

JAARBOEK VOOR ESTHETICA 2002

FRANS VAN PEPPERSTRATEN (RED.)



EEN UITGAVE VAN HET NEDERLANDSE GENOOTSCHAP VOOR ESTHETICA

Frans van Peperstraten (red.)

Jaarboek voor esthetica 2002

ISSN 1568-2250

Trefw.: Filosofie, esthetica

© 2002 Nederlands Genootschap voor Esthetica

Vormgeving: Joanne Vis

Druk: KUB-drukkerij, Tilburg

DE EIGEN RUIMTE VAN EEN KUNSTWERK

Rob van Gerwen, Utrecht

WAT ZIJN MULTIMEDIA?

Eén van de meest raadselachtige openingszinnen uit de geschiedenis van de esthetica is die van Kants *Kritik der Urteilkraft*. Ik start daarmee, omdat de manier waarop Kant de verbanden zag tussen wat mooi is, hoe wij dat ervaren, en wat dat met kunst te maken heeft, de discussie al meer dan twee eeuwen in zijn greep heeft. Die openingszin luidt:

“Om te onderscheiden of iets mooi is of niet, betrekken we de voorstelling niet door het verstand op het object omwille van de kennis, maar door de verbeelding (wellicht met het verstand verbonden) *op het subject* en diens gevoel van behagen en onbehagen.” (KU, B3, mijn cursivering).

Dat “we de voorstelling op het subject betrekken” suggereert dat we ergens over beschikken - een voorstelling – en dat we kunnen kiezen of we die willen verge-

lijken met het object daar buiten dan wel met ons eigen gevoel. Natuurlijk bedoelt Kant dit transcendentiaal, maar dat maakt de status van de voorstelling nauwelijks duidelijker. In alle gevallen is het een raadsel wat voor soort ding zo'n voorstelling zou zijn en wat onze omgang ermee. Natuurlijk doelt Kant met 'voorstelling' niet op een afbeelding zoals wij die op papier of aan de muur om ons heen zien, maar op het fenomenaal bewustzijn dat we ergens van hebben, op "hoe iets zich aan ons voordoet"¹. Maar toch kunnen we deze openingszin het beste begrijpen als we Kants perceptuele 'voorstelling' vergelijken met en onderscheiden van de voorstellingen die we in de buitenwereld aantreffen, zoals daar zijn afbeeldingen, beschrijvingen, televisieprogramma's etc.—ofwel media. Maar hoe typeren we die?² Ik bespreek een paar mogelijke benaderingen.

In de eerste plaats wordt wel van media gesproken in de zin dat er 'nu eenmaal media nodig zijn om boodschappen in te vervoeren' (van een zender naar een ontvanger). Dat simpele model hebben we laten varen, onder andere omdat boodschappen en media zich moeilijk *zonder elkaar* laten denken. Vanuit dit simpele model hadden we de kwestie van het medium kunnen benaderen door naar de aard van de boodschap te kijken: propositionele boodschappen vervoer je in taal, visuele in afbeeldingen, etc. Als we nochtans nog steeds van media spreken, abstraheren we daarbij echter van de vraag of er een boodschap vervoerd wordt en van wie naar wie dan wel. En dat is theoretisch zeer gepast zolang we daardoor maar niet van de weeromstuit in een leeg formalisme verzeilen dat vergeet dat werken, in welk medium ook, altijd een intentionele structuur hebben, welke intentionaliteit teruggaat op manipulaties van de kunstenaar van het materiaal³.

In de tweede plaats wordt een medium wel getypeerd in termen van de technieken en technologieën die ermee gemoeid zijn. Dit levert zeker ook inzicht-

¹ In onderscheid met vertalingen van Kants *Kritik der Urteilskraft* als die van Meredith, vertaalt Werner S. Pluhar het Duitse 'Vorstellung' niet met 'representation', maar met 'presentation'. Hiermee benadrukt hij dat wat we waarnemen niet iets substantieels is waarover men zich interpretatieve vragen kan gaan stellen, een soort afbeelding over het object dat men voor zich ziet, maar dat Kant de wijze waarop het object zich aan ons presenteert op het oog heeft. (Zie 'Pluhar', noot 17, p. 15). Vgl. ook mijn: "On Exemplary Art as the Symbol of Morality."

² Dat ik naar een *benadering* vraag en geen *definitie* voorstel, is omdat ik het hek niet al bij voorbaat voor bepaalde antwoorden wil sluiten; omdat ik me filosofisch wil openstellen voor wat de multimediale wereld nog voor ons in petto kan hebben.

³ Men kan bij het toeschrijven van zulke intenties ook doorschieten, maar zie mijn "De ontologische drogreden in de analytische esthetica", voor mijn positie ten aanzien van de intentionele drogreden en voor de gevallen waar er geen sprake is van één auteur, maar van een groep makers, zoals bij film, installaties en uitgevoerde muziek.

ten op die zich niet-contingent tot esthetische kwesties verhouden. Zeker bij de geboorte van een kunstvorm vormt deze benadering een goede ingang voor het debat.

Wanneer echter van een bepaald medium vaststaat dat het om kunst gaat, moet een andere benadering prevaleren, namelijk één die media typeert in termen van *hoe wij hen waarnemen* en hoe die media hun (en onze) *ruimte mobiliseren*. Het is niet bij voorbaat uit te sluiten dat multimediale werken alle zintuigen aanspreken. We kunnen hen daarom het beste benaderen door een vergelijking met andere omstandigheden waarbij alle zintuigen betrokken zijn, zoals de alledaagse waarneming—vooral de *esthetische* uitzondering daarop, de waarneming van natuurschoonheid.

NATUURAPPRECIATIE

Ik begin met die uitzonderingstoestand. Allen Carlsson betoogt in “Appreciation and the Natural Environment” dat er verschillende modellen bestaan om uit te leggen hoe we van de natuur genieten en dat we die modellen ontleen aan hoe we van kunst genieten, onder andere omdat we daar zoveel theorieën over hebben (omdat kunst, vanwege haar intentionele aard, nadrukkelijker om zo’n model vraagt dan de natuur dat doet). Maar volgens Carlsson miskennen we onze natuurappreciatie met de vigerende modellen, het *objectmodel* en het landschapsmodel. Volgens het objectmodel is mooie natuur iets wat men kan oppakken en verplaatsen, als ware het een sculptuur. Typische voorbeelden zijn de mooie stenen en schelpen die men op de schoorsteenmantel zet. Het *landschapsmodel* modelleert natuurschoonheid naar het landschapsschilderij. Typisch hier is het *panorama*, waar men op gewezen wordt wanneer men ergens met de auto of fiets rondrijdt. Men neemt dit tot zich door een heuvel te beklimmen en vanaf de top het vergezicht te bekijken. Beide modellen hebben gemeen dat ze de naturomgeving tekort doen, omdat ze de natuur (het leven) eruit weglaten dan wel deze niet als omgeving beschouwen.

Carlsson verdedigt dan ook een derde model, het *omgevingsmodel*, dat ervan uit gaat dat degene die de natuur bewondert, zich zelf ook in die natuur bevindt en zich erdoor laat omgeven: door de wind die én door de bomen én langs zijn wangen blaast, de geuren daar én hier, de vogelgeluiden die uit allerlei richtingen komen. Natuurschoonheid is driedimensionaal in de enige echte zin van het

woord. De mooie (of hoe je het ook wilt noemen) natuur en de beschouwer die ervan geniet—diens waarnemende lichaam—bevinden zich in één tijdruimtelijk continuüm. In het hier en nu van zo'n ervaring nemen de vijf zintuigen de wereld synchroon waar (één tijd), ook al doen ze dat door de ruimte ieder voor zich steeds anders te configureren. Wat resulteert is een polymodaal reliëf van zintuiglijke gegevens waarbinnen het lichaam zich thuis (in-der-Welt) kan voelen.

Om vat te krijgen op dit reliëf, kan Kant ons helpen met zijn nog steeds verhelderend onderscheid tussen de chemische zintuigen—reuk en smaak—en de mechanische—tast, gehoor en gezicht⁴. De chemische zintuigen veronderstellen vermenging van lichaamsvreemde met lichaamseigen stoffen: consumptie gaat hier vóór waarneming. Zulke waarneming laat het object niet in zijn eigen waarde en introduceert bij de waarnemer een belang in het bestaan van het object, een houding die misstaat bij representaties—of 'media', om bij onze terminologie te blijven⁵. In de natuur worden echter alle zintuigen in principe onbeperkt aangesproken, ook de 'chemische'. Hoe er in zo'n geval toch sprake kan zijn van een ervaring waarin de gewaarwordingen (Kants 'voorstellingen') min of meer gesubstantialiseerd worden en zonder inmenging van belangen als een soort medium aan het gevoel worden voorgelegd, is, meen ik, wat Kants openingszin zo raadselachtig maakt daar hij het primair over natuurschoonheid heeft. Het is tevens de hamvraag.

Als we in alledaagse omstandigheden naar dingen kijken, doen we iets enkelvoudigs—en dat geldt ook voor door een ruit kijken of in een spiegel. We kijken *direct* naar de dingen⁶. Kijken we echter naar een representatie van dingen dan doen we iets dubbels: we kijken naar de representatie en we kijken naar de gerepresenteerde dingen⁷. Naast enkelvoudig, is het alledaagse waarnemen ook principieel synchroon, polymodaal, en plaatst ze, zoals ik al zei, het waarnemende lichaam in het reliëf van zijn omgeving. De dubbelheid waar het bij representaties om gaat is ook een tijdruimtelijke: de tijd en ruimte van het representerende ding (en de beschouwing daarvan) kunnen anders zijn dan die van het gerepresenteerde—en meestal zijn ze dat ook. Het duidelijkst blijkt dit verschil wanneer de

⁴ *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, § 16 en 21. Met dank aan Charles Ed Emmer voor deze verwijzing.

⁵ Uiteraard bedoel ik Kants 'belangeloosheid' in *Kritik der Urteilskraft*, § 2 e.v. Zie ook mijn "Kant on What Pleases Directly in the Senses."

⁶ Perceptueel indirect realisme (epistemologisch of metafysisch) kent een andere indirectheid dan de dubbelheid waarvan bij representatie sprake is.

⁷ Richard Wollheim gebruikt hiervoor de term 'twofoldness' in zijn "Seeing-as, Seeing-in ..."

beschouwer zijn lichaam verplaatst: in alledaagse omstandigheden zal zijn waarneming dan een andere inhoud krijgen, bij representaties is dat nog maar de vraag. Als je je hoofd opzij doet, zie je bij voorbeeld een kind achter de boom te voorschijn komen (dat lukt je niet bij een afbeelding van een landschap). In alledaagse omstandigheden is onze waarneming egocentrisch. Het lichaam vormt de spil waar de waargenomen werkelijkheid omheen draait. Door een soort a priori fenomenologische inperkingen op de alledaagse waarneming komt bij representaties de waarnemer los te staan van zijn omgeving en daarmee ook van de morele aanspraken die er in die omgeving door de inhoud van de representaties mogelijk op zijn handelen worden gedaan. Kortom, wie belang heeft bij het bestaan van hetgeen hij waarneemt, beschouwt dit dus niet als gerepresenteerd, maar als een ding waarmee hij in een tijdruimtelijk continuüm verkeert en waarvan het dus niet bij voorbaat zinloos is om het te willen consumeren.

Hiermee kunnen we Kants eerste zin begrijpen dat “we de voorstelling van het object op het subject betrekken” (§§ 1 en 6). Wat volgens Kant bij de schoonheid van een ding hoort, is dat wij het object op een of andere manier als een medium behandelen, als iets wat we dubbel waarnemen. Nu moeten we dat niet letterlijk nemen, want het is niet zo dat we doen alsof we ons een afbeelding van het object voor ogen houden. Evenmin kunnen we *in ons hoofd* naar de ‘voorstelling’ kijken. Wat we doen, is: we lenen de fenomenologie die we van representaties kennen—dwz. de ingeperkte manier waarop onze zintuigen worden aangesproken, het ontbreken van directe morele aanspraken dat daarbij hoort, alsook het afzien van een belang in de consumptie van het object. We beoordelen de schoonheid van een object, kortom, wanneer we dat object behandelen als ware het een representatie. Natuurlijke schoonheid is dus afgeleid van de fenomenologie van media. We doen alsof de natuur met zijn driedimensionale en polymodale manier van onze zintuigen aanspreken—zijn uitgebreide fenomenologie—een multi-medium is.

INTERACTIVITEIT—TWEE BETEKENISSEN

Maar met ‘multimedialiteit’ denken wij tegenwoordig vooral aan computers waarmee je foto’s en video’s kunt bewerken, cd’ en dvd’s kunt afspelen en opnemen, en interactieve cd-rom’s. Feitelijk zegt deze notie slechts dat er veel media in gecombineerd worden. We doelen ook vaak op hun *interactiviteit*: dat ze hun

beschouwer behoeven om af te zijn (of zelfs: dat ze nooit ‘af’ zijn); dat ze diens gevolge meerdere gedaanten kunnen aannemen—zonder verschillende werken te zijn. Maar ‘interactiviteit’ laat zich op een zwakke en een sterke manier begrijpen. Het gaat ofwel over de manier waarop kunstwerken hun ruimte mobiliseren ofwel, respectievelijk, ontkracht het de identiteit van het kunstwerk—wat de vraag doet rijzen of we hier wel met een artistiek verschijnsel te maken hebben. Niet dat het zo erg zou zijn als dat niet zo was, maar het leert ons wel iets over het artistieke domein. Om met de identiteit van het interactieve kunstwerk te beginnen: een banaal voorbeeld: een film op televisie waarbij je tussen twee aflopen kunt kiezen. Feitelijk kiest de beschouwer tussen twee films. Zij wordt na haar keus gewoon weer door de regisseur bij de hand genomen. Niet dat daar wat mis mee is, integendeel: ik zie het als een van de noodzakelijke voorwaarden voor iets om kunst te zijn, dat het intenties van de kunstenaar realiseert.

Naarmate dit soort interactiviteit echter gedetailleerder en omvattender wordt, ontakelt ze de identiteit van het kunstwerk. Stel, je hebt na ieder shot van een paar seconden de keus uit ontelbaar veel shots van een paar seconden, enz. tot dat de anderhalf uur vol zijn. Er resulteert dan een eenmalige film waarvan je je kunt afvragen ofwel wat de artistieke status van zijn maker is ofwel welke artistieke kwaliteit het resultaat heeft. Realiseert zo’n film de intenties van identificeerbare makers, op te vatten als kunstenaar-personae van het werk? Maar voor antwoorden op zulke vragen moet dat resultaat wel eerst substantie hebben en dus herhaalbaar zijn. Als interactiviteit evenwel een wezenstrek van zulke werken is, wat kan dan die substantie zijn? Waar kijkt ‘het’ publiek dan naar? Er is geen publiek meer dat iets voorgeschoteld krijgt. Er is niets meer wat voorgeschoteld wordt, want het werk is het ‘monteren’ en niet het resultaat daarvan. Dat resultaat is op zijn best een heel ander werk—een film met een conventionele ontologie en niet interactief. Maar misschien is het waarnemen van een interactief werk meer een handelen dan een ontvangen: een nieuw soort waarnemen waarbij je voortdurend het succes van je aandacht produceert door de waargenomen objecten te wijzigen. Hoe dit ook zij, zonder iterabiliteit (herhaalbaarheid) is er geen werk. Kortom, interactiviteit in deze sterke zin staat op gespannen voet met de objectstatus van kunstwerken en, daarom, met hun waarneembaarheid. Dat er enige interactie in het spel is bij bepaalde kunstwerken, maakt de betrokken kunstvorm nog niet interactief. Dat het voor zijn eigenschappen afhankelijk is van waarneming maakt het slechts ‘responsafhankelijk’⁸: ‘interactief’ in de zwakke zin van

“gerelateerd aan de manier waarop het werk de ruimte van de beschouwing mobiliseert”.

Eén vorm van interactie in deze zwakke of perceptuele zin, is intimatie, het type van ingrepen dat bij voorbeeld bestaat bij de gratie van een modale weglating die de verbeelding van de beschouwer activeert tot het oproepen en in de interpretatie inzetten van bijzonder persoonlijke kennis, alles omwille van de representatie van beleving⁹. Door intimatie wordt de beleving van personages (of personae) levendig gemaakt en intiem. Met deze vorm van interactie houd ik me al enkele jaren bezig. Ze vormt volgens mij de motiverende factor achter het artistieke domein, voor de kunstenaar en voor de beschouwer.

DE RUIMTE VAN HET MEDIUM

Interactiviteit is dus geen voldoende voorwaarde voor multimedialiteit, het samengaan van diverse media. Wel typisch zijn de wijzen waarop kunstvormen en hun media hun publiek aanspreken. Zo spreekt geen van de thans erkende kunstvormen de smaak aan, en weinige de geur en/of de tast. Schilderkunst spreekt geen van deze zintuigen aan noch het gehoor; muziek alleen het gehoor. Mutatis mutandis geldt iets dergelijks voor alle kunstvormen en hun media. Alleen al over de fenomenologisch gezien simpelste kunstvormen der schilderkunst en muziek bestaan echter al zoveel misverstanden wat betreft de manier waarop ze onze waarneming aanspreken, dat enige aarzeling om de grotere kluwen rond de term ‘intermedialiteit’ te lijf te gaan, gepast zij.

Wat de muziek betreft. Onlangs heeft de Engelse filosoof Roger Scruton nog betoogd dat we in een muziekstuk geen instrumenten of uitvoerders horen, maar alleen klanken. Want instrumenten bevinden zich niet in de ruimte van het gehoor, maar in die van de objecten. Wat volgens Scruton betekent: in de ruimte van het gezicht¹⁰. Ik heb bij een eerdere gelegenheid al laten horen hoe niet alleen

⁸ Over de ‘response-dependence’ van secundaire kwaliteiten, maar ook waarden, bestaat een uitgebreid debat. Centrale teksten hierin zijn: Johnston, M. (1989), Lewis, D. (1989), Mackie, J. L. (1976), McDowell, J. (1983 en 1985), Pettit, P. (1983 en 1991), Wiggins, D. (1987).

⁹ En zie mijn ‘Fictionele emoties en representatie.’ en vooral ‘De representatie van bewustzijn. De drie strategieën van kunst.’; alsook Gadamer’s analyse van het kunstwerk als een spel dat (o.a.) meegespeeld moet worden, in: *Die Aktualität des Schönen*.

¹⁰ Scruton, *The Aesthetics of Music*, p. 13-15. Zie ook mijn “Performers’ Personae. On the Psychology of Musical Expressiveness”.

de instrumenten maar zelfs (vooral!) de behandeling van de instrumenten en het lichaam van de musicus soms wel degelijk in de muziek te horen zijn. Sterker nog, deze hoorbaarheid motiveert ons sterker dan wat ook om uitvoeringen kwalitatief van elkaar te onderscheiden, en zeker sterker dan de strikt formele variaties in toonverhoudingen, die in de partituur zijn vastgelegd. Uiteraard. Bij uitvoeringen van eenzelfde klassieke werk zouden die toonverhoudingen gelijk moeten zijn. Het is de aanwezigheid van de uitvoerder in de uitvoering die de muziek tot leven brengt. (In deze zin heeft ook muziek deel aan de dubbelheid waarover ik het hierboven had). Maar goed, interessanter voor ons is de ruimte van het gehoor, waar Scruton zo'n armlastig, autistisch concept van heeft.

Muziek onderhoudt een gespannen relatie met de ruimte waarin ze klinkt. De akoestiek van een zaal kan de muziek helemaal platslaan, maar ze kan haar ook tot leven brengen. In de concertzaal, waar een muziekstuk uitgevoerd wordt, is interactie mogelijk tussen de uitvoerders en de luisteraars. De luisteraar met kriebelhoest die een musicus uit zijn concentratie haalt, kan de persona van de muzikale expressie om zeep helpen. Een musicus die zich expressief en/of narcistisch beweegt, kan maken dat mensen in de zaal aan hem meer aandacht schenken dan aan andere musici, waardoor de tonen die hij produceert meer op de voorgrond treden, ook al klinken ze, muzikaal noch 'objectief', niet 'op de voorgrond'. Thuis, luisterend naar een cd is zulke interactie onmogelijk. De ruimte van de uitvoering is niet meer die van de beluistering én ze is thuis tweedimensionaal geworden. Voor cd muziekappreciatie zouden we een soort landschapsmodel moeten hanteren. Sinds kort beschikken we over superaudio cds die toch weer om een omgevingsmodel van muziekappreciatie lijken te vragen: meerkanalige superaudio cds schijnen de luisteraar thuis het gevoel te geven dat hij de beste plaats in de concertzaal heeft weten te bemachtigen. Een recensent in *Luister* (Bijleveld, mei 2001, 66) zegt hierover: "stereo is mooi in SACD, heel mooi, 'Multi-Channel is mooier, maar ga je vervolgens terug naar stereo, dan lijkt het alsof onze muzikale wereld wordt samengeperst tussen twee glasplaten." Van een omgevingsmodel van muziekappreciatie weer terug naar een landschapsmodel—van drie- naar tweedimensionaal.

Deze overwegingen lijken veel op die van Allen Carlsson over natuurappreciatie. Kun je muziekwaardering inderdaad met natuurwaardering vergelijken? Ja en nee. Wat de meerkanalige superaudio cd ons doet beseffen, is dat het gehoor een ruimtelijkheid heeft en dat mono- en stereoweergaven daaraan tekort

doen. Waarin muziek echter niet met de natuur te vergelijken is, is in de rol van de andere zintuigen. Muziek spreekt altijd alleen het gehoor aan. Het omgevingsmodel voor muziekappreciatie moet dus wel uitsluitend gerelateerd worden aan de driedimensionale ruimte van het gehoor. De vergelijking tussen muziek- en natuurappreciatie herinnert ons eraan dat ook muziek de waarnemersruimte mobiliseert (*pace* Roger Scruton).

Als voorbeeld uit de schilderkunst wil ik een bepaald type anamorfose bespreken waarin zich een vlek bevindt die men alleen met een raar gevormde spiegel kan ‘ontcijferen’, terwijl de rest van het doek een gewoon waarneembare afbeelding toont¹¹. Mijn these: dergelijke anamorfosen zijn geen kunstwerken—precies vanwege de manier waarop de maker de ruimte van zijn waarneming en creatie mobiliseert en de anamorfose de ruimte van de beschouwing. Een schilder bewerkt zijn materiaal vanuit zijn waarnemingsconcepten (boom, schors, bladeren, voor- en achtergrond, enz. als hij een boom wil schilderen) plus technieken, tenzij hij een soort scanner is. Anamorfosen zijn schilderijen waarbij er zich in de afbeelding een rare vlek bevindt die bij nader inzien, en met de hulp van een raar gevormde spiegel, toch wel iets afbeeldt. Dergelijke ‘vlekken’ zijn altijd bijzonder kunstig geschilderd. Men vraagt zich af hoe een schilder ze maakt. Daar is maar één antwoord op: puntje voor puntje, pixel voor pixel, onder volledige abstractie van de lichamelijke van zijn eigen interactieve (in de sterke zin van het woord) waarneming van het doek, de verf, de kwasten en het model. Er bestaan geen perceptuele concepten die helpen om de werkelijkheid anamorfotisch te zien en dus bestaan er ook geen concepten (want die zijn op dergelijke waarnemingsconcepten gebaseerd) waarmee we ze kunnen afbeelden. De enige optie is: men neme een object, plaatse daar een rare spiegel achter en schildere dan puntje voor puntje, als een scanner, dat wat men ziet. In een anamorfose is geen plaats voor de kunstenaar, noch voor zijn stijl.

Maar de anamorfose doet ook de ruimte van de beschouwing tekort: een anamorfotisch schilderij is een object (een beschilderd doek aan de muur) dat bestaat uit twee esthetische objecten: een afbeelding, en een vlek die geen kunst is maar een kunstje. Tussen de afbeelding en het kunstje bestaat geen overgang: ze zijn fenomenologisch gescheiden, niet empirisch. Om naar de afbeelding te kijken

¹¹ Volgens David Hockney (2001) gebruikten schilders al heel vroeg optische instrumenten (*camera lucida*, *obscura*) om hun model te projecteren en er de omtrekken van over te trekken, maar nooit verving dit het schilderen waarmee die omtrekken ‘ingevuld’ moest worden.

doe je wat je altijd doet bij een schilderij: je gaat er op zekere afstand recht tegenover staan en je observeert. Om naar de afbeelding in de vlek te kijken, moet je je voorover buigen, een stalen cilinder ter hand nemen en daar doorheen turen. Installaties *avant la lettre*. Gelukkig zijn de meeste installaties vandaag de dag interessanter.

Renée van de Vall heeft onlangs vanuit een vergelijkbare verwondering over de manier waarop het kunstwerk de ruimte van de beschouwer mobiliseert, kritiek geformuleerd op Wollheim's notie—waar ik hierboven veel van ben uitgegaan—dat we een schilderij dubbel waarnemen: volgens Wollheim zien we X in Y: een onderwerp in verf op een canvas¹². Van de Vall meent dat Wollheim hierbij de “bodily involvement with what is seen in the actual space” over het hoofd ziet. We staan niet stilletjes voor ons uit te turen wanneer we met een kunstwerk bezig zijn, maar zijn voortdurend in beweging met onze zintuigen, en veel van die beweging wordt door het werk afgedwongen. Niet ieder werk doet hier even sterk aan mee, maar dat is contingent. Van de Vall noemt dit de ‘staging’ van een kunstwerk, en bespreekt naast een installatie (van Alfredo Jaar), schilderijen van Caspar David Friedrich (die Wollheim ook bespreekt bij de uitleg van zijn concept van de interne waarnemer) en het werk van Barnett Newman. Wat dat laatste betreft, wijst ze op de rol van de ‘zips’, de ritssluitingen die dwars over Newmans doeken twee kleurvlakken van elkaar scheidt. Ze merkt op hoe deze ‘zips’ zich als het ware in de ruimte van de beschouwer dringen en daardoor de beschouwer het werk in trekken.

Dit vereist wat uitleg, ten eerste over de fenomenologie van de visuele waarneming van ruimte en ten tweede over de intentionaliteit van de ‘staging’ effecten. Wat die visuele waarneming van ruimte aangaat, is Kants transcendentale esthetica uit de *Kritik der reinen Vernunft* instructief¹³. Kant betoogde dat het gezichtszintuig geen ‘achter elkaar’ ziet, want wat achter iets anders zit is daarachter verborgen. Het gezicht ziet alleen ‘naast elkaar’. En daarom, zo Kant, is ruimte (diepte) een bijdrage van de geest, niet van de gegevens van het zintuig. Het is de constructie in de cognitie, onder invloed van concepten en met behulp van de verbeelding (dat laatste voeg ik toe, maar in overeenstemming met wat Kant in het schematisme-hoofdstuk in de *Kritik der reinen Vernunft* zegt), die ons

12 In “The Staging of Spectatorship”.

13 In Patricia Kitchers inleiding tot Pluhars vertaling (op p. xxxiii) wordt duidelijk hoe Kant de transcendentale esthetica waarmee hij dit boek begon bedoelde.

diepte doet zien. Dit is transcendente filosofie. De empirische psychologie van het zicht helpt immers niet, want de empirische wetten van de associatie die hier gelden, plaatsen de zintuiglijke gegevens na elkaar in de toevallige volgorde waarin we ze gezien hebben, en niet zoals ze bij een object horen. Helemaal uitputtend is Kants argument niet, want hoewel inderdaad de concepten en de verbeelding de zintuiglijke gegevens synthetiseren, toch bevestigen die gegevens ook steeds die structurering —of we zouden een andere kiezen! Volgens die twee bijdragen vanuit de cognitie kunnen we begrijpen hoe, waarom en dát we diepte zien.

Mutatis mutandis geldt deze fenomenologische analyse ook voor de ruimte (en de gegevens) van het gehoor. Qua zintuiglijke gegevens horen we klanken slechts ná elkaar (horen we ze tegelijk, dan vermengen ze zich tot een samenklank of akkoord), maar onze verbeelding (en onze concepten) stellen ons in staat er melodieën in te horen alsook sommige dingen en gebeurtenissen uit de visueel toegankelijke werkelijkheid. Maar wat we ook aan onze auditieve gewaarwordingen opleggen, we toetsen dit keer op keer op succes. Pas als de toets niet werkt, gaan we als een Scrutoniaans autist te werk, eerder niet.

De tweede kwestie bij Van de Valls voorbeelden is: waardoor worden neuro-psychologische effecten *betekenisvol* en *artistiek*? De effecten van grote contraire kleurvlakken (rood naast blauw naast geel) en de ‘zips’ die die vlakken scheiden, kunnen natuurwetenschappelijk/biologisch verklaard worden en zouden via neurostimulatie ook in de hersenen gesimuleerd moeten kunnen worden. Hoe belangrijk dergelijke fysiologische effecten echter ook zijn, hun artistieke betekenis ontlenen ze aan de intentionele structuur van het geheel (de verfbehandeling vormt er een integraal onderdeel van). We moeten eisen dat die effecten intenties van de kunstenaar realiseren en dat ze alleen in dat licht adequaat begrepen kunnen worden. Zo’n eis brengt de beschouwer steeds weer terug bij het platte vlak in de ruimte van de beschouwing en zijn betekenis elders, bij Wollheims ‘two-foldness’. Dit veronderstelt natuurlijk wel dat er van kunst sprake is en de vraag of het digitale multimediale een kunstvorm is of kunstvormen huisvest, moet nog aan de orde gesteld worden.

HET DIGITALE EN DE DEFINITIE VAN KUNST

Tot hier benader ik het *nieuwe* met concepten waarmee we het *bestaande* begrijpen. Hoe anachronistisch is dit? ‘Multimedialiteit’ bij voorbeeld zegt, zo zei ik al,

niet veel meer dan dat er meerdere media in het geding zijn bij de huidige ontwikkelingen in de ‘digitale kunsten’. Die vele media zijn eenvoudig die media die we al als zodanig geïdentificeerd hebben, zoals afbeeldingen, foto’s, video’s, muziek, maar dan nu digitaal. En wij ons maar afvragen wat het digitale met de fotografie doet—een goede vraag, maar ze gaat over het oude, over fotografie, niet over het nieuwe, het digitale medium; en of computers verhalen kunnen schrijven en schilderijen kunnen maken—natuurlijk kan de computer over een tijdje verf op een canvas kwakken *zoals schilders dat doen*. Opnieuw leert dat ons vooral iets over de bestaande kunstvorm, over het belang van het lichaam van de kunstenaar. Onze motivatie voor dergelijke vragen is een vrees: voor de substantie van de oude kunstvormen. Het bovengenoemde onderscheid tussen een sterke en een zwakke zin van interactiviteit is zeker nog wel bruikbaar, maar zelfs dat lijkt hier nog te vroeg ingezet. En dat is het probleem: het is niet op voorhand verkeerd om digitale kunstvormen te begrijpen door de manier te analyseren waarop ze de ruimte van de beschouwing mobiliseren, maar dan moeten we wel eerst een idee hebben van de ontologie van die digitale kunsten en we moeten eruit zijn óf het wel *kunsten* zijn.

Nostalgische angsten motiveren ons om de digitale kunsten te typeren als én afbeelding én muziek én interactiviteit én nog zo wat. Maar we beschrijven het nieuwe ook als ‘digitaal’ en de nietszeggendheid van deze typering is leerzaam. Enerzijds kunnen inderdaad alle oude media met digitale middelen in elkaar vertaald worden. Het digitale is immers niets dan nullen en enen en als je alle media in nullen en enen kunt vangen heb je een niveau van commensurabiliteit. Maar dat betekent niet dat die nullen en enen het medium zijn waar ‘digitale’ kunstenaars mee werken. De nullen en enen die het substraat vormen van de ‘objecten’ waar de kunstenaars mee werken worden niet zelf waargenomen of gemanipuleerd. Digitale kunstenaars werken met die objecten. Maar die objecten zijn niet die media die wij er uit gewoonte in zien. Het typische van het nieuwe medium is het digitale, maar dit is niet zelf het nieuwe artistieke medium. De relatie tussen de nullen en enen die in de Sony cd van Glenn Goulds uitvoering van Bachs Goldberg Variationen geperst zijn en de partituur van Bach zijn contingent zonder de uitvoering. (Wie vermag de partituur van Bach uit te voeren door hem direct in nullen en enen om te zetten?) Alle artistiek relevante vragen gaan over de relatie tussen de partituur en de uitvoering van Gould. De media lijken op de secundaire kwaliteiten van de empiristen, het digitale op de primaire die daar het substraat

van vormen maar waar alleen in niet-artistieke zin over gesproken kan worden. Wat het digitale typeert, is zijn vertalingsvermogen.

Laten we omwille van de gedachtengang de *applicaties* waar digitale kunstenaars mee werken voorlopig als de *genres* van de digitale *kunstvorm* beschouwen, en de gebeurtenissen die ermee veroorzaakt worden door de kunstenaars in kwestie als de *werken*. En die werken zijn niet te reproduceren, net zomin als performances of, in strikte zin, schilderijen. Als we verder onderscheiden tussen het programma 'Keystroke' als het genre en zijn verschillende versies (Keystroke 1.4, Keystroke 2.3, etc.) als diens subgenres, dan kunnen we de vraag stellen, of dit kunst-genres en kunstwerken zijn. Dit is geen *academische kwestie*. Hier draait het om, ook voor degenen die met de digitale middelen experimenteren¹⁴, ook al zeggen zij dat het niet om de vraag "wanneer is het kunst" gaat, maar om "wanneer werkt het?". Dit is echter wezenlijk dezelfde vraag. Digitale kunstenaars experimenteren met software, maar ze experimenteren totdat ze het idee hebben dat ze iets met die software kunnen laten gebeuren wat 'werkt', dat wil zeggen, dat ze met die software dingen kunnen doen die derden aanspreken. Opvallend aan die experimenten is dat ze altijd beginnen vanuit het *plezier* aan het medium (de software in kwestie) en vooral speels zijn. Na verloop van tijd komt echter onherroepelijk de vraag op wanneer de resultaten aan een publiek getoond kunnen worden. Zo'n vraag moet bij een beginnende kunstvorm vaag zijn. Maar in het antwoord dat men uiteindelijk zal voordragen, zal men bepaalde digitale gebeurtenissen onvermijdelijk vergelijken met bepaalde gebeurtenissen die we reeds kennen uit de kunstgeschiedenis. Alleen, men moet niet al gaan vergelijken voordat men iets in de hand heeft wat als exemplaar kan dienen. Zover is het nog niet. Het digitale kent bij mijn weten nog geen kunstvorm. En, misschien wordt het door zijn ontelbare mogelijkheden ook wel nooit artistiek volwassen¹⁵.

Men kan uiteraard wel speculeren over de fenomenologie die het digitale wellicht tot een kunstvorm doet opgroeien. Als de vertaalbaarheid van media de kern vormt van het digitale, dan zo ook aan de beschouwerszijde de vertaalbaarheid van zintuiglijke modaliteiten. We kunnen nu eindelijk inhoud geven aan *synesthesie*, maar let op. Een Olivier Messiaen komt met zijn claim dat hij kleuren hoorde, vooral mystiek over. Immers, mensen met 'normale' zintuigen weten

¹⁴ Naar ik begreep van opmerkingen van Guy van Belle (electronische muziekstudio IPEM, RU Gent), in het forumgesprek over multimediale kunsten aan het einde van het NGE-symposium.

¹⁵ Zo'n situatie treffen we ook bij televisie aan, zie mijn "Television as an Art".

niet waar hij het over heeft. Dat wil zeggen, zij hebben geen idee welke notie van correctheid hierbij in het geding zou zijn. Is een hoge C rose, of eerder oranje? Is dit een conventioneel systeem—waarom werken we er dan niet allemaal mee? Is het een natuurlijke vertaalslag—voor Messiaen lijkt het dat te zijn—waarin zit dan de norm? Wie kan hem ons aanleren? Hoe te beslissen? Het is een Open Vraag of Messiaen de juiste klankkleur combinaties waarneemt. Met de digitale kunsten kan dit eenduidig veranderen: de digitale vertaalslag kan een conventie vastleggen waarbij kleuren zo subtiel in klanken worden vertaald (en omgekeerd) dat men een ingescanned zelfportret van Rembrandt als muziek zou moeten kunnen laten klinken. De notie van correctheid is eenduidig te definiëren in termen van de software die voor de vertaling wordt ingezet. Men kan het zich zelfs voorstellen dat we zozeer gewend raken aan één bepaalde vertaalslag dat het na een tijdje niet meer uitmaakt in welke zintuiglijke modaliteit we worden aangesproken. Maar nieuwe software zal nieuwe criteria produceren, dus zal de mystiek niet verdwijnen: de norm die conventioneel wordt geïntroduceerd wordt alleen ‘natuurlijk’ door vasthoudendheid. (Trouwens, Nelson Goodman meent dat ook onze ideeën over gelijkenis op gewenning teruggaan). Wellicht moeten digitale kunstenaars net zo lang experimenteren totdat ze een applicatie hebben ontwikkeld die een *plausibele* vertaling produceert, die met andere woorden van een Rembrandt zelfportret daadwerkelijk een muziekstuk maakt dat even aangenaam is als het portret én dezelfde expressie heeft én ons op dezelfde manier met de geportretteerde confronteert zowel als met het medium waarin het klinkt. Interessant aan dit experiment zou zijn dat het ons kan doen voelen hoe we in de wereld staan, want immers: de hele dag door nemen we de wereld met die vijf fenomenaal totaal verschillende zintuigen waar en zelden worden we verward door al die ruimtelijk verschillende gegevens. In het hoofd van homo sapiens vindt al een succesvolle vertaalslag plaats. Een honorabel onderwerp voor de digitale kunsten.

GEBOORTEN VAN NIEUWE KUNSTVORMEN

Al met al is deze toestand rond het digitale geen onbekende situatie. Het belangrijkste verschil met voorgaande beginstadia van nieuwe kunstvormen is de complexiteit van het digitale medium (hoe we dit ook definiëren). Wat er tot de fijne kunsten behoort, is ooit gewoon een kwestie geweest van veranderende historische omstandigheden (en modes). Zo is de tuinkunst uit de eregalerij der kunsten

verdwenen¹⁶. Maar vaker—zeker de laatste eeuw—zijn nieuwe kunstvormen aan het artistieke firmament verschenen dankzij exploraties door kunstenaars, gedreven ofwel door ontevredenheid over de vermogens van bestaande kunstvormen of fascinatie voor de vermoede vermogens van de nieuwe, of beide. Exemplarisch is het ontstaan van de performance en de installatie. In dit soort exploratoire omwentelingen roert zich de definitie van kunst eerder dan, zoals filosofen lijken te menen, bij anti-kunstwerken als Duchamps *Fountain* of Cage's *4'33"*, of bij Warhols *Brillo* dozen¹⁷. Niet de afbraak van de kunsten stelt de definitiekwestie, maar hun opbouw: het ontstaan van nieuwe kunstvormen. De exploraties die leiden tot de geboorte van een nieuwe kunstvorm gaan vaak terug op fascinatie voor nieuwe technologieën die vanuit de samenleving worden aangedragen en om een artistieke variant vragen—zo ging het met de fotografie, film, televisie en, nu, de computer. Daarbij worden de ontwikkelingen gestuurd door intuïties van kunstenaars over en met vermeende nieuwe mogelijkheden.

Twee kwesties spelen daarbij een rol. Ten eerste de vraag of men in de experimenten zoiets als een procédé kan herkennen en, zo ja, ten tweede, of dit een artistiek procédé is, dat wil zeggen, of er zich instanties van het procédé voordoen die artistieke kwaliteit hebben, dat wil zeggen, die een esthetisch effect op het publiek hebben met een morele diepgang¹⁸ en een kunsthistorische inbedding¹⁹. Als er zulke instanties bestaan, staat niets de introductie van het betrokken procédé in de Kunstwereld meer in de weg. Processen als deze zijn complexer dan de in de analytische esthetische vigerende institutionele definitie van kunst (van George Dickie)²⁰ kan ondervangen, én ze introduceren realistische opvattingen over wat een kunstwerk moet kunnen. Dickie's definitie is het trieste eindpunt van een ontwikkeling in de filosofie (!) die met een klassiek artikel van de Wittgensteiniaan Morris Weitz is ingezet en die getuigt van de overmoed waartoe

¹⁶ Of: er niet in opgenomen toen die eregalerij werd opgesteld, zie Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*.

¹⁷ Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace* en "The End of Art". Maar zie voor kritiek op Danto's miskennis van de materialiteit van relevante kunstwerken Daniel Herwitz *Making Theory/Constructing Art: On the Authority of the Avant-Garde*.

¹⁸ Zie mijn "On Exemplary Art as the Symbol of Morality".

¹⁹ Volgens Jerrold Levinsons historische definitie ("Defining Art Historically", p. 15) is een constituent van een kunstwerk dat het beschouwd wordt op een manier die we kennen van voorgaande kunstvormen.

²⁰ George Dickie, "The Institutional Conception of Art", p. 25: "The definition of 'art' that I proposed goes as follows...: 'A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) upon which some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the Artworld) have conferred the status of candidate for appreciation.'"

de filosoof wel vaker verleid wordt door de kracht van logische argumenten²¹. De praktijk van de digitale experimenten is minder gedwongen dan Adorno (uit naam van ‘poëzie na Auschwitz’) wou, maar beduidend realistischer (in de zin die de filosofie daaraan geeft) dan Dickie’s proceduralistisch nominalisme toelaat, en doelgerichter dan menig postmodern denker voor goed houdt. De mogelijkheden van het digitale zijn echter zo omvattend dat het nog te vroeg is om te speculeren over de aard van de kunstvormen die er uit de experimenten kunnen voortkomen—misschien komt het wel nooit tot digitale kunst. Mijn argumentatie veronderstelt dat we een realistische definitie van ‘kunst’ bezitten, die niet alleen specificiert wat kunst is en doet, maar ook wat ze moet doen. Onze cultuur lijkt het erover eens te zijn dat kunst in relatie staat tot iets waar ook het beeldverbod (het verbod op het maken van beelden omdat ze de suggestie wekken dat wij net als God materie kunnen bezielen) zijn normatieve kracht aan ontleent²². Op basis hiervan kunnen we begrijpen hoe de eventuele beslissing dat de experimenten met nieuwe materialen artistiek interessant worden, te maken zal hebben met de morele diepgang van de ‘bezieling’ die beschouwers ervaren, die menen dat ‘het werkt’. Afwachten maar.

LITERATUUR

Batteux, Charles (1746) *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris.

Danto, Arthur C. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace, A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass.

id. (1984) “The End of Art”, in Lang, Berel (red.), *The Death of Art*, New York 5-35.

Dickie, George (1973) “The Institutional Conception of Art”. in *Language and Aesthetics*. Ed. B. R. Tilghman. Lawrence, University of Kansas Press. 21-30

²¹ Morris Weitz “The Role of Theory in Aesthetics.” En zie mijn “De ontologische drogreden in de analytische esthetica” voor een ander voorbeeld hiervan.

²² Zie hiervoor mijn “De representatie van bewustzijn.”

Gadamer, Hans-Georg (1977) *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart, Reclam.

id. (2001) "Esthetica en Hermeneutiek" (vertaling Rob van Gerwen). *Feit & fictie*, V:2, 111-119.

Gerwen, Rob van (1998) "Fictionele emoties en representatie." *Feit & fictie* IV:1, 13-27.

id. (1999) "Kant on What Pleases Directly in the Senses." *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics*, 71-83.

id. (2001) "De representatie van bewustzijn. De drie strategieën van kunst." *Feit & fictie*, V:2, 65-81.

id. (2001) "Gadamer over gelijktijdigheid." *Feit & fictie*, V:2 120-128.

id. (2002) "Television as an Art. On humiliation television". *Television: Aesthetic Reflections*. Red. Ruth Lorand. New York, Peter Lang Publishing.

id. (2002) "De ontologische drogreden in de analytische esthetica." *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte* 94:2, 109-123.

id. (2001) "On Exemplary Art as the Symbol of Morality. Making Sense of Kant's Ideal of Beauty". in *Kant und die Berliner Aufklärung. Akten des IX. Kant Kongresses*, Band 3, 553-62, Berlin, New York: Walter de Gruyter.

id. (2002) "Performers' Personae. On the Psychology of Musical Expressiveness". In: Gary Hagberg (ed.) *Improvisation in the Arts*.

Herwitz, Daniel A. (1993), *Making Theory/Constructing Art: On the Authority of the Avant-Garde*, Chicago en London, The University of Chicago Press.

Hockney, David (2001) *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. London, Thames and Hudson.

Johnston, Mark (1989) "Dispositional theories of value." *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplement* 63, 139-174.

Kant, Immanuel (1790), vert. Werner S. Pluhar (1987), *The Critique of Judgement*. Indianapolis, Cambridge, Hackett Publishing Company.

id. (1781/1787), vert. Werner S. Pluhar (1996), *The Critique of Pure Reason*. Indianapolis, Cambridge, Hackett Publishing Company.

id. (1983) Wolfgang Becker, red., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Stuttgart, Reclam.

Levinson, Jerrold (1990) "Defining Art Historically". in *Music, Art & Metaphysics*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 3-25.

Lewis, David (1989) "Dispositional Theories of Value." *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplement* 63, 113-137.

Mackie, John L. (1976) *Problems from Locke*. Oxford, At the Clarendon Press.

McDowell, John (1983) "Aesthetic Value, Objectivity, and the Fabric of the World". *Pleasure, Preference and Value: Studies in Philosophical Aesthetics*. Eva Schaper (red.) Cambridge, Cambridge University Press. 1-16.

id. (1985) "Values and Secondary Qualities". *Morality and Objectivity*. Ted Honderich (red.) London, Routledge and Kegan Paul. 110-129.

Pettit, Philip (1983) "The Possibility of Aesthetic Realism". *Pleasure, Preference and Value: Studies in Philosophical Aesthetics*. Eva Schaper (red.) Cambridge, Cambridge University Press, 17-38.

id. (1991) "Realism and Response-Dependence." *Mind*: 587-626.

Scruton, Roger (1997) *The Aesthetics of Music*, Oxford: At the Clarendon Press, p. 13-15.

Vall, Renée van de (2001) "The Staging of Spectatorship", in: Rob van Gerwen (red.) *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*. New York, etc.: Cambridge, Ch. 13, pp. 177-88.

Weitz, Morris (1956) "The Role of Theory in Aesthetics." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, 27-35.

Wiggins, David (1987) "A Sensible Subjectivism?" *Needs, Values, Truth: Essays in the Philosophy of Value*. Oxford, Blackwell. 185-214.

Wollheim, Richard "Seeing-As, Seeing-In, and Pictorial Representation." *Art and its Objects. Second Edition*, Cambridge 1980, 205-226.