – hier de boosdoener is. Kunst kan niet alleen al beleefde ervaringen re-presenteren, maar ook nieuwe ervaringen leren kennen: zowel aan ons als aan de kunstenaar zelf. Kunst herhaalt niet alleen, maar explooreert, ontdekt, vindt uit. Van Gerwen zegt ergens dat we niet op een werk

kunnen projecteren wat we niet ooit zelf hebben meegemaakt. Projecteren misschien niet. Maar het spel van de intimatie kan ons wel ergens heenvoeren waar we nog nooit zijn geweest, of, met behulp van wat we ooit wel hebben meegemaakt, iets laten meemaken wat nieuw is en daarmee weer een nieuw licht werpen op wat we dachten al te kennen. Ik denk, om een voorbeeld te geven, aan de manier waarop in Prousts *À la recherche du temps perdu* de *petite phrase* uit de sonate van Vinteuil steeds weer opduikt en dan, al naar gelang de persoon die haar hoort en de fase van diens leven, nieuwe betekenissen aanneemt. Zo krijgt in *La fugitive* Marcel, in de manier waarop de kleine frase inzet, zich vormt en weer ontbindt, zicht op het erratische proces waarin zijn liefde voor Albertine in vergetelheid oplost.

Die dynamische relatie tussen kunst en beleving – de wederzijdse zichtbaar-makende en vormgevende werking van wat juist te vluchtig, te ongrijpbaar of, iets heel anders, te schaamtevol is om direct duidelijk te zijn – krijg je nooit in het vizier wanneer je uitgaat van een methodische gerichtheid op het analyseren en funderen van esthetische oordelen als ‘deze kleuren zijn levendig’ of ‘dit landschap is melancholiek’. Van Gerwen doet een manmoedige poging om aan de beknellende grenzen van het cognitivisme binnen de analytische esthetica te ontsnappen, maar stuit daarbij op een nieuwe muur. De verbeelding die hij (terecht) aanroept om het gebruik van termen als ‘levendig’ of ‘melancholiek’ te rechtvaardigen, laat zich niet vangen binnen de perken van de ‘a is b’-propositie en wat daardoor kan worden benoemd.

Als je een veld probeert te karakteri-

seren door middel van zijn onderscheidende kenmerken, is het optrekken van muren bijna onontkoombaar. Zo plaatst Van Gerwen met groot gemak conceptuele kunst – of al datgene aan kunstwerken wat conceptueel is – buiten het bolwerk van de beeldende kunst met het argument van het *principle of acquaintance* dat kunst van kennis onderscheidt. Omdat bij conceptuele kunst het idee belangrijker zou zijn dan de materiële uitvoering, zou je die kunst niet uit de eerste hand hoeven te kennen om je er een oordeel over te vormen. Dus is het geen kunst in de eigenlijke zin van het woord.

Als dit de strekking van het genoemde principe zou zijn, zou je er al vraagtekens bij kunnen zetten om de simpele reden dat er dus blijkbaar veel hedendaagse kunst is die niet aan het criterium voldoet. Maar is het inderdaad de strekking? De eis dat je een kunstwerk persoonlijk moet beleven om het esthetisch te beoordelen, lijkt me zeer terecht. Maar betekent het beleven van een kunstwerk altijd dat je het met eigen ogen moet zien? Moet ik een gedicht altijd zelf lezen, of mag het mij ook voorgelezen worden? Ik kan een toneelstuk lezen of gaan bekijken: dat geeft twee verschillende esthetische ervaringen, die op een verschillende manier artistiek bevredigend kunnen zijn. Conceptuele kunst doet een ander soort beroep op de verbeelding dan een schilderij van Francis Bacon, maar het blijft een beroep op de *eigen* verbeelding. En daarin kunnen ook ideeën mooi, spannend of saai zijn, en liefst nog, ongekende uitzichten bieden.

Maar stel nu dat dit niet zo zou zijn. Waarom zou een kunstenaar de mogelijkheden van het denken niet mogen gebruiken? Waarom zou je je als filosoof

niet laten uitdagen door wat kunstenaars met ideeën doen? Dit soort avontuurlijkheid staat deze estherica niet

toe. Wie een fort heeft te bewaken, gaat niet op ontdekkingsreis.