

De ideologie van de onbemiddelde esthetische waarneming *Bart Vandenabeele*

‘I am talking of the common life which is the real life and not of the little separate lives which we live as individuals’.

Virginia Woolf, *A Room of One's Own*

Vaak beweert men dat de esthetische waarneming zich van andere, ‘gewone’ waarneming onderscheidt, doordat ze de werkelijkheid schouwt zoals ze eigenlijk is. De esthetische waarneming is een waarneming van de essenties van de dingen of – zoals bijvoorbeeld Schopenhauer het formuleerde – van de Ideeën die achter de bedrieglijke schijn van de empirische werkelijkheid schuil gaan. Daartegen is (door onder anderen Ernst Gombrich) ingebracht dat de esthetische waarneming bepaald wordt door het conceptuele en / of culturele schema dat de kunstenaar of kunstgenieter hanteert en bijgevolg geen waarneming is van een ongeïnterpreteerde, zuivere en neutrale realiteit. In deze tekst argumenteer ik tegen beide opvattingen. Ik toon aan dat beide zojuist geschetste opvattingen – zowel de Schopenhaueriaanse theorie als die van Gombrich – ten onrechte het bestaan verdedigen van een van-de-geest-onafhankelijke werkelijkheid. Ik argumenteer dat het onderscheid tussen een onbemiddelde en bemiddelde realiteit of tussen een rechtstreekse en gemedieerde waarneming geen steek houdt. In plaats daarvan verdedig ik de gedachte dat er geen neutrale werkelijkheid is waar men via geprivilegieerde waarneming toegang toe zou hebben. Er is enkel een lokaal gedeelde en steeds veranderende leefwereld waar wij mee omgaan en waar de kunstenaar, net als wij allen, aan participeert en die hij ‘mee-maakt’. Ook de theorie die stelt dat de waarneming door een conceptueel schema wordt bepaald of bemiddeld, is gebaseerd op de tegenstelling tussen een neutrale werkelijkheid enerzijds en een (conceptueel of cultureel) schema anderzijds – een tegenstelling die ik niet overtuigend vind. **[einde pagina 102]**

Traditie / tradities, kunst / kunstwerken

Tradities observeren zichzelf en andere tradities. Zoals alle observators observeren ze in ‘eigen’ termen, ofschoon de graden van homogeniteit en coherentie variabel zijn – zo variabel zelfs dat het gevaarlijk is over tradities te spreken alsof ze vast omlijnbare entiteiten zijn met in beginsel strikt bepaalde grenzen en precieze kenmerken. Tradities produceren een ‘binnen’ en een ‘buiten’, ze scheiden dat wat tot een traditie behoort van hetgeen er niet toe behoort of tot een andere traditie behoort. Maar onderscheidingen zijn nooit final en veranderen voortdurend. Ze zijn nooit permanent en ongecontesteerd. Soms genereren conflicten en interne controverses wat men subculturen is gaan noemen, elk met hun eigen regels en solidariteiten. Tradities kennen graden van coherentie. Coherentie is geen consensus. Consensus is niet het ideaal van ‘cultuur’ of *de* ideale toestand of situatie waarin tradities zich bevinden.

Inderdaad, traditie / tradities: enkelvoud én meervoud tegelijk. Het heeft geen zin om slechts in het enkelvoud over traditie te spreken. Dat leidt tot een onwenselijke (maar nog steeds dikwijls voorkomende) verregaande verdingelijking van ‘traditie’. Het heeft evenmin zin enkel over tradities in het meervoud te spreken, want dat vooronderstelt, of suggereert, dat tradities dingen zijn die je kunt tellen. Tradities zijn geen dingen en evenmin telbaar. Bovendien suggereert het meervoud dat ze niets gemeenschappelijk hebben en wordt vergeten dat mensen van vlees en bloed participanten van tradities zijn. ‘Traditie / tradities’ gaat vooraf aan *alles*: aan het begrippelijke, aan kennis, aan identiteit, aan alle overeenkomsten en verschillen – en dus ook aan elk theoretisch begrip van ‘traditie’. Traditie, zoals ik het hier gebruik, is verwant met Wittgensteins *Lebensform*, met Husserls *Lebenswelt*, Heideggers *Dasein*, Bourdieus *habitus*, en met wat bekend staat als *folk psychology* (op voorwaarde dat die sociaal begrepen wordt). Los van alle verschillen en overeenkomsten tussen deze concepten, en los van de vraag of de overeenkomsten al dan niet diep zijn, is het van belang om traditie (of levensvorm, habitus, leefwereld,...) zowel in het enkelvoud als in het meervoud, zowel universeel als lokaal, zowel empirisch als transcendentiaal te begrijpen.¹

Zoals Merleau-Ponty zegt: als transcendentale subjectiviteit (bij Husserl) intersubjectiviteit is hoe kunnen het transcendentale en het empirische het dan helpen dat ze ononderscheidbaar worden?² Zowel het culturele als het biologisch-wetenschappelijke is onderbepaald door de 'data'. Geen van beide kunnen *volledig* gerepresenteerd worden. We kunnen niet de voldoende en noodzakelijke voorwaarden voor de toepasbaarheid van welk begrip dan ook opsommen. Neem het voorbeeld van 'vrijgezel'. 'Vrijgezel' wordt meestal gedefinieerd als 'ongetrouwde volwassene man'. Maar wat te denken van de Paus: is hij een vrijgezel? Wat doen we met een ongehuwde man die dertig jaar met dezelfde vrouw geleefd heeft, zes kinderen heeft grootgebracht (terwijl zijn partner werkte), nooit in een café geweest is of naar een andere vrouw zelfs maar gekeken heeft? Wat [einde pagina 103] met de term 'ongehuwd' die in de definitie gebruikt wordt? Trouwt men voor de wet of voor de kerk? Hoe zit het met Moslimwetten of achttiende-eeuwse Nuu-chah-nulth 'wetten'? Hoe zit het met een man die zijn hele leven een 'typisch' vrijgezel geweest is en na zijn dood wordt ontdekt dat hij ooit voor humanitaire redenen met een vluchteling is gehuwd die hij, na de huwelijksvoltrekking, nooit meer heeft gezien?³

Hetzelfde kan gezegd worden van een begrip als kunst. Bij het zien van een kunstwerk, hoor je mensen vandaag vaak zeggen: is *dat* nu kunst? Meestal vergeet men hierbij dat kunst een complex *abstract* object is: niet-observeerbaar en onveranderlijk. 'Kunst' is abstract, net zoals taal, cultuur, predikaat, betekenis, zin, enzovoort. Wij hebben de concepten 'predikaat', 'zin' en 'betekenis' niet nodig om een taal te leren, ook al zijn die handig om over taal te kunnen spreken. Evenzo is het begrip 'kunst' niet nodig om van een kunstwerk te kunnen genieten. (Ik betwijfel zelfs of het beschikken over dat begrip nodig is om een kunstwerk te kunnen vervaardigen.) Wij spreken zo gemakkelijk en vaak over kunst dat we geneigd zijn te vergeten dat er geen kunst bestaat in de wereld: er zijn enkel kunstenaars, kunstwerken en mensen die van kunst genieten. Als iemand bij het horen van een werk van Ligeti of bij het zien van een werk van Damien Hirst, uitroept: 'is dit nu kunst?', en met die retorische vraag suggereert dat zij dat eigenlijk geen kunst vindt, of de naam 'kunst' in voorkomend geval onwaardig vindt, doet het er *werkelijk* toe of zij *eigenlijk* fout is? Meer zelfs, hoe zouden wij moeten aantonen dat haar overtuiging eigenlijk juist of fout is?

De ideologie van conceptuele en culturele schema's

Bovenstaande bedenkingen hoeven geenszins tot relativisme te leiden. Wel leiden ze tot de overtuiging dat wij het natuurlijke of biologische niet zomaar van het culturele, morele of sociale kunnen afbakenen. Zoals onder meer Donald Davidson (1984) mijns inziens overtuigend heeft aangetoond, is er geen neutrale, 'natuurlijke' inhoud die in een (cultureel of conceptueel) schema wordt gegoten. Met Davidson verwerp ik het onderscheid tussen aan de ene kant de 'objectieve', waarde vrije wereld van de theoreticus, waar alles is zoals het is, en aan de andere kant een 'subjectieve' wereld waar de participanten van de cultuur of levensvorm bekend mee zouden zijn. Er is geen ongeïnterpreteerde werkelijkheid die toegankelijk zou zijn door middel van geprivilegieerde gewaarwordingen. Het Kantiaanse beeld van de subjectieve schema's die de gewaarwordingen ordenen en de wereld 'maken' moet vervangen worden door het idee dat geest en wereld *samen* 'elkaar maken'.⁴

Zowel universalisten als relativisten trappen in de val van de conceptuele schema's die passen op de ervaring of die de ervaring organiseren. De gedachte van een conceptueel schema is zelfs incoherent.⁵ De coherentie van het idee van een conceptueel [einde pagina 104] schema vereist de coherentie van het idee van een alternatief conceptueel schema. Dat leidt echter tot een contradictie. Indien een alternatief conceptueel schema vertaalbaar is in het eerste conceptuele schema, dan is het geen alternatief; indien het niet vertaalbaar is, dan kan er niets intelligibel over worden gezegd om het van het andere schema te onderscheiden. Het kan dan bijgevolg zelfs geen conceptueel schema genoemd worden, en *a fortiori* geen alternatief conceptueel schema genoemd worden. Bijgevolg houdt noch de universalistische gedachte van één universeel schema, noch de relativistische opvatting van verscheidene schema's stand. Misschien zou het mogelijk zijn om het verschillend

zijn van twee schema's te beoordelen door ons buiten alle schema's te plaatsen. Dit is echter onmogelijk: jezelf losmaken van alle schema's, betekent jezelf losmaken van taal en taal is nodig om überhaupt te kunnen denken. Denken hangt samen met het hebben van overtuigingen. Om overtuigingen te hebben, moeten we over taal beschikken. Een hond kan op een tamelijk complexe wijze met de wereld interageren zonder te denken, dat wil zeggen zonder er bepaalde proposities op na te houden. Een hond, hoe succesrijk het dier ook weze in zijn omgang met de omgeving, beheerst het onderscheid niet tussen datgene waarvan men overtuigd is en datgene wat werkelijk het geval is – daarvoor zou de hond overtuigingen moeten hebben. Om overtuigingen te kunnen hebben, dus om in proposities te kunnen denken, is talige communicatie vereist. Communicatie is afhankelijk van het beschikken over het concept van een gedeelde of interpersoonlijke wereld. Het concept van een intersubjectieve wereld is het concept van een objectieve wereld, een wereld waarover elke participant in de communicatieve interactie bepaalde overtuigingen kan hebben. Wij kunnen 'onze kennis' niet scheiden van de wereld, want wij maken deel uit van die wereld, en door er deel van uit te maken of deel aan te hebben is er pas zoiets als bewustzijn. Elke waarheid – bijvoorbeeld 'stenen vallen als je ze loslaat' – is relatief ten opzichte van classificatieschema's, interesses, belangen, enzovoort. Er zijn geen essenties los van onze door deze of gene interesses en tradities ingegeven schema's die objectief definiëren wat stenen zijn. (Stenen vallen bijvoorbeeld niet als je ze in kwik loslaat.) In plaats van met een globale en onafhankelijke van de geest bestaande werkelijkheid moeten we ons uit de slag trekken in en omgaan met een lokale wereld of *Umwelt* en met de manier(en) waarop die lokale wereld het mogelijk maakt om betekenissen en waarden te realiseren.⁶

Een typisch voorbeeld van de misvatting omtrent conceptuele schema's in de kunsttheorie is de opvatting van Ernst Gombrich. Gombrich kritiseert terecht de nabootsingtheorie. In zijn bekende werk *Art and Illusion* toont hij aan dat elk kunstenaar een conceptueel schema hanteert door middel waarvan hij zijn werk modelleert. Kunst zegt ons weinig over de realiteit maar des te meer over de diverse wijzen waarop (beeldende) kunstenaars de realiteit hebben benaderd of weergegeven.⁷ Volgens Gombrich is alle kunst in zekere zin 'conceptueel' van aard: iedere weergave is bepaald door het [einde pagina 105] conceptuele schema van de leefwereld of cultuur waarin de kunstenaar is opgegroeid. De voorbeelden die Gombrich geeft, zijn bijzonder interessant en je kunt er als kunstliefhebber of -historicus veel van leren. Zo vergelijkt Gombrich twee afbeeldingen van een landschap te Derwentwater, de ene geschilderd door een anoniem Engels schilder uit de Romantiek, de andere door de Chinese schilder Chiang Yee in 1936. Het schema van de Chinese traditie fungeert als een selectief scherm dat enkel die kenmerken toelaat waarvoor er openingen zijn. De kunstenaar geeft enkel datgene weer wat in zijn schema weergegeven kan worden.

Gombrich gaat te ver. Natuurlijk is zijn kritiek op een naïeve mimesistheorie terecht. De naïeve mimesistheorie gaat er immers ten onrechte vanuit dat er een neutrale, van de kennis onafhankelijke werkelijkheid bestaat die op een ideale, neutrale wijze kan worden weergegeven. Gombrichs theorie van het conceptuele schema is echter eurocentrisch en relativistisch. Het is opvallend dat hij enkel de beperkingen van het Chinese schema bespreekt. Hij suggereert daarmee dat er nauwelijks of geen beperkingen van het Engelse conceptuele schema zijn. Dat blijkt met name uit zijn vaste overtuiging dat de realistische perspectief in de kunst geen conventie is: 'Men kan er niet genoeg de nadruk op leggen dat de kunst van de perspectief een juiste gelijkschakeling beoogt: zij wil dat het beeld er als het object en het object er als het beeld uitziet'.⁸ Bovendien is de vooronderstelling van de Kantiaanse invalshoek die hij kiest, al verkeerd. De vooronderstelling dat er een massa ongeordende indrukken is, die 'achteraf' in een schema worden geordend en zo betekenis krijgen, lijkt me onjuist. Dat de relatie tussen schilderij en werkelijkheid nooit maagdelijk is, zoals Gombrich zegt, is juist. Maar de fout van Gombrich ligt in de veronderstelling dat zowel de Chinese als de Engelse schilder een neutrale golf van indrukken ordenen volgens de conventies van hun respectievelijke tradities. Er bestaan echter geen neutrale indrukken. Er is geen Realiteit (met grote R) die zagezegd 'voorafgaat' aan 'onze' conceptuele schema's. Waarneming – schilderkunstige of 'gewone' – is altijd reeds ingebed in levensprocessen van mensen van vlees en bloed, dat wil zeggen de dagelijkse praktijk en sociale omgang met de omgeving, waarin en waardoor mensen hun handelingen voltrekken.

Nelson Goodman is heel wat subtieler dan Gombrich, wanneer hij (in zijn *Languages of Art*) ook de waarheidsgetrouwheid van de realistische perspectief – waar Gombrich nog in geloofde – bekritiseert. Goodman heeft gelijk wanneer hij zegt dat er geen neutraal perspectief voorhanden is en geen punt Omega van waaruit wij de werkelijkheid objectief zouden kunnen representeren. Hij heeft het wellicht ook bij het rechte eind wanneer hij het realisme een zaak van gewoonte en traditie noemt. Het is echter onjuist om te suggereren dat men een beroep op conventies moet doen om artistieke communicatie mogelijk te maken – ook al kennen we niet alle conventies van de Ming-dynastie, toch kunnen we getroffen worden door de schoonheid van Chinese [einde pagina 106] vazen.⁹ Artistieke communicatie is geen kwestie van conceptuele schema's en conventies alleen. Dat betekent natuurlijk niet dat de kennis van en het inzicht in conventies van een traditie de omgang met de kunst van onze of van andere culturen niet kan bevorderen of intensiveren. Dat er geen naakte waarneming bestaat (die op objectieve wijze zou worden weergegeven in 'realistische' kunst) is waar, maar daaruit hoeft niet noodzakelijk te volgen dat 'onze' waarneming gekleurd en gedetermineerd is door een bepaald conceptueel schema. Ook de gedachte, die bijvoorbeeld Schopenhauer verdedigde, dat esthetische waarneming loskomt van elke vorm van bemiddeling en zo rechtstreeks – 'on-middellijk' – de essenties van de dingen kan aanschouwen, lijkt me onjuist. Dat betekent niet dat esthetische waarneming hetzelfde is als 'gewone' waarneming en evenmin dat het geen zin heeft om de term 'esthetische waarneming' te gebruiken of dat men de belangeloosheid van de esthetische appreciatie zonder meer moet miskennen.¹⁰ Er volgt wel uit dat de idee van een afstandelijk toeschouwer in de esthetica moet worden opgegeven. Men zou meer recht kunnen doen aan de actieve, productieve en veranderende verhouding tussen de mens en het kunstobject.

Wat men bijgevolg dient te bekritisieren is de notie van (esthetische) waarneming zelf of de manier waarop men zoiets als waarneming altijd cognitiviseert en loshaakt uit de praktijk en de sociale orde waarmee ze wezenlijk verweven is. Het zogenaamde systeem van representatie en van visuele waarneming waar Goodman over spreekt, is niet zo homogeen als vaak wordt voorgesteld. Er wordt ten onrechte geen enkel recht gedaan aan enige visuele praxologie. Ik verduidelijk: wat is zien? 'Zien' bestaat toch niet. Toch wordt dat woord te pas en te onpas gebruikt in teksten over kunst en esthetica zonder verdere kwalificering. Is het echter niet zo dat ik X kan zien zonder haar te herkennen; dat ik X kan bekijken zonder haar aan te gapen; dat ik naar X kan gluren zonder haar af te loeren; dat ik een glimp van X kan opvangen zonder uit te kijken naar haar; dat ik X als Y kan zien zonder X te zien; dat ik X kan observeren maar haar intussen niet gadeslaan; dat ik een blik kan werpen op X zonder haar te bespieden; dat ik X kan aankijken zonder haar te begluren; dat ik X kan aanstaren zonder haar tegelijk te beloeren, enzovoort, enzovoort, ... Het zijn dergelijke subtiële onderscheidingen – deze 'polymorfe' aard van het visuele bewustzijn – die een kunstenaar in de ban houden en die de kunsttheoreticus veel te weinig bezighouden, omdat ze het menselijk oog te geïsoleerd van de lichamelijke en de sociale praxis beschouwen en ten onrechte herleiden tot een discriminerend orgaan dat op een afstandelijke manier 'registreert'. In de plaats daarvan wijst een kunstwerk op de onlosmakelijke verbondenheid van bewustzijn en handelen en getuigt het van de noodzakelijke inbedding in een lokale wereld waarin onze waarneming en ons praktische leven – ons *Dasein* – altijd noodzakelijk mee vervlochten is. Wie aan deze verwevenheid en inbedding in een concrete levensvorm, traditie of habitus – van zowel kunstenaar als kunstgenieter – voorbijgaat [einde pagina 107] en de afstandelijkheid tot de kern van haar of zijn denken over kunst maakt, gaat voorbij aan die wezenlijke aspecten van waar het in de esthetische waarneming en de kunst om gaat. Een theorie die de bemiddeling van de waarneming door conceptuele schema's centraal stelt is in die zin in hetzelfde bedje ziek als een naïeve nabootsingtheorie: beide gaan ten onrechte uit van een *onbemiddelde* werkelijkheid en de mogelijkheid of onmogelijkheid om die op een zuivere, onmiddellijke wijze te percipiëren. Die onbemiddelde waarneming is er nooit geweest en zal er nooit zijn.¹¹

In dat opzicht is zowel het spreken over radicale andersheid (bv. 'l'Autre' met hoofdletter) als over totale universaliteit (bv. het Zijn) absurd. De (zowel door relativisten als door universalisten

gebruikte) uitspraak ‘Ik heb het met eigen ogen gezien’ hoeft niet zo fundamenteel te zijn in het rechtvaardigen van empirische kennis als meestal wordt aangenomen. Zekerheid en waarheid zijn geworteld in een netwerk van oordelen van een taalgemeenschap of cultuur. Zulke oordelen of afstemmingen zijn niet beperkt tot overtuigingen van het type ‘Ik heb het met eigen ogen gezien’, maar omvatten verscheidene soorten oordelen, in het bijzonder waarde-oordelen.¹² Rationaliteit kan niet begrepen worden los van enige morele orde.

Dat bepaalde overtuigingen die rechtstreeks veroorzaakt worden door zintuiglijke waarneming (in de gewone zin) vaak waarheidsgetrouw zijn, is ontegensprekelijk juist. Wie dat niet gelooft, is vermoedelijk krankzinnig. Dat wij op basis van die overtuigingen goede gronden kunnen hebben voor allerlei andere overtuigingen is dat evenzeer. Er is echter *geen* dwingende reden om dergelijke empirische overtuigingen principieel een aparte status te verlenen. Ik ken geen argument dat overtuigend aantoont waarom oordelen die veroorzaakt zijn door zintuiglijke ervaring epistemologische primitieven zijn die geen andere rechtvaardiging behoeven dan zichzelf. Er is geen geprivilegieerd discours waarin dat wat waar is, onafhankelijk is van onze keuzes, wensen, belangen en bekommernissen en, zoals Karl Marx terecht beklemtoond heeft, er is evenmin een natuurlijke, neutrale waarneming die niet met de menselijke praxis vervlochten is.

De ideologie van de belangeloze kunst

Er zijn geen essenties die in een neutrale of van alle belangen onafhankelijke realiteit vertoeven. Ook een kunstwerk is iets dat een erkende positie geniet in het netwerk dat kunst is. Een positie in het netwerk bekleden, betekent verbonden zijn met andere kunstwerken en kunstenaars. De betekenis van een kunstwerk is afhankelijk van de positie die het bekleedt temidden van andere voorwerpen die als kunstwerk erkend zijn of beschouwd worden. De betekenis van een kunstwerk zit niet in het hoofd of de ‘geest’ van de kunstbeschouwer. Het is evenmin een intentie in het hoofd van een kunstenaar, **[einde pagina 108]** wat niet betekent dat een kunstwerk geen intentioneel object is. Kunstwerk zijn is een verworven status. Die status kan wijzigen, verloren gaan en opnieuw verworven worden. Veel hedendaagse kunst is ‘teruggeplooid’ op zichzelf: plagen, spelen en provoceren van het publiek lijken in de hedendaagse kunst een grote rol – soms zelfs de belangrijkste rol – te spelen. Dat speelse moet niet moralistisch afgedaan worden als de ondergang of het einde van de kunst. Integendeel, dat speelse karakter leidt misschien wel naar de kern van waar het in de kunst over gaat. Dat wil niet zeggen dat de verwarring van kunst met entertainment onproblematisch is; wel dat de traditionele criteria van schoonheid, realisme, waarheid, morele verheffing, enzovoort – die in feite niet eens zo ‘traditioneel’ zijn als meestal wordt voorgehouden – heden ten dage nauwelijks nog aanvaard of ingezet worden in de kunstwereld. Het behoort tot de dynamiek van sommige moderne en hedendaagse kunst om de definities en bepalingen van kunst steeds opnieuw op de helling te zetten. Kunstenaars die een vis vangen en die op sterk water in een museum zetten zijn kunstenaars of niet, afhankelijk van het feit of de bestaande netwerken dit als kunst erkennen of niet. Als ik dat doe, dan is de kans heel klein dat mijn werk als kunstwerk wordt erkend. Als Damien Hirst dat doet, dan is de kans groot dat de netwerken in beweging komen. (Ik vind dat overigens geen erekwestie.)

Mensen als Charles Saatchi en Bill Gates beheersen voor een groot deel de hedendaagse kunstscène.¹³ De stichter van Microsoft en biljonair Bill Gates beheert een spin-off bedrijf Corbis, gesticht in 1989, dat meer dan 100 miljoen dollar uitgaf om de rechten te kopen om beelden uit het Louvre, Hermitage, de Londense National Gallery en het Detroit Institute of Art te reproduceren. In het jaar 1997 had Corbis reeds één miljoen beelden digitaal gescand. De uiteindelijke bedoeling is dat mensen thuis grote kunstwerken in de vorm van beelden van een hoge resolutie kunnen weergeven op nieuwe, uiterst vlakke grote schermen. Gates gebruikt dat systeem in zijn eigen ‘huisje’ om het voor bezoekers mogelijk te maken om zelf hun favoriete kunstwerk te projecteren op de wand van hun kamer. Het is ook steeds vaker het geval dat grote *multi-nationals* musea financieel steunen en tentoonstellingen organiseren. Dit gaat gepaard met opkomst van megatentoonstellingen, die mikken op een reusachtige publieke belangstelling en toegespitst zijn op de

smaak van de middenklasse. Wanneer een bedrijf een tentoonstelling sponsort, voelen curatoren en museumdirecteuren zich vaak gefnuikt in hun keuze van kunstwerken en opstelling. De directeur van het Metropolitan Museum of Art, Philippe de Montebello, spreekt over een verborgen vorm van censuur of zelf-censuur in de museumwereld.¹⁴ De financiële macht van grote corporaties staat ook vaak in een politiek of diplomatiek daglicht. Grote tentoonstellingen over Turkse, Mexicaanse, Indische kunst dienen vaak om het imago – of beter gezegd: *een imago* – van een bepaald land te promoten en zo investeerders aan te trekken of buitenlandse betrekkingen te verbeteren. Vaak draagt dat bij tot een stereotiep beeld van het verleden van de plaatselijke bevolking. **[einde pagina 109]**

Men kan terecht verontwaardigd zijn over deze zaken. Dat kunst steeds meer en meer in handen lijkt te komen van rijke industriëlen en *multinationals* die kunstenaars maken en kraken kan men betreuren – moet men als estheticus ook kritiseren – maar het mag geen reden zijn om *elke* vorm van institutionalisering en commercialisering te brandmerken als vijandig tegenover het fantasme van een ‘zuivere’ esthetische appreciatie. Het is veel interessanter om te zien hoe kunstenaars zelf hiermee omspringen.¹⁵ De Duitse kunstenaar Hans Haacke heeft commercialisering tot het centrale onderwerp van zijn kunst gemaakt; *graffiti*-kunstenaars verwerpen het galerie- en museumsysteem zonder meer, maar toch is het werk van bijvoorbeeld Jean-Michel Basquiat en Barry McGee door het systeem geaccapareerd. Hun werk wordt wereldwijd in galeries en musea tentoongesteld; kunstenaars als Christo en Jeanne-Claude maken werk dat met opzet vergankelijk is en niet verkocht kan worden; Tibetaanse Boeddhistische monikken werken dagen en nachten onafgebroken aan gedetailleerde mandala-schilderijen van gekleurd zand en zodra het werk af is, wissen ze het onmiddellijk uit. Zelfs deze werken worden in een museum kunst en gebruikt om financiële steun te werven voor de Tibetanen die lijden onder de Chinese repressie. Wat hier ook van zij, dit alles wijst op het fictionele karakter van de essentie kunst en de tegenstelling artistiek / commercieel.

Conclusie

Het als ideologisch bestempelen van de onbemiddelde esthetische waarneming is niet zonder meer het ontmaskeren van het onbemiddelde karakter ervan – en dus te zeggen: esthetische waarneming is altijd en noodzakelijk gemedieerd door het sociale, culturele, economische, enzovoort. Veel belangrijker, zo heb ik hopelijk kunnen aantonen, is de ontmaskering van de *tegenstellingen* ‘bemiddeld’ versus ‘onbemiddeld’ en ‘schema’ versus ‘inhoud’. Het discours over kunst en esthetica moet dus niet blijven herhalen – zoals een tijdje de mode is geweest – ‘er is niets buitende-tekst’ of: ‘er zijn alleen maar schema’s en constructies’. Wat wij moeten opgeven is het concept van een ongeïnterpreteerde werkelijkheid, met andere woorden de gedachte dat er ‘iets’ *buiten* de schema’s, levensvorm(en) en de kennis zou zijn, waarmee onze kennis al dan niet overeenstemt.

Dat betekent niet dat ik de objectiviteit, rationaliteit, waarheid en schoonheid zomaar overboord gooi. Integendeel: wanneer de gedachte van een ongeïnterpreteerde werkelijkheid, iets ‘buiten’ alle schema’s en kennis onzinnig is, dan impliceert dit niet dat schoonheid, objectiviteit, rationaliteit en waarheid niet langer van tel zouden zijn. Een bepaald soort relativiteit, of misschien zelfs een bepaald soort relativisme, wordt echter onmogelijk gemaakt: de gedachte dat waarheid en schoonheid altijd relatief zijn ten opzichte van een bepaald schema, of dat zij ‘louter’ constructies zijn. Het opgeven van de gedachte van een neutrale, ongeïnterpreteerde werkelijkheid leidt ertoe dat wij **[einde pagina 110]** erkennen dat waarheid en schoonheid onlosmakelijk verbonden blijven met de taal die wij spreken. Taal is echter geen schema, het is een praktijk.¹⁶ De betekenis van overtuigingen en uitspraken – ook van een uitspraak als ‘deze Giorgione is een mooi werk’ – blijft noodzakelijk verbonden met de taal die wij gebruiken. Wie naar nog objectiever zoekt dan dat, zoekt naar het onmogelijke. Objectiever kan gewoonweg niet.

Verwijzingen

- Alexander, V.D. 1996. *Museums and Money: The Impact of Funding on Exhibitions, Scholarship, and Management*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Davidson, D. 1984. On the very idea of a conceptual scheme. In: *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Clarendon Press, 183-198.
- Freeland, C. 2001. *But is it Art? An Introduction to Art Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Merleau-Ponty, M. 1964. The philosopher and sociology. In: *Signs*. Evanston IL: Northwestern University Press, 98-113. **[einde pagina 111]**
- Saunders, B. & J. van Brakel 1995. On translating the world colour survey. In: K. Geuijen, D. Raven & J. de Wolf, ed. *Postmodernism and Anthropology*. Assen: van Gorcum, 161-178.
- Van Brakel, J. 1998a. *Interculturele communicatie en multiculturalisme*. Leuven / Assen: Universitaire Pers Leuven / van Gorcum.
- Van Brakel, J. 1998b. *De wetenschappen*. Leuven / Assen: Universitaire Pers Leuven / van Gorcum.
- Vandenabeele, B. 2001. On the notion of 'disinterestedness': Kant, Lyotard, and Schopenhauer. *Journal of the History of Ideas*, 62: 705-720.
- Vandenabeele, B. 2003a. 'New' media, art, and intercultural communication. *Journal of Aesthetic Education* (ter perse).
- Vandenabeele, B. 2003b. Lyotard, intercultural communication and the quest for 'real people'. *Language and Intercultural Communication*. 3: 20-35.
- Van den Braembussche, A. 1996. *Denken over kunst: een kennismaking met de kunstfilosofie*. Bussum: Dick Coutinho. **[einde pagina 112]**

¹ Deze suggestie ontleen ik aan J. van Brakel (1998a:65).

² Merleau-Ponty (1964:107).

³ Deze bedenkingen ontleen ik bijna letterlijk aan J. van Brakel, *De wetenschappen*, 129.

⁴ Zie Saunders en van Brakel (1995:174).

⁵ De weergave van Davidsons gedachtegang ontleen ik aan Saunders & van Brakel (1995:174).

⁶ Hierbij zij opgemerkt dat ik niet geloof dat waarden en betekenissen duidelijk van elkaar gescheiden kunnen worden. Zie ook van Brakel (1998b:217-224).

⁷ Zie voor wat volgt: Van den Braembussche (1996:45)

⁸ Zie Van den Braembussche (1996:46).

⁹ Dat impliceert niet dat omgang met de Chinese traditie geen verrijking inhoudt van de kennis van de (esthetische) waarde van die Chinese vazen – in tegendeel. Het punt is dat het gebrek aan inzicht in de Chinese traditie(s) niet noodzakelijk *elk* (esthetisch) oordeel of genot in de weg hoeft te staan. Daarom stel ik voor om traditie *zowel in het enkelvoud als in het meervoud* te denken.

¹⁰ Zie hiervoor Vandenabeele (2001).

¹¹ In dat opzicht is het spreken over *nieuwe* media altijd enigszins verdacht. Zie hiervoor Vandenabeele (2003a).

¹² Zie Saunders & van Brakel (1995:170).

¹³ Zie Freeland (2001:101-108).

¹⁴ Zie Alexander (1996:131) en Freeland (2001:103).

¹⁵ Zie Freeland (2001:112-116).

¹⁶ Zie ook Vandenabeele (2003b).