

Rob van Gerwen

Nader tot het beeld

Wie ziet wat in spiegels, foto's en aura's?

Feit & Fictie, VI:3, 2006, 32–42

(pagina-conform: tussen haakjes, dikgedrukt en onderstreept treft u de overgang van de pagina's in de publicatie aan)

WAT U OOK MEEMAAKT: een gebeurtenis is pas een gebeurtenis als ze gerepresenteerd is. Een representatie creëert de afstand die nodig is om de gebeurtenis te identificeren. Alleen dankzij representaties weet u bovendien iets over al die gebeurtenissen waar u niet bij heeft kunnen zijn. Representaties vertellen u wat de feiten zijn. Ze brengen iets naderbij en doen dat in en door hun eigen aanwezigheid. Zo zou ik ze ook definiëren: als dingen die in hun eigen aanwezigheid iets afwezig aanwezig maken. Aan- en afwezig voor wie? Mij gaat het er hier om hoe wij dat ervaren: de fenomenologie van representatie.¹ Een representatie verhoudt zich immers weliswaar tot het gerepresenteerde afwezige, maar altijd eerst tot de beschouwer voor wie ze zelf aanwezig is—zoals dat met spiegels in extremo het geval is. Anders dan bij spiegels blijft bij afbeeldingen (en beschrijvingen) het afgebeelde zelf echter afwezig en heeft het beeld zelf een zelfstandigheid, waar de mens—die representerende diersoort—mee heeft te leven. Dat laatste betekent dat men alsmaar moet afgaan op door anderen gestructureerde weergaven. Met het beeld dat wij ons via de spiegel naar willekeur van onszelf kunnen bezorgen hebben we van zo'n afhankelijkheid geen last, hoezeer we ook bij ons spiegelbeeld sociaal geïnstigeerde modes laten prevaleren.



Figuur 1: Lucian Freud: *Painter Working. Reflection* (1993), private collection: Freud maakt de worsteling die nodig is om van het eigen spiegelbeeld tot een zelfportret te komen tot onderwerp: de vlekken op het afgebeelde palet zijn in niets te onderscheiden van de vlekken die op een andere plek huid afbeelden.

Een spiegel is een handig hulpmiddel om onszelf even mee af te beelden. Om te zien hoe men eruit ziet, hoeft men niet eerst een foto van zichzelf te maken, laat staan een

¹Ik zie af van een epistemologische benadering, die meent dat de waarheidsvraag primair is, en dat we ons eerst moeten afvragen of foto's hun onderwerp wel correct weergeven. Mijn esthetische benadering neemt aan dat zo'n epistemologische benadering pas begint nadat men al beseft dat het een afbeelding is wat men vóór zich heeft.

schilderij. Het is boeiend te beseffen dat een schilder die zijn zelfportret maakt, ook in een spiegel kijkt. Niet dat dat het hem erg gemakkelijk maakt. Hij zal immers wat hij in de spiegel ziet zowel van zichzelf als van het glas moeten vervreemden om het in verflodders op het canvas te kunnen krijgen.² Nee, men kan **(32/33)** maar beter gewoon voor de spiegel gaan staan en het reflecterende glas het werk laten doen. Dat heeft bovendien het voordeel dat men zijn eigen bewegingen kan bekijken. Toch is dat spiegelbeeld geen afbeelding van wie erin kijkt, noch een representatie van hem. De afstand tot het gebeurde is logisch gesproken betekenisloos, want ze kan niet variëren. De spiegel stolt het beeld niet, zoals afbeeldingen dat doen. Het doet wel wat met het origineel, maar ‘stollen’ kan men dat niet noemen. Het toont onze linkerhelft alsof ze rechts zit (en omgekeerd), maar boven en onder draait het niet zo gemakkelijk om. Hoe ervaart de kijker zijn eigen spiegelbeeld



Figuur 2: Handschrift is moeilijk te ontcijferen als het gespiegeld is—in welke richting ook, wat erop wijst dat schrift zich niet gedraagt als spiegelbeelden. Afbeeldingen doen dat wel.

eigenlijk? Hoe verdisconteert hij de dubbele snelheid waarmee hij door zijn spiegelbeeld genaderd wordt, wanneer hij op de spiegel afloopt? Hoe nabij is hem dat beeld eigenlijk, hoe vertrouwd en hoe vreemd? Meer vertrouwd dan vreemd in ieder geval. Afgezien van Narcissus zal men het spiegelbeeld maar zelden verwarren met een andere persoon. Wat overigens weer vrij uniek is voor mensen (en nog enkele primaten): honden blaffen tegen hun spiegelbeeld. Ovidius' Narcissus raakt er ook door verward.³ Hij kust en betast het beeld dat het water weerspiegelt, maar verbaast zich erover dat hij zichzelf niet ook betast en gekust voelt, en dat terwijl het spiegelbeeld zoveel belooft: ‘Als ik armen naar je strek, strek jij ze ook, lacht naar mijn lach (..)’⁴ En wat strekt nu het eerst zijn armen uit, Narcissus of diens beeld daar? Narcissus sterft aan zijn vertwijfeling, maar de nabestaanden vinden uiteindelijk geen lijk om te verbranden. Baudrillard had het niet mooier kunnen bedenken.

Ik volg in dit artikel één leidraad: de gedachte dat foto's gebeurtenissen net zo gedetailleerd weergeven als spiegels en daarom dezelfde nabijheid lijken te impliceren. Roger Scruton betoogt zelfs dat foto's daarom inherent pornografisch zijn.⁵ Wat ik me afvraag is, hoe nabij of veraf deze gedetailleerde beelden zijn, precies in de termen waarin Walter Benjamin technisch gereproduceerde afbeelding heeft besproken: in termen van aura, een verte hoe nabij ook. Bij hem zal ik te rade gaan alsook bij Jacques Lacan die in zijn introductie van het spiegelstadium behartenswaardigs zegt over de beleving van de nabijdan wel afwezigheid van het spiegelbeeld. Een beslissend inzicht zal ik uiteindelijk bij David Hockney vinden, die in een recente studie die onder kunsthistorici nogal wat stof heeft doen opwaaien, de verhouding tussen het spiegelbeeld en de tast verheldert. Ik begin met Scruton.

(33/34)

²Nu is een zelfportret vergeleken met modeltekenen wel weer gemakkelijk, omdat het model altijd aanwezig is. Toch blijft het bewerkelijk, vergeleken met het spiegelbeeld.

³P. Ovidius Naso, *Spiegel van verandering. Scènes uit de Metamorfozen*, vert. B. Hijmans, Groningen 1997, 44-47.

⁴Idem, 45.

⁵R. Scruton, ‘Photography and representation’, in: idem, *The aesthetic understanding*, Londen 1983, 102-126, 126.

Scrutons spiegel

Roger Scruton meent dat ideale foto's geen kunst zijn, omdat ze in hun materiaalbehandeling geen visie op het gerepresenteerde kunnen tonen. Dat kunnen ze niet omdat ze niet vlek voor vlek opgebouwd worden, zoals schilderijen. Bij een schilderij, zo betoogt Scruton, moet de maker de ene na de andere overweging hebben bij het opbouwen van zijn doek en daarin zal zich zijn visie openbaren (tenminste als hij 'goed' is).⁶ In tegenstelling tot schilderijen worden foto's met één klik op de knop genomen, en dan via een strikt causaal-chemisch proces ontwikkeld en afgedrukt tot het eindresultaat. Dit geeft foto's ook hun bewijskracht: wat we op een foto zien heeft bestaan (of het zó bestaan heeft zoals het is afgebeeld, is een andere kwestie). Verder verklaart het fotografische procédé de gedetailleerde overeenkomst van de foto met het afgebeelde, wat Scruton weer motiveert om foto's met vensters of spiegels te vergelijken in plaats van met schilderijen. Staat men tegenover een venster en een foto die even groot is als het venster van het uitzicht uit het venster—aangenomen dat er achter het venster even niets beweegt—dan is er geen waarneembaar verschil. Hoe anders zou dit zijn wanneer men niet naar een foto maar een schilderij stond te kijken. Inderdaad, een foto reproduceert een gebeurtenis en detail: de dingen die naast elkaar staan, naast elkaar; de kleuren identiek, enz. De verleiding is groot om het met Scruton eens te zijn.⁷

Die verleiding moet weerstaan worden, meent Gregory Currie in zijn *Image and Mind*.⁸ Foto's zijn niet te vergelijken met vensters en spiegels en het is eenvoudig om dit te laten zien, zelfs met Scrutons eigen voorbeeld. Men stelle zich op tegenover het venster en de 'identieke' foto, en doet dan een stap naar links. De foto zal dan niet veranderen, maar het uitzicht uit het venster des te meer: links in het uitzicht verdwijnt, bij voorbeeld, een boom uit het zicht terwijl er rechts een huis verschijnt. Een foto is een representatie, het is zelf een ding. Wat er in een venster te zien is, is echter niet zelf iets; het is een waarneming. Het verschil zit hem er volgens Currie in dat waarneming egocentrisch is: in een waarneming vormt het waarnemende lichaam het centrum van de waarneming. Bij een afbeelding is het waarnemende lichaam niet het centrum, en dat blijkt wanneer we die stap opzij doen en bemerken dat er in het afgebeelde niets verandert. Wat we in een afbeelding zien, zien we non-egocentrisch.⁹ De foto is hier en nu aanwezig, maar wat ze afbeeldt is elders en in een andere tijd: het is afwezig. Wat we door een venster zien, is echter is een voortzetting van het hier en nu van de waarnemer. Precies zo is het ook met spiegels. Ook spiegels hebben een andere (fenomeno-)logica dan representaties. Maar met spiegels is nog iets raars aan de hand: men ziet er iets in wat men ook langs een andere weg kent, namelijk zichzelf. **(34/35)**

⁶Vgl. ook Richard Wollheim, 1993, 'Pictorial Style: Two Views.' *The Mind and its Depths*, Cambridge MA, Harvard University Press, 171-84.

⁷En daarna met Plato, die afbeeldingen diskwalificeert naar analogie met spiegels, omdat ze ons het idee geven dat we dingen maken door ze af te beelden (of: de spiegel rond te draaien). *Politeia*, Boek X, 596d-e.

⁸Gregory Currie, *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*, New York, 1995, 73-78.

⁹Benjamin noemt wat er in een non-egocentrische waarneming wegvalt, het "Optisch-Unbewussten", benadrukkend dat we ons in ons waarnemen niet bewust zijn van de lichamelijke daarvan (maar alleen van het waargenome). W. Benjamin, 'Kleine Geschichte der Photographie', in *Gesammelte Schriften*, 1978, II/1, p. 371.

Lacans spiegel

Jacques Lacan hield op 17 juli 1949 in Zrich een klassieke voordracht over de oorsprong van ons zelfbeeld, het zogenaamde spiegelstadium.¹⁰ Een kind van een half jaar kan in de spiegel zijn eigen beeld ontwaren. Een kind laat het niet bij deze herkenning, maar begint te gebaren en leert zo dat het beeld gemanipuleerd kan worden en dat de spiegel zelf leeg is. Daarmee krijgt het inzicht in de relatie tussen zichzelf en dat beeld alsook in de relatie tussen het eigen lichaam en de objecten en lichamen waarmee het zich dankzij de spiegel omringd weet. Volgens Lacan vormt deze spiegelbeeldige identificatie de mal voor latere sociale identificaties, maar los daarvan wil hij toch vooral memoreren dat het ego hier, voor de spiegel, een fictionele richting inslaat.¹¹ Lacan legt uit: '[De] totale vorm van het lichaam [is het subject] slechts als Gestalt gegeven, d.w.z. in een uitwendigheid waar die vorm meer constituerend dan geconstitueerd is, maar vooral, waar hij hem verschijnt in een houdingsreliëf dat hem [die vorm, vert.] vastlegt en onder een symmetrie die hem omkeert, [dit alles] in tegenstelling tot de turbulentie waarmee hij zichzelf bewijst hem te animeren.'¹²

Ik waag een interpretatie. Een spiegelbeeld suggereert een vreemd aftreksel van het ik, dat enigszins op andere mensen lijkt omdat het ook 'een mens daar' is, maar dan één die niet door de willekeur van zijn reacties bewijst een geest te hebben. Hij doet namelijk precies wat het ik wil. Het kind beleeft zichzelf niet 'daar', maar 'hier'. Het ziet zichzelf voor het eerst als net zo'n mens als de anderen die het al kent. Dat dwingt het kind om een conceptie van zijn eigen geest te 'construeren' en wel volgens een soort analogie-redenering.¹³ Het ziet in de spiegel hoezeer het lijkt op 'andere mensen'. Het heeft er al enig idee van dat andere mensen een eigen wil hebben, omdat die niet altijd meteen doen wat het kind wil. Soms komt de melk te laat. Als het kind zijn eigen geest inderdaad via deze analoge constructie zou moeten beredeneren, legt het in dit stadium daadwerkelijk een fictionele fundering onder zijn zelfbeeld.

Lacans idee dat de spiegel het beeld fixeert, overtuigt echter niet. Dat het spiegelbeeld het beeld van het subject horizontaal omkeert is evident, maar dat is toch alleen in een zwakke zin een vervreemding? Wie een kind wil duidelijk maken dat het etensresten op zijn linkerwang heeft, doet er goed aan naar de eigen rechterwang te wijzen—zo geruisloos verdisconteert het kind die omkering. Bij de spiegel verwerkt het kind al wat er vreemd is aan dat beeld door te gesticuleren. Het ziet hoe zijn spiegelbeeld synchroon precies hetzelfde doet. Die bewegingen maken de beleving van het spiegelstadium pas mogelijk, maar ze spreken de fixatie van het beeld meteen ook tegen—denk aan Currie's foto naast het venster. Misschien kan het spiegelbeeld gezegd worden het origineel te fixeren in zoverre het drie dimensies tot twee terugbrengt? Het wegnemen van iets van de ruimtelijkheid van de werkelijkheid is echter nog geen fixatie. Fixatie veronderstelt ook een temporele reductie en die ont-(**35/36**)breekt bij het spiegelbeeld, dat, zoals Currie het uitlegt, nog steeds

¹⁰Jacques Lacan, 'Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique.' *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, pp. 93-100. Mijn vertaling.

¹¹Idem, 94.

¹²Idem, 94-95.

¹³Een omkering van het klassieke analogie-argument waarmee John Stuart Mill meende te moeten aantonen dat anderen ook een geest hebben: ook zij worden immers door de buitenwereld aangedaan en ook zij handelen in reactie daarop, dus wat ligt er meer voor de hand dan aan te nemen dat ook zij zo'n mentaal leven hebben zoals wij dat van onszelf kennen? Mill start (naïef?) bij ons zelfbeeld, Lacan laat ons dat zelfbeeld naar het beeld van een ander construeren. J.S.Mill, *An Examination of Sir William Hamilton's Philosophy*, Londen, 1867, p. 237-238.

vluchtig is en afhangt van de bewegingen van de waarnemer. Ik kom hier zo op terug.

Het grootste probleem voor het subject is dat van de locatie van de weerspiegelde geest. Het kind weet dat hij zelf een geest heeft (hoe ongerefecteerd dit weten ook mag zijn), maar heeft verder geen aanleiding om aan te nemen dat zijn spiegelbeeld er ook een heeft. Zijn geest is immers ‘hier’ en wat het kind ‘daar’ ziet, lijkt vooral op de andere wezens die het om zich heen ziet, die het bestaan van hun geest bewijzen door juist niet hetzelfde te doen als het kind, laat staan simultaan, maar iets in reactie erop. Het kind huilt en de lieve zachte moeder presenteert de borst, maar nooit per onmiddellijk. Zo’n geest als die van anderen heeft het spiegelbeeld niet. Het presenteert zijn geest niet aan het subject door op hem te reageren maar door er precies hetzelfde uit te zien en ook precies hetzelfde te doen. Het kind zou eerder, als Narcissus, kunnen denken dat het spiegelbeeld een deel van zijn eigen lichaam is.

Wat die afwezige geest betreft—zo zou men Scruton kunnen bijvallen—zijn foto’s inderdaad goed te vergelijken met het spiegelbeeld, beter zelfs dan met het uitzicht uit een venster. De geesten die we bij lichamen associëren zijn alleen bij een directe waarneming (al dan niet door een venster) ‘daar’ waar we die lichamen zien en dat geldt noch in het geval van een spiegel noch bij een foto. Zo kunnen we twee gradaties van egocentriciteit onderscheiden: het waarnemingsbeeld is volkomen egocentrisch; het vensterbeeld is, hoewel ingekaderd, even goed volkomen egocentrisch; het spiegelbeeld, ook ingekaderd, is weliswaar egocentrisch maar niet volledig: niet, waar het het beeld van de waarnemer zelf betreft. Zien we anderen egocentrisch, dan zien we hun uiterlijk en innerlijk op dezelfde plaats: daar. Zo leert de spiegel ons een fundamentele wet over foto’s (en andere afbeeldingen): dat die alleen het visuele uiterlijk van afgebeelde personen tonen en iets extra’s moeten doen voor hun geestelijke innerlijk.¹⁴

Lacan vergelijkt het spiegelbeeld verder met iemands image. Hij ziet analogieën met de biologie: het imago van de rups opereert vergelijkbaar, als een beeld van een toekomstig zelf, dat begrepen noch werkelijk geanticipeerd wordt, laat staan gekozen. De vrouwtjesduif schijnt pas te rijpen nadat ze een andere duif heeft gezien; een sprinkhaan zal zich pas tot een treksprinkhaan differentiëren nadat hij bij soortgenoten en in de juiste stijl het beeld van trekbewegingen heeft gezien (Lacan 95). Maar voorwaarts nu naar de afwezigheid van het aanwezige hoe dichtbij dat ook is, naar wat Walter Benjamin ‘aura’ noemt.

Benjamins aura

Afbeeldingen verwijderen het gerepresenteerde uit het egocentrische hier en nu, uit wat Benjamin aura noemt.¹⁵ Benjamin maakt minder werk van het gegeven dat het al even karakteristiek is voor representaties dat ze zelf aanwezig zijn voor hun beschouwers, luisteraars, lezers, etc. Wat schilderijen (en foto’s) afbeelden en gedichten beschrijven, is zelden uitgeput met een verwoording daarvan. Bij kunst geldt een ‘verbod’ op parafraze. ‘Je moet

¹⁴Zie mijn ‘De ontologische drogreden in de analytische esthetica’ *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte*, 94, 2002:2, 109-123, en Derek Matravers: ‘The paradox of Fiction: The Report versus the Perceptual Model.’ In: Hjort and Laver (eds.): *Emotion and the Arts*. Oxford U.P., 1997, 78-94, voor het argument dat onze normale emotionele en morele reacties bij afbeeldingen niet ongepast zijn omdat het afgebeelde fictieel is (zelfs niet waar dat inderdaad zo is), maar omdat het niet ‘hier en nu’ maar afgebeeld is.

¹⁵Walter Benjamin, ‘Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit’, in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt, 1963, 7-64. Benjamin besprak het begin van onze ‘fotografie-cultuur’ maar die cultuur is door de digitalisering van het beeld effectief beëindigd. Ook Scrutons ideale foto bestaat niet meer; alleen zijn argumenten blijven vooralsnog relevant.

het zelf zien om erover te kunnen oordelen'.¹⁶ Men kan dan ook zeggen dat kunstwerken het verlies aan aura bij het afgebeelde compenseren door zichzelf een aura aan te meten.

Benjamin ziet fotografische reproductie als het einde van de aura van de kunst. Inderdaad, wie een reproductie van een schilderij bekijkt, bekijkt niet dat schilderij zelf—en dat is geen academische kwestie, maar een esthetische of fenomeen-**36/37**logische: de verf op het doek hoort evenzeer bij de presentie van het schilderij als het plaatje dat we in die verf zien. Een reproductie reduceert het doek echter tot dat plaatje. Empirisch gezien is dat niet altijd even kwalijk—een Magritte, Willinck of Esscher lijden er nauwelijks onder, een Rembrandt of Lucian Freud des te meer. Een reproductie is een logisch vergrijp tegen het concept van kunst, in casu het concept van de kunstvorm der schilderkunst.

Men kan Benjamins these ook zo lezen: fotografie doet in het algemeen de aura van het gefotografeerde teniet en verzuimt hiervoor te compenseren met een nieuwe aura—iets wat een schilderij ten opzichte van zijn model wel doet. Dan begrijpen we opeens waarom het euvel zich pas bij technologische reproductie voordoet. De foto is 'plat' en schijnbaar transparant, zelfs wezenlijk pornografisch—in zoverre ze het verlangen bij de kijker naar het afgebeelde rechtstreeks bevredigt (Scruton).¹⁷ Er zijn genoeg theoretische pogingen ondernomen om ook bij foto's een aura te identificeren: Roland Barthes introduceerde het 'punctum', en Benjamin zelf doet het ook in zijn 'Kleine Geschichte der Photographie',¹⁸ waar hij memoreert hoe de 'exaktste Technik' van de fotografie 'einen magische Wert [kann] geben, wie für uns ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann.'¹⁹ Die 'magische waarde' is ontegenzeggelijk de 'pornografische' *suggestie van contact* ingegeven door een gedetailleerdheid die we ook van het spiegelbeeld kennen.



Figuur 3: Gustave Courbet: *L'Origine*. De vraag of dit kunst is of pornografie heeft te maken met de mate waarin het de kijker het idee geeft zonder enige tussenkomst met het afgebeelde in contact te staan en het te kunnen 'consumeren'.

¹⁶Richard Wollheim, 'Art and Evaluation'. *Art and its Objects. Second Edition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980, 227-40 noemt dit het 'principle of acquaintance'. Hans-Georg Gadamer ziet er de grond in voor de gelijktijdigheid van alle beschouwingen van een werk, in 'Esthetica en Hermeneutiek' *Feit & fictie* V:2, 2001, 111-119. Zie Rob van Gerwen, 'Gadamer over gelijktijdigheid.' *Feit & fictie* V:2, 2001, 120-128. Roland Barthes, *La Chambre Claire*. Paris, Gallimard, Ed. Seuil, 1980, heeft het over het 'punctum' van foto's, een realistische bewijskracht die je moet ervaren.

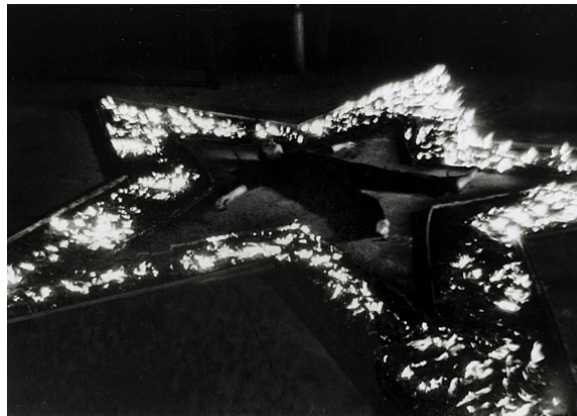
¹⁷Vergelijk dit met Plato's bezwaar tegen ons idee dat we iets maken door het af te beelden. Zie noot 7, boven.

¹⁸Benjamin, 'Kleine Geschichte der Photographie', p. 368-385.

¹⁹Ibidem, 371. Ik negeer dat mystieke "nie mehr".

Als een afbeelding in haar eigen aanwezigheid het afwezige aanwezig maakt, is het de vraag welke auratische dialectiek hierbij speelt: hoe afwezig is het afwezige dan?, of: hoe is de aanwezigheid van de beschouwer in de afbeelding verdisconteerd? De afbeelding bevindt zich hier, nu, net als de spiegel; maar het afgebeelde is logisch en psychologisch heel wat verder weg dan het spiegelbeeld (niet per se in fysieke afstand want men kan natuurlijk een *polaroid* van zichzelf bekijken). Niet alleen het mentale leven van de afgebeelde personen, maar zelfs hun context moet bij een afbeelding actief geconstitueerd worden door de verbeelding van de beschouwer. Hoe nabij komt in zo'n geval het afgebeelde? De *weerspiegelde* heeft wel al weet van de context die buiten de spiegel valt—dat is immers de wereld waarin hij zich bevindt. Daardoor kan hij zich het beeld in de spiegel gemakkelijk eigen maken door te kijken en te gesticuleren. Met het beeld in een foto verbinden we ons echter pas als we ons daar een geest en een context bij verbeelden. Het benaderen van afbeeldingen heeft echter zo zijn grenzen.

Veel hedendaagse kunst gaat dit laatste probleem aan. Performances en installaties willen de beschouwer zo dicht en lichamelijk het kunstwerk in trekken dat **37/38** het werk tot een waarnemingsobject wordt waar afwezigheid überhaupt geen rol meer in speelt. Men moet 'ritueel' meedoen eerder dan van op zekere afstand observeren, zoals bij afbeeldingen.²⁰ Bij een representatie wordt in het waargenomene non-egocentrisch iets anders gezien, terwijl in een ritueel de waargenomen entiteit of gebeurtenis zelf als iets anders verbeeld wordt. Er zijn onmiskenbaar rituele aspecten aan onze kunstbeleving, maar men kan zich afvragen of kunst volledig geritualiseerd kan worden, gegeven ons concept van kunst. Veronderstelt kunst niet dat er iets afwezig is in het spel blijft? Dit is ook een vraag naar de mogelijke morele aanspraak die het afgebeelde doet op ingrijpen van de beschouwer. Men kan immers niet lichamelijk ingrijpen in iets wat niet hier gebeurt en—ought implies can—in zo'n geval kan men ook niet moreel gehouden zijn dat te doen.



Figuur 4: Marina Abramowicz: *Rhythm 5*, Yugoslavië, 1974.

Marina Abramowicz voerde ooit een performance uit waarin zij in een ster van vuur uitgestrekt op de vloer lag.²¹ Het publiek doorvoelde dat de geest van de kunstenaar haar kwetsbare lichaam aan vernietigend vuur blootstelde, en ervoer de spanning als die van een

²⁰Zie R. van Gerwen, Kunst: representatie of ritueel? Multimedialiteit en fenomenologie. *Jaarboek voor Esthetica 2001*. Nederlands Genootschap voor Esthetica, 2001, 144-54. Michael Fried, "Art and Objecthood", *Artforum*, California, 1967 ziet in Minimalistische kunst en installaties een poging om alle kunst tot aanwezigheid te reduceren.

²¹M. Abramowicz: *Rhythm 5*, Yugoslavië, 1974.

werkend kunstwerk. De morele relevantie van zo'n ervaring is onbetwistbaar, maar moet men er ook naar handelen? Bij een van de uitvoeringen merkten mensen niet dat het vuur de zuurstof uit de ster wegzoog en Abramowicz buiten bewustzijn raakte. Een arts uit het publiek zag het wel—hij zag dat ze een voet die in het vuur was terecht gekomen, niet terugtrok—en sleepte haar uit het vuur. Zijn ingreep was direct moreel ingegeven, maar doorbrak de performance. Het is het één of het ander. Een persona (met een door de beschouwer geconstrueerde 'geest') en non-egocentrische interpretatie zijn twee zijden van de ene medaille van kunstbeschouwing.²² Zodra iemand zich als volledig belichaamde persoon, egocentrisch, door de betekenis van een kunstwerk laat aanspreken, of—omgekeerd—wanneer iemand in zijn volledig belichaamde persoonlijkheid het 'werk' is, kan er geen sprake van kunst zijn. De definitie van kunst is hier mijn zorg niet. Waar het om gaat is dat de persoon van de performer afwezig kan zijn hoe nabij ze ook is.²³ Daarmee keer ik terug naar de spiegel.

Is wat iemand vóór zich in de spiegel ziet een persona van zichzelf? Lacan meent, zoals we al zagen, van wel: het spiegelbeeld is volgens hem een Gestalt en zich hiermee identificeren is vragen om moeilijkheden (een fictionele richting inslaan). Maar ik vind het maar een moeilijke vraag. Men is immers wel gehouden om direct moreel te reageren op wat men in de spiegel (en dus in zijn buurt) ziet gebeuren: men neemt geen artistieke houding aan en zo Gestalt-achtig als Lacan zegt is het spiegelbeeld dus niet. Maar anderzijds ziet men zichzelf wel zoals anderen je zien, als een uiterlijk (ook al geeft dat bij anderen wel en bij de spiegel geen toegang tot een innerlijk). Ik zal mijn uiterlijk aanpassen aan hoe ik wil dat anderen mij zien, etc. Gemakkelijk is dat niet.

In de begintijd van de fotografie verweet men Daguerre c.s. een 'duivelse' ontkenning van de 'onmogelijk[heid] om vluchtige spiegelbeelden vast te houden'.²⁴ Inderdaad, het vluchtige spiegelbeeld als zodanig is niet vast te leggen, want dat is 'mijn' beeld, dat zich dialectisch tot mijn zelfbewustzijn verhoudt. **38/39**Een spiegelbeeld vastleggen doet er zeker deze aura van teniet. In iedere andere zin weten we echter inmiddels beter: fotografie vermag ongeveer alles vast te leggen. De 'ersten reproduzierten Menschen' gedroegen zich echter alsof hun spiegelbeeld daadwerkelijk was vastgelegd: '[Man] getraute sich zuerst nicht [...] die ersten Bilder [...] lange anzuschauen.', alsof men de mensen zelf te lang aankeek.²⁵ Mensen kan men immers maar een beperkte tijd aankijken (of het wordt 'aanstaren'), tenzij men verliefd is, of ouder van een kind. De fascinatie en het vertrouwen die met deze laatste twee gevallen samengaan zijn sociaal gezien uitzonderlijk. (Ook dat maakt het eigen spiegelbeeld bijzonder: men kan zichzelf ongeneerd lange tijd aanstaren. Gemakkelijk is dat niet.) Het idee dat de foto een spiegelbeeld vastlegt, moeten we niet te letterlijk nemen: het kan niet echt kwaad een spiegelbeeld te fotograferen, zoals het sociaal ook minder zwaar valt om iemand via een spiegel aan te kijken. In zekere zin doet de foto iets wat de spiegel ook al doet, iemand zijn uiterlijk ontvreemden, maar dan nog wat).

²²Voor een discussie van de persona-theorie zie Vermazen, Bruce, 1986, "Expression as Expression". *Pacific Philosophical Quarterly* 67, 196-224, Levinson, Jerrold, 1996, "Musical Expressiveness", *The Pleasures of Aesthetics*. Ithaca and London: Cornell University Press, 90-128, Malcolm Budd 1995. *Values of Art. Pictures, Poetry and Music*. London, etc.: Allen Lane, The Penguin Press, 87-89, en, Rob van Gerwen, 2001, 'Expression as Representation', in: Rob van Gerwen (ed.): *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*. New York, Cambridge U.P., 135-50.

²³In deze zin is Benjamins aura-concept ook op te vatten als een noodzakelijke voorwaarde voor de definitie van kunst. Niet dat Benjamin het zo bedoelde, zoals we zullen zien.

²⁴Benjamin, 'Kleine Geschichte der Photographie', 369.

²⁵Ibidem, 372

Hockneys spiegels

David Hockney heeft recentelijk een idee verdedigd dat dit ‘nog wat’ duidelijk maakt.²⁶ In zijn studie *Secret knowledge* probeert hij te verklaren waarom Noord-Europese schilders vanaf de vijftiende eeuw plotseling ‘levensechter’ gingen schilderen. Volgens Hockney was dat niet omdat ze ineens allemaal beter konden schilderen, maar omdat ze een projectie vastlegden, een beeld dat zij verkregen met een holle spiegel. Schilders als Jan van Eyck en Dirk Bouts zouden het in elk geval zo gedaan hebben. Bouts bouwde een groepsportret op uit meerdere door projectie verkregen individuele portretjes met ieder hun eigen optische perspectief.²⁷



Figuur 5: Dirk Bouts, *Het laatste avondmaal*, (deel) middenpaneel van het Altaarstuk van het Heilig Sacrament (1464-1468), Sint Pieterskerk, Leuven: de ruimte in dit doek is persoonlijk, de kijker moet zich met iedere figuur hernieuwd verstaan.

Volgens Hockney benaderen veel kunsthistorici de Vlaamse primitieven als schilders die ‘nog niet begrepen’ dat je ruimte volgens de centrale perspectief moet schilderen. Hij waardeert dat ‘gebrek’ echter anders. Volgens hem is de ruimtelijkheid van deze Vlaamse werken veel persoonlijker, omdat ze van de kijker verwacht dat deze zijn blik steeds weer aan een andere afgebeelde figuur aanpast, in plaats van in één keer de hele ruimte van buitenaf te overzien, wat het effect is van de toepassing van de centrale perspectief (zoals je in Andrea del Castagno’s *Laatste Avondmaal* kunt zien: twaalf apostelen keurig op een rijtje aan één kant van de tafel).²⁸ **39/40**

Hockney toont in de video die de BBC bij zijn boek maakte, een tekening die Brunelleschi rond 1412 maakte van de doopkapel van San Giovanni in Florence, en betoogt dat de kapel getekend is naar een projectie die Brunelleschi maakte in de ‘camera obscura’ van de Dom aan de overkant. Brunelleschi ‘zag’ de centrale perspectief in de projectie en voegde daarna de andere gebouwen in de straat toe met behulp van de vluchtpunten. Dit was een van de eerste tekeningen waarin die optische conventies werden toegepast. Men

²⁶D. Hockney, *Secret knowledge. Rediscovering the techniques of the old masters*, Londen 2001. Veel kunsthistorici reageerden als een gebeten hond op Hockney’s narcistische krenking van het genie-begrip.

²⁷Dirk Bouts, Altaarstuk van het Heilig Sacrament: Middenpaneel, *Het laatste avondmaal* (1464-1468). Zie Hockney, *Secret knowledge*, 86.

²⁸Hockney, 96-97.



Figuur 6: Carravaggio: *De Valsspelers*.

De morele ruimte tussen de figuren is kunstmatig: de figuren communiceren niet met elkaar, omdat ze het gevolg van verschillende projecties zijn.

kan er echter tevens aan zien dat die conventies een uitbreiding inhouden van wat men al qua perspectiviteit aan projecties kan ontleen. Dat men daarna de nadruk op de centrale perspectief is gaan leggen, betekent dat men de perspectief van de projectie verwaarloosde ten gunste van een conventie die de kijker buiten het beeld plaatst.²⁹

Ook Caravaggio worstelde met de combinatie van projecties in de schilderkunstige ruimte. Dat is onder meer te zien in zijn *Valsspelers*, waar we de staande man achter de rug van een van de spelers zien kijken, in plaats van ‘in zijn kaarten’, 40/41 maar ook in de *Heilige Thomas* die voorbij de wond lijkt te kijken waar hij zijn vinger insteekt. Hockney legt uit dat deze rare schilderkunstige ruimte waarschijnlijk het gevolg is van het feit dat er met een spiegel maar een beperkte scène geprojecteerd kan worden en de hele opstelling van de donkere kamer zich lastiger laat verplaatsen dan de modellen. De modellen gingen dan ook op een vaste plek staan of zitten. De schilder kon de spiegel niet verdraaien om meer van de scene te projecteren want dat zou de figuren vertekenen, dus verplaatste hij zijn doek zo dat de spiegel de vervangen modellen op het juiste deel van het canvas projecteerde. Zo creëerde Caravaggio een beeld van interagerende mensen die in werkelijkheid helemaal niet interageren—en men ziet dat in het resultaat.³⁰

Hier is Hockney briljant als de belichaamde kijker die hij als kunstenaar is. Hij vertelt ons iets waar we bij Lacan niet goed uitkwamen, over de mate waarin en de manier waarop het spiegelbeeld de werkelijkheid stolt. Wie zijn hand langs een model beweegt, moet het reliëf van diens lichaam volgen, maar langs het geprojecteerde beeld beweegt de hand zich volkomen vlak. Ook verplaatsingen van lichtvlekjes op het model die optreden als de kunstenaar zijn hoofd beweegt, treden niet langer op bij het geprojecteerde spiegelbeeld. Hockney's these bevindt zich tussen die van Scruton en Currie: de waarneming van het vluchtige *geprojecteerde* spiegelbeeld is non-egocentrisch (onafhankelijk van het lichaam van

²⁹BBC Omnibus, 2001, uitgezonden op BBC2 13 oktober 2001.

³⁰Het schilderij werd getoond in de documentaire, maar staat niet in het boek. Vergelijk Benjamin R. Tilghman, ‘Picture Space and Moral Space’. *The British Journal of Aesthetics* 28 (1988), 317—326.

de waarnemer), maar het model bevindt zich wel in het tijd-ruimtelijk continuüm van de waarnemer.

Gebeurt de fixatie van het beeld (en de bijbehorende verwijdering van de geest) wellicht in fasen? Door de spiegel-met-projectie wordt het beeld optisch gestolen en beschikbaar gemaakt om pas dan vlek voor vlek op het canvas vastgelegd te worden. Door het projecteren wordt de gesticulerende eerstepersoons respons van het model op zijn eigen beeld en, daarmee, iedere tweedepersoons interactie met het model teniet gedaan, en wordt de sociaal ingeperkte blik op de ander vervangen door een ongelimiteerde.³¹ We vinden deze gedachte terug in Benjamins karakterisering van aura:

‘Was ist eigentlich aura? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommermittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat — das heisst die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.’³² Zodra in de beleving het ‘ogenblik of het uur deel aan hun verschijning heeft’ is de waarnemer ‘erbij’: het waarge-**41/42**nomene is dan geïntegreerd in het bewustzijn van diens egocentrische waarneming. Waar Currie een welhaast objectieve beschrijving geeft van de waarneming, vinden we bij Benjamin een subjectieve. Nemen we aura waar (ademen we aura) dan verkeren we bij het waargenomene. Net als bij de spiegel beseffen we dan dat de context van het waargenomene onze eigen wereld is, hier en nu.

De pointe: het gefotografeerde model ‘geeft’ zijn visuele uiterlijk aan de camera en de beschouwer van de foto heeft zich neer te leggen bij de impertinentie van zijn consumerende blik. De sociale wederkerigheid die de egocentrische blik op de ander nog kenmerkt, en die volgens Benjamin een ervaring van aura vormt in de volste zin,³³ vormt ook de insteek van Lacans analyse van het spiegelstadium, en van Currie’s kritiek op Scruton. Dat Benjamin onze ervaring van aura als ademen karakteriseert, is veelbetekenend, omdat ademen een waarneming van de tast is die tot het fysiek onbewuste van de egocentrische waarneming behoort: niets is normaler dan ademen wanneer je, egocentrisch, de aura ervaart van een uitgewisselde blik.³⁴

Dat een spiegelbeeld geen representatie is heeft dus grote voordelen. Representaties zijn altijd gemaakt en hun maker is altijd iemand die daar iets mee vóór heeft. Het resultaat kan uiteraard mooi zijn, of verheven of zo, maar een andere werkelijkheid dan die van de representatie zelf wordt er nooit mee gegeven: ‘weergave’ is een metafoor. Het spiegelbeeld geeft daarentegen gegarandeerd de werkelijkheid weer. Dat we niet weten wat we daarmee aan moeten, met die werkelijkheid, is dan ook een heikele kwestie. We moeten psychologisch van goede huize komen om ons spiegelbeeld onder ogen te kunnen komen. Mutatis mutandis geldt dit evenzeer voor foto’s.

³¹Zie mijn ‘De representatie van bewustzijn. De drie strategieën van kunst’, *Feit & fictie* 5 (2001) 2, 65-81, voor consequenties hiervan voor onze benaderingen van de taak van kunst.

³²Benjamin, ‘Kleine Geschichte der Photographie’, 378 (mijn cursivering)

³³*Gesammelte Schriften*, 1978, II/2, p. 646.

³⁴Vgl. Willem van Reijen, ‘Breathing the Aura — The Holy, the Sober Breath’ In: *Theory, Culture and Society*, vol. 18:6, (2001), 31-50.