

Vijf Thesen over Artistiek Engagement

Rob van Gerwen
Department Philosophy
University Utrecht
www.phil.uu.nl/~rob

Is dit Coetzee? De Balie, Amsterdam, 16 mei 2010

INLEIDING

Is dit Coetzee? Dat is een makkelijke. Hoe vinden we een auteur? Door naar Zuid-Afrika af te reizen? Dat denk ik niet. We vinden hem door die boeken op de juiste manier te lezen. Wat “juist” is? Daarover zal ik het hier hebben.

Is “dispassionate” een goede term om zijn manier van schrijven te duiden? Die is lastiger. Eerst moeten we begrijpen wat met ‘dispassionate’ (de term is van David Goldblatt) bedoeld is. Er zijn meer van die “dis-”, “-loos” of “ont-” begrippen in gebruik in ons denken over kunst, maar die werken anders.

Kant meende dat we schoonheid *belangeloos* (disinterested) moeten beoordelen; hij bedoelde: wie belang heeft bij iets zal partijdig oordelen: “Ik vind die Van Gogh prachtig want ik heb er zojuist 53 miljoen voor betaald” is als esthetisch oordeel niet overtuigend.¹⁾ Maar een kunstenaar die ergens een afbeelding of beschrijving van maakt is nooit belangeloos! (Ook dat zag Kant heel duidelijk.) Hij vindt de scène belangrijk en zal alle moeite doen om hem op de volgens hem beste manier te presenteren; dat is zijn belang: een artistiek belang.

Ook het latere “onthecht” (Bullough’s “detached”) gaat over het esthetische oordeel van de waarnemer, niet over de fenomenologie van de creatieve act. De kunstenaar is dus altijd al gegrepen.

“Dispassionate” gaat duidelijk wel over de creatieve act. Wie “passionate” is is fanatiek. Zo iemand ziet bij voorbeeld overal vooral de dieren in een gebeurtenis en ziet dan altijd vooral de mate waarin die in hun rechten aangetast worden. Die ziet Tinkebells “Pinkeltje” vooral of uitsluitend als dierenmishandeling.²⁾ Wie gepassioneerd is legt overal een bepaald verhaal

aan op. Die verhalen bestaan voor een deel uit niet voor iedereen overtuigend te verdedigen projecties. Dat te voorkomen zou de motivatie kunnen zijn om toch vooral “dispassionate” te werk te gaan. In positieve zin betekent het: de gebeurtenissen vooral als zichzelf, om zichzelf willen te presenteren. Dat nu, zie ik in het werk van Goldblatt en Coetzee.

1. Morele situaties zijn waarnemingsituaties.

Mensen treffen elkaar in morele situaties. Komt u iemand in het echt tegen dan houdt dit in dat u hem iets kan aandoen, en hij u. U ziet iemand en beseft onmiddellijk dat u uw belofte van vorige week niet bent nagekomen. U neemt de ander waar, zwanger van betekenis.³⁾

2. Representaties geven morele situaties weer

Mensen communiceren en denken voortdurend over dingen die zich *niet* aan hen voordoen, die zich dus niet in hun morele situatie afspelen. Men denkt dan met zinnen en beelden—en die brengen een werkelijkheid over die afwezig is. We gebruiken zulke representaties als we mensen ergens over vertellen, of als we de krant lezen, of naar de televisie kijken.⁴⁾ We nemen aan dat we met deze representaties die afwezige morele situaties adequaat, transparant, kunnen overbrengen.

3. Kunst is transparant door haar non-transparantie.

Zowel David Goldblatt als J.M. Coetzee geven morele situaties weer, met heel andere middelen. De vraag die hen motiveert, volgens mij, is: of die representaties onze morele situaties wel adequaat kunnen weergeven.⁵⁾ De kunsten onderzoeken die vraag. Kunstwerken—foto’s, romans—zijn er niet op uit om gebeurtenissen *objectief* te tonen—dat is eerder het doel van wetenschap en journalistiek—maar op een manier die *raakt*. Dat het in kunstwerken gaat om die “manier waarop” betekent dat kunstwerken uitgaan van de eigen logica van hun materiaal, en dat dat materiaal niet transparant is.

4. Artistiek engagement is perceptueel engagement.

Artistiek engagement plaats ik eerder in deze omgang met het materiaal dan in een keuze voor bepaalde, politieke of morele onderwerpen. Kunstwerken *spreken* omdat we *waarnemen* dat ze spreken: het zijn representaties die zichzelf niet doorzichtig proberen te maken. Hun waarneembaarheid, en de expressie daarin gaan vooraf aan hun boodschap. Artistiek engagement wordt waargenomen—het vindt plaats tussen werk en waarnemer—in een morele situatie dus.

5. Kunstwerken zijn morele actoren.

Kunstwerken doen zich voor aan onze waarneming—in onze morele ruimte! Daarom moeten kunstwerken als morele actoren worden begrepen.



(a) *Entrance to the Beach*, Lido de Ostia, 1959

Figuur 1: William Klein

FOTOGRAFIE

Kunst biedt een doorkijk naar morele situaties. Met fotografie kan die transparantie op verschillende manieren.⁶⁾ William Klein maakte foto's van mensen die betekenisvol de fotograaf adresseren, en de kijker ziet dat. Dat adresseren geeft ons inzicht in het geestesleven van die mensen. Niet dat we daarmee hun individualiteit gevoelen: ze worden als *mensen in het algemeen* getoond—als *gefotografeerde* mensen.⁷⁾ William Klein toont ons *wat het is* (voor een mens) om gefotografeerd te worden.

De foto's van David Goldblatt lijken mij precies tegengesteld: ze tonen vooral mensen die zich evident niet met de camera bezighouden—en tevens zijn het mensen op een moment waarop ze de betekenis van wat ze aan het doen zijn min of meer verbergen door hun afgewende blik.⁸⁾ Het is uiteraard geen toeval dat alle mensen in deze foto's hun blik afgewend hebben—de fotograaf heeft déze foto's geselecteerd en niet de andere (die er, neemt men aan, ook zijn). Goldblatt stond trouwens naast het statief, maar de blikken van de mensen in zijn foto's zijn evenmin op hem gericht. Zij kijken afwezig: het verhaal moet nog beginnen.⁹⁾



(a) *Mid-morning at a bus stop in town, 1979/80*



(b) *Monthly meeting of the Vroue-Federasie at a member's house, 1979/80*

Figuur 2: David Goldblatt

Hoe weten we dat dit niet gewoon slechte foto's zijn—zoals een aap met een camera in zijn hand ze had kunnen maken, of een robot op wieltjes? Ik bedoel dit niet als een kunstkritische, empirische vraag: niet als een uitnodiging om te “bewijzen” dat dit wel goede foto's zijn.¹⁰⁾ Ik bedoel dat iedereen het artistieke moment in deze foto's zelf zal moeten vinden. Ik meen dat het artistieke moment hier gaat over de afgebeelde morele situatie—ze wordt getoond als een waarnemingssituatie. De foto toont hoe deze werkelijkheid zich hier voor ons ontvouwt zonder er een verhaal aan te koppelen.

Een fout antwoord op mijn vraag, of dit niet gewoon slechte foto's zijn, lijkt me te zijn: “de mensen in deze foto's is gevraagd om zich af te wenden—en ze doen dat perfect.” Dat antwoord ruïneert het belang van deze foto's. Het is niet anders hier dan met de foto's van Klein: zowel diens toegewende als Goldblatt's afgewende blikken zijn authentiek—ze zijn van die mensen, niet van de fotograaf. Maar er is natuurlijk ook een evident verschil tussen Klein en Goldblatt: bij Klein hebben we het idee dat we de *personen* kunnen zien—een gevoel van contact met hen, vergelijkbaar met hoe we echte mensen om ons heen waarnemen. Goldblatt daarentegen, gunt ons dat gevoel niet: het is alsof we nu mensen zien die in hun eigen wereld opgaan, die hun eigen logica leven zonder zich van ons als kijkers ook maar iets aan te trekken—een terloopse visie op de morele werkelijkheid biedt zich aan—zwanger van niet-nader-gespecificeerde mogelijkheden.¹¹⁾

Transparantie in kunst is niet de transparantie van de journalistiek: “kijk, zoals ik het hier beschrijf, zo was het”—kunstenaars weten het best van iedereen dat dat een illusie is *en* het gaat hen aan het hart: dat de waarnemingssituatie nooit kan worden gerepresenteerd, dat iedere representatie juist aan de voortdurende mogelijkheid van interactie (in die morele situatie) tekort doet. De weergave in de kunst betoont zich hiervan bewust: “Kijk! Dit is een *representatie*, het is *niet zoals het was* in de waarnemingssituatie”. Intiemer kan representatie niet worden.

Kunst leert ons dat we voor een groot deel via representaties leven en vergeten dat het om de dingen gaat—om de dingen en de mensen; om wat zich aan onze zintuigen voordoet. Dat is de kern van mijn stelling dat kunstwerken morele actoren zijn: via de waarneming doen ze iets met hun publiek. En *dat doen* is moreel gemotiveerd: artistiek engagement zit in het kunstwerk en is zelf een handeling, geen afbeelding.

LITERATUUR

Waarneming is transparant naar de werkelijkheid; het is: je als belichaamd waarnemer tot de dingen verhouden en dat betekent, volgens mij, er handlingsmogelijkheden in zien. Zo kan men een stoel zien als een mogelijkheid om te gaan zitten, maar ook—en tegelijkertijd!—als de plek waar Mientje gisteren in huilen uitbarstte, de Mientje die u altijd zo irritant met haar opengesperde ogen aankijkt. Die herinnering zit daar vast, aan die stoel, aan die plek; die stoel beheert die herinnering voor u. Waarneming betekent: de wereld zien in haar potentie om uw waarnemingen vast te houden.

Kunstvormen die morele situaties willen overbrengen willen ook deze potentie doorgeven.¹²⁾ Literatuur heeft hiertoe andere mogelijkheden dan film of fotografie. In een roman kan men schrijven: “hij zag de stoel waar gisteren Mientje hem even niet irritant zat aan te priemen. Het kostte hem moeite naar Bert te luisteren.”

Doe dat maar eens in een film: daar loopt een personage ergens naar binnen; *de camera* zwenkt naar de stoel; en meteen toont de film een flashback van de huilende Mientje en nog één van de priemende Mientje—maar die scènes komen *in de plaats van* de actuele waarneming van de stoel door het personage: we zien *ofwel* het personage in de actuele ruimte, *ofwel* de *scène* uit het verleden. Het is voor film (of andere beeldende kunsten) onmogelijk om *de ruimte als zwanger van die eerdere gebeurtenissen* te representeren—zoals het personage geacht wordt hem waar te nemen.¹³⁾ Bij film wordt de kijker geacht die connectie, die associatie, te *beredeneren*; ze wordt niet perceptueel aangeboden.¹⁴⁾

Taal is meer dan woorden en syntactische en semantische regels. Taal is

óók het gebruik dat we ervan maken in morele situaties.¹⁵⁾ En daar hangt taal van waarnemingen aan elkaar. En als het dan in een roman over een stoel gaat, hebt u als lezer bepaalde soorten waarnemingen en gedragingen allemaal al paraat—de auteur hoeft het woord “stoel” maar te gebruiken of die beelden en handelingen zitten in het beeld dat u in uw hoofd maak van de beschreven gebeurtenissen. Uiteraard werkt de auteur met die beelden en vervormt en vormt hij ze tot nieuwe, maar uw beelden zijn zijn materiaal en hij mobiliseert ze met woorden, zijn materiaal.¹⁶⁾

Natuurlijk slaagt niet alle literatuur vanzelf. Er worden ook sentimentele teksten geproduceerd, wier betekenis door de auteur (en wellicht ook de lezer) te gemakkelijk wordt aangenomen. Het blijft zaak van engagement: engagement van de auteur met zijn lezer. Maar ik bedoel niet dat de auteur rechtstreeks communiceert met zijn lezers; het loopt via de zinnen die hij schrijft. *Het werk* is de morele actor. De auteur (fotograaf) geeft zijn handelen uit handen.

NOTES

¹⁾ Dat leert ons dat als we iets mooi vinden we altijd vinden dat iedereen het mooi zou moeten vinden. En hier is nog veel meer over te zeggen. Ook het gebruik van het woord “mooi” moeten we nuanceren; vandaag de dag is kunst zelfden “mooi”, dus we doen er beter aan om het over “artistieke kwaliteit” of “artistieke verdienste” te hebben. Kant heeft zijn stellingen heel scherp uitgewerkt, opnieuw te veel om nu over uit te wijden. Geïnteresseerden zij verwezen naar Kant 1974.

²⁾

³⁾ Waarneming, zo luidt mijn eerste these, levert de echte (morele) werkelijkheid.

⁴⁾ In feite bestaat een groot deel van ons leven uit een omgang met representaties.

⁵⁾ Coetzee schrijft: “De woordenspiegel is onherstelbaar gebroken”, ofwel woorden weer spiegelen de werkelijkheid niet (meer). Maar ze deden dat nooit, behalve misschien voor Adam en zijn zogenaamde Adamitische taal waarin ieder ding zijn individuele naam zou heben: maar het is zeker zo dat onze naïviteit hierover gebroken is.

⁶⁾ Ik ben op voorhand niet geïnteresseerd in de evidente transparantie van een foto naar dat wat ze afbeeldt. M.i. zegt een foto altijd alleen maar “dit, hier, nu”—en dat zegt het door dit “dit, hier en nu” zonder enige omhaal te tonen. Dat geldt voor alle (pre-digitale) foto’s en is neutraal voor onze discussie. Zie Scruton 1983 voor deze notie van fotografie. Scruton betoogt tegen het idee dat een foto een visie op het afgebeelde meevert en over die visie, en de suggesties die ervan uitgaan heb ik het hier.

⁷⁾ “The more specific you are, the more general it’ll be.” Diane Arbus 2003, 141.

⁸⁾ Ik vond een set van zijn foto’s op internet (bekeken op 15 mei 2010):
<http://www.michaelstevenson.com/contemporary/exhibitions/goldblatt/boksborg/index.htm>

⁹⁾ De fotograaf weigert met zijn foto een verhaal te vertellen, of een verhaal in de afgebeelde morele situatie weer te geven.

¹⁰⁾ Hoewel ik daar graag over zou horen—maar dan puur als “suitable prompting”, zoals Richard Wollheim (2001, 23-24) dat noemt. Ofwel: wat men zegt moet mij in staat stellen iets te zien in de foto’s, anders is het zinloos, snobistisch, of hoe men het ook wil noemen.

¹¹⁾ Goldblatt gebruikt een paradoxaal set aan begrippen: hij beschrijft zijn werk als dispassionate en als intiem. Wat kan dat betekenen? Wel, het is intiem omdat het gaat om die mensen zelf en we er niets, geen gevoelens die van onszelf zijn, aan opleggen—in die zin zou je toch ook moeten zeggen dat we ons niet tot hen verhouden (iets wat we in het leven van alledag juist altijd wel doen!), of beter: we verhouden ons tot hen zonder onze eigen passies, als afwezige observanten—en de fotograaf doet nu eens geen moeite ons te helpen met de afstandelijkheid van de fotografie ten opzichte van de morele situatie die ze weergeeft: hier geen belofte van transparante toegang en daarom: de meest transparante toegang die een afbeelding maar kan bewerkstelligen!

¹²⁾ Ze willen de expressie van de dingen laten zien.

¹³⁾ Dit lijkt mij een goede uitleg voor de wonderlijke weg die de beeldende kunsten sinds de komst van abstractie zijn gegaan, de werken van Duchamp, installaties, de schitterende beelden van Berline de Bruyckere gemaakt van was en mens, lijkt het wel, maar toch ook weer niet.

¹⁴⁾ Als Goldblatt ons afgewende blikken toont, is het in ieder geval duidelijk dat hij niet op een soortgelijke manier zijn waarneming over de gebeurtenissen heen projecteert. Literatuur lijkt het medium bij uitstek om ons wel dichter bij die *waargenomen betekenisvolheid* te brengen. En dat is paradoxaal, want literatuur maakt gebruik van het minst visuele van alle “systemen” waarin wij representaties maken: de taal met haar grondig conventioneel gereguleerde structuur en haar volkomen arbitraire relatie met de werkelijkheid die we ermee beschrijven. Het woord “boom” lijkt in niets op een boom—een foto van een

boom is heel anders. Als we een roman lezen hebben we minder vertrouwen dat we de werkelijkheid voor ogen krijgen dan wanneer we naar een film kijken. Een roman houdt ons vanaf zijn eerste letter dus al minder voor de gek. Zie ook: Wollheim 1993.

¹⁵⁾ Voor geïnteresseerden: ik verwijs nu naar Wittgensteins opvattingen over taal en taalspelen—maar het gaat me niet om Wittgenstein. Zie Wittgenstein 1953.

¹⁶⁾ Hier ligt het criterium van succes: de beelden hebben namelijk al een coherentie in de lezer; die van de roman moeten daarmee accorderen: een auteur kan maar zoveel geweld plegen. Over waarneming: volgens J.J. Gibson 1986 nemen we dingen waar als “affordances”.

REFERENTIES

- Arbus, Diane. 2003. *Revelations*. New York: Random House.
- Gibson, J.J. 1986. *The Ecological Approach to Visual Perception*. London, Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.
- Kant, Immanuel. 1974. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (A-first edition: Berlin, Libau 1790; B-second edition: Berlin, 1793).
- Scruton, Roger. 1983. “Photography and Representation.” In *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, 102–126. London, New York: Methuen.
- Wittgenstein, Ludwig. 1953. *Philosophical Investigations*. Translated by G.E.M. Anscombe. Oxford: Blackwell.
- Wollheim, Richard. 1993. “Pictures and Language.” In *The Mind and its Depths*, 185–192. Cambridge (Mass.), London (England): Harvard University Press.
- . 2001. “On Pictorial Representation.” In *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*, edited by Rob van Gerwen, 13–27. Cambridge, New York: Cambridge University Press.