

NIEUWE ARTISTIEKE TIJDEN

**Een filosofische kritiek van een door
technologie bepaalde kunst**

ISBN

978-90-5335-474-2

Drukkerij

Ridderprint Offsetdrukkerij BV / Ridderkerk / Nederland / <http://ridderprint.nl/>

Foto omslag: filmfoto uit *Zidane, A 21st Century Portrait* van Douglas Gordon en Philippe Parreno (2006).

© Frank Maet, 2011.

NIEUWE ARTISTIEKE TIJDEN

Een filosofische kritiek van een door technologie bepaalde kunst

New Artistic Times. A Philosophical Critique of the Relation between
Art and Technology

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan de
Erasmus Universiteit Rotterdam
op gezag van de
rector magnificus

Prof.dr. H.G. Schmidt

en volgens besluit van het College voor Promoties.
De openbare verdediging zal plaatsvinden op

donderdag 17 november 2011 om 13.30 uur

Frank Dirk Roger Maet
geboren te Veurne, België



Promotiecommissie

Promotoren:

Prof.dr. J. de Mul

Prof.dr. P. de Graeve

Overige leden:

Prof.dr. G. Groot

Prof.dr. A. van den Braembussche

Prof.dr. T. de Duve

Voor Trees

INHOUD

Dankwoord	13
Proloog: De kunst die komt na de technologie	15
1. Het verlies van de kunst en de wereld. Een inleiding tot het denken over de beeldende kunst, gericht op de periode 1960–2010	23
1.1. Het denken van de relatie tussen de kunst en de wereld, vertrekkende van het essay “The Artworld” (1964) van Danto	24
1.1.1. Danto en het einde van de kunst	27
1.1.1.1. De ononderscheidbaarheid van kunst en werkelijkheid	27
1.1.1.2. Danto’s aanzetten tot het denken over kunst na haar einde	29
1.1.2. Thierry de Duve en de esthetische ervaring van kunst	34
1.1.2.1. Het oordeel van de “moron”	34
1.1.2.2. de Duve na Greenberg	37
1.1.3. Shustermans cultivering van de ononderscheidbaarheid	39
1.1.3.1. Shusterman en de kunst van de esthetische beleving	39
1.1.3.2. Hoe de ononderscheidbaarheid tussen kunst en leven bekritisieren?	41
1.1.4. De duidingen van Danto, de Duve en Shusterman in een groter cultureel kader geplaatst	44
1.2. De globalisering van de readymade	47
1.2.1. De (mis)daad van Pinoncelli	47
1.2.2. De werkingsgeschiedenis van de readymade	51
1.2.2.1. De (kunst)wereld merkt de readymade niet op (1913 – 1960)	51
1.2.2.2. De readymade krijgt een (kunst)wereld (1960 – 1980)	52
1.2.2.3. De (kunst)wereld wordt een readymade (1980 – heden)	54
1.2.2.4. De readymade en de technische reproduceerbaarheid	56
1.2.2.5. Wat kan er nog kunst zijn binnen een reeds gemaakte werkelijkheid?	58
1.2.3. Het Pinoncelli-failliet	59
1.3. De kunst ten aanzien van het ruimere kader van de technologie	61
<i>Beknopte inhoudelijke samenvatting hoofdstuk 1</i>	64

2. Een technologisch geïnspireerde geschiedenis van de beeldende kunst (1900-heden)	65
2.1. Kunst in het tijdperk van de fotografie en de film (1900–1960)	66
2.1.1. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (Walter Benjamin, 1936)	67
2.1.2. <i>L’art pour l’art</i> als de specifieke kunstseigen technologie (Clement Greenberg)	74
2.1.3. De vergeten kritische dimensie van de technologie	78
2.1.4. De mogelijkheid tot kritische mediakunst met betrekking tot de periode 1900 – 1960	79
2.2. Kunst in het tijdperk van de televisie (1960–1990)	82
2.2.1. “The medium is the message” (Marshall McLuhan)	83
2.2.2. Het onmenselijke van de kunst (Lyotard)	90
2.2.3. Het gebrek aan positieve aandacht voor de vorm van de kunst bij McLuhan en Lyotard	97
2.2.4. Televisie als een kritisch medium	99
2.3. Kunst in het tijdperk van de computer (1990–heden)	103
2.3.1. De man met de filmcamera plaatst zich in de computer (Manovich)	104
2.3.2. De esthetische relationaliteit (Bourriaud)	109
2.3.3. De beperkte zichtbaarheid van Manovich en Bourriaud	116
2.3.4. Over het doctoraat in de kunsten en de gamecultuur	117
2.4. Over de technologisch geïnspireerde geschiedenis van de kunst (1900-heden)	120
<i>Beknopte inhoudelijke samenvatting hoofdstuk 2</i>	124
<i>Schematische voorstelling van hoofdstuk 2</i>	126

3. De metafysische dimensie van de kunst in relatie tot technologie	127
3.1. Kunst als het filosofische antwoord op de technologie	127
3.1.1. Heidegger en de vraag naar de technologie	127
3.1.2. Nancy en de verdere evolutie van de technologie en de kunst	129
3.1.2.1. De technologische alomtegenwoordigheid of de <i>eco-technique</i>	130
3.1.2.2. De zingeving van de kunst	132
3.2. Het transcendente karakter van de kunst bij Heidegger en Nancy	135
3.3. De differentie van Heidegger en Nancy	139
3.3.1. Heidegger: identiteit en differentie	139
3.3.1.1. De identiteit van de technologie versus de differentie van de kunst	140
3.3.1.2. De terugkoppeling naar Kant en Hegel	142
3.3.2. Nancy: de differentie en de aangetaste identiteit (van de kunst)	144
3.3.2.1. Terug naar Kant, of hoe het sublieme ons bij Nancy tot de kunst brengt	145
3.3.2.2. Terug naar Hegel, oftewel de deconstructieve geschiedenisfilosofie van Nancy	151
3.4. Persoonlijke stellingname	155
3.4.1. Vanuit een ontologische differentie (terug) naar een technologische identiteit van de kunst	155
3.4.2. De metafysica van de kunst, zoals te herkennen in de film <i>Inception</i> (2010)	159
<i>Beknopte inhoudelijke samenvatting hoofdstuk 3</i>	163

4. De (post)kantiaanse kritiek en het cognitieve belang van de kunst	165
4.1. Een (post)kantiaanse kritiek van het esthetisch oordeel	166
4.1.1. Kants erkenning en miskenning van het esthetisch oordeel	166
4.1.2. De derde kritiek als aanzet tot een nieuwe filosofie (Gadamer en Derrida)	173
4.1.3. Terug naar Kant, vanuit de cognitieve aandacht voor de derde kritiek in de Angelsaksische Kantinterpretatie (Paul Guyer)	183
4.1.4. Naar een technologisch bepaald esthetisch oordeel	189
4.2. Het (post)kantiaanse denken van de kunst	192
4.2.1. De kantiaanse analyse van de schone kunst: tussen formalisme en expressie	192
4.2.2. Kunst na de esthetisering van de filosofie (Gadamer en Derrida)	196
4.2.3. Het behoud van de kantiaanse onderscheiding van de kunsten, vanuit de cognitieve aandacht voor de derde kritiek in de Angelsaksische Kantinterpretatie (Guyer en Allison)	205
4.2.4. Naar een technologisch bepaald denken van de kunst	208
4.3. De actuele erkenning en miskenning van het cognitief belang van het esthetisch oordeel en de kunst (een overzicht)	212
<i>Beknopte inhoudelijke samenvatting hoofdstuk 4</i>	214

5. Een (post)kantiaans geïnspireerde kunstkritiek van de beeldende kunst (1900–heden)	215
5.1. Modernistische kunstkritiek in de beeldende kunst (met betrekking tot de periode 1900–1960) en de Kantinterpretatie van Greenberg	216
5.1.1. De modernistische (kunstkritische) traditie	216
5.1.2. Het kantianisme in de modernistische kunstkritiek van Clement Greenberg	219
5.2. Het postmodernisme in de beeldende kunst (met betrekking tot de periode 1960–1990) en de postkantiaans geïnspireerde kunstkritiek van Rosalind Krauss	223
5.2.1. Het discours van Rosalind Krauss: de breuk en continuïteit met Greenberg	224
5.2.2. Rosalind Krauss' lezing van het poststructuralisme en van Derrida	228
5.3. De globalisering van de kunstkritiek en haar kantiaanse inspiratie (met betrekking tot de periode 1990–heden)	232
5.3.1. De geglobaliseerde context van de actuele kunstkritiek	232
5.3.2. Een (kantiaanse) kunstkritische globalisering?	236
5.4. De evolutie van een (post)kantiaans geïnspireerde kunstkritiek	239
<i>Beknopte inhoudelijke samenvatting hoofdstuk 5</i>	241

6. Zidane en de kunst van de overgankelijkheid, de formulering van een kunstbeeld voor de 21^{ste} eeuw	243
6.1. Een bespreking van: <i>Zidane, A 21st Century Portrait</i>	243
6.1.1. De metamedialiteit van <i>Zidane</i>	244
6.1.2. De herziening van het denken over esthetica en technologie in <i>Zidane</i> , met een andere kunstgeschiedenis tot gevolg	248
6.1.3. Een heridentificatie van de technologie of een metafysica van het geraakt worden	253
6.1.4. De “to-be-seeness” van <i>Zidane</i> : kunst als metacognitie binnen het technologische proces	257
6.1.5. <i>Zidane</i> , het kunstwerk als voorbeeld voor een globalistische (kunst)kritiek	262
6.1.6. <i>Zidane</i> als kritiek: metamedialiteit, metacognitiviteit en metaglobaliteit	265
6.2. De methode en formulering van het kunstbeeld	267
6.2.1. Een kritiek van het postmoderne denken vanuit een positieve evaluatie van de technologie	268
6.2.2. De kunst van de overgankelijkheid (en de relatie tot het absolute)	270
6.3. Een 21^{ste} eeuws portret van de kunst	272
<i>Beknopte inhoudelijke samenvatting hoofdstuk 6</i>	274
English Summary (Engelse samenvatting)	275
Geraadpleegde werken	279
Lijst van gebruikte afkortingen	303
Curriculum Vitae	304

Dankwoord

Mijn plannen om te doctoreren startten in 2003. Het traject dat daarop volgde was behoorlijk lang en niet altijd evident. Soms vertroebelde het zicht op wat er geschreven moest worden. Gelukkig waren er altijd gidsen, helpers en supporters in de buurt. Graag wil ik hen bedanken.

Jos De Mul begeleidde mijn onderzoek. Het enthousiasme, begripsvermogen en de niet aflatende ideeënstroom waarmee hij op mijn teksten reageerde, werkten steeds stimulerend en verdiepend. Peter De Graeve was de medepromotor van mijn proefschrift. Dankzij zijn scherpe commentaren heb ik zorgvuldiger leren formuleren en heb ik ook een meer persoonlijke positie durven innemen.

Het departement Sint-Lucas Beeldende Kunst Gent dank ik voor de financiële ondersteuning van het onderzoek.

Familie, schoonfamilie en vele vrienden leefden mee tijdens de werken. Bij mijn moeder Magda Verbaere was er altijd een studeerkamer ter beschikking. Zo heb ik Gadamer en Lyotard kunnen lezen met zicht op zee. Op de bijeenkomsten met de schoonfamilie was er steeds interesse voor mijn vorderingen. Vele vrienden, vaak ook actief in de kunstensector, hebben mij gesteund en geïnspireerd. Veel dank daarvoor aan Seiko Kohjima, Margreet en Gijs Udo, Miek Zwamborn, Machteld Pector, Ilse Mariën, Patricia De Keersmaecker, Thomas Crombez, Lut Laridaen en Francis Smets. Een extra woord van dank komt Machteld toe. Op enkele (te laat geschreven) passages na heeft zij alles nagelezen en mij een veelheid aan taalkundige verbeteringen gesuggereerd. Dank ook aan Jan Ver Elst, mijn jeugdvriend, en zijn vrouw Karien Loontjens voor de fijne uitstappen en de bemoedigende gesprekken. Ik ben blij dat Karien mij als paranimf op de verdediging wil bijstaan.

Trees Depoorter, mijn geliefde, heeft mij op alle vlakken geholpen. Ze ondervroeg de coherentie van wat ik beweerde en dacht mee over mijn project na. Maar bovenal was er haar liefde en zorg. Met haar als eerste paranimf voel ik me ook met betrekking tot de verdediging geruggensteund.

Frank Maet, 28 augustus 2011.

Proloog:

De kunst die komt na de technologie

We worden vandaag geconfronteerd met een levendige en gespecialiseerde werking en werkelijkheid van de beeldende kunsten, bestaande uit kunstprojecten en kunstwerken, galleries, scholen, musea, critici, professionele kunstenaars, verschillende publicaties, tijdschriften, bibliotheken, verenigingen allerhande,... Maar al deze actoren die we tot de wereld van de beeldende kunst rekenen, dienen zich vandaag aan vanuit een van technologie doordrongen werkelijkheid. Het maakt dat we ons tot deze kunstwereld verhouden vanuit een technologische inbedding en de werken van de kunstwereld mede vanuit een technologische cultuur hun betekenis krijgen. De kunstwereld is vandaag een andere geworden en dient bijgevolg herdacht te worden.

Wat we ook zien, is dat de kunstwereld onderhevig wordt aan de logica van de commerciële bedrijvenwereld waarin aan *product placement* wordt gedaan. Denken we maar aan de vele biënnales die overal verschijnen en mee toeristische en economische motieven dienen. Of aan Charles Saatchi (Saatchi 2009, 2010), een reclameman, die erin slaagde een grote spraakmakende collectie uit te bouwen en mee het fenomeen van de *Brit Art* (met de befaamde kunstenaars Damien Hirst en Sarah Lucas) lanceerde (Adams et al. 2009). Vandaag krijgen we ook via de media (tv en internet) georganiseerde kunstevenementen waarbij iedereen kunst kan inzenden en waarbij de media in samenwerking met de bekende instituties en hun professioneel personeel tot een selectie, presentatie, prijzen en veel media-aandacht komen.¹

De kunstwereld komt in een andere omgeving terecht en dat brengt ook andere kunstpraktijken mee. De kunstenaar Eduardo Kac experimenteert met bio-technologie en kwam in 2000 tot de creatie van het fluorescerende levende konijn *Alba* (Kac 2008). In *Documenta* van 2007 was Ferran Adrià, verantwoordelijke voor het beroemde restaurant *elBulli*, één van de deelnemende kunstenaars. Wat Ferran Adrià doet, is op een experimentele wijze met het eten omgaan en het wordt aangeduid als “techno-emotional cuisine” (Hamilton and Todoli 2009). De klassieke media blijven aanwezig, maar ook zij technologiseren. De Belgische schilder Luc Tuymans schildert niet enkel

¹ In België is er bijvoorbeeld de Canvascollectie, die reeds plaatsvond in 2008 en 2010. In 2008 betrof het een samenwerking tussen de publieksomroep (VRT) en de Vlaamse sector voor beeldende kunsten, in 2010 werd het een nationaal project, en deed ook de Franstalige omroep (RTBF) mee. Het was telkens de bedoeling amateur- en beroepskunstenaars te laten deelnemen om aldus tot een overzicht te komen van de actuele kunst. Er is een gehele organisatie rond gebouwd (met selectieprocedures) die gebruik maakt van de bestaande professionele kunstinstituties in België en aan het gehele gebeuren zijn televisieprogramma's gewijd. Ook is er een website waar het ingezonden werk op kan bekeken worden en het publiek zijn voorkeur kan uitspreken. In een laatste rechtstreekse televisieuitzending worden de prijzen uitgereikt.

naar beelden uit de media, hij stelt zijn tentoonstellingen en beelden vooraf ook helemaal samen met de computer.

Het probleem is dus niet dat er niets gebeurt op het gebied van de beeldende kunst. Dat is geenszins het geval. Eerder is er de moeilijkheid om zich nog te kunnen oriënteren ten aanzien van de veelheid die zich aandient. Er is ook de vraag of en hoe de beeldende kunst die zich in de musea presenteert zich nog onderscheidt van producties in opdracht van de communicatiemediën. Dienen we de werken die ons als kunst worden aangeboden (in het reguliere kunstcircuit) nog als kunst te erkennen en kunnen we eventueel andere culturele producten ook als kunst beschouwen?

In een tijd waarin zoveel kunst gemaakt wordt², lijkt het me zinvol om een aangepaste benadering van kunst te ontwerpen.

Verantwoording filosofische opzet

Mijn opzet in dit proefschrift is tweeledig: ik wil de kunst herdenken vanuit haar actuele technologische bepaaldheid en ik wil daarbij, vanuit een kantiaanse inspiratie, tot een hernieuwd kritisch denken komen over kunst.

Met “actuele technologische bepaaldheid” verwijs ik naar hoe actuele technieken en apparaten samen met de kennis over en omgang met deze apparaten een systeem vormen die onze werkelijkheid bepaalt. De stelling dat we actueel door de technologie bepaald worden, komt overeen met Heideggers duiding van de technologie als ons actuele lot³ en met Nancy’s typering van onze huidige conditie als “eco-technologisch”⁴. Beide filosofen beschrijven hoe we in een systeem terechtgekomen zijn dat alles berekenbaar maakt en op de winst van ditzelfde systeem gericht is. Concreet komt dit technologische systeem overeen met het technokapitalisme en herkennen we het in de wijze waarop de globalisering vorm krijgt.

Mijn keuze voor de kritische zienswijze betekent niet dat ik de cultuur die de technologie met zich brengt volledig afwijs. Eerder wil ik de wijze waarop Kant ons denken over kunst bepaald heeft in zijn kritieken, terug opzoeken binnen de actuele technologische bepaaldheid.⁵ Meer nog, het is mijn streven om in de kunst het rationele kritische denken vandaag voort te zetten ten aanzien van de technologie. Het brengt mij

² Manovich: “Since the beginning of globalization, the institution of contemporary art has experienced a level of growth that parallels the rise of social media in the 2000s. Ever more countries have joined the global world and adopted Western values in their cultural politics – including the support, collection, and promotion of contemporary art. By 2004, for example, Shanghai had not one but three museums of contemporary art, plus more large spaces for showing recent work than New York or London. “Starchitects” such as Frank Gehry and Zaha Hadid are now building museums and cultural centers on Saadiyat Island in Abu Dhabi, the capital of the United Arab Emirates. Rem Koolhaas is building a new museum of contemporary art in Riga, Latvia. The list continues, but you get the idea.” (Frieling et al. 2008, 77-78)

³ Zie hoofdstuk 3, in het bijzonder 3.1.1.

⁴ Zie hoofdstuk 3, in het bijzonder 3.1.2.1.

⁵ Hoofdstuk 4 is hier expliciet aan gewijd.

tot het opzoeken van de zelfkritische en in het bijzonder de esthetische ervaring met betrekking tot de technologische cultuurproductie.

Er blijft natuurlijk de vraag waarom we überhaupt de kunst zouden blijven opzoeken binnen de technologie en waarom we daarbij aandacht zouden geven aan Kant en de kunstwereld zoals die zich vandaag voordoet.

De technologie, waarvan duidelijk is dat ze een grote invloed heeft op onze huidige conditie, maakt ons, bepaalt ons. Aandacht besteden aan de kunst binnen de technologie is aandacht besteden aan hoe de technologie vandaag de kunst maakt, maar ook aan de mogelijkheid om zelf (als kunstenaar en in bredere zin als toeschouwer en participant) creatief te zijn ten aanzien van het gemaakt worden door de technologie.

De kantiaanse inspiratie en referentie is voor mij in het proefschrift (eerst impliciet en gaandeweg explicieter) een leidraad om opnieuw tot een oriëntatie te komen. Mijn keuze voor Kant is gelimiteerd en slechts één van de mogelijke sporen, maar is daarom nog niet arbitrair. Kant is de grondlegger van ons moderne denken over esthetica en kunst. Onze hedendaagse kunstgeschiedenis en kunstkritiek blijft schatplichtig aan het kantiaanse denken over kunst. Ik denk aan de kunsttheoretici Greenberg en de Duve. Maar evenzeer, zoals we zullen zien, blijven Heidegger, Gadamer, Lyotard, Derrida en Nancy, ook wanneer ze Kant kritiseren, zich ten aanzien van het kantiaanse denken verhouden. Met betrekking tot het denken over kunst lijkt het me minstens gerechtvaardigd om na te gaan hoe er actueel nog een contact met het kantiaanse denken kan gemaakt worden.

De aandacht voor Kant houdt een terugkeren in naar het moderne, kritische denken over kunst, maar ook een voortzetten ervan. Dit denken terug opzoeken ten aanzien van onze tegenwoordige technologische context, betekent dat we zoeken naar de mogelijkheden en limieten van een kritisch bewustzijn binnen het technologische systeem. Dat we door de technologie bepaald worden en dat dit ook ons denken bepaalt, neemt niet weg dat we nog steeds blijven denken over die technologie en er creatief mee aan de slag kunnen gaan. Dat dit denken en deze creativiteit ook weer binnen het technologische systeem zal opgenomen worden, geeft net de kans (en de hoop) om binnen het systeem aan veranderingen te werken.

Als het gaat om de wisselwerking tussen de technologische maakbaarheid en het kunstzinnige maken, waarom dan nog de institutionele kunstwereld in mijn analyses betrekken en bekritisieren?

Wanneer we vandaag, in onze technologische tijd nog een kunst aanwezig willen stellen en onderscheiden, moeten we daar bij voorbaat bewust voor kiezen. (De intentie en pretentie iets te willen voorstellen, maakt mee iets tot kunst.) Dit gebeurt in de actuele kunstwereld, die zich institutioneel verankerd heeft en meer of minder expliciet een werking van de kunst vertegenwoordigt. Het professionele kunstcircuit is het resultaat van keuzes (door de aspirant-kunstenaar, de kunstenaar, de criticus, de galeriehouder, de toeschouwer, de kunsttheoreticus, enzovoort). Wanneer we de

wisselwerking tussen het artistieke en technologische herdenken, dan kunnen we niet anders dan de bestaande institutionalisering (van de kunstwereld) daarin betrekken. Ik verwerp evenwel bepaalde zienswijzen binnen dat circuit, omdat ze volgens mij onvoldoende rekenschap geven van het technokapitalisme waar het ook aan participeert. Mijn vraag is veeleer: welke technologische kunstwereld is er vandaag denkbaar vanuit een herdenken van de kantiaanse kritiek?

Wanneer we er in slagen zelf klaarheid te scheppen in de wisselwerking tussen het gemaakt worden en het maken (wat mijn doel is en waarvoor ik mijn kantiaanse benadering ook inzet), dan kunnen we ook vanuit die specifieke benadering de positionering van de bestaande kunstwereld herzien of minstens uitdagen. Ze wordt in een bredere reflectie betreffende de tegenwoordige maakbaarheid betrokken.

Het is dus vanuit de ervaring dat we vandaag in een wereld leven die via een veelheid aan technologie geregeld en beheerst wordt, dat mijn onderzoek vertrekt. Maar er is ook de ervaring dat het denken en creëren niet ophouden en dat, hoezeer we ook bepaald worden, dit samengaat met een vorm van ontwerpen, waar wij als subjecten aan deelnemen en waarbij we keuzes kunnen en moeten maken. Er blijft de behoefte en de strijd om een vrijheid te ontwerpen en onze subjectiviteit te affirmeren. De mogelijkheid van een kantiaanse benadering opzoeken ten aanzien van onze actuele kunst, is feitelijk de vraag stellen hoe we binnen onze huidige werkelijkheid nog een vorm van rationele schoonheid, als symbool van moraliteit, kunnen terugvinden.

Door terug te refereren aan Kant, wordt effectief een stap terug gezet. Er wordt teruggekeerd naar de vrijheid zoals die zich vanuit het perspectief van het subject kan voordoen. Maar deze stap terug is nodig, om opnieuw een stap voorwaarts te zetten: in een tijd die bepaald wordt door berekening, is het volgens mij noodzakelijk na te gaan hoe het subject daarbinnen nog zijn vrijheid kan verwerkelijken. We dienen de mogelijkheid tot een kritisch metaproces (zoals Kant dit heeft ontwikkeld) in te bouwen binnen het technologische systeem, maar ook (Kants kritische, de menselijke eindigheid erkennende methode getrouw) de limieten daarvan aan te geven. Dit zal het immers mee mogelijk maken om aan te geven hoe en in welke mate we onszelf en onze werkelijkheid nog van een identiteit en een verdere vormgeving kunnen voorzien.

Door de kunst vanuit haar kantiaanse inspiratie in confrontatie te brengen met de technologie, rekening houdend met de institutionele werkelijkheid die ze met elkaar delen (de kunstwereld), wordt een aanzet gegeven tot het denken van de nieuwe artistieke tijden die zich vandaag aandienen.

Overzicht van het onderzoek

In mijn onderzoek wordt een redenering uitgezet waarbij in zes onderscheiden hoofdstukken steeds opnieuw en steeds verder de actuele relatie tussen de technologie en de kunst verkend wordt vanuit een aandacht voor het mogelijke kritische potentieel. In de samenvatting hieronder leg ik vooral de nadruk op de continuïteit van het

onderzoek doorheen de verschillende hoofdstukken. Dat neemt niet weg dat ieder hoofdstuk ook op zich, als een zelfstandig onderzoek, gelezen kan worden.

Vanuit mijn tweeledige invalshoek (de aandacht voor technologie en kritiek) zal ik in mijn proefschrift een parcours doorlopen dat we in drie delen van telkens twee hoofdstukken kunnen opsplitsen.

In de eerste twee hoofdstukken ondervraag ik de concrete realiteit van de hedendaagse kunst, en presenteer ik een alternatieve voorstelling.

In het eerste hoofdstuk staat de kunstwereld centraal. Aan de hand van analyses van de filosofen Arthur Danto, Thierry de Duve en Richard Shusterman richt ik me op het denken van onze kunstwereld. Ik confronteer de kunstwereld vervolgens met haar technologische inbedding en de wijze waarop recente kunstdaden (zoals de aanval op Duchamps urinoir door Pierre Pinoncelli) gemediatiseerd worden.

In mijn ondervraging van onze actuele kunstwereld krijgt het readymade-idee van Duchamp een hoofdrol toebedeeld. Ik herken in het voorstellen van een technologisch vervaardigd product als kunst de aankondiging van mijn vraagstuk: hoe de (moderne) kunst nog te denken, wanneer de technologische productie overheersend is geworden? Ik kom tot de conclusie dat de wijze waarop de technologie de kunst bepaalt mee in rekening dient te worden genomen. Dit om de kunst in onze werkelijkheid opnieuw een plaats te geven en een wereld mogelijk te maken.

In het tweede hoofdstuk kom ik tot de uitvoering van de conclusie van het eerste hoofdstuk: ik ga op zoek naar een andere voorstelling van onze hedendaagse kunst (vanaf 1900 tot heden). Ik voer een vooropgesteld programma uit, dat erin bestaat om in drie opeenvolgende tijdsperiodes, telkens getypeerd door een bepaalde mediatechnologie, over de kunst na te denken. Dit brengt me tot de kunst in het tijdperk van foto en film (1900-1960), kunst in het tijdperk van de televisie (1960-1990) en kunst in het tijdperk van de computer (1990-heden). In iedere periode confronteer ik telkens een technologisch denken over kunst met een esthetisch denken over kunst en zoek ik daar het kritische midden van op. Achtereenvolgens confronteer ik: Walter Benjamin met Clement Greenberg, Marshall McLuhan met Jean-François Lyotard, en Lev Manovich met Nicolas Bourriaud. Ik kom aldus tot (voorstellen voor) een representatie van de geschiedenis van de beeldende kunst (vanaf 1900) vanuit een aandacht voor haar esthetica, in samenspraak met het bepaald zijn door technologische (communicatie)media, en dit zowel op het vlak van de theorie als de praktijk.

Dit tweede hoofdstuk verwijst naar de nood om een ruimer denkkader te ontwikkelen om de kunst te bepalen, wanneer we de wijze waarop de technologie ons vormt mee in rekening willen brengen. Dit ruimere denkkader zullen we verder moeten uitklaren doorheen het proefschrift. Hoe de kunst technologisch te denken? Hoe de

kritische dimensie te bepalen? Hoe de kunst zelf van een medium te voorzien? Deze vragen zullen in de volgende hoofdstukken aan bod komen.

In hoofdstuk 3 en 4 wordt de relatie technologie – kunst op een metaniveau verkend. Het zijn de hoofdstukken waarin ik tot een expliciete filosofische voorstelling en analyse kom.

In hoofdstuk 3 wordt de vraag “Hoe de kunst technologisch te denken?” behandeld.

Heidegger denkt dat het wezen van de technologie dient gezocht te worden in iets verschillends van de technologie en hij meent een verschil te kunnen maken met de kunst. Nancy’s denken komt daar sterk mee overeen: hij denkt in de kunst tot de zingeving te komen van de technologische werkelijkheid waarin we ons bevinden, maar hij beschouwt die kunst niet als helemaal verschillend van de technologie. De kunst blijft bij Nancy een vorm van technologie: hij duidt kunst als een “tweedegraadstechnologie”.

Heidegger en Nancy benadrukken met betrekking tot de kunst uiteindelijk de differentie. Dit houdt voor beiden in dat we ons in de kunst verwijderen (wegspringen) van het conceptueel begrip dat de kunst bepaalt. In het verlaten en het op de proef stellen van het gekende denkkader wordt een waarachtigheid herkend. Ik wil de verhouding tussen de kunst en het begrip waarvan ze vertrekt ook denken, maar daarbij niet de klemtoon leggen op hoe aan het conceptuele begrip wordt ontsnapt. Ik zoek integendeel naar de wijze waarop de kunst mee de identiteit bepaalt van ons conceptueel begrijpen.

De redenering in dit hoofdstuk wordt geïllustreerd aan de hand van een interpretatie van de film *Inception* (2010).

In het vierde hoofdstuk keer ik terug naar Immanuel Kant vanuit een aandacht voor zijn derde kritiek. Hier wil ik de actuele kritische dimensie van de kunst bepalen, alsook aangeven hoe die zich in de technologie kan voltrekken.

Ik richt me niet enkel op een analyse van Kants originele teksten, maar ook op enkele meer recente Kantinterpretaties (waarin de kritiek van de kunst centraal staat), om aldus te evolueren richting de huidige relatie tussen technologie en kunst en die kantiaans te beschouwen. Ik confronteer de interpretaties van de filosofen Hans-Georg Gadamer en Jacques Derrida met elkaar, maar ook met de Angelsaksische Kantinterpretaties van Paul Guyer en Henry E. Allison.

Met zijn kritische methode heeft Kant de basis gelegd voor een cognitief bepaald denken – Kant laat het denken bepalen door een kenkritische methode. Vanuit deze methode heeft hij ook het denken van de kunst bepaald. Gadamer oordeelt dat de kenkritische methode afbreuk doet aan de waarheid eigen aan de kunstervaring. Derrida gaat nog verder dan Gadamer, en toont middels een deconstructieve lezing van Kants tekst over kunst en schoonheid aan dat de esthetische beleving bij Kant niet over

esthetica gaat in pure zin, maar bepaald is door het conceptuele, verstandelijke denkkader van de kritiek.

Zoals reeds duidelijk werd gemaakt met betrekking tot Nancy, wil ik de relatie met het conceptuele denkkader niet doorbreken om kunst en esthetica te bepalen. Het is de analyse van Guyer die mij een uitweg biedt door de kunst en de esthetica als metacognitief te bepalen. Om tot een onderscheiding van de kunst te kunnen komen, dienen we ook de cognitieve bepaaldheid van de kunst mee in rekening te brengen en de interactie tussen esthetica en cognitie verder te analyseren en dit zowel met betrekking tot het esthetisch oordeel over de natuur als over de kunst.

Actueel zal de cognitieve bepaaldheid van de kunst, alsook de relatie tussen esthetica en cognitie zich bovendien ten aanzien van de technologisch bepaalde werkelijkheid dienen te situeren. Ik zal dan ook de confrontaties tussen Gadamer, Derrida, Guyer en Allison hernemen vanuit de technologie, aan de hand van een bespreking van het grafisch ontwerp van de interface van Apple-Macintosh.

In hoofdstuk 5 en 6 komen we terug tot de realiteit van de kunst, ditmaal met de bedoeling effectief een kantiaans geïnspireerde kunstkritiek te onwikkelen.

In hoofdstuk 5 staat de vraag “Hoe de kunst van een medium te voorzien?” centraal.

Ik toon aan hoe de visie op het artistieke medium verandert in de door Kant geïnspireerde kunstkritiek (van Greenberg tot heden). Ik geef daarbij steeds aan hoe met die veranderende visie op het medium zich ook een verandering voltrekt ten aanzien van het (post)kantiaanse denken over kunst.

Wat Greenberg aan Kant toevoegt, is de werkelijkheid van een medium. Daardoor plaatst hij de kantiaanse analyse effectief in de werkelijkheid en krijgt ze een specifieke verschijning. Ik vervolg deze weg met Rosalind Krauss (een leerling van Greenberg) die zich inspireert op Derrida en andere poststructuralisten. Het medium wordt hier mede bepaald door externe factoren en niet enkel vanuit interne relaties. Ik stel daarna opnieuw de vraag naar het medium van de kunst (met Dominique Baqué en Pietro Montani) en ga op zoek naar een (post)kantiaanse kunstkritiek in relatie tot onze globale cultuurindustrie. Hier kom ik tot een eerste synthese in mijn onderzoek en situeer ik de kantiaanse kritiek binnen ons technologisch systeem.

Het bepalen van het medium van de kunst verplicht ons om steeds verder op zoek te gaan naar wat een medium kan zijn ten aanzien van de evoluerende tijden. Het wordt hierbij duidelijk dat het bepalen van wat een medium is of zou kunnen zijn ten aanzien van de tijd waarin we ons bevinden, een ethisch-politieke keuze inhoudt. De kunstkritiek komt vandaag voor de vraag te staan welke media (cultuurproducten) op een verantwoorde wijze aan onze globalisering iets toevoegen en hoe we die verder kunnen en willen ontwikkelen.

Wanneer we deze kunstkritische zienswijze praktiseren (in woord en beeld) zal volgens mij ook het kunst-zijn van de werkelijkheid zichtbaarder worden en deze meer tot een wereld maken.

In hoofdstuk 6 bespreek ik een actueel kunstwerk in relatie tot alle vorige hoofdstukken en reflecteer ik over het gevoerde onderzoek met de bedoeling dit samen te vatten in een kunstbeeld.

Het kunstwerk *Zidane, A 21st Century Portrait* is een langspeelfilm over de voetballer Zinédine Zidane, gemaakt door twee beeldend kunstenaars: Douglas Gordon en Philippe Parreno. Het kunstwerk wordt bovendien zowel voorgesteld op filmfestivals en in filmhuizen, als in het reguliere circuit van de beeldende kunst. Ik beschouw het werk als typerend voor mijn verhaal over een kunst die zich in de technologie voordoet en daarbinnen het kritische denken over kunst voortzet. Vanuit dit kunstwerk kom ik tot de formulering van een kunstvisie. Kenmerkende begrippen hierbij zijn: metamedialiteit, metacognitiviteit en metaglobaliteit.

Vervolgens reflecteer ik over het gevoerde onderzoek. In ieder hoofdstuk is het tot een kritische verhouding gekomen ten aanzien van het postmoderne denken. In tegenstelling tot veel postmoderne denkers, kies ik ervoor om een positieve relatie op te bouwen ten aanzien van de technologie. Het kunstbeeld waartoe ik uiteindelijk kom, omschrijf ik als “de kunst van de overgankelijkheid”: het is een kunst die vertelt over de vergankelijkheid, en deze mee gaat vormgeven, dit evenwel geheel binnen onze vergankelijkheid zelf (die bepaald wordt door de technologie).

Dit is het onderzoek dat ik doorheen mijn zes hoofdstukken ontwikkel. Met het oog op een kritische technologisering van de kunst, kom ik tot een herpositionering van: de actuele kunstwereld (in hoofdstuk 1), de kunstgeschiedenis (1900-heden) (in hoofdstuk 2), de metafysische dimensie van de kunst (in hoofdstuk 3), de cognitieve bepaling van de kunst (in hoofdstuk 4) en de kunstkritiek (in hoofdstuk 5). Deze herzieningen staan uiteraard niet los van elkaar. Ze doorkruisen elkaar voortdurend. In het laatste hoofdstuk presenteer ik het nieuwe kunstbeeld dat in alle herzieningen aanwezig is: de kunst van de overgankelijkheid (in hoofdstuk 6).

1. Het verlies van de kunst en de wereld. Een inleiding tot het denken over de beeldende kunst, gericht op de periode 1960 – 2010

Bij wijze van inleiding in het denken over de kunst (1960–2010), bespreek ik twee recente evenementen uit de kunstwereld. Het eerste evenement betreft een theoretisch debat, het tweede een artistiek bedoelde (mis)daad. Ze hebben zich toevallig allebei in 2006 voorgedaan en in beide evenementen wordt de kunstwereld in vraag gesteld.

Het theoretische debat vond plaats in het kader van de reeks “Contested Territories” en ging door in de *Tate* in Londen.⁶ Enkele gevestigde namen uit de kunstwereld kwamen er samen: Arthur Danto, Thierry de Duve en Richard Shusterman. Het uitgangspunt was het artikel “The Artworld” dat Arthur Danto in 1964 publiceerde (Danto 1964). Elke denker gaf een presentatie en er volgde een kort debat.

In 2006 is er ook de merkwaardige act van de performance-kunstenaar Pinoncelli. In het *Centre Pompidou* in Parijs beschadigde hij (een replica van) Duchamps urinoir. Middels deze act wenste Pinoncelli de vraag naar kunst die Duchamp stelde opnieuw te stellen. Zijn aanval betreft naar eigen zeggen niet de kunst, maar de geïnstitutionaliseerde kunstwereld.

Mijn tekst bestaat uit drie delen.

In het eerste deel van mijn tekst (1.1) kom ik tot een korte presentatie en positionering van Danto, de Duve en Shusterman. Danto opent de problematiek met zijn essay over de kunstwereld, de Duve zorgt voor een nieuwe legitimatie van de kunstwereld, Shusterman valt de gevestigde kunstwereld aan vanuit een openheid voor populaire media. Vooral de theoretische positionering van de officiële (gevestigde) kunstwereld staat hier dus centraal.

In mijn tweede tekstdeel (1.2) verdiep ik mij, via Pinoncelli, in de actuele inbedding van de kunstwereld in de gemediatiseerde samenleving. Om de act van Pinoncelli te duiden en aan te tonen hoe de kunstwereld vandaag het denken over kunst (niet meer) bepaalt, presenteer ik een kleine (werkings)geschiedenis van de readymade

⁶ De samenkomst werd georganiseerd in de Tate in Londen, in samenwerking met *Chelsea School of Art and Design*, en de *Naked Punch Review* en vond plaats op 2 februari 2006. Het debat werd via het Tatekanaal onmiddellijk uitgezonden over het internet en is daar ook nog te raadplegen: <http://channel.tate.org.uk/media/27463813001>. Laatst geconsulteerd op 29/08/2011.

(1900–2010). Hier evolueer ik naar het doordenken van de verhouding van de officiële kunstwereld tot de ruimere (gemediatiseerde) wereld waarin ze zich bevindt.

Vanuit deze besprekingen (1.1 en 1.2) kom ik tot het besluit (1.3) dat binnen de theorie en de praktijk van de kunstwereld, zowel het contact met de kunst als met de wereld dreigt verloren te gaan. Ik kies ervoor me tot deze problematiek te richten vanuit een verdere aandacht voor de technologisering (waaronder ik de technologische evolutie in brede zin begrijp), omdat de technologie zowel de kunst als de wereld maakt.

1.1. Het denken van de relatie tussen de kunst en de wereld, vertrekkende van het essay “The Artworld” (1964) van Danto

Arthur Danto, Thierry de Duve en Richard Shusterman zijn vooraanstaande gidsen binnen de tegenwoordige geïnstitutionaliseerde kunstwereld. Alle drie reflecteren ze vanuit een filosofische overtuiging over de zin en mogelijkheid van de kunstwereld. Ik zal hierna kort deze denkers en het essay “the Artworld” van Danto introduceren, en vervolgens aangeven hoe ik mijn bespreking verder zal uitwerken.

Vandaag kennen we Danto vooral als de kunstfilosoof die de hegeliaanse these van het einde van de kunst⁷ actualiseerde. Volgens Danto is de kunst ongeveer in de jaren 1960 geëindigd en dienen we vervolgens na te denken over de kunst na haar einde.

De Duve heeft een nieuwe kunsttheorie ontwikkeld vertrekkende van het werk van Duchamp, terugkoppelend naar de kantiaanse esthetica. Vanuit zijn kunsttheorie kunnen we de kunsten vanaf 1960 opnieuw van een denkkader voorzien. Het nieuwe perspectief houdt volgens de Duve onder meer in dat we voortaan kunst kunnen maken “met alles en om het even wat.”

Richten Danto en de Duve zich nog tot de officiële kunstwereld en de hoge kunsten die daarbinnen worden voorgedragen, Shusterman kiest (vanuit een gerichtheid op de pragmatische filosofie en geïnspireerd door John Dewey) resoluut voor de

⁷ Hegel beschrijft in zijn *Vorlesungen über die Ästhetik* (Hegel 1986abc) de ontwikkeling van de kunstfilosofie. In de kunst ontmoeten we het zintuiglijk schijnen van de idee. De kunst evolueert hierbij van een symbolische, naar een klassieke, naar een romantische fase. Bij de symbolische kunst is de zintuiglijke vorm te groot voor de inhoud (dit is het geval bij de architectuur), bij de klassieke kunsten is er een gelijk opgaan tussen vorm en inhoud (dit is het geval bij de beeldhouwkunst), bij de romantische kunsten (schilderkunst, muziek, poëzie) gaat de inhoud primeren op de zintuiglijke vorm. We krijgen te maken met een proces van dematerialisatie waarbij de kunst haar hoogst mogelijke verwerkelijking kent in de klassieke kunsten. Na de klassieke kunsten hebben we dus, volgens Hegel, reeds te maken met een einde van de kunsten, in de zin dat de kunst dan niet meer geheel en al samenvalt met de idee (metafysische inhoud) die ze voorstelt. Dat betekent evenwel niet dat er geen kunsten meer gemaakt worden. Kunst in haar hoogste (metafysische) en mooiste (vormelijke) bepaling is, volgens Hegel, weliswaar voorbij, maar Hegels these impliceert ook dat de ideeënrijkdom toeneemt met de romantische kunst. In het derde hoofdstuk, wanneer ik Nancy bespreek, zal ik verder ingaan op Hegels kunstfilosofie (zie 3.3.2.2).

populaire cultuur (rap, design,...). Hij keert zich tegen een kunstwereld die zich van de dagelijkse wereld wil afscheiden en vraagt zich af of we zo'n afgescheiden kunstwereld nog nodig hebben.

Deze drie denkers bespreken de fundamentele problematieken van het "einde van de kunst" (Danto), de rol van de toeschouwer (de Duvé) en wat ik "het einde van de kunstwereld" zou willen noemen (Shusterman). In het debat in de *Tate* komt het tot deze thematieken, vertrekkend van het minder bekende, maar historisch belangrijke essay "the Artworld" van Danto.

In "the Artworld" wordt betoogd dat aan de kunstervaring een kunsttheoretische kennis vooraf gaat die maakt dat kunstwerken tot een eigen wereld behoren, die zich onderscheidt van onze dagelijkse werkelijkheid.

Volgens Danto gaat aan de ervaring van kunst een theoretisch verstaan van de kunst, waaronder hij een kennis van haar theorie en geschiedenis begrijpt, vooraf. Dit wordt duidelijk wanneer we met een kunstwerk geconfronteerd worden dat niet meer te onderscheiden valt van een product uit de dagelijkse realiteit. De Brillo-dozen van Warhol bijvoorbeeld, dozen voor wasproduct die Warhol in 1964 letterlijk kopieerde en die we visueel op een identieke wijze terugvinden in de supermarkt. Wat de Brillo-dozen nog tot kunst maakt is, naar de opvatting van Danto, het feit dat ze bewust als kunst gepresenteerd worden en zich verhouden tot ons theoretisch (inclusief historisch) besef van kunst. Ervan uitgaande dat deze werken tot de (theoretische) kunstwereld behoren, denken we over de dozen op een andere manier na dan wanneer we ze tot onze dagelijkse wereld rekenen en voor consumptiegoederen houden. Danto:

"What in the end makes the difference between a Brillo box and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art. It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is (in a sense of *is* other than that of artistic identification). Of course, without the theory, one is unlikely to see it as art, and in order to see it as part of the artworld, one must have mastered a good deal of artistic theory as well as a considerable amount of the history of recent New York painting. It could not have been art fifty years ago." (Danto 1964, 581)

Het verschil tussen het dagelijkse gebruiksvoorwerp en het kunstwerk wordt gemaakt door het kunsttheoretische inzicht. Het is dit kunsttheoretische verstaan dat voor het onderscheid zorgt en bepaalt dat het kunst is. Later, in 1984, zal Danto op basis hiervan besluiten, dat de moderne kunstgeschiedenis gestopt is en dat kunst tot kunstfilosofie wordt (Danto 1997). Er kan alleen nog via de filosofie een verschil gemaakt worden tussen kunst en niet-kunst en niet via de moderne kunstgeschiedenis. (Ik zal dit toelichten in 1.1.1.)

Danto typeert de kunstwereld die het resultaat is van ons kunsthistorisch verstaan als een wereld, die niet samenvalt met onze dagelijkse werkelijkheid. Het historisch begrip en het onderscheiden van een aparte kunstwereld gaan bij Danto steeds samen. Danto stelt in “The Artworld”:

“The artworld stands to the real world in something like the relationship in which the City of God stands to the Earthly City. Certain objects, like certain individuals, enjoy a double citizenship, but there remains (...) a fundamental contrast between artworks and real objects.” (Danto 1964, 581)

De werken in de kunstwereld zijn onttrokken aan de dagelijkse (aardse) wereld, terwijl dezelfde werken daar evenzeer ook aanwezig kunnen zijn. Het verschil is dat, wanneer ze zich in die hogere wereld aanbieden, ze ons een inzicht geven betreffende de wijze waarop die aardse werkelijkheid functioneert. Zo stelt Danto over de Brillo-boxen:

“And, to return to the views of Hamlet (...), Brillo boxes may reveal us to ourselves as well as anything might: as a mirror held up to nature, they might serve to catch the conscience of our kings.” (Danto 1964, 584)

Danto brengt dus in zijn kunstfilosofie de noodzaak tot het bijstellen van de kunsttheorie onder de aandacht vanuit een poging in de kunst een van het “aardse leven” verschillend (hoger) bewustzijn te behouden. Danto noemt zich (in een latere publicatie) een historische essentialist (Danto 1997, 193). De essentie bestaat bij Danto in de mogelijkheid met de kunst de werkelijkheid te laten oplichten, het historische (en relatieve) ligt in de kunsttheoretische vooropstelling van waaruit dat dient te gebeuren. De kunsttheoretische vooronderstellingen kunnen zich doorheen de tijd wijzigen, maar het verschil tussen de kunst en de wereld dient, binnen het denkkader van Danto, bewaard te worden.

Danto heeft onder meer George Dickie geïnspireerd tot de institutionele kunsttheorie (Dickie 1997, 79-93). Deze kunsttheorie gaat ervan uit dat het museum (als instituut) bepaalt of iets kunst is. Dit sluit bij Danto aan, in de zin dat de directe kunstervaring vooraf gegaan wordt door een kunstwereld. Maar waar de kunstwereld voor Danto kunsttheoretisch is, is die voor Dickie institutioneel. Danto spreekt over Dickie’s theorie in het debat als een “creative misreading” van zijn ontologische stellingname.⁸ Het essay bevat verder, zoals reeds aangegeven, de kiemen voor Danto’s

⁸ Danto in *The Transfiguration of the Commonplace*, over zijn artikel “The Artworld” en de receptie ervan door Dickie: “My philosophical responses to the Brillo boxes were delivered in an

eigen these van het einde van de kunst, alsook is het een tekst (weliswaar naast vele andere) waarvan de Duve en Shusterman kennis hebben genomen tijdens de ontwikkeling van hun denken en waar ze zich in het debat in de *Tate* over uitspreken.

Hiernavolgend, zal ik aangeven hoe Danto de positionering van de ononderscheidbaarheid van de kunst, en zijn bepaling van de kunstwereld in zijn latere theorieën verder uitwerkt (1.1.1), alsook hoe de Duve (1.1.2) en Shusterman (1.1.3) hun theorieën inzetten ten aanzien van zijn theorie. Ik zal de theoretische inzichten steeds evalueren, vertrekkend vanuit mijn tegenwoordige kennis en ervaring van de kunst(wereld). Het is niet mijn bedoeling een getrouw verslag van de presentaties in de *Tate* te geven, noch het werk van deze denkers zelf ten gronde uit te diepen. Hoofdzaak blijft de zoektocht naar een actuele situering van de kunst. Om mijn standpunt ten aanzien van de verschillende denkers uiteen te zetten, betrek ik ook nog andere bronnen dan het gesprek in de *Tate*.⁹

1.1.1. Danto en het einde van de kunst

Het is in de jaren 1980 dat Danto tot zijn these van het einde van de kunst komt.¹⁰ De geschiedenis van de kunst doet zich volgens hem voor vanaf ongeveer 1400 en duurt tot ongeveer halverwege 1960. Aan de hand van de Brillo-dozen van Warhol, die reeds aan bod kwamen in het essay “The Artworld,” werkt Danto zijn these verder uit. Dat de kunst eindigt heeft alles te maken met haar ononderscheidbaarheid van de realiteit.

1.1.1.1. De ononderscheidbaarheid van kunst en werkelijkheid

Terwijl in het artikel van 1964 het einde van de kunst door Danto nog niet wordt uitgeroepen, komt dat later, op basis van dezelfde vaststellingen, wel aan bod. Met betrekking tot de Brillo-dozen, merkt Danto in *After the End of Art* op:

invited paper to the American Philosophical Association in 1965 (feitelijke presentatie en publicatie is in 1964, fm). Its title was “The Artworld,” and I had the morbid satisfaction of not having it understood at all. So it might have slumbered in a back number of the sepulchral *Journal of Philosophy* were it not discovered by two enterprising philosophers, Richard Sclafani and George Dickie, who gave it modest fame. I am grateful to them, and additionally grateful to those who have erected something called the Institutional Theory of Art on the analyses of “The Artworld,” even if the theory itself is quite alien to anything I believe (.).” (Danto 1981, viii)

⁹ Dit gebeurt ook (impliciet en expliciet) tijdens het debat, waarbij de sprekers verwijzen naar elkaars werk en ook andere denkers betrekken om hun standpunten toe te lichten.

¹⁰ Zoals Danto aangeeft is hij niet de enige die tot de these van het einde van de kunst komt, midden de jaren 1980. Ook de kunsthistoricus Hans Belting en de filosoof Gianni Vattimo komen tot dezelfde bevinding. Danto stelt: “(T)he idea must have been in the air in the mid-eighties.” (Danto 1997, 17-18)

“To use my favorite example, nothing need mark the difference, outwardly, between Andy Warhol’s Brillo Box and the Brillo boxes in the supermarket. (...) It meant that as far as appearances were concerned, anything could be a work of art, and it meant that if you were going to find out what art was, you had to turn from sense experience to thought. You had, in brief, to turn to philosophy.”
(Danto 1997, 13)

Het verhaal dat Danto vertelt, is relatief eenvoudig: het is de geschiedenis van de kunst die voorbij is en met de moderne kunst beleven we de laatste fase in het bewustzijnsproces van de kunstgeschiedenis.

Het tijdperk van de kunst laat Danto, zich baserend op de historicus Hans Belting, een aanvang nemen in 1400, wanneer de Renaissance zich inzet en er (langzaam) bewust kunst gemaakt wordt. Voorafgaand aan 1400 kunnen we beter spreken van het cultische beeld (Belting 2004). Er is geen individueel bewustzijn van het kunstenaarschap.

Danto spreekt over het tijdperk van de moderne kunst vanaf ongeveer 1880, het moment waarop men bewust kunst is gaan maken omwille van de kunst zelf (*l’art pour l’art*). Danto volgt Clement Greenberg in het bepalen van de moderne kunst. Deze criticus en kunstfilosoof legt heel erg de nadruk op het zelfkritische onderzoek van de kunst en werkt dit via een mediumtheorie uit. Iedere kunst onderzoekt volgens Greenberg de essentie van haar medium. Greenberg verwijst naar de moderne kunst als modernisme en duidt Kant aan als de eerste modernist, omdat hij binnen de grenzen van zijn medium (bij Kant is dit het denken) dit medium zelf onderzoekt.

Het modernisme (in de beeldende kunst) is, zoals gesteld, volgens Danto de laatste fase in het bewustzijnsproces dat de kunstgeschiedenis doormaakt. Het modernisme betekent in deze geschiedenis voor Danto reeds een breuk, vanwege de filosofische zelfbevraging. Voorheen was de mimesis een centraal gegeven: kunst diende te lijken op de natuur. Als we Danto’s redenering volgen, zet de breuk zich dus in met het verlaten van de geschiedenis van het nabootsingsprincipe waarbij steeds een verdere vooruitgang kon gemaakt worden.

Volgens Danto eindigt de kunst wanneer ze zich niet meer louter verhoudt tot de kennis en de geschiedenis van de kunst, maar tot meerdere (kunstvreemde) theorieën en geschiedenissen en ze visueel (als stijl of genre) niet meer te onderscheiden valt van producten uit andere geschiedenissen. Het één heeft daarbij met het ander te maken. Wanneer de beeldende kunst andere oorden opzoekt dan het visuele beeld, dient ze zich ook tot andere theorieën en geschiedenissen te richten. Wanneer er geen visueel onderscheid meer is, rest er, althans volgens Danto, enkel nog het begripsmatige (theoretische) onderscheid en de reflectie daarover.

Doordat de kunst tot zelfbewustzijn gekomen is, wordt de kunst volgens Danto filosofie. Daarom duidt hij de kunst vanaf halverwege 1960 als post-historisch aan: het

is kunst die voorbijgaat aan haar eigen geschiedenis (die ik begrijp als de geschiedenis van het bewust ontwikkelen van het nabootsingsprincipe). Net zoals de geest bij Hegel tot zichzelf komt en we in de filosofie eindigen, met Hegel als de ultieme woordvoerder, zo ook komt de kunst(geschiedenis) tot zichzelf en eindigen we in de filosofie van de kunst, met Danto als woordvoerder. Danto geeft dan ook aan dat we nu over de essentie van kunst kunnen nadenken, net omdat haar tijdperk voorbij is en we in de filosofie zijn aangekomen.

Danto's redenering is dus: wanneer het visuele resultaat empirisch niet meer te onderscheiden valt van producten uit onze dagelijkse realiteit (wat volgens Danto met de Brillo-boxen het geval is), is er ontologisch geen verschil meer te maken tussen kunst en niet-kunst. Het kunstwerk is middels zijn visualiteit niet meer onderscheidbaar, waardoor er ook binnen de grenzen van de kunstgeschiedenis geen kunsttheoretisch principe meer aan te geven is. Danto constateert vervolgens: "anything goes" (Danto 1997, 114), waarbij de kunst zich alleen nog filosofisch kan onderscheiden. Dat is wat Danto over de Brillo-box beweert: dat het enkel op een posthistorische, filosofische manier nog kunst is.

1.1.1.2. Danto's aanzetten tot het denken over kunst na haar einde

Het einde van de kunst betekent voor Danto niet dat er geen kunst meer gemaakt zal worden, maar dat er een specifiek (kunsthistorisch) verhaal van de kunst ten einde is en dat we moeten nadenken over de kunst na haar einde, na de voltoering van haar bewustzijn. Enkele van de karakteristieken die Danto deze posthistorische kunst toeschrijft, kunnen we ruimschoots in de kunst van de laatste decennia herkennen. Ik denk aan het filosofisch, pluralistisch en politiek worden van de kunst. Toch meen ik dat wat Danto aanbiedt slechts een halve waarheid is. In het toelichten van de raakpunten van Danto's ideeën met de kunst van de laatste decennia, wil ik me richten op de andere helft van de waarheid: die van de kunst zelf. Danto vergeet mijns inziens de kunst zelf in het ontwikkelen van zijn nieuwe omschrijvingen.

Wanneer de kunst bewust geworden is van zichzelf, zoals Danto beweert, wordt de bepaling van de kunst overgenomen door de kunstfilosofen. Wanneer vervolgens vanuit de kunstfilosofie een begrip van kunst wordt voorgesteld, kan dit, volgens Danto, met om het even wat worden ingevuld ("anything goes", Danto 1997, 114) en een filosofisch begrip is, volgens Danto, algemeen geldig en op om het even wat voor kunst van toepassing (Danto 1997, 36).

Het conceptualisme in de kunst komt op rond 1965 en Joseph Kosuth kan als één van de prominente vertegenwoordigers aangeduid worden. Deze kunstenaar en theoreticus geeft evenzeer aan dat het de kunst van zijn tijd eigen is het concept kunst te onderzoeken, los van de aandacht voor een artistieke traditie. Kosuth:

“Being an artist now means to question the nature of art. If one is questioning the nature of painting, one cannot be questioning the nature of art. If an artist accepts painting (or sculpture) he is accepting the tradition that goes with it. That’s because the word art is general and the word painting is specific. Painting is a *kind* of art. If you make paintings you are already accepting the nature of art to be the European tradition of a painting-sculpture dichotomy.” (Kosuth 1993, 18)

Door zich los te maken van een traditie en conceptueel te worden, kan ook volgens Kosuth kunst op alles worden toegepast. Kosuth:

“I began to realize that the issue for art was to examine its context, and in the process one would be investigating meaning, and ultimately, reality. (...) (F)irst the physical, then the social, philosophical, cultural, institutional and political contexts – they all would by necessity become the focus of our work.” (Kosuth 1993, 90)

Er is een schijngeleekheid tussen de ideeën van Danto en de kunstenaar-theoreticus Joseph Kosuth in verband met het conceptualisme in de kunst. Danto verwijst zelf meermaals naar zijn verwantschap met Kosuth,¹¹ maar de vraag is of de overeenkomst wel helemaal opgaat. Een verschil met Danto is dat Kosuth de kunstenaar het laatste woord geeft en niet de filosoof. De titel van zijn boek is niet voor niets: *Art after Philosophy and After*. Zelfs wanneer de kunst de filosofie volgt, komt er nog een “erna”. De kunstenaar heeft volgens Kosuth als maker een invloed op de uitwerking van het begrip kunst en het is ook zijn taak zich met de bepaling van kunst bezig te houden (Kosuth 1993, 91). Kunst is dus bij Kosuth geen filosofie geworden, is niet aan het einde van haar bewustzijn gekomen, maar draagt zelf verder bij aan het verkennen van haar filosofisch begrip.

Terwijl Danto dus pleit voor een “philosophy after art”, krijgen we bij Kosuth nog steeds een “art after philosophy and after.” Hier wordt dus duidelijk dat Danto de kunst zelf vergeet, die blijvend sturend optreedt en haar denken en geschiedenis continueert. Het is niet omdat de kunst zich op nieuwe contexten richt, dat ze enkel nog die contexten is, en geen kunst meer. De kunst dient nog steeds gemaakt te worden. Het conceptueel worden van de kunst noodzaakt volgens mij dan ook niet om het verhaal

¹¹ Danto: “In an interview in 1969, conceptual artist Joseph Kosuth claimed that the only role for an artist at the time “was to investigate the nature of art itself.” This sounds strikingly like the line in Hegel that gave support to my own views about the end of art: “Art invites us to intellectual consideration, and that not for the purpose of creating art again, but for knowing philosophically what art is.” (Danto 1997, 13-14)

van de kunst te verlaten, maar stelt ons eerder in staat om er op een meer reflectieve manier mee om te gaan. Het zijn de postmoderne filosofen die de kunst daar vanaf de jaren 1970 bij helpen.

Danto geeft aan dat eind jaren zeventig de kunstenaars en kunstcritici postmoderne filosofieën van Derrida, Foucault, Lyotard,... naar de kunst overzetten (Danto 1997, 144). Kunstenaars hebben zich inderdaad ruimschoots laten inspireren door deze filosofen en nog steeds hebben we vandaag een veelheid aan kunstenaars die zich verhouden tot een postmodern discours en dat mee in hun werk vormgeven (zoals bijvoorbeeld de Belgische kunstenaars David Claerbaut en Hans Op de Beeck). De kunst richt zich hiermee naar inzichten die in eerste instantie uit de filosofie komen en zet haar eigen identiteit op de helling door zich met het postmoderne discours (dat een aanval inhoudt op iedere vorm van identiteitsdenken¹²) in te laten. Maar is dit een bevestiging van de stelling dat de kunst tot filosofie is geworden? We zouden ook andersom kunnen beweren dat de filosofie tot kunst wordt. Want het zijn net de postmoderne denkers die zich heel erg naar de kunst richten en in de kunst een (nooit vast te leggen) waarheid terugvinden die ze als oriënterend ervaren voor hoe we kunnen en zelfs horen te denken. Ook de filosofie zet haar identiteit op de helling.

Er doet zich inderdaad een uitwisseling voor tussen kunst en filosofie, maar deze uitwisseling gebeurt langs beide kanten. De kunst is niet tot kunstfilosofie geworden, maar beweegt zich net tussen de kunst en de filosofie in, zoals ook de (postmoderne) filosofie dat doet. Vanuit deze uitwisseling zetten zich nieuwe sporen uit zowel voor de kunst als voor de filosofie. De Italiaanse filosoof Perniola bijvoorbeeld zal in het verlengde van het conceptuele denken van de kunst de vraag stellen naar een audiovisuele filosofie. Hij doet het voorstel om met de cinema het verhaal van de kunst te continueren (Perniola 2004b) en dit is slechts één van de vele mogelijke uitwegen. De door het postmoderne denken geïnspireerde kunsthistorici en –critici als Rosalind Krauss en Hal Foster zullen (vanaf de jaren 1960) steeds verder de wisselwerkingen onderzoeken tussen poststructuralistische filosofen¹³ enerzijds en kunstenaarspraktijken (in de institutionele kunstwereld) anderzijds.

Er zijn dus, ten aanzien van het verhaal dat Danto voorstelt, een veelheid aan tussenwegen mogelijk, een pluralisme inderdaad, maar daarom nog geen pluralisme zonder kunst (en zelfs geen pluralisme waarbinnen alles mogelijk is). Gezien vanuit deze wegen tussen kunst en filosofie, wordt de kunst (na de moderne kunst) niet tot filosofie. Beide disciplines blijven elkaar opzoeken en inspireren.

¹² De postmoderne denkers staan in een kritische verhouding tot het bewustzijn (waarin het moderne denken gelooft en van waaruit het zijn waarheden poneert).

¹³ De poststructuralistische filosofen kunnen we als postmoderne filosofen opvatten. Ook Foster en Krauss verwijzen naar Derrida, Lyotard,... (Foster et al. 2004)

Nog een aspect van Danto's filosofie dat terugkomt in de actuele kunstpraktijk, is de politisering van de kunst. Danto duidt het museum aan als een plek die initieel politiek van aard is. Napoleon stalde in het Louvre zijn schatten uit die hij op zijn veroveringstochten verzamelde (Danto 1997, 146). Wanneer er, zoals Danto stelt, geen onderscheid meer te maken valt tussen een kunstwerk en de realiteit, dan wordt het voorwerp dat in de kunstwereld wordt opgenomen niet langer geselecteerd omwille van de wijze waarop het zich in zijn visuele taal onderscheidt. Het wordt een louter politiek gegeven: wanneer het wordt opgenomen, kan het deel uitmaken van het discours van de elite en neemt het deel aan de macht.

Daar komt bij dat wanneer, volgens Danto, alles en om het even wat kunst kan zijn ("anything goes"), alles en om het even wat in het museum kan worden opgenomen. Als we het idee van een museum willen behouden zoals Danto dat doet, dus als hogere wereld (cfr. "City of God"), dan biedt dat de kans om in het museum aan een ideale versie van het pluralisme te werken. Dit lijkt dan ook de wens van Danto te zijn:

"How wonderful it would be to believe that the pluralistic art world of the historical present is a harbinger of political things to come!"
(Danto 1997, 37)

Danto presenteert hier opnieuw de kunstwereld als het voorbeeld voor onze dagelijkse wereld, maar legt zich niet meer toe op de vraag hoe de kunst er moet uitzien, maar op de vraag hoe we onze politiek gestalte willen geven.

We zien inderdaad hoe de laatste jaren, door het opnemen van kunst uit andere culturen in de westerse musea en tentoonstellingsevenementen er feitelijk een (wederzijdse) politieke veroveringstocht wordt gehouden. Ik refereer hierbij aan *Documenta11* van Okwui Enwezor die plaatsvond in 2002, en als de eerste globalistische *Documenta* werd voorgesteld (Fietzek 2002). Daarbij was veel niet-westerse kunst te zien en werd er veelvuldig nagedacht over hoe onze politiek er zou moeten uitzien. De tentoonstelling (met de effectieve kunstwerken) werd het vijfde platform genoemd en was dus niet langer het centrale gegeven van het evenement in Kassel. Andere platformen betroffen theoretische discussies over het postkolonialisme, het realiseren van de democratie,... (Enwezor et al. 2002) Deze vonden plaats op verschillende plaatsen in de wereld.

Wordt het pluralisme in de kunstwereld enkel een politiek gegeven? Kan het voorwerp, ook wanneer het niet verschilt van een dagelijks voorwerp, niet én een artistieke én een politieke betekenis hebben en beide betekenissen zowel in als buiten het museum behouden? In het verhaal van Danto heeft een voorwerp in de werkelijkheid een functionele betekenis en krijgt het in de kunstwereld een politiek-filosofische betekenis. Is het niet eerder typisch voor het pluralisme dat zich in de kunst voordoet, dat een

voorwerp net meerdere betekenissen in zich kan hebben? Een verhaal dus eerder van “en...en...” in plaats van “of...of...”.¹⁴

Dienen we niet veeleer na te denken over de kunstzinnige werelden die mogelijk worden vanuit een pluralistisch geworden kunst (en wereld)? Danto laat het museum niet los. Dit terwijl de kunst vanaf 1960 meer en meer de muren van de geijkte tentoonstellingsplekken verlaat (voor happenings, landschapskunst, media-events,... en naar vandaag toe geluidskunst, internetkunst¹⁵, bio-art, alsook lichaamskunst, de wereld van design, de reclame-industrie, de openbare ruimte,...). Misschien moeten we de kunst effectief op andere plekken gaan zoeken. Niet louter in het museum, maar ook in ons persoonlijk leven en op andere publieke plaatsen. Wanneer de kunst pluralistisch wordt, dan kan ze ook aanleiding geven tot verschillende werelden. Dat het mogelijk wordt om met de kunst in te grijpen in de dagelijkse realiteit, geeft haar volgens mij des te meer een politiek karakter, maar het maakt ze daarom niet noodzakelijk minder kunstzinnig.

Vanuit de confrontatie met enkele opvattingen van Danto omtrent de posthistorische conditie van de kunst (het filosofisch, pluralistisch en politiek worden van de kunst), kunnen we besluiten dat Danto zijn conclusies te eenzijdig uitwerkt. Danto negeert ten dele de realiteit van de kunst zelf en de nieuwe omgevingen waarin ze gestalte krijgt. Hij vergeet dat de nieuwe eigenschappen die de kunst typeren opnieuw mee in de kunst kunnen worden opgenomen en tot nieuwe kunstgeschiedenissen aanleiding geven. Het probleem is dat hij vasthoudt aan zijn

¹⁴ Michael Archer (2006) vestigt in zijn overzicht van de actuele kunst de aandacht op kunstenaars die zowel producten maken die in de samenleving functioneren naast producten die in de kunstwereld worden tentoongesteld, maar die evenzeer in het alledaagse leven zouden kunnen voorkomen: “Refusal to think in either/or terms – either art or design, either art or craft, either art or architecture, etc. – is a trait visible in the work of many artists of widely differing ages.” (Archer 2006, 229-230) Archer verwijst naar de kunstenaars Tobias Rehberger, Dan Peterman, Jim Isermann, Kai Althoff, Jorge Pardo,... Een voorbeeld: “(...) LA based Cuban Jorge Pardo (b. 1963) reconfigures a yacht before placing it in an art gallery, brightens up a motorway service station, alters the seating in a restaurant or the lighting in a museum lobby, conceives a jetty for a lake in a park, and even designs his own house.” (Archer 2006, 230) Het wordt door Archer het “and...and...and...”-model genoemd (Archer 2006, 232). Producten met aandacht voor de realiteit krijgen zowel in de kunst als in het leven hun plaats. Hun ononderscheidbaarheid is geen probleem, maar een evidentie voor de kunstenaars.

¹⁵ De theoreticus en kunstenaar Lev Manovich (die ik zal bespreken in het tweede hoofdstuk) stelt: “At least at present, many such portfolios, sample projects, and demo reels produced by young designers and students are being uploaded to specialized aggregation sites known to people in relevant fields. By way of example, sites that I consult regularly include xplsv.tv (motion graphics and animation), Coroflot (design portfolios from around the world), Archinect (projects by architecture students) and Infosthetics (information visualization projects). In my view a significant percentage of the work found on these websites represents the most innovative cultural production today. At very least, they make it clear that the world of professional art does not have exclusive license to creativity and innovation.” (Frieling et al. 2008, 78).

ideeën over de (door de kunstgeschiedenis gevoede) moderne kunstwereld¹⁶, en het kunst-zijn niet in die werelden opzoekt waarin de kunst opnieuw tot zichzelf komt. Nieuwe contexten dienen mijns inziens tot nieuwe bepalingen te leiden (zowel van de context als van haar kunst).

1.1.2. Thierry de Duve en de esthetische ervaring van kunst

Thierry de Duve is het eens met Danto dat de kunst een kunsttheorie nodig heeft, maar terwijl Danto zich op de kunstproducten zelf richt en die ontologisch in vraag stelt, verlegt de Duve de aandacht naar de toeschouwer en de (kantiaanse) esthetische ervaring. Hij doet dat vanuit een lezing van de readymade van Duchamp. Door de aandacht niet naar het object maar naar de toeschouwer te richten, wordt de verhouding tot het object bevraagd en niet het object op zich, als gescheiden van het subject (zoals dat bij Danto het geval is). Zodoende gaat de Duve voorbij aan het probleem van de visuele ononderscheidbaarheid dat zich bij Danto stelt. Bij de Duve gebeurt de bepaling van de kunst door de toeschouwer, niet door de visuele kenmerken van het kunstwerk. Het is de esthetische ervaring van de toeschouwer die centraal komt te staan.

Ik zal eerst aangeven hoe de Duve een kantiaanse “mechaniek” op het functioneren van de kunstwereld toepast (1.1.2.1), en vervolgens dieper ingaan op de methodiek van deze toepassing (1.1.2.2). De vraag die ik stel is of de Duves esthetische evaluatie volstaat om kunsttheoretisch te bepalen wat kunst is.

1.1.2.1. Het oordeel van de “moron”

De Duve richt zich op het oordeel van de toeschouwer en gaat op deze wijze ook voorbij aan de institutionele kunsttheorie, en dit, zoals hij in zijn toespraak voor de *Tate* aangeeft, door die op haar woord te nemen: iedereen die zich beschouwt als een lid van de kunstwereld, is (voor de Duve) een lid van de kunstwereld, en mag mee bepalen wat kunst is. Thierry de Duve komt dan ook op voor de leek, de “moron”, zoals hij het noemt in zijn presentatie. Iedereen die dat wil, mag van de Duve oordelen over kunst. Het is geen voorrecht voor professioneel ingewijden. In plaats van de beuysiaanse uitspraak “jeder Mensch ist ein Künstler”, kunnen we bij de Duve spreken van “iedereen is een toeschouwer.” Dit is het kunsttheoretisch inzicht dat de Duve uit Duchamps readymade afleidt.

¹⁶ Het probleem is bovendien dat Danto uitgaat van een duidelijke, westerse kunstgeschiedenis. Dit terwijl er actueel nagedacht kan worden en reeds nagedacht wordt over hoe een multiculturele kunstgeschiedenis mogelijk is, waarin meerdere verhaallijnen betreffende de kunst samenkomen. David Carrier stelt zich die vraag en geeft een begin van antwoord in *A World Art History and its Objects* (Carrier 2008).

Duchamp neemt een *readymade* en noemt het kunst. Dit is volgens de Duve een vorm van dopen. Het is het oordeel “Dit is kunst” toepassen, naar analogie van de esthetische bepaling “Dit is mooi” van Kant. Door dit dopen, dat het toekennen van de naam kunst inhoudt,¹⁷ kan volgens de Duve om het even wat door de toeschouwer als kunst beschouwd worden. Het belangrijkste is, voor de Duve, dat dit oordeel, zoals bij Kant, vanuit het subject gebeurt, vanuit de toeschouwer. Aldus geeft hij het oordeel terug aan de toeschouwer (in plaats van aan de professionele *incrowd* van de museumwereld), maar dit wel in relatie tot wat in het bestaande systeem van de kunst (de kunstinstutie) aan de toeschouwer wordt aangeboden. (De Duve verlaat de kunstwereld in haar onderscheidenheid van de dagelijkse wereld niet.¹⁸)

De Duve ontwikkelt, zoals hij zelf aangeeft (in het debat), een “mechaniek” die zich ent op het transcendentale denkkader van Kant. Kunst is volgens de Duve een vooropgezet regulatief idee. Daarbij kan “alles en om het even wat” zich aanbieden om met het idee kunst geassocieerd te worden. Er is geen vooropgezet artistiek medium meer. Het is de toeschouwer die op basis van zijn esthetische ervaring tot een oordeel komt. De toeschouwer komt dus, in zijn ervaring, al dan niet tot de bevestiging van de associatie van het voorgestelde werk met het idee kunst.

De esthetische stellingname van de toeschouwer (het al dan niet overgaan tot het dopen van een ding tot kunst, het erkennen ervan) ontwikkelt zich, volgens de Duve, op basis van vergelijkingen tussen kunstwerken. De toeschouwer oordeelt over het werk dat hij ziet, vanuit een vergelijking met de “dingen” die hij zelf eerder al tot kunst benoemd heeft. Aldus maakt de toeschouwer zichzelf tot criticus. Daarbij is er, volgens de Duve, het verlangen om instemming met de anderen. Dit is een belangrijk principe want het zorgt ervoor dat de esthetische smaak niet louter persoonlijk gebonden is en gericht op het eigenbelang. Overeenkomstig het transcendentale principe van de *sensus communis*, zoals dat bij Kant voorkomt, wordt (in gedachten) de instemming van iedereen verlangd.¹⁹

¹⁷ Kunst is volgens de Duve een eigenaam, in de betekenis van Kripke (de Duve 1996a, 56-58). De naam heeft geen essentie.

¹⁸ Ook in zijn latere teksten zien we hoe de Duve dit onderscheid blijft verdedigen, tussen een kunstwereld en een bredere culturele werkelijkheid. De Duve: “(I)t is our aesthetic judgement, expressed liminally by the sentence ‘this is art’, that draws the line and makes the difference (I’m not saying accounts for the difference) between works of art and mere cultural goods. Works of art are the outcome of aesthetic judgements – the artist’s, in the first place, then ours, members of the art community – whereas cultural goods are not, or not necessarily.” (de Duve 2009, 48)

¹⁹ Kant over *sensus communis*: “Unter dem *sensus communis* aber muss man die Idee eines *gemeinschaftlichen* Sinnes, d.i. eines Beurteilungsvermögens verstehen, welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsart jedes andern in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt, um *gleichsam* an die gesamte Menschenvernunft sein Urteil zu halten, und dadurch der Illusion zu entgehen, die aus subjektiven Privatbedingungen, *welche* leicht für objektiv gehalten werden könnten, auf das Urteil nachteiligen Einfluss haben würde.” (Kant 1974, 225; KdU B, 157 – A, 155)

Het plaatsgrijpen van de *sensus communis* gebeurt volgens de Duve als volgt: wanneer de toeschouwer het aangeboden kunstwerk als kunstwerk aanvaardt, dan plaatst hij het door hem benoemd kunstwerk, volgens de theorie van de Duve, in zijn imaginaire verzameling. In het ideale museum bevinden zich, volgens de Duve, de kunstwerken die iedereen gekozen heeft. Het is het museum waarin alle imaginaire musea samenkomen. De Duve stelt wel dat dit ideale museum niet bestaat. Het is het idee van de ideale gemeenschap. Het oordeel over kunst, waarvan verwacht wordt dat anderen er mee instemmen, is (in het denken van Kant) een noodzakelijk oordeel. Hier zien we dat de Duve de noodzakelijkheid die Kant het esthetisch oordeel (en in het bijzonder de *sensus communis*) toedicht, opneemt in zijn redenering over de kunstwereld.

Anders dan Danto, scheidt de Duve de kunstfilosofie niet van de esthetica,²⁰ maar wordt integendeel net door de esthetische ervaring de toegang tot de kunst opnieuw ontsloten. Dit is ook een punt waarop de Duve bekritiseerd wordt (McNamara and Butler 1995), dat hij vertrekkend van Duchamp ook het esthetische opnieuw heeft ingevoerd, terwijl Duchamp zelf geen esthetische, maar naar zijn eigen zeggen een anestetische geste stelde (Duchamp 1994, 191). Ik denk evenwel dat deze kritiek op de Duve niet geheel terecht is. De Duve bedoelt het esthetisch oordeel niet louter empirisch, maar eerder formalistisch in de kantiaanse zin: het is op een transcendentale wijze esthetisch. Het betreft een voelen dat, zoals bij Kant, een kennen en een willen in zich verenigt. Het esthetische voelen ten aanzien van kunst kan voor de Duve zowel negatief als positief zijn en hoeft niet louter een zintuiglijk aangenaam gevoel te zijn.

Er blijft bij de Duve evenwel een verwarring bestaan tussen het kantiaanse transcendentale denken als denken enerzijds en het incorporeren ervan binnen het praktische functioneren van de realiteit van de kunstwereld anderzijds. In zijn theorie wordt het transcendentale, formele denken van Kant gevolgd, terwijl hij blijft uitgaan van de directe ervaring binnen de kunstwereld en van een concreet vergelijkend denken binnen de toeschouwer. De Duve koppelt het transcendentale oordeel aan een empirisch-psychologische werking binnen het gelimiteerde kader van de kunstwereld. De Duve komt tot Kant na(ar) Duchamp (de Duve 1996a). Kant wordt ingezet (en herwerkt) vanuit een geste die zich ten aanzien van het officiële kunstencircuit heeft voorgedaan. Het is niet zo dat Kant bij de Duve wordt ingezet om de institutionele

²⁰ Danto is ervan overtuigd dat het kunstwerk wel aanleiding kan geven tot een esthetische ervaring, maar dat het niet de esthetische aspecten van het kunstwerk zijn die het tot kunst maken. Bij Danto gaat er een bewustzijn aan de kunst vooraf en bepaalt dat bewustzijn dat het om kunst gaat. Danto: "My own view is that a work of art has a great many qualities, indeed a great many qualities of a different sort altogether, than the qualities belonging to objects materially indiscernible from them but not themselves artworks. And some of these qualities may very well be aesthetic ones, or qualities one can experience aesthetically or find "worthy and valuable." But then in order to respond aesthetically to these, one must first know that the object is an artwork, and hence the distinction between what is art and what is not is presumed available before the difference in response to that difference in identity is possible." (Danto 1981, 94)

kritiek van Duchamp op haar beurt te bekritisieren. De Duve volgt in eerste instantie de kunst en voorziet die van een uitleg, eerder dan dat hij de praktijk ervan bekritiseert. De Duve plaatst Kant na Duchamp, a posteriori (na de waarneming ervan) en binnen deze beweging komt hij tot a priori uitspraken (voorafgaand aan de waarneming).

Door de aandacht te verplaatsen van het object naar de verhouding tot de toeschouwer lost de Duve binnen zijn theoretisch denkkader de problematiek van de ononderscheidbaarheid op. Hij zorgt, in navolging van het kantiaanse denken, voor een Copernicaanse omwenteling, maar dan enkel binnen de limieten van wat mogelijk is in de geïnstitutionaliseerde kunstwereld. Zodoende slaagt de Duve er ook in de kunstwereld als een onderscheidbare wereld te behouden. Meer nog, de Duve heeft het museum nodig. Het museum is een bemiddelaar tussen de toeschouwer en de ideële wereld van de kunst en representeert in die zin, binnen de theorie van de Duve een transcendentale werkelijkheid of de (institutioneel gebonden) kritiek van de werkelijkheid. Bij Danto verkeren we met de museumwereld (in navolging van Hegel) nog in een hogere metafysische werkelijkheid, bij de Duve krijgen we een instituut waar de Verlichting zich (in het verlengde van Kant) verder kan ontwikkelen. De Verlichting die de Duve bewerkstelligt is een sociaal-artistieke ontwikkeling, waarbij de toeschouwer, met behulp van de kunstwereld, steeds verder zijn smaak emancipeert. Een smaak die, zoals dat bij Kant het geval is, de synthese vormt tussen kennis en moraal.

1.1.2.2. de Duve na Greenberg

De Duve zet in het verlengde van (de Franse postmoderne denker) Michel Foucault de archeologische methode in. Deze methode is er op gericht na te gaan welke denkconstructies bepalend zijn geweest om tot een bepaalde realiteit te komen. Thierry de Duve werkt dat uit voor de kunst in de moderniteit. Voor de uitwerking van de actuele kunsttheorie richt hij zich in het bijzonder tot Duchamp. Maar hij richt zich tot Duchamp vanuit een aandacht voor Greenbergs analyse van Duchamp (de Duve 1996b, 89-121).

Volgens de analyse van Greenberg²¹ is Duchamp ook een kunstenaar die reageert op het formalisme in de kunst, maar dit op een inhoudelijke manier. Duchamp draagt niet bij tot een visuele uitwerking van het medium. Dat maakt Duchamp volgens Greenberg een kunstenaar die het formalisme van de kunst niet ontkent, maar er geen waardevolle bijdrage aan kan leveren (Greenberg 1999, 55-58). Voor de Duve, die niet langer vasthoudt aan een mediumtheorie, wordt Duchamp iemand die een nieuwe kunsttheorie brengt ten aanzien van het formalisme in de kunst. Het nieuwe schuilt in het openen van het begrip kunst naar alle mogelijke invullingen.

²¹ In hoofdstuk 2 en 5 wordt Greenbergs mediumtheorie meer in detail besproken.

Doordat het begrip kunst door Duchamp wordt geopend, en bijgevolg uit een exclusief systeem (van de schone kunsten) valt, kan er in de kunst ook een smaak aanwezig gesteld worden die meer algemeen is (en pluralistisch), en niet enkel die van de gevestigde elite vertegenwoordigt. Kunst verliest bij de Duve haar mediumtheorie maar blijft (of wordt opnieuw) kunst in een meer algemeen kantiaanse zin: het is kunst omwille van het oordeel van de toeschouwer (de Duve 1996a).

Greenberg is als modernistisch kunstcriticus die zich heel erg op de visuele vorm richt, negatief ten aanzien van de readymade. Wat de Duve doet, is Greenberg opnieuw lezen en corrigeren vanuit Kant, vanuit een aandacht voor de formele transcendentaleiteit. Door de esthetica niet louter empirisch op te vatten (zoals dat in de Angelsaksische traditie doorgaans het geval is), kan de Duve ertoe komen de readymade opnieuw in de geschiedenis in te schrijven. Vanuit het kantiaanse oordeel is het mogelijk Greenbergs analyse te verruimen en Duchamp mee in de geschiedenis op te nemen.

De Duve stelt ons in staat de kunstgeschiedenis te continueren na 1960. We zien hoe kunststromingen als *pop-art*, *minimal art* en conceptuele kunst gebruik maken van bestaande voorwerpen (readymades) in hun kunst. Deze stromingen werken de erfenis van Duchamp uit, en de Duve kan ze vanuit zijn verruiming opnieuw een plaats in de kunst geven (wat Greenberg niet kan).

Alleen blijft voor mij deze nieuwe kunsttheorie een te “inwendig” of afhankelijk verhaal, met betrekking tot de gevestigde kunstwereld. Hoe actief, participierend en democratisch het toeschouwen door de Duve ook wordt opgevat, het blijft steeds operatief binnen het kader van de traditionele institutionele kunstwereld. De verhouding tot de wereld buiten de kunst wordt door de Duve niet bevraagd, tenzij ze zich binnen de muren van de kunstwereld zelf aandient.²² Mij interesseert het vooral de verhouding te denken die de institutionele werkelijkheid te buiten gaat, en de kunst en ons begrip van kunst ook op te zoeken binnen andere (sociale) praktijken. Is er vandaag niet reeds een ander sociaal pact actief, waarbij de kunst het museum geheel of gedeeltelijk heeft verlaten? Hoe dit nieuwe imaginaire museum verder te denken en gestalte te geven?²³

²² Er is bij de Duve weliswaar veel aandacht voor de wijze waarop een ethische betrokkenheid verwerkt wordt in kunstwerken (de Duve 2002, 2007, 2009), maar dit gebeurt steeds binnen de limieten van de officiële kunstwereld. Het toeschouwen gebeurt als het ware steeds binnenskamers.

²³ In hoofdstuk 5, waarin ik mij richt op de kunstkritiek, zal ik nagaan hoe we actueel tot een kunstkritiek kunnen komen van de globalisering (en de globale cultuurindustrie) vanuit Kant (zie 5.3.2).

1.1.3. Shustermans cultivering van de ononderscheidbaarheid

Shusterman is het met Danto eens dat aan de (esthetische) ervaring van kunst een conceptueel bewustzijn vooraf gaat. In het debat looft Shusterman Danto omwille van het uitdiepen van de esthetica, en dit juist door het esthetische denken met een conceptueel bewustzijn te verbinden. Maar de bevraging en de probleemstelling betreffende de ononderscheidbaarheid van kunst en realiteit is voor Shusterman, in tegenstelling tot Danto, eerder een positief dan een negatief gegeven. Shusterman interesseert zich immers meer voor de esthetica zoals die zich in het dagelijkse leven aandient, dan voor producten die zich van de dagelijkse werkelijkheid willen onderscheiden.²⁴ Terwijl Danto en de Duve nog vasthouden aan een kunstwereld die zich onderscheidt van de werkelijkheid en die uit deze onderscheiding haar betekenis haalt, vindt Shusterman dat onderscheid achterhaald.

Ik ga eerst verder in op de positionering van Shusterman (1.1.3.1). Vervolgens problematiseer ik Shustermans pleidooi voor het opheffen van de kunstwereld (1.1.3.2). Ook wanneer we de kunstwereld als een parallelle wereld negeren of afkeuren, dienen we volgens mij nog altijd de kritische vraag te stellen naar wat iets tot kunst maakt. Shusterman, die zich in de pragmatische traditie (van John Dewey) plaatst, ontwijkt volgens mij een doorgedreven kritisch onderzoek.

1.1.3.1. Shusterman en de kunst van de esthetische beleving

Shusterman, geboren in 1949, geeft in het debat aan dat hij tot volwassenheid kwam te midden van de cultuur van de jaren rond 1968 waarin we een samengaan van lichamelijkheid (liefde, seks), politiek bewustzijn (vrede, democratisering) en entertainment kunnen terugvinden. Als filosoof gaat zijn aandacht naar de populaire cultuur, zoals die zich in het leven aanbiedt en hij pleit voor een vervolmaking van ons esthetisch welbevinden om beter te kunnen omgaan met de wereld waarin we ons bevinden.

Het lichaam is voor Shusterman het belangrijkste medium. Aangezien het lichaam altijd in relatie staat tot zijn omgeving, leidt een cultivering van het lichaam, volgens Shusterman, ook tot een intensere ervaring van de omgeving. (Shusterman 2008, 8) Shusterman is beroemd geworden met het begrip *somaesthetics*, waaronder een praktijk en een denken verstaan wordt ter bevordering van het lichamelijke bewustzijn.

“Somaesthetics can be roughly defined as the critical, ameliorative study and cultivation of the body’s experience and use as a locus of

²⁴ Tijdens de discussie in de *Tate* over de ononderscheidbaarheid van de Brillo-dozen, beaamt Shusterman bijvoorbeeld zijn voorkeur voor het ontwerp van de kunstenaar James Harvey die het design ontwierp van de originele Brillo-doos.

sensory-aesthetic appreciation (aisthesis) and creative self-fashioning. It is therefore also devoted to the knowledge, discourses, practices, and bodily disciplines that structure such somatic cultivation or can improve it.” (Shusterman 2005, 110)

De kunst is in die mate interessant voor Shusterman dat het ons esthetisch bewustzijn kan verbeteren. Vanuit de persoonlijke optimalisering van onze lichamelijke kunnen we ons, volgens Shusterman, opnieuw verhouden tot de (kunst)wereld. Alles is er dus op gericht om de esthetische ervaring en het lichamelijke meesterschap verder uit te werken, er een kunst van te maken.²⁵ De traditionele kunsten worden in die zin een verlengstuk van het lichaam. Shusterman:

“As the body plays an important role in our experience of nature and of the fine and popular arts, somaesthetics is highly relevant to the traditional topics of aesthetics. For example, better body mastery and awareness clearly can improve the artist’s ability to perform, just as it can enhance the audience’s capacities of attentive focusing and range of perceptual sensitivity for appreciating works of art and other aesthetic objects.” (Shusterman 2005, 110).

In het debat in de *Tate* valt het begrip somaesthetics niet, maar wordt er wel gerefereerd aan Shustermans interesse voor zen-meditatie, design en rap. Deze praktijken die het leven (helpen) vormgeven, kunnen we evenwel binnen het denken van Shusterman ook opvatten als verlengstukken van een lichamelijke beleving.

Net zoals Danto zich inspireerde op Hegel, en de Duvé Kant herinterpreteerde, merken we dat Shusterman zijn pragmatische esthetica ontwikkelt in het verlengde van John Dewey. Het pragmatisme van Dewey is een overtuigend naturalisme waarbij het denken als instrument wordt ingezet (instrumentalisme) om de dagelijkse realiteit te verbeteren. Dat is wat Shusterman filosofisch doet met betrekking tot het lichaam. Hij onderzoekt de verschillende filosofieën (Foucault, Wittgenstein,...) in de mate dat ze aan het vergroten van het lichaamsbewustzijn en welbevinden kunnen bijdragen (Shusterman 2008). Alsook heeft Shusterman aandacht voor de lichamelijke praxis (het beoefenen van methodes waarin het aanscherpen van het lichamelijke bewustzijn centraal staat).

²⁵ Het kritische en filosofische denken wordt bij Shusterman in het lichaam geïnvesteerd. Maar daar blijft het niet bij, naast een discursieve verwerking, stelt Shusterman ook een pragmatische en praktische verwerking voor. De pragmatische verwerking concentreert zich op de methodes om het lichaamsgevoel te verstevigen. De praktische richt zich op de ervaring zelf van het beoefenen van de methodes. (Shusterman 1999; Shusterman 2005, 110-111.)

1.1.3.2. Hoe de ononderscheidbaarheid tussen kunst en leven bekritisieren?

Shusterman spreekt in het debat zijn waardering uit voor de wijze waarop Danto de esthetica, via diens nadruk op de kunstfilosofie, heeft uitgediept en er een historisch en interpretatief bewustzijn aan heeft gekoppeld. Shusterman sluit aan bij deze cognitieve dimensie, maar vindt, zoals reeds aangegeven, het uit elkaar halen van kunst en realiteit een achterhaald idee. In het debat in de *Tate* koppelt Shusterman de vraag naar het onderscheid tussen de kunstwereld en de realiteit (zoals zich dat bij Danto aanbiedt), aan een twee-wereldentheorie en aan een christelijk Platoonse ontologie. Shusterman vraagt zich af of de kunst (en de kunstwereld als ideale wereld) niet in het leven zelf plaats dient te nemen. Zo stelt hij ook in het debat in de *Tate* de vraag aan Danto, of de “City of God”, waarmee Danto de kunstwereld vergeleek, en het transcendente dat daarmee geassocieerd wordt, niet in de aardse wereld kan plaatsnemen.

Ik denk dat het probleem voor de bepaling van wat kunst is daarmee niet opgelost wordt, maar uit het zicht verdwijnt. Shusterman legt zich immers niet meer toe op het kritisch onderscheiden van de kunst. Aan de hand van verschillende teksten van Shusterman ga ik achtereenvolgens in op Shustermans ideeën over de overbodigheid van de kunstwereld, het verschil tussen een authentiek lichaamsbewustzijn en een door de media gepromote lichaamscultuur en zijn sociaal-kritische lezing ten aanzien van populaire cultuur.

In de tekst die Shusterman schrijft over een kunstwerk van Rosemarie Trockel en Carsten Höller, die een installatie opzetten waarin het tot een uitwisseling komt tussen mens en dier, ontmoeten we zijn opvatting omtrent de onafhankelijke wereld die de kunst erop na houdt. Shusterman legt de redenering als volgt uit:

“The notion of art as a distinctive ideal realm was once extremely useful. Central to modernity's process of secularization, it provided a locus outside religion for our habits of sacralization and our need for spiritual expression. Religious sentiments were displaced toward art, whose works are now the closest things we have to sacred texts and relics. The idea of art's autonomy from real life and praxis was also extremely useful in liberating art from exploitative control by its traditional conservative patrons, the aristocracy and Church.”
(Shusterman 1997b)

Volgens Shusterman is de autonomie eigen aan de esthetica die we herkennen in Kants oordeel van het “interesseloze welbehagen” achterhaald. Wanneer onze kunstbeleving blijft steken in een louter esthetische beschouwing, dan missen we

volgens Shusterman het belangrijkste: de toepassing ervan in het leven.²⁶ Shusterman wijst ons op de mogelijkheid om het verhaal van de kunsten vandaag te internaliseren en te incorporeren. Dit verhaal heeft geen parallele, autonome wereld meer nodig naast onze werkelijkheid, maar de kunst dient zich rechtstreeks te voltrekken in onze werkelijkheid zelf en deze te emanciperen. Ten aanzien van het kunstwerk van Trockel en Höller merkt hij bijvoorbeeld op dat de uitwisseling tussen mens en dier zich in onze werkelijkheid zelf dient te manifesteren en niet enkel in de kunstwereld.

De kunst opnemen in onze werkelijkheid, zonder daarbij uit te gaan van een onafhankelijke kunstwereld, is volgens mij geen slecht idee. Maar dienen we dan niet opnieuw te bepalen wat kunst kan zijn binnen onze werkelijkheid en daarover te reflecteren? Ik begrijp niet hoe we de wereld beter zouden kunnen maken vanuit een geïnternaliseerde kunst, zonder te weten hoe die kunst werkt of wat die is. Ons enkel concentreren op de pragmatische vooruitgang lijkt me onvoldoende om ons te oriënteren en op een bewuste manier aan veranderingen te werken. Ook wanneer we in actie treden, is daar een beschouwelijk element mee gemoeid, en dienen we deze beschouwing ook te ontwikkelen. De kunst opnemen in de werkelijkheid bevrijdt ons dus niet van het reflectief nadenken en verantwoorden van wat kunst is en waarom het goede kunst is. De kunstwereld afschaffen, lost volgens mij het identiteitsprobleem van de kunst niet op. Het verplaatst het naar onze werkelijkheid en het wordt enkel complexer.²⁷

Ik wil dit illustreren aan de hand van de redenering die Shusterman maakt in zijn boek *Body Consciousness, a Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* (Shusterman 2008). Shusterman stelt dat het ontwikkelen van een lichaamsbewustzijn in het kader van somaesthetics een andere wijze van met het lichaam omgaan inhoudt dan door onze actuele cultuur gepromoot wordt. Shusterman kritiseert de media-industrie:

²⁶ “Is the art of living not better than the art of observing, and are not all conventional artworks best seen as promises or steps toward the highest art: that of living better in a world ennobled by greater beauty and justice!” (Shusterman 1997b)

²⁷ In dit verband wil ik verwijzen naar Susan Neimans opmerking over het pragmatisme van Rorty. Ten aanzien van het pragmatisme van Rorty verdedigt Neiman dat er theoretische principes nodig zijn om kritische praktijken actief te houden. Ik verdedig hetzelfde standpunt ten aanzien van het pragmatisme van Shusterman. Neiman: “Rorty’s rejection of what he called Enlightenment rationalism did not undercut his commitment to what he called Enlightenment liberalism. No American philosopher of his generation spoke so clearly or openly about contemporary politics, and his book *Achieving Our Country* remains a powerful analysis of the strengths and weaknesses of old and new lefts. To do this, *he* needed no clearcut commitments to any principles at all; as he wrote, he came from a thoughtful, politically active family, in which critical engagement was a matter of habit. Perhaps for that reason, and perhaps out of professional humility, he thought metaphysical questions much less significant than many nonphilosophers do. But in many fields with practical bearing on how lives are led – like law, and psychoanalysis, and the arts – the metaphysical questions Rorty dismissed are of great concern. For habits are just habits, and those that require any effort to succumb to inertia in the absence of principle.” (Neiman 2009, 89)

“Distracting us from our actual bodily feelings, pleasures, and capacities, such relentlessly advertised ideals also blind us to the diversity of ways of improving our embodied experience.”
(Shusterman 2008, 6)

Maar waarin onderscheidt zich het fysische welbevinden dat filosofisch georiënteerd is (en dat Shusterman voorstaat) en dat ons tot een vorm van lichaamskunst brengt van het fysische welbevinden dat de media promoten? Hoe we ons lichaam ervaren, wordt volgens mij beïnvloed door de mediatisering. Shusterman maakt niettemin een onderscheid tussen een lichamelijke omwille van zichzelf (onzelf) en een lichamelijke opgehangen aan commerciële idealen. Deze opdeling is formeel verwant met (en even discutabel als) het onderscheid tussen wat Kant de schone (vrije) kunst noemt en de mechanische (functionele) kunsten (en op basis waarvan later een onderscheiden kunstwereld ontstaan is). Ik vraag mij af waarop Shusterman zijn onderscheiding baseert. Als hij vroegere tegenstellingen (tussen vrijheid en functionaliteit) binnen een medium (bijvoorbeeld het lichaam) opneemt, verdwijnt dan in het medium het oorspronkelijke verschil van de tegenstelling helemaal? Of dienen we de tegenstelling op een nieuwe manier, met betrekking tot de nieuwe context, te herzien en te herdenken? Ik kies voor het laatste en het betekent voor mij dat we het kunst-zijn binnen het medium, van het medium, dienen op te zoeken.

De emancipatorische praktijk die Shusterman aan de kunst toeschrijft, dienen we op een andere manier te continueren. Shusterman blijft weliswaar emancipatorisch denken, maar kan de wijze van emancipatie mijns inziens niet (kritisch) legitimeren. Wanneer ik Shustermans kunstkritieken lees (over rap, musical,...²⁸), dan blijft daar een sociaal-kritische lezing in aanwezig en wordt een pleidooi gehouden voor een progressieve ingesteldheid. Bijvoorbeeld, ten aanzien van de *Ghetto Music* (Shusterman 1992b) die haar verstaan wil beperken tot een ghetto, merkt Shusterman op dat het beter is zich open te stellen voor de wereld. In de mate dat we aan de wereld dienen te werken dienen we immers uit de beslotenheid van onszelf te treden. Maar wat is de legitimatie van deze overtuiging? Alhoewel Shusterman sociaal-kritisch blijft, is hij in zijn analyse van het kunst-zijn zelf niet kritisch. Ik krijg geen theoretisch antwoord op de vraag waarom en in welke zin deze kunst zich als kunst sociaal-kritisch onderscheidt. Ik vraag me ook af waarom een sociaal-kritische ingesteldheid goed zou zijn. Stimuleert dit ons fysisch welbevinden?

Samenvattend kan ik stellen dat ik het met Shusterman eens ben dat we de kunst (en haar autonomie) moeten herdenken vanuit onze actuele sociale condities en media. We leven inderdaad niet meer in een cultuur waarin enkel de elite toegang heeft

²⁸ Zie <http://www.fau.edu/humanitieschair/art-music-crit.php>. Laatst geconsulteerd op 29/08/2011.

tot kunst en ook de kunst zelf zet zich door in de populaire media (reclame, design, popmuziek, sociale media,...). Maar wanneer de kunst in het leven geplaatst wordt, komen de vooronderstellingen van de kunst ook in dat leven terecht. Bijgevolg dienen we, althans volgens mij, in de context van het leven en ten aanzien van het leven opnieuw aan een kritische onderscheiding en bewustwording te werken.²⁹ Mijn vraag aan Shusterman, die de kunst in het lichaam plaatst en tot een levenskunst komt, is dan ook: door wie en wat wordt de fysieke ervaring vandaag gemaakt en wat is daar de kunst van? Ik vind bij Shusterman de theoretische vooronderstellingen onvoldoende in kaart gebracht.

1.1.4. De duidingen van Danto, de Duve en Shusterman in een groter cultureel kader geplaatst

Qua leeftijd volgen de denkers Danto (°1924), de Duve (°1944) en Shusterman (°1949) elkaar op. Hun theorieën beschrijven mee de evolutie van de kunst, aangezien ze zich alle drie ook expliciet richten op de kunst van hun tijd. Daarbij hebben ze met elkaar gemeen dat ze allen filosofisch geïnspireerd zijn en daarbij zowel door een continentaal als een Angelsaksisch discours gevoed zijn.³⁰ Ze werken wel in het verlengde van verschillende filosofische inspiratiebronnen (respectievelijk Hegel, Kant en Dewey).

De positiebepalingen van deze denkers zijn mee het resultaat van het verhaal van de kunst waar ze deel van uitmaken. Om een beter zicht te krijgen op de wisselwerking tussen hun standpunten en het algemene discours van de kunst, wil ik nu even uitzoomen naar een groter cultureel kader waarbinnen deze denkers en de kunst functioneren en waartegenover ze hun positie innemen.

Ten gevolge van de Tweede Wereldoorlog verplaatst het centrum van de kunst zich van Parijs naar New York na 1945. Daar kunnen we, met betrekking tot de kunst, twee belangrijke effecten mee associëren: een verplaatsing van de dominantie van de West-Europese naar de Amerikaanse cultuur en het verwerkingsproces van de massavernietigingen die zich tijdens de wereldoorlog hebben voorgedaan. Met andere woorden: we komen tot een nieuwe cultuur en tot een bevraging van wat een cultuur nog kan en hoort te zijn.

De twee kunstenaars, die in de jaren 1960 furore maken en toonaangevend zijn voor de ontwikkelingen van de actuele kunst, de Amerikaan Andy Warhol en de Duitser

²⁹ In hoofdstuk 5 en 6 zal ik mijn positie verder ontwikkelen en aangeven hoe en waarom de kunst zich volgens mij vandaag kan en moet onderscheiden.

³⁰ Danto, die we kennen als een Angelsaksisch denker, was een leerling van Merleau-Ponty; Shusterman, die ook uit de Angelsaksische school stamt, werkte onder meer met Bourdieu; de Duve, die in Parijs studeerde en tot de continentale traditie gerekend kan worden, doceerde lange tijd in Ottawa en liet zich inspireren door de analytische taal filosofie van Kripke.

Joseph Beuys, geven elk op zich gestalte aan deze verplaatsing.³¹ Bij Warhol is het duidelijk dat hij met zijn *pop-art* mee de vraag stelt naar de commercialisering en het anoniem worden van ons leven. Beuys werpt zich als een genezer op die opnieuw eenheid en zorgzaamheid wil brengen na de oorlog, hij schrijft aan iedereen een artistieke potentie toe (“Jeder Mensch ist ein Künstler”). Beiden combineren hun visuele taal met een duidelijke levensfilosofie.

Om de meer algemene culturele transitie aan te geven, waarop deze twee denktrajecten zich enten, kunnen we gebruik maken van de denkbeelden van David Robbins en de postmodernisten (in het bijzonder Jean-François Lyotard). De kunstenaar David Robbins, die de introductie van *pop-art* in de kunst als fundamenteel beschouwt en zelf voor een intellectuele vorm van *showbiz* pleit, merkt in verband met de verplaatsing van Parijs naar New York op:

“The American democracy of pleasures can be characterized as a horizontal culture; Europe, which is dedicated to the idea that indeed some pleasures are more worthy of consideration and respect than are others, is a vertical culture, instructing and encouraging people to arrange experience hierarchically.” (Robbins 2006, 131)

We krijgen volgens Robbins een overgang van een cultuur die vanuit haar historisch bewustzijn meer aandacht heeft voor verticaliteit en discrimineert tussen vormen van vermaak naar een cultuur die op het directe vermaak gericht is. Deze observatie brengt ons tot het thema van de vermenging tussen hoge cultuur en lage cultuur, een thema dat ook kenmerkend was voor de kunst van de jaren 1960 (*pop-art*).

In de nasleep van de oorlog komt de overtuiging dat we vertrekkend van het denken van het subject tot een betere wereld kunnen komen, in diskrediet. Hoe positief onze gerichtheid op de vooruitgang en op de maakbaarheid ook scheen, ze heeft ons niet van gruwelijkheden gespaard. Het is vanuit dit perspectief dat we (onder meer) het (Franse) postmoderne denken terugvinden. Ik denk hier in het bijzonder aan de Franse filosoof Jean-François Lyotard die steeds de nadruk legt op hoe de mens niet in staat is om controle te krijgen over wat hij maakt. Lyotard pleit dan ook voor het steeds openhouden van onze betekenisgeving.

Maar ondertussen staat de wereld niet stil. De twee krachtlijnen, die ik wil typeren als de horizontalisering en het zelfkritisch worden van onze cultuur, hebben zich in toenemende mate doorgezet. Vandaag dienen we hen een plek te geven binnen een geglobaliseerde wereld. Zo stelt de kunsthistorica Mansfield, die de laatste

³¹ Zoals de Franse filosoof Bernard Stiegler aangeeft: “Dans la seconde moitié du XXe siècle, Andy Warhol et Joseph Beuys auront tenu deux discours sur cette réinstanciation des rôles – dont les propos sont à la fois complémentaires et, au moins à certains égards, antithétiques – qui jalonnent le *passage* de l’art moderne à l’art *contemporain*.” (Stiegler 2005, 103)

herziening van het standaardwerk van de moderne kunstgeschiedenis van Arnason verzorgde:

“The word most frequently used to describe culture at the turn of the millennium is “global”.” (Arnason and Mansfield 2010, 744)

Binnen het perspectief van de geglobaliseerde cultuur, is zowat alles en iedereen op zoek naar een identiteit, inclusief de kunst. Mansfield:

“Among the most persistent themes to emerge in contemporary art are questions of identity: the relevance of ethnicity, race, gender, sexuality, or nationality in understanding what makes us who we are. Of equal concern is the effect of globalisation on the production, display, and acquisition of artworks. (...) Is the nature of art changing to accommodate new cultural expectations?” (Arnason and Mansfield 2010, 745)

Het is duidelijk dat voor deze identiteitsvorming de jongste (naoorlogse generaties) af te rekenen hebben met andere problemen en culturele omstandigheden dan in de jaren na de Tweede Wereldoorlog. Toch zet zich nog steeds een model van de kunst voort dat we actueel noemen en dat aansluiting zoekt bij wat toen gebeurde. De horizontalisering en het reflectief worden van onze cultuur is allerminst opgehouden, maar wordt nog complexer door deze nieuwe ontwikkelingen. In Japan bijvoorbeeld wordt het onderscheid tussen hoge en lage cultuur, zoals dat in West-Europa het geval is, pas geïmporteerd eind 19^{de} eeuw³² en naast de verwerking van de Tweede

³² Mansfield over de Japanse kunstenaar Takashi Murakami en zijn analyse met betrekking tot het onderscheid tussen hoge en lage cultuur: “Murakami sees the relevance of popular culture as a means of examining the difficulty of satisfying one’s desire with real life. Murakami sees the relevance of popular culture in terms distinct from the categories of high and low culture set in the West by either Cubist, Expressionist, or Surrealist avant-garde or their Post-modern variations. In the 2000 essay *Superflat*, Murakami asserted that there were two observations about Japanese art history that informed his work. The first was that the idea of art as a category of cultural production distinct from popular culture is Western, imported to Japan during the Meiji era at the end of the nineteenth century. The force with which Western and now international culture (which is heavily influenced by the Western capitalist worldview) instituted a binary fine/popular or high/low structure onto Japan’s tradition of unified cultural production has caused, in Murakami’s view, a crisis in Japanese culture. The way out of the crisis lay not in recombination of high and low after the model of Western avant-garde strategies such as those deployed in Cubism, Dada, or Pop, but in Murakami’s second observation: that Japanese visual artists have historically been interested in the movement of objects across a flat surface, whether on screen, page, or film. Anime thus provides a means to revitalize Japanese visual culture, not as a source for “real” artists but as a legitimate point of departure for formal experimentation and intellectual content.” (Arnason en Mansfield 2010, 748) Murakami vestigt er dus de aandacht op dat er een andere omgang mogelijk is met het onderscheid tussen hoge en lage cultuur zoals zich dat in het Westen ontwikkeld heeft.

Wereldoorlog brengt de globalisering het gehele discours omtrent het postkolonialisme met zich mee.

Danto, de Duve en Shusterman, die ik vooraanstaande gidsen noemde, duiden op de problemen van de kunstwereld in deze periode (1960–2010) en geven een verklaring voor haar oriëntatie. Ook de kunstwereld waar zij naar verwijzen, dient haar identiteit (steeds) te hervinden. Door hun theorieën te bespreken en te bekritisieren heb ik aan deze zoektocht reeds meegedaan. Maar we dienen nog een stap verder te zetten. Het is van belang te achterhalen hoe en door wie of wat de kunstwereld vandaag gemaakt wordt en welk medium ze is geworden. Dit om verder door te dringen tot de vraag welke kunst vandaag mogelijk is.

1.2. De globalisering van de readymade

Op 4 januari 2006, naar het einde toe van de Dada-tentoonstelling in het *Centre Pompidou* in Parijs, beschadigt Pinoncelli met een kleine hamer de daar tentoongestelde readymade (een replica) van Duchamp: het omgekeerde urinoir met de titel “fontein”.

Ik zal eerst de (mis)daad van Pinoncelli bespreken en problematiseren, verwijzend naar de geschiedenis van de moderne kunst (1.2.1). Vervolgens zal ik een kleine *Wirkungsgeschichte* van de readymade presenteren, om na te gaan tot welke inhoud de readymade ons kan brengen en hoe de readymade zich vandaag tot de kunstwereld verhoudt (1.2.2). Ik kom uiteindelijk terug tot Pinoncelli om enkele conclusies te trekken betreffende zijn (mis)daad en de betekenis ervan voor de actuele kunst (1.2.3).

1.2.1. De (mis)daad van Pinoncelli

Pinoncelli beweert dat zijn aanval op Duchamps “fontein” in het *Centre Pompidou* niet gericht was op de readymade, maar op de institutionalisering. Hij wou de anarchie terug in het werk brengen en de geste van de readymade weer tot leven wekken. Pinoncelli gelooft dat de replica nu opnieuw meer waarde heeft, omdat die iets authentieks heeft gekregen.

De kunstenaar was met deze daad trouwens niet aan zijn proefstuk toe. Eerder, in 1993, in een tentoonstelling in Nîmes urineerde hij in een daar tentoongestelde urinoir en beschadigde hij die ook. Na beide optredens werd hij opgepakt en veroordeeld voor vandalisme. Zijn laatste berechting leverde hem een boete op van 200.000 euro. Maar ook de vraag naar de zin en betekenis van de readymade kwam opnieuw bovendrijven. Zo stelt Alan Riding in the *New York Times*: “Mr. Pinoncelli's attack also refocuses attention on the perennial question of what defines art.” (Riding 2006)

Om de gebeurtenis te duiden, worden er in de verschillende besprekingen die gewijd worden aan de act van Pinoncelli verschillende geschiedenissen bijgehaald: die

van de readymade, van Pinoncelli's andere activiteiten en van artistieke pogingen die verwant zijn met die van Pinoncelli en die ik als "artistiek vandalisme" zal typeren. Ik ga hierna kort op elk van deze geschiedenissen in, om vervolgens een meer algemene reflectie betreffende de relatie tussen de moderne kunst en haar vernietigingsdrang voor te stellen.

De geschiedenis van de readymade is gekend: Duchamp maakte reeds vanaf 1913 enkele readymades: fietswiel op kruk (1913), sneeuwschop (met het toegevoegde opschrift: "in advance of a broken arm" (1915),... Het gaat om industrieel vervaardigde producten die hij kiest, mogelijks een bewerking op uitvoert en als kunst presenteert. In de keuze schuilt het auteurschap. In 1917 zond Duchamp een urinoir in die hij signeerde met R.Mutt voor de tentoonstelling van *The New York Society of Independent Artists* waar in principe elk kunstwerk werd toegelaten. Het urinoir werd echter geweigerd, omdat het niet als een kunstwerk werd beschouwd, waarop Duchamp, die zelf tot de organisatie van de tentoonstelling behoorde, uit het organiserende comité stapte.

Duchamp onderscheidde verschillende soorten readymades (Duchamp 1994, 191-192): *readymade aided* (readymade met toegevoegde tekstboodschap) en *reciprocal readymade* (bijv. een Rembrandt als strijkplank gebruiken). In deze logica meedenkend komt onderzoeker Leland de La Durantaye ertoe te stellen :

"Pinoncelli remade a readymade that at the same moment, depending on one's viewpoint, was also an assisted readymade and a reciprocal readymade. An artistic trifecta." (de La Durantaye 2007).

Pinoncelli heeft als performancekunstenaar al een hele staat van dienst, waarbij hij acties onderneemt die onder meer geïnspireerd zijn op de cynicus Diogenes. De meest drastische ingreep pleegt hij in 2002 op een performancefestival in Cali (Columbia), waar hij een stuk van zijn pink afhakt en met het bloed Farc op de muur schrijft. Dit als protest tegen het (toenmalige) vasthouden van de politica Ingrid Betancourt door de rebellenbeweging. Nog een ander voorbeeld: in één van zijn vroegere acties trekt hij de straat op, verkleed als Sinterklaas, met een zak vol speelgoed en vernietigt hij op een gewelddadige manier dat speelgoed wanneer de kinderen zich rond hem verzamelen.

Het spreekt voor zich dat velen hem als een gevaarlijke clown beschouwen, maar hij krijgt ook erkenning en respect vanuit serieuze hoek (bijvoorbeeld van de reeds geciteerde onderzoeker de La Durantaye).

Pinoncelli staat niet alleen met zijn daden. Kunstenaars die nu door het establishment omarmd worden, als Kendell Geers en Rirkrit Tiravanija, sluiten zich minstens qua idee bij hem aan. De Nederlandse kunsthistoricus Frank Reijnders geeft aan:

“Kunstenaars staan tegenwoordig in de rij om te pissen in een van de tentoongestelde replica’s van het urinoir, letterlijk zoals Kendell Geers ooit deed in het Venetiaanse Palazzo Grassi, of figuurlijk zoals Rirkrit Tiravanija doet wanneer hij in een interview beweert: “ik heb het urinoir weer van zijn sokkel gehaald en pis erin.” (Reijnders 2008)

In de New York Times gaat Alan Riding op zoek naar een artistieke verklaring voor de (mis)daad, door te verwijzen naar kunstenaars die met betrekking tot kunst de strategie van het vandalisme inzetten. Alan Riding:

“In 1999, for example, two Chinese artists, Yuan Cai and Jian Jun Xi Ianjun, jumped on "My Bed," a work by the British artist Tracey Emin comprising an unmade bed accompanied by empty bottles, dirty underwear and used condoms, that was on view at Tate Britain. The following year, the same two artists urinated on the Tate Modern's version of "Fountain," noting that Duchamp himself said artists defined art.

A British artist, Michael Landy, held what he called "Break Down" in an empty department store in London in 2001: in this happening, he destroyed all his possessions, including art donated by friends. Two other British artists, the Chapman brothers, were accused of vandalism in 2003 when they added the faces of clowns and puppets to the 80 etchings in an edition of Goya's "Disasters of War" that they had purchased.” (Riding 2006)

Dit artistiek vandalisme ligt ten dele in het verlengde van het werk van Duchamp. Hij heeft bijvoorbeeld een reproductie van de Mona Lisa van een snor voorzien en het opschrift L.H.O.O.Q. (te lezen als: “Elle a chaud au cul”). Een manipulatie die mogelijks verwijst naar een tekst van Freud over de vermeende homoseksualiteit van Da Vinci.

Pinoncelli’s daad is allerminst een alleenstaand of uitzonderlijk geval: we kunnen hem inschrijven in een kunsthistorisch verhaal (met referentie naar Duchamp) en binnen de kunstactualiteit zijn tal van voorbeelden aan te halen waarbij het tot gelijkaardige provocaties komt. Om dit “artistieke vandalisme” te kunnen duiden en om in te gaan op de authenticiteit die Pinoncelli aan zijn eigen act toeschrijft, dienen we verder in te gaan op de liefde van de moderne kunstgeschiedenis voor het (zelf)destructieve.

Er zou een geschiedenis kunnen geschreven worden omtrent de relatie tussen misdadigheid en kunst en wellicht is dat niet vreemd, aangezien de moderne kunst zelf

vaak vertrekt vanuit een vijandige relatie met de beschaving. Het is de moderne kunst eigen steeds de grenzen van wat gangbaar is te overschrijden. Vanuit het streven naar een waarachtiger leven, komen de moderne kunstenaars tot het afwijzen van het academisme in de kunst en van de beschaving in ruimere zin. We herkennen dit in het zogenaamde “primitivisme” van de westerse kunst: er is de kunstenaar Paul Gauguin die ging samenleven met etnische stammen om de beschavingscultuur van zich af te werpen en, zoals we verderop in dit hoofdstuk zullen zien, kan ook het dadaïsme opgevat worden als een uitdrukking van dit primitivisme (Gombrich 2008). Het is een aandacht die doorheen de hele moderne kunst aanwezig blijft en zich actueel nog steeds zoekt waar te maken.

De destructie kan op een symbolisch en formeel niveau blijven, binnen het kader van de kunst zelf. Dit is bijvoorbeeld het geval in het kubisme, waar de herkenbaarheid en de referentie naar de realiteit steeds verder worden vernietigd. Ook Duchamps verminking van een reproductie van de Mona Lisa blijft nog een symbolische geste. We kunnen over de zin- en smaakvolheid van deze artistieke daden twisten, maar het zijn geen maatschappelijke misdaden.

Wanneer de kunst echter actief de grens met het leven oversteekt en zich expliciet op de vormgeving van het leven gaat richten, wordt de situatie veel problematischer. Dit gebeurt meer en meer vanaf de jaren 1960 wanneer kunstenaars bewust het leven zelf als materiaal gaan opzoeken (*performance, happening, body-art, land-art,...*).

Aangekomen in onze 21^{ste} eeuw is de werkelijkheid waarin we leven zowat geheel vormgegeven. Ook de kunst krijgt haar plek als cultuurobject binnen het design van onze werkelijkheid. Pinoncelli en andere kunstenaars vallen bijgevolg de cultuur aan, om het leven te provoceren en onder de aandacht te krijgen. Deze aanvallen kunnen op verschillende manieren gebeuren. De kunstenaar Rirkrit Tiravanija bijvoorbeeld doet het op een wat complexere, meer poëtische manier dan Pinoncelli. In enkele van zijn kunstwerken of kunstevenementen geeft hij mensen gratis eten. Tiravanija wil vooral een vorm van gastvrijheid activeren. Hij omschrijft zijn artistiek streven als volgt:

“Like me, there were a lot of people making work which was very process-oriented. But on the other hand, it completely stood out because process-oriented work is still embedded in the object. Everybody still ended up with some kind of object, and I was making something that was really boiling and burning and stinking. I was working on this idea of a process which stank and had garbage, which was like New York in the 1980s – walking down the Bowery and smelling piss and things like that. There was a lot of work which was based on the media and unreality. I was trying to provoke reality.” (Weintraub 2007, 103)

Tiravanija noemt zijn kunst proces-georiënteerd, wat het verwant maakt met de tijdsdimensie en de vergankelijkheid van ons leven. Hij beschouwt zijn acties als een tegenbeweging tegenover de virtuele aspecten van onze cultuur: dus tegenover de technologische cultuur die ons leven vormgeeft. Zijn kunst is objectloos, maar niet virtueel. Het gaat om eten en om de etensresten die van dat eten worden bijgehouden en rottingsverschijnselen vertonen. Het is het verteringsproces zelf waaraan we deelachtig zijn dat hij op een eigen manier gaat opvoeren, iedereen erbij betrekking die dat wil en kan. Door dit proces te intensifiëren wil hij naar eigen zeggen het leven zelf provoceren. Bij Pinoncelli vinden we, gezien het misdadig karakter van zijn ingrepen, een meer agressieve en rudimentaire attitude terug.

De vraag die ik me stel is of de kunst wel in een tegenbeweging kan blijven volharden, als alles vormgegeven is. Wordt die tegenbeweging ook niet een effect van die vormgeving? Een effect dat er uiteindelijk onvoldoende in slaagt om een cultuur te scheppen of zichtbaar te maken? Pinoncelli verklaart de readymade bijvoorbeeld een authenticiteit te hebben toegekend en daardoor haar waarde vergroot te hebben. Speelt hij dan niet net het (waardering)spel van onze cultuur mee, waarbij authenticiteit als waarde een merk geworden is dat doet verkopen? Werken ook zijn collega-kunstenaars-vandalisten niet mee aan datzelfde spel: door op een baldadige manier met de geaccepteerde kunst om te gaan en dit kunst te noemen, werken ze zich in de kijker. Willen we deze soort kunst en gaat het hier wel om waarachtigheid?

We zullen moeten nadenken wat kunst nog kan zijn wanneer het symbolisch niveau verlaten wordt en de kunst buiten haar eigen formeel kader treedt.

1.2.2. De werkingsgeschiedenis van de readymade

De verhouding van de readymade (van Duchamp) tot onze vormgegeven werkelijkheid (inclusief de kunstwereld), kent een evolutie. Het is binnen het kader van deze evolutie dat de receptie van Duchamp en dus ook de act van Pinoncelli haar betekenis krijgt. In het vervolg van het hoofdstuk ga ik op deze veranderingen in. Mijn doel is om met betrekking tot de kunstwereld en in navolging van Duchamp tot een andere strategie te komen dan Pinoncelli.

1.2.2.1. De (kunst)wereld merkt de readymade niet op (1913–1960)

Hoe de readymade er gekomen is (bij Duchamp), vertelde ik al. Belangrijk is dat de bekendheid en de invloed van de readymade aanvankelijk erg beperkt was. Het werk werd gefotografeerd door Stieglitz en deze foto heeft een interne bekendheid verworven. Het werk is evenwel voor het grote publiek onbekend gebleven tot in de vijftiger jaren. In dit verband is de geschiedschrijving van Gombrich in zijn populaire *The Story of Art* veelzeggend om dat het mee bevestigt dat de readymade pas vanaf de zestiger jaren zijn betekenis heeft gekregen en ook in de kunst is doorgebroken.

Gombrichs boek werd geschreven kort na de Tweede Wereldoorlog en voor het eerst gepubliceerd in 1950. In het boek was toen reeds een hoofdstuk aanwezig waarin de eerste helft van de twintigste eeuw werd besproken. Alhoewel de readymades en Duchamp Gombrecht bekend waren, besteedde hij er geen aandacht aan (net zomin als aan de dadaïst Kurt Schwitters). Hij oordeelde dat ze voor de geschiedenis van de kunst niet echt belangrijk waren. Later, vanaf de elfde editie, in 1966, maakt hij in een extra hoofdstuk wel melding van Duchamp, al is dat terloops en niet helemaal van harte. Ik citeer uit de heruitgave van deze editie in 2008. Gombrecht:

“True, I had not foreseen to what an extent this return to the mentality of children would come to blur the difference between works of art and other man-made objects. The French artist Marcel Duchamp (1887 – 1968) acquired fame and notoriety for taking any such object (which he called a ‘ready-made’) and signing it with his name, and a much younger artist, Joseph Beuys (1921 – 86), in Germany followed him, claiming that he had widened or extended the notion of ‘art’.” (Gombrecht 2008, 468)

Gombrecht linkt Duchamp (en het dadaïsme) met het primitivisme dat hij ontwaart in het modernisme en dat erin bestaat om tegen de beschaving in te gaan. De aanzet tot dit primitivisme herkent hij bij Gauguin die de beschaving van zich wou afschudden. Gombrecht is evenwel niet gelukkig met de invulling die het dadaïsme eraan geeft. Hij vindt die tendentius en stelt:

“I sincerely hope that I did not contribute to this fashion – for it became a fashion (.)” (Gombrecht 2008, 468)

De readymade wordt dus nauwelijks opgemerkt en nog minder naar waarde geschat. Dat is ook een bevestiging voor de dominantie van het modernistische discours, dat Greenberg uitwerkt en waar deze readymade ook geen plaats in krijgt, behalve dan als slechte geformaliseerde kunst (Greenberg 2003, 13-14). Greenberg geeft toe dat alles het voorwerp kan zijn van een esthetische ervaring, maar vindt de readymades een toonbeeld van afwezigheid van smaak en in de verwerking van de neo-avantgardisten (vanaf 1950-1960) een aanleiding tot mindere en slechte smaak.

Behalve wanneer we het hebben over het niet-effect en de niet-waardering van de readymade zijn we dus over de periode 1913–1960 vlug uitgepraat.

1.2.2.2. De readymade krijgt een (kunst)wereld (1960–1980)

In de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw zien we verschillende bewegingen opkomen die zich verder baseren op de readymade en Dada. We kunnen

concreet denken aan *pop-art*, *minimal art* en conceptuele kunst waar de readymade steeds in te herkennen valt.

Bij *pop-art* (Lichtenstein, Warhol,...) wordt er geschilderd naar bestaande beelden, ze worden gekopieerd, herhaald, uitgegroot. De readymade hier is de foto of het beeld waarvan vertrokken wordt. Bij *pop-art* wordt een industrieel verwerkt product (de foto, de strip) terug in een artistiek medium (de schilderkunst) opgenomen. We kunnen spreken van “translated and revalued”, kortom van een “transvalued readymade”. *Pop-art* werd trouwens aangeduid als een neo-dada beweging en we kunnen dit uitleggen als het inbrengen van niet-kunst in de kunst (Arnason 1986, 448).

In het geval van *minimal art* (Dan Flavin, Carl Andre, Donald Judd,...) worden industrieel vervaardigde producten (TL-lampen, tegels, stalen kubussen,...) in de ruimte (van de kunstinstelling) geplaatst zodat ze een omgeving vormen. We zien, zeker bij *minimal art* die een ruimtelijke kunst is, hoe de readymade een wereld krijgt: een plaats enerzijds en een participatie van de toeschouwer anderzijds. De modernistische criticus Michael Fried (een compaan van Greenberg) noemt het *objecthood* (Fried 1998) en stelt *minimal art* voor als een nieuwe vorm van theater (gericht op het contact met de toeschouwer) en niet als een nieuwe vorm van kunst (die volgens Fried op zichzelf gericht dient te zijn, op absorptie³³.)

In de conceptuele kunst gaat het om het verder onderzoeken van het begrip kunst. Dit kan, zoals Joseph Kosuth aangeeft, binnen om het even welke context. Maar deze contexten doen zich wel voornamelijk voor binnen de kunstwereld. Het is binnen de grenzen van de officiële kunstwereld dat andere contexten worden binnengehaald (als readymades) om via deze contexten het begrip kunst verder te verkennen. We kunnen hier niet alleen denken aan Kosuth die woordenboekdefinities inzet om zijn bepaling van kunst aan te geven, maar ook aan Marcel Broodthaers die in 1972 een verzameling arenden (opgezette dieren, allerlei voorwerpen met afbeeldingen van arenden, ...) ten toon stelt onder de titel *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis heute)*. Het zijn readymades, gepresenteerd als kunst en door Broodthaers ook nog eens voorzien van een bordje met het opschrift: “Ceci n'est pas un objet de l'art.” (Foster et al. 2004, 41) Met de conceptuele kunst wordt het begin gemaakt om alles als een readymade gegeven te beschouwen, in eerste instantie binnen de grenzen van de institutionele kunstwereld.

Ik situeer deze periode tussen 1960 en 1980, omdat dit de periode is waarin de receptie van de readymade volop doorwerkt (via bovenvermelde stromingen en hun nawerkingen, zoals bijvoorbeeld het post-minimalisme). Het is ook voornamelijk ten aanzien van deze periode dat Danto en de Duve tot hun (tegenstrijdige) theorieën komen.

³³ In hoofdstuk 6 zal Michael Fried uitgebreider aan bod komen bij een bespreking van het kunstwerk *Zidane, A 21st Century Portrait* van Gordon en Parreno. Daar wordt ook kort de kunstopvatting van Fried besproken. (zie 6.1.4)

1.2.2.3. De (kunst)wereld wordt een readymade (1980–heden)

De kunstwereld wordt een readymade, een fabricaat van de communicatiemedia. Zoals de fiets een product is van de fietsfabriek, zo is de kunstwereld een product geworden van de media. Socioloog Rudi Laermans constateert naar aanleiding van de Biënnale van Venetië in 2003:

“In de huidige kunstwereld gelden zowat dezelfde wetten als binnen het mediale regiem. Aanzien is er synoniem met gezien worden: wat niet wordt opgemerkt, bestaat niet.” (Laermans 2004, 65)

Danto's probleem van de ononderscheidbaarheid is erger (geworden) dan hij zelf vermoedt: er is vaak geen duidelijk waarneembaar verschil meer tussen de kunstwereld, de mediawereld en wat voor onze werkelijke wereld gehouden wordt. Het probleem van de ononderscheidbaarheid die hij opmerkt binnen de kunstwereld opereert op grotere schaal. In die zin is wat Danto in de kunstwereld herkent slechts een afspiegeling (mimesis?) van wat zich in onze werkelijkheid afspeelt.

Baudrillard stelde in de jaren 1970 al dat er geen onderscheid meer gemaakt kan worden tussen fictie en werkelijkheid en dat we in het tijdperk van het simulacrum terecht gekomen zijn. Hij ontwikkelde deze theorieën mee op basis van het werk van Warhol, die hij met zijn “factory” de hoedanigheid van de industrie zag overnemen (Baudrillard 1976). In 1984 komt Danto tot zijn these van het einde van de kunst in relatie tot de Brillo-boxen van Warhol (Danto 1997). Deze these komt overeen met Baudrillards stellingname betreffende het wegvallen van het onderscheid tussen fictie en realiteit, maar Danto beperkt zijn inzicht tot de kunstwereld.

De kunstwereld is, mijns inziens, later tot de inzichten betreffende het simulacrum gekomen en is ze nog aan het verwerken. Ik denk dat haar traagheid haar sterkte en haar zwakte is. Het heeft haar de tijd gegeven om een andere zijde te behouden (het beschouwelijke en de distantie), maar het plaatst haar in een achterstand met betrekking tot de vormgeving van de (communicatie)media zelf. Door in de mediatisering terecht te komen, is de kunst, vanuit de ontwikkeling van de mediatisering gezien, niet langer een avant-garde, maar levert ze integendeel een achterhoedegevecht. Dat betekent nog niet dat we dit achterhoedegevecht niet nodig hebben.

Ik geef enkele voorbeelden van de ononderscheidbaarheid binnen de kunstwereld om duidelijk te maken hoe dit in relatie staat met de bredere ontologische stellingname van Baudrillard. Daarbinnen maak ik ruimte vrij om de kunst op een andere manier te denken. De voorbeelden houden een bevestiging in van de schaalvergroting van het probleem van Danto en geven tegelijk aan dat er binnen deze trend ook een ander (denk)parcours mogelijk blijft. In plaats van het verlies te betreuren

van een echte wereld (welke?), vraag ik me af hoe te leven in de schijn die onze werkelijkheid is. Van de kunst verwacht ik daartoe voorstellen. Dit is het achterhoedegevecht dat ze kan leveren.

De verwarring omtrent de ononderscheidbaarheid van de kunst- en mediawereld en de werkelijkheid, kunnen we herkennen in de uitspraken van de componist Stockhausen en de kunstenaar Damien Hirst die de aanslagen van 9/11 tot kunst uitroepen.³⁴ Terwijl Danto de (modernistische) kunst afschaft omdat de kunst op de werkelijkheid lijkt, reduceren Stockhausen en Hirst de werkelijkheid tot kunst. Uiteindelijk hebben zowel Hirst als Stockhausen hun uitspraken teruggetrokken nadat die binnen de media op felle tegenreactie stootten. Blijkbaar was het dan toch opnieuw mogelijk en wenselijk om een onderscheid te maken tussen kunst en werkelijkheid, ook al gebeurde dat binnen diezelfde gemediatiseerde context.

Een ander, meer gematigd voorbeeld van de toename van de ononderscheidbaarheid of verwarring van de kunstwereld en de gemediatiseerde werkelijkheid (waar ook Laermans op doelt) is te herkennen in het inzetten van Biënnales om het toerisme te stimuleren. De kunsttentoonstelling en het museum vormen evenzeer een commercieel product: *Beaufort*, *Documenta*, *Manifesta*,... kaderen in een marketingstrategie om vooral het toerisme en dus de plaatselijke economie te stimuleren. Kunst komt in een gemediatiseerd concept terecht. Maar hoeft dat een probleem te zijn? Uiteindelijk vinden we alsnog de ene Biënnale beter dan de andere. Zelfs wanneer dat oordeel het gevolg zou zijn van een invloed van de marketingstrategie zelf, dan nog is er de realiteit van het verschil in aanvoelen en begrijpen. Alleen zullen we, om dat te kunnen analyseren, onze blik evenzeer moeten situeren in die mediatisering.

Danto's verwardheid blijft zich ondertussen maar herhalen. De kunstcriticus Camiel Van Winkel stelt in zijn *Primaat van de zichtbaarheid* (2005) vast dat er nauwelijks nog een kwalitatief verschil kan gemaakt worden tussen de beelden die de kunstenaar Cindy Sherman maakt en de beelden in de actuele modiefotografie. Hij vraagt zich af:

“Zou het kunnen dat Cindy Shermans karikatuur van de modiefotografie inmiddels door modiefotografen wordt geïmiteerd? Of imiteert Sherman slechts de modiefotografie zoals die

³⁴ Stockhausen: ““Das war das größte Kunstwerk, das es je gegeben hat. Dass Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nicht träumen können, dass Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch für ein Konzert, und dann sterben. Das ist das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts, als Komponisten.”

(http://www.welt.de/print-welt/article476671/Welle_der_Empoerung_ueber_Stockhausen.html, laatst geconsulteerd op 29/08/2011).

Over Damien Hirst: <http://www.guardian.co.uk/uk/2002/sep/11/arts.september11>. Laatst geconsulteerd op 29/08/2011.

langzamerhand een karikatuur van zichzelf is geworden? Zouden beide tendensen zich gelijktijdig kunnen voordoen? En zo ja, hoe zouden we ze nog van elkaar kunnen onderscheiden?” (Van Winkel 2005, 68)

Het is evenwel de verdienste van Van Winkel dat hij de esthetica van zowel Sherman als de modiefotografie durft door te denken en niet nalaat te suggereren dat in de modiefotografie zich soms meer controversiële en interessante beelden kunnen aanbieden dan in de kunst. Uiteindelijk schuilt in zijn expliciete aandacht voor de mediabeelden een aanzet tot het heroriënteren van de kunstzinnigheid.

De schaalvergroting van het readymadekarakter, stelt ons voor het probleem dat kunst niet alleen “met alles en om het even wat” gemaakt kan worden (zoals de Duve beweert), maar zich ook “overal en om het even waar” kan voordoen, in de wereld van de kunst, maar ook daarbuiten. (Met betrekking tot het lichaam bijvoorbeeld, zoals Shusterman voor ogen heeft.) Het grootste effect van de toenemende ononderscheidbaarheid is de moeilijkheid om de kunstwereld nog van de andere werelden te kunnen onderscheiden. Ze zijn alle onderhevig aan de markt. De mediatisering vergroot niet enkel het verspreidingskarakter van de kunst, maar zorgt ook voor nieuwe esthetische ervaringen. Het is aan de kunst en de kunstwereld om daar tegenover opnieuw haar plek te vinden. Volgens mij zal dat met behulp van de mediatisering zelf dienen te gebeuren. We dienen op zoek te gaan naar de kunst van de mediatisering (en dit met betrekking tot alle media die zich met de kunst associëren, inclusief het lichaam).

Het op gang komen van het readymadekarakter van de kunstwereld is een beweging die samenhangt met het tot een (commercieel) product worden van de kunst. Ik associeer deze beweging met de periode vanaf 1980, omdat in de jaren 1980 de kunstmarkt een enorme groei kende en erg bepalend werd voor de kunstwereld. Met de algemene toename van het technokapitalisme, is deze evolutie steeds toegenomen, tot op de dag van vandaag. Wat de kunstmarkt betreft hebben zich weliswaar crisissen voorgedaan, maar dat neemt niet weg dat de ontwikkeling van verschillende communicatiemedia steeds is toegenomen (computer, cd, dvd, internet, mobiele telefonie, *iPod*, sociale media,...) en dat het technokapitalistische systeem zich heeft doorgezet. Ook de readymade heeft zich geglobaliseerd.

1.2.2.4. De readymade en de technische reproduceerbaarheid

De kleine werkingsgeschiedenis van de readymade kadert in een grotere culturele geschiedenis waarin de technologie een grote rol speelt. De readymade van Duchamp bevat in zich reeds een verwijzing naar die grotere geschiedenis doordat ze een technologisch product in de kunst introduceert. Ik lees in de readymade dus reeds de vraag naar de kunst ten tijde van haar technische reproduceerbaarheid. De

readymade loopt zodoende vooruit op Benjamins essay “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936) (Benjamin 2007).³⁵

In de readymade van Duchamp weerspiegelt zich het fotografische procédé. Ook een foto is een readymade: door een machine gemaakt en achteraf uitgekozen en mogelijks nog bewerkt. De kunsthistorica Rosalind Krauss stelt hierover:

“The readymade’s parallel with the photograph is established by its process of production. It is about the physical transposition of an object from the continuum of reality into the fixed condition of the art-image by a moment of isolation, or selection.” (Krauss 1999a, 206)³⁶

Het is dezelfde redenering die de Duve maakt in het debat in de *Tate*: iedere foto is een readymade. Op deze wijze wordt er mijns inziens in de readymade een commentaar gelezen ten aanzien van het binnendringen van de technologie als kunst. In de readymade vinden we de vraag terug naar kunst, vanuit de introductie van de technologie (fotografie). In de readymade weerspiegelt zich de geschiedenis van de moderne en actuele kunst.

In het begin van de twintigste eeuw werd de kunst in vraag gesteld vanuit de opkomst van de fotografie en de film, die als instrumenten makkelijker inzetbaar zijn om de werkelijkheid te reproduceren dan de schilderkunst. Het is de kunst zelf, in het bijzonder de schilderkunst, die zich in de eerste helft van de twintigste eeuw op zichzelf terugplooit, mede om zich te verzetten tegen de opkomende consumptiecultuur. Dit is de analyse die Clement Greenberg, in 1939 maakt, in zijn essay “Avant-Garde and Kitsch.” (Greenberg 1965, 3-21).

Het is vanaf de jaren 1950–1960 dat de westerse kunst effectief de industriële en commerciële cultuur in zich opneemt, met richtingen als *pop-art* en *minimal art*, en dankzij de ontwikkeling van de conceptuele kunst. We kunnen deze stromingen, zoals hierboven aangegeven, ook lezen als de verwerking van de readymade in de kunst. Het is trouwens opmerkelijk dat Walter Benjamins essay, waarin de vraag naar de kunst gesteld wordt ten aanzien van de technische reproduceerbaarheid, evenzeer pas vanaf de

³⁵ De inhoud van dit essay wordt uitgebreid besproken in het volgende hoofdstuk, onder 2.1.1.

³⁶ In dit verband is Krauss’ beschrijving van Stieglitz’ wolkenfoto’s typerend: “Stieglitz’s answer now focuses on the nature of the cut or the crop: the photograph is something necessarily cut away from a larger whole. In being punched out of the continuous fabric of the heavens, any Equivalent displays itself as a naked function of the cut, not simply because the sky is vast and the photograph is only a tiny part of it, but also because the sky is essentially not composed. Like Duchamp’s readymades, these pictures do not attempt to discover fortuitous compositional relationships in an otherwise indifferent object; rather the cut operates holistically on every part of the image at once, resonating within it the single message that it has been radically moved from one context to another through the single act of being cut away, dislocated, detached.” (Foster et al. 2004, 147)

jaren 1960 een bloeiende receptie kent (Böhme en Ehrenspeck in: Benjamin 2007, 475-476).

Het vraagstuk van de readymade is, wanneer de (kunst)wereld een readymade is geworden, alleen maar toegenomen. We dienen ons, zoals we gezien hebben, af te vragen: wat met de kunstinstituut als de technologie zowel de werkelijkheid als haar representatie voor haar rekening neemt? Het antwoord dat Duchamp lijkt te geven is hier: we hebben het esthetische niet zelf meer in de hand (het wordt gereproduceerd), maar wel de keuze ten aanzien van de reproducties. We kunnen ons een reproductie toe-eigenen en op een sokkel zetten, we kunnen er één verkiezen. Dat is onze vrijheid. Ook ten aanzien van de (kunst)wereld zullen we een subjectieve keuze moeten maken. Welke (kunst)wereld verkiezen we? Vandaag is de curator van een biënnale of de artistieke coördinator van een culturele hoofdstad als het ware in de positie van Duchamp. Hij maakt zijn keuzes ten aanzien van het aanbod, ten aanzien van de kunstwerken die zich als readymades aandienen, om een artistieke reflectie op gang te brengen in een steeds kunstmatiger wordende wereld. Wijzelf, als participanten en consumenten, hebben wellicht dezelfde taak ten aanzien van de inrichting van ons leven en onze verhouding tegenover cultuurproducten.

Mijn verhaal in drie stappen, gaande van het negeren van de readymade, over het uitbouwen van de readymade, naar het verdwijnen van de readymade (alles is readymade), vertelt over de evolutie van de wereld waarin de reflectie van Duchamp terecht komt. In die zin is de geste van Duchamp niet louter iconoclastisch, maar levert ze integendeel de basis om de technologie zelf ernstig te nemen, ze door te denken en tot kunst te verheffen. In de mate dat Duchamps werk filosofisch is, is het misschien meer techniekfilosofisch dan kunstfilosofisch. Het daagt minstens deze laatste uit met inzet van de technologie. De kunst wordt het om ons de technologie toe te eigenen, te kiezen en van een betekenis te voorzien.

1.2.2.5. Wat kan er nog kunst zijn binnen een reeds gemaakte werkelijkheid?

Als we ons beraden over de verhouding van de readymade tot de werkelijkheid, dan is dat een verhouding waarbij het readymadekarakter steeds verder over de werkelijkheid schuift, tot deze laatste een bijna geheel gemaakt karakter krijgt. Met betrekking tot de kunst richt de vraag “Wat is kunst” zich dan ook tot een readymade-werkelijkheid. Of, met andere woorden: wat kan er nog kunst zijn binnen een reeds gemaakte werkelijkheid?

Welke ruimte kan de kunst openen? Dienen we de vernietigingstendens te volgen, zoals Hirst en Stockhausen met hun opmerkingen omtrent 9/11 lijken te doen en wat, op kleinere schaal, ook het geval is bij Pinoncelli? Of, en daar zou ik eerder voor willen pleiten, dienen we binnen de gemaakte wereld, op zoek te gaan naar mogelijkheden tot onderscheidbaarheid, en tot het tot kunst keren binnen het systeem, van het systeem en de (levens)mogelijkheden daarvan verkennen?

Waarom we dat zouden doen? Om met de kunst constructief mee te denken over hoe we een meer ethisch verantwoorde werkelijkheid kunnen realiseren. Het is mogelijk om ons een betere werkelijkheid te verbeelden. De verbeeldingen voorstellen en ter discussie stellen, brengt ons tot een verwerking en een evaluatie van wat ons overkomt. Dat hoeft en kan vandaag niet louter en alleen meer binnen de muren van het museum te gebeuren.

De schaalvergroting van het readymadekarakter en dientengevolge de vermindering van wat werkelijk is, zorgt er ook voor dat we de readymade niet meer, zoals Duchamp dat deed, in het museum kunnen brengen. Eerder dient het omgekeerde te gebeuren en dienen we te zoeken hoe we de cultuur van het museum (en de cultuur die daarmee geassocieerd wordt) kunnen articuleren en aanwezig houden binnen een reeds vormgegeven werkelijkheid. (Ik zal verderop, verwijzend naar de fotografen Candida Hofer en Thomas Struth, daar een aanzet toe geven.)

Doordat de kunst actueel steeds meer en meer met technologie verbonden is die ook ingrijpend het leven zelf verandert (zoals bijvoorbeeld in *bio-art*), en deze kunst zich vaak tegelijkertijd voordoet met de technologische werkelijkheid zelf, komt een ethische bekommernis meer op de voorgrond.

1.2.3. Het Pinoncelli-failliet

Pinoncelli bestaat volop op het internet en ikzelf heb hem ook via de publieke communicatiemediën leren kennen. Op de VRT (Vlaamse Radio en Televisie) werd Jan Hoet, een invloedrijke Belgische curator, opgebeld om ons uitleg te verschaffen over de gebeurtenis. Ik vind het dan ook frappant dat Pinoncelli beweert dat zijn kunst door geen enkel systeem gerecupereerd wordt. Zonder de mediahete zou hij immers niet bekend zijn. In *The Independent* schrijft Lichfield:

“In his official catalogue of works, he lists press cuttings. He regards media coverage of his "performances" as an important part of his art. Critics, including some other performance artists, suggest this proves that he is a vulgar self-publicist.” (Lichfield 2006)

Pinoncelli beschouwt zich dus niet als iemand die gerecupereerd wordt door de media. Hij denkt dat de media-aandacht het bewijs is voor de relevantie van zijn ingreep. Het wijst er mijns inziens op dat Pinoncelli binnen de beperkte interne logica van de vroegere kunstwereld denkt (voorafgaand aan de intense mediatisering). Hij heeft een gebrek aan actuele realiteitszin.

Pinoncelli wilde naar eigen zeggen niet de kunst aanvallen, maar de institutie en op die manier Duchamps geste nieuw leven inblazen. Hij focust (met zijn letterlijke aanslag op de institutie) op slechts één aspect van Duchamp (het zogenaamde

primitivisme) en niet op de complexiteit van de gebeurtenis in relatie tot zijn tijd. In de mate dat Duchamps urinoir een reflectie op de relatie tussen kunst en technologie bevat (cfr. de eerder aangehaalde uitspraak van Thierry de Duve dat iedere foto een readymade is), wordt die door Pinoncelli niet verder doorgedacht. Pinoncelli voegt aan Duchamps manoeuvre een concrete fysieke agressiviteit toe. Er kan veel over Duchamp beweerd worden, maar niet dat zijn werken gepaard gingen met een actieve agressie.

Als het Duchamp er om ging de kunst(institutie) in vraag te stellen, en als Duchamps readymade vandaag tot die institutie is gaan behoren, dan dient, om vandaag de kunstinstitutie te bevragen, ook Duchamps geste verder bevraagd en bekritiseerd te worden. Duchamp introduceerde een industrieel vervaardigd product in de kunstwereld. Nu de kunstwereld zelf een product van de media is geworden, is er, zoals ik reeds aangaf, de vraag hoe daarin nog de kunst aanwezig te laten zijn. De problematisering van deze vraag herken ikzelf in de werken van de fotografen Candida Hofer en Thomas Struth. Beiden documenteren de wijze waarop musea (en openbare gebouwen) werken. Daarbij focust Hofer bijvoorbeeld op de hybriditeit binnen zo'n museum, door te laten zien hoe in een museumzaal de tentoongestelde werken opgenomen zijn in een decor, waarin klassieke architectuur, design-meubilair en de ruimte van een leeszaal annex cafetaria samenkomen. Struth richt zijn aandacht op het publiek in de museumruimte en toont op deze wijze het proces van de overdracht dat (al dan niet) plaatsgrijpt, samen met de confrontatie van de leefwereld die herkend kan worden in de kleding en de houding van de toeschouwers met de leefwereld die uit de kunstwerken spreekt. Wanneer iedere foto een readymade is, dan slagen deze fotografen er in om daarbinnen een ruimte te openen om vragen te stellen over de vormgeving van ons gedrag. Zoals de kunsthistorica Elizabeth Mansfield opmerkt:

“Hofer and Struth’s museum images provide visually stunning evidence of the care with which we display art while posing vexing questions about who is in control as we look at it.” (Arnason and Mansfield 2010, 770)

Maar het kan en dient wellicht nog verder te gaan, aangezien het readymadekarakter zich vandaag niet beperkt tot de fotografie, maar onze hele werkelijkheid aangaat. Het is niet voldoende om de kunst in fotografie op te zoeken. Vandaag dient verder nagedacht te worden in relatie tot de werkelijkheid van het internet en de mediatisering (en de geglobaliseerde context waarin ze verschijnen en die ze mee mogelijk maken). Terwijl Hofer en Struth zelf opnieuw tot de museumwereld horen, kunnen we verder op zoek gaan naar de kunst in onze van technologie doordrongen werkelijkheid.

De Pinoncelli-gebeurtenis is tekenend voor een kunst die niet langer de werkelijkheid van haar tijd weet te raken en te maken. Om zichzelf aanwezig te stellen, doet de kunst(enaar) aan zelfverminking. Dit verwijst in het beste geval naar het lijden

van een kunst die door de technologie gerecupereerd is. Maar het is in het geval van Pinoncelli een aanslag die niet uitnodigt tot meer begrip en medeleven, hoogstens verbazen we ons over de sensatiewaarde ervan. Pinoncelli bevestigt de werking van het systeem waarin we ons bevinden, zonder een nieuwe toegang ertoe te ontsluiten. Het creëerde mijns inziens een “readymade déjà-vu”.

1.3. De kunst ten aanzien van het ruimere kader van de technologie

Uit mijn dubbele kennismaking (theoretisch en praktisch) met de actuele kunstwereld zijn de volgende conclusies gegroeid: (1) de kunsttheorieën van Danto, de Duve en Shusterman en de kunstwereld dienen bijgesteld te worden om vandaag de kunst nog te kunnen bepalen; (2) door het openstellen van het begrip kunst treedt ook de kunstwereld buiten zichzelf; (3) wanneer werkelijkheid en kunst erg in elkaar opgaan wordt het concreet (levens)gevaarlijk om blijvend grenzen te willen verleggen en onze cultuur aan te vallen; (4) we dienen de vraag naar de kunst opnieuw te stellen vanuit en gericht op onze gemediatiseerde samenleving.

In mijn interpretatie dient de kunst zich in onze (steeds opnieuw vormgegeven) werkelijkheid te plaatsen en aangezien de vormgeving van de werkelijkheid vandaag mee door de technologie gevormd wordt, wil ik mij verder in de verhouding tussen technologie en kunst verdiepen. Een aanzet tot deze bevraging herken ik in de readymade van Duchamp. Danto, de Duve en Shusterman, alsook Pinoncelli kunnen ons helpen om de geschiedenis van de readymade te schrijven. Het zijn exponenten van die geschiedenis (van de readymade) zoals die zich vanaf 1960 heeft voorgedaan.³⁷

Maar alhoewel al deze actoren van de kunstwereld raakvlakken opzoeken met de technologie en getuigen van de doordringing ervan in de kunst, neemt geen van hen de technologie als (het centrale) uitgangspunt om over de kunst na te denken. Ik zal van de besproken denkers en kunstenaar enkele raakpunten aangeven met de geschiedenis van de technologie, en er steeds op wijzen hoe ze nalaten om de kunst vanuit die raakpunten verder te ontwikkelen.

Danto legt in het debat in de *Tate* het fotograferen van de readymade door Stieglitz uit als een politieke geste. Volgens Danto wilde Stieglitz de foto maken van het urinoir, omdat dit mee de fotografie als kunstvorm zou emanciperen. Met de nadruk op de politisering raakt Danto aan de stellingname van Walter Benjamin, die het aura van de kunst verloren achtte³⁸ en vanuit fotografie en film een mogelijkheid tot de

³⁷ Danto herkent in het readymade-ontwerp van de Brillo-dozen “het einde van de kunsten” omdat het visuele onderscheid tussen kunst en werkelijkheid vervalst, de Duve dicht de Duchamps readymade de realisering van een nieuwe kunsttheorie toe, Shusterman wil het ontwerp van de readymades zelf emanciperen en ze niet langer afzonderen in een kunstwereld en ze omwille van hun afzonderingswaarde waarderen, Pinoncelli wil het anarchisme eigen aan Duchamps readymade herhalen.

³⁸ Ik verwijs hier naar Benjamins essay over het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid. (In het tweede hoofdstuk zal dit essay uitgebreid besproken worden.)

politisering van de kunst aangaf. Danto denkt de filmische conditie van de werkelijkheid evenwel niet door. Nochtans verwijst de cover van zijn boek *After the End of Art* (1997) evenzeer naar die conditie. Danto koos bewust voor de weergave van een kunstwerk van David Reed, die zijn schilderij monteerde in een slaapkamerscène van een Hitchcock-film (*Vertigo*) en daar een installatie rond bouwde. Hier zien we een wisselwerking tussen kunst en media. Deze uitwisseling wordt door Danto niet herkend als een mogelijk nieuw narratief van de kunst. Hij ziet het enkel als het bewijs dat alles kan en blijft terugkoppelen naar Greenberg en zijn *l'art pour l'art* opvatting. Daarin is er een afkeer van het politieke en van de (commerciële) producten die de industrie meebracht. Danto geeft bijgevolg aan de technologie als constituerende omgeving van de kunst geen artistieke betekenis (die van belang is). Dat is jammer, want door het erkennen van de technologische inhoud van de kunst, zou haar essentie herzien kunnen worden en zou een al te voorspoedig einde misschien voorkomen kunnen worden.

Vanuit zijn openheid voor de nieuwe sociale conditie waarin de kunst zich bevindt, heeft de Duve meer openheid voor de wereld die de techniek meebrengt. Hij (h)erkent de readymade ook als een *commodity*, waarvan iedereen mag vinden wat hij wil en wil er zelfs de schoonheid van inzien.³⁹ Maar door zijn nadruk op de positie van de toeschouwer is er geen aandacht voor de “techniek” van het gemaakt worden van de toeschouwer. De Duve:

“On peut (...) séparer l'esthétique du technique, quand on est simplement spectateur et non artiste.” (de Duve 1996, 65)

Het is bij de Duve veeleer de toeschouwer die de kunst maakt, dan andersom. Ervan uitgaan dat we meegenomen worden door de wereld van de technologie en ons oordeel daardoor bepaald wordt, zou zijn visie en zijn utopie (betreffende het emanciperen van het oordeel) onmogelijk maken. Nochtans zal de kunstwereld haar positie moeten hervinden ten aanzien van de gemediatiseerde werkelijkheid. De positie van de Duve kan daar mogelijks geïnjecteerd worden of er mee concurreren maar daarvoor lijkt het mij van belang dat de technologie en haar mediatisering expliciet meegedacht worden in het oordelen en een eigen esthetica krijgen. Aan de esthetische ervaring zal volgens mij een technologisch bewustzijn vooraf moeten gaan.

Shusterman is nog het meest een kind van de technologie en haar mediatisering in de zin dat hij volwassen werd te midden van een zich fel uitbreidende massacultuur eind jaren 1960. Hij focust op de populaire cultuur. Hij wil de kunst daarbinnen verder denken en heft de onderscheiding tussen hoge en lage kunst resoluut op. Maar de onderscheiding die Danto (in het verlengde van Greenberg) maakt tussen kunst en een door technologie beheerste werkelijkheid, komt hier terug als een onderscheid tussen de

³⁹ In zijn lezing in de *Tate* merkt de Duve op dat hij student “industriële ontwerpen” is geweest en zeker de schoonheid en de maatschappelijke rol van gebruiksvoorwerpen kan waarderen.

cultivering van het leven en een door commercialisering beheerste mediatisering. Shusterman vindt dat we ons blijvend moeten verzetten tegen de commercialisering. Ik spreek dat laatste niet tegen, het stelt voor mij alleen maar verder de vraag naar het doordenken van de mogelijkheid tot kritiek binnen de mediatisering. De pragmatische traditie waar Shusterman zich in plaatst, slaagt er mijns inziens niet in daar een afdoend antwoord op te geven, aangezien ze zelf een uiting van berekening (techniek) is, die haar andere kant onvoldoende kan onderscheiden. Ik denk dat het minstens van belang is om theoretisch na te gaan hoe en waar de kunst zich vandaag kan voordoen en het zelfbewustzijn met deze kennis te verruimen.

Met Shusterman komen we in de mediatisering aan die ons vandaag kenmerkt. Maar daarmee zijn we er nog niet. De mediatisering is niet de identiteit van de kunst, het is eerder haar (en ons) probleem. We dienen dan ook na te denken hoe vandaag vanuit de kunst nog een wereld kan opgebouwd worden, een wereld die niet noodzakelijk geheel en al samenvalt met de werkelijkheid zoals die zich voordoet, want dan verdwijnt ze erin en kan ze zich niet langer onderscheiden. Dat betekent nog niet dat de kunst zich opnieuw achter de veilige muren van haar institutionele werkelijkheid dient te verschansen. Maar het lijkt mij evenmin aangewezen dat de kunst, om zichzelf onder de (media)aandacht te brengen, tot een afrekening in het eigen milieu komt, zoals Pinoncelli dat doet. Wanneer kunst en leven nauwelijks nog onderscheidbaar zijn, wordt zo'n afrekening ethisch verwerpelijk. Het zet de deur open voor een zelfdoding van onze werkelijkheid (cfr. 9/11 en de uitspraken van Hirst en Stockhausen), eerder dan voor het verkennen en het ontwerpen van haar levensvatbaarheid.

Het zich terugtrekken binnen de vestigingen van de institutionele kunstwereld of het vernietigen ervan, zijn mijns inziens twee verkeerde strategieën, die uiteindelijk leiden tot het verliezen van de mogelijkheid om met de kunst nog een wereld op te bouwen. Om onszelf terug te vinden binnen het maakwerk dat ons overkomt, dienen we mijns inziens het readymadekarakter van onze werkelijkheid verder vorm te geven. We leren onze (geglocaliseerde) werkelijkheid niet alleen via de media kennen, maar zullen haar ook met behulp van de mediatisering verder dienen te ontwerpen.

Ik pleit voor het ontwikkelen en vormgeven van een actieve en reflectieve houding ten aanzien van de technologie in de kunst. Dit lijkt me een mogelijke weg die we kunnen inslaan om de kunst te vervolgen en een wereld aanwezig te stellen, waarbij we recht doen aan de verdere egalisering (horizontalisering) van onze cultuur, terwijl we blijvend de vraag stellen naar de zin ervan (verticalisering).⁴⁰

⁴⁰ Zie ook de verantwoording van mijn filosofische opzet in de proloog.

Beknopte inhoudelijke samenvatting hoofdstuk 1:

In dit hoofdstuk wordt de actuele kunstwereld geïnterpreteerd. Danto ziet het verschil niet meer tussen de kunstwereld en de werkelijke wereld, de Duve wil de kunstwereld verder democratiseren door het oordeel aan de toeschouwer te geven, Shusterman stelt dat er geen onderscheiden kunstwereld meer nodig is en we het leven zelf dienen te emanciperen en esthetiseren. Pinoncelli valt de kunstwereld aan met de bedoeling de kunst te bevrijden.

Zelf stel ik dat de geïnstitutionaliseerde kunstwereld actueel bepaald wordt door onze getechnologiseerde werkelijkheid (en haar mediatisering). Om de kunst vandaag te herkennen en als zinvol te kunnen denken, dienen we haar verhouding tot de technologie te onderzoeken. Bij Danto, de Duve, Shusterman en Pinoncelli mis ik het onderzoek van deze verhouding.

2. Een technologisch geïnspireerde geschiedenis van de beeldende kunst (1900-heden)⁴¹

Centraal staat in dit tweede hoofdstuk de verhouding tussen de ontwikkeling van technologie enerzijds en de evolutie van de (beeldende) kunst anderzijds.

De relatie tussen technologie en kunst kunnen we reeds terugvinden bij de oude Grieken. Het begrip *technè*, waarmee toen ook de kunsten werden aangeduid, verwees naar de kunde (de technologie) om iets te maken (Shiner 2001, 19-22). Het gaat mij evenwel om ons actueel begrip van de kunst. Daarbij wens ik niet louter de kunst terug te plaatsen onder de technologie, maar ook rekening te houden met ons moderne, zelfkritische begrip van de beeldende kunst. Ik zal daarom mijn zoektocht naar een geschiedenis van een door technologie bepaalde kunst laten aanvangen in 1900. Zoals Benjamin aangeeft, is de technologie toen in de kunstpraktijk doorgedrongen (Benjamin 2007). Het is evenzeer ca. 1900 dat we de moderne kunst kunnen laten aanvangen.⁴² Mijn opzet is vanuit dit dubbelverhaal met de kunst “een Verlichting van de technologie” te realiseren: een geschiedenis van het kritische midden van een door technologie bepaalde kunst, vanaf 1900 tot heden.

In mijn tekst stel ik telkens, verwijzend naar een specifiek technologisch medium, een periode in de geschiedenis van de (moderne, beeldende) kunst voor: de kunst in het tijdperk van de fotografie en de filmkunst (1900-1960) (2.1), de kunst in het tijdperk van de televisie (1960-1990) (2.2) en de kunst in het tijdperk van de computer (1990-heden) (2.3). Binnen elk van deze drie, mediagebonden bewegingen, zal ik steeds een denker die de nadruk legt op de technologie (met betrekking tot kunst) confronteren met een denker die de nadruk legt op de kunst zelf. Dit leidt achtereenvolgens tot de

⁴¹ Voor een overzicht zie de schematische voorstelling op het einde van dit hoofdstuk, na de beknopte inhoudelijke weergave.

⁴² Over het begin van de moderne kunst kan volop getwist worden. Het laten samenvallen met de start van een nieuwe eeuw is deels willekeurig. Als typerend voor de moderne kunst kunnen we het verlaten van het mimesis-principe nemen: kunst komt niet meer overeen met een afbeelding van de werkelijkheid. Het is een evolutie die zich geleidelijk doorzet vanaf het expressionisme. Terwijl de impressionisten nog dachten dat ze de werkelijkheid schilderden, komt het in het expressionisme tot een grotere vrijheid betreffende kleur- en vormgebruik in relatie tot de voorgestelde inhoud. Dit expressionisme herkennen we in het fauvisme (met Matisse) en *Die Brücke* (Kirchner, Heckel,...), die beide een aanvang kennen in 1905. Maar reeds eerder zien we expressionistische kunst met de Weense Secessionisten (Klimt, Schiele, Kokoschka,...). Het maakt dat we ca. 1900 als een oriëntering kunnen nemen voor een nieuwe ontwikkeling in de kunsten (Foster et al. 2004).

volgende confrontaties: Benjamin versus Greenberg, McLuhan versus Lyotard en ten slotte Manovich versus Bourriaud, waarbij telkens de eerstgenoemde vanuit de technologie denkt en de laatstgenoemde de kunst blijft voorop stellen. Ten aanzien van deze tegenover elkaar gestelde denkbeelden zal ik steeds het kritische midden opzoeken en nadenken over de mogelijkheden die dit opent voor de kunst.

In het vierde deel zal ik, terugkoppelend naar het geheel van de drie doorlopen bewegingen, nader ingaan op hoe we vanuit deze technologisch geïnspireerde geschiedenis een nieuw begin voor de beeldende kunst kunnen voorstellen (2.4).

2.1. Kunst in het tijdperk van de fotografie en de film (1900–1960)

De kunst van het begin van de twintigste eeuw, die ik ruim neem van 1900 tot 1960, is een kunst die zich ontwikkelt in relatie tot de steeds verdergaande industrialisering.

Het is de periode die we in de kunstgeschiedenis vooral kennen als de kunst van de vele avant-gardes (expressionisme, kubisme, dadaïsme, constructivisme, surrealisme,...). Maar het is evenzeer de periode dat de producten van de industrialisering steeds verder proberen door te dringen in de kunst en daarbinnen aanzien proberen te verwerven. We kunnen wat dit laatste betreft denken aan de readymade (vanaf 1913) en aan de fotograaf Stieglitz die de readymade (als kunstwerk) fotografeerde.⁴³ Maar ook aan het Bauhaus (1919-1933), één van de belangrijkste kunstscholen, die als streefdoel had om het onderscheid tussen vrije en toegepaste kunsten op te heffen. Er is in 1929 ook de tentoonstelling *Film und Foto* in Stuttgart (Altshuler 2008, 219-236), die een wereldwijd overzicht bood van de nieuwe ontwikkelingen in de fotografische en cinematografische technologie zoals die toegepast werden in de kunst.

Ik richt mij op twee belangrijke denkers uit deze periode: Walter Benjamin en Clement Greenberg. In het artikel “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” uit 1936 stelt Benjamin voor de kunst te herzien vanuit de technologie (in het bijzonder fotografie en film) en hij kondigt het einde van *l’art pour l’art* (kunst omwille van de kunst) aan. Greenberg schrijft in 1939 “Avant-garde and Kitsch” en verdedigt daarin juist de *l’art pour l’art* beweging.

Benjamin's essay had in zijn tijd nauwelijks weerklank, maar wordt vanaf 1960 tot op heden keer op keer opnieuw geïnterpreteerd (Böhme en Ehrenspeck in: Benjamin 2007, 475-476). Aan de hand van de visie van Clement Greenberg kan dan weer een steekhoudend overzicht gemaakt worden van de kunst van de periode 1900-1960, maar na 1960 worden zijn theorieën zowel door denkers als kunstenaars zwaar aangevallen.

Ik wil in dit verband ook de aandacht vestigen op het feit dat Danto zich baseert op Greenberg om de kunst van de periode 1880–1960 te typeren, alsook om het einde

⁴³ Voor een uitgebreidere bespreking van de readymade, zie mijn eerste hoofdstuk (vooral 1.2).

van de kunst aan te kondigen vanaf het begin van de jaren 1960. Actueel gaan er stemmen op om de kunsttheorieën van Benjamin en Greenberg niet als wederzijds uitsluitend te beschouwen, maar ze beiden als gesprekspartners voor een actuele visie op de kunst in te zetten (Jones 2005, 364-374). Ik sluit me bij deze laatste beweging aan en zal een middenweg opzoeken tussen beide denkers.

Ik zal beide auteurs eerst afzonderlijk voorstellen, waarbij ik trouw blijf aan hun oorspronkelijke teksten (2.1.1 en 2.1.2), vervolgens kom ik tot een kritiek: Benjamin vergeet mijns inziens de kritische zelfreflectiviteit eigen aan de kunst zelf, Greenberg heeft een te beperkt zicht op de technologische vormgeving van zijn tijd (2.1.3). Tot slot vraag ik me af hoe we vanuit Benjamin en Greenberg kunnen komen tot een andere voorstelling en een ander denken van de kunst, waarbij het kritische vermogen van de technologische kunsten wordt erkend (2.1.4).

2.1.1. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (Walter Benjamin)

Walter Benjamin (1892-1940) is een Duits-Joodse filosoof en criticus die voor verschillende kranten schreef en uiteenlopende cultuurkritische en taal filosofische studies maakte, onder meer over de Duitse romantiek, de oorsprong van de Duitse tragedie, maar ook over het wezen van de taal en de taal van de kunst. De opvattingen in zijn essay “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” van 1936 zijn erg getekend door de oorlogssituatie. Benjamin denkt vanuit een context waarin het fascisme zich aandient tegenover het communisme. Hij is een Joodse communist en heeft tijdens zijn vlucht voor de nazi's in 1940 voor zelfdoding gekozen. Daardoor heeft hij zich geen rekenschap kunnen geven van de verdere ontwikkeling van de kunsten (en de politiek). Een mogelijkheid om zijn kunstopvattingen bij te sturen, vanuit een aandacht voor de nieuwe (politieke) naoorlogse ontwikkelingen, was er voor hem dus niet.

Volgens Benjamin breekt het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid met zichzelf en wordt herhaald en hermaakt als politiek (zijnde een fascistische of communistische). Ik zal eerst Benjamins these omtrent het verliezen van het aura verduidelijken, om dan dieper in te gaan op de twee denklijnen die volgens mij Benjamins these in dit essay onderbouwen: de breuk met het verleden en de nieuwe politieke dimensie van de kunst. Ik richt me enkel op het essay “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (Benjamin 2007), omdat hierin de relatie tot technologie centraal staat en het een toonaangevend essay is geworden voor onze actuele kunsten.

Het kunstwerk verliest zijn aura. Maar het hebben van een aura is niet iets dat alleen het kunstwerk kenmerkt. Het is eigen aan een bepaalde culturele conditie en het

is door de wijziging van onze cultuur dat, volgens Benjamin, het aura verloren gaat. Een aura wordt door Benjamin omschreven als:

“Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.” (Benjamin 2007, 383)

“Het unieke schijnen van een verte, hoe nabij zij ook is,” legt Benjamin uit aan de hand van een voorbeeld uit de natuur: wanneer we op een zomermiddag, rustend in de natuur, de schaduw van een twijg of een gebergte volgen die op ons valt, dan ademen we volgens Benjamin het aura van deze berg of deze tak. Het gaat in deze ervaring om een contact met een oorspronkelijke grootsheid, die in het ons nabij komen zijn verte blijft meedragen, een ervaringscontact dat uniek en vreemd is.

De technologie vernietigt de verte, aangezien door het reproduceren alles in onze nabijheid gebracht wordt (zonder dat het nog de afspiegeling is van een onderscheiden, aanwezige verte, een originaliteit). Toegepast op het kunstwerk, betekent dit voor Benjamin dat het kunstwerk (wanneer het een foto of film wordt) zijn materiële en kunsthistorische authenticiteit verliest. Het kunstwerk kan (technologisch) oneindig herhaald worden, en brengt ons niet langer in contact met de origine van het kunstwerk. Het kunstwerk verliest in de reproductie het “hier en nu” van zijn oorspronkelijke creatie. Het “hier en nu” kunnen we dus gelijk stellen met de historiciteit en materialiteit van de oorspronkelijke creatie.

Benjamin beschrijft het verliezen van het aura als een proces van secularisatie waarbij de verwijzing naar een oorspronkelijke (en meer natuurafhankelijke) cultus teloor gaat. De dingen worden, net als een foto of film, vermenigvuldigd en dragen zelf een nieuwe werkelijkheid uit. In het essay beschrijft Benjamin zijn leefwereld waarbinnen de reproductieve media meer en meer de perceptie bepalen en hij geeft als voorbeelden uit zijn tijd: de grote invloed van de krant en het bioscoopjournaal.

Een cultuur van uniciteit en duur wordt vervangen door een cultuur gericht op de massa. Deze massacultuur kenmerkt zich door herhaalbaarheid en vergankelijkheid (in tegenstelling tot uniciteit en duur). Daardoor gaat volgens Benjamin ook in de kunst het contact met oorspronkelijkheid verloren. Het kunstwerk wordt in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid tot iets anders dat mogelijk zelfs geen kunst meer is.

Benjamin's nadruk op het einde van het aura, zowel in de cultuur als in de kunst, lijkt een voorafkondiging in zich te houden van het einde van de grote verhalen zoals we dat bij de postmodernen ontmoeten (bijvoorbeeld Lyotard) en van het einde van de kunst, dat we met Danto hebben leren kennen. Er zijn inderdaad overlappingsen tussen deze posities aan te geven, maar in tegenstelling tot deze “eindes” wil Benjamin de kunst aan een nieuw groot (toekomstig) verhaal koppelen: dat van een concrete politiek. Het grote verschil is dat bij Benjamin, in tegenstelling tot Lyotard en Danto, de

geschiedenis niet stopt. Hij blijft denken binnen het perspectief van een marxistische geschiedenisopvatting, en continueert dus een groot (historisch) verhaal.

De breuk met het verleden alsook het tot politiek worden van de kunst zijn twee belangrijke denklijnen die bij Benjamin geheel en al samen optreden. Dit is het resultaat van zijn marxistische lezing.

Benjamin maakt een vrij radicale oppositie tussen enerzijds de theologisch geïnspireerde kunst die zijn grond krijgt in de cultus en anderzijds de kunst die zich opstelt in het verlengde van de technische reproductiemiddelen en die haar grond krijgt in de politiek. Deze breuk zet zich volgens hem in wanneer de technische middelen ook als kunst zelf gaan optreden (en niet langer enkel ingezet worden ten dienste van de kunst). Benjamin situeert dit rond 1900.

Benjamin beschouwt het moderne *l'art pour l'art*-principe⁴⁴ nog als een theologie van de kunst en stelt dat daar vervolgens een pure kunst uit gegroeid is, die we volgens hem als een negatieve theologie⁴⁵ dienen te beschouwen. Hij verwijst naar Mallarmé als diegene die de negatieve theologie van de pure kunst als eerste in de dichtkunst tot uitdrukking bracht. Alle kunst in theologische zin (al dan niet negatief theologisch) krijgt zijn betekenis door haar authentiek optreden binnen een cultus, een traditie. Dit is dus de kunst die het aura koestert en waar een grootsheid blijvend in schuil gaat.

De kunst die tot uitdrukking komt door middel van de technologie staat daar tegenover. Benjamin wijst de fotografie aan als het eerste werkelijke revolutionaire productiemiddel en vestigt er de aandacht op dat de fotografie zich samen aandient met het socialisme. Benjamin denkt de technologie in functie van de revolutie en het is dan ook niet verwonderlijk dat hij haar grond in de politiek situeert. Deze kunst dient een kunstpolitiek te bewerkstelligen.

De breuk en de nieuwe mogelijkheden dienen zich in de geschiedenis uit te werken. We krijgen bij Benjamin dan ook een overgang van het ene type kunst naar het andere. Door de mogelijkheid tot reproductie wordt de kunst uit haar traditie gehaald en geactualiseerd tot een middel gericht op de toeschouwer. In plaats van een cultuswaarde krijgen we de tentoonstellingswaarde. Volgens Benjamin is het eigen aan cultuskunst dat daar altijd een zekere beslotenheid mee gepaard gaat. Door de toename van

⁴⁴ “(*L'art pour l'art* (...), which was apparently first used by the French philosopher Victor Cousin (1792-1867) in his lecture on *Le Vrai, le Beau et le Bien* (1818, first published in 1836) at the Sorbonne. In England ‘art for art’s sake’ became the catchword of an exaggerated Aestheticism (...).” (Chilvers and Osborne 2001, 8) We zullen hierna (in 2.1.2) zien hoe Greenberg deze traditie op een eigen manier invult.

⁴⁵ De pure kunst is een kunst die niet meer verwijst naar iets buiten zichzelf, die zich bevrijd heeft van externe invloeden – of dat toch pretendeert. Benjamin duidt de pure kunst als negatieve theologie. Dit kan als volgt uitgelegd worden: alhoewel de pure kunst beweert zich gezuiverd te hebben van externe invloeden, en dus ook van een concrete metafysische grootheid buiten haar, blijft ze binnen haar seculariteit dezelfde cultus nastreven. De pure kunst representeert niet het hogere, maar presenteert zichzelf als het uitgepuurde hogere. Ze blijft theologisch, terwijl ze zich bevrijdt van een goddelijke logica. Dit maakt haar op een negatieve manier theologisch.

reproductietechnieken functioneert het kunstwerk niet langer binnen de beslotenheid van een specifieke traditie. Het moet gezien worden, en liefst door zoveel mogelijk mensen. Het wordt massaal.

Benjamin merkt hierbij op dat cultuskunst (in de oertijd) als ritueel werd gezien en pas veel later als kunst. Hij vraagt zich af of de technologisch reproduceerbare kunst, die in zijn tijd als artistiek wordt beschouwd, mogelijks later als iets anders opgevat zal worden. (Dit zou mijns inziens dus inderdaad op een einde van de kunst kunnen wijzen. Het andere dat het kan worden is, vanuit Benjamins perspectief, het politieke, specifiek zelfs de vervulling van het communisme (al wordt het woord “communisme” in het essay niet genoemd). Zo krijgen we volgens mij vanuit Benjamin een historische beweging van ritueel naar kunst naar politiek, waarbij de stuwende kracht de technologie is en we via de technologie in een steeds verdere secularisering terechtkomen.)

In de overgang, in de uitwerking van de breuk en de nieuwe mogelijkheden, dienen zich tegenstellingen aan, die we bij Benjamin het best kunnen typeren door de schilderkunst tegenover de filmkunst te stellen. De schilderkunst wordt binnen de logica van Benjamin nog geassocieerd met de cultuskunst, de fotografie en vooral de filmkunst worden door Benjamin als exemplarisch opgevat voor de nieuwe reproductieve mogelijkheden van de kunst. Middels beschrijvingen van de verhouding tussen beide (de schilderkunst enerzijds en de filmkunst anderzijds) werkt Benjamin de transitie die zich voordoet steeds verder uit.

De opposities zijn mijns inziens vandaag niet meer zo scherp aanwezig, omdat alle media (zowel de schilderkunst als de fotografie en de filmkunst) in een gedeelde technologische en digitale cultuur terecht gekomen zijn. Dat zal er ook toe bijdragen dat we actueel Benjamins positie dienen te bekritisieren. Ik verzamel en combineer hiernavolgend evenwel die inzichten en beschrijvingen uit het essay van Benjamin op zo'n manier dat ik de tegenstellingen zoals ze zich binnen zijn denken aandienen zo getrouw mogelijk kan weergeven. Dit om de toenmalige oppositie van niet-technologische en technologische kunst scherp te krijgen.

In de schilderkunst (die in de logica van Benjamin nog exemplarisch is voor de cultuskunst) wordt er, volgens Benjamin, vanuit een (natuurlijke) afstand tot de werkelijkheid gehandeld en geoordeeld. Benjamin vergelijkt het met een magiër die een zieke de hand oplegt en dus niet te lijf gaat, niet instrumenteel binnendringt. In deze benadering herken ik het aura-fenomeen. Er is afstand (tot hetgeen gerepresenteerd wordt) en die afstand wordt naderbij gebracht, maar blijft haar kosmisch referentiekader behouden.

De afstand (tot de werkelijkheid) die de schilderkunst eigen is, brengt ons volgens Benjamin tot een contemplatie. Het is een vorm van concentratie waarbij de toeschouwer het kunstwerk binnentreedt en er in verzinkt. De toeschouwer verzinkt in het kunstwerk en niet andersom, stelt Benjamin. Ook deze omschrijving sluit aan bij Benjamins beschrijving van het aura, waarbij de toeschouwer als het ware verzinkt in de

grootsheid van de natuur. Het sluit volgens mij evenzeer aan bij wat Michael Fried, in navolging van Diderot, als “absorptie” aanduidt en als kenmerk gebruikt om de (schilder)kunst (vanaf Diderot) aan te duiden (Fried 1980). Daarmee wordt bij Fried concreet een afbeelding bedoeld waarbij de handeling die erin voorgesteld wordt op zichzelf gericht is en niet op de toeschouwer. Dit maakt het net voor de toeschouwer mogelijk om in het werk geabsorbeerd te worden en tot een reflectie te komen.

Benjamin geeft verder aan dat de schilderkunst doorheen de geschiedenis meer en meer zijn maatschappelijke betekenis verloren heeft, waardoor het genietende en het kritische zich van elkaar hebben losgemaakt. Benjamin geeft aan dat dit heeft geleid tot conventionele schilderkunst die kritiekloos is en tot nieuwe kunst die veel weerstand opwekt. Ik herken hierin de oppositie die zich gedurende de moderne tijd voordoet tussen academische schilderkunst enerzijds en de avant-garde anderzijds, of tussen de officiële cultuur en de modernisten, bijvoorbeeld tussen de schilders Bouguereau en Cézanne. Waar de eerste lieflijke taferelen van een behaaglijke, wellustige schoonheid schildert, zien we bij Cézanne naakten die vooral uit verf bestaan en weinig flatterend zijn afgebeeld. Terwijl we bij Bouguereau ons kunnen overgeven aan het genieten, worden we bij Cézanne bewust van de verf en dienen we na te denken over het feit dat we naar een schilderij kijken. Bouguereau was een populaire kunstenaar, Cézanne werd miskend. We kunnen hier ook denken aan Greenbergs onderscheid tussen kitsch en kunst, dat ik hiernavolgend zal bespreken.

Tegenover de schilderkunst staat volgens Benjamin de kunst die meer en meer bepaald wordt door de reproductietechnieken. Aan de hand van reproductietechnieken kunnen we in de werkelijkheid zelf doordringen en deze blootleggen (tentoonstellen). Benjamin maakt hier de vergelijking met een chirurg die in het vlees snijdt en zichtbaar maakt wat normaal niet gezien wordt. We verplaatsen ons naar een andere wereld. Dit heeft gevolgen voor de productie, de werking en de receptie van het kunstwerk, alsook voor de politieke mogelijkheden die daarin besloten liggen.

Bij het maken van een film wordt alles voor de camera en voor technische apparatuur (microfoons, belichting,...) opgevoerd. Het is de techniek die bepalend is. We krijgen bijvoorbeeld geen chronologische opname van de gebeurtenissen, maar opnames in een volgorde die technisch het best uitkomt. De opvoering van de acteur is niet gericht op het directe fysieke effect, maar op hoe dit overkomt op het technologische beeld.

We dringen aan de hand van de techniek door tot wat Benjamin (verwijzend naar het onbewuste van Freud) het “optisch onbewuste” noemt. De film opereert in ons denken. Concreet kan ons denken volgens Benjamin gemanipuleerd worden door de montage. Door het ene beeld na het andere te zetten, wordt bijvoorbeeld deze of gene emotie opgeroepen.

Wat Benjamin hier aangeeft, heeft zich naar onze actualiteit toe steeds verder doorgezet. Ik verwijs hier naar een bepaling van actuele kunst als “neuro-esthetica”, waarbij de kunst er in bestaat steeds verder in te grijpen in ons waarnemings- en

voorstellingsvermogen, door technologische manipulatie (in relatie tot de neurowetenschappen).⁴⁶

In Benjamins uitwerking van de receptie van film, ontmoeten we zijn gehele ontologie. De filmervaring weerspiegelt op een gecondenseerde manier onze nieuwe leefwereld. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Benjamin de film als een instrument opvat, waarbij we de veranderingen die zich in onze waarneming voordoen kunnen oefenen. Een ervaring van schok en verstrooiing gaan hierbij samen.

De kijkervaring gaat, volgens Benjamin, gepaard met een schokeffect: ons denken wordt meegenomen. We denken niet langer voor onszelf. Het kunstwerk verzinkt in ons, in plaats van andersom. Dat gaat met een schokeffect gepaard: we verlaten ons denken zoals we dat kennen, we worden afgesneden van de traditie.

Benjamin stelt dat ons een verstrooiing (*Zerstreuung*) overkomt in plaats van een contemplatie. We worden in een associatieve versnippering meegenomen en dit houdt, volgens hem, zowel de mogelijkheid tot genot als kritiek in. We participeren (in de film), samen met de andere toeschouwers aan een gemeenschappelijke beweging. We worden gezamenlijk verstrooid, ontspannen. Het uit onszelf gezet worden, en het opgaan in de massa is in die (maatschappelijke) zin een vorm van genot. De kritische dimensie schuilt mijns inziens bij Benjamin in de wijze waarop de verstrooiing plaatsgrijpt, het doel waarop het gericht is. Dit doel kan gericht zijn op een zaak buiten haar, of zoals die in de essentie van de film zelf besloten ligt, die (binnen de marxistische logica van Benjamin) als historisch product, mee de loop van de geschiedenis dient uit te voeren. De film zal volgens Benjamin aantonen dat de wetenschappelijke en artistieke bruikbaarheid van de fotografie samenvallen. Hierin schuilt de positieve en revolutionaire (dus politieke) kracht van de reproductietechniek. De film kan letterlijk en figuurlijk de massa in beweging brengen. Er schuilt hier volgens Benjamin ook een gevaar in: de neiging om in de nieuwe media de cultuur van het vroegere medium opnieuw te willen realiseren. Een misbruik van het medium dus. We kunnen dit bijvoorbeeld herkennen in het tot stand brengen van een sterrencultus. Het opvoeren van filmsterren is een manier om binnen de film opnieuw een aura te creëren. Benjamin koppelt dit aan een esthetisering van de politiek en hij verbindt het met het fascisme.

Er is nog een belangrijk punt van verplaatsing dat ik wil aanhalen: de nadruk op het tactiele in plaats van op het optische. Benjamin gaat er steeds van uit dat de

⁴⁶ Virilio maakt melding van een artistieke conferentie over neuro-aesthetica : “En mai 2005, Scott Lash, directeur du Centre des études culturelles du Goldsmith College de l’Université de Londres, organisait deux jours de conférence sur ce thème, dont le titre était ‘Neuroaesthetics’.” (Virilio 2005, 73) In de publicatie van de tentoonstelling *Sensorium, embodied experience, technology, and contemporary art* (Jones 2006) vallen omschrijvingen als “networked eyes”, “neurodynamics”, “neuroexistentialism”,... waarmee volgens mij de neuro-aesthetica verder een verhaal en vocabulaire krijgt. Het brengt ons tot een werkelijkheid waar de limieten van een voor de mens herkenbare wereld steeds verder verlegd en/of gemanipuleerd worden (door een steeds verder ingrijpende technologie).

technisch reproduceerbare kunst zich tot de massa richt, en niet tot het individu. Het is de massa die in beweging wordt gebracht. Dat maakt dat de kunst niet louter optisch is (zoals de schilderkunst die uitnodigt tot contemplatie), maar veeleer tactiel. De film installeert zich in ons, als massa en manipuleert ons waarnemend denken en voelen. Ik zou het een soort “trainingsmachine” noemen waarin we ons denken laten kneden. Als we op Benjamins metafoor van de chirurg verder gaan, zouden we kunnen stellen: we maken in een toestand van plaatselijke verdoving een operatie mee van ons verbeeldingsvermogen.

Benjamin zelf geeft weinig concrete voorbeelden. Hij refereert wel in algemene zin naar de films van Charlie Chaplin. Hierbij kunnen we ons inderdaad zowel een genotvolle als kritische ervaring voorstellen. Ik denk zelf aan (enkele latere) films als *Modern Times* (1936) en *The Great Dictator* (1940), die duidelijk tot vermaak leiden, maar ook tot een kritisch besef, en in het geval van *The Great Dictator* zelfs expliciet anti-fascistisch zijn. Ik kan me voorstellen dat deze populaire films in symbolische zin bijdragen tot de emancipatie van de massa. Benjamin zelf is ervan overtuigd dat het publiek bij het bekijken van een film van Chaplin progressief wordt.

Samenvattend kunnen we de filmervaring als volgt omschrijven: de film breekt bij ons binnen door ons uit ons (individueel en afstandelijk) denken te halen. Ze stoort onze integriteit en dit is haar schokwerking. Ze neemt evenwel ook onze gedachten mee in een verstrooiing, waardoor we ons ontspannen en kunnen genieten. Terwijl we dit meemaken worden we in de massa opgenomen en wordt gezamenlijk een verbeelding in beweging gebracht, gemobiliseerd. Dit kan op een goede of op een slechte manier gebeuren, afhankelijk van de politieke grond die eraan wordt gegeven. Benjamin pleit er voor het aura achter ons te laten en het revolutionaire potentieel van de film te realiseren door de wetenschappelijkheid ervan verder uit te werken. Alhoewel Benjamin er niet expliciet aan refereert, sluit dit aan bij de ideeën van het Russisch constructivisme (Foster 2002b, 75), waarbij bijvoorbeeld Tatlin en later Rodchenko in het begin van de twintigste eeuw ernaar streven om wetenschap en kunst te laten samenvallen. Op die manier denken ze mee de Russische Revolutie vorm te geven. Hun kunst streeft een sociale werking na. Expliciete voorbeelden hiervan zijn: Tatlins *Monument voor de derde Internationale* (1920) dat een ontwerp inhield voor de kantoren van waaruit de Sovjet-Unie bestuurd zou kunnen worden. Rodchenko's *Arbeidersclub* (1925), waar we een functionele binnenhuisinrichting aantreffen die de arbeiders stuurt in het samen doorbrengen van hun vrije tijd (de krant lezen, films kijken,...) (Foster et al. 2004, 196-201). Steeds is het typerende dat de vormgeving functioneel en niet louter esthetisch is, en de nieuwste industriële materialen en technieken worden toegepast. De vorm is dus niet op contemplatie gericht, maar op de werking van de revolutie. In plaats van voor een esthetisering van de politiek te pleiten, opteert Benjamin integendeel voor een politisering van de esthetica. Het eerste associeert hij met het fascisme, het laatste met het communisme (al wordt dat, zoals reeds aangegeven, niet expliciet zo vermeld.)

2.1.2. *L'art pour l'art* als de specifieke kunststeigen technologie (Clement Greenberg)

Clement Greenberg (1909-1994) wilde zelf eerst kunstenaar worden en volgde ook lessen bij de kunstenaar Hans Hoffmann, door wiens theorieën hij erg beïnvloed is (Harrison 2004, 55). Greenberg is de meest toonaangevende laatmodernistische kunstcriticus. Hij heeft de moderne kunst (in het bijzonder de kunst van de eerste helft van de twintigste eeuw) van een steekhoudende onderbouwing voorzien. Zonder enige overdrijving kan gesteld worden dat hij mee de kunst maakte, omdat in het geval van de moderne kunst de kritische stellingname mee onderdeel was van de kunst.

In tegenstelling tot Benjamin komt Greenberg wel tot een kritische kunst, en daarbij houdt hij (zoals Benjamin) ook rekening met het feit dat onze leefwereld meer en meer van technologie doordrongen raakt. Via Greenberg kunnen we nagaan hoe het *l'art pour l'art*-principe door kan groeien tot een specifieke kunststeigen technologie. Greenbergs mediumopvatting kadert (in aanvang) trouwens evenzeer in een duidelijk marxistisch geïnspireerde geschiedenisopvatting.

Ik duid in eerste instantie het zelfkritische principe dat Greenberg de kunst toeschrijft en kijk vervolgens hoe dit volgens Greenberg op verschillende wijzen kan plaatsgrijpen doorheen de geschiedenis, en in het bijzonder naar onze actualiteit toe. Ik baseer me op enkele van zijn belangrijkste algemene theoretische essays: “Avant-Garde and Kitsch” [1939], “Towards a Newer Laocoon” [1940], “The Plight of Culture” [1953] en “Modernist Painting” [1960].⁴⁷

Greenberg legt kunst uit als een vorm van zelfkritiek toegepast op het medium. Deze kunst noemt hij modernistisch.⁴⁸ Greenberg:

“The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself,

⁴⁷ John O’Brian vestigt er de aandacht op dat Greenbergs denken evolueert. Bijvoorbeeld met betrekking tot zijn houding tegenover de industrialisering en het marxisme. (Greenberg 1995a, XV-XXXIII) Toch denk ik dat het gerechtvaardigd is om een doorlopende lijn te distilleren uit deze vier essays omdat de kernideeën dezelfde blijven, ook al komen ze soms in een ander perspectief te staan. Greenberg mag dan soms eerder pessimistisch zijn tegenover de gevolgen van de industrialisering, zoals in “Avant-Garde and Kitsch” en soms eerder optimistisch zoals in “Towards a Newer Laocoon,” uiteindelijk zijn beide houdingen niet met elkaar in tegenspraak betreffende de analyse van wat die industrialisering inhoudt. Hetzelfde geldt mijns inziens voor de evolutie in zijn marxistisch denken. O’Brian stelt dat in de jaren 1940 Greenberg evolueert van een op Trotsky geïnspireerde visie naar wat O’Brian een kantiaans anti-communisme noemt, maar Greenberg vertrekt in zijn verschillende teksten mijns inziens steeds van een kritische houding ten aanzien van een marxistische politiek, terwijl hij aan een historicisme blijft vasthouden.

⁴⁸ Greenberg is pas in zijn latere essays de aanduiding modernisme gaan gebruiken, in het begin gebruikt hij de term “avant-garde”.

not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence.” (Greenberg 1995b, 85)

Modernisme is het resultaat van een zelfkritisch bewustzijn, dat zich in eerste instantie op een herkenbare wijze in de filosofie manifesteert. Greenberg duidt (in zijn latere essays) Kant aan als de eerste modernistische filosoof, omdat hij de filosofie vanuit haar eigen procedures kritiseert. Greenberg ziet in de kunst deze (kantiaanse) zelfkritische benadering opkomen in de tweede helft van de 19^{de} eeuw. In “Towards a newer Laocoon” (Greenberg 1993) wordt de realist Courbet voorgesteld als een sleutelfiguur, die de overgang aangeeft van een spirituele gerichtheid, eigen aan de romantiek, naar een directe materiële gerichtheid. Er wordt (bijv. bij Courbet) enkel nog getoond wat er in de realiteit te zien is. Deze materialistische en objectieve gerichtheid, zet zich, volgens Greenberg, door in het impressionisme en is noodzakelijk om ons tot het medium zelf te brengen. Dat gebeurt het duidelijkst bij Manet, die door Greenberg als de eerste modernist wordt voorgesteld. Manet is volgens hem de eerste die het platte vlak respecteert en die dus de realiteit van zijn doek (zijn medium) zelf erkent en tot kunst maakt.

De kunstenaar stelt zijn technologie niet langer in dienst van een maatschappelijk verhaal (bijv. de religie) buiten hem. Om de esthetische ervaring een plaats te kunnen geven, richt de kunstenaar zich op de processen van de kunst zelf. Hij onderzoekt hoe de kunst zelf af te beelden en neemt daarvoor (in eerste instantie)⁴⁹ de media die de kunst zelf al gebruikte: de schilderkunst en de literatuur. Binnen de kunstmatige grenzen van deze traditionele media zoekt de kunstenaar volgens Greenberg het absolute van zijn esthetische ervaring op. We krijgen een imitatie van het imiteren: het proces van de kunst zelf wordt getoond.⁵⁰ Dit is, volgens Greenberg, kunst omwille van zichzelf: *l'art pour l'art*. Het verder abstract worden is binnen deze analyse een logisch gevolg van het terugplooiën op de condities van het eigen medium, het is geen vooropgesteld doel.

⁴⁹ Ik voeg dit er tussen haakjes aan toe, omdat Greenberg de avant-garde wel ziet ontstaan als een minderheid binnen de officiële cultuur die zich van dezelfde media bedient als de officiële cultuur, maar in latere teksten (en wellicht ten aanzien van latere tijden) argumenteert dat de modernistische kunst bijvoorbeeld ook intermediaal kan zijn. In 1981 bijvoorbeeld stelt Greenberg: “Good art, great art can come from anywhere. Means don’t matter, only results.” (Greenberg 2003, 94). Als bepaling van “intermedialiteit” neem ik de omschrijving van Henk Oosterling: een samenhang van multimedia, interdisciplinariteit en interactiviteit (Oosterling 2000, 31).

⁵⁰ Als we hier de logica van Benjamin op toepassen, zouden we kunnen stellen dat de schilder meer en meer in de schilderkunst zelf binnendringt (als een chirurg) om de taal zelf ervan, het vermogen van het medium, te manipuleren. In de modernistische kunst worden de ingewanden van de kunsttaal blootgelegd. Het is mijns inziens ook ten aanzien van deze evolutie dat de schilderkunst haar verdere evolutie kent. We kunnen hier verwijzen naar de Belgische schilder Luc Tuymans, die het verbeeldingsvermogen van de schilderkunst uitdaagt, door te schilderen naar mediabeelden. Alsof de schilderkunst haar leven continueert via het opnemen en verwerken van technologische prothesen (hier de mediabeelden) en haar verhaal langs deze wegen vervolgt.

Door zich op zijn medium terug te plooiën kan de ene kunstdiscipline zich afgrenzen van de andere. Schilderkunst onderscheidt zich, volgens Greenberg, door haar “vlakheid” (“flatness”). Greenberg:

“For flatness alone was unique and exclusive to pictorial art. The enclosing shape of the picture was a limiting condition, or norm, that was shared with the art of theatre; color was a norm and a means shared not only with the theatre, but also with sculpture. Because flatness was the only condition painting shared with no other art, Modernist painting oriented itself to flatness as it did to nothing else.” (Greenberg 1995b, 87)

De avant-garde is volgens Greenberg een negatie van de officiële cultuur, die binnen de condities van de officiële cultuur blijft, en dus in een vreemde spanning blijft staan tegenover de officiële cultuur (zowel financieel als maatschappelijk). De avant-garde kunstenaar wordt een verschoppeling, een bohémien, die volgens Greenberg toch naar officiële erkenning en financiering streeft.

Tegenover de avant-garde staat volgens Greenberg de kitsch. Dat is cultuur die tot ons komt door de groeiende industrialisatie, maar geheel op berekening is gericht. Het is cultuur die herkenbaar is en een directe bevrediging schenkt. Omdat de massa zich ten dele heeft kunnen emanciperen heeft ze toegang tot cultuur. Maar ze heeft zich niet volledig kunnen emanciperen. Daardoor blijven haar vrije tijd en mogelijkheden beperkt, en blijft ze aangewezen op een vlugge bevrediging. Volgens Greenberg komt deze evolutie er omdat het socialisme nog niet ten volle vervuld is.

Wat de relatie tot de technologische invloed betreft, heeft Greenberg dus voornamelijk een negatieve houding. Ten minste, hij herkent een zich afkeren van de technologie bij de kunstenaars die volgens hem belangrijk zijn. Toch is Greenberg zelf niet van oordeel dat de kunst zich niet verder zou kunnen uitwerken binnen de industrialisering. Dat blijkt uit het essay “The Plight of Culture”, dat Greenberg in 1953 schreef (Greenberg 1965, 22-33). Ik ga hier even verder op in omdat het aantoont dat de kunst als een zelfkritisch onderzoek ook een plaats zou kunnen kennen te midden van andere media en culturele omstandigheden.

In het essay “The Plight of Culture,” speculeert Greenberg over de positieve mogelijkheden van de industrialisering, die hij als onmisbaar ziet voor het socialisme (Greenberg 1965, 26). Het is niet dat hij een pleidooi gaat houden voor zogenaamde lage cultuur. Integendeel, hij is van oordeel dat:

“(i)f high civilization as such is not to disappear, a new type of it will have to be developed that satisfies the conditions set by industrialism.” (Greenberg 1965, 28)

Hij schetst een toekomst waarin de verhouding tussen werk en vrije tijd gheredefinieerd wordt. De industrialisering heeft volgens Greenberg de scheiding tussen werk en vrije tijd opgedreven. Terwijl oorspronkelijk (Greenberg verwijst naar de context van het oude Griekse filosofische denken) de vrije tijd nog begrepen werd als de vrijheid om te investeren in zelfopvoeding en zelfverwezenlijking, wordt door de industrialisering vrije tijd tot iets gemakszuchtig – Greenberg schrijft dit in 1953. De crisis, die Greenberg dan in onze cultuur herkent, ligt in de moeilijkheid om een cultuur te laten groeien vanuit deze opvatting van vrije tijd. Greenbergs voorstel (in 1953) is dan ook de cultuur te vestigen in het werken zelf, aangezien de zelfverwezenlijking zich in het werken gaat situeren.

Toegegeven, Greenberg herinstalleert opnieuw de scheiding tussen goedkoop vermaak en hoogstaande zelfverwezenlijking, maar deze kan zich blijkbaar aanpassen aan de context. Althans, op basis van zijn redenering, kan de kunst een andere plek krijgen in de cultuur. Betekent dat dan ook dat ze geen schilderkunst meer hoeft te zijn? Greenberg schrikt niet terug van multimedialiteit of intermedialiteit⁵¹, of van een verdere democratisering, zolang de puurheid van dezelfde essentie mogelijk blijft.

Louter op de redenering verdergaand die Greenberg aanreikt, zou de kunst als een vorm van zelfkritiek, zich evenzeer kunnen vestigen in een wereld van de technologie, en dit aan de hand van om het even welk medium. Dat zou mijns inziens wel betekenen dat de inhoud van de tegenstelling tussen goedkoop vermaak en hoogstaande zelfverwezenlijking moet herzien worden. Volgens mij kunnen we de tegenstelling ook aanhouden binnen de entertainmentindustrie,⁵² maar dat maakt de zaak wel complexer.

De ontwikkeling die Greenberg aangeeft kan ook als gevolg hebben dat de abstracte kunst, die Greenberg verdedigt, verdwijnt of overgaat in iets anders. In *Towards a Newer Laocoon* (1940) merkte Greenberg reeds op:

“We can only dispose of abstract art by assimilating it, by fighting our way through it. Where to? I don’t know.” (Greenberg 2003, 568)

We hoeven dus niet bij de abstracte kunst te blijven, volgens Greenberg. Het is een product van de evolutie. Wederom is het volgens mij niet ondenkbaar dat wat de abstracte kunst ons als toegang tot de esthetica heeft opgeleverd (een pure benadering

⁵¹ Zie voetnoot 49.

⁵² Een boek dat, mede geïnspireerd door Benjamin, in deze richting zoekt is *Kritische massa* van René Boomkens (1994). Aangezien vandaag de technologie meer en meer aangepast wordt aan de individuele ervaring, zou het massa-principe dat de technologie wordt toegeschreven herzien moeten worden, maar we kunnen nog steeds op zoek gaan naar het kritische vermogen van de technologie.

van de esthetische ervaring), in een andere en zelfs populaire cultuur plaats kan nemen.⁵³

Tot besluit van deze voorstelling kunnen we stellen dat Greenberg consequent zijn principe van kunst als een kritiek van het eigen (schilderkunstige) medium aanhoudt. Maar het zelfkritische principe kan in verschillende tijden als kunsteigen technologie haar verwerkelijking krijgen in verschillende media.

2.1.3. De vergeten kritische dimensie van de technologie

Zowel Benjamin als Greenberg leggen rekenschap af van de groeiende technologisering (vanaf de aanvang van de twintigste eeuw) en werken een positionering van de kunst uit in relatie tot die technologisering.

In feite heb je bij Benjamin slechts twee mogelijkheden: kunst met een aura en getechnologiseerde kunst. Als hij het over *l'art pour l'art* heeft of over de pure kunst, dan vat hij die hoogstens op als een negatieve theologie die evenzeer aansluit bij de theologie van de kunst.

Benjamin blijft in zijn essay in de getechnologiseerde kunsten wel een kritische mogelijkheid herkennen. Die bevindt zich wat de filmkunst betreft in de montage (wat geheel in de lijn ligt van het Russisch constructivisme). Daar is volgens Benjamin een speelruimte voorhanden om ons zogenaamde “optisch onbewuste” te manipuleren. Maar ten aanzien van deze speelruimte laat Benjamin, net als het constructivisme, geen subjectieve aandacht toe. Hij streeft (in zijn essay “Das Kunstwerk im Zeitalter...”) eerder naar een verwetenschappelijking in de kunst. Adorno heeft er later in zijn *Ästhetische Theorie* (in reactie op Benjamin) duidelijk op gewezen dat ook binnen het streven van het constructivisme zich nog steeds een subjectieve vrijheid voordoet (Adorno 1973, 90-92).

Ook bij Greenberg heb je slechts twee mogelijkheden: de zogenaamde hoge cultuur en de lage cultuur. Kunst dient zich voor te doen als hoge cultuur en dient zich niet in te laten met de eigenschappen die een lage cultuur eigen zijn: bijvoorbeeld de gerichtheid op entertainment.

Bij Clement Greenberg is er het probleem dat hij een kritische dimensie binnen de historische evolutie op eenzelfde constante manier blijft doordenken. Greenberg geeft toe dat de verschijning van de kunst kan wijzigen, aangezien de omstandigheden wijzigen, maar het kritische blijft bij hem noodgedwongen geassocieerd met de hoge cultuur (de elite) en via de producten van deze hoge cultuur (de schilderkunst en de literatuur) met het visuele en literaire. Hij erkent, zoals ik heb aangegeven, dat de geschiedenis zich kan wijzigen en daarmee ook de verschijning van de hoge cultuur,

⁵³ Jenkins bijvoorbeeld merkt met betrekking tot de vormgeving van de game *Rez* op: “*Rez*’s designers have suggested that they based their designs on the theories of abstract artist Wassily Kandinsky: “*Rez* is an experience, a fusion of light, vibration and sound completely immersed in synaesthesia” (BBC News, 2002).” (Jenkins 2005, 183)

maar blijft steeds op een essentialistische en vooral statische wijze de eigenheid die hij terugvond bij de schilderkunst verdedigen. Zo pleegt hij in wezen verraad aan zijn mediumspectifieke opvatting, aangezien hij andere en nieuwe media niet vanuit hun eigen specificiteit benadert. Het purisme dat hij op een bepaald ogenblik in de cultuur vaststelt krijgt daarmee een onveranderlijk karakter. De Duve merkt in een dialoog met Greenberg ook op dat Greenberg de sociale context (het sociaal pact) van de moderne kunst niet effectief in rekening brengt (de Duve 1996b, 123-157).

2.1.4. De mogelijkheid tot kritische mediakunst met betrekking tot de periode 1900–1960

Ik kom terug op de kritiek van Adorno op Benjamin. Ditmaal verwijs ik naar de eerste commentaar van Adorno op het essay in zijn brief aan Benjamin van 18 maart 1936 (Adorno und Benjamin 1994). In deze brief wordt volgens mij de weg geopend naar een gedeelde visie tussen Benjamin en Greenberg⁵⁴, vanuit een aandacht voor de wisselwerking tussen technologie en kunst. Ik selecteer de relevante passages uit de brief. Adorno:

“Es ist mir nun bedenklich, (...), dass Sie jetzt den Begriff der magischen Aura auf das “autonome Kunstwerk” umstandslos übertragen und dieses in blanker Weise der gegenrevolutionären Funktion zuweisen. (...) Es scheint mir aber, dass die Mitte des autonomen Kunstwerks nicht selber auf die mythische Seite gehört (...) sondern in sich dialektisch ist: dass sie in sich das Magische verschränkt mit dem Zeichen der Freiheit. (...) Verstehen Sie mich recht. Ich möchte nicht die Autonomie des Kunstwerks als Reservat sicherstellen und ich glaube mit Ihnen, dass das Auratische am Kunstwerk im Schwinden begriffen ist; nicht nur durch die technische Reproduzierbarkeit, beiläufig gesagt, sondern vor allem durch die Erfüllung des eigenen “autonomen” Formgesetzes (...). Aber die Autonomie, also Dingform des Kunstwerks ist nicht identisch mit dem Magischen an ihm: so wenig die Verdinglichung des Kinos ganz verloren ist, so wenig ist es die des grossen Kunstwerks (.)(...) Sie unterschätzen die Technizität der autonomen Kunst und überschätzen die der abhängigen; das wäre vielleicht in

⁵⁴ Van Adorno is trouwens bekend dat hij grote achtung had voor Clement Greenberg. Jones citeert Adorno in haar studie over Greenberg. Jones: “As Adorno had announced to his editor in 1962, “I know Clement Greenberg very well from my American time and I think exceedingly highly of him. His opinion on Benjamin, without any doubt, will not only agree with my own one but will also carry great objective weight.”” (Jones 2005, 360)

runden Worten mein Haupteinwand.” (Adorno und Benjamin 1994, 168-175)

Adorno heeft mijns inziens gelijk wanneer hij stelt dat de zogenaamde autonome kunst (kunst die omwille van zichzelf wordt gemaakt) niet gelijk mag gesteld worden met de theologische, auratische kunst. Bij deze kunst gaat het om een vrijheid die we in seculiere zin kunnen begrijpen. Daarmee geeft Adorno aan dat de kunst seculier kan worden, zonder zichzelf als kunst te verliezen. Ik wil op deze weg verder gaan en vind evenzeer dat Benjamin de techniciteit van de toegepaste kunsten overschat en die van de autonome onderschat. Hetzelfde kan volgens mij beweerd worden van Greenberg. Er ontbreekt zowel bij Benjamin als bij Greenberg een aandacht voor het onderkennen van het kritisch vermogen van de technologische kunsten. Door het kritische midden op te zoeken tussen beide, kunnen we daartoe een eerste stap zetten.

Aanwijzingen voor het theoretische midden tussen de denkbeelden van Benjamin en Greenberg, vind ik terug bij Duchamp en bij Malraux.⁵⁵ We dienen dit middenveld volgens mij evenwel ook op zijn beurt van een kritiek te voorzien.

Duchamp stelt in het kunstmilieu waar de schilderkunst overheerst, met zijn readymade de vraag naar de technologie. Eerder (zie 1.2.2.4) heb ik op de relatie geduid tussen fotografie en de readymade. In *Le Musée Imaginaire*, waarvan de eerste editie verschijnt in 1947, toont Malraux⁵⁶ aan dat we middels de fotografie alle voorwerpen tot eenzelfde grootte en presentatie kunnen herleiden (Malraux 1965). Aldus komen we tot een imaginair museum, waarbij beelden uit verschillende milieus en tijdperken in nevenschikkingen terechtkomen.

Zowel Duchamp als Malraux stellen mijns inziens de juiste vragen en geven goede aanwijzingen betreffende de verhouding tot de technologie. Zo kiest Duchamp niet alleen zijn readymades, maar geeft hij ook aan dat we readymades kunnen bewerken en maakt hij zelf zijn eigen readymades na voor *Boîte-en-valise* (1935-41), een koffertje dat kleine reproducties van zijn eigen readymades bevat. Op deze wijze maakt Duchamp voor mij duidelijk dat we onze originaliteit kunnen terugvinden, ook binnen een gemaakte werkelijkheid. Bij Malraux speelt iets gelijkaardigs. Ook daar wordt duidelijk dat de uniformisering (ten gevolge van de nieuwe technologie) een

⁵⁵ Merk trouwens op dat ook in het kunsthistorische overzichtswerk *Art Since 1900* (Foster et al. 2004), Benjamin, Malraux en Duchamp samen aangebracht worden om de invloed van de technologie in de kunst te duiden. Benjamin wordt bekritiseerd omwille van het verlaten van de kunst (en de aura), met Malraux wordt gesympathiseerd omwille van de nieuwe creatieve mogelijkheden die hij ziet en Duchamp wordt met zijn readymadekoffer, waarin hij zelf zijn readymades namaakte, als een bewijsvoering gezien voor het feit dat een reproductie ook een vorm van creatie kan inhouden. (Foster et al. 2004, 271-275) Mijn oriëntatie sluit daar in eerste instantie bij aan.

⁵⁶ Foster merkt op dat Benjamin ten tijde van het essay in dialoog was met Malraux en dat, in omgekeerde richting, het essay van belang geweest is voor Malraux om tot *Le Musée Imaginaire* te komen (Foster 2002b, 77).

veelheid aan nieuwe expressievormen en stijlexperimenten mogelijk maakt.⁵⁷ Beiden nemen de technologische effecten ernstig en dat vind ik goed. Het helpt ons op weg om tot een vormgeving te komen van de technologie.

Ik kom nu tot de kritiek van het midden dat ik bij Duchamp en Malraux terugvind. Duchamp blijft mijns inziens te duister en te cerebraal. De vraag stellen naar wat kunst is, ten aanzien van de doordringing en opmars van de technologie, dient zich voor mij constructief met de werkelijkheid zelf te verbinden. Malraux blijft volgens mij te imaginair. Fotografie geeft ons inderdaad de mogelijkheid om de werkelijkheid anders te denken. Maar de werkelijkheid laat zich niet enkel herleiden tot een arsenaal aan foto's, ze neemt die foto's ook weer terug in zich op, verwerkelijkt op haar beurt de effecten ervan, digesteert als het ware de technologie die op haar inwerkt. Vinden we in de filmkunst trouwens niet een toepassing (en dus een verwerkelijking) terug van de inzichten die Malraux aanreikt? Kunnen we dan niet via een analyse van de filmkunst nog een stap verder zetten in het bepalen van het kunstbegrip?

De vraag die ik me, aanvullend bij Duchamp en Malraux stel, is hoe de effecten van de nieuwe technologieën in algemene zin een verwerking kennen binnen de cultuurproductie. Zowel Duchamp als Malraux verhouden zich tot de geïnstitutionaliseerde kunst en bevragen het museum. Het zijn reacties ten aanzien van een reeds geïsoleerde werkelijkheid. Ze verzetten zich misschien tegen de vorm en het denken waarin de institutie zich bevindt, maar blijven er in hun denken deelachtig aan. Zodoende verliezen we mijns inziens een aandacht voor de werkelijkheid buiten de institutionele context.

Het vormgeven van de werkelijkheid, gebruik makend van de nieuwe technologieën (foto en film) vinden we ook veelvuldig terug in de entertainmentcultuur. Niet alleen zijn er de films van Charlie Chaplin, er zijn ook de interessante kritieken van Gilbert Seldes over Chaplin (Seldes 2001). Seldes publiceert in 1924 *The 7 Lively Arts*, een manifest met kritieken van de populaire kunsten: strips, films, musicals, vaudeville, radio, populaire muziek en dans. In het boek vinden we besprekingen terug van Chaplins films, waarbij Seldes onder meer uitlegt hoezeer het succes en de originaliteit van Chaplin verbonden zijn met het medium film.⁵⁸

⁵⁷ Het lijkt me dat de film een mogelijkheid is om te experimenteren met de werkelijkheid die door de fotografie geëgaliseerd is. In de mate dat Benjamin de aandacht geeft aan montage binnen de film, verwijst Benjamin ook in die richting. Malraux geeft ons een imaginair museum, waardoor hij het "optisch onbewuste" van Benjamin terug in onze geest plaatst.

⁵⁸ Seldes over Chaplin: "That he exists at all is due to the camera (...) (...) Like every great artist in whatever medium, Charlie has created the mask of himself – many masks, in fact – and the first of these, the wanderer, came in the Keystone comedies. It was there that he first detached himself from life and began to live in another world, with a specific rhythm of his own, as if the pulse-beat in him changed and was twice or half as fast as that of those who surrounded him. He created then that trajectory across the screen which is absolutely his own line of movement. (...) It was foreordained that the improvised kind of comedy should give way to something more calculated (...) (...) His escape from the world is complete and extraordinarily rapid, and what makes him more than a figure of romance is his immediate creation of another world. (...) The flow of his

Deze kritieken wijzen erop dat zich ook in de populaire cultuur een kritisch en creatief denken voordoet. In het spoor van Seldes richt ik de aandacht op deze populaire cultuur, niet met de bedoeling om de zogenaamde hoge kunsten aan te vallen, maar veeleer om op een uitgebreidere manier aan de vraag tegemoet te komen welke wereld fotografie en filmkunst expliciet mogelijk maken en hoe we daar mee kunnen omgaan.⁵⁹

Vertrekkend vanuit een denken over de effecten van foto- en filmkunst⁶⁰, kunnen we mijns inziens met betrekking tot de periode 1900-1960 tot een bredere reflectie over het kunst-zijn komen. Ik breng hier in herinnering dat Greenberg er terecht op wees dat wat hij het modernisme noemde slechts een minderheid betrof binnen de officiële cultuur van de kunst. Door Duchamp, Malraux, Chaplin en Seldes samen te brengen wordt alvast duidelijker dat de zogenaamde autonome kunsten technologischer en de zogenaamde toegepaste kunsten kritischer (en vrijer) zijn dan gedacht wordt (door Benjamin). Vanuit deze verruiming kunnen de toenmalige (populaire) filmkunsten en de modernistische schilderkunst samengebracht en geanalyseerd worden met betrekking tot hun verwerking van de relatie tussen technologie en kunst.⁶¹ Dit zal ons niet alleen tot een bredere maar ook tot een meer realistische voorstelling van de kunsten brengen.

2.2. Kunst in het tijdperk van de televisie (1960–1990)

Wat de kunst van de tweede helft van de twintigste eeuw betreft, richt ik me eerst op de periode tussen 1960 en 1990.

Vanaf 1960 verovert de televisie meer en meer de huiskamer en dit geeft aanleiding tot een andere manier van leven en denken. We krijgen meer en meer een

line always corresponds to the character and tempo (.) (...) Beyond his technique – the style of his pieces – he has composition, because he creates anything but chaos in his separate world.” (Seldes 2001, 43-54)

⁵⁹ Merk trouwens op dat de kunstcriticus Clive Bell, een vooraanstaand verdediger van de formalistische kunst, erg positief reageert op het boek van Seldes. Michael Kammen in de introductie tot het boek van Seldes: “Bell struck a note that Seldes himself would subsequently echo: Because these lively arts, in particular, “are generally recognized as America’s contribution (to) Western civilization (this book) must be of interest to all students of the present and future on both sides of the Atlantic.”” (Seldes 2001, xxix)

⁶⁰ We kunnen hier nog aan toevoegen: waarom de nieuwe technologieën beperken tot foto en film? Dienen we ook niet te spreken over de elektriciteit, radio, telefoon, auto’s,...? Het zal wachten zijn op McLuhan om dat effectief te doen. Blijkbaar is met betrekking tot de eerste helft van de twintigste eeuw het oog als zintuig nog dominant als we het over technologieën willen hebben in relatie tot kunst. Over de kunsten wordt, zowel door Greenberg als door Benjamin, nagedacht als visuele kunst. Toch dienen we hier bij op te merken dat Benjamin reeds wijst op de tactiele kwaliteiten uitgaande van het medium film.

⁶¹ De populaire kunsten en de modernistische schilderkunst in eenzelfde verband brengen, betekent nog niet ze gelijk stellen aan elkaar. Integendeel, net door ze aan eenzelfde thematiek (de relatie technologie–kunst) te koppelen, wordt duidelijk hoe in eenzelfde tijd, zich verschillende verwerkingen kunnen voordoen. De analyse zal er zich dan moeten op richten te achterhalen wat hun verschillen inhouden en hoe relevant die zijn voor het construeren van ons kunstbegrip.

consumptiesamenleving, maar evenzeer is het de periode van allerhande opstanden: de tegencultuur van de jaren 1960 en 1970 (in het bijzonder mei 1968).

In de beeldende kunst krijgen we na de talrijke welbekende avant-gardes, een uitwaaiering in tal van stijlen. Deze uitwaaiering heeft veel, zonet alles te maken met de oprukkende technologisering. De kunsthistorica en -critica Rosalind Krauss plaatst alvast de veelheid van stijlen die zich in de kunst voordoen vanaf 1960 in het verlengde van de televisie.⁶² Maar Krauss beperkt zich tot de kunsten die zich binnen de contouren van de gevestigde kunstwereld voordoen. Ik wil het wezen van de kunst nog verder kunnen denken, vanuit het perspectief van de technologie van de televisie, alsook in de televisie zelf.

Opnieuw stel ik twee belangrijke denkers voor. Marshall McLuhan, de Canadese cultuurfilosoof, maakt van de kunstfilosofie een mediafilosofie. Van hem verscheen in 1964 *Understanding Media, the extensions of man*. Hij legt (net als Benjamin) de nadruk op de technologie zelf. De Franse filosoof Jean-François Lyotard komt in de sociologische studie tot een analyse van onze postmoderne samenleving: *La condition Postmoderne* (1979) en ontwikkelt de aanzet tot een nieuwe filosofie van de kunst (in het verlengde van de esthetica van Kant). Lyotard positioneert zich (net als Greenberg) tegenover de technologie. In *l'Inhumain*, dat in 1988 verscheen, stelt Lyotard dat we tegenover de onmenselijkheid van de technologie een andere onmenselijkheid aanwezig moeten stellen.

Ik stel achtereenvolgens de ideeën met betrekking tot kunst van McLuhan en Lyotard voor (2.2.1 en 2.2.2). Daarbij kies ik er expliciet voor om McLuhan in het verlengde van Benjamin, en Lyotard in het verlengde van Greenberg te plaatsen. Dit om duidelijke denkassen tot stand te brengen met betrekking tot de relatie technologie – kunst. Bij beiden mis ik een positieve aandacht voor de vorm van de kunst (2.2.3). Ik leg me tot slot toe op hoe de kunst in deze periode een kritische televisiecultuur ontwikkelt (2.2.4).

2.2.1. “The medium is the message” (Marshall McLuhan)

Marshall McLuhan (1911-1980) heeft zich als professor in de Engelse taal op de media gericht. De manier waarop hij dat deed was (en blijft) controversieel. Zijn geschriften zijn uitermate experimenteel (hij werkte vaak samen met kunstenaars) en zijn stellingen hebben ook vaak een duistere, profetische kracht.

⁶² Haar typering van de televisie maakt dit duidelijker. Rosalind Krauss: “(T)he fact of the matter is that television and video seem Hydra-headed, existing in endlessly diverse forms, spaces, and temporalities for which no single instance seems to provide a formal unity for the whole. This is what Sam Weber has called television’s “constitutive heterogeneity,” adding that “what is perhaps most difficult to keep in mind are the ways in which what we call television also and above all differs from itself.”” (Krauss 1999b, 31).

McLuhans grote gerichtheid op onze media en de wijze waarop we door deze bepaald worden, maakt van McLuhan een vader van veel postmodernen, in het bijzonder van Baudrillard, die ons anno 1980 helemaal ziet opgaan in een wereld geregeerd door de (communicatie)media (Genosko 1999).

Ik situeer McLuhan in het verlengde van Benjamin. In mijn tekst ga ik eerst in op deze verwantschap met Benjamin. Vervolgens behandel ik: de wijze waarop McLuhan de media opvat, de werking van de media en de rol die McLuhan toeschrijft aan de kunstenaar, en de manier waarop McLuhans geschriften in het verlengde liggen van zijn mediafilosofie. Ter afsluiting koppel ik vanuit de bekomen inzichten van McLuhan opnieuw terug naar Benjamin.

Ik baseer mijn analyse voornamelijk op het meest bekende geschrift van McLuhan: *Understanding Media, the Extensions of Man*, dat voor het eerst verscheen in 1964 en dat naast zijn mediumtheorie een analyse presenteert van verschillende media (kleding, wiel, film, televisie,...) (McLuhan 2003).

Er is veel discussie (Grosswiler 1996) of McLuhan in het verlengde van de geschriften van Benjamin kan geplaatst worden. McLuhan zelf refereert niet aan Benjamin. Hij werkte verder op de ideeën van Harold Innis, van wie hij les gekregen heeft en die benadrukte dat het aangewezen was om de kenmerken van een medium te bestuderen om er de invloed van te kunnen nagaan. Het zijn de tegenwoordige onderzoekers die argumenten leveren om McLuhan al dan niet met Benjamin te associëren. Daarvoor zijn zowel argumenten voor als tegen te geven (Grosswiler 1996).

Ik beschouw de verschillen tussen Benjamin en McLuhan (die er zeker zijn) eerder als het gevolg van de evolutie van de technologie. McLuhan levert volgens mij een van de mogelijkheden om de technologische ontologie die we terugvinden bij Benjamin te continueren en te hernemen vanuit het tijdperk van de televisie (en het zegevierende van de populaire cultuur). Belangrijk hierbij is dat voor McLuhan, net als voor Benjamin, de kunst zich dient te verwezenlijken middels de technologische media. Vanuit zijn tijdsperspectief breidt McLuhan het denken over media wel gevoelig uit en gaat hij naar enkele wetmatigheden (patronen) betreffende hun effecten op zoek. Daarbij moeten we er rekening mee houden dat McLuhan allerminst een marxist is (zoals Benjamin). Het marxisme wordt door McLuhan geduid als een technologisch effect. Hij ziet het als een uitloop van de mechanisering. McLuhan zelf is een humanistische katholiek en ook deze oriëntatie hangt voor McLuhan samen met de werking van de media.

We kunnen in McLuhan iemand herkennen die ten aanzien van kunst de omgekeerde procedure volgt in vergelijking met *pop-art*. In plaats van de lage kunsten tot hoge kunsten om te zetten, zoals *pop-art* dat doet, gaat hij de tegenovergestelde kant uit. McLuhan geeft de kunst een plaats ten aanzien van de technologische media, met als eigenheid dat de kunst deze media voor ons verduidelijkt en de slechte effecten ervan voorkomt. Een niet onbelangrijke anekdote illustreert hier de positie van

McLuhan. Als professor Engelse taal was McLuhan gericht op de hoge kunsten (literatuur). Hij ervoer evenwel dat zijn studenten taalkundig veeleer beïnvloed waren door reclameslogans en allerlei commerciële taal, dan door de meesterwerken uit de literatuur. Om de aandacht van zijn studenten te vatten, is hij de effecten van technologische media gaan bestuderen. Deze aandacht voor de media brengt ons onmiddellijk bij een van zijn belangrijkste uitspraken uit *Understanding Media*: “The medium is the message” (McLuhan 2003). Om door te dringen tot de mediafilosofie van McLuhan dienen we deze uitspraak en haar implicaties te begrijpen.

De manier waarop McLuhan media opvat is heel eigengereid en nogal complex. McLuhan definieert media als extensies van de mens. Zo heeft hij het over het wiel als een extensie van de voet, over het schrift als een extensie van het oog,⁶³ over kleding als een extensie van de huid, etc. Deze media zijn verlengstukken van de mens in de zin dat ze partiële werkingen eigen aan de mens (zich verplaatsen, informatie selecteren, warmte reguleren,...) uitvergrooten en een dimensie geven buiten de mens. Deze opvatting brengt McLuhan ertoe te stellen dat de mens zich via de media steeds meer buiten zichzelf brengt.

Hierbij dienen we op te merken dat de mediale verlengingen zich ten tijde van McLuhan aandienen in wat hij het elektrische tijdperk noemt. Het is de elektriciteit die de aard van onze media en onze relatie tot de media (en van de media tot elkaar) bepaalt en dankzij de elektrische technologie kunnen we ons zenuwstelsel buiten onszelf brengen. Televisie en de toenmalige computer beschouwt McLuhan dan ook als extensies van ons zenuwstelsel. Hij stelt bijvoorbeeld dat we met de computer ons geheugen buiten onszelf kunnen brengen. Door ons zenuwstelsel buiten onszelf te brengen, komen we meer en meer in informatiesystemen terecht.

Ik kom tot de cruciale zin: “The medium is the message.” In het elektrische tijdperk sluiten we de media op elkaar aan, binnen de context van een door elektriciteit bepaalde werkelijkheid. Doorgaans vormt het ene medium de inhoud van een ander medium, maar het elektrisch licht heeft geen inhoud en geeft ons, volgens McLuhan, dan ook het inzicht dat het medium de boodschap is, en niet haar inhoud. Elektrisch licht maakt als medium een ander functioneren mogelijk, en heeft onze werkelijkheid veranderd. Door het elektrisch licht hebben we bijvoorbeeld het onderscheid tussen dag en nacht opgeheven. Het heeft onze levenservaring veranderd, terwijl licht feitelijk geen inhoud heeft. Het medium is dus in psychosociaal opzicht de boodschap: het verandert onze omgeving en onze wijze van denken. Ik ga later door op hoe onze omgeving door de media verandert. Eerst wil ik McLuhans opvatting over de tijd en zijn tijd aangeven. Aangezien media doorheen de tijd op een andere wijze functioneren is ook McLuhans inzicht dat het medium de boodschap is tijdsafhankelijk.

⁶³ McLuhan: “It is in its power to extend patterns of visual information and continuity that “the message” of the alphabet is felt by cultures.” (McLuhan 2003, 120)

Voorafgaand aan het elektrische tijdperk, bevonden we ons, binnen de opvatting van McLuhan, in het mechanische tijdperk.⁶⁴ Volgens McLuhan brachten we vroeger met de media vooral eigenschappen gerelateerd aan fysieke lichaamsonderdelen buiten onszelf. Ik begrijp dat louter mediaal gezien het mechanische tijdperk volgens McLuhan minder psychisch georiënteerd was. Het mechanische tijdperk bracht ons tot fragmentatie (de essentie van machinetechnologie) en specialismen. Het elektrische tijdperk brengt ons integendeel terug tot een meer integraal bewustzijn.

Specifiek met betrekking tot onze westerse geschiedenis spreekt McLuhan vaak over onze visuele Gutenberg-cultuur. Onder invloed van het schrift en de boekdrukkunst, heerste volgens McLuhan vooral een typografische en lineaire wijze om de werkelijkheid te benaderen. Het is deze zienswijze die geheel wordt gewijzigd wanneer het elektrische tijdperk intreedt. In het elektrische tijdperk worden we (zintuiglijk) voortdurend aangeraakt (bestraald). Dit zorgt ervoor dat niet enkel het oog centraal staat (zoals dat in onze typografische cultuur volgens McLuhan het geval was). We keren in het elektrisch tijdperk terug naar de oor- en de tastmens.

Binnen de mediastroom die ons overkomt, herkent McLuhan een onderscheid tussen hete media en koele media. Hete media geven veel informatie (aan de zintuigen) en verwachten weinig participatie van ons, koele media geven weinig informatie en verwachten veel participatie. Voorbeelden van het eerste zijn (volgens McLuhan) radio, foto's, film, gedrukte tekst,... Voorbeelden van koele media zijn (volgens McLuhan) telefoon, cartoons, televisie, spraak,... Bij foto en film bijvoorbeeld hebben we een scherp beeld (hoge resolutie). Daartegenover hebben we bij de (toenmalige analoge) televisie een minder scherp beeld (lage resolutie) en dienen we des te meer inspanning te leveren om het beeld zelf samen te stellen (hoge geïnvolveerdheid).

McLuhan noemt ook de mechanische tijd heet en het elektrische tijdperk, dat hij ook aanduidt als het televisietijdperk, koel. We evolueren dus in de tijd van McLuhan richting een koele tijd, maar daarbinnen zijn zowel nog hete als koele media actief. Volgens McLuhan kenmerkt zijn eigen tijd zich als het scharniermoment tussen twee grote tijdperken. Ook al leven we dan al een eeuw met elektriciteit, we zijn volgens zijn oordeel nog altijd niet aangepast aan onze nieuwe mediale omgeving.

We kunnen ten overstaan van deze onderscheidingen reeds opmerken dat Benjamin, vanuit de logica van McLuhan gezien, zich richt op hete media (in een steeds koeler wordende tijd). Film wordt door McLuhan trouwens als een medium

⁶⁴ McLuhan spreekt met betrekking tot het mechanische tijdperk over een evolutie van 3000 jaar. McLuhan: "After three thousand years of specialist explosion and of increasing specialism and alienation in the technological extensions of our bodies, our world has become compressional by dramatic reversal." (McLuhan 2003, 6) McLuhan is ervan overtuigd dat we door het elektrische tijdperk in een samenleving terecht komen waarbij alles met alles verbonden wordt en dit de wereld kleiner maakt in plaats van groter. In plaats van een verdere uitbreiding en verkenning van de wereld, zoals in het mechanische tijdperk gebeurde, dreigt er zich nu een implosie van onze werkelijkheid voor te doen. Om dit te voorkomen dienen we ons bewustzijn van de (elektrische) media en het nieuwe tijdperk waarin we leven te ontwikkelen.

besproken dat zich in het midden bevindt tussen de mechanische technologie en de nieuwe elektrische wereld.⁶⁵ Vanuit deze positionering geeft McLuhan in zijn bespreking ook aandacht aan de films van Charlie Chaplin. Volgens McLuhan ontwikkelt Charlie Chaplin een personage dat enerzijds door het mechanische geconditioneerd is (en dat imiteert, door zich als een mechanische pop te gedragen), terwijl hij verlangt om zo dicht mogelijk bij het (organische) menselijke leven te geraken (cfr. het integrale bewustzijn). De uitbouw van dit personage strookt met de eigenheid die McLuhan de film toedicht, en het is er dan volgens hem ook een verbeelding van.

We komen volgens McLuhan tot de aanmaak van nieuwe media door een vorm van overprikkeling (oververhitting) uit de omgeving en uit een verlangen naar macht.⁶⁶ Dus door psychosociale factoren. Door ons verlengstukken aan te meten, verandert onze werkelijkheid. De schaal, het tempo en de patronen waarbinnen we de werkelijkheid ervaren wijzigen zich. Vanuit een oververhitting van de mechanische media en de wil die te beheersen, zijn we dus geëvolueerd naar een meer op koelheid georiënteerde tijd. Door de elektriciteit hebben we ons nog onafhankelijker kunnen maken van de organische ruimte en tijd (bijv. van dag en nacht) en hebben we de media-effecten van de mechanische tijd kunnen omkeren (van heet naar koel). Zorgden de mechanische media voor een explosie, dan doet zich nu het omgekeerde voor ten gevolge van de elektriciteit. McLuhan spreekt van een implosie en zijn uitspraak dat de wereld een dorp is geworden (“global village”) kan vanuit die context begrepen worden. Op de verdere implosie dienen we volgens McLuhan te reageren met decentralisatie, net omdat dat ook het effect van het elektrisch licht is. Aldus kunnen we, volgens McLuhan, tot een politiek komen gericht op kleine centra.

Hoe we volgens McLuhan met de media kunnen omgaan, wordt duidelijker aan de hand van zijn interpretatie van de mythe van Narcissus.⁶⁷ Het zal ook de rol van de kunst(enaar) verklaren.

Volgens McLuhan raakt Narcissus niet verliefd op zichzelf, maar is er het probleem dat hij gefascineerd wordt door een afbeelding waarvan hij niet doorheeft dat

⁶⁵ We kunnen hier, zoals bij Benjamin, ook opmerken dat vandaag de analyse van McLuhan, die voortbouwt op de oppositie mechanisch – elektrisch ten dele achterhaald is door de digitalisering. Ook al heeft de digitalisering ook de elektriciteit nodig, ze wist veel onderscheidingen uit tussen vroegere media. De vraag die we ons ook kunnen stellen is, of de uitspraak “the medium is the message” vandaag nog wel geldt. Verandert met de media ook niet het perspectief dat we op die media kunnen innemen?

⁶⁶ McLuhan: “To extend our bodily postures and motions into new materials, by way of amplification, is a constant drive for more power.” (McLuhan 2003, 247)

⁶⁷ In de media-mythologie van McLuhan schuilt een hele psychologie van de media. Het elektrische tijdperk is volgens McLuhan trouwens het tijdperk van de psychoanalyse. Dit omdat door ons zenuwstelsel buiten onszelf te brengen, we van buitenaf in ons geheel worden aangeraakt en niet enkel partieel. Voor McLuhan is het ook betekenisvol dat we bij de psychoanalyse gaan liggen en dus, volgens hem, in de integraliteit van ons gehele lichaam worden aangesproken.

het hemzelf weerspiegelt. Zo ziet McLuhan ook de verhouding van de mens tot de technologie en het gevaar dat daarmee gemoeid is: we kunnen opgaan in de media, zonder te begrijpen dat ze extensies zijn van onszelf.

Dat een medium een uitbreiding inhoudt van iets dat onszelf kenmerkt, werkt volgens McLuhan als een autoamputatie. Dat geeft ons pijn. Misschien zijn we daar niet tegen opgewassen en reageren we met een soort verdoving (narcose). Dit is de slechte reactie: er is een verdwazing waarbij we ons in de effecten van de technologie verliezen en daarmee gaat dan ook effectief een stuk van onze menselijkheid verloren. De media brengen ons menselijk functioneren uit onszelf en brengen ons als mens steeds verder uit onszelf in de openbaarheid. Volgens McLuhan geeft dit ons ook de kans om het begrip van onszelf te verfijnen. De media zijn immers uitvergrotingen die aspecten van onszelf weerspiegelen. Wat onbewust was, kan daardoor bewust worden. Het elektrische tijdperk is volgens McLuhan dan ook het tijdperk van de angst (door de blootstelling), het onbewuste (dat blootgesteld wordt), de apathie (als slechte reactie) en het bewustzijn van het onbewuste (als goede reactie).

Tegenover dit tijdperk wordt aan de kunstenaar door McLuhan een grote rol toegekend. De kunstenaar heeft volgens McLuhan een integraal bewustzijn, wat hem uitermate geschikt maakt voor het elektrische tijdperk. De kunstenaar is diegene die in staat is om de media wel aan te kunnen. Vanuit zijn gevoeligheid voor veranderingen in de zintuiglijke waarneming kan de kunstenaar op de media reageren, vooraleer ten onder te gaan aan de negatieve effecten ervan.⁶⁸ De kunstenaar is volgens McLuhan bijgevolg de enige die in de actualiteit kan leven. McLuhan vraagt zich trouwens af of we, wanneer we zouden begrijpen hoe media werken, niet allen als kunstenaar zouden functioneren.

McLuhan bedrijft mijns inziens een vorm van technologische fenomenologie, waarbij de media waarover hij vertelt, mede bepalend zijn voor de manier waarop hij kan vertellen. McLuhan zelf maakt de vergelijking met de zeiler in Edgar Allan Poe's *A Descent into the Maelstrom* (1841). Terwijl de zeiler zich in de maalstroom bevindt, participeert hij en bestudeert hij de effecten ervan.

McLuhan gebruikt de taal bewust als medium en laat zowel in zijn wijze van argumentatie als presentatie, zien en ervaren hoe die taal zich wijzigt ten aanzien van de mediamaatschappij. Zo bevat *Understanding Media*, naast flitsende uitspraken, tal van zappende inzichten (informatie uit geheel verschillende informatiebronnen). Voor zijn boeken werkt hij soms samen met ontwerpers-kunstenaars (met Quentin Fiori voor *The Medium is the Massage* (2001/1967), met Harley Parker voor *Counterblast* (1969a)), waardoor we erg dynamische voorstellingen krijgen van beeld en taal. Maar McLuhan probeert binnen die totaliteit van indrukken en impulsen, binnen die tastbaarheid, wel

⁶⁸ Elke Müller geeft in haar studie betreffende de relatie tussen virtualiteit en lichamelijkheid een mooie uiteenzetting over “modeziektes”, die volgens haar mede het gevolg zijn van het niet meer kunnen incorporeren van de effecten van nieuwe technologieën (Müller 2009, 405-438).

steeds tot een bewustzijn te komen (van het medium en van de mens). We dienen terug te keren naar onszelf (en kunnen dat blijkbaar ook), aangezien de media extensies zijn van onszelf en ons buiten onszelf plaatsen. De schrijfstijl en vormgeving waarin McLuhan zijn inzichten presenteert, helpen mee het bewustzijn te verscherpen dat we ons steeds in de media bevinden.

McLuhan geeft aan dat onze hang naar heelheid, empathie en diepgaand bewustzijn het gevolg is van de technologie en dat hij zelf *Understanding Media* vanuit het geloof in een uiteindelijke harmonie van alle levende wezens heeft geschreven.⁶⁹ Er is een duidelijke link tussen het humanistisch katholicisme dat McLuhan aanhangt en de mediatheorie die hij voorstelt. McLuhan schrijft vanuit een geloof over media, niet gericht op het conceptuele denken. Op dezelfde wijze beweert hij dat god geen concept is, maar een onmiddellijk en alomtegenwoordige presentie. Het licht van de media wordt bij McLuhan het licht van het denken (de boodschap), maar is bij McLuhan ook het licht van de religieuze inspiratie (de boodschapper). McLuhan:

“In Jesus Christ, there is no distance or separation between the medium and the message: it is the one case where we can say that the medium and the message are fully one and the same.” (McLuhan 1999, 103)

Is het humanistisch katholicisme van McLuhan een uitvloeisel van zijn denken over de media of andersom? Is het niet McLuhans wijze om de media tot hemzelf te brengen en erop zijn eigen wijze de controle over te krijgen? In het mediatijdperk is het humanistisch katholicisme een mogelijke keuze, van waaruit op zich weer de media tegemoet kunnen worden getreden. Dit denkspoor biedt zich als mogelijkheid aan binnen de mediatisering, maar het betekent voor mij evenzeer dat er ook andere keuzes gemaakt kunnen worden die eventueel tot andere perspectieven leiden ten aanzien van de media. De media brengen volgens mij niet enkel een geloof in de media mee. Vandaar dat het mij ook goed lijkt (en zelfs noodzakelijk) om naast en tegenover McLuhan ook Lyotard te presenteren.

Ik hoop duidelijk gemaakt te hebben dat het patrimonium van Benjamin aan de hand van McLuhan gevoelig is uitgebreid en geëvolueerd, samen met de technologie. Vertrekkend vanuit de mediafilosofie van McLuhan kom ik tot de volgende observaties:

Benjamin had het vooral over de effecten van foto- en filmkunst. Hij beschreef hoe de film ons bewustzijn shockeert en ons meeneemt in een massabeweging, die zowel kritisch als ontspannend kan zijn. McLuhan schrijft vanuit het televisionele

⁶⁹ McLuhan: “The aspiration of our time for wholeness, empathy and depth of awareness is a natural adjunct of electric technology. (...) There is a deep faith to be found in this new attitude – a faith that concerns the ultimate harmony of all being. Such is the faith in which this book has been written.” (McLuhan 2003, 7)

tijdperk. Ook McLuhan beschrijft het effect van technologie als een shock (autoamputatie), en de technologie houdt een mogelijkheid in tot misleiding (verdwazing), maar ook tot een verruimde zelfkennis.

Terwijl Benjamin omschrijft hoe de film een maatschappij kan maken, zien we bij McLuhan hoe de televisie een maatschappij kan maken. Benjamin zag, vertrekkende van de filmkunst, twee mogelijke maatschappijtypes: de progressieve (communistische) en de fascistische (met een terugkeer naar de aura en de sterrencultus). McLuhan stelt de “global village” voor, waarin hij pleit voor meerdere centra (de verschillende kanalen op televisie). McLuhan pleit hierbij vooral voor een terugkeer naar onszelf (de autonomie van het individu). Deze terugkeer gebeurt bij McLuhan op een manier die ik zou omschrijven als “bewuste vervoering,” en die in het geval van McLuhan ook gelieerd is met een katholieke geloofsovertuiging.

Bij Benjamin verdwijnt de kunst, ze wordt ingezet ten voordele van de politiek. Bij McLuhan wordt de kunst het voorbeeld van hoe we de media kunnen lezen. Zoals ook Perniola aangeeft: McLuhan verplaatst de kunstfilosofie naar een mediafilosofie (Perniola 1998, 78). Maar dat betekent ook dat de invloed van de kunst verder doordringt in het denken over de technologie, en dat de kunst niet is opgehouden. Integendeel, aangezien we geheel en al in de ban van de media geraken, en de kunst de meest voortreffelijke wijze is om ons daartoe te verhouden, is er meer dan ooit kunst nodig.

Het komt erop neer dat McLuhan een interpretatie van elektriciteit aan Benjamin heeft toegevoegd, waardoor hij de effecten die Benjamin de technologie toeschrijft een “verkoeling” bezorgt. In de mate dat de elektriciteit een technologie is die ons overheerst, blijft er de moeilijkheid om zich aan te passen. Maar in de mate dat de elektriciteit een vrijheid heeft gebracht, scheidt ze (aantoonbaar) nieuwe mogelijkheden tot zelfontwerp, politiek en kunst.

2.2.2. Het onmenselijke van de kunst (Lyotard)

Bij Jean-François Lyotard (1925-1998) vinden we een grote affiniteit met de kunsten terug alsook een duidelijk ethisch-politiek engagement (hij was onder meer lid van het tijdschrift “Socialisme ou Barbarie”). Lyotard is uiteindelijk bekend geworden als de filosoof die het “postmoderne” beschreven heeft.

Met zijn studie *La condition postmoderne* (Lyotard 1979), waarin hij nagaat hoe onze wijze van kennen is veranderd, maakte Lyotard naam en faam. Maar *La condition postmoderne* is niet het grote filosofische werk van Lyotard. Dat is *Le Différend* (Lyotard 1983) dat in 1983 verscheen en waarin Lyotard een eigen taalfilosofie ontwikkelt (in het verlengde van Kant en de late Wittgenstein⁷⁰).

⁷⁰ Lyotard richt zich in *Le Différend* tot de derde kritiek van Kant en zijn socio-politieke geschriften en tot de *Philosophische Untersuchungen* van Wittgenstein en zijn nagelaten werk.

Alhoewel *La condition postmoderne* een sociologisch boek is en *Le Différend* zijn filosofisch hoofdwerk, ligt in beide de nadruk op een doorwerking van de moderniteit. Postmoderniteit, in de betekenis van Lyotard, staat voor een aandacht voor wat in de moderniteit niet gearticuleerd wordt, de vergeten moderniteit dus. Maar de postmoderniteit is dus, zoals ik het interpreteer, altijd al in de moderniteit aanwezig.

Ik zal Lyotards bepaling van kunst als een postmoderne versie van Clement Greenbergs kunstfilosofie voorstellen. In mijn tekst zal ik eerst ingaan op enkele verschillen tussen Greenberg en Lyotard, vervolgens werk ik de positie van Lyotard met betrekking tot de kunst verder uit. Dit door in te gaan op zijn verhouding tot de derde kritiek en op zijn interpretatie van de wisselwerking technologie – kunst. Ik besluit met enkele bedenkingen aangaande Lyotards verwerking van de moderniteit en van Clement Greenberg.

Mijn presentatie is gebaseerd op verschillende artikels uit *L'inhumain* (Lyotard 1988), in het bijzonder “Représentation, présentation, imprésentable” (uit 1982), aangevuld met Lyotards andere bronnen waar nodig en geïnspireerd door de secundaire teksten van Buci-Glucksmann (2001) en van van Peperstraten (1991, 1995a en 1995b).

Lyotard stelt een doorwerking van de moderniteit en haar cultuur voor en verwijst hierbij naar het Freudiaanse *Durcharbeitung*. In de mate dat Greenberg toonaangevend is voor de moderniteit (in de kunst) en vanuit zijn kritische stellingname ook mee de modernistische kunst heeft bepaald, kunnen we volgens mij in Lyotard ook een doorwerking herkennen van de kunstfilosofie van Greenberg.

Greenberg beschrijft de avant-garde (of zoals hij het later noemt: de modernistische kunst (Greenberg 2003)) formalistisch. Hij herkent bij haar een mediumonderzoek en ziet ook in haar de mogelijkheid (en de wil) om tot de officiële cultuur te behoren. In tegenstelling tot Greenberg, vindt Lyotard een formalistische (modernistische) benadering niet meer aangewezen. Hij herkent in de schilderkunst het doorbreken van de vorm en noemt dit vormloze: materie. In het doorbreken van de vorm ligt, bij Lyotard, het loskomen van de officiële cultuur. Alhoewel deze tegenstelling een oppositie suggereert, zal ik aantonen dat het (bij Lyotard) in wezen om een doorwerking gaat waarmee Greenberg en het modernistische denken worden gecontinueerd.

Zoals Lyotard aangeeft: tot de epiloog van de moderniteit en de proloog van de postmoderniteit. (Lyotard 1983, 11) In de aandacht voor de esthetica en het sociaal-politieke vindt Lyotard een oriëntatie op het voelen terug (het sublieme wat de esthetica betreft en het enthousiasme, als modaliteit van het sublieme, wat het politieke betreft) die niet meer tot een verstandelijk vastliggend denkkader terug te brengen is. In de aandacht voor de taalspelen van Wittgenstein, vindt Lyotard het medium terug waarin het denken zich voordoet (“the linguistic turn”), alsook de heterogeniteit van de verschillende taalspelen. In combinatie krijgen we bijgevolg, in de differentie, bij Lyotard een aandacht voor wat het verstandelijke denkkader doorbreekt en ons in ons gevoel raakt. Dit gebeurt steeds ten aanzien van een taalspel.

Lyotard inspireert zich net als Greenberg op Kant, maar terwijl Greenberg zich op de zelfkritische vorm richt, benadrukt Lyotard het complexe of postmoderne vormloze. Lyotard verplaatst daarmee (ten aanzien van de esthetica van Kant) de aandacht van het esthetische begrip “schoon” naar “subliem.” Om de doorwerking van de moderniteit door Lyotard te begrijpen (en parallel daarmee de door mij voorgestelde doorwerking van Greenberg), dienen we Lyotards positionering ten aanzien van Kants esthetica te verduidelijken.

Het onderscheid tussen schoon en subliem, is een onderscheid dat Kant heeft uitgewerkt in het eerste deel van zijn derde kritiek (Kant 1974, 115-301; KdU A, 1-260 – B, 1-263). Terwijl het schone bij Kant een harmonie inhoudt tussen verbeelding en verstand en dit voor een gevoel van welbehagen zorgt, is er bij het sublieme een samengaan van verbeelding en rede, wat met een complex gevoel (positief en negatief) overeenkomt.

Het schone geeft ons een gevoel, waarbij we een eenheid en een herkenning ervaren. Terwijl we het niet onder een begrip kunnen vatten, is het wel gericht op een bevestiging van ons verstandelijk vermogen. Het schone staat in relatie tot de eerste kritiek van Kant waarin het cognitieve vermogen onderzocht wordt.

In het sublieme worden we geconfronteerd met iets dat te groot is voor ons (verstand) en dus ons (verstandelijk begrijpen) te boven gaat. Dat wordt in eerste instantie als negatief (maar niet als levensbedreigend) ervaren. We worden voorbij ons verstand gedreven, maar komen daardoor ook tot een diepere zingevende/morele ervaring, tot een ervaring van de rede (die het verstand te boven gaat) in ons. De ontkenning van ons verstand en de terugkeer tot onszelf, met een dieper besef, zorgt voor het complexe gevoel dat zowel positief als negatief is. De sublieme ervaring staat in contact met de tweede kritiek van Kant, waarin het morele onderzocht wordt.

Het grote verschil met Kant is dat bij Lyotard de eenheid van het denken/bewustzijn (die er nog bij Kant is) onherstelbaar doorbroken is.⁷¹ Dat is typerend voor de postmoderniteit en haar complexiteit. Lyotard herkent binnen Kant een aanzet tot het denken van deze postmoderniteit in het sublieme en dit door het sublieme van haar verstandelijke kritische context, waarin ze zich nog bij Kant bevindt, te bevrijden.⁷² Dat zorgt er ook voor dat bij Lyotard het sublieme meer als het vormloze wordt onderscheiden dan bij Kant. Lyotard drijft de differentie op (tussen verstand en rede, tussen vorm en vormloos, tussen eerste en tweede kritiek).

⁷¹ Vandaar dat in *Le Différend* Lyotard niet enkel Kant als bron aangeeft, maar de Wittgenstein van de *Philosophische Untersuchungen*, met de aandacht voor taalspelen. In de heterogeniteit van de taalspelen herkennen we het doorbreken van het enkele bewustzijn.

⁷² Er is in de interpretatie van Lyotard een verwantschap tussen het sublieme en de differentie. Lyotard: “Le différend est sans issue. Mais il peut être senti comme tel, comme différend. Tel est le sentiment sublime.” (Lyotard 1991, 280) Het sublieme gevoel is het voelen van de differentie zelf.

Ik kom nu tot de verhouding technologie–kunst. Lyotard herkent in de moderne kunst een zich afkeren van de technologie. Ook deze verhouding denkt Lyotard in het verlengde van de oppositie tussen het schone en het sublieme. De aandacht voor het sublieme in de kunst komt er, volgens Lyotard, door de technologie.

Bij Kant waren de esthetische oordelen gericht op de natuur en was de kunst een bevestiging van de schoonheid van de natuur. Wij zijn volgens Lyotard door de industriële en post-industriële evolutie in een werkelijkheid terechtgekomen die geheel en al van het technowetenschappelijk kapitalisme doordrongen is. Deze technowetenschappelijke werkelijkheid heeft zichzelf en ons, volgens Lyotard, tot de fotografie gebracht en in confrontatie met de fotografie zien we de gerichtheid van de kunst veranderen. De fotografie is dus volgens Lyotard het gevolg van de technowetenschappelijke gerichtheid, het is er een verlengstuk en een agens van, en zorgt ervoor dat ons idee van schoonheid verandert. Ook de fotografie zorgt voor schoonheid, maar deze schoonheid is volgens Lyotard “te mooi,” en dit omdat ze bijna geheel en al bepaald is door industriële processen. Lyotard voegt eraan toe:

“Cependant quelque chose est indiqué par ce *trop*, un infini, qui n’est pas l’indéterminé d’un sentiment mais l’infinie réalisation des sciences, des techniques et du capitalisme. (...) La dureté du beau industriel contient en elle l’infini des raisons techno-scientifiques et économiques.” (Lyotard 1988, 134-135)

Volgens Lyotard is de fotografie een uitvoerder van de drang tot verwezenlijking van een technowetenschappelijk kapitalisme en dat tot in het oneindige. Het is deze gerichtheid op het oneindige, eigen aan het technowetenschappelijke kapitalisme, dat voor een teveel aan schoonheid zorgt (binnen de technologie). In het verlengde van dit proces, situeert Lyotard de vernietiging van de ervaring:

“La fin de l’expérience est sans doute la fin de l’infini subjectif, mais, comme moment négatif de la dialectique de la recherche, elle est la concrétisation d’un infini anonyme qui organise et désorganise sans cesse le monde, et dont le sujet individuel, à quelque niveau qu’il soit dans la hiérarchie sociale, est le serviteur volontaire ou involontaire.” (Lyotard, 1988, 135)

Het einde van de ervaring is het einde van de (oneindige) subjectiviteit. In plaats daarvan treedt, in de visie van Lyotard, een (oneindige) anonimiteit op de voorgrond die de wereld gaat bepalen. Onze individualiteit wordt afhankelijk van de plaats die ze inneemt ten aanzien van die heersende anonimiteit.

Lyotard ziet de technologie als destructief: hij stelt dat de technologie ons (schoonheids)gevoel vernietigt en ons integendeel tot een verstandelijke en associatieve schoonheid brengt. Lyotard drijft dus in *L'inhumain* een tegenstelling tussen natuur en technologie op de spits, hij ziet daarbij de technologie effectief als een vorm van berekening, die onze gevoelsmatige betrokkenheid wegneemt. Hij stelt dat het technowetenschappelijke kapitalisme de oneindigheid van het begrip, het concept, wil verwezenlijken:

“La science, la technique et le capital, même dans leur style matter of fact, sont autant de modes d’actualisation de l’infini des concepts. Savoir tout, pouvoir tout, avoir tout, ce sont des horizons, et les horizons sont à l’infini.” (Lyotard 1988, 135)

Het technowetenschappelijke kapitalisme regeert door concepten te verwerkelijken. Het houdt een productie in van macht, gerelateerd aan kennis en dit, volgens Lyotard, tot in het oneindige.

Tegenover de onmenselijkheid van de technologie, die een ongevoeligheid impliceert, dient volgens Lyotard een andere onmenselijkheid ingezet te worden, die onze gevoeligheid kenmerkt. Bij Lyotard is dat het sublieme. De sublieme esthetica zoals Lyotard zich die voorstelt, zoekt niet de bevestiging op, maar plaatst zich in het negatieve, in de negatie (van de moderniteit) – we kunnen mijns inziens hier ook spreken van de antithese als een doorwerking van de moderniteit. Ter illustratie van het negatieve wijst Lyotard erop hoe de moderne kunst zich afkeert van het publiek en er niet door geapprecieerd wordt.

De nieuwe esthetica die Lyotard voorstelt, is niet objectiveerbaar: ze gaat het verstand te boven. Ze richt zich volgens Lyotard op het absolute. Maar het absolute is niet presenteerbaar. We krijgen, volgens Lyotard, een presentatie van het feit dat er iets niet presenteerbaar is: de presentie. Lyotard verwijst in dit verband naar de abstracte kunst, die ons geen verhaal vertelt over een gebeuren, maar de aanwezigheid zelf centraal stelt.

Ik wil verder doorgaan op de relatie tussen het sublieme en de schilderkunst, dit vanuit de bevinding dat het sublieme volgens Lyotard steeds kan teruggevonden worden en dat hij telkens naar de schilderkunst terugkeert.

In wat voor tijd en ten aanzien van wat voor medium dan ook, een sublieme ervaring kan steeds teruggevonden worden. In *Le Différend* benadrukt Lyotard hoe hij verschilt van de positie van Adorno die pleit voor een negatieve dialectiek na Auschwitz. De gruwel van de Tweede Wereldoorlog zou erop wijzen dat we niet langer mogen geloven in de totale maakbaarheid van onze samenleving. Lyotard volgt Adorno, maar wijkt in die zin van hem af, dat hij niet temporeel wil denken. Auschwitz is voor Lyotard een model voor filosofisch inzicht, niet een gebeurtenis waarna alles verandert (Lyotard 1983). Lyotard houdt dan ook zijn interpretatie van het sublieme aan, al kan

het sublieme zich onder andere historische omstandigheden anders voordoen: de onmenselijkheid verplaatst zich.

Lyotard maakt in 1985, samen met Thierry Chaput, de tentoonstelling *Les Immatériaux* over de invloed van nieuwe technologieën (Lyotard et Chaput 1985). Hudek herkent in die tentoonstelling opnieuw het sublieme in de aandacht voor wat niet gerepresenteerd kan worden (Hudek 2009).⁷³

Zoals aangegeven is het opvallend dat Lyotard steevast op de schilderkunst terugkomt. De volgende titels getuigen daarvan: *Que peindre? Une Gestion du couleur* (2008), *Karel Appel. Un geste de couleur* (2009), *La peinture, anamnèse du visible* (2000). Met betrekking tot de tentoonstelling *Les Immatériaux*, dat over de invloed van de nieuwe media gaat, stelt Hudek (2009) dat Lyotard de schilderkunst wil verdedigen, zelfs redden. Hudek:

“*Les Immatériaux* does not perform a ‘deconstruction’ of an exhibition medium, rather it draws attention to a specific ‘medium’ condition – that of painting – through the specific ‘exhibitionary’ form of an heterogeneous ‘mise en espace-temps’ in which competing discursive genres could be played out.” (Hudek 2009, z.p.)⁷⁴

Dat we met Lyotard blijven terugkeren naar het sublieme en naar de schilderkunst, heeft alles te maken met zijn opvatting van postmoderniteit als een

⁷³ Hudek: “This is how the sublime could be said to re-enter *Les Immatériaux*, by way of a derivation from the illustration of the sublime (in the works of Newman, for example) to a non-representational, second-degree sublime that comes to the fore in the act of manifesting, or trying to manifest the sublime at work in painting.” (Hudek 2009, z.p.)

⁷⁴ Hudek legt de aandacht voor schilderkunst uit verwijzend naar drie kunstenaars die in de tentoonstelling zijn opgenomen en waar Lyotard herhaaldelijk over heeft geschreven: “it is likely that the inclusion in *Les Immatériaux* of Duchamp, Monory and Buren can be attributed directly to Lyotard. By 1985 Lyotard had published essays on all three, and having noted the conspicuous absence at the Pompidou of ‘painterly’ painters such as Newman – on which Lyotard had also written – one can infer that what the three artists have in common, in relation to *Les Immatériaux*, is their complex relationship to the ‘medium’ of painting and its manifestation. In particular, including these ‘painters’ would have allowed Lyotard to counter the Adornian thesis that the technosciences rendered the efforts of modernist avant-gardes obsolete, and to present three case studies in which ‘painting’ defied the repeatedly declared ‘end’ of its medium condition. This is not to argue that the covert presence of ‘painting’ in *Les Immatériaux* constituted proof that postmodern heterogeneity effectively challenged the divisions modernism had upheld between art, science and popular culture. Rather, the incidental presence of ‘painting’ in *Les Immatériaux* articulated one way in which the most modernist medium could relinquish its material limits in order to manifest the processes by which it makes *seeing* visible. How successful one judged this demonstration to be would ultimately determine whether one found *Les Immatériaux* to be a dramatisation of the sorrow prompted by the spectacle of the decline of Enlightenment ideals or of the uncertain jubilation elicited by the unfulfillable promise of the postmodern.” (Hudek 2009, z.p.)

doorwerking van de moderniteit. Het moderne, dat zich op het zichtbare en kenbare richt, dient bij wijze van postmoderniteit haar schaduwzijde op te zoeken: hetgeen niet voorgesteld en gekend kan worden. De doorwerking van de moderniteit komt dan in de kunst neer op een anamnese van het zichtbare (Lyotard 2000; Buci-Glucksmann 2001, 155-168). Wat de kunst betreft, richt Lyotard zich weliswaar op het medium dat bij uitstek visueel is, de schilderkunst,⁷⁵ maar hij legt de nadruk op het negatieve, het onverwerkte:

“Quand on cherche à présenter qu’il y a quelque chose qui n’est pas présentable, il faut martyriser la présentation.” (Lyotard 1988, 137)

Dat we de presentatie tot martelaar moeten maken betekent wel dat we binnen de context (of de referentie) van de moderniteit en haar visuele gerichtheid blijven. De noodzaak tot het martelaarschap is de opmars van het technowetenschappelijk kapitalisme. Dat vernietigt, zoals we gezien hebben, volgens Lyotard het contact met de materie (het vormloze). Dat contact wil Lyotard “redden”, maar hij blijft daarvoor ook aangewezen op dezelfde moderniteit waartegen hij zich (met de postmoderniteit) verzet. We komen in een paradoxale situatie terecht. De ingewanden (de materie, de kleur) van de (schilder)kunst treden als het ware op de voorgrond, en dit als referentie naar een traditie die er niet (meer) is.

Het brengt mij tot het besluit dat Lyotard vooral de moderniteit wil continueren in een tijd die aan haar voorbij gaat, of die haar toch ingrijpend wijzigt. We verlaten de moderniteit, doordat we, zoals McLuhan bijvoorbeeld stelt, in het elektrische tijdperk leven. Het elektrische tijdperk gaat mijns inziens aan de moderniteit voorbij, in de zin dat het de moderne oppositie tussen natuur en technologie ingrijpend verandert. Lyotard beaamt de wijziging (de vermeerdering van technologie), maar blijft daarbinnen de oppositie tussen natuur en technologie op een moderne manier aanhouden. Hij denkt de relatie in een absolute tegenstelling. In plaats van de moderniteit ook verder positief mee te laten evolueren met de technologie, kiest Lyotard ervoor om resoluut met de technologie te breken. Dit brengt mij terug tot Greenberg.

Hierboven stelde ik dat we Lyotard kunnen voorstellen als de *Durcharbeitung* van Greenberg. Ik wil nu deze specifieke doorwerking typeren.

Volgens Greenberg keerde de kunst op zichzelf terug (als een *l’art pour l’art*) omwille van het behoud van hoogstaande (esthetische) waarden, binnen een tijd waarin die waarden door de effecten van de industrialisering bedreigd waren. Lyotard zoekt evenzeer naar het behoud en de continuïteit van hoogstaande waarden (hij verzet zich tegen de onmenselijkheid van de technologie), maar dat vanuit de blik van de post-

⁷⁵ Het zijn Clement Greenberg en de schilders waarop Greenberg zijn analyse richt die de schilderkunst als een medium voor het oog hebben geduid. Zie ook de titel *Eyesight alone* van A. Jones’ studie van Greenberg (Jones 2005).

industriële samenleving. Lyotard probeert (mijns inziens) de esthetische ervaring te redden.

Lyotard spreekt de combinatie van de absolute en de objectieve gerichtheid (zoals die in Greenberg te vinden is) tegen, maar er blijft bij Lyotard evenzeer een aandacht voor het absolute en het objectieve aanwezig. We krijgen in de interpretatie van Lyotard in de kunst presentaties van het feit dat er iets niet gepresenteerd kan worden. Datgene wat niet kan gepresenteerd worden is volgens mij de objectivering van de absolute gerichtheid die Lyotard aan de technologie toeschrijft. Daarmee zet Lyotard mijns inziens de geschiedenis van de relatie tussen het absolute en het objectieve verder (op een negatieve wijze).

Vanuit dit spoor (de relatie tussen het absolute en het objectieve) blijft bij Lyotard de gerichtheid op de schilderkunst aanwezig en krijgen we de anamnese van de schilderkunst. Zowel Greenberg als Lyotard houden de schilderkunst aan in een tijd die reeds aan dit medium voorbij gaat. Aldus komt de (schilder)kunst bij Greenberg in een zelfonderzoek terecht, terwijl Lyotard haar middelen nog verder uitkleedt en tot een marteling van de presentatie komt. Het is, in de interpretatie van Lyotard, niet meer het medium dat te voorschijn komt en zichzelf affirmeert als vorm (zoals bij Greenberg), maar het is de materie (“de ingewanden”) die blootgelegd wordt.

Lyotard blijft binnen het denkspoor van Greenberg en de kunst waarnaar Greenberg verwijst, maar dit vanuit het perspectief van een latere tijd. Lyotard is voor mij de Greenberg uit het tijdperk van de televisie.

2.2.3. Het gebrek aan positieve aandacht voor de vorm van de kunst bij McLuhan en Lyotard

De kunst wordt in de periode 1960-1990 gekenmerkt door een waaier van stijlen en kan als een doorwerking opgevat worden van de kunst in de periode 1900-1960. Op dezelfde manier kunnen we volgens mij ook McLuhan en Lyotard als doorwerkingen presenteren van respectievelijk Benjamin en Greenberg. Aldus heb ik in mijn tekst de denkas Benjamin–McLuhan ontwikkeld naast de denkas Greenberg–Lyotard.

In een tijd die steeds verder van de technologie doordrongen is, wordt het steeds moeilijker om de oppositie tussen technologie en kunst aan te houden. Dit betekent ook dat het moeilijker wordt om de denkers die zich op deze relatie richten van elkaar te onderscheiden. We krijgen een complexe puzzel, waarin er veel dwarsverbanden uitgetekend kunnen worden (tussen Benjamin, Greenberg, McLuhan en Lyotard onderling).⁷⁶

⁷⁶ Als voorbeelden van dwarsverbanden: het kritisch bewustzijn, zoals ontwikkeld door Greenberg ten aanzien van de schilderkunst, vinden we bij McLuhan terug ten aanzien van de media. Een verwerking van het verlies van de aura, zoals uitgewerkt bij Benjamin, wordt door

Ook de onderscheiding en de tegenoverstelling tussen McLuhan en Lyotard wordt diffuser en complexer. Perniola wijst erop dat ze vaak in elkaars verlengde worden voorgesteld, maar dat ze fundamenteel tegenstrijdig zijn (Perniola 1998, 78-83). Ook ik heb willen benadrukken dat McLuhan en Lyotard functioneren binnen een andere denkas. Maar McLuhan en Lyotard delen wel de referentie naar dezelfde tijd en het denken dat uit deze tijd volgt. McLuhan en Lyotard verwerken hetzelfde tijdperk van de televisie.

Dat tijdperk heeft blijkbaar tot gevolg dat we geconfronteerd worden met een serieuze toename van indrukken, informatie en kunstuitingen. Daarbij kan McLuhan nog een eenheid ontwaren, terwijl Lyotard alle eenheid telkens opnieuw doorbroken ziet worden. Ten aanzien van beiden heb ik hetzelfde probleem: ik mis een positieve aandacht voor de vorm van de kunst.

Alhoewel McLuhan en Lyotard heel veel aandacht geven aan kunst, hebben ze nauwelijks aandacht voor de specifieke en concrete gedaante waarin het kunstwerk zich aanbiedt. Ze hebben het allebei over de werking van kunst, ofwel tegenover de media (McLuhan) ofwel tegenover de moderniteit (Lyotard). Beiden richten op de werking van de kunst, zonder nog aandacht te besteden aan de specifieke concrete vormen waarin die zich aandient. De vorm behoort ofwel tot de communicatiemedia (McLuhan) of tot de moderniteit (Lyotard). De taak en het wezen van de kunst is volgens deze denkers de vorm van de communicatiemedia of de moderniteit tegen te werken, door hun effecten uit te stellen (McLuhan) of te ondermijnen (Lyotard). We komen bij beide auteurs tot een psychoanalytisch geïnspireerd kijken. Bij McLuhan wordt het bewustzijn ondermijnd (geschokt) door de nieuwe technologieën en wat voorheen niet bewust was komt aan de oppervlakte. Lyotard stelt een doorwerking van de moderniteit voor.

Vaak hebben ook de geschriften van beiden een experimentele vormgeving en verlaten ze de herkenbare vormelijkheid en het herkenbare begrip. Ze worden voorbeelden van hun eigen kunstopvatting, die ook meer en meer de kunstopvatting van hun tijd wordt. McLuhan en Lyotard geven mee uitdrukking aan een periode in de kunst (1960–1990) waarin de kunst effectief brak met de mediumtheorie die heerste. Thierry de Duve heeft niet voor niets zijn theorie dat je kunst kan maken “met alles en om het even wat” ten aanzien van de kunst uit deze periode ontwikkeld. De “vorm” alsook het medium lijken niet meer of toch veel minder van belang. Volgens mij neemt dit niet weg dat de kunst nog steeds in wezen een vorm dient aan te nemen en zich ook tot het denken van die vorm verhoudt. Op dat vlak lijkt me de kunst van de periode 1960–1990 nog niet of toch minstens onvoldoende gedacht door McLuhan en Lyotard.

Lyotard beaamt en mee in zijn betoog opgenomen om te pleiten voor een differentie en de moderne kunst als de herkenning van die differentie.

2.2.4. Televisie als een kritisch medium

Ik wil in het tijdperk van de televisie en haar effecten ten aanzien van de beeldende kunsten op zoek gaan naar de mogelijkheid van kritische televisie. Dit omdat ik ervan uitga dat de televisie niet alleen de kunst tot een uitwaaiing in verschillende stijlen leidt (Krauss) of de geïnvolveerdheid van de toeschouwer als gevolg heeft (McLuhan), maar ook omdat het medium in zich de mogelijkheid tot een kritische dimensie draagt. Om op zoek te gaan naar kritische televisie richt ik me tot de videokunst (zoals die zich vanuit de beeldende kunst voordoet) en op cineasten die voor de televisie gaan werken (en in het bijzonder het fenomeen van de filmische documentaire).

Het ligt voor de hand om in eerste instantie in de videokunst op zoek te gaan naar de televisie als een kritisch medium. De videokunst die zijn aanvang vond halverwege de jaren 1960, zocht immers naar het realiseren van de kritische dimensie van de televisie. We kunnen in dit verband verwijzen naar het video-activisme van Les Levine en Frank Gillette (Rush 2005, 84-85). Zij trokken de straat op en brachten op een levensechte en dynamische manier in beeld wat normaal niet getoond werd (zwerfers, opstandelingen,...). Nam June Paik, die gemeenzaam als de vader van de videokunst beschouwd wordt, ging op een anti-technologische manier met de technologie om. Grofweg kunnen we stellen dat de videokunst een kritische attitude aanneemt tegenover de (commerciële cultuur van de) televisie tot midden de jaren 1980 (Rush 2005, 92). Vanaf de jaren 1980 wordt de tegencultuur verlaten en komt het tot een meer opbouwende kunst ook aangaande vorm en begrip. Het gaat niet meer louter om het ondermijnen van de vorm en het verstaan in de kunstwerken. De meer theatrale videoinstallaties van de videokunstenaars Bill Viola en Gary Hill (Rush 2005, 152-158) zijn hiervan een voorbeeld. Elk gaan ze vanuit hun specifieke interesses op zoek naar het heruitvinden van onze identiteit in relatie tot het medium video en ze komen tot narratieve en/of interactieve werken.⁷⁷

Ik wil de waardevolheid van de alternatieve aandacht (voor het niet perfecte, het storende, het onevenwichtige, onverstaanbare, persoonlijke,...) die deze videokunstenaars met hun werken tot stand gebracht hebben allerm minst ontkennen noch minimaliseren. Hun experimenten hebben vaak ook een bredere verwerking gekend, niet in het minst wanneer ze na verloop van tijd overgenomen werden door de meer algemene commerciële cultuur. Ik vraag me wel af of we niet ook met betrekking tot de televisie zelf (en de inhoud van haar programma's) op zoek dienen te gaan naar het kritische potentieel. Is er kritische televisie terug te vinden binnen de meer algemene cultuur?

⁷⁷ Rush: "Video artists of the 1980s and 1990s have largely, though not exclusively, turned their attention to personal narratives that reflect a quest for identity (particularly cultural or sexual) and political freedom." (Rush 2005, 111)

Om de aandacht voor experimentele televisie te verruimen, verwijs ik naar de dertiendelige filmische televisiereeks *Berlin Alexanderplatz* (1980) van Werner Fassbinder en de cinematografische documentaire *Shoah* (1985) van Claude Lanzmann.⁷⁸ Deze voorbeelden maken explicieter hoe vanuit het medium film producties ontwikkeld worden die ook binnen de door televisie gedomineerde tijd hun plaats krijgen.⁷⁹ In beide werken is er bovendien een vorm gevonden om te reflecteren over de gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog. Lanzmann theoretiseert ook de wijze hoe we met het onrepresenteerbare kunnen omgaan. Videokunstenaars hebben zich tot elk van beide kunstenaars verhouden en beiden worden dan ook vernoemd als referenties binnen overzichten van de videokunst. Maar daarbij worden ze voornamelijk besproken als inspiratiebronnen en is er minder aandacht voor de wijze waarop deze werken zelf mee de cultuur hebben gevormd en hun tijd hebben vormgegeven.⁸⁰

Berlin Alexanderplatz van Werner Fassbinder is een verfilming van het boek van Alfred Döblin. In de serie maken we zowel een verwerking (een *Durcharbeitung*) mee van de woelige jaren 1920–1930 in Duitsland, maar ook wordt er mijns inziens artistiek een vormentaal uitgevonden om dat in beeld te brengen. Deze vormentaal gaat verder dan louter het verkennen van de mogelijkheden die de televisie en haar technologie bieden of het aanpassen van een literair denken (het boek van Döblin) naar een televisioneel denken. Er zijn verschillende stijlen in de film aanwezig die elkaar overlappen: zo zien we zowel de visuele verbeelding van de handelingen van het hoofdpersonage, als horen we datzelfde personage via een klankband vertellen en reflecteren over de gebeurtenissen waarin hij verzeild raakt. Door de actie en het vertellen over de actie zowel samen als gescheiden van elkaar in beeld te brengen, kunnen we vanuit de ene invalshoek over de andere nadenken en beide in relatie brengen tot de historische gebeurtenissen waaraan ze refereren. Ook vandaag, wanneer

⁷⁸ Van beiden zijn er ook eerdere verwante voorbeelden te geven: *Welt am Draht* (1973) van Fassbinder en *Pourquoi Israël* (1973) van Lanzmann.

⁷⁹ Tot de belangrijkste effecten van het medium televisie en de videokunst reken ik de suggestie van directe weergave van de realiteit en de nabijheid (intimiteit) die het medium kan oproepen. De filmkunst is in die zin, zeker in die tijd, nog afstandelijker, zowel met betrekking tot de realiteitsweergave, als de verhouding tot de toeschouwer. Dit heeft technologische oorzaken. Film, die gemaakt werd met pellicule diende eerst ontwikkeld te worden, wat een andere verhouding tot het beeld meebrengt, terwijl bij een video-opname er een directe opname en weergave gerealiseerd kunnen worden. De filmische televisiereeks en de cinematografische documentaire betreffen combinatievormen: er is de bewuste encenering (eigen aan film) en er is de gerichtheid op het direct weergeven van de realiteit (wat video kenmerkt). Maar juist deze combinatie maakt het mijns inziens mogelijk om het medium televisie zowel te ondervragen als te creëren. Omdat in de middelen van een nieuwe tijd (de televisie), de erfenis van de middelen van een vroegere tijd (film) worden meegenomen, zoals McLuhan beweert (McLuhan 2003).

⁸⁰ Françoise Parfait verwijst naar de invloed van Claude Lanzmann op de videokunst als cineast van het reële (Parfait 2001, 78) en bespreekt hoe de kunstenaars Rainer Oldendorf en Dominique Gonzalez-Foerster verwijzen naar het werk van Fassbinder (Parfait 2001, 301, 305). Michael Rush brengt het politiek geëngageerde werk van de videokunstenaar Odenbach in verband met de films van Fassbinder (Rush 2007, 140).

de (analoge) televisie niet meer toonaangevend is, blijft deze serie een getuigenis afleggen van een periode uit de geschiedenis en blijft er in het werk een vorm aanwezig die een kritische reflectie stimuleert.

Shoah van Claude Lanzmann, is een 9u.30min. durende documentaire waarin op een filmische manier getuigenissen worden gepresenteerd omtrent de massavernietiging van de Joden. Claude Lanzmann gaat daarbij op zoek naar een vorm voor wat niet presenteerbaar is (de onvoorstelbare vernietiging in de concentratiekampen). Er is in de film een voortdurende confrontatie en vermenging van de oude, nog aanwezige sporen (van de oorlog) en de verbeelding ervan in de actualiteit. In het uitvinden van de vorm, wordt een medium en een inhoud gemaakt.

Claude Lanzmann verwoordt zijn opzet als volgt:

“Représenter: je n’ai fait que cela, j’ai représenté la Shoah pendant neuf heures trente de cinéma et de la seule façon possible, en inventant une forme nouvelle, adéquate à l’événement. D’un mot : la destruction des juifs et la destruction des traces de leur destruction ont été absolument contemporaines. Le crime parfait a été accompli : il n’a pas eu lieu ! Ce non-lieu du crime est le cœur même de la Shoah et de tout ce que nous endurons encore aujourd’hui. Ce sont les nazis qui ont pratiqué l’interdit de la représentation, pas moi. « Shoah » lutte et se construit plan après plan contre cet irréprésentable.” (Lanzmann 2004)

Ook al is iets onrepresenteerbaar, er dient nog steeds een vorm uitgevonden te worden om dat te representeren. Het is net de kunst die zich op de ontwikkeling van de nieuwe vormen dient toe te leggen, niet om te tonen hoe onwaar beelden zijn, maar om met hen een actuele waarheid te creëren en opnieuw een begrip te vestigen. In *Shoah* van Lanzmann krijgt het onrepresenteerbare een plaats (verbeelding) binnen het filmische karakter van een documentaire. Claude Lanzmann heeft daarmee mee vorm gegeven aan een nieuwe kunstvorm: de filmische documentaire.⁸¹

De Franse kunsthistorica Dominique Baqué spreekt zelfs over een “avant Shoah” en “après Shoah”. Volgens haar zorgt Lanzmann voor een historisch keerpunt in de wijze waarop in film de exterminatie van de Joden verbeeld wordt. Ze wijst daarbij op de heel eigen filmische manier waarop Lanzmann effectieve historische documenten gebruikt en getuigenissen inzet.⁸² De werking van die filmische manier wordt mooi

⁸¹ Dominique Baqué pleit in haar boek *Pour un nouvel art politique* (Baqué 2004) voor een aandacht voor de fotografische en filmische documentaire als een nieuwe vorm van (politieke) kunst. Ik kom hier later, in hoofdstuk 5 op terug.

⁸² Baqué: “Mais c’est à Claude Lanzmann qu’il appartient, incontestablement, avec Shoah (1985), d’avoir marqué une rupture radicale avec tout ce qui, avant, avait pu se montrer et se dire de l’extermination des juifs par les nazis. Pourtant, Shoah ne fut pas le premier documentaire

omschreven door Françoise Parfait. Zij legt de nadruk op de vele opnames waarin het hele verloop van een gebeurtenis vanuit eenzelfde camerastandpunt gefilmd wordt (*plan-séquence*). Alhoewel deze opnames geheel en al geënceneerd zijn (licht, geluid, kader waarbinnen gefilmd wordt, etc.) wekken ze toch de indruk dat er niet gemanipuleerd werd. Parfait:

“Et il est vrai que le plan-séquence donne souvent l'impression d'être un décalque du présent des personnages, et le spectateur semble être là parce que le temps n'y semble pas manipulé par les effets du montage: ellipses et changements de points de vue. Le plan-séquence pourrait ainsi se contenter de constater, d'être un témoin objectif de la situation filmée.” (Parfait 2001, 78)

In de wijze waarop Lanzmann tot een bewuste manipulatie in het beeld gekomen is, heeft hij een wijze van verbeelden uitgewerkt waardoor ons zicht op de gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog op zo'n manier wordt meegenomen, dat we mee de getuigen worden van de herinneringen aan de Tweede Wereldoorlog. We worden mee de getuigen en kunnen voor onszelf ook mee het proces maken van de herinneringen.

Ik meen dat mijn beide voorbeelden (Fassbinder en Lanzmann) illustratief zijn voor het feit dat kunst wel degelijk tot een eigen onderscheiden vorm en begrip komt, ook als die kunst zich binnen de technologische media voordoet en wanneer ze het (onpresenteerbare dat eigen is aan het) sublieme ernstig neemt.

We hebben het uiteenspatten van het denken en de kunsten, dat we met Krauss in het verlengde van de televisie kunnen plaatsen, maar we hebben ook de voortdurende tegenbeweging: het terugnemen van dat uit elkaar spatten. Deze tegenbeweging, de terugname, kan zich in het medium zelf voordoet (om het tot een ander medium te maken), maar ook in algemene zin in onze cultuur. Het gaat in de kunst om de verzelfstandiging van een toe-eigening die op zich een nieuwe werkelijkheid gaat vormen. De videokunstenaren en de televisiereksen die ik besprak, geven daartoe een aanzet. Daarbij blijven de videokunstenaren vaak nog bij een in zichzelf besloten verbeelding gericht op een specifiek circuit, terwijl de cineasten mee onze geschiedenis verwerken en creëren, gericht op een breder publiek.

De kunst van de jaren 1960–1990 is meer in de technologie terechtgekomen. Een benadering van de kunst van deze periode, vanuit het perspectief van de relatie tussen kunst en technologie, zal er mijns inziens in bestaan om een dwarsdoorsnede van verschillende vormen van “televisiekunst” voor te stellen, naast en tegenover elkaar. Dit

consacré à l'Holocauste (...) Mais Lanzmann, dans le sillage de la pensée d'Adorno, a institué un changement radical dans la conception et l'utilisation des archives, ainsi que dans la mobilisation du témoignage.” (Baqué 2004, 286)

bij wijze van voorbeeld hoe de cultuur er in is geslaagd de televisie te verwerken. De videokunst en de officiële beeldende kunst vertegenwoordigen daarbinnen volgens mij slechts een beperkt spoor, en zijn niet langer de hoofdreferentie voor een kritische kunst.

2.3. Kunst in het tijdperk van de computer (1990–heden)

Vandaag is de technologie overal aanwezig, in de zin dat de technologie alles begeleidt (vroeg of laat passeert alles via een computer), maar ze is als technologie niet altijd herkenbaar. Wat de technologie is, en hoe ze haar begrenzing vindt, is onduidelijk. Ook de kunst passeert vroeg of laat via de computer. De kunst is van dichtbij of veraf doordrongen van de technologisering. Ze wordt technologisch geproduceerd. We zijn vandaag dan ook genoodzaakt om de onderscheiding van kunst in haar verhouding tot de technologie te zoeken.

De kunst kan haar onderscheiding misschien vinden in het zichtbaar maken van de technologie en de mogelijkheden en effecten ervan.⁸³ Dit lijkt evident, maar het is ook een problematisch streven. Het is evident, aangezien we de technologie een werkelijkheid moeten geven. Het is problematisch, gezien de tegenwoordige onderlinge verwevenheid van kunst en technologie en het feit dat wanneer de kunst opgaat in de technologie, ze evenzeer uit het zicht verdwijnt.⁸⁴

Ten aanzien van de verregaande digitalisering, is het volgens mij zinvol opnieuw een denker die de kunst in technologie plaatst tegenover een denker te stellen die de kunst in oppositie brengt met de technologie. Ik zal Manovich, een theoreticus maar ook een kunstenaar, confronteren met Bourriaud, evenzeer een theoreticus maar ook een spraakmakend curator.

⁸³ Ik refereer in dit verband aan de tentoonstelling van Bruno Latour *Making Things Public* (Latour and Weibel 2005). Daarin stelt Latour voor zichtbaar te maken hoe vandaag “dingen” geproduceerd worden. Als we ons op de inbedding van de dingen concentreren, zien we hoe wij met hen verbonden zijn (in een technologische cultuur). In het zichtbaar maken van die (sociale) verbondenheid situeert Latour de mogelijkheid tot een nieuwe politiek. Het is in onze verbondenheid met de dingen dat we beslissingen nemen over onze levenswijze en huishoudkunde (economie). In de tentoonstelling waren kunstwerken en technologische apparaten opgenomen. Beide creëren een nieuwe sociale verbondenheid, terwijl ze die ook in hun ontwerp belichamen. Kunstwerken en technologische apparatuur maken dingen publiek en houden in die zin ook een politiek vermogen in zich.

⁸⁴ In *L'art à perte de vue* (Virilio 2005) stelt Virilio dat wanneer in onze van technologie doordrongen cultuur, de kunst zich enkel tot die technologie richt, ze haar zichtbaarheid verliest. De actuele kunst functioneert in zijn ogen als een soort soundtrack voor de mediagestuurde maatschappij, ze wordt muzikaal en verliest haar plasticiteit. Hij roept de kunst op om opnieuw een plastische gedaante aan te nemen. Zijn redenering valt mijns inziens ook te begrijpen vanuit het uitgangspunt dat de kunst passeert via de computer. Als de kunst in de computer huist, verliest ze haar eigen medium, en wordt ze een immateriële toevoeging aan de vormgeving die reeds door de computer bepaald is.

Manovich legt zich toe op het verstaan van de nieuwe media van zijn tijd (de computer) en zet daartoe de (hoge) kunst in. Van hem verschijnt in 2001 *The Language of New Media*. We zijn volgens Manovich in het tijdperk van de software terechtgekomen en hij ontwikkelt een informationele esthetica.

Bourriaud is als curator en theoreticus actief in de (traditionele) kunstwereld en heeft in relatie tot de kunstenaars van de jaren 1990 een theorie van de relationele esthetica ontwikkeld: *Esthétique relationnelle* (2001). In het begin van de 21^{ste} eeuw pleit hij voor een nieuw modernisme (*Altermodernism*) in de kunsten (Bourriaud 2009b).

Beiden nemen in hun onderscheidenheid positie tegenover het postmodernisme als het einde van de grote verhalen en de onmogelijkheid om tot een verstaan te komen. Ze streven er allebei naar om opnieuw een nieuwe, meer algemene theorie te construeren. Het is vooral op dit spoor, de mogelijkheid en de noodzaak om de technologie en de kunst opnieuw van een begrip te voorzien, dat ik verderga. Het is uiteindelijk vanuit dit streven dat ik zelf dit hoofdstuk, waarin ik een technologisch geïnspireerde geschiedenis van de (beeldende) kunst wil voorstellen, heb aangevat.

Ik zal in mijn tekst Manovich (2.3.1) en Bourriaud (2.3.2) voorstellen, respectievelijk in de lijn van de mediageschiedenis en de kunstgeschiedenis, om vervolgens tot een kritiek te komen met betrekking tot hun beider theorieën: de verwaarlozing van de zichtbaarheid (2.3.3). Zo evolueer ik naar de vraag hoe we tot kritische kunst kunnen komen in het computertijdperk. Om daar op in te gaan evalueer ik kort twee recente fenomenen: het doctoraat in de kunsten en games (2.3.4).

2.3.1. De man met de filmcamera plaatst zich in de computer (Manovich)

Lev Manovich (°1960) is van Russische afkomst en, zoals reeds aangekondigd, een theoreticus van de nieuwe media, alsook een kunstenaar. Hij leeft en werkt evenwel in Amerika, waar hij kunsttheorie doceert aan een kunstacademie. De focus van zijn theoretisch werk bestaat in het interpreteren van de nieuwe media vanuit de avant-garde kunst (en andersom). Zo komt hij tot de taal van de nieuwe media. Zijn artistiek werk bestaat uit computergerelateerde ontwerpen en toepassingen (o.m. computeranimatie)⁸⁵. Ik herken een politieke stellingname in zijn synthese tussen vroegere moderniteit (met de linkse ideologieën van de moderne (Russische) kunst) en onze technologische actualiteit (met haar kapitalistische connotatie).

⁸⁵ Een voorbeeld van een werk van Manovich is *Soft Cinema*, 2002-5. Het betreft een database vol filmfragmenten die gerangschikt zijn volgens semantische en formele criteria. Daarnaast is er een generator die fragmenten selecteert en bij elkaar brengt, op basis van bepaalde parameters. De instelling van deze parameters kan ook gewijzigd worden. Dit maakt dat de toeschouwer iedere keer dat hij naar het werk kijkt iets anders te zien kan krijgen. (Wilson 2010, 185)

Ik baseer me voornamelijk op Manovich's *The Language of New Media* (Manovich 2001a), maar ook op enkele teksten waarin hij zijn informationele esthetica verder uitwerkt (Manovich 2001b, 2007).

In plaats van een reflectie over de mediageschiedenis vanuit een nog mechanische bepaling bij Benjamin (verwijzend naar foto en film), of vanuit een aandacht voor de overgang naar de elektrische bepaling bij McLuhan (verwijzend naar de televisie) krijgen we bij Manovich een confrontatie met de mediageschiedenis waarin de technologische berekening zelf bevraagd en gemanipuleerd wordt (verwijzend naar de computer).

Vanaf de jaren 1990, met het internet, worden de computers volgens Manovich de virtuele ontvangst- en transportruimtes waarlangs alle cultuur passeert. Dit transformeert de wereld tot een database en we krijgen een bijzondere (computergemedieerde) wisselwerking tussen de mens en de dingen: de *human-computer interface*.⁸⁶ Binnen deze situatie waarin de computer onze cultuur bepaalt, vraagt Manovich zich af hoe we de computer kunnen culturaliseren. Daartoe is het van belang de ontologie van de computer door te denken, en daarvoor blijkt de kunst ook bij Manovich richtinggevend. Het is dan ook in het verlengde van de moderne kunst dat Manovich de taal van de nieuwe media uitwerkt.

Manovich start zijn boek *The Language of New Media* op via de film van Vertovs *Man met een filmcamera* (1929), en hij geeft aan hoe technieken uit de avant-gardefilm hun plaats hebben gekregen binnen de computer. De experimenten die vroeger cameragewijs plaatsvonden in de avant-gardefilm van Vertov, vinden we nu op een virtuele manier terug binnen de technologie die ontwikkeld wordt voor computers, zoals bijvoorbeeld het perspectivisme van verschillende camerastandpunten in games.⁸⁷

Manovich zoekt vanuit de avant-gardecultuur aansluiting met de nieuwe media, in het bijzonder de computer. Aldus herdenkt hij de zogenaamde hoge kunst ten aanzien van de computer en andersom. In dit verband is het interessant op te merken dat Boris Groys het internet aanduidt als een heet medium (volgens het onderscheid dat McLuhan maakt tussen koude en hete media) (Frieling et al. 2008, 29-31). Dat zou kunnen impliceren dat we na de verkoeling die McLuhan aankondigde, cultureel opnieuw naar een opwarming evolueren. In die zin is het niet verwonderlijk dat Manovich naar de hoge kunst en naar een heet medium (film) teruggrijpt om de computer te duiden. Dit betekent gelijk ook dat de computer(cultuur) in zich de

⁸⁶ Manovich: "As the window of a Web browser replaced cinema and television screen, the art gallery wall, library and book, all at once, the new situation manifested itself: All culture, past and present, came to be filtered through a computer, with its particular human-computer interface." (Manovich 2001a, 64)

⁸⁷ Op het einde van zijn boek stelt Manovich: "As this book has argued, in a computer age, cinema, along with other established cultural forms, indeed becomes precisely a code. It is now used to communicate all types of data and experiences, and its language is encoded in the interfaces and defaults of software programs and in the hardware itself." (Manovich 2001a, 333)

mogelijkheid houdt om opnieuw tot een “warme cultuur” te evolueren (in de zin van McLuhan), met een terugkeer naar het literaire, het zicht- en leesbare, de *high definition* van de technologie,... Het spoor dat Manovich uitzet past in ieder geval in de richting van deze bijsturing.

Manovich formuleert een informationele esthetica: de esthetica eigen aan het computertijdperk zelf, waarbij het doel is dat een wijze van mediaontwerp gestimuleerd wordt die de dataverwerking esthetiseert. Manovich:

“(W)e need something that can be called “info-aesthetics” – a theoretical analysis of the aesthetics of information access as well as the creation of new media objects that “aestheticize” information processing.” (Manovich 2001a, 217)

Het paradigma van de informationele esthetica is de database. Onder database wordt in de computerwetenschap verstaan: een gestructureerd geheel van data. Vervolgens spreekt Manovich over culturele objecten⁸⁸ in plaats van over producten of over kunstwerken. Culturele objecten zijn verzamelingen van data die op een specifieke manier worden behandeld door de ontwerper en waar op meerdere manieren mee omgegaan kan worden door de gebruiker (Manovich 2001b). Manovich spreekt enerzijds over *information design* (wat we kunnen associëren met het werk van de ontwerper) en anderzijds over *information behavior* (wat we kunnen associëren met het gedrag van de gebruiker).

Manovich noemt zijn esthetica ook een postmediale en een metamediale esthetica. Het komt erop neer dat het cultureel object niet meer afhankelijk is van een vast medium. Feitelijk is een cultureel object geen object, maar software die gedownload kan worden en vervolgens gemanipuleerd door de gebruiker. Postmediaal betekent hier dus geenszins amediaal. Het is metamediaal, omdat er keuzes kunnen gemaakt worden ten aanzien van het verworven medium (denken we bijvoorbeeld aan remixing⁸⁹).

Allerlei informatie wordt ontworpen, gedownload en gemanipuleerd, wat maakt dat we, binnen de culturele objecten, verschillende vormen van culturele software dienen te onderscheiden. Om ze te kunnen onderscheiden, ordenen, dienen we, volgens Manovich, in te gaan op hoe de verschillende culturele objecten tot hun verschil

⁸⁸ Manovich verkiest te spreken over culturele objecten eerder dan over producten of kunstwerken, net omdat de scheidslijn vervaagt en omdat de benaming object verwijst naar de constructivisten die hun “werken” ook als objecten aanduiden (Manovich 2001a). Hierin herkennen we dus een voortzetten van de ideologie van de Russische constructivisten, die ten aanzien van hun werken de grens tussen kunst en wetenschap wilden opheffen.

⁸⁹ Mooie voorbeelden van remixing vinden we vandaag vooral in de muziek. Ik denk bijvoorbeeld aan de Dewaele broers (Radio Soulwax) die internationaal succesvol zijn. Hun act en muziek bestaan uit de manipulatie (remixing) van reeds bestaande muziek (waaronder ook zelfgemaakte rockmuziek). (DVD Radio Soulwax 2008, *Part of the Weekend Never Dies*)

komen in informatieontwerp en informatiegedrag. Streven ze bijvoorbeeld een ideaal informatiegedrag na of is er een mogelijkheid tot vrije interpretatie en eigen creatie?

Wat we vroeger kunstwerken noemden, dient nu dus volgens Manovich vertaald te worden naar culturele dataobjecten. Vroegere en actuele kunst dient hierbij op een verschillende manier te worden herzien vanuit het database-paradigma. Met betrekking tot de vroegere kunst, kan dat volgens Manovich metaforisch, als het over de actuele kunst gaat kan het letterlijk. Manovich geeft volgend voorbeeld:

“(W)e can describe Giotto and Eisenstein not only as an early Renaissance painter and a modernist filmmaker, but also as important *information designers*. The first invented new ways to organize data within a static two-dimensional surface (a single panel) or a 3-D space (a set of panels in a Church building); the second pioneered new techniques to organize data over time and to coordinate data in different media tracks to achieve maximum affect on the user.” (Manovich 2001b, z.p.)

Aan dit informatiedesign beantwoordt volgens hem een informatiegedrag:

“When Giotto and Eisenstein developed new ways to organize information in space and in time, their viewers had to also develop the appropriate ways of navigating these new information structures – just as today every new major release of a new version of familiar software requires us to modify information behaviors we developed in using a previous version.” (Manovich 2001b, z.p.)

Deze vertaalslag dient trouwens volgens Manovich steeds gecontinueerd te worden. Een van de oefeningen die Manovich dan ook voorstelt, is om de woordenschat die zich ontwikkelt met betrekking tot de nieuwe media, steeds ook in te zetten om de kunst te beschrijven. Vandaag zou dat betekenen dat we ons moeten concentreren op “remixing” en de woordenschat die daarmee gepaard gaat gebruiken om ook de kunst te bepalen.⁹⁰ Andersom zal dit helpen om de technologische cultuur verder artistiek te voeden en te richten.

⁹⁰ In dit verband kan ik verwijzen naar de beeldend kunstenaar Chris Ofili die zijn *Holy Virgin Mary* (1996) omschrijft als een hiphopversie van de Maagd Maria. De kunstenaar heeft zich laten inspireren door verschillende beeldculturen (de westerse kunstgeschiedenis, grotschilderkunst, decoratie, blaxploitationfilms, videoclip, porno,...). Op basis van deze verschillende invloeden heeft hij een eigen (unieke) stijl ontwikkeld, waarmee hij zijn ervaringswereld opnieuw van een beeldvorming kan voorzien. (Weintraub 2007, 166-173) Ik haal dit voorbeeld aan, omdat het illustreert hoe kunstenaars zelf het principe van remixing al verwerken. In die zin zou het inderdaad interessant zijn om bij verschillende media en culturen (waaronder dus de beeldende

Doordat er steeds meer technieken komen, wordt ook het betekenisveld steeds verder uitgebreid. De betekenis komt dus nooit definitief vast te liggen. Dat maakt dat de taal die Manovich wil continueren tussen oude en nieuwe media, steeds opschuift en verruimd dient te worden. Er is een evolutie, maar dat betekent niet dat de verbindingen met wat vroeger was, resoluut doorbroken worden. Er is volgens Manovich vooral een toename van de mogelijkheden, geen doorbreken van de eenheid of de continuïteit. Met de toename zijn ook steeds meer verbanden mogelijk.

Het gevaar dat nog in zijn conceptie van de informationele esthetica schuilt, geeft Manovich zelf aan:

“The most immediately obvious danger is that in its emphasis on information structures and information behaviors post-media aesthetics privileges cognitive dimensions of culture without providing any obvious way to think about affect.” (Manovich 2001b, z.p.)

Het geaffecteerd zijn, het geraakt worden in zijn gevoeligheid, dat in algemene zin centraal staat bij de differentiedenkers⁹¹ (bijv. Lyotard, Nancy, Perniola), blijft hier (voorlopig) ongearticuleerd.

Zoals ik het begrip ent het analyse-model dat Manovich voorstelt zich op het communicatiemodel van Jakobson. Alleen wordt dit nu in de technologie (van de computer) ingebed: aldus krijgen we de zender, de boodschap (met haar verschillende functies) en de ontvanger binnen een informationele context gepresenteerd. De zender en de ontvanger is steeds de computer, het object van de zending is software geworden. Aldus krijgen we: informatieontwerp aan de kant van de zender, vervolgens het culturele dataobject en dan het informatiegebruik aan de kant van de ontvanger.

Ik kom nu tot mijn vraag naar de toegevoegde waarde van Manovich ten aanzien van de mediageschiedenis, en in het bijzonder ten aanzien van Benjamin McLuhan.

Manovich plaatst de ontwikkeling van de esthetica in de continuïteit van ons cognitief denkkader. Er is dus bij Manovich geen sprake meer van een resolute onderbreking van ons denkkader, waardoor vervolgens onze esthetica geopend wordt en losgemaakt wordt van onszelf (zoals dat eerder wel het geval was bij Benjamin en McLuhan). De kunst neemt bij Manovich als cultureel object plaats binnen de computer, en dit niet om haar effecten tegen te gaan (zoals McLuhan zou beweren),

kunsten) te rade te gaan in verband met hun verwerking van deze technologische praktijken (Maet 2011).

⁹¹ In verband met Lyotard verwijs ik graag naar het secundaire werk *De passie van de aanraking, over de esthetica van Jean-François Lyotard* (Peeters en Vandenaabeele 2000). De nadruk op het geraakt worden door kunst bij Nancy, wordt uitgewerkt in hoofdstuk 3.

maar om ze mee uit te dragen en vorm te geven (zoals bijvoorbeeld de drang naar eenheid).

Omtrent de herstelde eenheid tussen mens en technologie kan ik verwijzen naar de *HCI (Human Computer Interface)*. Via de mens-computer-interface is de technologie op ons aangesloten en zijn wij er ook reeds in geïntegreerd. Bij Benjamin en McLuhan worden wij eerder door de technologie geprogrammeerd en wordt onze subjectiviteit aangetast. Bij Manovich zijn alle media door de computer programmeerbaar geworden. Via de HCI kunnen we als ontwerpers en gebruikers van de computer de kunst verder integreren in de computer. We hebben dus inspraakrecht gekregen, weliswaar geheel binnen het kader van de computertechnologie.

Uit zijn denken over de technologie volgt Manovichs denken over de politiek. Na het wegvallen van de muur in 1989, ziet hij mogelijkheden om terug aan te sluiten bij het vroegere moderne (progressieve) denken en om dat vanuit de technologische actualiteit over de verschillende onderscheidingen (tussen Oost en West) heen opnieuw vorm te geven. In die zin heeft Manovich de Russische avant-garde (Vertovs film *Man met een filmcamera*) niet alleen in de computer opgenomen, maar meent hij haar politieke (communistisch geïnspireerde) project ook via de computer verder te kunnen voeren. Tot wat dit precies moet leiden, is mij niet geheel duidelijk. Een progressieve, zelfbewuste en berekende samenleving?

De toegevoegde waarde van Manovich komt samengevat hier op neer. McLuhan stelde:

“The poet Stéphane Mallarmé thought “the world exists to end in a book.” We are now in a position to go beyond that and to transfer the entire show to the memory of a computer.” (McLuhan 2003, 87-88)

Maar terwijl McLuhan aangeeft dat we onze wereld, buiten onszelf, in het geheugen van de computer kunnen onderbrengen en we daarmee onszelf verlaten, gaat Manovich (vanuit een later moment in de tijd) een stap verder. Manovich toont aan hoe we via de computer opnieuw bezit krijgen van ons geheugen en onszelf. In vergelijking met Benjamin en McLuhan winnen we dus aan persoonlijke creativiteit (subjectiviteit) in relatie tot de ontwikkeling van een (technowetenschappelijk) begrippenkader, terwijl (andersom) onze subjectiviteit geheel van de technologie doordrongen raakt. De nieuwe eenheid wordt aldus, in mijn interpretatie, vooral een nieuwe eenheid van mens (het subject) en technologie.

2.3.2. De esthetische relationaliteit (Bourriaud)

Nicolas Bourriaud (°1965) is een Franse curator en theoreticus, die in Parijs directeur is geweest van *Palais de Tokyo*, een centrum waarin actuele kunst getoond wordt. De kunst die hij toont is vaak geïnspireerd op de populaire actuele mediacultuur.

Bourriaud is bekend geworden met zijn geschrift *Esthétique relationnelle* (Bourriaud 2001), waarin hij een vormentheorie ontwikkelt vanuit een aandacht voor de sociale interactie. Deze vormentheorie refereert aan praktijken die Bourriaud herkent bij tal van kunstenaars in de jaren 1990. In de geest van deze theorie heeft hij verder gewerkt, zowel als theoreticus (Bourriaud 2003, 2009a, 2009b) als praktisch als curator. In 2009 organiseerde hij in de *Tate Modern* de triennale voor beeldende kunst en argumenteerde hij dat het in het globalistische tijdperk tijd werd voor een ander modernisme voor de beeldende kunst. Ook verscheen *Radicant* (Bourriaud 2009b), een theoretisch geschrift waarin hij zijn overtuiging betreffende een nieuw en ander modernisme (in de context van de beeldende kunst) verder uitwerkt.

Ik concentreer me op Bourriauds relationele esthetica en ga na hoe hij de verhouding denkt tussen de kunst en de technologie. Ik stel ten slotte de vraag wat Bourriaud aan de denkas Greenberg–Lyotard, die zich tot de kunst richt, heeft toegevoegd. Ik baseer me in het bijzonder op Bourriauds *Esthétique relationnelle* als zijn basiswerk, en op *Radicant* om tot zijn meest actuele positionering te komen.

Bourriaud noemt zijn esthetische theorie een vormentheorie en geen kunsttheorie, toch plaatst hij die geheel in de lijn van de institutionele kunstgeschiedenis. Via deze institutionele weg continueert hij de denkas Greenberg – Lyotard.

In de relationele esthetica wordt de intermenselijke communicatie bevraagd in een tijd waarin de communicatie technologisch een onmiddellijk karakter heeft en participeert in een economisch systeem. Ten aanzien van deze esthetica experimenteren de kunstenaars uit de jaren 1990 volgens Bourriaud met de inhoud van de intermenselijke conditie waarin we ons bevinden en dit door er expliciet vormen voor te ontwikkelen. Bourriaud:

“Dans l’art des années quatre-vingt-dix, alors que les technologies interactives se développent à une vitesse exponentielle, les artistes explorent les arcanes de la sociabilité et de l’interaction.” (Bourriaud 2001, 72)

In mijn bewoordingen komt de stellingname van Bourriaud hier op neer: de kunstenaars herontwerpen levenspraktijken in relatie tot het technokapitalistische systeem waarin we ons bevinden, en in dat herontwerpen worden de geheimen (de inhoud) van deze levenspraktijken naar buiten gebracht.

Concreet merkt Bourriaud dat in de jaren 1990 er binnen de (officiële, institutionele) kunstwereld geëxperimenteerd wordt met relationele verhoudingen. Ik geef daarvan enkele voorbeelden: Rirkrit Tiravanija organiseert verschillende soorten diners, waarbij de kunstcontext (galerie, kunstmanifestatie) gecombineerd wordt met het op een specifieke manier aanbieden van maaltijden en het scheppen van een

vriendelijke, gedeelde sfeer. Ben Kinmont biedt aan willekeurig gekozen mensen aan om hun afwas te doen en onderhoudt een netwerk waarin hij over deze activiteiten rapporteert. Philippe Parreno organiseert een feest waar individuen zich rond artistieke objecten verzamelen,... Steeds is er dus een combinatie van het artistieke milieu en van actuele levenspraktijken. Steeds is er een vorm van interconnectie.

Zoals reeds aangegeven, beschouwt Bourriaud zijn relationele esthetica niet als een kunsttheorie, maar als een vormentheorie. Bourriaud definieert daarbij een vorm als:

“Une unité cohérente, une structure (entité autonome de dépendances internes) qui présente les caractéristiques d’un monde: l’oeuvre d’art n’en a pas l’exclusivité; elle n’est qu’un sous-ensemble dans la totalité des formes existantes.” (Bourriaud 2001, 19)

Dat het kunstwerk slechts een van de vele mogelijke uitdrukkingvormen is, lijkt me evident. Ik denk bijvoorbeeld aan een televisie-interview waarbij mensen op straat bevraagd worden omtrent een nieuwsfeit. Dat is mijns inziens evenzeer een vorm, een “format,” dat ons bekend is, vaak gebruikt wordt, en dat via een interne structuur tot de voorstelling van een inhoud komt waarin zich een specifieke wereld representeert. Hier: de (gemediatiseerde) wereld van de man in de straat. Het kunstwerk is, zoals Bourriaud stelt, slechts een deelverzameling onder de verzameling van vormen. Dat het een deelverzameling is, en zich onder de vormen in algemene zin bevindt, heeft mijns inziens het voordeel dat de kunst iets over de vormen die ons overkomen kan vertellen. Daarom zal het van belang zijn het specifieke van de vormenverzameling van de kunst te duiden in verhouding tot de vormen in algemene zin.

Wat de kunst als een sociaal fenomeen onderscheidt van haar soortgenoten, is volgens Bourriaud haar (relatieve) transparantie. Ik begrijp dat de kunst volgens Bourriaud toont wat er “is.” Wat er is, dat zijn wij op een bepaald ogenblik, wat we met elkaar delen en de wijze waarop we daarin een zin vinden. Doordat de kunst niet van buitenaf gedetermineerd wordt en dus niet functioneel is, dringt ze volgens Bourriaud door tot de basisvorm van onze werkelijkheid en toont ze hoe die zingevend werkt. Bourriaud over de kunst:

“(I)l est le partage du sens à l’état sauvage – un échange dont la forme est déterminée par celle de l’objet lui-même, avant de l’être par des déterminations qui lui sont extérieures.” (Bourriaud 2001, 44)

We krijgen met andere woorden in de kunst van de jaren 1990, de zijnswijze van onze interconnectiviteit omwille van zichzelf te zien, en delen daardoor in de zingeving die haar eigen is. De rauwe versie, waartoe de kunst ons brengt, is volgens

Bourriaud de ethische versie. Wat de kunst dus aan onze huidige levenspraktijken kan toevoegen is een verkenning van de ethische dimensie ervan.

De aandacht voor de ethische dimensie van de relationele levenspraktijken binnen de kunst leidt niet enkel tot een gewijzigde blik, maar ook tot andere vormen. In het ontwerpen van die andere vormen binnen onze technologisch gestuurde werkelijkheid ligt volgens Bourriaud een politieke dimensie. Bourriaud stelt:

“Notre époque n’est pas en manque d’un projet politique, mais en attente de formes susceptibles de l’incarner, donc de lui permettre de se matérialiser.” (Bourriaud 2001, 87)

De kunst krijgt dus mee de opdracht om vormen te bedenken, vormen waardoor we mogelijks op een andere wijze aanwezig kunnen zijn in de gemeenschap waarin we ons bevinden. De technologie bepaalt onze levenswijze, daar is Bourriaud van overtuigd. Maar alhoewel technologie ons samenleven op een welbepaalde manier mogelijk maakt, is de verwerking daarvan nog op tal van manieren mogelijk. De wijze waarop we onze zijswijze vormgeven en een zin geven, ligt niet vast en er is niet één juiste vorm voor te geven. Het zijn, volgens Bourriaud, blijkbaar de kunstenaars die hier voor openheid en alternatieven zorgen. Wel moeten we, merkt Bourriaud op, indachtig blijven dat het in de kunst om een politiek van vormen gaat, en dus om een indirecte (symbolische) politiek en niet om een concrete of propagandistische versie.

Bourriaud leest de sociale experimenten (van de kunstenaars uit de jaren 1990) als micro-utopieën. Dat een allesoverheersende utopie niet meer mogelijk noch wenselijk is, beseffen de kunstenaars volgens Bourriaud. Hun praktijken hebben betrekking op een selectief, klein publiek: een toevallige micro-communautéit (het kunstpubliek als een gemeenschap van mensen die elkaar vooraf niet kennen) en het gaat om utopieën in meervoud en niet om een enkele versie. Op deze wijze bewerkstelligen de kunstenaars volgens Bourriaud de tegenpool van de vormgeving die de technologie zelf voortbrengt. De kunstenaars behoeden ons, naar de mening van Bourriaud, voor standaardisatie⁹² en voor een evidente onderwerping aan het functionalisme van het systeem waarin we ons bevinden.

De hele theorie van Bourriaud komt neer op de uitwisseling van de kunst, zoals die institutioneel is ingebed, met de invloed van de nieuwe technologieën. Door het laatste verandert hij het karakter van de kunst (en verlaat hij de kunst zoals we die kennen). Maar de uitwisseling (die Bourriaud bespreekt) komt uiteindelijk steeds weer opnieuw in de officiële, institutionele wereld van de beeldende kunst terecht. Daar

⁹² Volgens Bourriaud brengt de technologie ons dus tot een standaardisatie, en dient er gezocht te worden naar extreme of clandestiene vormen om dit te kunnen doorbreken. Bourriaud: “Symbolisé par des marchandises ou remplacé par elles, signalisé par des logos, le rapport interhumain doit prendre des formes extrêmes ou clandestines s’il entend échapper à l’empire du prévisible : le lien social est devenu un artefact standardisé.” (Bourriaud 2001, 9)

continueert ze, als we de analyse van Bourriaud volgen, haar verzet tegen de ideologie van de technologieën. Uiteindelijk bespreekt Bourriaud het verlaten van de kunst en haar zienswijze enkel vanuit het perspectief van de reeds gevestigde kunstwereld, dus van binnenuit, en net daardoor kan hij de kunst ook continueren. Deze situering plaatst hem dan ook in het verlengde van Greenberg en Lyotard die zich op de beeldende kunsten richten die we kennen vanuit onze kunstwereld, ook al incorporeert Bourriaud inzichten uit de technologie.

De bespreking van Bourriaud die ik tot hiertoe heb gegeven, is gebaseerd op *Esthétique relationnelle*, dat oorspronkelijk verscheen in 1998 en waarin hij zich richt tot de kunstenaars uit de jaren 1990. Toch kunnen we stellen dat dezelfde basisideeën en overtuigingen blijven terugkomen in zijn later werk. Ook wanneer hij in *Radicant*, dat in 2009 verscheen, naar een esthetica voor de globalisering zoekt in relatie tot de kunst van het eerste decennium van de 21^{ste} eeuw. Hij typeert deze kunst als “andersmodern,” en omschrijft dit als volgt:

“En termes politiques, le mouvement de l’altermondialisation regroupe l’ensemble des oppositions locales à la standardisation économique imposée par la globalisation: elle exprime la lutte pour le divers, sans toutefois se présenter comme une totalisation. L’altermoderne est à la culture ce que l’altermondialisation est à la géopolitique, c’est-à-dire un archipel d’insurrections locales contre les représentations officielles du monde. » (Bourriaud 2009b, 215)

Binnen de context van de globalisering, stelt Bourriaud de kunst als volgt voor: ingebed in het weefsel dat de mondialisering bepaalt, maar zich afzettend tegen de standaardisatie van het commerciële circuit, komt de kunst – vanuit de lokale inbedding – tot een eilandengroep waarin alternatieven voorgesteld worden. Dit correspondeert geheel met de redenering over de kunst van de jaren negentig: bepaald door de circuits van de nieuwe technologieën, maar zich afzettend tegen de standaardisatie van het commerciële circuit, en vanuit een inbedding in onze levenspraktijken tot de voorstelling komend van micro-utopieën waarin zich alternatieve voorstellen aandienen. Zowel de verschijningswijze van de kunst (als een circuit van kleine eenheden), als van haar vijand (het technowetenschappelijk kapitalisme dat ons tot een gestandaardiseerd gedrag brengt), blijven dezelfde. Alleen de sociale inbedding evolueert en zorgt voor een bijbehorende vertaling van de termen.

Mijns inziens pleitte Bourriaud dus al eerder voor een alternatief modernisme in de kunsten en om de specificiteit van dat alternatief modernisme toe te lichten, koppel ik nu terug naar Greenberg en naar Lyotard, en stel de vraag naar de toegevoegde waarde van Bourriaud.

Bourriaud is niet iemand die we op het eerste gezicht met Greenberg kunnen associëren. Het is duidelijk dat Bourriauds visie op de relationele kunst breekt met de moderne (asociale) conceptie van kunst.⁹³ Maar hij continueert wel de tweedeling “Kitsch versus Avant-garde” van Greenberg (Greenberg 1965, 3-21). Ditmaal is het de cultuur van een door technologie gestuurde leefwereld als kitsch versus de avant-garde van de tegenwoordige kunstenaars, die volgens Bourriaud, binnen deze context, alternatieve levensmodellen ontwikkelen (Bourriaud 2009b, 161).

Bourriaud blijft er evenzeer van overtuigd dat de kunst ons toegang geeft tot de werkelijkheid, tot de primitieve fase van wat zich voordoet en waarin we de zin raken van wat ons bezig houdt, en dit omdat kunst niet functioneel is. Hierin herkennen we mijns inziens een kantiaanse inspiratie: er is de verwijzing naar de belangeloosheid en naar de ethische dimensie. Zoals we gezien hebben, continueert het verzet tegen de cultuur van de technologie en de kantiaanse inspiratie zich bij Lyotard, en Bourriaud sluit daar dus bij aan. We kunnen vanuit Bourriaud ook expliciet de verwantschap met het differentiedenken aanduiden en het verband ten aanzien van Lyotard specificeren.

We komen met Bourriauds voorstelling van micro-communiteiten in de buurt van Lyotards einde van de grote verhalen en zijn overtuiging dat de moderniteit moet herschreven worden in micrologieën (een term die Lyotard ontleent aan Adorno). Het is in dit verband interessant Lyotards duiding van de micrologie aan te geven. Lyotard:

“La micrologie inscrit l’occurrence d’une pensée comme l’impensé qui reste à penser dans le déclin de la grande pensée philosophique. L’essai avant-gardiste inscrit l’occurrence d’un *now* sensible comme ce qui ne peut pas être présenté et qui reste à présenter dans le déclin de la grande peinture représentative.” (Lyotard 1988, 114-115)

Lyotard interpreteert ten aanzien van de schilderkunst en richting het sublieme (zoals ik ook eerder heb beschreven in mijn bespreking van Lyotard), maar de aandacht voor het herschrijven van de moderniteit (vanuit een aandacht voor wat binnen de actualiteit ongedacht blijft) deelt Lyotard met Bourriaud. Ook Bourriaud stelt:

⁹³ Dat is ook waar Bourriaud naar op zoek is: hij wil de kunst terugvinden in de vormtaal die ons beheerst, eerder dan verder te werken op de bestaande vormtaal van de moderne kunst. In die zin vraagt hij zich af of een relationele kunst mogelijk is en acht hijzelf de mogelijkheid daarvan in oppositie met de moderne kunstopvatting. Bourriaud: “La possibilité d’un art relationnel (un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l’affirmation d’un espace symbolique autonome et *privé*), témoigne d’un bouleversement radical des objectifs esthétiques, culturels et politiques mis en jeu par l’art moderne.” (Bourriaud 2001, 14) Eenvoudig gesteld komt het verschil tussen wat Bourriaud voorstelt en wat hij associeert met de moderne kunstopvatting hierop neer dat hij zich concentreert op de vormgeving van ons menselijk gedrag, eerder dan op het kunstproduct. Hij verbindt met beide posities uiteenlopende denksferen.

“Ce n’est pas la modernité qui est morte, mais sa version idéaliste et téléologique.” (Bourriaud 2001, 13)

Alleen legt Bourriaud opnieuw de nadruk op de vorm in plaats van op het ongevormde, zoals dat bij Lyotard het geval is. Dit maakt Bourriauds theorie volgens mij waarlijk tot een vormentheorie, alsook tot een alternatief modernisme in de kunsten. In dat laatste schuilt mijns inziens zijn toegevoegde waarde.

Bourriaud zelf benadrukt de noodzaak om de kunst ook conceptueel te denken en gaat daarmee tegen het denken van Deleuze en Guattari in. Bourriaud stelt:

“Pour être pleinement oeuvre d’art, elle doit aussi proposer les concepts nécessaires au fonctionnement de ces affects et percepts, dans le cadre d’une expérience totale de la pensée. Faute de quoi, la catégorisation combattue du côté de la fonction se recompose fatalement sur le plan des matériaux qui fondent la pensée. Il apparaît donc plus judicieux, à la lumière des textes de Guattari eux-même, de définir l’art en tant *que construction de concepts à l’aide de percepts et d’affects, visant une connaissance du monde...*” (Bourriaud 2001, 105)

De kritiek ten aanzien van Deleuze en Guattari, kan in brede zin geïnterpreteerd worden als een kritiek ten aanzien van de differentiedenkens (inclusief Lyotard). Eigen aan de differentiedenkens is immers dat ze het esthetische afzonderen en loskoppelen van een conceptueel denkkader.⁹⁴

Ik ben het eens met Bourriaud met betrekking tot de aandacht voor het conceptuele van het kunstwerk. Het is mijns inziens zeker waar dat we steeds ook de theoretische horizon in rekening dienen te brengen om haar esthetische differentie te kunnen duiden.⁹⁵ Daar komt bij dat wanneer we de werking van de kunst enkel

⁹⁴ De wijze waarop Vincent Descombes Deleuze bespreekt, is hier verduidelijkend. Descombes over Deleuze in relatie tot Kant: “(L)e concept de différence devrait permettre de penser (...) la différence entre l’identité et la non-identité. On comprend pourquoi la différence peut alors être définie comme “l’être du sensible”. Le concept est, comme l’écrit Kant, la représentation de ce qu’il y a d’identique dans plusieurs représentations, qui elles-mêmes peuvent être de nouveau des concepts (des représentations générales) ou bien des représentations singulières (intuitions). (...) (Mais l)a vraie différence est la différence qu’il y a entre le concept et l’intuition, entre l’intelligible et le sensible, entre le logique et l’esthétique. (...) Kant (...) n’a pas été assez loin. (...) Kant a dégagé une identité non-conceptuelle, mais non encore la différence non-conceptuelle.” (Descombes 1979, 181-182) Kant heeft verschillende identiteiten van elkaar onderscheiden, maar blijft daarbij steeds op het niveau van conceptuele identiteit denken. Descombes herkent bij Deleuze het willen onderscheiden van de non-conceptuele differentie. De reden om deze differentie te maken is om het gevoel dat ons overkomt, los van wat we weten, onder de aandacht te brengen.

⁹⁵ Volgens Descombes is het ongelukkig dat Deleuze de non-conceptuele differentie wil denken, maar zelf spreekt van het concept van de differentie. Wanneer we de differentie conceptueel

beperken tot haar percepten en affecten, we er onvoldoende in slagen om een alternatief denken te ontwikkelen ten aanzien van de werkelijkheid waarin we ons bevinden. In het terug opzoeken en in rekening brengen van dat conceptueel denkkader bij Bourriaud, herken ik een terugkeer naar het moderne denken – en een echo van de mediumgerichtheid van Greenberg. Maar ditmaal wordt het conceptueel begrip, een begrip betreffende het functioneren van de kunst, geen statisch en objectief gegeven, maar een begrip betreffende het relationele waarin de kunst zich situeert. Dat we tot het relationele en het begrip ervan komen, begrijp ik in het verlengde van Bourriaud als het gevolg van de technologie (die ons tot interconnectiviteit brengt) en de kunst die deze processen op een bewuster niveau brengt. Voortgaand in deze beweging kunnen we stellen dat het differentiedenken (dat een strikte scheiding denkt tussen de esthetische ervaring en het conceptueel begrip) door de technologie zelf gepasseerd wordt.

2.3.3. De beperkte zichtbaarheid van Manovich en Bourriaud

Manovich en Bourriaud komen inhoudelijk erg dicht bij elkaar. Beiden plaatsen de kunst in verhouding tot de nieuwste technologieën. Maar terwijl bij Manovich de kunst gereduceerd wordt tot software, krijgt bij Bourriaud toch weer de kunst het laatste woord.

Uiteindelijk vind ik dat beiden teveel in de artificialiteit opgaan: de artificialiteit van de technologie bij Manovich, de artificialiteit van de kunstwereld bij Bourriaud. Daardoor slagen ze er volgens mij onvoldoende in met de kunst nog de werkelijkheid te raken of te maken. Ze blijven te braaf binnen een voorgeprogrammeerde culturele inhoud en denken niet ver genoeg. Ik probeer mijn kritiek ten aanzien van elk van hen te verduidelijken.

Manovich gaf zelf reeds aan dat hij in de uitwerking van zijn informationele esthetica te weinig aandacht had voor het affectieve. Daaronder versta ik een aandacht voor hoe de kunst (of de culturele objecten, zoals Manovich ze noemt) ons raken. Deze aanraking komt nu niet ter sprake. Maar het gaat verder dan dat. Manovich slaagt er onvoldoende in de dimensie waarin de computer verlaten wordt (of kan verlaten worden of overgaat in iets anders) te denken. De vrijheid ten aanzien van de computer wordt bij Manovich geheel vanuit de computer gedacht en er ook terug naartoe gebracht. (Alle culturele objecten worden oplaadbare software.) Manovich passeert mijns inziens zodoende te weinig via de werkelijkheid, ten minste er is een (buitentechnologische) werkelijkheid die bij Manovich geen plaats krijgt. Manovichs theorie kan uiteindelijk leiden tot esthetisch vormgegeven (digitale) informatie, maar dat lijkt me te weinig.

kunnen denken, dan is er immers een logische passage van het intelligibele naar het sensibele. (Descombes 1979, 182)

Kunst in het tijdperk van de computer, is ook de kunst van de verwerking van de computer, voorbij het instrument.

Bourriaud treedt dan wel weer uit de computer, maar om het contact met het leven aan te gaan zoekt hij een onderkomen in de officiële kunstwereld. Hij pretendeert daar een spel met de werkelijkheid te kunnen voeren waarbinnen hij de waarheid en de werkelijkheid terugvindt, los van de commercialisering en standaardisatie waartoe de technologie ons brengt. Ik denk dat dat in grote mate illusoir en modieus is. Dat betekent niet dat we, ten aanzien van de commercialisering waarin we ons bevinden, niet op zoek kunnen en moeten gaan naar waarheid en werkelijkheid. Maar het kader waarbinnen hij zijn zoektocht situeert, trekt te duidelijk artificiële muren op, waardoor de werkelijkheid mijns inziens bij voorbaat buiten gehouden wordt. Bourriauds theorie associeert zich uiteindelijk met afgezonderde “eilandenkunst,” gericht op een (trendy) kunstpubliek. Hij neemt de technologie waarin we ons bevinden volgens mij niet ernstig genoeg als de werkelijkheid waarin iedereen zijn vrijheid zal moeten maken.

Ik denk dat zowel Manovich als Bourriaud interessante sporen aangeven voor het herdenken van de kunst en het overschrijden van verouderde tegenstellingen (zoals mens – technologie of esthetische ervaring – conceptueel begrip), maar dat ze in de uitvoering daarvan nog teveel beknut zijn door het denken en de realiteiten die voortgekomen zijn uit dezelfde verouderde tegenstellingen. In die zin, wordt in beide gevallen het zicht op de werkelijkheid benomen. Men moet eerst de bril van de institutie (de mediawereld of de kunstwereld) opzetten, om te zien wat ze bedoelen en dit te kunnen appreciëren. Wanneer we die bril opzetten, komen we bij beiden in een virtuele of artificiële ruimte terecht (ofwel van de computer, ofwel van de kunst). De materiële omgeving die mee die ruimte en de voorwaarden van haar (slechts ten dele immateriële) inhoud creëert, wordt vervolgens vergeten.

Hun beider pleidooi om opnieuw een cognitief denkkader te realiseren met betrekking tot de kunst, wil ik graag voortzetten buiten de limitering van hun denkkaders. Door het verruimen van hun benadering van de relatie technologie – kunst, kunnen we mijns inziens ook een ruimer zicht krijgen op onze werkelijkheid.

2.3.4. Over het doctoraat in de kunsten en de gamecultuur

Om de kunst als kritische partner te ontmoeten binnen de computercultuur, concentreer ik me kort op twee actuele fenomenen die volgens mij volop raken aan het actuele debat en die een kans bieden om met de kunst zichtbaarder aan een wereld te werken. Het betreft het doctoraat in de kunsten en de gamecultuur.

Het doctoraat in de kunsten wil ik als een tegenvoorbeeld presenteren ten aanzien van Manovich, mijn korte bespreking van games als een tegenvoorbeeld ten aanzien van Bourriaud.

Over het doctoraat in de kunsten is er veel discussie. Het fenomeen is het gevolg van de Bologna-akkoorden, die op hun beurt het gevolg zijn van de globalisering van de onderwijswereld. De vraag of het zinvol is dat de kunst tot doctoraten overgaat, sluit aan bij mijn vraag betreffende de verhouding kunst–technologie. Het fenomeen van de doctoraten in de kunsten is er immers gekomen, mede als gevolg van een vergaande technologisering en sluit aan bij de cultuur van de berekening. Kortweg kunnen we stellen dat het een gevolg is van ons technokapitalistisch systeem. Maar past de kunst zich via het doctoraatsproces niet teveel aan aan een cultuur van berekening en verliest ze zodoende niet haar vrijheid?

Wat een doctoraat in de kunsten is of zou moeten zijn, daarover breekt men zich nog volop het hoofd, aangezien men er ook niet uitgeraakt wat kunsten dan wel zijn (Elkins 2009). Ik ga voor een bepaling van het doctoraat in de kunsten uit van het Leuvense model, omdat mij dit als een helder en evenwichtig model voorkomt (Van Gelder en Baetens 2005).

In dit Leuvense model wordt van de kunstenaar onder meer verwacht dat hij via een uitgeschreven theoretisch onderzoek een artistieke thematiek verkent. Het betreft een discursief onderzoek dat op een positieve manier zou moeten bijdragen aan de verdere uitwerking van het artistieke oeuvre. Uiteindelijk dient er dan ook een tweeledige output bekomen te worden: zowel een schriftelijke als een praktisch-artistieke en worden beide, alsook hun onderlinge relatie, beoordeeld door een gemengde jury.

Ik kies ten volle voor het zich inschrijven van de kunst in de technologische cultuur, omdat het volgens mij niet anders kan. Als de technologie alomtegenwoordig is (en alles vroeg of laat via de computer passeert), dan dient volgens mij de kunst haar plaats in de technologie te onderkennen, wil ze nog iets te zeggen hebben. Maar ik denk dat er wel een keuzevrijheid is in de wijze waarop dat gebeurt. Ik zie een kritische uitwerking mogelijk betreffende het doctoraat in de kunsten, in de zin dat de wijze waarop de kunstenaar zich inschrijft in het technologisch systeem zich kan onderscheiden, niet door er zich van af te keren, maar door het mee vorm te geven.

Door de discursiviteit in zichzelf op te zoeken en te veruitwendigen, kan duidelijker worden op welke manier kunst aan de algemene kennisverwerving participeert en kan ze die ook mee creëren en bijsturen. Het biedt een mogelijkheid voor de kunsten om zich niet enkel te beperken tot een esthetisering (tot affecten en percepten), maar ook het conceptuele denkkader aan te spreken. Het doctoraat in de kunsten, dat er in principe is voor alle kunsten (beeldende, uitvoerende, muzikale,...), geeft ook de mogelijkheid zich te verhouden tot een gedeeld referentiekader met betrekking tot het kunst-zijn en ten opzichte daarvan ook tot verdere onderlinge uitwisselingen te komen. Dit zou mijns inziens de verschillende kunsten (zelf)bewuster kunnen maken ten aanzien van hun onderscheiden plaats ten aanzien van elkaar en ten aanzien van het kunst-zijn in een meer algemene zin.

Dus, in plaats van, zoals Manovich wil, te werken vanuit de terminologie eigen aan een specifieke technologie (de computerwetenschap), zie ik via het doctoraat in de kunsten de kans om vanuit de kunst zelf een ruimer en algemener referentiekader aan te spreken (namelijk dat van alle wetenschappen) en dat ook te bewerken.

Spelconsoles en games zijn vandaag uiterst populair. Er is een hele gamecultuur. Kinderen zijn er meer mee bezig dan met tv kijken. Er zijn een hoop films ontwikkeld op basis van games, en dit net omwille van de populariteit ervan (bijv. *Lara Croft* 2003). Ook de beeldende kunst werd reeds ruim geïnspireerd door zowel het spelelement als de specifieke styling die we binnen games aantreffen. Jenkins verwijst in dit verband naar Matthew Barney en vergelijkt de Cremasterfilm (Barney 2003), waarin er een spel gespeeld wordt met de verschillende verdiepingen in het Guggenheim, met een videospel (Jenkins 2005, 176). Daar komt bij dat het gamegenre binnen een globalistische context is ontwikkeld (Amerikaanse en Japanse invloeden kruisen zich in de productie en het ontwerp) (Jenkins 2005, 178).

Toch blijft er de discussie of games zelf wel kunst kunnen zijn. Recent beweerde de vermaarde Amerikaanse filmcriticus Roger Ebert in verschillende teksten dat games nooit (hoge) kunst zullen zijn. Hij vergelijkt games eerder met sport en stelt dat het feit dat je een game kan winnen, maakt dat het niets met kunst te maken heeft (bijv. Ebert 2007, 2010). Ik probeer evenwel op zoek te gaan naar hoe games toch kunst kunnen zijn (of dat ten minste kunnen worden).

Het is vooral de affiniteit met film die sommige denkers aangrijpen om het artistieke potentieel van games te benadrukken. Zoals we gezien hebben, stelt Manovich dat de computer vroegere media (zoals film) in haar technologie opneemt en tot data maakt.

De toevoeging van games ten aanzien van films is het actieve spelgegeven. Vanuit de (competitieve) aard van dit spelelement kan Ebert mijns inziens de link met sport maken. Maar het spelelement van een game kan natuurlijk ook opgevat worden als een andere toegang tot de verbeelding (van een verhaal). Manovich acht de virtuele navigatie, het zich begeven in een driedimensionale virtuele ruimte, een sleutelkenmerk van (computer)games. Daarbij herkent hij in games de combinatie van narratieve actie en exploratie. De speler dient via handelingen het verhaal van het spel verder te zetten (narratieve actie). Daarvoor dient de speler op zoek te gaan (bijv. naar iets dat verborgen is) binnen de virtuele ruimte (exploreren). (Manovich 2001a, 244-253) Niet alleen het spel (de verhaallijn) is ontworpen, maar ook de virtuele ruimte waarin we het spelen. Door de wijze waarop beide vormgegeven zijn, wordt een welbepaalde beleving gecreëerd en hierin schuilt volgens mij de mogelijkheid om games tot een eigen kunstvorm te ontwikkelen.

Er is evenwel nog een lange weg te gaan, want de vormgeving van games bevindt zich nog in een relatief primitief stadium. Manovich wijst er bijvoorbeeld op dat de vormgeving van de virtuele driedimensionale ruimte in de computer zich nog op

het niveau van de Oude Grieken bevindt, waarbij de ruimte nog niet als een totaliteit gepresenteerd wordt. Zo wordt er in computerspellen gewerkt met verschillende discrete niveaus en is er geen totale ruimte. (Manovich 2001a, 257)

We dienen een verder zicht te ontwikkelen op het filmische karakter, het spelelement en de productie en de receptie van games, om ze tot een vruchtbare relatie te brengen met onze werkelijkheid. Jenkins die (in de geest van Seldes) games als de nieuwe levende kunst ziet, acht dit mogelijk door een positieve kritiek te koppelen aan het ontwerpen van games (Jenkins 2005, 186) Jenkins merkt bijvoorbeeld op:

“Thoughtful criticism could even contribute to our debates about violence. Rather than bemoaning “meaningless violence,” we should explore ways that games could not simply stage or simulate violence but offer us new ways to understand the place of violence within our culture.” (Jenkins 2005, 187)

Dit debat openen (maar evenzeer ook andere inhoudelijke debatten) lijkt me de wereld van de computer te openen voor onze werkelijkheidsbeleving.

Enerzijds hebben we dus via games te maken met een enorme vernieuwing van onze werkelijkheidsbeleving, anderzijds verkeert de vormgeving van de games zelf nog in een beginnend stadium. Om de bemiddeling tussen beide uit te voeren, kan de kunst ingezet worden. Concreet kunnen kunstenaars zich wijden aan de vormgeving van games, maar ook buiten de concreetheid van de spellen om, kan de kunst bijdragen aan een reflectie met betrekking tot de bemiddeling die zich in games voordoet. Zelf vind ik het vandaag zinvoller en actueler om het vraagstuk betreffende onze relationaliteit (interconnectiviteit met dingen en anderen) en de globalisering concreet te associëren met de vormgeving van games, in plaats van met de vormgeving eigen aan de officiële kunstwereld. Dit lijkt me uiteindelijk minder virtueel dan de kunst waar Bourriaud naar verwijst.

Middels deze korte besprekingen van het doctoraat in de kunsten en van computergames, heb ik voorbeelden willen aanreiken van hoe de kunst vandaag in de technologie ingeschreven wordt en ze die inschrijving kan bespelen. Wanneer de kunst haar vrijheid opzoekt in de technologie in brede zin (de wetenschap en de entertainmentindustrie) kan ze volgens mij meewerken aan hoe de technologie onze werkelijkheid bepaalt (en tot een specifieke eigen vorm van technologie doorgroeien).

De kunst in het tijdperk van de computer dient van de berekening een kunst te maken.

2.4. Over de technologisch geïnspireerde geschiedenis van de kunst (1900-heden)

Mijn technologisch geïnspireerde geschiedenis van de beeldende kunst heeft zich geconcentreerd op de tegenstelling van twee geschiedschrijvingen die zich elk, met

betrekking tot de kunst, richten tot een specifieke wereld: de technologische wereld en de kunstwereld.

De technologische wereld lijkt ten aanzien van de kunst gastvrij, maar het is een gastvrijheid die verraderlijk is voor de beeldende kunst. Deze laatste wordt verwelkomd, maar verliest meer en meer zichzelf. De kunst wordt tot politiek (Benjamin), later wordt de kunstfilosofie tot mediafilosofie (McLuhan) en vandaag verdwijnt de kunst in de computer en wordt ze soms niet eens meer kunst genoemd (Manovich). De kunst verlaat haar schijnbare zelfstandigheid, haar eigenschappen worden overgedragen aan de technologie, om vervolgens met die technologie een wereld te maken.

Daartegenover blijft er een kunstwereld aanwezig, die de kunst in afzondering plaatst en haar een uitzonderingspositie toebedeelt (ten aanzien van de toename van de technologisering). Er wordt in deze kunst (en dit denken over kunst) de nadruk gelegd op hoe de afzondering nog mogelijk en uitvoerbaar is. De kunst trekt zich in zichzelf terug en komt tot zelfkritiek (Greenberg) en/of de kunst begeeft zich in een martelaarschap en verliest haar vorm (Lyotard), actueel herneemt de kunst zich in een vormtaal die verwijst naar het sociale leven, in plaats van naar de kunst (Bourriaud). Terwijl de kunstwereld zich voortzet, verlaat de kunst dus meer en meer zichzelf of toch wat ze geweest is.

De technologie neemt toe en neemt meer en meer onze wereld in haar bezit: haar producten bepalen meer en meer onze levenswijze en nemen steeds meer functies van ons over. Waren fotografie en filmkunst nog media die zich voornamelijk op de loutere beeldvorming richtten en in eerste instantie ook buitenshuis bleven en in handen van specialisten, met de televisie brengt de technologie de wereld bij ons in de huiskamer en vanaf de jaren 1960 participeren we veelvuldig aan de consumptiecultuur. Met de computer krijgt dit nog een verder vervolg: de technologie brengt de wereld niet alleen tot ons, maar ook ons tot de wereld. Wie vandaag geen internetaansluiting heeft, kan nog moeilijk functioneren. De technologiewereld bouwt zich dus verder als de Russische poppetjes, waarbij het zo geworden is dat ook wij, de gebruikers die het ene poppetje in het andere plaatsen, mee in een volgend poppetje zijn opgenomen.

Op het eerste gezicht trekt de kunst zich, naarmate de technologie toeneemt, steeds verder terug. Ze verdwijnt uit het zicht, figuurlijk, maar ook letterlijk: ze verliest haar zichtbaarheid en conceptuele onderscheidbaarheid, ook als we er de muren van de kunstwereld blijven rond zetten. Maar tegelijkertijd is het zo dat het ook net de technologie is die tot het in stand houden van de kunstwereld leidt en zelf opnieuw de vraag naar de onderscheiding van de kunst stelt. De officiële kunstwereld heeft zich weten op te bouwen en onderscheiden in het verlengde van de verwetenschappelijking van onze samenleving en van de arbeidsdeling. Wanneer de kunst geheel in de werkelijkheid van de technologie wordt opgenomen (wat vandaag steeds meer het geval is), is het in relatie tot diezelfde technologie dat we de kunst zullen moeten herdenken. Dat laatste zien we dan ook gebeuren bij de actuele theoretici Manovich en Bourriaud.

Conclusie: de dubbele geschiedschrijving betreft een dubbelheid die zich mogelijk maakt door en in de technologie en vandaag moet de kunst zich verhouden tot de technologie, omdat ze zich erin bevindt, net als wijzelf. Het zal dan ook niet anders kunnen dan dat de dubbelheid zelf in rekening wordt gebracht, zowel ten aanzien van de kunst als ten aanzien van onszelf. Vertrekkend vanuit dit perspectief ben ik doorheen mijn tekst steeds op zoek gegaan naar het kritische midden tussen een denken over kunst vertrekkend van de technologie en een denken over de kunst vertrekkend van de kunstwereld. Het kritische midden is het kritieke midden waarin de kunst zich volgens mij actueel bevindt: op de grens van samenvallen met de technologie en verdwijnen in de institutionele kunstwereld.

Het kritische midden is er. Ten minste, er dient zich een werkelijkheid aan vanuit de technologie en vanuit de kunst, en voor elk van beide perspectieven zijn er theorieën en werken terug te vinden, waar we vandaag ruimschoots toegang toe hebben. Het kritische midden is er, maar wij dienen het verhaal ervan te schrijven. Het ontwerp van dit verhaal kan in principe vele kanten op. Zelf heb ik de contouren van deze geschiedenis uitgetekend, op basis van wat er in elk van beide geschiedschrijvingen volgens mij onvoldoende werd uitgewerkt. Dit bracht mij achtereenvolgens tot de kritische dimensie van de technologie (bij Benjamin en Greenberg), de vorm en het conceptuele begrip van de kunst (bij McLuhan en Lyotard) en de zichtbaarheid van de kunst in onze werkelijkheid (bij Manovich en Bourriaud). Vandaag zou ik mij een “kunsttechnologie” willen voorstellen die aan elk van deze aandachtspunten tegemoet komt.⁹⁶

⁹⁶ Merk op dat Peter Sloterdijk in *Du musst dein Leben ändern* (2009) ook tot een kritiek komt op het heersende kunstsysteem. Ik duid enkele parallellen aan tussen zijn analyse en mijn voorstelling van de kunst. Hij richt zich in het bijzonder op de kunstgeschiedenis vanaf 1910, neemt daarbij ook het urinoir van Duchamp als een richtinggevend startpunt en deelt de geschiedenis van de kunst op in drie fasen, overeenkomstig drie generaties: 1910-1945, 1945-1980, 1980-2015. Daarbij kritiseert Sloterdijk het centraal stellen van de *l'art pour l'art* in de moderne kunst en het steeds verder ontwikkelen van een narcistisch op zichzelf betrokken zijn, dat steeds weer opnieuw en steeds verdergaand uitgesteld wordt. De *l'art pour l'art* resulteerde uiteindelijk in *the art system for the art system*. De nadruk op het presenteren en zichzelf presenteren, heeft volgens Sloterdijk de nadruk op het oefenen en vervaardigen (de ware kunde en het tot kunst maken van de kunde) verdrongen. Volgens Sloterdijk heeft net het ontwikkelen van een meesterschap over de kunde er 3000 jaar lang voor gezorgd dat er waardevolle vormgeving en kunst geweest is en dienen we actueel terug aansluiting te zoeken met deze traditie (die verlaten werd met de moderne kunst). Oefening baart kunst, daar gaat het bij Sloterdijk om. Mijn zoektocht sluit in zekere zin bij die van Sloterdijk aan, maar verschilt er ook van. Ik wil de kunstwereld en haar geschiedenis hernemen en herbekijken vanuit een grotere aandacht voor de technologie die haar bepaald heeft en vanuit de kunst aan een groter kritisch bewustzijn van de technologie werken. Ik ga er wel van uit dat het technologische systeem ons tot deze conditie gebracht heeft, en dat wanneer de kunstenaars (en hun publiek) zich daarvan bewust worden, ze op een actievere manier in het technologische systeem zelf (dat groter is dan het kunstsysteem) kunnen ingrijpen en zich aanwezig stellen. Ik denk dat wanneer kunstenaars tot een grotere studie komen betreffende het vervaardigen, dit nog niet betekent dat ze zich aan het technologische systeem onttrekken of eraan weerstaan. Volgens mij hoeft dat ook niet. Wel is het zo dat ze, door een grotere kennis van zaken, ook een grotere invloed kunnen hebben. Ik leg meer de nadruk op

Om de geschiedenis van het midden van de technologisch geïnspireerde kunst van een invulling te voorzien, ben ik tot twee soorten voorbeelden gekomen. Voorbeelden die we tot de geschiedenis van de beeldende kunst rekenen: Duchamp met de readymade, Malraux en het imaginaire museum, de videokunst (Paik, Viola, Hill), het doctoraat in de kunsten. Daarnaast heb ik voorbeelden geselecteerd, die meer als algemene cultuurproducten gelden: de films van Chaplin, de filmische reeksen van Fassbinder en Lanzmann, de game-cultuur. Het zijn evenwel allemaal werken die de begrenzing van hun eigen milieu overstijgen in de richting van de ander, en aldus mijns inziens naar een gedeelde cultuur kunnen verwijzen. In het spoor van Duchamp kunnen we ons de vraag stellen: wat met de kunst, als de werkelijkheid tot readymade wordt. In navolging van Chaplin (in *Modern Times*) komen we tot de vraag hoe ons te gedragen als mens in een readymade wereld. Het antwoord op het ene sluit aan op het andere, als we de kunst en onszelf opnieuw een identiteit willen geven.

Ik denk op deze wijze een weg ingeslagen te zijn voor een mogelijk nieuw en ruimer verhaal van de beeldende kunsten.

Greenberg stelde een verklaring op waardoor we een zicht kregen op de evolutie van de moderne kunst: het onderzoeken van het eigen medium, waardoor dit bij de schilderkunst uitmondde in een aandacht voor het platte vlak. Het was dit verhaal waarvan Danto beweerde dat het ten einde was (zoals we gezien hebben in het eerste hoofdstuk). Vanuit de aandacht dat de moderne kunst mee gemaakt wordt door de technologie kunnen we een nieuwe geschiedenis van de kunst beginnen (vanaf 1900). Dit is een geschiedenis waar de technologie zelf om vraagt en die vanuit de kunst nog nauwelijks ontwikkeld is. Ik verwijs hier concreet naar wat ik in mijn tekst stelde ten aanzien van het doctoraat in de kunsten en de gamecultuur. De invulling van deze fenomenen dient nog onderzocht en verder vormgegeven te worden.

Concreet voor de beeldende kunst betekent dit dat ze zich niet meer louter kan richten op het oog zoals dat in de pure modernistische kunst van Greenberg gedacht werd (Jones 2005). Het zien wordt mee geproduceerd door de wijze waarop het technologisch gemedieerd wordt. Het kijken is verbonden met de eigenschappen van de technologische wereld van waaruit dat kijken in eerste instantie wordt vormgegeven. Kortom: het zijn de media die mee de kunst maken. De visuele kunst zal kunst zijn in de mate dat ze via het kijken tot die wereld kan doordringen en daar een nieuwe zichtbaarheid kan creëren. De kunstenaar zal niet alleen een estheet kunnen blijven (in positieve of negatieve zin), maar zal op geheel eigen wijze een herberekening van de werkelijkheid dienen voor te stellen. Dat betekent dat hij de verbanden (netwerken) waarin zijn werk betekenis krijgt, mee vormgeeft – wat voor mij impliceert dat hij de

de rol van het denken over kunst, terwijl Sloterdijk de aandacht vestigt op de concrete oefenpraktijken van de kunst. Maar ik deel de betrachting van Sloterdijk: kunst opnieuw tot de vormgeving maken van wat ons vormgeeft, vanuit een grotere technologische beheersing. (Sloterdijk 2009, 457-463, 686-690)

muren van de media- en de kunstwereld te buiten gaat. Kortom: de beeldend kunstenaar dient mee de media te maken en zich met zijn kunst in de wereld te begeven.

Ik stelde bij aanvang van hoofdstuk 2 dat ik tot een Verlichting van de technologie wenste te komen. Maar terwijl de technologie steeds verder onze werkelijkheid bepaalt, zijn we haar effecten nog volop aan het verwerken en onze plaats daar tegenover aan het zoeken. We bevinden ons op het vlak van een Verlichting nog in een proto-fase. De geschiedenis van het midden, waarvan ik enkele contouren schetste, is dan ook een voorgeschiedenis voor wat nog gedacht en gemaakt dient te worden. Mogelijks blijven we in deze proto-fase, zoals het postmodernisme (Lyotard) beweert. Dat neemt niet weg dat we dankzij de technologie steeds verder kunnen doordringen in onze werkelijkheid en we onze verhouding tot deze werkelijkheid middels de kunst van een hernieuwd zelfbewustzijn kunnen voorzien.

Beknopte inhoudelijke samenvatting hoofdstuk 2:

Ik presenteer een alternatieve, actuele geschiedenis van de kunst (vanaf 1900) door de kunstgeschiedenis zoals we die kennen te herzien vanuit een aandacht voor de technologie (waartoe ze zich verhoudt). Aldus kom ik tot een presentatie van een kunstgeschiedenis in drie tijdsperiodes, waarin ik telkens een denker opzoek die de kunst bepaalt vanuit de technologie en een denker die de kunst bepaalt vanuit de esthetica.

In een eerste periode (1900-1960) richt ik me op de modernistische kunst, vanuit een aandacht voor foto en film. Benjamin en Greenberg worden besproken en bekritiseerd. Ik herken in Adorno, Malraux en Duchamp een kritisch alternatief (ten aanzien van de bepalingen van Benjamin en Greenberg), waarbij de grens tussen technologie en kunst bewust wordt opgezocht en in haar mogelijkheden herkend. Ik pleit ervoor om die oriëntatie verder te verwerklijken en aldus de beeldvorming van de (modernistische) kunst te verruimen naar de technologie toe.








In een tweede periode (1960-1990), het tijdperk van de televisie en de populaire media, is de technologisering reeds fel doorgedrongen en komen we in zogenaamde postmoderne tijden terecht. Om de kunst te positioneren, zoek ik McLuhan en Lyotard op. McLuhan wil de technologie tot kunst maken, terwijl Lyotard zich met de kunst wil afkeren van het technologische. Maar beiden laten het na om een kunsttheorie uit te werken. We verliezen een verstandelijke (conceptuele) aandacht voor de kunst en het bepalen van haar vorm. Ik probeer die aandacht te herstellen en beroep me daarvoor op de praktijken en ideeën van twee filmers uit die periode: Werner Fassbinder en Claude Lanzmann.

Met een derde beweging kom ik tot onze tijd (1990-heden), het tijdperk van de computer, waarvan ik de cultuur als geheel getechnologiseerd beschouw. Zowel Manovich als Bourriaud zijn hier denkers die een esthetica ontwikkelen in relatie tot de

technologie. Het wijst er volgens mij op dat het esthetische en technologische denken tot elkaar zijn doorgedrongen. Maar Manovich kiest voor een esthetica van de technologie en richt zich geheel op de computer, terwijl Bourriaud een esthetica ontwikkelt tegenover de technologie en de erkende kunstinstellingen opzoekt. Alhoewel hun theoretische ambities groter zijn dan het terrein waarbinnen ze actief zijn, blijft hun denken en praktijk afhankelijk van de van elkaar onderscheiden werelden die ze opzoeken. Ik denk dat ook hier, tussen deze denkers, de artificiële grens tussen de computer en de kunstinstellingen doorbroken dient te worden en de werkelijkheid en zichtbaarheid van een cultuur dient opgezocht te worden die zich over beide benaderingen heen afspeelt. Middels verwijzingen naar games en naar het doctoraat in de kunsten, denk ik een stap in die richting te kunnen zetten.

Ik kom dus tot drie bewegingen, gekenmerkt door een steeds groeiende aandacht voor de vermenging van technologie en kunst, met theorieën en praktijken waarvan we een geschiedenis kunnen schrijven. Met deze geschiedenis wordt gezocht naar de kritische grens tussen technologie en kunst en wordt geprobeerd de kunst opnieuw zichtbaar te maken binnen onze technologisch vormgegeven werkelijkheid.

Voor een overzicht: zie de schematische voorstelling.

1900-1960		
Kunst in het tijdperk van de fotografie en de film		
Foto en film <i>versus</i> modernistische kunst		
<p>Benjamin (1936): <i>Vanaf 1900 breekt de technologische reproductie door in de kunst en deze technologie ontnemt de kunst haar duurzaamheid en uniciteit. Foto en film zijn massamedia die het denken van het publiek manipuleren.</i></p> <p>Kunst wordt politiek.</p>		<p>Greenberg (1939): <i>Door de industrialisering ontstaat er een kitschcultuur. De kunst keert zich af door zich op zichzelf te richten en haar medium te onderzoeken.</i></p> <p>Kunst wordt kunst.</p>
<p>Kritische bedenkingen & alternatieve positionering: <i>Technische aspecten opzoeken van de autonome kunst, autonome aspecten opzoeken van de toegepaste kunst (Adorno).</i> Voorbeelden: readymade van Duchamp (vanaf 1913), <i>Le musée imaginaire</i> van Malraux (1947), films van Chaplin (bijv. <i>Modern Times</i> 1936), kritiek van de levende kunsten van Seldes (1924)</p>		
 		
1960-1990		
Kunst in het tijdperk van de televisie		
Televisie en populaire media <i>versus</i> kunst die haar vorm verliest en contesteert		
<p>McLuhan (1963): <i>De nieuwe technologische media hercreëren onze psychologische en sociale werkelijkheid. De technologische media zijn de nieuwe avant-garde.</i></p> <p>Kunstenaar voorkomt de negatieve gevolgen van de media.</p>		<p>Lyotard (1982): <i>Het technokapitalisme creëert een onmenselijke schoonheid en bewerkstelligt een conceptuele oneindigheid. Kunst zet zich daartegen af en toont dat er iets onrepresenteerbaar is.</i></p> <p>Kunst wordt een negatieve presentatie: de representatie wordt tot martelaar gemaakt.</p>
<p>Kritische bedenkingen & alternatieve positionering: <i>Een positieve erkenning van het medium, zonder de functionaliteit van het medium geheel en al te volgen.</i> Voorbeelden: videokunst (vanaf 1965), filmische televisiereeks (Fassbinder), 'filmische documentaire' (Lanzmann)</p>		
 		
1990-heden		
Kunst in het tijdperk van de computer		
Computer als veralgemeend communicatiemiddel <i>versus</i> kunst op zoek naar alternatieve levenspraktijken		
<p>Manovich (2001): <i>Alle vormgeving passeert via de computer, ook de kunst. Kunst kan - onafhankelijk van het oorspronkelijke medium - steeds opnieuw vormgegeven worden. Er is een informatieve esthetica nodig.</i></p> <p>Kunst wordt een data-object.</p>		<p>Bourriaud (2001): <i>Technologische productie standaardiseert onze levenswijze. Er dienen alternatieve sociale (levens)vormen ontwikkeld te worden. Bourriaud stelt een relationele esthetica voor.</i></p> <p>Kunstenaars ontwikkelen vormen voor alternatieve levenspraktijken.</p>
<p>Kritische bedenkingen & alternatieve positionering: <i>Kunst opnieuw zichtbaar maken binnen onze technologisch vormgegeven werkelijkheid.</i> Voorbeelden: doctoraat in de kunsten, vormgeving van games</p>		

3. De metafysische dimensie van de kunst in relatie tot technologie

In dit hoofdstuk ga ik op zoek naar hoe we een door de technologie bepaalde kunst filosofisch kunnen denken. Centraal staan de filosofen Heidegger en Jean-Luc Nancy (3.1). Terwijl Heidegger de vraag stelt naar de technologie en die vraag bepalend wordt voor wat kunst (nog) kan zijn, stelt Nancy de kunst voor als “tweedegraadstechnieken”. Ik kritiseer Heidegger en Nancy voor het te metafysisch blijven in hun bepaling van het kunst-zijn en stel voor om ook het denken van de kunst te herzien vanuit een meer technologisch perspectief (3.2). Dan volgt een verdieping van het differentiedenken dat Heidegger en Nancy eigen is, vanuit een terugkoppeling naar Kant en Hegel (3.3). Ik kom uiteindelijk tot een voorstel om de kunst en de differentie anders te denken. Daarbij leg ik, uitgaande van de interdependentie tussen identiteit en differentie, de klemtoon op het conceptuele (3.4).

3.1. Kunst als het filosofische antwoord op de technologie

Heidegger wijst er ons op dat we het wezen van de technologie moeten denken, hij ziet in de kunst de mogelijkheid daartoe (3.1.1). Bij de Franse filosoof Jean-Luc Nancy ontmoeten we een voortzetting en actualisering van de verhouding tussen technologie en kunst, waarbij we ook verder doordringen in de technologie van het denken (3.1.2).

3.1.1. Heidegger en de vraag naar de technologie

Ik beperk mij tot een algemene introductie van Heideggers historische en filosofische duiding van de technologie. Hoe is de technologie ons bestaan gaan bepalen en hoe dienen we daar mee om te gaan?

Om Heideggers verhouding tot de technologie te introduceren baseer ik me op Heideggers tekst “Die Frage nach der Technik” (Heidegger 2004, 9-40). Deze tekst werd in 1953 als voordracht gehouden in de reeks ‘Die Künste im technischen Zeitalter’, georganiseerd door de Beierse kunstacademie (Heidegger 2004, 275).

Heidegger beschouwt de technologie (*Technik*)⁹⁷ als het lot (*Schicksal*) van onze tijd: het is de manier waarop onze tijd onontkoombaar verloopt (Heidegger 2004, 29). We dienen daarom het wezen van de technologie te denken.

⁹⁷ Heidegger spreekt over *Technik* als het geheel van technische media en kennis die samen een systeem vormen en onze werkelijkheid bepalen en die wij vandaag technologie noemen.

Heidegger beschouwt de wetenschappen van 17^{de} eeuw als de voorbode van de technologie. De natuurwetenschappen geven een wetenschappelijke basis om op een berekende manier met de natuur om te gaan. De toepassing daarvan neemt doorheen de geschiedenis alleen maar toe.

Heidegger constateert hoe in zijn tijd de moderne technieken een assemblage van buizenstelsels, stellages en voorraden in werking brengen (Heidegger 2004, 24). De bedoeling van deze moderne technieken is, volgens Heidegger, energie te verkrijgen die opnieuw besteed kan worden. We kunnen het als volgt samenvatten: alles wordt tot middel in een zelfgenererend (gesloten) systeem. De voorraden worden opnieuw geïnvesteerd en maken dus onderdeel uit van een technische berekening. Heidegger:

“(D)ass sich die Natur in irgendeiner rechnerisch feststellbaren Weise meldet und als ein System von Informationen bestellbar bleibt.” (Heidegger 2004, 26)

Net dat het een gesloten, zelfstandig proces wordt, is het verschil met vroeger. Ook vroeger werden met betrekking tot het technische de dingen als middelen opgevat, maar dan was er nog altijd het contact met de mens en bleef uiteindelijk de mens heer en meester over de techniek die hij gebruikte. Met de moderne technieken zet zich het omgekeerde proces in. (Heidegger 2004, 10-11)

Het gevaar is dat de dingen hun betekenis verliezen (voor ons). Heidegger:

“Was im Sinne des Bestandes steht, steht uns nicht mehr als Gegenstand gegenüber.” (Heidegger 2004, 20).

Als iets onderdeel wordt van het zelfgenererende proces van de technologie, biedt het zich niet meer in zijn werkelijkheid als ding aan ons aan. We verliezen, volgens Heidegger, de dingen in hun wezenlijke waarheid voor ons.

Heidegger gaat er evenwel van uit dat er nog iets achter de technologie schuilt. Alhoewel de technologie zelf een vorm van ontbergen is die onze tijd typeert, is ze ook een vorm van verborgenheid die onthuld (*aletheia*) dient te worden. De technologie is volgens Heidegger niet haar eigen essentie, maar een bepaalde wijze van verschijnen. Heidegger ziet in de kunst de mogelijkheid om tot de essentie van de technologie te komen en dus tot haar onverborgenheid. Dit evenwel op voorwaarde dat die kunst zich niet afsluit voor onze vraag naar waarheid. Heidegger:

Heidegger: “So wie wir die Vorstellung vom Lebendigen Biologie nennen, kann die Darstellung und Ausformung des vom Wesen der Technik durchherrschten Seienden Technologie heissen.” (Heidegger 2001b, 58; ID, 48) Ik zal wanneer Heidegger het over *Technik* heeft, zelf het begrip technologie gebruiken, omdat dit aansluit bij het woordgebruik doorheen mijn gehele proefschrift.

“Weil das Wesen der Technik nichts Technisches ist, darum muss die wesentliche Besinnung auf die Technik und die entscheidende Auseinandersetzung mit ihr in einem Bereich geschehen, der einerseits mit dem Wesen der Technik verwandt und andererseits von ihm doch grundverschieden ist.

Ein solcher Bereich ist die Kunst. Freilich nur dann, wenn die künstlerische Besinnung ihrerseits sich der Konstellation der Wahrheit nicht verschliesst, nach der wir *fragen*.” (Heidegger 2004, 39)

Ik begrijp dat wanneer de technologie ons lot is, we haar in ons denken dienen mee te nemen. De technologie bepaalt immers al dat denken. De kunst was oorspronkelijk een vorm van technè en is in die zin gelijksoortig aan de technologie als een kunde. Maar de kunst is niet louter technisch in de moderne zin, ze is niet louter op berekening gericht. Terwijl de technologie ons tot een systeem kan brengen waarin we de waarheid van de dingen verliezen, kan de kunst ons weer tot het wezenlijke van de dingen brengen omdat het mee de constellatie toont van waaruit de technologie verschijnt.

Samengevat: Heidegger geeft in de jaren 1950 aan dat we de technologie moeten denken, maar hij gaat er daarbij ook van uit dat de technologie niet haar eigen essentie is. De waarheid dienen we volgens Heidegger nog te zoeken voorbij de technologie en niet in de technologie. De vrijheid of het zijn vindt (volgens Heideggers denken) niet plaats in de technologie zelf. Het is aan de kunst om ons dat duidelijk te maken. Kunst zet aan tot reflectie op technologie.

3.1.2. Nancy en de verdere evolutie van de technologie en de kunst

Met Nancy verplaatsen we ons een stap verder in de tijd en in het doordringen van de technologie. Nancy plaatst zich in het verlengde van het denken van Heidegger, maar de analyse van de technologie verandert. Dit wijzigt ook de verhouding tot de kunst.

Ik bespreek wat Nancy de *eco-technique* noemt en hoe volgens hem de kunst ons tot zingeving brengt.

Voor deze introductie van Nancy baseer ik mij op enkele teksten van Nancy over kunst: *Le regard du portrait* (2000b), *Les Muses* (2001a), *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami* (2001b).⁹⁸

⁹⁸ De analyses van Hutchens (2005), Ross (2007) en Watkin (2009) hebben mij geholpen in mijn interpretatie van Nancy.

In mijn bespreking zal ik zo concreet mogelijk een logica uit Nancy's denken puren en nauwelijks ingaan op de kunst van de verwoording die Nancy eigen is. Ik plaats Nancy in een logisch geraamte. Daarmee doe ik Nancy geweld en oneer aan, aangezien Nancy schrijvend een denken ontwikkelt vanuit de meervoudige betekenis van de woorden die hij inzet. Dit beantwoordt aan zijn filosofische overtuiging waarbij vaststaande concepten achterwege gelaten worden en zich vanuit de materialiteit van de werkelijkheid (hier: de woorden) een (sensibele) zingeving aandient. (Met enige overdrijving kunnen we stellen: net zoals de wereld bij Nancy geen betekenis heeft, maar aanwezig is, zo ook hebben zijn woorden geen betekenis, maar houden ze die op een meerduidige manier in zich.) Ik kies ervoor om dit aspect van Nancy's denken grotendeels te negeren, en op zoek te gaan naar een vast te leggen conceptueel denkschema vanuit de overtuiging dat dit (conceptueel denkschema) sowieso altijd aanwezig is en dat het zich ook dient te expliciteren. In deze manier van samenvatten schuilt dus al een eerste (en mijn voornaamste) kritiek op Nancy.

3.1.2.1. De technologische alomtegenwoordigheid of de *eco-technique*

Volgens Nancy bevinden we ons in een kapitalistisch systeem waarin alles verhandeld kan worden en waarin iets betekenis krijgt door de manier waarop het op dat kapitalistische systeem inwerkt. Alles krijgt zijn plaats binnen de (technologische) netwerking die het kapitalisme kenmerkt. Nancy duidt dit aan met de term *eco-technique* (Ross 2007, 148; Hutchens 2005, 141-155). Kapitalisme en technologie gaan bij Nancy samen en strekken zich mondiaal uit. Zo gedacht wordt het ecologische economisch en dit op zijn beurt eco-technisch. De huishouding wordt geregeld door technieken.⁹⁹

In de *eco-technique* hebben we een voortdurende vernietiging van vaste, referentiële betekenissen (zoals ook uit Heideggers analyse bleek) vermits iets betekenisvol wordt, niet omwille van wat het is, maar in de mate dat het functioneert in het technologische en kapitalistische systeem. Betekenissen worden, volgens Nancy, voortdurend geëxterioriseerd in relaties van uitwisseling en kunnen daardoor ook geen vaste waarde aannemen. Ze fluctueren voortdurend en er is geen vast denkkader (meer) waartoe ze zich verhouden. Er is volgens Nancy geen kosmos of wereld meer waarin de dingen en wijzelf een plaats hebben waar tegenover we ons oriënteren (Watkin 2009, 138). Hutchens legt Nancy's visie als volgt uit:

“Every event can be translated into an ecotechnical equivalent: the outbreak of war represents an increase in defence contracts; a plane

⁹⁹ Jean-Luc Nancy in een interview met Hutchens: ““Ecotechnics” is a word (or rather, a simple label) that I employ in order to suggest this: our ecosystem (that is to say, our ecology, our economy in every sense of the term) is technical through and through, and it has become necessary to quantify everything.” (Hutchens 2005, 165)

crash represents not only death but a decrease of airline ticket sales and an increase in the relevant insurance premiums; or if a less-than-dynamic sports team makes it to the finals, that might represent less media coverage and advertising revenue.” (Hutchens 2005, 151)

Het negatieve idee van exteriorisatie (dat we bij Nancy vinden) is (formeel) overeenkomstig met Heidegger, maar bij Nancy wordt de technologie niet herleid tot een (eindig) doel in zichzelf, zoals dat bij Heidegger wel het geval is. Het is bij Nancy een voortdurend open proces: de exteriorisatie gaat gepaard met een voortdurend ontvouwen van nieuwe mogelijkheden. Daarbij brengt de technologie ons bij Nancy ook tot een meervoudige en affirmatieve betrokkenheid. De technologie schept niet alleen problemen, maar geeft ons evenzeer de middelen om ons er toe te verhouden omdat net die technologie zorgt voor diversificatie, variatie, het efemere,... (Hutchens 2005, 142).

Nancy is er van overtuigd dat we in de exteriorisatie ook nog tot een gedeelde werkelijkheid komen¹⁰⁰. Dit is (binnen de logica van Nancy) onvermijdelijk. We delen met elkaar en met de dingen het buiten onszelf gebracht worden en het aanwezig zijn in het technokapitalistische systeem (Ross 2007, 143-149). *Phusis* en *technè* gaan bij Nancy immers samen.

Ik wil de manier waarop wij buiten onszelf gebracht worden toelichten met behulp van de techniekfilosofie van McLuhan. Hij vat ieder (technologisch) medium op als een verlengstuk van ons lichaam of waarnemingsvermogen (McLuhan 2003). Het wiel is een extensie van de voet, kleding een extensie van de huid en met de elektrische media (televisie, computer,...) hebben we volgens McLuhan ons zenuwstelsel buiten onszelf gebracht. Onze psyche wordt buiten onszelf gebracht, waardoor onze betekenisgeving ook buiten ons wordt gekeerd. Aldus wordt het inwendige uitwendig, het wordt als het ware binnenstebuiten gekeerd. McLuhan gelooft nog dat we dit proces kunnen tegengaan (middels de kunst) en vindt ook dat dit moet.¹⁰¹ Nancy blijft binnen dit proces en stelt dat daarbinnen openingen gemaakt kunnen worden. Ook bij Nancy gebeurt dit door de kunst (dit zal ik hierna in 3.1.2.2 uitleggen).

We worden, volgens Nancy, binnen het systeem waarin we functioneren (aan)geraakt (*le toucher*). Als er geen betekenissen meer zijn waarnaar we ons kunnen richten, geen concepten meer, dan vallen we terug op de realiteit van onze ervaring en dit via “onze” zintuiglijkheid. We vallen terug op wat we waarnemen en voelen, maar dit doet zich voor binnen de technologie, is er als het ware mee vergroeid. Aangezien de werking van ons zenuwstelsel zich buiten ons bevindt als een vorm van technologie (en

¹⁰⁰ Dat er volgens Nancy nog een gedeelde werkelijkheid is, betekent niet dat er een kosmos is. Er is volgens Nancy geen vast logisch en harmonisch referentiekader waarop we ons kunnen beroepen. Dat dit er niet is, delen we wel met elkaar.

¹⁰¹ Voor een uitgebreidere samenvatting van de mediafilosofie van McLuhan: zie het vorige hoofdstuk (2.2.1)

ik inspireer me voor mijn interpretatie opnieuw op McLuhan), kunnen de signalen die daar worden doorgegeven, als een vorm van contacten en aanrakingen omschreven worden. Het is alsof we ons in één groot lichaam bevinden (de *eco-technique*) dat zich voortdurend verder ontwikkelt en daardoor ook steeds haar eenheid en haar omgrenzing verliest. Er zijn voortdurend botsingen en verschuivingen, erupties, net als in de natuur. Wij zijn mee in dat proces opgenomen en dienen onszelf steeds opnieuw uit te vinden. We hebben evenwel geen grond om op te staan, behalve het systeem waarin we ons bevinden en waar we deel van uitmaken. Er is geen leidraad en geen wereld meer buiten ons, maar vanuit onze gewaarwordingen worden we aangeraakt. In “le toucher” herken ik het botsen van de technologie met “onze” “menselijkheid”. Het is mijns inziens net in “le toucher” dat de samenkomst van *phusis* en *technè* levendig wordt en er (zoals Nancy het voorstelt) ook werelden mogelijk worden. Tussen de mensen en de dingen kunnen zich contacten voordoen, die zowel een positief als negatief gevoel kunnen geven. Dat is zowel een actief als een passief gebeuren. In het geraakt-zijn schuilt de mogelijkheid tot de zingeving. (Ross 2007, 149-151). Dit zal ons tot de kunst brengen.

Ik vat even samen. Er is een dubbele beweging: het technologische kapitalistische systeem zorgt ervoor dat we onttrokken worden aan een duidelijke, op zich staande, referentiële betekenisgeving. (Er is geen referentie meer omdat binnen niet langer duidelijk van buiten afgescheiden is.) Betekenissen worden steeds vernietigd. Dit brengt ons, volgens Nancy, evenwel niet tot een nihilisme. Het (zintuiglijke) gevoel wordt aangesproken en van daaruit kan een betrokkenheid ontstaan.

3.1.2.2. De zingeving van de kunst (als de verdere ontwikkeling van de techniekfilosofie)

Ik stel nu de kunst voor, zoals uitgewerkt bij Nancy.

De kunst presenteert de werking die ik net heb beschreven. Ze toont die omwille van zichzelf en maakt die zodoende duidelijk. In het duidelijk maken van het proces (waarin we ons bevinden) schuilt het karakteristieke en het zingevende van de kunst.

Onder invloed van het systeem komt ook de kunst buiten zichzelf te staan waardoor ze haar betekenis verliest. Nancy:

“D’une manière ou de l’autre, l’art serait (...) en défaut ou en excès de son propre concept.” (Nancy 2001a, 16)

Maar er is in de kunst meer dan alleen het verliezen van het eigen concept. De kunst toont het uit zichzelf gebracht worden, terwijl ze uit zichzelf gebracht wordt. Ze verdubbelt de realiteit omwille van zichzelf. Dit maakt dat de kunst ons een presentatie van de presentatie geeft. We krijgen binnen het kunstwerk een tautologie van het systeem waarin we ons bevinden. Het kan dan ook niet anders, lijkt mij, dan dat er in

het systeem het vermogen tot dubbelheid is. Wat betekent dat er in potentie reeds kunst is. (We bevinden ons in een kunstwereld, een readymade wereld?¹⁰²) De kunst kan alleen tot uitdrukking brengen dat het dat is, de wereld waarin we ons bevinden present maken. De kunst kan bij Nancy enkel de kunst van het technokapitalistische systeem zelf zijn.

Het kunstwerk toont ons hoe het systeem waarin we ons bevinden werkt, door de werking zelf ervan te presenteren. Zoals ik heb aangegeven is er in het systeem een geraakt-zijn. Aangezien de kunst de werking van wat ons overkomt op zich presenteert, zal het ook dat geraakt-zijn op zich presenteren.

“(I)l (l’art, fm) touche au toucher lui-même : autrement dit, il touche à la fois au « se toucher » inhérent au toucher et à l’ « interruption » qui lui est non moins inhérente.” (Nancy 2001a, 36)

De kunst raakt aan het raken en het geraakt worden zelf en brengt dat tot ons, raakt ons op haar beurt ermee aan. Omdat wij buiten onszelf zijn, worden we, als de presentatie zichzelf toucheert immers ook geraakt. Dit gaat in de analyse van Nancy gepaard met een positief gevoel. Kunst werkt (bij Nancy) op een positieve, bevestigende manier. De zelfaanraking is een zelfbevestiging van het systeem, waaraan wij participeren. Hierin schuilt mijns inziens het expliciet zingevende van de kunst: in het tot zichzelf komen op een positieve manier, na aan zichzelf onttrokken te zijn (door het wegvallen van het concept).

In het tot zichzelf komen is er het besef van hoe de werkelijkheid in elkaar steekt en waar het om gaat. Dit proces is geheel equivalent met wat Kant omschrijft als de sublieme ervaring: het is het onttrokken worden aan je existentie door de confrontatie met iets dat je te boven (buiten) gaat, maar dan toch terugkeren tot jezelf, met een verhoogd (moreel) inzicht. Alleen is het verschil met Kant, dat dit sublieme bij Nancy technologisch is (*phusis* en *technè* gaan immers samen), wat ook het zichzelf zijn problematiseert. Het is een “zichzelf” waarin de technologie al reeds aanwezig is. Het is altijd al vreemd en buiten zichzelf gebracht. De kunst toont ons het tot zichzelf komen van het technokapitalistische systeem (de *eco-technique*), niet van ons bewustzijn, zoals dat bij Kant nog het geval is.

¹⁰² In het eerste hoofdstuk van dit proefschrift heb ik een werkingsgeschiedenis van de readymade voorgesteld. Daarin kwam ik tot de bevinding dat niet alleen de kunstwereld vandaag een readymade is geworden, een wereld die als een product geproduceerd wordt, maar dat dit onze gehele werkelijkheid betreft. Feitelijk sluit Nancy bij deze bevinding aan, vanuit zijn begrip *eco-technique*: we leven in een door het technokapitalisme geproduceerde werkelijkheid. In deze werkelijkheid, waar wij mee deel van uitmaken, schuilt ook een artistiek potentieel. Alhoewel ik het met Nancy uiteindelijk niet eens zal zijn, is het zijn verdienste dat hij het artistieke dat zich binnen een technologisch geproduceerde werkelijkheid voordoet en dat zelf technologisch geproduceerd wordt van een filosofische duiding voorziet. (zie ook 1.2.2 en in het bijzonder 1.2.2.3)

De kunst toont ons bij Nancy dat we tot zingeving komen in het geraakt worden, van het systeem door zichzelf (Ross 2007, 152). Er ontstaat bij Nancy een positief, zingevend platform, binnen de negatie van de deconstructie die de technologie eigen is (het exterioriseren van de concepten). Deze zingeving ligt uiteraard niet vast en is niet eenduidig: er is de voortdurend veranderende netwerking waarin ze zich bevindt, die ze zelf is, en waar ze dus uiteraard onderhevig aan is. Zingeving is dan ook een voortdurend creatieproces. Ze meandert mee met de wijziging van de gevoeligheid, maar blijft wel aanwezig. De kunst levert als het ware de gebruiks-, maar ook de identiteitsaanwijzing van de technologie die zich in de technologie zelf bevindt. De kunst laat ons gewaarworden hoe de realiteit waarin we ons bevinden werkt en dat de zin daarin aanwezig is. We kunnen de kunst dan ook begrijpen als een technologie om de zingeving aan te duiden. Nancy:

“Il se pourrait que l’art, les arts, ne soit rien d’autre que l’exposition au second degré de la technique elle-même, ou encore la technique *du fond* lui-même. Comment produire le fond, qui ne se produit pas lui-même, telle serait la question de l’art – et telle sa pluralité d’origine.” (Nancy 2001a, 51)

De kunst wordt een tweedegraadstechnologie, die de werkelijkheid van de technologie in de technologie opent. Aangezien de technologie geen vaste, betekenisgevende oorsprong heeft die een grond creëert,¹⁰³ is er de vraag hoe de kunst, die de technologie in haar aard aanwezig stelt, zingevend kan zijn. Zoals ik het begrijp, opent de kunst de zingeving via het geraakt worden binnen ons kapitalistisch systeem. De zingeving openen en zelfs voelbaar maken, betekent nog niet dat die duidelijk wordt, of conceptueel te vatten is. De kunst zal ons tonen hoe de vraag naar de zingeving aanwezig kan zijn en zal het antwoord openlaten. De zingeving zal net als het systeem dat ze tot zichzelf brengt, pluralistisch blijven.

Ik vat samen. Het komt er bij Nancy op neer dat de kunst ons laat voelen dat de technologie ook onze zinvolheid organiseert. Dit bevestigt de enigszins paradoxale vaststelling dat net de destructie (van betekenissen) ons tot de mogelijkheid van een gedeeld gevoel (als werkelijkheidsbeleving) brengt. Dat komt overeen met de sublieme ervaring zoals ontwikkeld door Kant, ook dat is een complex gevoel dat zowel negatief als positief is. Nancy geeft dat een technologisch karakter.

¹⁰³ We kunnen hier verwijzen naar Benjamin, die in zijn essay “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936) vanuit een aandacht voor de reproduceerbaarheid (van foto en film) erop wijst dat er geen origineel meer is. Er is het verlies van uniciteit en duurzaamheid (zie ook 2.1.1). We leven bij Nancy in een technologisch geconstrueerde wereld, waardoor de beeldvorming dat de wereld geschapen is door een enkele god, verlaten wordt. Onze wereld wordt als het ware door de technologie geschapen en een zingevende betekenis is (volgens Nancy) met de technologie niet onmiddellijk gegeven.

3.2. Het transcendente karakter van de kunst bij Heidegger en Nancy.

Bij Heidegger komen we met de kunst tot de essentie van de technologie, maar is deze technologie in wezen niet technisch. Ook bij Nancy komen we met de kunst tot de essentie van de technologie, maar is deze technologie in wezen wel technologisch. Bij beiden krijgen we met de kunst een openbaring van onze wezenlijkheid. Zoals we gezien hebben, spreekt Heidegger over kunst in relatie tot *aletheia* (het onverborgene dat de kunst te voorschijn brengt) en noemt Nancy de kunst een tweedegraadstechniek. Alhoewel we met Heidegger en Nancy steeds verder evolueren richting een immanente werkelijkheid wordt er aan de kunst blijvend een transcendentie toegeschreven.

Ik zal aangeven hoe Heidegger de transcendentie opvat en hoe die volgens hem in de kunst verschijnt, hierbij teruggrijpend naar eerdere bronnen van Heidegger. Vervolgens laat ik zien hoe Nancy de transcendentie duidt en in een getechnologiseerde kunst opneemt. Ik besluit met een uitnodiging om met betrekking tot het denken van de kunst de technologie explicieter te erkennen.

Heidegger spreekt in zijn hoofdwerk *Sein und Zeit* (Heidegger 2001a), dat verscheen in 1927, over de transcendentie met betrekking tot de relatie tussen zijn en zijnde:

“Das Sein als Grundthema der Philosophie ist keine Gattung eines Seienden, und doch betrifft es jedes Seiende. Seine “Universalität” ist höher zu suchen. Sein und Seinsstruktur liegen über jedes Seiende und jede mögliche seiende Bestimmtheit eines Seienden hinaus. *Sein ist das transcendens schlechthin*. Die Transzendenz des Seins des Daseins ist eine ausgezeichnete, sofern in ihr die Möglichkeit und Notwendigkeit der radikalsten *Individuation* liegt.” (Heidegger 2001a, 38)

Het zijn gaat elk zijnde te boven, het is de transcendens zonder meer. De verhouding tot het zijn is bij Heidegger erg puristisch bepaald, wat ook zijn gevolgen heeft voor de wijze waarop het kunstwerk kan verschijnen en kunst kan zijn. Om dit verder te duiden, kunnen we verwijzen naar zijn bepaling van kunst in “Der Ursprung des Kunstwerkes” (uit 1936):

“Je einsamer das Werk, festgestellt in die Gestalt, in sich steht, je reiner es alle Bezüge zu den Menschen zu lösen scheint, um so einfacher tritt der Stoss, dass solches Werk ist, ins Offene, um so wesentlicher ist das Ungeheure aufgestossen und das bislang geheuer Scheinende umgestossen. Aber dieses vielfältige Stossen hat nichts

Gewaltsames; denn je reiner das Werk selbst in die durch es selbst eröffnete Offenheit des Seienden entrückt ist, um so einfacher rückt es uns in diese Offenheit ein und so zugleich aus dem Gewöhnlichen heraus.” (Heidegger 2003, 54; H, 54)

Heidegger denkt een radicale tegenstelling tussen het alledaagse waarin we ons bevinden en het zijn dat zich daarbinnen kan openbaren. Het kunstwerk wordt de werking van dit geweldloze openbreken toegedicht. Maar door het aldus te beschouwen, verwijderen we ons, volgens mij, bij Heidegger ook van de alledaagsheid eigen aan het kunstwerk en aan het binnenwereldlijk zijn. Deze alledaagsheid wordt niet in rekening gebracht en het kunstwerk wordt des te eenzamer.

Heidegger plaatst zich in zijn concentratie op de transcendentie in het spoor van Hegels bepaling van de kunst, die aan de kunst de mogelijkheid toeschreef de hoogste zintuiglijke verschijning van het zijn te zijn. Heidegger vraagt zich vanuit deze metafysische gerichtheid in het nawoord van “Der Ursprung des Kunstwerkes” met Hegel af:

“Ist die Kunst noch eine wesentliche und eine notwendige Weise, in der die für unser geschichtliches Dasein entscheidende Wahrheit geschieht, oder ist die Kunst dies nicht mehr?” (Heidegger 2003, 68; H, 67)

Heidegger geeft hier geen louter bevestigend of ontkennend antwoord op, maar stelt dat we de vraag moeten onderzoeken en dat het nog eeuwen kan duren vooraleer de waarheid zich in onze werkelijkheid heeft uitgewerkt. Met andere woorden: het einde van de kunst kan lang duren en we dienen het kunstwerk in zijn eindigheid blijvend te ondervragen. Dit brengt ook steeds een andere oriëntatie ten aanzien van het transcendente met zich mee, een andere mogelijkheid om haar aanwezigheid (al dan niet) te denken.

Nancy die enkele decennia later ook de technologie en haar verhouding tot de kunst denkt, plaatst de essentie wel in de technologie, en herdenkt niet de technologie vanuit een essentie (de kunst) buiten haar (zoals Heidegger dat doet), maar herdenkt de essentie vanuit de technologie. De essentie wordt immanent aan het technologische systeem. Dit maakt ook dat hier de kunst niet meer de les leest aan de technologie, maar andersom: het is de technologie die bepaalt wat de kunst nog kan zijn. Maar gezien de eigenheid van het technologische systeem (dat iedere vorm van identiteit steeds doorbreekt), kan ook de immanentie de essentie niet stabiliseren in zichzelf en wordt de immanentie steeds doorbroken. De kunst zet bij Nancy de schijnwerpers op de werkelijkheid zelf vertrekkend vanuit de werkelijkheid en brengt ons aldus bij haar essentie: de transcendentie van de immanentie van het technologische systeem. Nancy:

“(L)’art est la transcendance de l’immanence comme telle, la transcendance d’une immanence qui ne sort pas d’elle même en transcendant, qui n’est pas ex-tatique, mais ek-sistante. Une « transimmanence ». L’art expose cela. Encore une fois, il ne le “représente” pas. Il en est l’ex-position.” (Nancy 2001a, 62-63)

Het is de kunst die de werkelijkheid transcendeert, zonder de werkelijkheid te verlaten. Het kunstwerk is niet extatisch, waaronder ik versta dat het niet aan onze zinnen ontsnapt. Er is geen louter buitenzinnelijke ervaring, het kunstwerk heeft met het goddelijke geen uitstaans. Het kunstwerk ex-isteert, stelt Nancy. Het Latijnse *existere* betekent te voorschijn komen en worden, en Nancy stelt het kunstwerk voor als het te voorschijn komen en worden van de immanentie. Het kunstwerk brengt te voorschijn en blijft een werkelijkheid in wording. Maar het is meer dan dat: het kunstwerk brengt de werkelijkheid over. Door haar dubbelrol (participatie en uitdrukking) ten aanzien van de werkelijkheid, toont ze de werkelijkheid zoals die “is”, binnen haar beweging (veranderlijkheid). Binnen de beweging (van de werkelijkheid die zich in de tijd voordoet) is er een openen, kan de werkelijkheid zichzelf ontubbelen en daardoor tonen. Het betreft een voortdurend metafysisch openen (of openen van de metafysica) van de werkelijkheid in de werkelijkheid.

Nancy herkent dit proces bijvoorbeeld in de films van Abbas Kiarostami. In *L’évidence du film* (2001b) bespreekt Nancy de dubbelheid (tussen beweging en stilstand) eigen aan de film en de ontubbeling van de werkelijkheid die daarbij mogelijk wordt. Nancy:

“Le mouvement n’est pas l’opposé de l’immobilité, ou bien, si l’on préfère, l’immobilité n’est pas statique – cette immobilité qui est, dans tous les films, tantôt celle d’un paysage, tantôt celle d’un personnage fixé au volant de sa voiture, et tantôt celle de la caméra tenue à de longs plans fixes, dans lesquels parfois très peu ou même rien ne bouge sur l’image: le mouvement est l’ouverture de l’immobile, la présence en tant qu’elle est véritablement *présente*, c’est-à-dire venant au devant, se présentant, offerte, disponible, lieu d’attente et de pensée, présence qui est elle-même un passage vers ou à l’intérieur de la présence.” (Nancy 2001b, 29-31)

Het “nieuwe” dat Nancy aan de kunst toevoegt, is de openheid voor onze actualiteit, wat betekent dat de kunst haar ontubbelingswijze dient uit te voeren ten aanzien van een door technologie voortgebrachte werkelijkheid (*eco-technique*). Terugverwijzend naar Heidegger, kunnen we stellen: de onverborgenheid (*aletheia*) blijft technologisch ingebed. Er doet zich een ontsluiting voor binnen de technologie.

Het is de kunst die de ontsluiting of ontdebbling mogelijk maakt, en daardoor kunnen we, zoals Nancy aangeeft, de kunst als een tweedegraadstechnologie, of nog, als een technologie betreffende het present maken aanduiden. Zo wordt de kunst mijns inziens bij Nancy de technologie die ons tot de pure transcendens van ons technologisch zijn brengt. De heideggeriaanse zienswijze wordt verplaatst naar de technologie zelf, maar de gerichtheid op het pure openen van wat er “is” blijft daarbij behouden.

Heidegger verlaat de alledaagsheid, en de kunst komt in de eenzaamheid terecht. Nancy brengt ons naar de gedeelde wereld van de kunst, een wereld die steeds onbegrijpelijker wordt en haar concepten voortdurend verlaat. Nancy:

“(L)’art n’apparaît jamais que dans une tension entre deux concepts de l’art, l’un technique et l’autre sublime – et cette tension elle-même reste en général sans concept.” (Nancy 2001a, 16)

We blijven zonder concept van de kunst, het is niet meer een kunst die refereert aan hoe we de zaken verstandelijk dienen te begrijpen. Het is een kunst die ons in de spanning brengt tussen de technologie en de sublieme ervaring (die het verstandelijke te buiten gaat).

Heidegger en Nancy verwerpen schijnbaar de metafysica (als een vaststaande betekenisgeving die vooraf gegeven is) vanuit hun openheid voor de tijd(elijkheid) waarin we bestaan. Maar ze continueren binnenin die openheid voortdurend een streven naar wat de werkelijkheid (binnenwereldlijk) te boven gaat. Beiden zien de kunst als datgene waarin de werkelijkheid haar ware en pure gelaat laat zien, voor zover er überhaupt nog van een gelaat sprake kan zijn – bij Nancy gaat het om het voelen. In die zin hercreëren ze inwendig een tweedeling (tussen het ware en onware) die ze uitwendig verwerpen. Om die verder in haar puurheid te kunnen aanhouden, schaffen ze de uitwendige referentie af. Het brengt ons tot het “zijn” (Heidegger) of tot het technologische “getoucheerd zijn” (Nancy). Een valkuil hier is, lijkt me, dat wanneer iedere referentie naar een metafysica buiten onze werkelijkheid weggenomen wordt, de continuïteit van het inwendige metafysische ook uitsterft. Heidegger vraagt zich (terecht) reeds in 1936 af of de kunst nog wel het ware kan opvoeren. Nancy slaat volgens mij verder de weg van dit einde van de kunst in.¹⁰⁴ Maar dienen we die weg te

¹⁰⁴ Dat kunnen we herkennen in de wijze waarop Nancy de kunst uiteindelijk enkel nog als een a-religieus spoor weet te duiden (Nancy 2001a, 133-159). Dit spoor bevat dan volgens Nancy weliswaar nog de essentie van kunst, maar het beeld zelf verdwijnt. Nancy op een conferentie over de actuele kunst, in 1994: “Que reste-t-il de l’art? Peut-être seulement un vestige. C’est du moins ce qu’on entend aujourd’hui, une fois de plus. En proposant pour titre de cette conférence « Le vestige de l’art », j’ai d’abord en vue, tout simplement, ceci : à supposer qu’il n’en reste en effet qu’un vestige – à la fois une trace évanescence et un fragment presque insaisissable –, cela même pourrait être propre à nous mettre sur la trace de l’art lui-même, ou du moins, de quelque chose qui lui serait essentiel, si l’on peut faire l’hypothèse que ce qui reste est aussi ce qui résiste

volgen? Wanneer we uitwendig iedere referentie naar het ware en pure afschaffen, waarom dan ook niet inwendig? Of, waarom niet indachtig zijn dat we de waarheid ensceneren en dat het steeds de technologie is die dat voor ons mee mogelijk maakt? Waarom niet een concept maken voor de kunst die we willen of aanvaarden dat we dit sowieso doen? Kunst met voorbedachten rade. Dit lijkt me een mogelijkheid om, wanneer de kunst in de technologie is terechtgekomen, een stap verder te zetten in het technologisch onderkennen van de kunst. De kunst als een verhouding tot de berekening, zonder het berekende zelf volledig te verlaten.

In het zuiver willen houden van de transcendentie van de kunst (wat ik zowel bij Heidegger als bij Nancy herken), ligt mijns inziens een ontkenning van het bij voorbaat technologisch bepaald zijn van ons denken.

3.3. De differentie van Heidegger en Nancy

Ik richtte me tot Heidegger en Nancy om een filosofie te vinden betreffende de verhouding tussen de technologie en de kunst. Het probleem dat ik daarbij aanduidde was het al te zeer (inwendig) metafysisch blijven van de uiteindelijke bepaling van de kunst. Ik zal me nu verder verdiepen in het differentiedenken dat Heidegger en Nancy voorstaan, aangezien dat differentiedenken ervoor zorgt dat het denken van de kunst losgekoppeld wordt van een verstandelijke bepaling. Daarbij kom ik terug op de bronnen van waaruit Heidegger en Nancy hun differentiedenken ontwikkelen (Kant en Hegel). Ik keer terug naar Kant en Hegel, vanuit de overtuiging dat Heidegger en Nancy de referentiekaders van Kant en Hegel blijven nodig hebben om de differentie te denken. (Het is vanuit deze contextualisering van hun denken dat ik later in 3.4 tot een alternatief voorstel zal komen.)

3.3.1. Heidegger: identiteit en differentie

Volgens Heidegger is er een verschil tussen het zijn en de zijnden, en hij spreekt in dit verband over een “ontologische differentie”. De zijnden (alles wat er is, inclusief de mens) bepalen mee onze toegang tot het zijn maar vallen er niet mee samen. Wij verkeren doorgaans in een zijnsvergetelheid en vergeten de vraag te stellen naar het zijn van de zijnden. Het is de centrale these van Heidegger, die ook het uitgangspunt vormt van zijn filosofisch hoofdwerk *Sein und Zeit* (1927) (Heidegger 2001a).

Om in te gaan op wat Heidegger onder differentie verstaat en hoe dat zich verhoudt tot Kant en Hegel, baseer ik mij op Heideggers essays in *Identität und*

le plus. Ensuite, nous aurons à nous demander si ce quelque chose d'essentiel ne serait pas lui-même de l'ordre du vestige, et si l'art tout entier ne manifeste pas au mieux sa nature ou son enjeu lorsqu'il devient vestige de lui-même : lorsque, retiré de la grandeur des œuvres qui font advenir des mondes, il semble passé, ne montrant plus que son passage.” (Nancy 2001a, 135)

Differenz (Heidegger 2001b) die dateren van 1956/1957. Ik gebruik deze essays omdat Heidegger hier expliciet de vraag naar de differentie als differentie stelt (Heidegger 2001b, 50-52; ID, 43), wat mij helpt om aan te geven hoe het eenheidsdenken verlaten wordt. Ook de technologie wordt in dit denken betrokken.

3.3.1.1. De identiteit van de technologie versus de differentie van de kunst

In het eerste essay in *Identität und Differenz*, “Der Satz der Identität”, behandelt Heidegger de problematiek van de identiteit die verondersteld wordt tussen denken en zijn.

Ons westerse denken is verbonden met het denken van de identiteit tussen denken en zijn. We gaan ervan uit dat wat we denken, in eenheid is met zichzelf. Als we niet van de eenheid van iets met zichzelf zouden uitgaan, zou er bijvoorbeeld geen wetenschap mogelijk zijn, geeft Heidegger aan.

Heidegger ontkent niet dat er een relatie is tussen het denken en het zijn, maar heeft een kritiek op de wijze waarop we de identiteit ervan denken. Hij richt zich, zoals hij het voorstelt, op het *samenhören* (*Zusammgehören*) van denken en zijn, maar dit vanuit een nadruk op het horen, in plaats van vanuit de nadruk op het samen. Wanneer de nadruk ligt op het samen, wordt volgens Heidegger uitgegaan van de eenheid en wordt het *Gehören* (toebehoren, toekomen, zijn van) dat zich daarbij voordoet, tussen het denken en het zijn, daaraan ondergeschikt. Wanneer echter de klemtoon wordt gelegd op het elkaar toebehoren, dan vertrekken we vanuit de ervaring van het bij elkaar horen van denken en zijn, en kunnen we de relatie, het spel, tussen beide verder onderzoeken.

Deze denkwijze brengt ons tot een redenering, waarbij het denken met de mens en vervolgens met de technologie geassocieerd wordt en dit steeds in een betrokkenheid gedacht wordt met het zijn.

Heidegger associeert het denken met de mens:

“Verstehen wir das Denken als die Auszeichnung des Menschen, dann besinnen wir uns auf ein Zusammgehören, das Mensch und Sein betrifft.” (Heidegger 2001b, 22; ID, 21)

We verplaatsen ons aldus van de verhouding tussen denken en zijn, naar de verhouding tussen de mens en het zijn. De mens heeft volgens Heidegger ook een betrokkenheid tot het zijn. De mens behoort tot het zijn, net als al het andere dat bestaat, maar met dat verschil, volgens Heidegger, dat de mens vanuit zijn denken tot het zijn behoort en een openheid heeft voor dat zijn.

De mens behoort tot het zijn, vanuit zijn denken, maar ook het zijn behoort tot de mens. Het zijn is er slechts in de mate dat we het ervaren, dus is het evenzeer

afhankelijk van ons, en ons denken. Het zijn en de mens zijn op elkaar aangewezen. Heidegger:

“Mensch und Sein sind einander übereignet.” (Heidegger 2001b, 24; ID, 23)

Dit betekent nog niet dat we dit behoren tot elkaar als een sluitend systeem mogen voorstellen. We dienen ons volgens Heidegger verder te concentreren op het zich verhouden. Hij beschrijft dat als een sprong. We dienen een sprong te wagen, weg van de mens, maar ook weg van het zijn. We springen van de mens weg, die in de nieuwe tijd, volgens Heidegger, tot het subject van zijn voorwerpen (*Objekte*) is geworden. De mens is dus ondergeschikt geworden aan de zijnden en deze ingesteldheid dienen we te verlaten. Maar we springen evenzeer weg van het westerse denken dat van het zijn een grond gemaakt heeft van waaruit alles wat is, geïdentificeerd wordt. Hier bedoelt Heidegger volgens mij dat we wegspringen van een dogmatische metafysica. We springen dus weg van de instrumentalisatie van de mens en van het zijn. We springen weg van de identiteit die we aan een tijd opdringen. We verlaten de identificering tussen denken en zijn, tussen mens en zijn. Het zijn wordt immers niet louter door het denken en niet louter door de mens bepaald.

Waarheen springen we of waar komen we terecht wanneer we springen? Volgens Heidegger kunnen we nergens anders terecht komen dan in de gebeurtenis waarin we ons al bevinden. We komen dus opnieuw terug in het elkaar wederzijds toebehoren van het denken en het zijn. Maar door de sprong die we maken (en waarin we onszelf en het denken loslaten), wordt de identiteit waarin we dit toebehoren vastlegden, geopend en wordt het “behoren tot” zichtbaar als een gebeurtenis. Heidegger verduidelijkt dit aan de hand van de etymologie van het woord “gebeurtenis”:

“Es gilt, dieses Eignen, worin Mensch und Sein einander ge-eignet sind, schlicht zu erfahren, d.h. einzukehren in das, was wir das Ereignis nennen. Das Wort Ereignis ist der gewachsenen Sprache entnommen. Er-eignen heisst ursprünglich: er-äugen, d.h. erblicken, im Blicken zu sich rufen, an-eignen.” (Heidegger 2001b, 32; ID, 28 – 29)

Door het wegspringen kunnen we een zicht krijgen op onze betrokkenheid. Het elkaar toebehoren van denken en zijn wordt zichtbaar, licht op. Daarin komen we tot onze bestemming terug: de wijze waarop we ons in een betrokkenheid tot het zijn bevinden. Bij Heidegger vindt deze gebeurtenis in de taal plaats. De taal is voor Heidegger het medium waarin het denken van de mens en de ervaring van het zijn, die tot elkaar behoren, tot uitdrukking komen.

In zijn essay past Heidegger deze redenering toe op zijn tijd, waarvan hij ervaart dat ze door de technologie beheerst wordt. De technologie, als datgene dat door de mens gemaakt wordt, wordt voor onze werkelijkheid genomen, voor het zijn. Terwijl, volgens Heidegger, zoals we ook gezien hebben in de bespreking van “Die Frage nach der Technik” (Heidegger 2004), het wezen van de technologie niet gedacht wordt. Deze zienswijze geeft betreffende de identiteitsaanspraak, volgens Heidegger, onvoldoende aandacht aan het zijn. De technologie, die Heidegger associeert met de mens, wordt vanuit een identiteit met het zijn beschouwd en niet vanuit de relatie van betrokkenheid. Het maakt de technologie, volgens Heidegger, wezenloos. Met andere woorden: de ontologische differentie van de technologie wordt niet gedacht, waardoor ook de mens niet meer aanwezig kan zijn.

Ik vat de redenering samen. Steeds gaat het er om de verhouding tussen identiteit en differentie te denken. De verhouding tussen het denken en zijn, tussen de mens en zijn en tussen de technologie en zijn, zijn allemaal variaties op deze koppeling. (Er is steeds een ontologische differentie tussen beide.) Heidegger verlaat daarbij niet het denken van de identiteit, maar brengt die in een relatie tot het zijn. Hij benadrukt steeds de ontologische differentie, waardoor de technologie niet samenvalt met haar eigen wezen, net zomin als de mens en het denken.

Wanneer ik de redenering terugkoppel naar wat Heidegger stelde over de verhouding tussen technologie en kunst in “Die Frage nach der Technik” (Heidegger 2004), dan dient de kunst de differentie aanwezig te stellen tussen de technologie en het zijn. Met de kunst dient een sprong gewaagd te worden (weg van, maar vanuit de technologie) die ons toelaat tot een blik te komen op hoe we betrokken zijn (vanuit de technologie) tot het zijn. Deze sprong zelf is dan niet technologisch, maar integendeel vrij van berekening.

3.3.1.2. De terugkoppeling naar Kant en Hegel

Kant en Hegel zijn de wijsgeren die ook voor Heidegger het denken van de differentie mee mogelijk gemaakt hebben. Heidegger:

“Denn erst die Philosophie des spekulativen Idealismus stiftet, vorbereitet von Leibniz und Kant, durch Fichte, Schelling und Hegel dem in sich synthetischen Wesen der Identität eine Unterkunft.”
(Heidegger 2001b, 14-16; ID, 15-16)

Mijns inziens zullen we een terugkeer tot Kant en Hegel nodig hebben om ook de identiteit van de technologie verder te kunnen denken. Een terugkeer weliswaar die voorbijgaat aan de eertijdse metafysische pretenties de werkelijkheid vast te leggen zoals die is, als een absolute waarheid. De dialectiek tussen identiteit en differentie

wordt voorbereid door Kant en Hegel. Heidegger legt binnen hun (synthetisch) identiteitsdenken meer nadruk op de differentie.

In het transcendentale denken van Kant¹⁰⁵ verhoudt het denken zich tot zichzelf om er de wetmatigheden (principes) van te achterhalen. Kant zoekt naar de pure synthetische apriorische principes die ons denken, voorafgaand aan de waarneming, beheersen. Zodoende wordt het in Kants kritische filosofie duidelijk dat de identiteiten die we in de werkelijkheid onderscheiden het gevolg zijn van een transcendentaal creatieproces. Aan de identiteiten die we denken ligt reeds een synthese ten grondslag. Kant denkt evenwel dat hij die synthese verstandelijk kan bepalen en vastleggen (en zodoende als een synthetische a-priorische identiteit denken). Dit gaat dus volledig vooraf aan het gebeuren en de gebeurtenis zoals die centraal staat bij Heidegger.

Het is Heidegger die in zijn Kant-boek, *Kant und das Problem der Metaphysik* (Heidegger 1998a) daterend van 1929/1934, de nadruk legt op de verbeelding eigen aan het transcendentale denken.¹⁰⁶ Deze verbeelding is bij Kant (a-priorisch) tijdsgebonden. Het is de verbeelding en haar tijdsdimensie die aan de objectieve zelfstandigheid (het verstand) vooraf gaat, en ons reeds tot een synthese brengt van ervaring en denken. Vanuit deze benadering wordt de transcendentale methode afhankelijk van onze betrokkenheid tot de tijd. Deze betrokkenheid tot wat “is” is volgens Heidegger fundamenteeler dan het vastleggen van de bepaling van wat er is. Meer nog, door de verhouding tot de tijd, kan wat er is nooit definitief worden vastgelegd. We zijn afhankelijk van de eindigheid van onze waarneming en komen niet tot de oneindigheid van een conceptueel vaststaande waarheid. In het willen doorvoeren van de oneindigheid van een conceptueel vaststaande waarheid herkent Heidegger Kants metafysisch probleem. Het is duidelijk dat reeds hier in het Kant-boek, de sprong weg van het denken gemaakt wordt. Het is voor Heidegger een sprong terug naar wat volgens hem oorspronkelijker is. Dat wordt nog duidelijker in zijn kritiek op Hegel.

Bij Hegel vinden we steeds een tot elkaar behoren van these en anti-these terug. Op deze wijze is er aandacht voor de inwendige dialectiek eigen aan het denken zelf. Bij Hegel verloopt dit proces ook historisch. Er doet zich doorheen de tijd een *Aufhebung* voor tussen these en anti-these, waardoor we tot een nieuwe these komen. Maar bij Hegel komt dit proces aan in een absoluut eindpunt: de absolute geest. Dit absolute eindpunt is ook de oorsprong van het proces. Heidegger:

¹⁰⁵ In het volgende hoofdstuk komt het tot een uitgebreidere voorstelling van Kants kritische denken (zie 4.1.1).

¹⁰⁶ Heidegger richt zich voornamelijk op de A-versie van Kants eerste kritiek, waarin de transcendentale verbeelding als synthese meer aandacht krijgt. In de B-versie wordt deze verbeelding in het subject geplaatst en wordt aan het transcendentaal subject een absolute grond toegekend. (zie ook Ross 2007, 68-73)

“Die Sache des Denkens ist somit für Hegel das sich denkende Denken als das in sich kreisende Sein.” (Heidegger 2001b, 60; ID, 50)

Zijn en denken vallen bij Hegel opnieuw samen.

Heidegger verschilt van Hegel in de zin dat hij zich niet richt op het aankomen in een absolute geest en het opgaan in de identiteit ervan. Heidegger richt zich op de differentie binnen die identiteit (Heidegger 2001b, 43-91; ID, 35-73). Zijn zaak is de differentie als differentie te denken (Heidegger 2001b, 50-52; ID, 43).

Heidegger neemt een stap terug ten aanzien van de *Aufhebung* om te komen tot wat ongedacht bleef. Heidegger:

“Für uns ist der Charakter des Gespräches mit der Geschichte des Denkens nicht mehr die Aufhebung sondern der Schritt zurück.” (Heidegger 2001b, 54; ID, 45)

Deze aandacht brengt ons opnieuw tot de zijnsvergetelheid. Hegel brengt het zijn terug tot een zijnde, door er een absoluut eindpunt aan toe te kennen en het zodoende te identificeren.

Heidegger zoekt binnen Kants transcendentale methode en Hegels fenomenologie van de geest naar de ontologische differentie en zoals we gezien hebben is het vanuit de differentie dat Heidegger ook tot de kunst komt.

3.3.2. Nancy: de differentie en de aangetaste identiteit (van de kunst)

We kunnen Nancy, in het verlengde van Heidegger, een differentiefilosoof noemen. Maar welke differentiefilosoof Nancy is, is minder duidelijk. Zijn denken wordt omschreven als postfenomenologische existentiële filosofie (Henry James) en postdeconstructief absoluut realisme (Derrida).¹⁰⁷ Om mij te verdiepen in het denken van de differentie zoals dat voorkomt bij Nancy, bespreek ik zijn verhouding ten aanzien van Kant en Hegel, de bronnen waarnaar ik ook vanuit Heidegger terugkoppelde.

Deze aanpak dringt zich op, want in plaats van een eigen zelfstandige denksystematiek te ontwikkelen, zoals Heidegger nog deed, ontwikkelt het denken van Nancy zich veeleer met betrekking tot de bestaande filosofie en de zintuiglijke ervaring. Het is, zoals de Franse differentiefilosofie eigen is, meer een specifieke doorwerking

¹⁰⁷ Aanduidingen worden vermeld door Watkin die ten aanzien van het werk van Jean-Luc Nancy de vraag stelt of het om een fenomenologisch dan wel een deconstructief denken gaat (Watkin 2009, 136-202).

van de moderniteit (de eerder aangehaalde *Durcharbeitung* waar Lyotard op wees) dan een nieuwe filosofie.

Vanuit deze bronnen zal ik het differentiedenken van Nancy verduidelijken en zal ik ook de problematiek van de transcendentie (transimmanentie) van de kunst verder uitklaren.

3.3.2.1. Terug naar Kant, of hoe het sublieme ons bij Nancy tot de kunst brengt

We zagen dat Heidegger tot de ontologische differentie komt vanuit een aandacht voor de verbeelding en de tijd. De Franse differentiefilosofen (bijv. Lyotard, Nancy, Lacoue-Labarthe, Marin,...)¹⁰⁸ sluiten hierbij aan, maar geven expliciet aandacht aan de esthetica en in het bijzonder aan het sublieme.¹⁰⁹ Nancy stelt in maart 1987 dat het sublieme een mode is en hij verwijst naar deze Franse differentiefilosofen, maar ook naar de kunst. De aandacht voor het sublieme heeft als doel de esthetische differentie¹¹⁰ centraal te stellen en de eenheid van het denken nog verder tegen te gaan.

Ik bespreek eerst Nancy's duiding van het schone en het sublieme, de twee belangrijke begrippen uit de esthetica van Kant. Vervolgens ga ik nader in op hoe Nancy in zijn interpretatie afwijkt van Kant en tegenover hem als differentiefilosoof optreedt.

In mijn bespreking volg ik zo getrouw mogelijk de tekst van Nancy en citeer ik veelvuldig, dit om zoveel mogelijk nuanceringen van Nancy's formuleringen te bewaren. Mijn analyse is gebaseerd op de inleiding van Nancy tot "du sublime" (Courtine et al. 1988, 5-7) en zijn tekst "L'offrande sublime" die in deze bundel is opgenomen (Nancy 1988, 43-95).

De sublieme mode doet volgens Nancy ook iets van de bestemming van onze tijd oplichten (Courtine et al. 1988, 5-7; Nancy 1988, 43-44). Bovendien is volgens Nancy elk actueel denken over de kunst en haar einde schatplichtig aan het denken van het sublieme en hij duidt Benjamin aan als een belangrijk beginpunt. Nancy:

¹⁰⁸ Ik verwijs naar de publicatie *Du sublime*, met bijdragen van Courtine, Deguy, Escoubas, Lacoue-Labarthe, Lyotard, Marin, Nancy en Rogozinski (Courtine et al. 1988).

¹⁰⁹ Lyotard bekritiseert in zijn *Leçons sur l'Analytique du sublime* (1991) Heideggers Kantlezing. Lyotard: "Même une lecture, comme celle de Heidegger, qui s'efforce, non sans raison, de démontrer qu'en définitive l'authentique principe de la synthèse n'est pas le "Je pense", mais le temps – même cette lecture ne peut valoir (si elle vaut) que pour la connaissance et ne peut porter que sur les jugements théoriques déterminants. (...) Les jugements de goût ne déterminent rien de leur objet." (Lyotard 1991, 35) Vanuit deze lezing van het sublieme, wordt de relatie met het conceptuele kennen (het verstand) verder tegengegaan. Dit om tot meer aandacht te komen voor de werking van het subjectieve en het esthetische (zie ook 2.2.2).

¹¹⁰ De esthetische differentie richt zich op hoe het voelen niet samenvalt met ons denken van het voelen. Het voelen ontsnapt aan de conceptualisering van het voelen.

“Il n’y a pas de pensée contemporaine de l’art et de sa fin qui ne soit, d’une manière ou d’une autre, tributaire de la pensée du sublime, qu’elle s’y réfère expressement ou non. On pourrait rechercher et retracer les généalogies, les filiations, les transmissions, depuis Benjamin – dont le rôle est sans doute décisif – jusqu’à nous.” (Nancy 1988, 45).

Nancy staaft zijn uitspraak met betrekking tot het sublieme door middel van citaten van Benjamin, Heidegger, Adorno, Bataille en Blanchot (Nancy 1988, 46). Het is niet Nancy’s bedoeling een genealogie te ontwikkelen, maar op geheel eigen wijze de actualiteit en noodzakelijkheid van het sublieme te duiden.¹¹¹

Volgens Nancy betekent het doordrongen zijn van het sublieme (dat hij aan de actualiteit toeschrijft) ook dat de esthetica van het schone zich via het sublieme voltrekt. Nancy:

“L’esthétique du beau s’enlève dans le sublime, lorsqu’elle ne glisse pas dans la jouissance.” (Nancy 1988, 87)

Het schone richt zich op vanuit het sublieme, zoniet blijft het volgens Nancy bij een aangenaam gevoel en komt het niet tot een welbehagen. Nancy confronteert *jouissance* met *joie*, in het verlengde van het kantiaanse onderscheid tussen het aangename (*Angenehm*) en het welbehagen (*Wohlgefallen*), waarbij Kant het aangename als louter zintuiglijk typeert, terwijl het welbehagen ook een reflectiviteit in zich houdt.¹¹² Nancy verplaatst beide begrippen naar onze zintuiglijke ervaring, maar behoudt daarbinnen wel het kantiaanse onderscheid. Het schuift als het ware op. Bij Nancy is er het sublieme nodig, om nog een reflectiviteit te kunnen toekennen aan wat gevoeld wordt. Anders blijft het schone volgens Nancy slechts mooi op een wijze die tot vermaak leidt. Zonder het sublieme zou het schone, volgens Nancy, enkel aangenaam zijn en ons niet (wezenlijk) raken. Nancy:

“Le sublime, c’est par où le beau nous *touche*, et non comment il nous plaît.” (Nancy 1988, 89)

¹¹¹ Voor een eerste introductie tot de esthetische begrippen schoon en subliem, verwijst ik naar mijn bespreking van Lyotard in hoofdstuk twee. In hoofdstuk 4 zullen deze begrippen nog verder gekaderd worden binnen de filosofie van Kant.

¹¹² Kant: “Das Wohlgefallen am Schönen muss von der Reflexion über einen Gegenstand, die zu irgend einem Begriffe (unbestimmt welchem) führt, abhängen, und unterscheidet sich dadurch auch vom Angenehmen, welches ganz auf der Empfindung beruht.” (Kant 1974, 120; KdU B, 11-12 – A, 11-12)

Het is het sublieme dat er voor zorgt dat we geraakt worden. Het is ook via het sublieme dat het schone ons raakt. Toch is er volgens Nancy uiteindelijk (misschien) toch geen sublieme kunst of een subliem (kunst)werk. Nancy:

“À la fin, il n’y a peut-être pas d’art sublime, et pas d’œuvre sublime – mais le sublime a lieu là où des œuvres touchent.” (Nancy 1988, 93)

Waar de kunstwerken ons raken, daar gebeurt het sublieme. Aangezien de kunstwerken ons raken in ons gevoel en zodoende het voelen volgens Nancy aan zichzelf raakt, situeert het sublieme zich mijns inziens in het voelen en geraakt worden. Het kunstwerk is volgens Nancy zelf (misschien) niet subliem, omdat het sublieme zich voordoet in het contact (van het geraakt worden) en niet in de vorm. Nancy:

“Le sublime est dans le contact de l’œuvre, non dans sa forme.”
(Nancy 1988, 89)

Hoe verhouden het schone, het sublieme en de kunst zich tot elkaar?

Het schone heeft een vorm nodig, stelt Nancy. Daarmee blijven we bij Kant die in het schone een formele harmonie herkent tussen de verbeelding en het verstand. We ontmoeten een vorm in ons denken (bij Kant en Nancy) die we als harmonieus ervaren en beleven zodoende (bij Kant en Nancy) met betrekking tot ons denken een positief gevoel. Daar tegenover spreekt Nancy over de totaliteit die ongevormd is. Nancy denkt dat we het sublieme dienen te denken in relatie tot die totaliteit. De totaliteit van een vorm is, volgens Nancy, niet de invulling ervan, maar de presentatie van de vorm wanneer die leeg of afwezig blijft (*forme (de l’)informe*). Dit wordt begrijpelijker als we (net als Nancy) naar Kant verwijzen.

Het kantiaanse sublieme doet zich voor, wanneer zich iets presenteert (in ons denken) dat ons verstandelijk vermogen te buiten gaat en er niet meer in overeenkomst mee te brengen valt. Dus geen harmonie hier tussen verstand en verbeelding (Kant 1974, 180-184; KdU B, 97-102 – A, 96-101). Maar alhoewel hetgeen zich presenteert ons begripsvermogen te buiten gaat, voegt zich daaraan toch het idee van haar totaliteit. We maken ons een idee van haar geheel.

Het sublieme is, zoals Nancy het in navolging van Kant¹¹³ stelt, een wederzijdse offerande tussen de totaliteit (die vormloos en oningevuld blijft) en het

¹¹³ Kant over de ervaring van het sublieme in de natuur: “Das Wohlgefallen am Erhabenen der Natur ist daher auch nur *negativ* (statt dessen das am Schönen *positiv* ist), nämlich ein Gefühl der Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft durch sie selbst, indem sie nach einem andern Gesetze, als dem des empirischen Gebrauchs, zweckmässig bestimmt wird. Dadurch bekommt sie eine Erweiterung und Macht, welche grösser ist, als die, welche sie aufopfert, deren Grund aber ihr selbst verborgen ist, statt dessen sie die Aufopferung oder die Beraubung, und zugleich die

schone (dat verbonden is met de vorm). Het schone offert zich aan het sublieme dat zich met de totaliteit verbindt, en andersom. Nancy:

“Ce qui est esthétique est toujours de la forme; ce qui est de la totalité est toujours informe. Le sublime est leur offrande mutuelle.”
(Nancy 1988, 88-89)

Aangezien het sublieme ons tot deze wisselwerking brengt, is het het sublieme dat beweegt en het schone in beweging brengt. Hiermee komen we tot een duiding van de wisselwerking tussen het schone en het sublieme. Het sublieme transporteert en transformeert, en wordt door Nancy geassocieerd met het verenigen (*union*), terwijl hij het schone als een eenheid (*unité*) opvat. Dat er verenigd wordt, dat is wat het sublieme presenteert. Deze vereniging is, volgens Nancy, meer dan de som van de delen, maar minder dan hun eenheid.

Het sublieme is volgens mij binnen de analyse van Nancy enkel te begrijpen als de aanzet tot de presentatie, en niet als een presentatie. Als aanzet tot de presentatie biedt het sublieme zich aan en offert het zich aan de presentatie van het schone. Er blijft met het totale sublieme altijd een tekortschieten omdat de totaliteit niet ingevuld kan worden. Daarom gaat met het verenigen evenzeer een verdelen gepaard. Het sublieme kan geen antwoord, geen voorstelling geven, ook niet in negatieve zin. Het sublieme kan (zich) enkel offeren en trekt in het offeren de presentatie op gang. Nancy:

“En vérité, le tout, sur la limite, se divise autant qu’il s’unit, et le tout n’est que ça: la totalité sublime ne répond pas, quelles que soient les apparences qui peuvent parfois suggérer le contraire, au schème supérieur d’une “présentation totale”, fût-elle négative, fût-elle présentation de l’impossibilité de présenter (car cela suppose toujours un complément, un objet de la présentation : mais ici, il n’y a rien à présenter ; il y a que ça se présente).” (Nancy 1988, 74)

In de offerande, de wederzijdse uitwisseling tussen de schone vorm en de sublieme totaliteit, wordt de verbeelding tot de grens van haar presenteerbaarheid gebracht. De grenservaring betekent dat enerzijds de eenheid van de vorm verdwijnt (langs de kant van het schone), anderzijds het totale sublieme in de werkelijkheid van een presentatie gebracht wordt (en daardoor ten dele haar ongevormdheid verliest). Maar ze gaan niet in elkaar op. Ze vullen elkaar niet in. Het is een wisselwerking tussen

Ursache *fühlt*, der sie unterworfen wird.” (Kant 1974, 195; KdU B, 118 – A, 116) Terwijl bij Kant de opoffering zich voordoet binnen de grenzen van het bewustzijn van de persoon, is dat bij Nancy evenwel niet meer het geval. Bij Nancy wordt het bewustzijn meegenomen in het offeren, en is het net dat meegenomen zijn dat in het offeren gevoeld wordt (en als werking aan zichzelf raakt).

het interioriseren van de vorm (het schone) en het exterioriseren van de vorm (het sublieme), waarin het wederzijdse offeren zich blijft aanbieden. Dat brengt onze verbeelding en onze emotie tot het uiterste.

Het sublieme zorgt er als het ware voor dat we bij het geraakt worden blijven en dat dit aanhoudt. Het kan daarvoor zorgen, omdat het volgens Nancy de verbeelding vrij houdt (van de presentatie van een product). In die vrijheid uit de verbeelding haar werking. Het totale sublieme brengt haar (onze verbeelding) tot haar uiterste, tot de grens tot waar ze kan gaan zonder een vorm aan te nemen. Nancy:

“Dans le sublime, l’imagination ne touche plus à ses produits, mais à son opération – et ainsi à sa limite.” (Nancy 1988, 70)

Ik keer nu met de gevolgde redenering terug naar het schone en de kunst. Doordat we niet verder kunnen dan de grens van de verbeelding, blijven we in contact met wat die grens raakt: het schone als datgene wat zich aan onze zijde van de grens bevindt. Het sublieme raakt ons doorheen het schone en aldus raakt het ook de schone kunsten. Het sublieme brengt de schone kunsten op hun grens. Zoals Nancy het zegt: het raakt de schone kunsten aan de rand, aan hun kader. Of we zouden kunnen stellen: het is het einde van de kunst dat ons raakt. Nancy:

“Cependant, l’imagination syncopée est toujours l’imagination. Elle est toujours la faculté de la présentation, et le sublime, avec le beau, est lié « à la simple présentation » (en ce sens, il n’est pas au-delà du beau : il n’en est que le débordement, sur le bord même, pas plus loin que le bord – et c’est aussi pourquoi, (...), toute l’affaire du sublime se passe à même les œuvres des « beaux-arts », sur leurs bords, leurs cadres ou leurs contours : au bord de l’art, pas plus loin que l’art).” (Nancy 1988, 77)

Met betrekking tot Nancy’s aandacht voor het sublieme, kom ik nu tot de vraag naar zijn verhouding tot Kant en het verschil dat Nancy maakt.

Kant maakt in zijn kritieken een transcendentale analyse: hij zoekt met betrekking tot onze kenvermogens de wetmatigheden op die voorafgaan aan de empirische ervaring. In het eerste deel van de derde kritiek wordt zo het schoonheidsoordeel geanalyseerd en krijgt het sublieme een aparte, gelijksoortige analyse. Kant denkt ook de wetmatigheden van deze esthetische ervaringen in hun puurheid als principes te kunnen voorstellen.

Het punt van Nancy is dat het schoonheidsoordeel niet puur kan zijn. Nancy stelt: wanneer het schoonheidsoordeel puur is (dus zich puur in de wetmatigheid van ons denken voltrekt, transcendentaal dus), dan wordt het schoonheidsoordeel, volgens Nancy, filosofie. Vervolgens wordt de schoonheid een narcistische uitdrukking van de

rede: het is de rede die het aangenaam vindt zich als schoon te uiten en zich in het schone te herkennen. Wanneer de rede dit aangenaam vindt, dan is er sprake van een genot dat met een interesse verbonden is. Bijgevolg is het geen puur schoonheidsoordeel meer. Nancy:

“Le beau n’est peut-être pas aussi autonome qu’il paraissait l’être, et que Kant le voudrait être. Pris à la lettre en tant que le pur plaisir de la présentation pure, le beau se révèle répondre à l’intérêt caché mais d’autant plus intéressé de la raison : elle s’y satisfait de son pouvoir de présenter et de se présenter, elle s’y admire à l’occasion de ses objets, et elle tend, comme c’est, pour Kant, la loi de tout plaisir, à se conserver en cet état, elle tend à conserver la jouissance de son propre *Bild* et de sa propre *Ein-bildung*. Le beau, sans doute, n’est pas, en toute rigueur, dans cette jouissance, mais à tout instant il est en passe d’y glisser, de se confondre avec elle: et il appartient au beau par structure.” (Nancy 1988, 58)

Omdat het geen puur schoonheidsoordeel kan zijn, dient het volgens Nancy een beroep te doen op het sublieme. Wat Nancy doet, is de grens opzoeken tussen het schone en het sublieme en van daaruit onze verbeelding analyseren.

Nancy valt de redelijkheid aan van Kant en beweert feitelijk dat zijn kritische project (net als het schone) gericht op puurheid en eenheid onhoudbaar is. In het zo willen voorstellen schuilt, volgens Nancy, een verborgen belang, eigen aan de rede zelf. Nancy herdenkt en herplaatst het tot zichzelf komen van het denken in relatie tot ons zintuiglijk voelen. Het gaat bij Nancy over het denken dat gevoeld wordt (we kunnen niet denken zonder dat denken te voelen) en over de onmogelijkheid om het denken in zijn puurheid en eenheid te voelen. Vanuit het voelen van die onmogelijkheid komt Nancy opnieuw tot schoonheid en kunst. Schoonheid en kunst raken aan wat ik het gevoel van de onmogelijkheid (van de rede) zou noemen. Maar net doordat de onmogelijkheid een onmogelijkheid blijft, en er schoonheid en kunst nodig is om ons daartoe te brengen, breekt Nancy mijns inziens niet geheel met Kant. Nancy plaatst in het voelen een contact met het kantiaanse, moderne denken. Daardoor verschijnt dit denken (in het contact) weliswaar als minder autonoom, maar blijft het zich wel verhouden tot de absolute waarheid die Kant met zijn transcendentiaal denken, denkt te kunnen aangeven. Ook al komt het (kantiaanse) sublieme bij Nancy in een offerande terecht, daarbinnen blijft de verbeelding verschijnen en een verhouding tot dezelfde (metafysische) waarheidsopvatting aangeven, als waartoe Kant zich verhoudt. De metafysisch geïnspireerde waarheid die in Kants systeem aanwezig blijft, wordt in de analyse van Nancy, vanuit een gevoelsmatige verhouding tot dat systeem opnieuw aangezocht. Waarom? Omdat het volgens Nancy ons opzoekt in onze tijd: de waarheid spreekt ons aan, raakt ons in het gevoel.

Ik concludeer: Kant bracht met het transcendentale het transcendente over naar het denkvermogen zelf. Nancy verplaatst met de transimmanentie het transcendentale van Kant naar de werkelijkheid van ons voelen. Daarmee opent hij niet alleen opnieuw de toegang tot het esthetische, maar doorbreekt hij ook het transcendentale op een manier dat we ons opnieuw verhouden tot een transcendente aanspraak, ditmaal weliswaar geheel vanuit ons esthetisch voelen gedacht. (Deze transcendente aanspraak zal ik verder binnen de zintuiglijkheid van onze wereld situeren, wanneer ik hierna Nancy's verhouding tot Hegel bespreek.) Vanuit het transcendentale komen we bij Nancy dus veeleer weer in het transcendente terecht.

3.3.2.2. Terug naar Hegel, oftewel de deconstructieve geschiedenisfilosofie van Nancy

Heidegger doet ten aanzien van Hegel een stap terug. In plaats van de *Aufhebung* op te zoeken, richt hij zich op het ongedachte, de differentie. Hoe Nancy zich richt op het ongedachte en de differentie ten aanzien van Hegel, kunnen we herkennen in zijn deconstructie van het christendom. In de verdere ontsluiting (*la décloison*) van het christendom (Nancy 2005, 2010) situeert zich Nancy's actuele kunstbeeld en ik zal me vooral op dit kunstbeeld richten. We krijgen met het christendom (volgens Nancy) kunst zonder kunstreligie. Vanuit een verdere ontsluiting van het christendom evolueren we ook in het verder ontwikkelen van de kunst zonder kunst(religie). Het is in deze evolutie dat Nancy de specifieke zingeving in relatie tot de technologie terugvindt.

Voor de situering van de deconstructie van het christendom baseer ik me op Hutchens (2005). Voor Nancy's analyse van Hegels kunstfilosofie richt ik me in het bijzonder tot "La jeune fille qui succède aux Muses (la naissance hégélienne des arts)." (Nancy 2001a, 71-97). Waar nodig zal ik verwijzen naar de originele geschriften van Hegel.

Nancy's deconstructie van het christendom, moeten we begrijpen als een problematisering van de zingevingsvraag, met betrekking tot onze tegenwoordige, geheel door de technologie beheerste werkelijkheid (*eco-technique*). Ik ga eerst in op Nancy's duiding van de zingevingsvraag en hoe ons dit tot de kunst brengt, vervolgens koppel ik terug naar het hegeliaanse systeem, om dan opnieuw verder te gaan op Nancy's interpretatie en aan te tonen hoe we met de zingevingsvraag en de kunst, vanuit een verdere deconstructie van het christendom, tot onze zingeving in het technokapitalistische systeem komen.

Volgens Nancy is onze zingevingsvraag christelijk gedetermineerd. Dat houdt in dat ze, vanuit een gerichtheid op een totaliteit, buiten de wereld wordt geplaatst (Hutchens 2005, 96-99). Voor Nancy is er enkel de wereld en is die wereld ook zijn eigen oorsprong (aangezien er enkel de wereld is). Er is geen buitenwereldlijke instantie waaraan zin ontleed kan worden. We zouden Nancy atheïstisch kunnen noemen, ware het niet dat hij dat atheïsme kritisch opvat als zich verhoudend tot een

theïsme en het zodoende ook afwijst (Hutchens 2005, 101-102). Hutchens noemt Nancy bijgevolg een naturalist. Het is vanuit dit naturalisme dat Nancy het noodzakelijk acht om het christendom te deconstrueren: dit om de zin terug in de wereld te brengen. Het zal ons, vanuit een verhouding tot de totaliteit (die niet gedacht kan worden) tot de kunst als de transimmanentie van het technokapitalisme brengen.

Met het christendom wordt volgens Nancy reeds de deconstructie van de religie ingezet omdat het expliciet de vraag stelt naar de zin van het bestaan. Onder invloed van het christendom kregen we, volgens Nancy, een filosofische herwerking van religieuze thema's en in de christelijke kunst wordt de (kunst)religie verlaten. Met het christendom komen we dus niet alleen tot de deconstructie van het religieuze, maar evenzeer tot de intrede van de kunst als kunst (en zoals verderop zal blijken: als technologie). Volgens Nancy gaat alle kunst trouwens voorbij aan het religieuze, maar werd dit pas zichtbaar met de intrede van het christendom.

Volgens Nancy beleven we in de filosofie na Hegel, niets anders dan een ontsluiting van het christendom. Dit betekent: het hernemen van de filosofische voorwaarden die ons leidden naar een complete, consistente en substantiële aanwezigheid (Hutchens 2005, 164). De verdere ontsluiting waar Nancy voor pleit, leidt tot het heropenen van de christelijke thematieken (liefde, hoop, geloof, gelijkheid, redding,...) om ze buiten het religieuze om te reïnvesteren (Nancy 2010). Aangezien de kunst, binnen de analyse van Nancy, als de exteriorisatie van de religie wordt opgevat, wil Nancy de christelijke thematieken, doordenken naar de kunst, evenwel ontdaan van het religieuze. Dat betekent dat we met de kunst een steeds verdere getuigenis krijgen van een areligieuze verschijningswijze, terwijl ze de zingeving in zich uitdraagt en voelbaar maakt.

Om dit proces te begrijpen en te kunnen plaatsen, dienen we terug te grijpen naar de filosofie van Hegel en naar zijn bepaling van de kunst. Na enkele noodzakelijke algemene referenties naar Hegel te expliciteren, zal ik Nancy's redenering explicieter in het verlengde van Hegel plaatsen.

We krijgen bij Hegel in de *Phänomenologie des Geistes* (Hegel 2006) en in de *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (Hegel 2003, 366-394) de voorstelling van een geschiedenis van de absolute geest. De absolute geest manifesteert zich eerst in de kunst(religie), vervolgens in de (geopenbaarde) religie, om uiteindelijk in zichzelf aan te komen en filosofie te worden. Historisch kunnen we het einde van de kunst, dat Hegel hier aangeeft, verbinden met de intrede van het christendom.¹¹⁴ Dan wordt de geopenbaarde (christelijke) religie dominant als zingevende instantie en wordt deze religie belangrijker dan de daaraan voorafgaande kunst(religie). Na de religie gaat

¹¹⁴ Nancy: "Il est à présent bien établi que ce qui est imputé à Hegel comme la déclaration d'une "fin de l'art" n'est que la déclaration d'une fin de ce qu'il nommait "la religion esthétique", c'est-à-dire de l'art en tant que lieu d'apparition du divin. Sans doute, la religion ainsi dépassée est la religion grecque, et celle qui lui succède (...), la religion "révélée" ou chrétienne est-elle en droit au-delà de l'art." (Nancy 2001a, 75)

het verhaal verder en zal de geest zich terugvinden in de filosofie, waarmee ze in zichzelf terugkomt en haar einddoel bereikt.

In de *Vorlesungen über die Ästhetik* (Hegel 1986abc) verloopt de analyse enigszins anders. Hier is er expliciet aandacht voor de christelijke kunst, wat Nancy doet opmerken dat het christendom blijvend in relatie met de kunst gedacht wordt en dat de kunst (in Hegels esthetica) uiteindelijk in de filosofie dient over te gaan.¹¹⁵

Hegel onderscheidt in de *Vorlesungen über die Ästhetik* drie vormen van kunst: de symbolische kunst, de klassieke kunst en de romantische kunst. In de symbolische kunst herkent Hegel een teveel aan vorm ten aanzien van de voorstelling van de idee. Hij verwijst in dit verband naar de architectuur (en de Egyptische piramides). In de klassieke kunst hebben we een evenwicht van vorm en idee en is de kunst dus op zijn best. We kunnen dit herkennen in de (Griekse) beeldhouwkunst, waarbij Goden (het metafysische, de Ideeën) als mensen (het zintuiglijke) worden voorgesteld. Vervolgens krijgen we de romantische kunst, waarbij de vorm steeds kleiner wordt in verhouding tot het idee en we krijgen schilderkunst, muziek en poëzie. Omtrent de materiële vorm is er bij Hegel een steeds verdere dematerialisering ten voordele van een steeds verdere vergeestelijking.

Met de klassieke kunst bereiken we bij Hegel dus het hoogtepunt van de kunst en wordt het einde van de kunst ingezet met de romantische kunst. Dus, alhoewel we de intrede hebben van de geopenbaarde religie, blijft er (in de *Vorlesungen über die Ästhetik*) een aandacht voor de kunst van die religie (de christelijke kunst). Wanneer we het spoor van de kunst volgen, na haar einde (als klassieke kunst en culturreligie), dient bij Hegel inderdaad, zoals Nancy opmerkt, de kunst uiteindelijk op te gaan in de filosofie.

Ik herneem en synthetiseer nu de redenering van Nancy en presenteer vanuit zijn lezing van Hegel de aansluiting die hij maakt met de technologie. Volgens mij komen we bij Nancy tot een spirituele technologie (of een technologie van de spiritualiteit) en houdt deze spirituele technologie datgene in dat na de romantische kunst niet in het denken opgaat, maar eraan weerstaat. De technologie ontsnapt dus als het ware aan de dialectiek, en via de technologie kunnen we ook de deconstructie van het christendom verder zetten.

¹¹⁵ Nancy: “Or, dans l’Esthétique, ce n’est pas dans la religion révélée que l’art est censé être dépassé, mais dans la philosophie ou dans l’élément de la pure pensée. On peut même affirmer qu’à ce titre la religion chrétienne reste ici indissociable de son art, et qu’elle doit avec lui dépasser le moment représentatif qui est encore le sien, et donc être dépassée elle aussi, ou relevée, dans la pensée.” (Nancy 2001a, 76) In deze redenering schuilt al het programma dat Nancy met de deconstructie van het christendom op het oog heeft. Het is het einde denken van de kunst als kunstreligie en dus de kunst zelf als zingevende instantie verder te denken. Nancy denkt het einde van de kunst (met Hegel), maar gaat niet geheel mee in de evolutie en het oplossen (opheffen) in het denken van deze spiritualiteit. Er blijft voor Nancy iets dat aan de dialectiek weerstaat en niet verder geabsorbeerd kan worden. Wat volgens Nancy overblijft van de kunst (na haar hegeliaanse einde) is datgene van de kunst dat aan een verdere absorptie weerstaat.

We bekomen vanuit deze zienswijze de volgende geschiedenis: met de intrede van het christendom, met de Romeinen, werd de Griekse cultuur achter ons gelaten en de religie geopenbaard. Het einde van de kunst houdt het uit zichzelf keren van de Griekse kunst in. Doordat de kunst uit haar (kunst)religieuze betekenis wordt gehaald – de kunst wordt uit haar religieuze betekenis gehaald omdat ze zelf niet meer de opperste manifestatie is van de idee – verzelfstandigt ze, wordt ze autonoom. De vorm maakt zich los van de (metafysische) idee, en de kunst (zoals dat in de logica van Hegel bij de romantische kunst het geval is) verliest meer en meer haar vorm. Kunst als het zintuiglijk schijnen van de idee, wordt, wanneer ze meer en meer de band met de idee verliest, enkel nog een ontwikkeling van haar zintuiglijkheid en die kan zich op vele manieren gaan verkennen. Eén van de gevolgen, volgens Nancy, is dan ook dat de kunst vele gedaanten kan gaan aannemen. Vorm wordt “*la forme de la décomposition de la présence seulement formelle*” (Nancy 2001a, 81).

In het einde van de kunst (volgens Hegel) schuilt volgens Nancy ook het begin van de kunst als technologie. Juist in die technologie, waarvan kenmerkend is dat ze door de mens gemaakt wordt, schuilt volgens Nancy een vrijheid. Het is een vrijheid die veroverd wordt op de natuur en bovenal menselijk is. Dus, net omdat de kunst niet meer als de natuurlijke belichaming van het goddelijke wordt aangevoeld, als het zintuiglijk schijnen van de idee, worden we bewust van de kunst als technologie en haar productievoorwaarden. Schoonheid wordt een technologie in plaats van een religie. Nancy:

“L’art se comporterait ainsi comme une sorte de “relève en extériorité” de la religion – mais puisque la religion n’a sa vérité que dans le retour à soi de l’esprit, l’art est aussi bien l’aliénation définitive du religieux, ce qu’on pourrait encore dire ainsi : la technique du beau, ou mieux, le beau comme technique en lieu et place de la présence divine.” (Nancy 2001a, 90 – 91).

De deconstructie van het religieuze, ingezet met het christendom, wordt bij Nancy vervolgd met het technokapitalisme. Kenmerkend aan dat technokapitalisme is dat, alhoewel het tot een mondialisering leidt, we geen wereld meer hebben, in de zin van een kosmos. We ervaren de wereld niet (zoals Plato) als een geordend geheel dat rationeel te begrijpen is. Dat dit besef doorbroken is, doorbreekt ook Hegels op eenheid gerichte geest die zich verwerkelijkt in relatie tot onze wereld. Dat neemt echter niet weg dat we vanuit onze werkelijkheid opnieuw de vraag stellen naar de zin ervan. Nancy geeft aan de *eco-technique* een zin, via de kunst, en dit wordt dan een transimmanente zingeving. Wanneer Nancy de kunst een tweedegraadstechnologie noemt, zoals we hierboven (3.1.2.2) gezien hebben, betreft dit een voortzetting van de spiritualiteit (en de zingevingsvraag) op een technologische manier.

Nancy's deconstructie van het christendom houdt een terugkeerbeweging in naar het pre-metafysische verstaan, een verstaan voorafgaand aan de metafysische conceptualisering. Daarin komt Nancy overeen met Heidegger (die zelf naar de pre-socratici teruggrijpt om tot een aandacht voor het zijn te komen). Maar deze terugkeerbeweging is er een die slechts kan verlopen in het tegengaan en ondermijnen van de moderne cultuur waarin we ons bevinden (en dient die dus mee in rekening te nemen). Bij Nancy vind ik vooral de moderne christelijke cultuur terug. Hij richt zich (met Hegel) naar de westerse, moderne filosofie en haar religieuze verworteling. De deconstructie van het christendom impliceert, volgens mij, een deconstructie van onze cultuur. Alleen de kunst en de filosofie blijven over als leidraad, net omdat die ouder zijn dan onze moderne christelijke cultuur. Maar ook in deze kunst en filosofie dienen we de deconstructie van het christendom en van de religie door te denken. Het ondermijnen van de moderne, christelijke cultuur is volgens Nancy blijkbaar nodig om de zin aanwezig te stellen in onze technokapitalistische werkelijkheid.

3.4. Persoonlijke stellingname

Vanuit een kritische duiding van de metafysica van de kunst, denk ik het transcendente karakter van de kunst, zoals dat voorkomt bij Heidegger en Nancy te kunnen verlaten (3.4.1). Het betreft hier een actuele kritiek van de transcendentie, ingegeven door de technologische conditie van mijn tijd. Mijn technologische en kritische duiding van de kunst herken ik in de film *Inception* (3.4.2).

3.4.1. Vanuit een ontologische differentie (terug) naar een technologische identiteit van de kunst

Ik ben met Heidegger en Nancy teruggekeerd naar Kant en Hegel om deze als bronnen van het differentiedenken te bespreken. Ik denk dat we het differentiedenken ernstig moeten nemen, maar dat er ook, doordenkend op Kant en Hegel, een actueel identiteitsdenken mogelijk is dat metafysicakritisch is. De alternatieve weg die ik voor ogen heb, zal ik hiernavolgend eerst in heel algemene zin ten aanzien van Heidegger aangeven, om er dan dieper op in te gaan aan de hand van Nancy. Uiteindelijk wil ik vanuit een technologische inspiratie de identiteit van de kunst kunnen denken.

Ik ben het eens met Heidegger dat we het wezen van de moderne techniek moeten denken, aangezien onze tijd van de technologie doordrongen is. Maar ik ben het niet eens met de wijze waarop Heidegger denkt een oppositie te kunnen aanhouden tussen de technologie en het zijn en met de rol die hij de kunst toebedeelt.

Ik wil de differentie wel denken, maar dan binnen een kantiaans perspectief. Dit betekent: voorafgegaan door een verstandelijke bepaaldheid, door het denken. Als we over onze ervaringen willen nadenken of tot een verwoording ervan komen, dan

blijven we met een conceptueel denkkader verbonden. Vandaag situeert zich onze verstandelijke bepaaldheid in de technologie. Onze concepten worden mee door de technologie gevormd en begeleidt mijns inziens de wijze waarop we onze ervaringen kunnen beleven.

Met betrekking tot Hegel, heeft Heidegger gelijk dat de aankomst in de Absolute Geest ook het vooropgestelde doel is van dit systematische denken. Zonder vooropgesteld doel kan er zich volgens mij evenwel geen systematisch denken ontvouwen. Ik vraag me af of we in het tijdperk van de technologie dit besef niet mee kunnen incalculeren in ons (berekende) denken om zo meer vat te krijgen op onze tijd.

Ik herneem en vervolg nu deze algemene oriëntaties uitgaande van Nancy.

Nancy denkt de technologie in de technologie.¹¹⁶ Watkin wijst erop dat het contact, waarin de zingeving zich volgens Nancy aandient, niet onmiddellijk is, maar technisch (Watkin 2009, 149). Op deze wijze geeft Nancy zich rekenschap van de technologie waarin we zijn ingebed: we worden, in de opvatting van Nancy, binnen het technologische systeem getoucheerd. Maar dit betekent voor Nancy ook dat we, in het getoucheerd zijn, buiten onszelf worden gebracht, waardoor we het niet langer conceptueel kunnen vastleggen. Daarmee wordt een verbinding met wat de technologie ook (en vooral) eigen is, zijnde de conceptuele creatie, afgestoten. Alhoewel Nancy dus de technologie meer als onze realiteit erkent dan Heidegger, wordt de miskenning van een door technologie bepaald conceptueel denkkader zo mogelijk nog erger.

Nancy's aandacht voor het contact als contact brengt hem terug tot de eenheid die ook in Kants denken schuilt, al is het dan bij Nancy een eenheid zonder de mogelijkheid die nog kritisch (en conceptueel) te denken. Eenheid zonder kritiek brengt ons bij Nancy tot een vrije, zwevende metafysische gevoeligheid (net zoals bij Heidegger). De wijze waarop Nancy de zingevingsvraag van de kunst vanuit het christendom interpreteert, en zich daarbij op Hegel inspireert, brengt Nancy bovendien terug naar een metafysische eenheid.

Het is in Derrida's boek over Nancy (Derrida 2000) dat we een kritiek terugvinden op deze beide posities. Het voelen dat zichzelf voelt, voelt dat voelen al als iets anders, volgens Derrida.¹¹⁷ Voor Derrida kan er geen identiteit zijn. Daarbij is het deconstrueren van het christendom volgens Derrida niet mogelijk: er is niet één christendom, bijgevolg kunnen we het niet hebben over hét christendom (Miller 2009, 301-305). Volgens Derrida zal de deconstructie van Nancy een voortzetting van het

¹¹⁶ Derrida eert in zijn boek *Le toucher, Jean-Luc Nancy* (Derrida 2000) Jean-Luc Nancy voor het in rekening brengen van de technologie.

¹¹⁷ Derrida: "Car le contact (...) n'opère ni fusion, ni identification, ni même contiguïté immédiate. Nous devons une fois de plus dissocier le toucher de ce que le sens commun et le sens philosophique lui accordent toujours, comme l'évidence même, comme le premier axiome d'une phénoménologie du toucher, à savoir l'*immédiateté*." (Derrida 2000, 137)

christendom inhouden, in tegenstelling tot wat Nancy beoogt. Hetzelfde beweert Derrida trouwens over Heidegger (Derrida 2000, 68).

Ik haal deze kritieken van Derrida op Nancy aan omdat ze mee het metafysische karakter aangeven waarin Nancy noodzakelijk terugvalt en omdat Derrida mijns inziens ook duidelijk maakt dat er steeds een denken voorondersteld is om tot deze beweringen te komen (wat overeenkomt met mijn kantiaans standpunt). Ik wil Derrida evenwel niet volgen, omdat hij in het spoor van Heidegger evenzeer de tegenstelling tussen technologie en zijn (bij Derrida wordt dat de tegenstelling tussen technologie en het niet-zijn) verder doortrekt.¹¹⁸

Volgens mij hebben de differentiedenkers zich te zeer gericht op het zich afkeren van de moderniteit, terwijl ze binnen een modernistische puurheid zijn blijven doordenken. Ik wil in dit verband opnieuw verwijzen naar de *Durcharbeitung* waarmee Lyotard de postmoderniteit kenmerkte (zie 2.2.2). Ik denk veeleer andersom: dat we de moderniteit moeten doordenken, zonder daarbij een modernistische puurheid na te streven. Ik denk dat de technologie en de kunst ons daarbij kunnen helpen. Als wij in ons denken ook aan hun wisselwerking en het conceptueel belang daarvan tegemoet komen, zal onze inspraak vergroten. Uiteraard komen we dan opnieuw in het denken in identiteiten uit en ik kan niet beweren dat dit geheel niet metafysisch is. Ik denk dat het tolereren van een metafysische gerichtheid onvermijdelijk is. De vraag is welke strategie je tegenover de metafysica inzet. Ik zie twee strategieën: een anti-identiteitsdenken en een interdependentiedenken.

Door een anti-metafysische gerichtheid te vertalen in een anti-identiteitsdenken, zoals dat het geval is bij Heidegger en Nancy (alsook bij Lyotard en Derrida), wordt een modernistische tegenstelling omgekeerd, maar wordt het modernisme niet verlaten. Het modernistische (denk)kader (dat aanwezig blijft) wordt alleen miskend. Hetzelfde kan beweerd worden van de moderne kunst. Terwijl ze zich tegen de moderne vooruitgang keert (dat was bijvoorbeeld het geval bij het expressionisme), is haar wijze van oppositie voeren zelf geheel doordrongen van de moderniteit: er wordt een autonomie en een vooruitgang in stijl nagestreefd.

Ik opteer voor een andere strategie. Die richt zich op het constructief (en dat houdt voor mij ook in: conceptueel) ontwikkelen van de interdependentie tussen het creatief vermogen van de technologie en de oppositie die ze in zichzelf mogelijk maakt. De technologie, die volgens mij de bron is van onze moderniteit en ons moderne denken, dient meer in de totaliteit van haar vermogen erkend te worden: in de wijze waarop ze het denkkader vormt en ook de oppositie daarvan mogelijk maakt. Het is vanuit deze gerichtheid dat ik in het tweede hoofdstuk tot een andere geschiedenis van de kunst heb willen komen, steeds het kritische midden opzoekend tussen een esthetisch

¹¹⁸ In mijn volgend hoofdstuk zal ik Derrida bespreken als postkantiaan en zal ik tegenover zijn deconstructieve lezing van Kant, een lezing van Kant ontwikkelen waarin de kritische dimensie bewaard blijft.

denken dat zich op de technologie richt en een esthetisch denken dat zich op de kunst richt (zie mijn hoofdstuk 2).

In de strategie die ik voorstel herkennen we een hegeliaanse beweging, bestaande uit these en anti-these. Maar ik geloof vervolgens niet in een absolute *Aufhebung*. Eerder in de conceptuele doorwerking van het midden dat zich voordoet tussen de these en de anti-these die mogelijk worden. Deze doorwerking (mijn *Durcharbeitung*) zie ik als kantiaans. Het is het midden zoeken tussen de dogmatische metafysica die de moderniteit meebrengt en het scepticisme dat de differentiedenkers daar tegenover stellen. Dit is vergelijkbaar met hoe Kant, in zijn tijd, voor een derde (uit)weg koos, tussen de dogmatische metafysica van Leibniz-Wolff enerzijds en het empirisme van Hume (Kant 1997b, 711-712; KrV B, 884 – A, 856). Kant stelde dit te doen, ingegeven door de wetenschappelijke zienswijze die zijn tijd mogelijk maakt (Kant 1997a, 24-25; KrV B XV-XVII). Hij probeerde hetzelfde te doen met betrekking tot onze geestesvermogens. Heidegger herkent hierin reeds de manifestatie van de technologie en verzet zich hiertegen. Ik zou dit denken evenwel willen voortzetten, samen met de evolutie van de technologie. Dat betekent dat we de wereld waar de technologie ons toe brengt en de denkmodaliteiten die dat genereert verder dienen vast te stellen. Volgens mij kan de kunst, als een technologie die in zichzelf de dubbelheid aanwezig stelt (technologische vooruitgang en mogelijkheid tot oppositie), ons daarbij helpen. Voorwaarde is dat we onszelf daarop toeleggen en onze persoonlijke investering vergroten. Wij zijn het immers die de kunst en haar kritiek dienen te denken en te maken.

Ik kom nu terug op het probleem van de metafysica. Beide strategieën betreffen uiteindelijk doorwerkingen van de moderniteit en beide zijn op de een of andere wijze nog schatplichtig aan een metafysisch denkkader. Wat is dan het verschil? In beide doorwerkingen doet zich mijns inziens een herhaling voor van de these en antithese die de moderniteit eigen zijn. Terwijl in deze herhaling de differentiedenkers meer nadruk leggen op het aanhouden van de antithese, leg ik, vanuit de gerichtheid op het interdependentievermogen, meer nadruk op de these. Concreet betekent dit dat in het opzoeken van de verhouding tussen identiteit en differentie, Heidegger voor het denken van de differentie kiest (als differentie), terwijl ik, evenzeer vertrekkend van de verhouding tussen identiteit en differentie, terug voor het denken van de identiteit kies. Beide strategieën kunnen elkaar “beschuldigen” een terugkeer naar een metafysisch denken in te houden. Ik heb dat geprobeerd ten aanzien van Heidegger en Nancy, waarin ik een streven naar het puur houden van een metafysische inhoudelijkheid herken. Andersom kan evenwel beweerd worden, zoals Heidegger effectief doet, dat ieder denken van identiteit en het denken van de wetenschap als een vorm daarvan, vertrekt vanuit de metafysische veronderstelling dat we kunnen vaststellen wat er is en

wat de waarheid ervan is¹¹⁹. Ik geloof (en inderdaad, het gaat om geloof) dat we in het verder ontwikkelen van ons technologisch bewustzijn ook aan deze metafysische illusie die met het identiteitsdenken gepaard gaat een plaats kunnen geven. Ik denk dat de hele wetenschapsfilosofie, en dan vooral die wetenschapsfilosofie die de wetenschap ernstig blijft nemen maar ook haar waarheidsaanspraken relativeert, daarop wijst.

Welke strategie valt uiteindelijk te verkiezen? Deze keuze is niet fundamenteel te gronden. Maar dat is niet erg. Het creëert op een andere schaal opnieuw een herhaling van hetzelfde dilemma, waarbij we steeds opnieuw de keuze moeten maken tussen beide strategieën. Alleen, wanneer de technologie mee de wereld maakt, meen ik dat we er goed aan doen in het denken ook het technologische vermogen te onderkennen en verder te ontwikkelen. Door het erkennen van ons technologisch-zijn en het bepaald worden van ons denken door de technologie, kunnen we concreet invloed uitoefenen op het technologische proces. De kunst bestaat er ten dele in het conceptuele denkkader dat door de technologie gevormd wordt te bewerken, en dat niet alleen door er van weg te springen (Heidegger) of door ons tot de ultieme gevoeligheid ervan te brengen (Nancy). Het belang erkennen van de (technologisch geworden) rede, opent ook de mogelijkheid om dit belang te manipuleren. Aldus evolueren we vanuit een ontologische differentie (terug, maar ook verder) naar een technologische identiteit van de kunst.

3.4.2. De metafysica van de kunst, zoals te herkennen in de film *Inception* (2010)

Met Heidegger en Nancy heb ik geprobeerd de filosofische relatie tussen technologie en kunst te denken, en met betrekking tot die relatie een metafysica van de kunst vast te stellen. Daarbij is het belangrijk aan te geven dat bij beide denkers de verhouding tot de tijd van wezenlijk belang is om de relatie tussen technologie en kunst te denken. Feitelijk willen beiden hun tijd denken in de wijze waarop die bepaald is door de technologie.

Beide filosofen denken de tijd, maar denken ook vanuit hun tijd. Ze zijn mee door de technologie en de kunst van hun tijd bepaald in hun opvattingen. Heidegger stelt in 1954 de vraag naar de technologie, vanuit een ervaring van een heersend en zich uitbreidend technokapitalisme. Zijn ideeën over de kunst zijn ideeën overeenkomstig de artistieke avant-garde.¹²⁰ Nancy heeft het over de wijze waarop hij de differentie (vanuit het sublieme) denkt als een mode van zijn tijd, de jaren 1980. Sommige voorbeelden

¹¹⁹ We kunnen hier verwijzen naar Heideggers begrip van de onto-theologie (Heidegger 2001b): we richten ons op de zijnden in plaats van op het zijn en denken vanuit de zijnden tot een verklaring te komen voor het zijn. Zodoende komen we tot een verklaring van de werkelijkheid vanuit een verabsolutering van ons bewustzijn. We passen een goddelijk (absoluut) weten toe op het zijn, vanuit de logica van de zijnden. Alle metafysica is in die zin, volgens Heidegger, onto-theologie, omdat er in de metafysica vanuit gegaan wordt dat er een absolute verklaringsgrond te geven is.

¹²⁰ In het essay *Der Ursprung des Kunstwerkes* dat Heidegger schreef in 1935/1936 verwijst Heidegger naar de boerenschoenen van Van Gogh (Heidegger 2003).

van de kunst die hij opzoekt, zijn technologischer dan Heidegger. Zo schrijft Nancy vanaf de jaren 1990 herhaaldelijk over de films van Abbas Kiarostami (Nancy 2001b). Ikzelf zoek naar een metafysica van de kunst, die zich nog duidelijker in de technologie en het technologische systeem plaatst. Daarbinnen kan het kritische denken zich volgens mij voortzetten en kan gewerkt worden aan een kritische identiteit van de technologie. Ook deze positie is ingegeven door mijn tijd.

Ik wil verder reflecteren over mijn positionering aan de hand van de bioscoopfilm *Inception* van Christopher Nolan (2010) die tot de mode van onze tijd behoort en in die zin – de redenering van Nancy volgend (Nancy 1988, 43-44) – ook iets wezenlijks over onze tijd vertelt. De film zelf is een filmtechnisch hoogstandje, heeft meerdere prijzen behaald en wist een groot publiek te bereiken. De film is dus een vooraanstaand product van het technokapitalisme, van de eco-technologie zoals Nancy het noemt. Maar de science-fictionfilm, die over het inbreken in dromen en het inplanten van ideeën gaat, begrijp en lees ik ook als een reflectie over de actuele werking van het medium film binnen het technokapitalisme. Het inbreken in ons bewustzijn en het aanmaken of wijzigen van onze denkbeelden is ook wat in algemene zin in het medium film gebeurt (cfr. Benjamin).

Ik zal de film en mijn lezing ervan voorstellen om dan naderhand terug te koppelen naar de metafysica van de kunst van Heidegger, Nancy en mezelf.

De film heeft feitelijk een zeer eenvoudige Hollywoodiaanse plot, maar wordt vanuit een aandacht voor verschillende elkaar doorkruisende bewustzijnslagen op een complexe en vernuftige manier verteld. Het verhaal gaat over Dom Cobb (in de film vertolkt door DiCaprio), die aan de hand van gespecialiseerde technologie bij mensen ideeën kan inprenten (*inception*) door hun dromen te manipuleren terwijl ze slapen. Hij is dus een inbreker (in dromen) en een manipulator (van dromen). Een machtige zakenman geeft hem de opdracht een idee in te planten in de geest van een concurrent, waardoor het nalatenschap van het concurrerende imperium verkeerd beheerd zal worden. De belofte is dat wanneer Dom Cobb in zijn opdracht slaagt, de opdrachtgever ervoor zal zorgen dat hij terug binnen mag in de Verenigde Staten en dat hij zijn kinderen zal terugzien. Dat is de reden voor Dom Cobb om de opdracht te aanvaarden. Doordat hij ervan verdacht wordt zijn vrouw te hebben vermoord, kan hij zijn kinderen die zich in de VS bevinden niet langer opzoeken.

Gedurende de film komen we meer te weten over de wijze waarop een werkelijkheid die bepaald wordt door *inception* functioneert en hoe dit in verband staat met de relatie van Dom Cobb en zijn vrouw. Er wordt in de film op verschillende niveaus gedroomd, waardoor het niet altijd duidelijk is of de personages zich in een droom in een droom (in een droom enzovoort) bevinden of dat ze wakker zijn. De tragiek van Dom Cobb is dat zijn vrouw zichzelf heeft omgebracht, denkend dat ze zich nog in een droom bevond, terwijl ze toch wakker was. Alhoewel overleden, blijft zij in

de film nog actief als een droomprojectie in het onderbewuste van Dom Cobb en probeert ze hem ervan te overtuigen zich ook te zelfdoden.

We krijgen in de film dus een verhaal over dromen en wakker zijn, een verhaal dat zich doorheen meerdere niveaus herhaalt en waarbij verschillende niveaus door elkaar en tegelijkertijd getoond worden. Via shockwerking doen zich verplaatsingen voor tussen de niveaus. Alhoewel droom en werkelijkheid vaak in elkaar overlopen, dient Dom Cobb toch een soort alertheid te behouden ten aanzien van het droomniveau waarin hij zich bevindt. De droommanipulator beschikt over een voorwerp van zijn vrouw, een tolletje, dat hem duidelijk kan maken of hij droomt of niet. Wanneer het tolletje omvalt, is hij wakker. Blijft het draaien, dan is het dromen nog actief.

Dom Cobb kan via “inplanting” binnendringen in de werkelijkheid van de droom en het onderbewuste manipuleren. Maar om die inplanting te kunnen uitvoeren, om denkbeelden effectief te veranderen, dient een hele vormgeving te worden ontwikkeld. Dom Cobb stelt een team samen van specialisten: iemand die in dromen verschijningen kan aannemen van andere mensen, een specialist in verdovingen en medicatie, en een architectuurstudente die als de beste droomwerelden kan ontwerpen. Deze groep van specialisten representeert voor mij het kunstteam in de film. Ik beschouw Dom Cobb als de regisseur van de opdracht, de imitator als het prototype van de acteur, de “anesthetist” als degene die de noodzakelijke technische kunde beheerst en de decorontwerpster als degene die de visuele inhoud aanmaakt. Ze verzorgen samen de vormgeving (de enscenering) van de technologie (van de inplanting), waardoor ze het verhaal van de werkelijkheid dat zich binnen de film afspeelt, binnendringen en op een eigen wijze manipuleren. Dit team zorgt als het ware voor de enscenering van een film in de film. Een enscenering die op veel momenten dus samenvalt met de film zelf.

De kritische dimensie van de film herken ik in de wijze waarop de film over de relatie tussen technologie, vormgeving en het leven vertelt binnen de film en deze relaties inzichtelijk maakt. Het is het team rond Dom Cobb dat zich bewust is van de wijze waarop de werkelijkheid werkt en een duidelijk programma uitvoert. Het is dankzij de gesprekken met dit team en hun opvoeringen (van decors en visuele transformaties) dat ook wij als publiek te weten komen dat we met een gemanipuleerde (droom)werkelijkheid te maken hebben in de film en dat we achterhalen hoe het principe van de inplanting functioneert in de film. Doordat we ons, als publiek, bewust worden van de regelgeving waarbinnen het spel (in de film) wordt opgevoerd, kunnen we ook het verhaal van de film zelf verder interpreteren en daarover reflecteren. Het kennen van de regels stuurt ons in onze reflectie over de werkelijkheid in de film en in onze beleving ervan.

De kunst (de vormgeving van de technologie) wordt ingezet ten dienste van een machtige zakenman, en Dom Cobb gaat op de opdracht van de zakenman in om tot meer emotioneel welzijn te komen. In mijn lezing van de film bestaat de kunst er dus in te manipuleren binnen het technokapitalisme, en dit gebeurt vanuit een persoonlijk

verlangen. Het eindresultaat zal tot een betere werkelijkheid leiden voor sommigen, maar niet noodzakelijk voor iedereen. Het bestuur van de concurrerende partij van de opdrachtgever zal er vermoedelijk niet op vooruit gaan, zeker niet op economisch vlak. We zien het verhaal evenwel vanuit het perspectief van Dom Cobb en leven met hem mee. De emotionaliteit waar we het meest toegang toe hebben, die het meest persoonlijk is en die in de film ook het meest ontwikkeld wordt, krijgt onze sympathie. Zou de kunst ons tot een andere, meer universele werkelijkheid brengen, wanneer die niet louter in opdracht gemaakt was? Zou wanneer Dom Cobb meer vanuit een vrije wil dacht, het ook tot een vrijere encenering gekomen zijn met zijn team? Of is het net eigen aan het technokapitalistische systeem dat het de kunst onvermijdelijk tot een middel maakt van een persoonlijk (emotioneel) gewin?

Na de film blijf je als toeschouwer in een zekere verwarring achter, waardoor je opnieuw over de getoonde gebeurtenissen gaat nadenken. Dom Cobb is er in geslaagd om voor zichzelf een verzoening te enceneren met de dood van zijn vrouw (hij heeft haar de situatie kunnen uitleggen) en om het beeld te zien te krijgen dat hij wilde zien: de gezichten van zijn kinderen zijn in de slotscène te herkennen, terwijl ze eerder steeds onzichtbaar bleven. Maar ook deze voorstelling kan enkel een zoveelste illusie zijn binnen het technokapitalistische spel dat de grens tussen droom en werkelijkheid doet vervagen. Het toltetje, het voorwerp van zijn vrouw, lijkt in de eindscène te vallen, maar verdwijnt uit beeld voor we het resultaat hebben kunnen vaststellen.

Gezien vanuit mijn lezing, creëert de film vanuit haar inhoud de mogelijkheid om de hele logica die de kunst met commerciële belangen verbindt en waar de film zelf onderdeel van is, in vraag te stellen. Het noodlot van de kunst lijkt te zijn dat ze zich enkel kan voltrekken binnen de illusies gecreëerd door het technokapitalistische systeem, maar evenzeer lijkt het de taak van de kunst om dat te vertellen en ligt daarin net haar vrijheid. Of deze film de Hollywoodlogica niet nog verder had kunnen en moeten in vraag stellen, en de vrijheid binnen haar vertelling had kunnen en moeten vergroten, daarover kan (en moet mijns inziens) gediscussieerd worden. De film blijft weliswaar een open vraagstuk waardoor de reflectie toeneemt. Maar ze creëert ook een romantiek en spektakel rond de mogelijkheden van haar functioneren en houdt ons daar in vast. Is het aan ons om te beslissen of we in de film blijven dromen of ten aanzien van de film ook nog wakker blijven? Had de film dit dilemma nog verder kunnen en moeten opvoeren en was ze dan meer kunst?

In deze film worden volgens mij zowel Heideggers als Nancy's opvatting over de kunst tegengesproken. De kunst ontsnapt, zeker in deze film, niet aan het wezen van de technologie, zoals Heidegger beweert. Ook wanneer we het wezen van de kunst zouden zoeken in het onbewuste van Dom Cobb, dan nog wordt dit door de technologie gemanipuleerd. We zien in de film ook dat het wegspringen uit de bewuste (conceptueel identificeerbare) realiteit, ons niet noodzakelijk tot een voelen brengt dat zichzelf ontmoet, los van het conceptuele begrip, zoals Nancy stelt. De kunst mag in deze film

dan een vroeger begrippenkader (dat steunt op de heldere onderscheiding tussen fictie en werkelijkheid) verlaten, ze wordt net kunst doordat ze de werkwijze van dit verlaten bewust gaat manipuleren en definiëren. Het lijkt me een belangrijke actuele bepaling dat de kunst zich bewust is van het technologische spel dat ze mee helpt opzetten en vormgeven. Er is een vooropgesteld technologisch denken dat ons en onze mogelijkheid tot kunst bepaalt. In deze film is dat de wijze waarop de inplanting functioneert en kunst kan vanuit de keuze voor een specifiek belang de inplanting op haar beurt bepalen. Wij kunnen er op onze beurt voor kiezen hoezeer we met de logica van de film meegaan en welke conclusies we eruit trekken.

Alhoewel ik de film als zelfkritisch heb ervaren, wijzigt de film ook de mogelijkheden van de kritiek. We komen in de film steeds op een ander niveau terecht binnen het spel tussen fictie en realiteit, waartoe de technologie (van de inplanting) ons brengt en dat blijft zich in de film, vanuit een najagen van persoonlijk geluk herhalen. Met andere woorden: de film en het zich bevinden in een filmische werkelijkheid stopt niet meer. We kunnen niet meer terug naar een vroegere herkenbaarheid, maar we dienen wel opnieuw aansluiting te vinden met een nieuwe herkenbaarheid en die vorm te geven. Uit het technologische systeem en haar effecten ontsnappen we niet, maar we kunnen er wel over vertellen en vanuit onze vertelling de productie van het technologische systeem zelfs een bepaalde kant opsturen. Dat gebeurt in de film door het team van Cobb. Het kritisch bewustzijn van enkele effecten van de technologie die ons bepaalt en de keuze voor het nastreven van een specifiek belang gaan samen. Daardoor kunnen we het belang ook verder in beeld brengen. Dat is mijns inziens ook wat deze film duidelijk maakt betreffende de verhouding tussen technologie en kunst in onze technokapitalistische werkelijkheid.

Beknopte inhoudelijke samenvatting hoofdstuk 3:

Met Heidegger en Nancy stel ik de vraag naar de metafysische dimensie van de technologie en de kunst. In een tijd die zich kenmerkt door technologisering, duiden zij de kunst aan als zingevend.

Binnen de analyses van Heidegger en Nancy blijft de bepaling van kunst eerder gekoppeld aan een transcendente ervaring dan aan een conceptuele duiding. Het wordt een transcendente ervaring zonder meer. Om de technologie van de kunst verder door te denken (op een kritische wijze) is het volgens mij noodzakelijk om terug te keren naar het identiteitsdenken van Kant en Hegel en dit te hernemen na de differentiefilosofie (waartoe Heidegger ons brengt).

Binnen dit hoofdstuk presenteer ik alvast een interdependentielogica tussen het denken van de identiteit en de differentie. Tegen Heidegger en Nancy in kies ik voor het terugkeren naar het bepalen van de identiteit, en dit in het bijzonder met betrekking tot de kunst.

Tot slot geef ik aan hoe de redenering die ik heb ontwikkeld ook te herkennen valt in de film Inception (2010).

4. De (post)kantiaanse kritiek en het cognitieve belang van de kunst

De bedoeling van dit hoofdstuk is een eigentijdse (21^{ste} eeuwse) Kantinterpretatie voor te bereiden die we kunnen inzetten ten aanzien van de kunst in onze getechnologiseerde tijd.

Ik vertrek vanuit de kritiek van het esthetische oordeel en van de kunst, zoals die bij Kant terug te vinden zijn. Vervolgens richt ik mij tot de twee belangrijkste continentale filosofieën die zich in de tweede helft van de twintigste eeuw ontwikkeld hebben vanuit een expliciete verhouding tot Kants denken en tot de kunst: Hans-Georg Gadamer's filosofische hermeneutiek en Jacques Derrida's deconstructie.¹²¹ Om de stap te zetten naar een verdere actualisering en technologisering van het denken van het esthetisch oordeel en de kunst, wend ik me tot de recente analyses van de Angelsaksische Kantinterpretatoren Paul Guyer en Henry E. Allison.

In mijn tekst richt ik me eerst expliciet op de kritiek van het esthetisch oordeel (4.1), die zich bij Kant op de natuur richt, en vervolgens op de kantiaanse benadering van kunst die zich in samenspraak met de natuur ontwikkelt (4.2). Deze opdeling tussen Kants bespreking van de esthetica en van de kunst bemoeilijkt soms de bespreking, aangezien na Kant (met Hegel) het esthetisch oordeel in eerste instantie op de kunst zelf betrokken wordt. Toch hoop ik, juist door terug te keren naar deze onderscheiding, duidelijker te kunnen aangeven hoe vanuit het esthetisch oordeel een (esthetisch geïnspireerd) denken gegroeid is waarin de kritische bepaling van kunst (die er bij Kant nog expliciet is) verloren gaat en hoe we opnieuw tot een onderscheiding van de kunst kunnen komen door Kants bepaling van de kunsten (als onderscheiden van de natuur) in rekening te brengen.

Het is uiteindelijk mijn bedoeling aan te tonen hoe de (post)kantiaanse interpretatie kan toegepast worden met betrekking tot de technologie en aan te geven

¹²¹ Hegels kritiek ten aanzien van Kants esthetisch oordeelsvermogen: objectivering ontbreekt. Hegel: "Die schönen Gegenstände der Natur und Kunst, die zweckmässigen Naturprodukte, durch welche Kant näher auf den Begriff des Organischen und Lebendigen kommt, betrachtet er nur von seiten der subjektiv sie beurteilenden Reflexion." (Hegel 1986a, 85) De manier waarop ik Hegels kritiek meeneem, is door de kunst in de werkelijkheid van de technologie te plaatsen. In het bijzonder is in mijn tekst een hegeliaanse verwerking van Kant terug te vinden via Gadamer. Zoals we zullen zien vinden we bij Gadamer eenzelfde hegeliaanse kritiek terug ten aanzien van Kant, betreffende het ontbreken van de objectivering van het esthetisch oordeelsvermogen. In de mate dat Derrida zich verhoudt tot wat ons door de institutie als kunst wordt voorgesteld en zelf ook kunstwerken bespreekt, verhoudt hij zich evenzeer tot de werkelijkheid of de objectivering van de kunst. Derrida volgt weliswaar niet het metafysische hegeliaanse spoor, dat Gadamer wel zal blijven respecteren.

hoe we tot een esthetische ervaring van de technologie komen en hoe tot een esthetische ervaring van kunst, gemaakt binnen de technologie.

Door de actualiteit van Kant op te zoeken in relatie tot onze getechnologiseerde werkelijkheid, wil ik aangeven hoe we het kritische denken vandaag met betrekking tot technologie, en in het bijzonder met betrekking tot kunst kunnen voortzetten. Het in rekening brengen van het cognitieve belang eigen aan het kantiaanse denken zelf zal daarbij een grote rol spelen.

4.1. Een (post)kantiaanse kritiek van het esthetisch oordeel

In dit eerste deel ga ik op zoek naar een (post)kantiaans denkkader van waaruit we vandaag over esthetica kunnen nadenken.

Eerst zal ik aangeven hoe de analyse van het esthetisch oordeelsvermogen zich binnen het kritische denken van Kant plaatst. Dit met de nadruk op de erkenning en de miskenning van het esthetisch oordeelsvermogen (4.1.1). Het thema van de miskenning van het esthetische zal ik verder uitdiepen aan de hand van de Kantinterpretaties van Gadamer en Derrida (4.1.2). Vanuit de huidige Angelsaksische aandacht voor de derde kritiek, in het bijzonder de analyse van Guyer, stel ik een eigentijdse “terug naar Kant”-beweging voor met betrekking tot het esthetisch oordeel (4.1.3). Ik besluit dit deel met een vooruitblik op hoe het esthetisch oordeel zich tot de technologie kan verhouden (4.1.4).

4.1.1. Kants kritische opzet en de erkenning en miskenning van het esthetisch oordeel

Kant heeft drie kritieken geschreven: de *Kritik der reinen Vernunft* (KrV)¹²², de *Kritik der praktischen Vernunft* (KpV) en de *Kritik der Urteils kraft* (KdU)¹²³. In de derde kritiek staat het oordeelsvermogen centraal, de kritiek van het esthetisch oordeel vormt er het eerste deel van. Het tweede deel van de derde kritiek richt zich op het teleologisch oordeelsvermogen.

Aangezien de kritieken een geheel vormen, dienen we voor een goed begrip van het esthetisch oordeelsvermogen, aan te geven hoe de kritiek van het esthetisch oordeel zich verhoudt tot de andere kritieken en tot het andere deel van de derde kritiek: de kritiek van het teleologische oordeel. Ook in de introducties¹²⁴ tot de derde kritiek die Kant schrijft, gaat hij op deze onderlinge verbanden in.

¹²² In 1781 verscheen de eerste druk of de A-druk, in 1787 verscheen de tweede, herziene druk of B-druk. Zoals uit mijn citeren blijkt, richt ik mij voornamelijk tot de B-druk.

¹²³ Ook hier richt ik mij voornamelijk tot de B-druk.

¹²⁴ Kant schreef twee introducties tot de derde kritiek. De kritiek werd uitgegeven met de tweede versie. De eerste versie is meer uitgebreid, maar Kant oordeelde dat die te lang was. Pas later, in 1914, met de uitgave van Ernst Cassirer is ook de eerste versie in haar geheel gepubliceerd. Ik baseer me vooral op deze eerste versie.

Ik leg eerst kort uit wat Kants kritische opzet inhoudt en dit op basis van de *Kritik der reinen Vernunft*. Daarna geef ik aan hoe zich uit de opzet van de eerste kritiek drie kritieken hebben ontwikkeld en ga in het bijzonder in op de plaats en opbouw van de derde kritiek. Bij wijze van samenvatting van het kritisch onderzoek bespreek ik vervolgens Kants indeling en samenhang van de geestesvermogens, kenvermogens, a priori-principes en toepassingsgebieden. Ik besluit met een verduidelijking betreffende de erkenning en de miskenning van het esthetisch oordeel binnen het kritische systeem.

We kennen Kants kritische filosofie als een transcendentiaal idealisme. Op basis van de eerste kritiek (in het bijzonder de inleiding en de methodenleer) wordt duidelijk wat Kant beoogt met zijn kritiek en hoe hij daarbinnen zijn termen (kritiek, a priori-principes, transcendentiaal idealisme) omschrijft.

Kant gaat, onder invloed van de inzichten van zijn tijd, op zoek naar een wetenschap van de metafysica.¹²⁵ De kritiek vormt daartoe een voorbereiding: ze is een verhandeling over de methode van deze wetenschap en een bepaling van haar mogelijke inhoud. Ze betreft een grondslagenonderzoek, niet de gehele uitwerking van de wetenschap. Kant:

“Sie ist ein Traktat von der Methode, nicht ein System der Wissenschaft selbst; aber sie verzeichnet gleichwohl den ganzen Umriss derselben, so wohl in Ansehung ihrer Grenzen, als auch den ganzen inneren Gliederbau derselben.” (Kant 1997a, 28; KrV B, XXII, XXIII)

Vooraleer we verder ingaan op deze kritiek, dienen we aan te geven hoe we volgens Kant de werkelijkheid kunnen kennen. Volgens Kant kunnen we de dingen *an sich* (zoals de dingen op zichzelf zijn) niet kennen, maar kunnen we enkel kennis hebben van onze wijze van kennen.¹²⁶ Dit is wat Kant aangeeft als de Copernicaanse omwenteling. Het is de toeschouwer die zich rond de dingen beweegt, net zoals de aarde zich rond de zon beweegt, in plaats van andersom (Kant 1997a, 25; KrV B, XVI).

Kant zal in de verschillende kritieken onze verschillende wijzen van kennen onderzoeken. Daartoe gaat hij op zoek naar de mogelijkheid en aard van a priori-principes, waarbij a priori betekent: geheel onttrokken aan de ervaring (Kant 1997a, 46;

¹²⁵ Kant over de metafysica: “*Der Metaphysik*, einer ganz isolierten spekulativen Vernunftkenntnis, die sich gänzlich über Erfahrungsbelehrung erhebt, und zwar durch blosser Begriffe (...), wo also Vernunft selbst ihr eigener Schüler sein soll, ist das Schicksal bisher noch so günstig nicht gewesen, dass sie den sichern Gang einer Wissenschaft einzuschlagen vermocht hätte (.)” (Kant 1997a, 24; KrV B, XV).

¹²⁶ Kant: “Was es für eine Bewandnis mit den Gegenständen an sich und abgesondert von aller dieser Receptivität unserer Sinnlichkeit haben möge, bleibt uns gänzlich unbekannt. Wir kennen nichts, als unsere Art, sie wahrzunehmen, die uns eigentümlich ist, die auch nicht notwendig jedem Wesen, ob zwar jedem Menschen, zukommen muss.” (Kant 1997a, 87; KrV B, 60)

KrV B, 3-4). De belangrijkste vraag van de kritiek (van de zuivere rede) is hoe synthetische oordelen a priori mogelijk zijn. Dit is de vraag hoe er een wetenschap (als een onderkenning van wetmatigheden) betreffende onze geestesvermogens mogelijk is. Synthetische apriorische principes zijn conclusies die we in principe alleen uit de ervaring zouden kunnen afleiden, maar die we volgens Kant in onze geestesvermogens vooropstellen. Volgens Kant begint al onze kennis met ervaring, maar ontspringt niet alle kennis uit de ervaring. Kant:

“Wenn gleich alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anhebt, so entspringt sie darum doch nicht eben alle aus der Erfahrung.” (Kant 1997a, 45; KrV B 1-2)

De ervaring is volgens Kant deels empirisch, deels a priori (Eisler 2008, 123). De kennis gericht op het a priori, noemt Kant transcendentiaal. Kant:

“Ich nenne alle Erkenntnis *transzendental*, die sich nicht so wohl mit Gegenständen, sondern mit *unserer Erkenntnisart* von Gegenständen, *so fern diese a priori möglich sein soll*, überhaupt beschäftigt.” (Kant 1997a, 63; KrV B, 26 – A, 13)

Dat er transcendentale kennis is (kennis los van de ervaring), betekent evenwel niet dat de objecten van de voorstellingen waartoe we ons verhouden niet in de werkelijkheid bestaan. Het transcendentiaal idealisme¹²⁷ kenmerkt zich net doordat er aan onze voorstellingen een realiteit buiten ons toegekend wordt. Kant:

“Unser transzendentaler Idealismus erlaubt es (...) dass die Gegenstände äusserer Anschauung, eben so wie sie im Raume angeschauet werden, auch wirklich sein, und in der Zeit alle Veränderungen, so wie sie der innere Sinn vorstellt.” (Kant 1997b, 460-461; KrV B, 520 – A, 491)

Kant blijft dus geenszins bij een loutere innerlijke, geestelijke werkelijkheidsbeleving (geen louter idealisme). In de transcendentale logica is een betrokkenheid op het zintuiglijk bestaan van de werkelijkheid aanwezig. Er is een voortdurende correlatie tussen aanschouwingen en begrippen, op verstandelijk niveau. Kant:

¹²⁷ In de *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können* (1783), waarin Kant op een samenvattende manier zijn kritisch project doorlicht en verduidelijkt, merkt hij op dat hij zijn idealisme in plaats van transcendentiaal beter kritisch had genoemd. (Kant 1977, 158; Prol A, 71)

“Ohne Sinnlichkeit würde uns kein Gegenstand gegeben, und ohne Verstand keiner gedacht werden. Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.” (Kant 1997a, 98; KrV B, 76-77 – A, 52)

Kant stelt in de methodenleer van de kritiek van de zuivere rede zijn wetenschappelijke methode voor als een derde weg tussen een loutere dogmatische metafysica (Wolff), waarbij uitgegaan wordt van vaststaande (ideële) wetten enerzijds en een louter empirisme (Hume) anderzijds, waarbij ieder principe (bijv. causaliteit) als een illusie van onze geest wordt gezien. Kant :

“Was nun die Beobachter einer *szientifischen Methode* betrifft, so haben sie hier die Wahl, entweder *dogmatisch* oder *skeptisch*, in allen Fällen aber doch die Verbindlichkeit, systematisch zu verfahren. Wenn ich hier in Ansehung der ersteren den berühmten *Wolff*, bei der zweiten *David Hume* nenne, so kann ich die übrigen, meiner jetzigen Absicht nach ungenannt lassen. Der kritische Weg ist allein noch offen.” (Kant 1997b, 711-712; KrV B, 884 – A, 856)

Kant looft Hume, in de zin dat Hume hem uit zijn dogmatische sluimer heeft gehaald, maar vreest dat we via Hume in een scepticisme zullen terechtkomen. Daarom gaat Kant een stap verder en klaart hij op kritische wijze de principes uit die onze geest erop na houdt in haar verhouding tot de werkelijkheid.

Met betrekking tot de kritische opzet kunnen we op basis van de eerste kritiek samenvattend stellen: Kant vraagt zich af hoe een wetenschap van de metafysica mogelijk is. Hij wil met zijn kritiek het denkkader aangeven dat deze wetenschap mogelijk maakt. Daartoe dienen op systematische wijze de mogelijkheid en aard onderzocht te worden van de a priori beginselen, eigen aan de verschillende wijzen waarop we de werkelijkheid menen te kennen. Deze a priori beginselen, die zelf niet uit de ervaring komen, maken het ons mogelijk de werkelijkheid op een specifieke manier te kennen.

In eerste instantie was er slechts één kritiek gepland: de kritiek van de zuivere rede. Ik zal nu ingaan op hoe de verschillende kritieken in de eerste kritiek al gesuggereerd worden en hoe ze zich verder hebben verzelfstandigd. Dit is belangrijk, omdat het mee aangeeft dat de drie kritieken blijvend door de kritische opzet van de eerste kritiek bepaald worden. De verschillende kritieken kunnen pas verschijnen wanneer het transcendentale denkkader erop toegepast wordt.

In de methodenleer van de eerste kritiek (meer bepaald “Des Kanons der reinen Vernunft, zweiter Abschnitt”, Kant 1997b, 676-687; KrV B, 832-848 – A, 804-820) merken we hoe er reeds op de drieledigheid van de rede wordt ingegaan. De vragen

komen aan bod die we met de drie kritieken die Kant achtereenvolgens zal schrijven kunnen verbinden:

- “1. Was kann ich wissen?
2. Was soll ich tun?
3. Was darf ich hoffen?” (Kant 1997b, 677; KrV B, 833-834 – A, 805-806)

We krijgen hier dus een vooruitzicht op de kritische ontleding van onze drie geestesvermogens. Ook het antwoord met betrekking tot deze vragen wordt door Kant (in de KrV) gegeven: hij denkt met zijn eerste kritiek afdoende te hebben geantwoord op wat we kunnen weten, dit door onze wijze van kennen geheel methodisch uiteen te zetten. Met betrekking tot de tweede en derde vraag geeft Kant evenwel aan dat hij daar nog geen transcendentiaal antwoord op heeft geformuleerd. Er is vooralsnog (in de KrV) alleen duidelijk gemaakt dat het daarbij niet om een weten gaat, zoals dat in de eerste kritiek het geval is. De tweede vraag is de vraag naar de moraal, naar wat ik praktisch moet doen en de derde vraag is de vraag wat ik mag hopen als ik doe wat ik moet doen. Het antwoord op deze vraag luidt: ik mag hopen dat ik mijn vrijheid kan realiseren in overeenstemming met de doelmatigheid van de natuur. Dit maakt dat de derde vraag de bemiddeling betreft tussen de eerste twee, aangezien het weten zich op de wetten van de natuur richt en het doen op de wetten van de vrijheid (Kant 1997b, 677ev; KrV B, 833-834 – A, 805-806).

Aangezien in de eerste kritiek het verstand als kenvermogen centraal staat, zou deze kritiek beter aangeduid worden als de kritiek van het zuivere verstand.¹²⁸ De inhoud van de tweede kritiek, waarin de zeden (met de wetten van de vrijheid) besproken worden, is voor Kant de belangrijkste. De uitwerking van deze problematiek (de vrijheid) zou aanvankelijk een toegevoegd deel vormen bij de tweede druk van de eerste kritiek. Maar door de omvang en ook als reactie op de receptie van de eerste kritiek, is dit een zelfstandig werk geworden. Kant heeft ook lange tijd gedacht dat er geen a priori principe te vinden was voor de derde kritiek, die hij in eerste instantie als een kritiek van de smaak opvatte. Dit blijkt onder meer uit de brief van Kant aan Carl Leonhard Reinhold van 28 en 31 december 1787.¹²⁹

De verschillende hogere kenvermogens hebben, zoals aangegeven, uiteindelijk elk een eigen kritiek gekregen, wat betekent dat ze zich ingeschreven hebben in een

¹²⁸ Kant spreekt in de eerste inleiding tot de derde kritiek over “die Kritik der reinen *theoretischen* Vernunft” (Kant 1974, 15; KdU Einleitung (Erste Fassung), §II). In de tweede versie spreekt hij effectief over de kritiek van het zuivere verstand. Kant: “(S)o besteht doch die Kritik der reinen Vernunft, die alles dieses vor der Unternehmung jenes Systems, zum Behuf der Möglichkeit desselben, ausmachen muss, aus drei Teilen: der Kritik des reinen Verstandes, der reinen Urteilskraft, und der reinen Vernunft, welche Vermögen darum rein genannt werden, weil sie a priori gesetzgebend sind.” (Kant 1974, 87; KdU B, XXV-XXVI – A, XXIII-XXIV)

¹²⁹ <http://www.korpora.org/Kant/briefe/313.html>, laatst geconsulteerd op 29/08/2011.

verhouding tot het transcendentaal onderzoek en dus a priori bepaald zijn. Ik vervolg nu met de typering van de derde kritiek.

Kant bestrijkt met de eerste en de tweede kritiek, respectievelijk de *Kritik der reinen Vernunft* en de *Kritik der praktischen Vernunft*, zijns inziens de domeinen van de filosofie: de theoretische filosofie en de praktische filosofie. Aangezien de theoretische filosofie zich richt op de wetten van de natuur (het fenomenale) en de praktische filosofie zich richt op de wetten van de vrijheid (het noumenale), is er nog een bemiddeling tussen beide nodig, waarbij het noumenale in het fenomenale herkend kan worden. Of, terugkoppelend naar de vraag “Wat mag ik hopen?”, waarbij de vrijheid in de werkelijkheid (de natuur) wordt herkend. De mens, tot wiens geestesvermogens Kant zich richt, is zowel onderhevig aan de wetten van de natuur (eerste kritiek) als aan de wetten van de vrijheid (tweede kritiek).

Daar de verschillende domeinen van de filosofie met de eerste twee kritieken besproken zijn en de derde kritiek slechts voor een bemiddeling zorgt, betekent dit ook dat ze geen eigen (kennis)domein heeft. De derde kritiek, de *Kritik der Urteilskraft*, handelt over het reflecterend oordeelsvermogen. In tegenstelling tot het bepalend oordeel, waarbij een oordeel onder een begrip gebracht wordt en dus een theoretisch oordeel is (en aldus tot het gebied van de eerste kritiek gerekend kan worden), is er bij het reflecterend oordelen een terugkoppeling naar het oordelen zelf.

Er zijn twee soorten reflectieve oordelen. De derde kritiek splitst zich dan ook op in twee delen. In het eerste deel vinden we de kritiek van het esthetisch oordeelsvermogen dat zich concentreert op het subjectief reflectief oordeel. Het tweede deel is de kritiek van het teleologisch oordeelsvermogen dat zich concentreert op het objectief reflectief oordeelsvermogen. Terwijl in het esthetisch oordeel het subject een doelmatigheid ervaart (als een gevoel van behagen of onbehagen), wordt in het teleologisch oordeel een doelmatigheid gedacht ten aanzien van het object.¹³⁰ In beide gevallen is bij Kant de analyse betrokken op de natuur.

Het is binnen het eerste deel van de derde kritiek, dat we de analyse van zowel het schone als het sublieme terugvinden.

De analyse van het schoonheidsoordeel typeert zich door: een belangeloos welbehagen (ik heb geen belang bij het oordeel dat ik iets schoon vind), een voelen dat belangrijker is dan het begrip (er dient zich een universeel voelen aan, dat niet onder een bepalend begrip gebracht kan worden), een doelmatigheid zonder doel (schoon is dat het object een doelmatigheid suggereert, zonder functioneel te zijn) en een

¹³⁰ Kant geeft het voorbeeld van het zien en de bouw van het oog. Dat we met onze ogen kunnen zien, ervaren we onmiddellijk als het doel ervan. We beoordelen ook de bouw en de vorm van het oog als geschikt voor het zien, terwijl het oog louter empirisch bekeken uit een samenstel van onderdelen bestaat waarvan de samenhang toevallig is. Kant: “Dass wir durch das Auge sehen können, erfahren wir unmittelbar, imgleichen die äussere und inwendige Struktur desselben, die die Bedingungen dieses seinen möglichen Gebrauchs enthalten, und also die Kausalität nach mechanischen Gesetzen.” (Kant 1974, 55; KdU Einleitung (Erste Fassung), §XX).

noodzakelijk welbehagen (ik verwacht de instemming van iedereen met mijn oordeel) (Kant 1974, 115-164; KdU B, 3-74 – A, 4-73).

Het sublieme duidt niet op ervaring van de doelmatigheid van de natuur, maar op de doelmatigheid in ons. De analyse van het sublieme wordt door Kant als een appendix opgevat bij de analyse van het schone en wordt op dezelfde manier bepaald als het schoonheidsoordeel. Kant onderscheidt het mathematisch sublieme (wanneer het betrekking heeft op de cognitieve vermogens) en het dynamisch sublieme (wanneer het betrekking heeft op het wilsvermogen) (Kant 1974, 164-190; KdU B, 74-112 – A, 73-112).

Bij wijze van samenvatting van het gehele kritische proces, zoals dat doorheen de drie kritieken gevormd werd, kom ik nu tot een presentatie van het schema dat Kant betreffende de verhoudingen tussen de kritieken presenteert op het einde van zijn inleidingen tot de derde kritiek (Kant 1974, 56-63; KdU Einleitung (Erste Fassung), §XI & Kant 1974, 110; KdU, § IX B, LVIII – A, LVI).

Kant onderscheidt drie verschillende geestesvermogens: het vermogen tot kennen, het voelen van behagen en onbehagen en het vermogen te begeren. Ik zou dit bevattelijker willen samenvatten als: we beschikken over het vermogen te kennen, te oordelen en te willen. Om deze geestesvermogens uit te voeren is er steeds een hoger kenvermogen nodig, respectievelijk zijn dat: het verstand, het oordeelsvermogen en de rede. We hebben verstand nodig om te kennen, een vermogen tot oordelen om ons een oordeel te vormen en vanuit onze (on)redelijkheid verhouden we ons tot het willen. Van elke van deze vermogens die onze geest gegeven zijn, kunnen we het a priori-principe zoeken, die het vermogen noodzakelijk bepaalt. Dit brengt ons tot de kritiek, of het denkkader waarin onze geest, met haar verschillende vermogens, opereert. Zo komen we tot wetmatigheden met het verstand, tot doelmatigheid met het oordeelsvermogen en tot een doelmatigheid die tegelijk wet is met de rede. Het a priori-principe is de vorm die het kenvermogen bepaalt en deze vormen die Kant op zich ontleedt, brengen onze ervaring voort, van respectievelijk de natuur, de kunst en de zeden. We kunnen volgens mij de zaak ook omdraaien: doordat Kant op zoek gaat naar de a priori-principes, en dus een transcendentiaal onderzoek voert, dicht hij aan elk van onze vermogens een specifieke wijze van kennen toe die noodzakelijk is. Deze specifieke wijze ontwikkelt zich in relatie met een toepassingsgebied. Het brengt me tot de volgende gesimplificeerde voorstelling: via het verstand komen we principieel tot het vastleggen van de wetmatigheden van de natuur (van ons denken). Als we de natuur als doelmatig ervaren, dan lijkt het een kunstwerk, en dit geeft ons een positief gevoel. Het redelijk ordenen van onze wil gebeurt vanuit de gerichtheid op een einddoel, en brengt ons bij onze zeden.

Het feit dat alles in zo'n schema te passen valt en dat voor elk van onze vermogens volgens Kant een a priori beginsel te vinden is, maakt wel dat hij al onze geestelijke vermogens en hun uiteindelijke toepassingsgebieden in het keurslijf brengt

van een door de wetenschap geïnspireerd denken. Er wordt van uitgegaan dat we al onze benaderingswijzen universeel wetmatig kunnen vastleggen. Dit is wat Heidegger aanduidt als Kants metafysisch probleem en waarom Heidegger (om deze nieuwe vaststaande metafysica tegen te gaan) de verbeeldingskracht en haar tijdelijkheid naar voren brengt als alternatieve lezing in zijn Kant-boek (Heidegger 1998a).

Uit de voorgestelde kritische methode en de opbouw van de kritieken, kunnen we mijns inziens reeds besluiten tot zowel de erkenning als de miskennis van het esthetische door Kant. Hij is, zoals aangegeven, de eerste die het esthetisch oordeelsvermogen kritisch onderkent door aan het vermogen tot het voelen van behagen en onbehagen een a priori-principe te koppelen (de doelmatigheid). Maar uit deze wijze van erkenning, volgt ook de miskennis. De wijze waarop de schoonheidservaring wordt geduid, is geheel afhankelijk van de kritische methode. Binnen de kritiek wordt het esthetisch oordeel voorgesteld als een subjectief reflecterend oordeel, wat betekent dat het als oordeel geen bepalende kennis voortbrengt (over objecten). Dat het esthetische gelezen wordt in functie van het transcendentale denken, betekent dat het esthetische niet op zich, als het esthetische wordt benaderd. Dit zal dan ook de kritiek zijn die de differentiedenkers in het spoor van Heidegger ontwikkelen: het esthetische wordt ten onrechte met de verstandelijke kennis in verband gebracht en in die zin, als het esthetische, miskend.

4.1.2. De derde kritiek als aanzet tot een nieuwe filosofie (Gadamer en Derrida)

Als filosofen zich op het esthetische richten is het logisch dat ze vanuit Kant vertrekken omdat hij de kritische grondlegger van de esthetica is. Maar het is evenzeer logisch dat ze voornamelijk zijn methode (het kritische of transcendentale idealisme) zullen bevragen omdat die mee bepaalt wat gezegd kan worden over het esthetische.

Ik bespreek hierna twee belangrijke Kantinterpretaties uit de tweede helft van de twintigste eeuw, die allebei de derde kritiek als uitgangspunt nemen voor hun eigen filosofie en de miskennis van het esthetische bij Kant gethematiseerd hebben. Het gaat om de interpretatie van Gadamer in *Wahrheit und Methode* (Gadamer 1999a), daterend van 1960, en de interpretatie van Derrida in "Parergon" (Derrida 1978). Eerst bespreek ik het denken van elk van beide filosofen in relatie tot Kant. Vervolgens ga ik in op de confrontatie tussen beide denkers en hun interpretatiestrategieën.

Gadamer ontwikkelt zijn filosofische hermeneutiek in *Wahrheit und Methode* in het verlengde van Heidegger en werkt die verder uit, specifiek gericht op de geesteswetenschappen (en in het bijzonder het historische verstaan). Het kantiaanse esthetische denken vormt volgens Gadamer de aanzet voor de geesteswetenschappen om zich naar de methode van de natuurwetenschappen te richten. Om de geesteswetenschappen een eigen waarheidsdenken (dat volgens Gadamer buitenwetenschappelijk en dus niet methodisch is) toe te kennen, is het bijgevolg nodig

om een kritiek op het kantiaanse denken te ontwikkelen. Ik richt me in mijn bespreking op Gadamer's verwantschap met Heidegger en op Gadamer's kritiek op Kant.

Gadamer's filosofische hermeneutiek sluit aan bij Heidegger's duiding van de factische hermeneutiek. Volgens Heidegger wordt het *Dasein* (de mens) bepaald door de wereld waarin hij terecht komt. De mens komt niet in een neutrale omgeving terecht en verhoudt er zich ook niet als een onafhankelijk subject tegenover. De mens is gekenmerkt door het in-de-wereld-zijn. Daarom spreekt Heidegger ook over het *Dasein* (Erzijn). Dit *Dasein* houdt (ook als woord) de betrokkenheid op het zijn in zich. Alhoewel het *Dasein* door het in-de-wereld-zijn bepaald is, is er ook een vrijheid gegeven. Het *Dasein* is in de wereld geworpen, maar kan zich daarbinnen nog ontwerpen. In het zich verhouden tot het in-de-wereld-zijn schuilt een voortdurende relatie tot het zichzelf begrijpen. Er is een voortdurende hermeneutische relatie, van waaruit we onze geworpenheid en mogelijkheid tot ontwerp begrijpen. Heidegger over facticiteit in *Sein und Zeit*:

“Der Begriff der Faktizität beschliesst in sich: das In-der-Welt-sein eines “innerweltlichen” Seienden, so zwar, dass sich dieses Seiende verstehen kann als in seinem “Geschick” verhaftet mit dem Sein des Seienden, das ihm innerhalb seiner eigenen Welt begegnet.” (Heidegger 2001a, 56)

Gadamer wil het hermeneutische zijnsverstaan uitwerken en toepassen ten aanzien van het verstaan van de geesteswetenschappen. Gadamer:

“Dass die Struktur des Daseins geworfener Entwurf ist, dass das Dasein seinem eigenen Seinsvollzug nach Verstehen ist, das muss auch für den Verstehensvollzug gelten, der in den Geisteswissenschaften geschieht. Die allgemeine Struktur des Verstehens erreicht im historischen Verstehen ihre Konkrektion, indem konkrete Bindungen von Sitte und Überlieferung und ihnen entsprechende Möglichkeiten der eigenen Zukunft im Verstehen selber wirksam werden.” (Gadamer 1999a, 268)

Zodoende wil Gadamer de uitwerking van het hermeneutische verstaan van het *Dasein* overbrengen naar de geesteswetenschappen. Het gehele hermeneutische project van Gadamer betreft dus een verdere uitwerking van de hermeneutiek die zich reeds bij Heidegger bevindt, maar zich naar het verstaan van de geesteswetenschappen verplaatst. Dit betekent dat Gadamer zich nog meer van het subject afkeert dan

Heidegger (in de mate dat die zich in *Sein und Zeit* nog op het *Dasein* richt) en dat Gadamer zich meer overgeeft aan hoe de geschiedenis onze wijze van kennen vormt.¹³¹

Ik kom nu tot Gadamer's kritiek op Kant in verband met de ontwikkeling van het verstaan in de geesteswetenschappen om aan te geven waarom volgens Gadamer een kritiek op de esthetica van Kant nodig is om tot een hermeneutiek van het historische verstaan te komen. Hierbij dien ik op te merken dat, aangezien Gadamer zich steeds in de werking van het interpreteren ophoudt, het niet altijd duidelijk is in welke mate hij Kant bekritiseert of de (neo-kantiaanse) interpretaties die zich in zijn tijd ten aanzien van Kant gevormd hebben. Gadamer bekritiseert immers het (historisch bepaalde) verstaan van Kant.¹³² Dat heeft trouwens evenzeer als gevolg dat Gadamer, ten aanzien van zijn tijd, de mogelijkheid tot een nieuwe Kantinterpretatie opent.

Volgens Gadamer heeft Kant met zijn derde kritiek voor een cruciale wending gezorgd voor het denken over de cultuur (en dus voor de geesteswetenschappen). Deze cruciale wending bestaat in het zich richten op de methode van de natuurwetenschappen. Dit leidde bij Kant tot de transcendentale of kritische methode, met de subjectivering van het esthetisch oordeel als gevolg.¹³³ De kantiaanse transcendentale filosofie houdt de idee in van een wetenschap van de metafysica, en het kantiaanse esthetische oordeel is, binnen de opzet van deze methode, een subjectief reflectief oordeel geworden. Dit maakt dat het esthetisch oordeel bij Kant door de transcendentale methode aan de werkelijkheid onttrokken is en vervolgens, door de

¹³¹ Gadamer sluit met zijn hermeneutiek naar eigen zeggen aan bij de positionering van (de late) Heidegger, wanneer die zich op de kunst en de taal richt (Gadamer 2000). Bij de vroege Heidegger stond nog veeleer de mens centraal en werd de mens als *Dasein* een bijzondere relatie met het zijn toegedicht. Aangezien Heidegger het zijn vanuit de tijd wou gaan denken, diende hij steeds meer afstand te nemen van het door de mens bepaalde perspectief op de werkelijkheid. Dit bevindt zich nog te zeer binnen het bewustzijnsdenken. Het is volgens (de late) Heidegger in de kunst en de taal, dat de waarheid in het werk gesteld wordt. De kunst en de taal komen tot ons, raken ons, maar ontsnappen aan onze beheersing. Ze maken onze wereld. Binnen dit denkspoor ontwikkelt Gadamer zijn filosofische hermeneutiek. De kunst en de taal zijn bij Gadamer de fenomenen die ons het dichtst bij de ervaring van het interpreteren brengen en ons dus tot een hermeneutiek bewegen.

¹³² Zoals het vervolg van mijn tekst duidelijker zal maken, gaat Gadamer ervan uit dat we ons altijd verhouden tot een interpretatie en dat die interpretatie mee bepaald wordt door de traditie waarin we ons bevinden. Wanneer hij zich vanuit zijn tijd tot Kant richt, dan richt Gadamer zich op de wijze waarop Kant in zijn tijd reeds verstaan wordt door de neo-kantianen en confronteert hij die interpretatie met de nieuwe hermeneutische benadering die Heidegger mee mogelijk maakt. Gadamer verzet zich tegen de neo-kantiaanse interpretatie die vooral de nadruk legt op het kentheoretische van Kant en zoekt, geïnspireerd door Heidegger, de vergeten dimensie van het humanisme op in Kants analyse van de kunsten (Grondin 1999). Gadamer geeft in die zin weer hoe Kant hem aanspreekt in zijn tijd. Daarbij wordt herhaaldelijk teruggekoppeld naar de oorspronkelijke tekst van Kant, maar de wijze waarop er naar teruggekoppeld wordt, kan niet anders dan bepaald zijn door interpretaties die op een gegeven moment aanwezig zijn.

¹³³ Gadamer: "Die radikale Subjektivierung, die Kants Neubegründung der Ästhetik einschloss, hat so wahrhaft Epoche gemacht. Indem sie jede andere theoretische Erkenntnis als die der Naturwissenschaft diskreditierte, hat sie die Selbstbesinnung der Geisteswissenschaften in die Anlehnung an die Methodenlehre der Naturwissenschaften gedrängt." (Gadamer 1999a, 47)

subjectivering, volgens Gadamer ook geen kennis meer van de werkelijkheid inhoudt. Wat volgens Gadamer, sinds Kant, verloren is gegaan, is de aandacht voor het ingebed zijn in een kosmos. Binnen de vroegere humanistische traditie (bijv. Vico), was er wel nog een aandacht voor het cultureel ingebed zijn in een morele orde van een gemeenschap. Gadamer wijst er bijvoorbeeld op dat de *sensus communis* bij Kant louter nog het voelen van het menselijke bewustzijn inhoudt in een abstracte zin, en daarmee de realiteit van de morele orde van de gemeenschap negeert (Gadamer 1999a, 24-40).

Tegenover de esthetische onderscheiding¹³⁴ van Kant, presenteert Gadamer het idee van een esthetische niet-onderscheiding. Dit betekent dat Gadamer de esthetica niet wil beperken tot het esthetisch bewustzijn, maar de esthetische ervaring terug binnen het ruimere verstaan en de werking van onze werkelijkheid situeert. Gadamer wil de esthetica opnemen in een hermeneutiek. De kunstervaring nodigt daar volgens Gadamer reeds toe uit. Deze ervaring is immers niet enkel uit te leggen aan de hand van een methode. Er doet zich hierbij, volgens Gadamer, een ruimer (niet-methodisch) verstaan voor. We dienen dus het kantiaanse esthetische denken te herzien, om tot een ander en ruimer historisch verstaan te kunnen komen. Het zal uiteindelijk ook dat historisch verstaan zijn dat onze kunstervaring bepaalt. (Ik zal op Gadamer's benadering van de kunst ingaan in 4.2.1.)

Gadamer strijdt tegen de opvatting van een objectief te bepalen geschiedenis, aangezien dit de werking van de geschiedenis zelf, de *Wirkungsgeschichte* (Gadamer 1999a, 305-312) en de wijze waarop die geschiedenis ons aanspreekt, negeert. Het objectivisme is evenzeer het resultaat van een bewustzijnsdenken dat zich naar het model van de natuurwetenschappen op een methode richt. We komen volgens Gadamer tot een verstaan vanuit de wijze waarop we ingebed zijn in de geschiedenis, namelijk vanuit onze traditie (Gadamer 1999a, 281-290). Het is de traditie die ons bij Gadamer een plek in de wereld geeft en zodoende ons verstaan en onze waarheid bepaalt.

We dienen aan dit denkproces omtrent de hermeneutiek nog een stap toe te voegen: de taal als medium waarin het verstaan plaatsgrijpt. Volgens Gadamer is het in onze talige ervaring dat zich ons verstaan van de wereld voltrekt (Gadamer 1999a, 442-460). Het kunstwerk wordt bij Gadamer dan ook een "eminente tekst." Dit is een tekst die steeds opnieuw kan gelezen worden, omdat die steeds opnieuw een waarheid genereert. Concreet betekent dit dat de tekst een vaste (betekenisvolle) structuur (*Gebilde*) heeft (Gadamer 1999a, 116-126). Gadamer spreekt over:

¹³⁴ Gadamer: "Was wir ein Kunstwerk nennen und ästhetisch erleben, beruht somit auf einer Leistung der Abstraktion. Indem von allem abgesehen wird, worin ein Werk als seinem ursprünglichen Lebenszusammenhang wurzelt, von aller religiösen oder profanen Funktion, in der es stand und in der es seine Bedeutung besass, wird es als das 'reine Kunstwerk' sichtbar. Die Abstraktion des ästhetischen Bewusstseins vollbringt insofern eine für es selbst positive Leistung. Sie lässt sehen und für sich sein, was das reine Kunstwerk ist. Ich nenne diese seine Leistung die 'ästhetische Unterscheidung'." (Gadamer 1999a, 91)

“ein in sich selbst gefestigtes, autonomes Gebilde, das immer und immer wieder neu gelesen werden will, auch wenn es schon immer verstanden ist.” (Gadamer 1999e, 289)

Dus: Gadamer wil in het verlengde van Heidegger aangeven hoe we tot een verstaan komen binnen de geschiedenis waarin we ons bevinden. Daartoe is een kritiek van de kantiaanse esthetica noodzakelijk. De methode waardoor de esthetica (bij Kant) bepaald is, zorgt er immers voor dat een oorspronkelijkere waarheid uit het zicht verdwijnt. Het is die oorspronkelijkere waarheid (het verstaan van de betrokkenheid op de wereld) die Gadamer in het historische verstaan wenst terug te vinden. De kunst laat ons alvast dit ruimere verstaan ervaren.

Ik ga nu over tot de lezing van Kant door Derrida en leg de nadruk op de interpretatiestrategie van Derrida: de deconstructie. Ik geef eerst aan wat deconstructie betekent, vervolgens hoe Derrida Kants kritiek van het oordeelsvermogen deconstrueert. Tot slot accentueer ik de moeilijkheid en oneindigheid eigen aan deze deconstructie.

De tekst waarin Derrida Kant leest, heet “Parergon” (Derrida 1978). Parergon is een term die voorkomt in de analyse van het esthetisch oordeelsvermogen van Kant en verwijst naar wat het kunstwerk omgeeft (het kader, zuilengalerijen,...).¹³⁵

Kant beschouwt *parerga* als bijkomstig. Derrida gaat op zoek naar het (denk)kader van waaruit de tekst betekenis krijgt. Derrida schrijft dus vanuit een aandacht voor de wijze waarop het bijkomstige (dit is hier het denkkader) mee de inhoud bepaalt. De overtuiging dat het het denkkader is, van waaruit een tekst zijn betekenis genereert en het erom gaat dat aan te tonen, sluit aan bij Derrida’s opvatting van deconstructie.

Ook Derrida is er, net als Kant, van overtuigd dat we het *Ding an sich* niet kunnen kennen. Maar anders dan Kant, gaat hij niet op zoek naar de wetmatigheden van onze voorstellingen ten aanzien van de dingen, maar toont hij aan hoe onze gerichtheid op de denkbeeldige wetmatigheden de effectieve onkenbaarheid maskeert. Er is volgens Derrida (in tegenstelling tot Kant) geen absoluut zingevend denkkader. Er wordt steeds een denkkader verondersteld dat mee de illusie van waarheid creëert. Het gaat Derrida erom deze veronderstellingen zichtbaar te maken, niet om ze vervolgens als een nieuw denkkader in te zetten (zoals Kant met zijn kritiek) maar eerder om de inhoud steeds

¹³⁵ Kant: “Selbst was man Zieraten (*parerga*) nennt, d.i. dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandstück innerlich, sondern nur äusserlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrössert, tut dieses doch auch nur durch seine Form: wie Einfassungen der Gemälde, oder, Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude. Besteht aber der Zierat nicht selbst in der schönen Form, ist er, wie der goldene Rahmen, bloss um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen angebracht: so heisst er alsdann *Schmuck*, und tut er echten Schönheit Abbruch.” (Kant 1974, 142; KdU B, 43-44 – A, 43)

weer te bevrijden en haar onkenbaarheid te respecteren. De deconstructie is dan ook geen analyse of verdere kritiek van de esthetica in de betekenis van Kant (Derrida, 1978, 24), maar een strategie om een tekst (context) haar eigen inhoud te laten ontmantelen, vanuit een aandacht voor het denkkader dat haar bepaalt.

Derrida zal dus Kants tekst deconstrueren. Zijn strategie bestaat uit twee stappen: Derrida volgt in “Parergon” Kants redenering en past die op haarzelf toe (door Kants derde kritiek als een kunstwerk op te vatten). Derrida:

“*Je la suis: l’énigme du plaisir met tout le livre en mouvement. Je la séduis* : en traitant la troisième *Critique* comme une œuvre d’art ou un bel objet, ce qu’elle n’était pas simplement destinée à être, je fais comme si l’*existence* du livre m’était indifférente (ce qui, nous explique Kant, est requis par toute expérience esthétique) et pouvait être considérée avec un imperturbable détachement.” (Derrida 1978, 51)

Door de tekst te volgen, gaat Derrida mee in de overtuiging dat er een (belangeloos) welbehagen is. Door de tekst van Kant als een kunstwerk te behandelen, zoekt hij binnen die tekst (als kunstwerk) de belangeloosheid op. Derrida blijft dus Kant volgen en door die toe te passen op zichzelf, probeert hij de manier waarop in Kant betekenis gecreëerd wordt, duidelijk te maken. Op deze manier komen we tot de bevinding dat (1) de kritiek die puur en belangeloos pretendeert te zijn, dat niet is (Kants denken bevindt zich dus in een tegenspraak) en (2) de gepretendeerde belangeloosheid, mee gecreëerd wordt door het denkkader van waaruit het geschreven is.

Als voorbeeld hiervan kunnen we aangeven hoe Derrida de aanwezigheid van de eerste kritiek (als kader) in de analyse van de schoonheid (als kunstwerk) herkent. Hier wordt het duidelijk dat de analyse van het schone bepaald wordt door wat haar volgens Derrida (die Kant volgt in zijn gerichtheid op de belangeloosheid) niet aangaat: het kader (het parergon). Derrida:

“Le cadre de cette analytique du beau, avec ses quatre moments, est donc fourni par l’analytique transcendantale pour la seule et mauvaise raison que l’imagination, ressource essentielle du rapport à la beauté, se lie *peut-être* à l’entendement, qu’il y a peut-être et encore (*vielleicht, noch*) de l’entendement là-dedans. Le rapport à l’entendement, qui n’est ni sûr ni essentiel, fournit donc le cadre de tout ce discours ; et en lui, du discours sur le cadre.” (Derrida 1978, 83)

Er is in de analyse van het schoonheidsoordeel een duidelijke relatie tussen de eerste kritiek (als het kader) en de analyse van het esthetische oordeel.¹³⁶ Vanuit die tussensituatie wordt duidelijk hoe in de tekst van Kant (opgevat door Derrida als kunstwerk, als *ergon*) betekenissen gegeneerd worden, maar ook hoe die betekenissen verkeerdelijk als het esthetische worden opgevat (verkeerdelijk aangezien ze tot het kader behoren van de analyse van het esthetisch oordeel, terwijl ze in de tekst van Kant voorgesteld worden als eigen aan de esthetica zelf).

De ontmaskering die de deconstructie inhoudt, is evenwel niet zo eenvoudig en leidt niet tot een nieuwe waarheid. Alhoewel een tekst steeds vanuit een (denk)kader geschreven is, is het niet makkelijk om dat (denk)kader aan te geven. Derrida wijst op de voortdurende ongrijpbaarheid van het kader:

“Où le cadre a-t-il lieu. A-t-il lieu. Où commence-t-il. Où finit-il. Quelle est sa limite interne. Externe. Et sa surface entre les deux limites.” (Derrida 1978, 73)

Het kader is niet makkelijk aan te geven omdat het van buitenaf de inhoud van de tekst bepaalt en wij ons verhouden, niet tot wat buiten de tekst is, maar ten aanzien van de tekst zelf. Het kader behoort tot het werk maar is er ook in afwezig. Gezien de onvatbaarheid van het kader, kan de verkenning steeds verder gevoerd worden en tot een eindeloze deconstructie leiden. Het is een steeds verder opzoeken van hetgeen niet gezegd wordt binnen het geconstrueerde zijnde van de tekst.

De interpretatiestrategie van Derrida is erop gericht steeds aan te tonen hoe het schijnbare begrijpen in een tekst geconstrueerd wordt en steunt op aannames die uitsluitend werken (en waardoor dus steeds een deel van de realiteit genegeerd wordt).

Met Gadamer en Derrida ontwikkelen zich dus twee schijnbaar tegenovergestelde interpretatiestrategieën met betrekking tot de esthetica van Kant. Hun twee denkrichtingen zijn herhaaldelijk met elkaar in confrontatie gebracht en tussen de twee filosofen heeft zich in de loop van de tijd, niettegenstaande hun verschillen, ook een hechte vriendschap ontwikkeld.

Het verschil en het conflict tussen de twee interpretatiestrategieën is een eerste maal duidelijk aan de orde gekomen in het debat dat in 1981 met hen beiden in Parijs georganiseerd werd (Michelfelder en Palmer 1989). Ik concentreer me met betrekking tot dit debat op de tegenwerpingen van Derrida ten aanzien van Gadamer. Daarna, zal ik, vertrekkend van een tekst van Gadamer over de deconstructie, wijzen op tekortkomingen (vanuit het perspectief van Gadamer) in de interpretatie van Derrida.

¹³⁶ Derrida wijst erop dat Kant dat zelf aangeeft, maar niet verder uitwerkt (Derrida 1978, 81-82). Dat doet Derrida in zijn tekst dus wel.

De bijeenkomst in 1981 startte met Gadamer's voordracht "Text und Interpretation" (later uitgebreid en opgenomen in Gadamer 1999b, 330-360). Derrida reageert op de voordracht met drie vragen, die met elkaar vervlochten zijn en mijns inziens allemaal te maken hebben met "de goede wil" die Gadamer het verstaan toeschrijft. Gadamer beweert immers:

"(...) So liegt überall, wo Verständigung gesucht wird, guter Wille vor." (Gadamer 1999b, 343).

Derrida vraagt zich ten eerste af of de evidentie van de goede wil die Gadamer het verstaan toeschrijft, niet een metafysica van de goede wil vooronderstelt (zoals Kant ook in zijn tweede kritiek het goede vooropstelt om tot een moraal te komen). Derrida suggereert dat Gadamer (na Heidegger) terugvalt in een metafysica (van de zijnden). Vervolgens concentreert Derrida zich op het opnemen van de psychoanalyse in de ruimere context van de hermeneutiek, wat Gadamer in zijn tekst voorstelt. Hij vraagt zich af wat goede wil binnen de psychoanalyse betekent en voegt eraan toe dat de psychoanalyse eerder de breuk in het verstaan benadrukt dan de continuïteit. Ten derde betwijfelt Derrida of er wel zoiets mogelijk is als de ervaring elkaar te verstaan. Of er zich niet, in plaats van een op elkaar betrokken zijn in verstaan, een op elkaar betrokken zijn in niet-verstaan voordoet. Derrida voegt er ten slotte de bedenking aan toe dat zijn eigen opmerkingen misschien wel een voorbeeld zijn van het helemaal anders verstaan van een tekst (dan dat door Gadamer bedoeld is).

Gadamer reageert op alle vragen, verdedigend dat er zich ontologisch wel degelijk een verstaan voordoet en dit geen terugkeer naar een metafysica veronderstelt, zoals Derrida beweert.¹³⁷

Met betrekking tot dit eerste debat kunnen we opmerken: enerzijds doet zich aanhoudend de illusie voor elkaar te verstaan, zoals Gadamer terecht opmerkt, anderzijds kunnen we ook niet ontkennen dat dit verstaan steeds illusoir blijft en blijkt, waar Derrida op wijst. In die zin hebben zowel Gadamer als Derrida gelijk.

¹³⁷ Gadamer antwoordt dat de wil tot verstaan refereert aan wat Plato *eumeneis elenchoi* noemt (en dus niet kantiaans geïnterpreteerd dient te worden). Het gaat erom de argumenten van de ander sterk te maken om die te verstaan en dat heeft volgens Gadamer niets met ethiek te maken. Het zou zich ook tussen immorele personen kunnen afspelen, merkt Gadamer op. Wat de psychoanalyse betreft, ziet ook Gadamer dat als een breuk met zijn concept van verstaan. De psychoanalyse is er volgens Gadamer immers op gericht te verstaan wat iemand niet wil of kan zeggen, terwijl zijn hermeneutiek zich richt op wat iemand wil zeggen. Hij kiest met andere woorden voor een ander paradigma. Tot slot geeft Gadamer aan dat er altijd een wil tot begrepen worden aanwezig is in het spreken, maar dat dit daarom niet betekent dat er een moment van totaal verstaan is. We engageren ons volgens Gadamer in een oneindige dialoog. Gadamer keert de zaak trouwens om en ziet op zijn beurt de vragen van Derrida als voorbeeld voor zijn hermeneutiek: Derrida spreekt, volgens Gadamer, omdat hij wil gehoord en verstaan worden.

Ik baseer me voor het vervolg van mijn bespreking op enkele teksten van Gadamer over de deconstructie, waarin de confrontatie tussen beide denkwijzen wordt voortgezet (Gadamer 1999g, 125-137 en 138-147).

Gadamer brengt hier tegen Derrida in dat zijn term *déconstruction* een slechte vertaling (een pleonasme) en een slechte interpretatie is van het begrip *Abbau / Destruktion*, voortgekomen uit een taalverwarring bij de omzetting van het Duits naar het Frans. Gadamer stelt dat “*Destruktion*” naast een afbraak, ook altijd een positieve opbouw impliceert.¹³⁸

Gadamer heeft gelijk wanneer hij benadrukt dat Heidegger *Abbau* en *Destruktion* niet louter negatief interpreteerde.

Wanneer Heidegger in *Sein und Zeit* de destructie van de ontologie bespreekt, stelt hij expliciet:

“Die Destruktion hat ebensowenig den *negativen* Sinn einer Abschüttelung der ontologischen Tradition. Sie soll umgekehrt diese in ihren positiven Möglichkeiten, und das besagt immer, in ihren *Grenzen* abstecken, die mit der jeweiligen Fragestellung und der aus dieser vorgezeichneten Umgrenzung des möglichen Feldes der Untersuchung faktisch gegeben sind.” (Heidegger 2001a, 22)

In *Die Grundprobleme der Phänomenologie* (Heidegger 2005) (de tekst van het zomerseminarie 1927, waarin Heidegger op een nieuwe manier het derde hoofdstuk van deel 1 van *Sein und Zeit* behandelt) geeft Heidegger aan dat *Abbau* een kritische uitwerking betreft¹³⁹.

Gadamer heeft mijns inziens dus gelijk wat de positieve duiding betreft van *Abbau*, maar de vraag is of en hoe in onze tegenwoordigheid nog een positieve opbouw mogelijk en wenselijk is. Is het niet net onze (technologische) tijd die ons begrijpen voortdurend op de helling zet? Steeds wanneer we denken iets te verstaan of verstaan te hebben, blijkt dan toch weer dat dit niet houdbaar is. Door de enorme vooruitgang in de technologie veranderen de omgeving en onze eigen werkelijkheid onophoudelijk en is

¹³⁸ Gadamer over de betekenis van “*Destruktion*” voor Duitstaligen: “*Destruktion* ist für uns *Abbau*, *Abbau von Verdeckung*. Wenn wir *Zerstörung* meinen, sagen wir nicht “*Destruktion*”, sondern *Zerstörung*. So ist das Wort “*Destruktion*” in den zwanziger Jahren von Heidegger eingeführt worden, und ich nehme an, dass Derrida mit diesem Sprachgebrauch nicht wirklich vertraut war und deshalb eine für mein Sprachgefühl sonderbare und redundante Wortkonstruktion wählte – doch wohl weil er in “*Destruktion*” nur “*Zerstörung*” hörte.” (Gadamer 1999g, 132-133)

¹³⁹ Heidegger: “Diese drei Grundstücke der phänomenologischen Methode: Reduktion, Konstruktion, Destruktion, gehören inhaltlich zusammen und müssen in ihrer Zusammengehörigkeit begründet werden. Konstruktion der Philosophie ist notwendig Destruktion, d.h. ein im historischen Rückgang auf die Tradition vollzogener *Abbau* des Überlieferten, was keine Negation und Verurteilung der Tradition zur Nichtigkeit, sondern umgekehrt gerade positive Aneignung ihrer bedeutet.” (Heidegger 2005, 31)

de wijze waarop we daarin onze betekenisgeving kunnen opbouwen absoluut geen evidentie.

Gadamer en Derrida zijn met elkaar in gesprek gebleven. Na het overlijden van Gadamer in 2002, heeft Derrida in 2003 ter ere van Gadamer de rede “Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème,” gehouden (Derrida en Gadamer 2004). Dit wijst er voor mij op dat beide interpretatiestrategieën zich als het ware als een perpetuum mobile gedragen. Er is een minimum aan illusie (van verstaan) nodig om te kunnen stellen dat het verstaan illusoir is. Dit brengt me tot de vraag hoe verder om te gaan met de relatie tussen hermeneutiek en deconstructie en hoe de Kantinterpretatie na Gadamer en Derrida verder te ontwikkelen.

Er zijn verschillende pogingen geweest om de twee interpretatiestrategieën terug met elkaar te verenigen. Bijvoorbeeld vanuit de pragmatisten (Shusterman 1989) die benadrukken dat we in de praktijk elkaar altijd ten dele verstaan en ten dele niet-verstaan. Ook binnen de hermeneutiek zelf is naar een overeenkomst gezocht. Ricoeur spreekt over een hermeneutiek van het vertrouwen (Gadamer) en een hermeneutiek van het wantrouwen (Derrida). Hij acht een dialectiek tussen beide mogelijk (Figal et al. 2000, 179). Het goede aan deze filosofieën is volgens mij dat ze aantonen dat beide posities in hun radicaliteit onhoudbaar zijn of toch minstens ten dele onze ervaring tegenspreken. Ik volg evenwel deze pogingen (van Shusterman en Ricoeur) niet. Ook ik wil de dialoog voortzetten, maar vanuit een herneming van het kantiaanse denken en met een bijzondere aandacht voor het cognitieve vermogen. Ik zoek niet naar een gemiddelde tussen verstaan en niet-verstaan dat werkbaar is, zoals ik dat bij Shusterman herken, noch naar een ontologie van het verstaan die het niet-verstaan in zich opneemt, zoals Ricoeur zich tot doel stelt. Ik zoek de dialoog tussen het verstaan en niet-verstaan op zoals dat reeds bij Kant gebeurt: vanuit een zoeken naar en een benadrukken van de limieten van ons menselijke kennen. Ik herken mij in de duiding die Jonathan Dronsfield geeft, in reactie op Derrida, in zijn artikel “After parerga: Kant, Derrida and the Temporality of Judgment” (Dronsfield 2003) :

“That there is no outer limit is precisely what calls for the frame. Frame is the arresting of (the infiniteness of) the deferral of judgement – without the frame there would not be objects to judge. That Derrida shows that there is no outer limit reinforces the need for limits (witness the discourse on responsibility that has ensued as a consequence of Derrida’s work, most forcibly within Derrida’s work itself); even ‘demonstrating’ its impossibility will do nothing to alter the presupposition – a gap between the theoretical and the practical, and the connection between them, which one might say is precisely what is given us to judge by Kant’s third Critique.” (Dronsfield 2003, 100)

De voetnoot van Dronsfield bij deze tekst¹⁴⁰ verduidelijkt verder de consequentie van deze terugkeer naar Kant en het verschil met Derrida. Dronsfield vestigt er de aandacht op dat Derrida in de tekst “Parergon” aangeeft dat een kaderloosheid niet mogelijk is en daarin is Dronsfield het eens met Derrida. Maar Derrida stelt ook dat we ons niet moeten overgeven aan een “herkadering” en daar stelt Dronsfield zich (mijns inziens terecht) vragen bij. Ik kies (met Dronsfield) voor een herkadering en begrijp die als een verdere positieve uitwerking van de interrelatie tussen de eerste en de derde kritiek. In het herkaderen herken ik een terugkeer naar Kant, waarbij zich een hermeneutiek voordoet, aangezien het tot begrip komt. Maar ik begrijp deze hermeneutiek niet als een wijze van verstaan die onze cognitieve wijze van kennen geheel overstijgt, maar integendeel als een hermeneutiek die plaatsgrijpt binnen het cognitieve verstaan dat we er reeds op na houden en die er blijvend door bepaald wordt.

Via Gadamer en Derrida, die elk een hermeneutiek ontwikkelen vertrekkende van de derde kritiek van Kant, kunnen we verder ingaan op twee belangrijke kritieken betreffende de miskenning van het esthetische bij Kant: het gebrek aan een aandacht voor het zich verbinden met een werkelijkheid wordt (in navolging van Hegel) benadrukt door Gadamer en van een alternatief voorzien. Derrida toont aan hoe de eerste kritiek een rol speelt bij de bepaling van schoonheid. Deze kritieken, die ik erken, hebben evenwel als nadeel dat ze de relatie tot het cognitief bepaald zijn (van het esthetische denken) ondergraven. Gadamer kiest met betrekking tot Kant voor het metafysische (zoals Derrida aangeeft), eerder dan voor het kenkritische (waarin de nadruk ligt op het cognitief bepaald zijn). Derrida beweert dan weer dat het verstandelijke (de eerste kritiek) niets met het esthetische te maken heeft. Aldus mis ik in de nieuw verworven denkwijzen van Gadamer en Derrida een positieve uitwerking van de relatie tussen de eerste en de derde kritiek die het esthetische oordeelsvermogen kenmerkt.

4.1.3. Terug naar Kant, vanuit de cognitieve aandacht voor de derde kritiek in de Angelsaksische Kantinterpretatie (Paul Guyer)

De uitroep “Zurück zu Kant”¹⁴¹ is het adagium geworden van het neokantianisme dat zich midden 19^{de} eeuw ontwikkelde in verschillende scholen

¹⁴⁰ Dronsfield: “(...) Derrida insists that deconstruction ‘must not dream of the pure and simple absence of frame.’ (...) Whether it can adhere to the other side of the imperative, ‘must not reframe’, is obviously what is in question here.” (Dronsfield 2003, 104)

¹⁴¹ De “Zurück zu Kant”-beweging wordt historisch teruggevoerd tot de inaugurale lezing van Eduard Zeller in Heidelberg in 1862, die in zijn lezing “Over de betekenis en de taak van de kennistheorie” deze woorden uitsprak. Cohen zou zich bij deze oproep hebben aangesloten en in 1883 de school van Marburg gesticht hebben. Alain Renaut vestigt, om deze beweging te begrijpen, nog de aandacht op Rudolf Haym en zijn “Hegel en zijn tijd” (1857), een uitmuntend

(Marburg, Baden).¹⁴² Dit neokantianisme richtte zich evenwel voornamelijk op een terugkeer naar de Kant van de eerste kritiek en was dus vooral kenkritisch geïnspireerd.

Ik stel nu opnieuw een terugkeer naar Kant voor, maar ditmaal specifiek vertrekkend vanuit de derde kritiek. Het gaat mij niet om een algehele terugkeer naar het kenkritische, maar om het verder opzoeken en verdiepen van de wisselwerking tussen verstand (het kenkritische) en de verbeelding. Dit omdat ik geloof dat we vandaag, mede door de technologie, verder kunnen doordringen in deze wisselwerking. Ik denk hierbij terug aan Benjamins visie op de filmkunst (zie 2.1.1), waarin hij aangeeft hoe we aan de hand van technologie (montage) verder in de werkelijkheid van de verbeelding doordringen. We dienen ook volgens mij verder door te dringen in het denken van de verbeelding.

De kenkritische dimensie (met de nadruk op het verstandelijke) in relatie tot de verbeelding zijn we met Gadamer en Derrida grotendeels verloren. Daarom wil ik me nu beroepen op de Angelsaksische lezing van de derde kritiek, meer bepaald die van Paul Guyer. Hij onderzoekt in zijn artikel “The Harmony of the Faculties Revisited” (Guyer 2005, 77-109) de wisselwerking tussen onze verschillende geestesvermogens, in het bijzonder de verbeeldingskracht en het verstand. Het is vanuit zijn duiding van de verbeelding dat ik het postkantiaanse denken kan vervolgen en ook Gadamer en Derrida kan herpositioneren.

Om Guyers lezing te kaderen, schets ik eerst in heel algemene zin, op basis van Rebecca Kukla, de “terug naar Kant”-beweging met betrekking tot de derde kritiek die we in de Angelsaksische Kantinterpretatie terugvinden. Vervolgens vat ik het artikel van Guyer samen met betrekking tot mijn opzet. Om dan uiteindelijk terug te koppelen naar Gadamer en Derrida (oftewel naar de hermeneutiek en de deconstructie.)

Rebecca Kukla geeft in haar inleiding tot *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy* (Kukla 2006) aan dat de derde kritiek onder de Angelsaksische filosofen in de twintigste eeuw over het algemeen niet bestudeerd werd en als een minder werk werd beschouwd. Enkel kunstfilosofen lieten er zich mee in en hun interesse richtte zich niet op de epistemologische vraagstukken. Kukla duidt Lyotard en Paul de Man aan als voorbeelden uit de continentale traditie die de derde kritiek centraal stelden. Ze deden dat volgens haar evenwel zonder de algemene kennisdimensie ervan te benadrukken. (Ik wil hierbij opmerken dat ook Derrida de kennisdimensie tegengaat.

werk in de Hegel-exegese omdat daarin de beweging naar Kant toe gemaakt kan worden. Haym, was sterk beïnvloed door het idealisme, maar zag dat na de dood van Hegel diens systeem vlug ontbond. Hij vond dat het de taak van de filosofie was terug naar Kant en Fichte te keren, dit evenwel zonder Hegel te vergeten. Het moet een nieuwe kritiek worden met de concrete innerlijkheid en de historische conditie van de levende mens als onderwerp. Zodoende worden de inhoud van het hegeliaanse systeem en de vorm van de kritiek bij elkaar gebracht. Haym heeft dit project zelf evenwel niet gerealiseerd. (Renaut 1997, 15-16)

¹⁴² Gadamer was een leerling van Paul Natorp, een neokantiaan van de Marburger school.

Gadamer heeft een genuanceerdere positie.¹⁴³) Volgens Kukla hebben slechts twee continentale filosofen het filosofische project in zijn totaliteit serieus genomen: Heidegger en Deleuze. (Dat lijkt me wat overdreven gesteld. Het is natuurlijk wel zo dat de differentiefilosofie de continentale Kantinterpretatie heeft overschaduwd.)

Kukla vervolgt haar geschiedenis. Vanaf 1970 kwam er in de Angelsaksische wereld in algemene zin (dus niet enkel gericht op de kunstfilosofie) een interesse voor de derde kritiek, met publicaties van Donald Crawford, Theodore Uehling, Eva Schaper en Paul Guyer. In de jaren 1990 waren er de publicaties van Hannah Ginsborg en Rudolf Makkreel¹⁴⁴, die zich expliciet richtten op de relatie tussen esthetica en cognitie en beiden baseren zich zowel op continentale als analytische bronnen.¹⁴⁵

Vandaag hebben we, zoals ook Kukla aangeeft, vaak te maken met een vermenging van zowel de continentale als analytische traditie. Het komt mij voor dat vandaag een meer Angelsaksische inspiratie dominant is (ik denk specifiek aan Paul Guyer en Henry E. Allison), terwijl de Angelsaksische interpretatie die zich traditiegetrouw op de wetenschappen oriënteerde, zelf sterk gemilderd is en ook meer naar continentale bronnen neigt.¹⁴⁶ Ik lees deze evolutie als een teken des tijds. Onze wereld is meer een product geworden van de technowetenschap, maar deze technowetenschap maakt ons ook bewust van de moeilijkheid om deze wereld nog van een vaste betekenis en waarheid te voorzien. Het maakt volgens mij dat er zich een actiever spel voordoet tussen het verstandelijke en de verbeelding.

Ik concentreer me nu op het artikel “The Harmony of the Faculties Revisited” van Guyer (Guyer 2005, 77-109).

Guyer onderzoekt de mogelijke duiding van de werking van het spel tussen verbeelding en verstand. Dit gaat dus over de essentie van het subjectieve reflectieve oordeel (dus het esthetisch oordeel), waarbij een waarneming niet onder een bepalend

¹⁴³ Gadamer gaat niet tegen de kennisdimensie in, integendeel. Hem is het er net om te doen met de kunst een wijze van kennen te verbinden. Deze wijze van kennen is voor Gadamer evenwel geen wetenschappelijke, feitelijke kennis, het is een vorm van metafysisch kennen (weten). Gadamer is in die zin wel tegen kennis, als we daaronder methodische kennis begrijpen.

¹⁴⁴ Vanuit de recente Kantstudies worden de eerdere en postmoderne interpretaties terug verwerkt. Makkreel bijvoorbeeld plaatst, vanuit een aandacht voor de esthetica, de hermeneutiek in de kritiek, en bekritiseert Gadamer (Makkreel 1994). Een ander voorbeeld: in zijn lezing van *Kant's Theory of Taste*, plaatst Allison zijn bespreking van de Schone Kunsten en van het sublieme in een afzonderlijk kapittel, dat hij, expliciet verwijzend naar Derrida, de titel “Parerga to the theory of taste” meegeeft (Allison 2001).

¹⁴⁵ Daar tegenover heeft zich volgens mij binnen de continentale traditie vooral een Kantlezing ontwikkeld die zich richt op het ethische en het politieke. Ik denk aan Jürgen Habermas, Hannah Arendt, Luc Ferry en Alain Renaut. Ook zij geven in hun geschriften vaak aandacht aan de esthetica. Arendt gaat zelfs zover om in de analyse van de esthetica van Kant een politieke filosofie te onderkennen: *Lectures on Kant's Political Philosophy* (Arendt 1992). Ook deze denkers proberen Kants theorie een plaats te geven in de actuele wetenschap en wereld en verlaten het pure transcendentalisme.

¹⁴⁶ Zowel Gadamer als Derrida hebben vanaf de jaren 1980 veelvuldig gedoceerd aan Amerikaanse universiteiten.

begrip wordt gebracht (want het is geen bepalend oordeel), maar integendeel reflectief werkt en ons vanuit die reflectie een gevoel van welbehagen geeft. Dit gevoel, dat kantiaans een gevoel van onze geest is, van het denken, heeft dus een relatie met het verstand, zonder een verstandelijk (bepalend) oordeel te zijn. Het heeft een relatie met het verstand, maar vanuit een (reflectieve) vrijheid.¹⁴⁷ Hoe dienen we die relatie te begrijpen?

Guyer geeft drie mogelijke duidingen: precognitief, multicognitief en metacognitief.

In de precognitieve bepaling wordt ervan uitgegaan dat in het spel tussen verbeelding en verstand alle condities vervuld worden om tot een verstandelijk oordeel te komen, maar wordt dit verstandelijke oordeel feitelijk niet gemaakt. Aldus beschouwd, gaat het esthetische gevoel aan het verstandelijk gevoel vooraf en is het dus precognitief. De vraag daarbij is, volgens Guyer, waarom we blij zouden worden van zo'n toestand. Deze vraag dient gesteld te worden aangezien bij Kant het schoonheidsoordeel ons tot een positief, behaaglijk gevoel brengt.

Bij het multicognitieve standpunt wordt ervan uitgegaan dat het vrije spel niet enkel een conditie mogelijk maakt voor één verstandelijk oordeel, maar ze integendeel allemaal mogelijk maakt zonder dat daarbij één van hen op gedetermineerde wijze aan bod komt. Aangezien er blijvend een open spel is tussen de vele verstandelijke mogelijkheden heeft Guyer dit als multicognitief omschreven. In deze benadering is er volgens Guyer een voortdurende verhouding tot (en afhankelijkheid van) bepaalde concepten zonder dat er één gekozen wordt. Hier wordt mijns inziens het associatieve karakter aangesproken.

Voor elk van deze twee benaderingen is er bewijsmateriaal terug te vinden in Kant, soms zelfs in één en dezelfde tekst.¹⁴⁸ Alhoewel Guyer vroeger een positie heeft verdedigd die in de lijn ligt van het multicognitieve standpunt, is hij nu van oordeel dat tussen de twee posities niet moet gekozen worden, maar dat integendeel een derde mogelijk en verkiesbaar is, namelijk de metacognitieve benadering. Alvorens daartoe te komen, geef ik met Guyer eerst nog het fundamentele probleem aan dat met deze twee positioneringen verbonden is.

Volgens Guyer is het problematisch om bij een harmonie tussen verbeelding en verstand een geestestoestand geheel los van bepaalde begrippen te veronderstellen. Dat is volgens Guyer in strijd, zowel met onze ervaring van de realiteit van het esthetisch oordeel (dit is de ervaring waar volgens hem ook Kant van uitgaat) alsook met Kants kennistheorie (zoals die in de eerste kritiek ontwikkeld wordt). Guyer benadrukt dat er

¹⁴⁷ Guyer wijst er ook op dat het bepalen van de vrijheid bij de harmonie tussen verbeelding en verstand bij Kant onduidelijk is. Op sommige plaatsen wordt beweerd dat de wetmatigheid van de vrijheid zich in de verbeelding situeert, op andere plaatsen dat de vrijheid net het resultaat is van de wisselwerking tussen verbeelding en verstand. Ik ga op deze discussie evenwel niet verder in omdat ik het niet nodig acht voor mijn betoog.

¹⁴⁸ Guyer haalt ter illustratie de eerste inleiding tot de derde kritiek aan (Guyer 2005, 86-87).

steeds de relatie is met een bepaald concept. We zijn ons steeds bewust van datgene waarover we oordelen: we oordelen over deze vogel, dit schilderij. Zoals Guyer terecht aangeeft met betrekking tot Kants kennistheorie (de eerste kritiek): Kant gelooft dat we abstractie kunnen maken van sommige concepten (zoals het doel of het gebruik), maar niet dat we ons op een bewuste manier tot de werkelijkheid kunnen verhouden zonder concepten. Het is volgens mij deze interpretatie die Guyer fundamenteel verschillend maakt van de interpretatie van Gadamer en Derrida, aangezien zij beiden de bepalende oordelen geheel los willen maken van de esthetische oordelen.

Vanuit de aandacht voor de bepalende oordelen volgt de noodzaak van Guyers metacognitieve positie. In deze metapositie wordt immers blijvend een relatie bewaard tot het cognitieve. Guyer formuleert zijn metacognitieve positie als volgt:

“On such an approach, the free and harmonious play of imagination and understanding should be understood as a state of mind in which the manifold of intuition induced by the perception of an object and presented by the imagination to the understanding is recognized to satisfy the rules for the organization of that manifold dictated by the determinate concept or concepts on which our recognition and identification of the object of this experience depends, yet as one in which it is also felt that – or as if – the understanding’s underlying objective or interest in unity is being satisfied in a way that goes beyond anything required for or dictated by satisfaction of the determinate concept or concepts on which mere identification of the object depends.” (Guyer 2005, 98-99)

Doorheen deze zorgvuldige en complexe beschrijving wordt duidelijk dat er een tweeledigheid bewaard blijft waarbij het cognitieve niveau ook in het vrije spel van de kenvermogens, een rol blijft spelen. Er is alleen (schijnbaar) iets meer dan het louter cognitieve, iets wat het bepalende concept te boven gaat. Aangezien Guyer zich concentreert op de wisselwerking tussen verbeelding en verstand en deze wisselwerking volgens Kant de schoonheid typeert, kunnen we Guyers positie begrijpen als: schoonheid is een toegevoegde waarde tot het bepalende.

Zoals ik Guyers duiding begrijp, zit er volgens hem in ieder esthetisch oordeel een bepalend oordeel vervat. Belangrijk nog op te merken, lijkt me, is dat Guyer de precognitieve en multicognitieve benadering niet als foutief bestempelt, maar integendeel als specifieke manieren (abstracte afgeleiden) om het samenspel van de faculteiten te beschrijven, en in die zin dus ook als specifieke manieren met betrekking tot het metacognitieve.

Uiteindelijk betoogt Guyer dat de metacognitie als duiding er ook in slaagt om Kants idee van de afhankelijke schoonheid en van de schone kunsten uit te leggen. Ook

hier is het argument dat de schoonheid in relatie staat met een bepalend oordeel. Ik zal dit uitvoeriger bespreken wanneer ik tot het denken van de kunst kom (4.2).

Ik wil nu, vanuit de analyse van Guyer, terugkeren naar de positioneringen van Gadamer en Derrida. Guyer haalt in een voetnoot van zijn tekst aan dat de onderzoekster Andrea Kern tot een gelijksoortige herkenning van het precognitieve en het multicognitieve standpunt komt. Zij heeft het respectievelijk over de “materiële” en de “hermeneutische” interpretatie, waarbij ze de eerste koppelt aan Paul de Man en de tweede aan Gadamer. Guyer:

“Andrea Kern suggests a somewhat similar division of interpretations of the concept of free play, calling them the “material” and “hermeneutical” interpretations, the former after Paul de Man, who describes seeing an object free of any conceptual admixture at all as “purely material,” and the latter after Hans-Georg Gadamer, who understands Kant’s concept as a precursor of his own “hermeneutic” model of understanding, on which any object is always seen against a background of possible interpretations even before we settle down on one, as we ordinarily do.” (Guyer 2005, 81)

Paul de Man is een differentiedenker die verwant is met Derrida. Ik denk dat we de positionering van Paul de Man (vanuit een aandacht voor de materie¹⁴⁹) mogen uitbreiden naar Derrida en zelfs naar alle differentiefilosofen die de esthetische differentie centraal stellen. Lyotard bijvoorbeeld heeft het vanuit zijn aandacht voor het sublieme zelfs letterlijk over de gerichtheid op de materie (die vormloos is) en stelt die tegenover de gerichtheid op de vorm; hij wil de materie uit de vorm bevrijden (zie 2.2.2). Hetzelfde kunnen we beweren van Derrida, al ligt het bij hem iets complexer. Hij worstelt voortdurend met het kader van waaruit bij Kant gesproken wordt en duidt er steeds op dat het de eerste kritiek is die mee het esthetisch oordeel bepaalt, alhoewel die er volgens hem niets mee te maken heeft. Ook hij streeft naar de esthetische differentie en toont langs de omweg van de deconstructie aan hoe we de materie ervan nooit raken.

Guyers positionering toont mijns inziens aan hoe we voorbij deze interpretaties kunnen geraken. Ik vind zijn positionering van het metacognitieve uiterst zinvol en een noodzakelijke correctie inhouden, al dient volgens mij het metacognitieve bewustzijn evenzeer verder uitgedacht te worden in haar aanwezigheid binnen een door technologie bepaalde wereld. De metacognitieve dimensie die het esthetische met zich mee kan brengen, lijkt me, gedacht vanuit de technologie een metatechnologische te worden (die een metacognitieve dimensie in zich houdt).

¹⁴⁹ De Man 2002.

Wat niet gethematiseerd wordt door Guyer is hoe de metacognitieve dimensie evolueert in de tijd, hoezeer die steeds opnieuw op een andere manier bemiddeld wordt en hoezeer die zichzelf doorbreekt, vanuit de zich steeds veranderende realiteit. Met andere woorden, door expliciet naar Kant terug te keren en in Kant te keren, weliswaar vanuit een eigen tijdsbewustzijn, maar zonder dat tijdsbewustzijn expliciet in zich mee te nemen, verwaarloost Guyer op zijn beurt de precognitieve en multicognitieve dimensie die het metacognitieve eigen is. Nu is de begroning die Guyer aangeeft metacognitief, vooral vanuit een aandacht voor de wisselwerking tussen verbeelding en verstand. Guyer thematiseert de relatie tussen de verbeelding en de rede niet, wat ook eigen is aan de derde kritiek (middels het sublieme). Meer aandacht voor de relatie tot de rede zou ook duidelijker maken wat Guyer precies onder het metacognitieve verstaat.

Voorlopig wil ik het erop houden dat het perspectief van Guyer effectief kan helpen om het kantiaanse denken actueel te interpreteren.

4.1.4. Naar een technologisch bepaald esthetisch oordeel

Ik ben begonnen met een schets van het kritische denkkader van waaruit Kant de derde kritiek en in het bijzonder de kritiek van het esthetisch oordeelsvermogen denkt. Vervolgens heb ik Gadamer en Derrida besproken, met betrekking tot hun interpretatie van het esthetisch oordeelsvermogen. Via Guyer kon ik de analyses van Gadamer en Derrida terugbrengen en opnieuw opnemen in het kritische denken van Kant. Nu wil ik de opbouw van deze redenering hernemen vertrekkend van een technologisch voorbeeld.

Stel: ik vind het interface design van de Apple Macintosh computer mooi. Wat kunnen we nu zeggen over dat esthetisch oordeel?

De grafische interface van de computer is uiteraard iets wat al ontworpen is. Ze behoort tot de cultuur maar maakt vandaag deel uit van onze omgeving en is als het ware een natuurlijk verlengstuk van ons geworden. We verhouden ons bijna dagelijks tot het scherm, en de omgeving die zich op het scherm presenteert is onderdeel geworden van onze vertrouwde omgeving.

Hoe dan ook, of we de computer en het ontwerp van zijn interface als een tweede natuur beschouwen of als een kunstwerk (in de zin dat het iets is dat al gemaakt is), we kunnen er een esthetisch oordeel over hebben. Ik zal nu dit esthetisch oordeel bespreken (alsof het om natuur gaat) en zal later, verderop in het hoofdstuk, de vraag stellen hoe we het grafisch design binnen de computer als kunst kunnen bespreken en uitwerken.

Is er schoonheid terug te vinden in de grafische interface van de Apple computer? Het kijken naar de indelingen van het scherm geeft mij een gevoel van behagen, los van de nuttige en aangename ervaring ervan die mij ook overkomt wanneer ik met de computer aan de slag ga. Ik kijk er graag naar en wil er vanuit een

beschouwelijk standpunt ook blijven naar kijken en over denken. Er is een zekere fijnheid van lijn te herkennen in het ontwerp en er is een complexiteit aanwezig die op een dusdanige manier gestructureerd is dat die doelmatig lijkt, ook al is er geen concrete functie (met de lijnvoeringen, de verhoudingen, de spatiëringen, etc.) mee verbonden. Ik ken andere ontwerpen van interfaces die veel minder helder zijn en die minder een doelmatigheid suggereren en tot denken stemmen. Wanneer ik deze ervaring hier verkondig, hoop ik trouwens dat de lezer zich ook in mijn oordeel zal herkennen.

Tot dusver heb ik mijn schoonheidsoordeel geformuleerd binnen de bepalingen die Kant eraan gaf (zie ook 4.1.1). Wat zouden Gadamer en Derrida daar aan toevoegen?

Gadamer zou de schoonheid willen herkennen in de wijze waarop de grafische interface cultureel bepaald is en mee een cultuur vormt. Gadamer zou de commentaar kunnen geven die Manovich maakt:

“Just as there is no “innocent eye,” there is no “pure computer.” A traditional artist perceives the world through the filters of already existing cultural codes, languages, and representational schemes. Similarly, a new media designer or user approaches the computer through a number of cultural filters (...). The human-computer interface models the world in distinct ways; it also imposes its own logic on digital data.” (Manovich 2001a, 117)

Gadamer zou het grafisch design van de Apple-interface niet louter vanuit zijn subjectiviteit beoordelen als mooi, maar mooi noemen wanneer het ontwerp een traditie voortzet en de gemeenschap tot een gedeeld verstaan brengt. Beide zijn in verband met het design van Apple voorstelbaar.¹⁵⁰ Uiteindelijk is er in het ontwerp van deze computer een voortzetten van onze moderne (op helderheid en structuur gerichte) conditie aanwezig¹⁵¹ en worden deze computers minstens gebruikt door een gemeenschap van ontwerpers. Maar of het hier werkelijk om een belangrijk en mooi ontwerp gaat, zal (als we Gadamers redenering volgen) de toekomst moeten uitwijzen via de *Wirkungsgeschichte* van het specifieke design. Het gaat er uiteindelijk om of het ontwerp op een mooie manier aan onze werkelijkheid heeft bijgedragen. Het oordeel daarover blijft voornamelijk open en kan, zodra gemaakt, steeds weer herzien worden.

¹⁵⁰ Manovich merkt in dit verband op: “As Peter Lunenfeld has pointed out, Blade Runner (1982) and the Macintosh computer (1984) – released within two years of each other – defined the two aesthetics that, twenty years later, still rule contemporary culture(.)” (Manovich 2001a, 63)

¹⁵¹ Manovich: “(T)he Graphical User Interface (GUI), popularized by Macintosh, remained true to the modernist values of clarity and functionality. The user’s screen was ruled by straight lines and rectangular windows that contained smaller rectangles of individual files arranged in a grid. The computer communicated with the user via rectangular boxes containing clean black type rendered against a white background.” (Manovich 2001a, 63)

Vanuit de analyse van Derrida die ik hierboven presenteerde, kunnen we argumenteren dat het schoonheidsoordeel dat ik maakte (naar Kant) over de grafische interface van Apple zeker geen puur oordeel is. Het is bepaald door het kader dat mij tot de schoonheidservaring brengt. Veel kan tot dit kader behoren, onder meer de commercials die Apple promoten. Het is geen puur schoonheidsoordeel. Het oordeel wordt mee bepaald door de modernistische referenties (op helderheid gerichte structuur) en de commerciële cultuur waarbinnen het ontwerp wordt aangeboden. Daarbij is het kader, de omgeving waarbinnen het design wordt aangeboden en waartoe ik mij verhoud, steeds in beweging. Ik kan als het ware niet tot oordelen komen, in ieder geval niet tot een conceptueel begrip van mijn oordeel. Opnieuw kan ik hier verwijzen naar Manovich:

“The possibility of creating a stable new language is also subverted by the constant introduction of new techniques over time. (...) Every year, every month, new effects find their way into media works, displacing previously prominent ones and destabilizing any stable expectations that viewers might have begun to form.” (Manovich 2001a, 243)

Mijn esthetisch oordeel is veranderlijk omdat het kader waarbinnen het gebeurt, en waarvan het afhankelijk is, ook steeds verandert.

Ook met betrekking tot mijn voorbeeld kunnen we de positieve hermeneutiek van Gadamer en de negatieve hermeneutiek van Derrida terugkoppelen naar Kant, gebruik makend van de analyse van Guyer. Uiteindelijk, wanneer ik oordeel over het grafische design van de interface van de Apple computer, dan weet ik waarover ik oordeel. Er zijn hier bepalende oordelen werkzaam: ik weet dat ik het heb over een computer, over het ontwerp van de interface van die computer en ik weet een en ander over de werking ervan. Mijn esthetisch oordeel gaat deze kennis niet uit de weg, maar gaat er net een relatie mee aan. Net door een contact met het conceptuele begrip te maken en er iets over te vertellen (metacognitief), geeft het esthetisch oordeel een plezier. Bij Gadamer en Derrida wordt het oordeel feitelijk uitgesteld vanuit de problematische relatie met de wijze waarop het conceptuele denken ons bepaalt. Bij Gadamer geeft de esthetische ervaring aanleiding tot een veelheid aan interpretaties (multicognitief), waarop er uiteindelijk een tijdelijke vorm van overeenkomen, van verstaan volgt. Derrida ontsnapt aan het bepalen, geeft aan dat er zich iets voordoet in de ervaring dat conceptueel niet te bepalen valt (precognitief). Op deze wijze is het aannemelijk dat Guyer ervan uitgaat dat er bij Gadamer en Derrida moeilijk sprake kan zijn van een esthetisch behagen.

Ik heb deze (post)kantiaanse interpretaties niet enkel in de technologie opgenomen om ze eenvoudigweg nogmaals te herhalen en te illustreren. Er komt ook een dimensie bij door de wisselwerking tussen Kant en technologie op te zoeken. Het wordt duidelijker hoe het esthetisch oordeel kan functioneren in relatie tot onze technologische werkelijkheid. Dat opent ook de mogelijkheid om in relatie tot de kennis van dit functioneren, de werking van de technologische werkelijkheid te manipuleren. Of die toch minstens verder te onderzoeken door na te gaan wat het effect is van het spelen met culturele codes of met het al dan niet inspelen op de modes die mee de inhoud van het esthetisch oordeel vormen. We kunnen experimenteren met de maakbaarheid van het esthetisch oordeel en dat zal ons tot de kunst brengen. Na het expliciteren van de analyse van de kunst bij Kant en de postkantiaanse interpreters, zal ik terugkeren naar ditzelfde voorbeeld.

4.2. Het (post)kantiaanse denken van de kunst

Bij Kant is er een onderscheid tussen het esthetisch oordeel dat zich op de natuur richt en het esthetisch oordeel dat zich op de kunst richt. Ik ga in dit onderdeel op zoek naar hoe we actueel de kunst kunnen denken, opnieuw uitgaande van de kritiek van Kant en rekenschap afdlegend van de meer actuele Kantinterpretaties.

In mijn tekst richt ik me eerst op de tien paragrafen waarin Kant expliciet op de kunst ingaat (4.2.1), vervolgens toon ik hoe de kunst haar zelfstandigheid verliest, precies door haar in het denken voorop te stellen (zoals dat gebeurt bij Gadamer en Derrida) (4.2.2). Met inzet van de Kantinterpretaties van Allison en Guyer, kom ik terug tot Kant en tot een herwaardering van het kritische denken (4.2.3). Uiteindelijk beschouw ik het postkantiaanse denken over kunst vanuit een technologisch perspectief (4.2.4).

4.2.1. De kantiaanse analyse van de schone kunst: tussen formalisme en expressie

Bij Kant zijn er een tiental paragrafen, waarin specifiek over de kunst als schone kunsten gesproken wordt (§43-54, Kant 1974, 237-277; KdU B, 174-231 – A, 172-228). Achtereenvolgens komen in deze paragrafen aan bod: het concept van de schone kunsten, de natuur van het genie en een classificatie van de kunsten.¹⁵²

Kant bespeelt in zijn besprekingen met betrekking tot de schone kunst constant het samenspel tussen vrijheid en gebondenheid, alsook tussen de expressie van de inhoud en de vormgeving van de kunst. Ik zal uit de paragrafen over de schone kunsten enkele volgens mij cruciale denkstappen aangeven om deze verhoudingen te karakteriseren.

¹⁵² Volgens Guyer hadden de tien paragrafen zelfs een apart deel moeten vormen (Guyer 1997, 354).

Kunst wordt door de mens gemaakt, het is geen louter natuurproduct. Zoals reeds aangegeven, impliceert dat voor Kant ook een vrijheid. Het is de vrijheid van de mens om te maken wat hij wil. Kant:

“Von Rechtswegen sollte man nur die Hervorbringung durch Freiheit, d.i. durch eine Willkür, die ihren Handlungen Vernunft zum Grunde legt, Kunst nennen.” (Kant 1974, 237; KdU B 174-175 – A, 172-173)

Maar dat de kunst uit vrijheid voortkomt, betekent voor Kant geenszins dat ze louter vrij is. Kant:

“Dass aber in allen freien Künsten dennoch etwas Zwangsmässiges, oder, wie man es nennt, ein *Mechanismus* erforderlich sei, ohne welchen der *Geist*, der in der Kunst *frei* sein muss und allein das Werk belebt, gar keinen Körper haben und gänzlich verdunsten würde (.)” (Kant 1974, 238; KdU B, 176 – A, 174)

Wanneer de kunst in absolute zin vrij zou zijn, zou ze niet eens een lichaam kunnen aannemen. Steeds is er ook een mechanisme aanwezig, waarbinnen de vrijheid van de geest zich manifesteert.

We zullen ons op deze verhouding tussen vrijheid en onvrijheid moeten richten om aan te geven wat Kant onder schone kunst verstaat. Kant:

“Wenn die Kunst, dem *Erkenntnisse* eines möglichen Gegenstandes angemessen, bloss ihn wirklich zu machen die dazu erforderlichen Handlungen verrichtet, so ist sie *mechanische*, hat sie aber das Gefühl der Lust zur unmittelbaren Absicht, so heisst sie *ästhetische* Kunst. Diese ist entweder *angenehme* oder *schöne* Kunst. Das erste ist sie, wenn der Zweck derselben ist, das zweite, dass sie dieselben als *Erkenntnisarten* begleite.” (Kant 1974, 239; KdU B, 177-178 – A, 175-176)

Binnen de bemiddeling tussen vrijheid en onvrijheid die het kunstproduct zelf eigen is, gaat het volgens Kant om een mechanische kunst wanneer de klemtoon op het uitvoeren van gekende regels ligt. Wanneer ze gericht is op het overbrengen van een gevoel zijn het esthetische kunsten. Deze laatste kunnen aangenaam zijn, wanneer ze de gevoelens zelf tot doel hebben. Ze zijn schoon wanneer ze ons een bewustzijn van het gevoel geven.

De schone kunst is dus altijd in zekere zin met het kennen verbonden, waardoor ze geen puur schoonheidsoordeel is. Dat laatste is aan de natuur voorbehouden. Toch willen we dat kunst er als natuur uitziet. Kant:

“Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewusst sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.” (Kant 1974, 241; KdU B, 180 – A, 179)

Om dit te bewerkstelligen hebben we een genie nodig. Een genie is met name een natuurtalent. Hij kan de vrijheid die in de natuur aanwezig is, overbrengen naar een gemaakt product. Kant:

“Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.” (Kant 1974, 241-242; KdU B, 181-182 – A, 179-180)

Er is volgens Kant geen kunst zonder regels, maar aangezien de schone kunsten niet louter gekende regels uitvoeren, moet het hier om een ander soort regels gaan: regels eigen aan de natuur zelf. Kant:

“Da nun gleichwohl ohne vorhergehende Regel ein Produkt niemals Kunst heissen kann, so muss die Natur im Subjekte (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der Kunst die Regel geben, d.i. die schöne Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich.” (Kant 1974, 242; KdU B, 182 – A, 180)

De regels die naar boven komen in de schone kunst, zijn, zoals ik Kant begrijp, de regels eigen aan de wisselwerking van onze geestesvermogens. De mens is van nature bepaald, zowel door de wetten van de natuur als door de wetten van de vrijheid. De kunst vormt de synthese en toont de mens hoe beide bepalingen zich tegenover elkaar kunnen verhouden. Aldus wijst de kunst de mens hoe hij zijn bestemming kan beleven en geeft ze hem een beeld betreffende hoe de vrijheid kan gerealiseerd worden.

Het genie heeft het vermogen om ontvankelijk te zijn voor esthetische ideeën, alsook om die vorm te geven (Kant 1974, 253-254; KdU B, 198-199 – A, 195-197). Een esthetisch idee, is een idee van de verbeeldingskracht dat veel te denken geeft, maar niet louter tot een begrip te herleiden valt (Kant 1974, 249-250; KdU B, 192-194 – A, 190-

191). Zoals ik het begrijp, is het genie dan ook diegene die in zich het vermogen heeft om zijn vrijheid op een esthetische wijze te herkennen en tot uitdrukking te brengen.

Er is volgens Kant veel scholing nodig om de vrijheid in de juiste vorm te krijgen, maar het spreekt voor zich dat de vrijheid zelf niet aangeleerd kan worden. In de kunst kan ons alleen een model voorgehouden worden betreffende de wijze waarop de vrijheid zich aanwezig stelt.

Interessant is hierbij op te merken dat in de methodenleer van de analyse van het esthetisch oordeel Kant opmerkt dat modellen, culturele voorbeelden waarin een harmonie bereikt wordt tussen het bepaald zijn en de vrijheid, van groot belang zullen zijn voor toekomstige generaties. Zij zullen volgens hem nood hebben aan deze modellen, omdat ze verder verwijderd zullen zijn van de natuur en de harmonie tussen bepaaldheid en vrijheid daarin niet meer zullen herkennen.¹⁵³

Met betrekking tot de positie van de vrijheid in de schone kunsten wil ik nog de aandacht vestigen op de relatie tussen genie en smaak in een kunstproduct. Genie is, zoals we gezien hebben, het vermogen om ontvankelijk te zijn voor ideeën van de verbeeldingskracht, en die in productie te brengen. Smaak is, volgens Kant, het vermogen om de relatie te leggen met het verstand, en dit gebeurt in de receptie van kunst.

Zowel bij de geniale schepper als bij de smaakvolle toeschouwer van het kunstwerk gaat het om de verhouding tussen verbeeldingskracht en verstand. Maar bij het genie ligt de nadruk op de verbeeldingskracht, bij de toeschouwer op het verstand. Het genie richt zich op de ideeën van de verbeelding, de toeschouwer richt zich op de vorm.

Volgens Kant vormt de smaak als beoordelingsvermogen de discipline van het genie. Ze stuurt het genie en vormt de garantie op het in stand houden van een cultuur, net omdat ze die verstaanbaar en navolgbaar maakt. Kant:

¹⁵³ In de methodologie over de smaak, heeft Kant het over de wijze waarop in de schone kunst een harmonie kan herkend worden tussen het bepaald zijn en de vrijheid. Daartoe dienen, volgens Kant, de humaniora als noodzakelijke voorkennis: kennis over de wijze waarop de mens kan deelnemen en zich uitdrukken, om aldus tot geluk te komen. Kant voegt eraan toe dat de gerealiseerde modellen van harmonie tussen hoge cultuur en de mens, noodzakelijk als voorbeeld zullen dienen voor latere generaties die steeds verder van de natuur zullen verwijderd raken. Doordat we verder van de natuur verwijderd raken, zullen we een minder goed zicht hebben op de wijze waarop in de natuur de harmonieuze verhouding tussen bepaaldheid en vrijheid kan herkend worden. Kant: “Schwerlich wird ein späteres Zeitalter jene Muster entbehrlieh machen; weil es der Natur immer weniger nahe sein wird, und sich zuletzt, ohne bleibende Beispiele von ihr zu haben, kaum einen Begriff von der glücklichen Vereinigung des gesetzlichen Zwanges der höchsten Kultur mit der Kraft und Richtigkeit der ihren eigenen Wert fühlenden freien Natur in einem und demselben Volke zu machen im Stande sein möchte.” (Kant 1974, 300; KdU B, 263 – A, 259-260). We zullen de natuur minder makkelijk intuïtief als een kunstwerk kunnen beschouwen wanneer die al gemaakt is. Wanneer Kant ons de boodschap meegeeft dat we ons tot vroegere voorbeelden van harmonie zullen moeten richten, dan is dat met het doel om morele ideeën verder sensibel te kunnen denken en in de praktijk te brengen (Kant 1974, 301; KdU B, 264 – A, 260).

“Der Geschmack ist, so wie die Urteilskraft überhaupt, die Disziplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen; zugleich aber gibt er diesem eine Leitung, worüber und bis wie weit *es* sich verbreiten soll, um zweckmässig zu bleiben; und indem er Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, macht er die Ideen haltbar, eines daurenden zugleich auch allgemeinen Beifalls, der Nachfolge anderer, und einer immer fortschreitenden Kultur, fähig.” (Kant 1974, 257; KdU B, 203-204 – A, 201-202)

Wanneer in het voortbrengen van een product het genie en de smaak met elkaar in strijd zijn, stelt Kant dat er voor de smaak gekozen wordt en niet voor het genie.

Ik denk te mogen besluiten dat het in Kants analyse het genie is dat er voor zorgt dat er kunst is, maar dat het de smaak is die er voor zorgt dat het om schone kunst gaat. Kant gaat er mijns inziens van uit dat de natuur haar werk doet, en doordat ze haar werk doet, is er mijns inziens ook sprake van natuurtalent. Maar daar hebben wij verder niets aan te zeggen. Het betreft een vrijheid die zich manifesteert, die er volgens Kant is. Aan ons is het evenwel om ons daartoe te verhouden en die verhouding onder onze controle te brengen. We dienen onze smaak te cultiveren, wat betekent dat we de verbeeldingskracht in evenwicht brengen met ons verstandelijk vermogen. Kunstwerken vormen modellen die ons kunnen helpen, omdat daarbinnen een juist evenwicht tussen verbeelding en verstand en dus tussen de expressie van esthetische ideeën en het formaliseren ervan gerealiseerd is.

4.2.2. Kunst na de esthetisering van de filosofie (Gadamer en Derrida)

We hebben hierboven (4.1.2) gezien hoe Gadamer en Derrida elk hun filosofie ontwikkelen vertrekkende van de derde kritiek van Kant en hoe ze beiden (op tegengestelde wijze weliswaar) de invloed van de eerste kritiek tegengaan. Omdat de schoonheid en de kunst bij Kant steeds ook bepaald zijn door de wisselwerking met het vermogen van de eerste kritiek (het verstand), komt de kantiaanse kritische onderscheiding van de kunst bij beide filosofen op de helling te staan. Gadamer en Derrida nemen concrete kunstwerken of teksten over kunst als het uitgangspunt voor hun denken, niet de vraag of het mogelijk is deze kunsten (of reflecties over kunst) in een kritisch systeem onder te brengen. Mijns inziens dient zich dan de vraag aan of met dit denken het onderscheiden van kunst niet verloren gaat, waardoor de kunst uiteindelijk haar (modern) verhaal verliest.

Ik geef eerst Gadamers kritiek aan ten aanzien van Kants analyse van de schone kunst en daaropvolgend het alternatief dat hij voorstelt. Daarna kom ik tot

Derrida's specifieke kritiek op Kants presentatie en indeling van de schone kunsten. Derrida presenteert geen alternatief maar we kunnen bij Derrida wel aangeven wat hij overhoudt aan Kants analyse binnen zijn tekst over Kant.

Gadamer legt er vooral de nadruk op dat het Kant niet om de schone kunst gaat, maar dat hij de analyse van de kunst in de kritiek van het esthetisch oordeelsvermogen opneemt om ons voor te bereiden op het teleologisch oordeel. Gadamer:

“Man darf nicht vergessen, dass die Kritik der Urteilskraft in ihrem zweiten Teil durchaus nur mit der *Natur* (und ihrer Beurteilung unter Zweckbegriffen), und gar nicht mit der Kunst zu tun hat. Für die systematische Absicht des Ganzen ist daher die Anwendung der ästhetischen Urteilskraft auf das Schöne und Erhabene in der *Natur* wichtiger als die transzendente Grundlegung der *Kunst*. Die “Zweckmässigkeit der Natur für unser Erkenntnisvermögen”, die, (...) nur am Naturschönen (und nicht an der schönen Kunst) in Erscheinung treten kann, hat als transzendentes Prinzip der ästhetischen Urteilskraft zugleich die Bedeutung, den Verstand darauf vorzubereiten, den Begriff eines Zweckes auf die Natur anzuwenden. Insofern ist die Kritik des Geschmacks, d.h. die Ästhetik, eine Vorbereitung für die Teleologie.” (Gadamer 1999a, 60)

Dit is de conclusie waartoe Gadamer komt en die ik voorlopig kortweg als volgt zou willen samenvatten: bij Kant gaat het niet om de kunst zelf, maar om de analyse van de kunst uiteindelijk toe te passen op onze ervaring van de natuur en aan te geven hoe we de natuur zelf als een kunstwerk ervaren. Dat betekent dat het esthetisch oordeel er is in functie van het teleologisch oordeel.

Volgens Gadamer bereidt Kants opvatting van de ideale schoonheid Kants duiding van de kunst voor (Gadamer 1999a, 53). Gadamer wijst er op dat er bij Kant slechts een ideale schoonheid van de mens bestaat.¹⁵⁴ Het ideaal van de menselijke schoonheid ligt in het tot uitdrukking brengen van de zedelijkheid. Het is de kunst die in

¹⁵⁴ We vinden dit bij Kant terug in § 17 van de *Kritik der Urteilskraft*. Kant: “Nur das, was den Zweck seiner Existenz in sich selbst hat, der *Mensch*, der sich durch Vernunft seine Zwecke selbst bestimmen, oder, wo er sie von der äussern Wahrnehmung hernehmen muss, doch mit wesentlichen und allgemeinen Zwecken zusammenhalten, und die Zusammenstimmung mit jenen alsdann auch ästhetisch beurteilen kann: dieser *Mensch* ist also eines Ideals der *Schönheit*, so wie die Menschheit in seiner Person, als Intelligenz, des Ideals der *Vollkommenheit*, unter allen Gegenständen in der Welt allein fähig.” (Kant 1974, 151; KdU B, 56 – A, 56).

staat is ons tot deze uitdrukking te brengen, en ons bijgevolg bewust te maken van onze moraliteit. Volgens Gadamer heeft Kant de kunst nodig om tot de moraliteit van de mens te komen. Maar waarom keert Kant dan terug tot de natuur en staat bij hem steeds de schoonheid van de natuur centraal?

Gadamer legt de kantiaanse redenering als volgt uit. De natuur heeft als voordeel dat ze onmiddellijk behaagt. De natuur is niet het resultaat van een bewuste menselijke intentionaliteit. Ze is, in tegenstelling tot de kunst, ongeïntellectualiseerde puurheid. Wanneer nu de natuur ons tot een ervaring van een doelmatigheid brengt, zonder dit als voorgenomen doel in zichzelf te hebben, is het doel enkel onze ervaring van doelmatigheid en aldus komen we terug bij onszelf (onze menselijke ervaring) terecht. Het is bijgevolg de natuur in haar vrijheid die ons vermogen tot moraliteit aanspreekt. Gadamer geeft aan dat volgens Kant enkel een van moraliteit doordrongen mens ten aanzien van de natuur tot de ervaring van doelmatigheid zal komen. Gadamer:

“(Es ist) mit dem Sinn für die Schönheit der Natur nach Kant eine eigene Sache. Dass die Natur schön ist, weckt nur bei dem ein Interesse, der “vorher schon sein Interesse am Sittlich-Guten wohlgegründet hat”. Dass Interesse am Schönen in der Natur ist also “der Verwandtschaft nach moralisch”. Indem es die absichtslose Übereinstimmung der Natur zu unserem von allem Interesse unabhängigen Wohlgefallen bemerkt, mithin eine wunderbare Zweckmässigkeit der Natur für uns, weist es auf uns als auf den letzten Zweck der Schöpfung, auf unsere ‘moralische Bestimmung’.”
(Gadamer 1999a, 56)

Volgens Gadamer heeft Kant de schone kunst besproken om ons tot het bewustzijn van onze moraliteit (vrijheid) te brengen. De schone kunst is bij Kant, zoals ik eerder heb aangetoond, het resultaat van onze vrijheid. Maar de schone kunst is geen puur schoonheidsoordeel, maar een geïntellectualiseerd oordeel (waardoor het niet louter reflectief is, maar ook bepaald). Via de producten die we schone kunst noemen en die afhankelijk zijn van het bepaalde oordeel, kunnen we dus, binnen het denkkader van Kant, niet tot een synthese komen. Het oordeel is hier reeds ondergeschikt aan de eerste kritiek. Gadamer stelt dat Kant de doelmatige ervaring van kunst toeschrijft aan de ervaring van de natuur. Op deze wijze komt het, zoals ik het begrijp, opnieuw tot een reflectief oordeel, maar ditmaal een objectief reflectief oordeel: een reflectief oordeel dat zich op het object (de natuur) betreft. Dit is het teleologisch oordeel. Zodoende bekommt Kant, volgens Gadamer, geheel binnen de transcendentale methode, zijn synthese tussen vrijheid en natuur in het teleologisch oordeel. Het is in het teleologische oordeel, zoals gepresenteerd in de derde kritiek, dat Kant er in slaagt een niet-verstandelijk verstaan met de natuur te verbinden en in de natuur een normativiteit te

herkennen. In de Kantinterpretatie van Gadamer werkt de hele derde kritiek hier naar toe.

Ik denk dat er voor de interpretatie van Gadamer veel bewijsmateriaal te vinden is binnen Kant. Het is effectief zo dat de gehele derde kritiek hetzelfde a priori-principe heeft: de doelmatigheid, alsook dat de kritiek in hoofdzaak op de natuur gericht is. Dat er uiteindelijk op transcendente wijze een objectieve doelmatigheid aan de natuur wordt toegeschreven, waarbij de bespreking van de schone kunst een tussenstap is om ons hier naartoe te leiden, is mijns inziens een aanvaardbare uitleg. Kant stelt trouwens:

“Der Begriff der Zwecke und der Zweckmässigkeit ist zwar ein Begriff der Vernunft, in so fern man ihr den Grund der Möglichkeit eines Objekts beilegt. Allein Zweckmässigkeit der Natur, oder auch der Begriff von Dingen als Naturzwecken, setzt die Vernunft als Ursache mit solchen Dingen in Verhältnis, darin wir sie durch keine Erfahrung als Grund ihrer Möglichkeit kennen. Denn nur an *Produkten der Kunst* können wir uns der Kausalität der Vernunft von Objekten, die darum zweckmässig oder Zwecke heissen, bewusst werden (.).” (Kant 1974, 48-49; KdU Einleitung (Erste Fassung), §IX)

Toch meen ik dat Gadamer vanuit een te hegeliaanse gerichtheid de derde kritiek leest. We kunnen Gadamers interpretatie van Kant herformuleren als: het bepaald zijn van de mens door de natuurwetten (eerste kritiek) versus de wetten van de vrijheid (tweede kritiek) vindt zijn synthese in een bovenzintuiglijkheid die de mens in zich houdt en die de opperste vervolmaking van ons menszijn weerspiegelt (derde kritiek). Het herkennen van de kunst in de natuur door de mens brengt dat tot zijn bewustzijn. Gadamer wil vervolgens een stap verder gaan: hij wil de kunst bevrijden van de menselijke bepaaldheid. Hij prefereert dan ook Kants concept van het genie boven dat van de smaak. Gadamer:

“Kants Begründung der Ästhetik auf den Geschmacksbegriff kann von da aus nicht recht befriedigen. Es liegt weit näher, den Geniebegriff, den Kant als transzendentes Prinzip für das Kunstschöne entwickelt, als universales ästhetisches Prinzip zu verwenden. Er erfüllt weit besser als der Begriff des Geschmacks die Forderung, gegen die Wandel der Zeit invariant zu sein.” (Gadamer 1999a, 63)

Door het tegengaan van de menselijke bepaaldheid, komen we mijns inziens meer in een hegeliaanse (metafysische) lezing terecht waarbij aan de kunst

voornamelijk een transcendentie wordt toegeschreven. In dit verband wil ik erop wijzen dat het eerste hoofdstuk binnen het eerste deel van *Wahrheit und Methode* (Gadamer 1999a), waarbinnen Gadamer's kritiek van Kants subjectivering is opgenomen, als titel heeft: "Die Transzendierung der ästhetischen Dimension." Gadamer heft de kantiaanse eindige verankering van de kunst (als geïntellectualiseerd oordeel) op ten voordele van de oneindige metafysische aanspraak (van de kunst). Anders gesteld: Gadamer verzet zich ten aanzien van Kant tegen de smaak (die het verband met het verstand bevestigt), en richt zich op het genie (die vooral de vrijheid van de verbeeldingskracht uitoefent). Het transcenderen van de esthetische dimensie, is het overstijgen van de bepaaldheid eigen aan de smaak (en dus het overstijgen van de onderwerping van de kunst aan de smaak, zoals Kant dat wilde doen).

Gadamer ontwikkelt een eigen ontologie van de kunst als alternatief, waarvan ik hier de belangrijkste karakteristieken naar voren wil brengen. Dit om aan te geven hoe Gadamer tot een lezing van de kunst komt waarin de kunst niet meer onderscheiden is op basis van een subjectief oordeel.¹⁵⁵

Volgens Gadamer typeert de kunst zich, net als de werkelijkheid waarin we ons bevinden, als een spel. Dit betekent dat we steeds medespeler zijn, betrokken partij in het kunstwerk. Maar in het kunstwerk wordt niet om het even hoe en om het even wat gespeeld. Er wordt bewust gespeeld voor iemand anders¹⁵⁶, er wordt iets opgevoerd. Wat opgevoerd wordt is feitelijk het spelen zelf, of beter: het betreft een imitatie, een mimesis van het spelen. Door het spelen te imiteren op een bewuste manier voor iemand anders, wordt het spel zelf voorgesteld en duidelijk gemaakt.¹⁵⁷ Door iets op te voeren, na te bootsen, wordt het van betekenis, krijgt het betekenis.¹⁵⁸ Dit is evenwel geen willekeurige of anekdotische betekenis, de nabootsing reikt naar de essentie van het spel en dus van ons in-de-wereld-zijn. Het creëert die essentie steeds opnieuw. Dat deze herhaling mogelijk is, komt doordat het kunstwerk een *Gebilde* heeft. Een gestalte, structuur of compositie die steeds opnieuw herhaald kan worden, en steeds in zich de essentie van het werk, waarvan de interpretatie niet vastligt, opnieuw onder ons brengt. Dit maakt het kunstwerk verwant met een feest en we kunnen hier denken aan de religieuze feesten die zich steeds weer herhalen.¹⁵⁹ Ze doen zich aanhoudend opnieuw,

¹⁵⁵ Ik baseer me in het bijzonder op Hoofdstuk II van Deel I van *Wahrheit und Methode* (Gadamer 1999a, 107-174), het hoofdwerk uit 1960, en het essay "Aktualität des Schönen" (Gadamer 1999e) dat dateert uit 1974.

¹⁵⁶ Gadamer: "Die Darstellung der Kunst ist ihrem Wesen nach so, dass sie für jemanden ist, auch wenn niemand da ist, der nur zuhört oder zuschaut." (Gadamer 1999a, 116)

¹⁵⁷ Gadamer: "Wer etwas nachahmt, lässt das da sein, was er kennt und wie er es kennt." (Gadamer 1999a, 118)

¹⁵⁸ Gadamer: "In der Wiedererkennung tritt das, was wir kennen, gleichsam wie durch eine Erleuchtung aus aller Zufälligkeit und Variabilität der Umstände, die es bedingen, heraus und wird in seinem Wesen erfasst. Es wird als etwas erkannt." (Gadamer 1999a, 119)

¹⁵⁹ Het feest is in oorsprong iets dat regelmatig gevierd wordt, wat maakt dat het tijdelijk en veranderlijk van aard is. Gadamer: "Seiendes, das nur ist, indem es stets ein anderes ist, ist in

maar steeds anders, voor en hun gebeuren geeft een ritme aan ons in-de-wereld-zijn, bepaalt onze existentie, eerder dan andersom (dan dat wij een ritme geven aan de feesten). Wij zijn, met betrekking tot de kunst, steeds betrokken partij. We maken mee het kunstwerk. Afhankelijk van de ervaring van de toeschouwer, zal er zich dan ook al dan niet een kunstervaring hebben voorgedaan. Zodoende blijven we ons tot de receptie van kunst verhouden. Gadamer typeert weliswaar het kunstwerk als een *Gebilde* dat steeds weer herhaald kan worden en we kunnen dit *Gebilde* mijns inziens opvatten als het vormprincipe van het kunstwerk. Maar deze vorm wordt door Gadamer zelf niet kritisch bepaald (vanuit de mens). Het is de tijd die oordeelt, niet het subject. Daarmee komen we gelijk tot de reden waarom een kritische bepaling van de kunst uitblijft. Gadamer gaat op zo'n manier tegen het subjectsdenken in dat een bewust bepalen van het kunstwerk niet meer mogelijk is.

Ik kom nu terug op Derrida's lezing van Kant in het essay "Parergon". Binnen de deconstructieve lezing komt Derrida tot een analyse van Kants bepaling van de schone kunst, die enigszins verwant is met die van Gadamer. Ook Derrida vestigt er de aandacht op dat er bij Kant alleen een ideale schoonheid van de mens is en dat Kants bepaling en onderverdeling van de kunsten duidelijk antropocentrisch gedacht is. Anders dan Gadamer, zal Derrida zich evenwel niet richten op het vrijmaken van het transcendente, metafysische karakter van de kunst, los van haar menselijke bepaaldheid. Derrida blijft in feite dichter bij Kant dan Gadamer. Hij zal het belangeloze dat Kant met de schoonheid associeert, verder doordenken.

We komen bij Derrida niet tot een theorie, maar tot een zelfpresentatie van het denken, als kunst. Derrida leest niet enkel Kants tekst als was het een kunstwerk (zie 4.1.2), hij voert die op, speelt die uit, toont in woord en beeld wat Kant vergat te denken, aangenomen dat Kant over de kunst dacht.

Ik wil in verband met Derrida op de volgende drie punten terugkomen: 1) Kants indeling van de kunsten, geheel op de mens gericht; 2) de wijze waarop Derrida in zijn lezing Kant bewaart; 3) de opvoering die Derrida geeft en de mogelijkheid die dat ontsluit om de kunst (niet) te denken.

Net als Gadamer vestigt Derrida de aandacht op het onderscheid dat Kant maakt tussen het vrije schoonheidsoordeel en het afhankelijke schoonheidsoordeel. Derrida legt ook de nadruk op het feit dat Kant enkel in de mens een ideale schoonheid herkent en dit omwille van het feit dat de mens gekenmerkt wordt door een moraliteit. De reden waarom Derrida dit aanhaalt is overeenkomstig met Gadamer: om aan te geven dat er bij Kant wel zeker sprake is van een belang in het bepalen van schoonheid. Kant is gericht op de moraliteit van de mens en wil in de derde kritiek het vermogen tot moraliteit herkenbaar aanwezig stellen in de natuur.

einem radikaleren Sinne zeitlich, als alles, was der Geschichte angehört. Es hat nur im Werden und im Wiederkehren sein Sein." (Gadamer 1999a, 128)

Wanneer Derrida aan de bespreking van Kants indeling van de kunsten komt, verbaast hij zich over de omzichtigheid waarmee Kant zijn indeling van de kunsten naar analogie van het menselijke spreken voorstelt en relateert. Kant stelt in § 51:

“Wenn wir also die schönen Künste einteilen wollen: so können wir, wenigstens zum Versuche, kein bequemeres Prinzip dazu wählen, als die Analogie der Kunst mit Art des Ausdrucks, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich, so vollkommen als möglich ist, einander, d.i. nicht bloss ihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach, mitzuteilen. – besteht in dem *Worte*, der *Gebärdung*, und dem *Tone* (Artikulation, Gestikulation, und Modulation).” (Kant 1974, 258; KdU B, 205 – A, 203)

De schone kunsten worden bij Kant geordend naar analogie van de menselijke taal. Kant plaatst hierbij evenwel een noot waarbij hij stelt dat de lezer deze indeling niet als de beoogde theorie mag opvatten. Er zouden volgens Kant nog andere mogelijkheden zijn. Derrida vraagt zich evenwel af welke andere manier er zou kunnen gekozen worden, gegeven de (op de mens gerichte) wijze waarop Kant zijn kritiek heeft ontwikkeld. Derrida:

“L’humanisme est impliqué par tout le fonctionnement du système et aucune autre déduction des Beaux-Arts n’y était possible.” (Derrida 1978, 133)

De kunsten worden bij Kant analoog aan de menselijke uitdrukkingwijze gedacht en aldus tot een eenheid en in hiërarchie gebracht. Derrida duidt op het antropocentrisme van deze analogie en verwijst vervolgens naar de analogie die Kants derde kritiek kenmerkt, nl. de analogie tussen het reflectieve en determinerende (bepalende) oordeel.

Binnen het kantiaanse denken dient er in het reflectieve oordeel een doelmatigheid aan de natuur toegedicht te worden, ook al kunnen we die niet empirisch ervaren (dit is het teleologische oordeel of het objectief reflectief oordeel). Daarom wordt er in ons denken volgens Kant een hogere (bovenzintuiglijke) eenheid verondersteld (een god), die de natuur geschapen heeft (net zoals wij als mensen kunstwerken scheppen). Aldus wordt de natuur aan (bovenzintuiglijke) wetten onderhevig gemaakt en geeft het de natuur een ordening en een zin. Het gaat hier evenwel om een veronderstelling, een alsof-bepaling, kenmerkend voor onze reflectiviteit, maar er wordt een denken op gang gebracht analoog aan de determinerende wetmatigheid (van het bepalende oordeel).

Derrida spreekt van een *antropo-théologisme* en een *analogisme* (Derrida 1978, 134). We komen bij Kant tot een beeldvorming van het denken, volledig analoog

aan de ervaring van de mens, ook wanneer het over zaken gaat die de mens niet kan kennen.

Er is (in de derde kritiek) het belang om in de natuur een einddoel te herkennen en ons via het schone opnieuw in een gerichtheid op het volmaakte te brengen. Dat maakt dat het schone bij Kant helemaal niet belangeloos gedacht wordt. Het belangeloze wordt bij Kant geheel binnen het kader van de eerste kritiek (het menselijke verstand) gedacht. Daartegenover zal Derrida proberen, binnen het esthetische reflectieve denken van Kant, de belangeloosheid waar Kant het steeds over heeft verder door te denken. Dit door zich op het afwezige te concentreren.

Anders dan Schopenhauer en Nietzsche verzet Derrida zich dus niet rechtstreeks tegen het belangeloze welgevallen. Derrida gaat complexer te werk en plaatst zich eerder in het spoor van Heidegger. Derrida verwijst naar hoe Heidegger in zijn Nietzsche-boek de interpretaties van Schopenhauer en Nietzsche met betrekking tot het kantiaanse schoonheidsoordeel bekritiseert. In Heideggers Nietzsche-boek vinden we het lemma “Kants Lehre vom Schönen. Ihre Missdeutung durch Schopenhauer und Nietzsche” terug (Heidegger 1998b, 106-114). Heidegger herkent in de kantiaanse analyse de mogelijkheid voor een aandacht voor het zijn, tegenover het zijnde. De belangeloosheid wordt zo (bij Heidegger) een aandacht voor wat verborgen blijft (en wordt een opening voor de zijnsvergetelheid).

Kants tekst ontledend en aan zichzelf toetsend, stelt Derrida dat hij als subject nooit een zuiver welbehagen ervaart, maar dat er wel een welbehagen is.¹⁶⁰ Het kantiaanse belangeloze welbehagen, het welbehagen “zonder”, heeft dus een zijnswaarde. Dit lijkt een paradox: de afwezigheid van iets brengt ons tot het zijn. Maar net dat lijkt me de overeenkomst met Heideggers onverborgenheid (aletheia). Derrida gaat evenwel een stap verder dan Heidegger in het stellen dat we nooit tot dat zijn kunnen komen. Daarom krijgen we bij Derrida geen positieve ontologie. Derrida blijft bij het afwezige, het “zonder,” in de ervaring van het behagen. Derrida associeert de kantiaanse belangeloosheid met een *mise en crypte* van het ik en zijn wereld. Derrida:

“(L)e plaisir suppose non pas la disparition pure et simple mais la neutralisation, non pas simplement la mise à mort mais la mise en crypte de tout ce qui existe en tant qu’il existe.” (Derrida 1978, 54)

Hetzelfde principe van het in een crypte plaatsen, past Derrida toe op de tekst van Kant, zoals met betrekking tot het esthetisch oordeel al duidelijk werd. Terwijl Derrida het belangeloze denken dat in Kant aanwezig is, voor waar neemt en op zijn

¹⁶⁰ Derrida: “Plaisir dont l’expérience est impossible. Je ne le prends, ne le reçois, ne le rends, ne le donne, ne me le donne jamais parce que *je* (moi, sujet existant) n’ai jamais accès au beau en tant que tel. Je n’ai jamais de plaisir pur en tant que j’existe. Et pourtant *il y en a*, du plaisir, il en reste encore; *il y a, es gibt, ça donne*, le plaisir est ce que *ça donne*; pour personne mais il en reste et c’est le meilleur, le plus pur en tant que j’existe.” (Derrida 1978, 57)

eigen wijze continueert, wordt duidelijk hoe Kant dat ensceneert. Wat hierdoor zichtbaar wordt is dat Kant er een denkkader op na houdt en dat het niet anders kan. Wat iets is, wordt duidelijk doordat er een kader aan gegeven wordt. Dit is het perspectief dat naar boven komt en zichtbaar wordt in de herhaling van Kant binnen Kant die Derrida uitvoert. We herkennen het in de lay-out van zijn tekst.

Derrida's tekst bestaat visueel uit ingekaderde tekstfragmenten die soms midden in een zin beginnen of eindigen.¹⁶¹ Tussen de fragmenten is er veel witruimte gelaten. Ook zijn er afbeeldingen van kaders en van kunstwerken in de tekst opgenomen.¹⁶²

In de uitwerking van de tekst van Kant functioneert dus de (ont)kadering als thematiek. Kunnen en mogen we dit begrijpen als een nieuwe bepaling van wat kunst is? Kunst als een (ont)kadering van het denken van de kunst. Derrida zelf geeft aan:

“Mais à quoi reconnaît-on, couramment, que ce sont des œuvres d'art si l'on n'a pas d'avance une sorte de pré-compréhension de l'essence de l'art ? Ce cercle herméneutique n'a que l'apparence logique, formelle et dérivée d'un cercle vicieux. Il ne s'agit pas d'y échapper mais au contraire de s'y *engager* et de le parcourir (.)” (Derrida 1978, 38)

Wanneer we dingen kunst noemen, verhouden we ons tot het begrip van kunst dat er is. We verhouden ons voor het bepalen van de inhoud tot het denkkader. Het kan niet anders. We kunnen ons, volgens Derrida, enkel engageren in die verhouding en die continueren. Dit gebeurt evenwel niet met het doel opnieuw een denkkader te bekomen. Derrida:

“La déconstruction ne doit ni recadrer ni rêver l'absence pure et simple de cadre.” (Derrida 1978, 85)

We blijven bij Derrida met betrekking tot het denken van de kunst nog meer zonder begrip dan bij Kant. Wat kunst is, kan feitelijk nooit bepaald worden. We krijgen mijns inziens bij Derrida een zonderlinge vorm van creatie, een kunstgreep, die zich blijft herhalen en waarbij het vooral om het situeren en het aanhouden van het

¹⁶¹ Derrida: “Fragments détachés [désencadrés] d'une exposition en cours. Ou autrement dit d'un séminaire.” (Derrida 1978, 20)

¹⁶² Derrida: “Ici, un certain détachement illustratif, sans référence, sans titre ni légitimité, vient comme « illustrer », à la place de l'ornement, le *topos* instable de l'ornementalité. Ou autrement dit, si c'est possible, le *parergon*.” (Derrida 1978, 20)

“zonder” gaat. Een kunst zonder kunst(begrip)¹⁶³ om de vraag te stellen naar wat er niet is.

Gadamer en Derrida volgen ten aanzien van het denken van Kant over kunst een gelijksoortige weg: een verzet en problematisering van de wijze waarop de (eerste) kritiek (gericht op de kennisleer) bepalend blijft en het menselijke (verstandelijke) denken laat primeren. Bij beiden is er een verzet tegen het vormbepaalde denken dat samenhangt met het vooropstellen van het denken van het subject. Aldus wordt het veel moeilijker om de kunst nog begrippelijk te onderscheiden. Doordat Gadamer en Derrida in hun bespreking van kunst aangeven dat kunst juist ontsnapt aan het conceptueel denken, kunnen we die kunst niet meer van een duidelijk denkkader voorzien. We zijn voor het herkennen van het kunstwerk aangewezen op de mate dat het kunstwerk onze interpretaties stimuleert (Gadamer) of ondermijnt (Derrida). Ofwel komen we dan tot meer transcendentie (Gadamer), ofwel tot een getuigenis van hoe die transcendentie nog doorwerkt zonder zich ooit te kunnen legitimeren (Derrida). Dit volgt bij Gadamer uit de esthetische niet-onderscheiding (zie hoger, 4.1.2), bij Derrida uit de *mise en crypte*. Na de esthetisering van de filosofie door Gadamer en Derrida richt het denken over de kunst zich vooral op de (na)werking van de kunstervaring.

4.2.3. Het behoud van de kantiaanse onderscheiding van de kunsten, vanuit de cognitieve aandacht voor de derde kritiek in de Angelsaksische Kantinterpretatie (Guyer en Allison)

Willen we ons moderne begrip van de kunst actualiseren, dan is het volgens mij zinvol om ons kunstbegrip verder (of opnieuw) kantiaans te bepalen (Kant geeft ons een conceptueel denkkader met betrekking tot de kunst waarin de vrijheid een plek krijgt) en dit in een verhouding tot de technologie te denken (aangezien we in een getechnologiseerde wereld terechtgekomen zijn). De analyses van de Kantinterpretatoren Guyer en Allison kunnen ons hierbij helpen. Ik ga eerst in op het schoonheidsoordeel van de kunst als een geïntellectualiseerd oordeel, vervolgens stel ik de vraag naar de belangeloosheid van de kunst versus het conceptueel belang.

¹⁶³ Typerend lijkt me hier ook dat Derrida, die de tekst van Kant (de kritiek van het esthetisch oordeelsvermogen) opvat als een kunstwerk, vervolgens in zijn analyse nauwelijks Kants begrippelijke analyse van de kunst ter sprake brengt. Hij aanziet de gehele kritiek van het esthetisch oordeelsvermogen (door die te lezen als een kunstwerk) als een kunstfilosofie waarbij de typering van het schone de kunst wordt. Enkel de indeling van de kunsten die Kant voorstelt in §51 (Kant 1974, 257-264; KdU B, 203-214 – A, 201-212) wordt door Derrida aangehaald om, zoals we gezien hebben, het antropocentrisme ervan te bekritisieren. Wat er doorheen geheel “Parergon” gebeurt, is het op de helling zetten van ons begrip van kunst. Zodanig zelfs dat uiteindelijk de kunst tot haar schoonheid komt in het geen begrip hebben.

Zowel Guyer als Allison wijzen erop dat kunst bij Kant intentioneel is en door een begrip bepaald wordt. Om ons tot kunst te verhouden dienen we een zekere kennis te hebben van het concept kunst (cfr. Danto, zie 1.1). We dienen ons ervan bewust te zijn dat we naar een kunstwerk kijken. Wat dat concept van kunst kan inhouden, hoe ruim we dat mogen en moeten invullen, daaromtrent verschilt de duiding van Guyer en Allison. Het is interessant om op dat verschil in te gaan omdat het ons zal toelaten verder te reflecteren over de plaatsing van Kants analyse ten aanzien van onze werkelijkheid.

Guyer brengt het conceptueel begrip dat de kunst bepaalt terug tot het begrip inherent aanwezig in Kants analyse van het schoonheidsoordeel, waarbij hij ook probeert kunst en esthetica zo dicht mogelijk bij elkaar te houden. Guyer stelt:

“But just because the concept of fine art is nothing less than the concept of the production of pleasure through the free play of the faculties, there can be no need to suppress recognition of this concept in order to enjoy a properly aesthetic response to the object.” (Guyer 1997, 355)

Zoals we ook in zijn analyse omtrent de metacognitieve dimensie van de schoonheidservaring hebben gezien, gaat Guyer bij Kant sowieso van een cognitief bewustzijn uit, van waaruit hij dan, via de harmonie van verstand en verbeelding, een metacognitie mogelijk acht. Bij Guyer wordt het verschil tussen esthetica en kunst via het onderwerp (dat een ander bewustzijn selecteert) gemaakt. In het geval van de natuur is men bewust dat men naar een natuurlijk organisme kijkt (bijv. die vogel), in het geval van kunst dat men naar een kunstwerk kijkt. In het eerste geval kan het schoonheidsgevoel zich spontaan aandienen, in het tweede komt daar een bewustzijn van de werking van het schoonheidsoordeel bij, van de bedoeling schoonheid te creëren. Waar is men zich volgens Guyer van bewust, waarover handelt de metacognitie in het geval van de kunstervaring? Volgens Guyer over het denkproces zoals dat in de kritiek zelf door Kant wordt ontwikkeld. (Ik ben het met deze analyse eens, zie mijn 4.1.3)

Allison gaat een stap verder in het bepalen van wat de conceptie van kunst zou zijn die voorondersteld wordt. Hij heeft het over een bewustzijn over het soort werk dat ons getoond wordt, meer als een cognitief besef van wat (in een bepaalde tijd) voor kunst gehouden wordt. Allison:

“(W)hat is exemplified, and therefore represented, is just the art-form or genre itself, the kind of work it is seen as being by its audience. To be sure, this likewise imposes constraints on what is appropriate; but these are no longer extra-aesthetic, since they stem from the art-form itself and may be seen as involving the academic norms or standards of correctness for that form. And, of

course, the genius typically violates these academic constraints, producing new rules in the process (...)." (Allison 2001, 296)

In het bewustzijn van de intentie dat we naar een kunstwerk kijken, is bij Allison dus een besef van de kunsttheoretische afspraken waarbinnen de kunst functioneert aanwezig.

Allison lijkt door zijn verdergaande concretisering van het concept kunst in eerste instantie tot meer problemen te komen want de spanning tussen natuur als een vrije schoonheid en de schone kunst wordt groter. Maar uiteindelijk komt hij via een aandacht voor wat hij de "expressie-esthetica" (kunst als de uitdrukking van esthetische ideeën) bij Kant noemt, tot de vaststelling dat ook kunstwerken (mits ze niet extra-esthetisch op functionaliteit gericht zijn) evenzeer als vrije schoonheden beschouwd kunnen worden.

Allison realiseert mijns inziens een waardige aanvulling met betrekking tot de interpretatie van Guyer, omdat hij een opening maakt naar de kunsttheoretische inbedding van het concept kunst. Allison geeft daarbij aan dat het artistieke genie de regels van de kunst steeds herdefinieert.

Wanneer we de tijd in rekening brengen – wat ik wil doen – dient de tussenpositie (de bemiddeling) die de derde kritiek vanuit Kant krijgt ook steeds verder ontwikkeld en vormgegeven te worden. Kants bepaling van de schone kunsten dient dus evenzeer te worden bijgesteld. Daarbij aansluitend vraag ik me af of we Kants analyse van de kunst niet vanuit het actuele bewustzijn dat de kunst in de technologie terechtgekomen is, kunnen benaderen.

Wanneer de natuur meer en meer door de technologie bepaald is (wanneer onze natuur een technologische is geworden), wordt (in mijn interpretatie) ook het artistieke genie als natuurtalent technologisch bepaald, geproduceerd. Zo zien we dat vandaag het genie mede door de media wordt gemaakt. Dit leidt tot een andere context van waaruit de esthetische ideeën vorm kunnen krijgen. De vraag zal zijn hoe zich daarbinnen nog een vrijheid manifesteert, hoe de belangeloosheid zich binnen deze berekenbaarheid kan manifesteren.

Over het belangeloze welbehagen zijn Allison (Allison 2001, 85-97) en Guyer (Guyer 1997, 148-183) het eens: het is niet omdat het belangeloze welbehagen binnen de context van een belang begrepen dient te worden dat het noodzakelijk bedreigd is. Tenminste zolang de aard van het welbehagen niet rechtstreeks gericht is op het tot stand brengen van het belang van de context. Allison:

“(W)hat makes a liking (or pleasure) interested is its connection with some aim or desire distinct from the liking itself. (...) (E)ndeavoring to remain in a pleasurable mental state does not of itself make this liking interested, in Kant’s sense. (...) For we endeavour to remain in

a mental state because it is pleasurable; it is not pleasurable because we endeavour to remain in it.” (Allison 2001, 97)

Deze analyse aanvaardt dus het belang dat het kritische denken meebrengt (in tegenstelling tot wat we eerder zagen bij Nancy, Gadamer en Derrida).

Wanneer ik Allison's interpretatie doortrek naar onze technologische werkelijkheid en de vraag stel hoe de kunst zich daarbinnen kan blijven onderscheiden, kom ik tot het volgende. De kunst dient het vermogen te hebben abstractie te maken van de loutere functionaliteit van de technologie om daarbinnen een reflectie mogelijk te maken die we als behaaglijk ervaren. Het betekent voor mij ook dat het kunst-zijn zich kan voordoen binnen een functionele werkelijkheid (in het bijzonder design, mode, voeding,...), alleen zal het daarbinnen geen kunst zijn omwille van haar functionaliteit maar zal zich een abstractiegraad voordoen.¹⁶⁴

De mode hoeft niet draagbaar te zijn, het design niet efficiënt, het eten niet het meest voedzame,... maar de niet-draagbaarheid, niet-efficiëntie en niet-voedzaamheid zijn geen voorwaarde om tot een onderscheidend artistiek gevoel te komen. Ik denk dat we de belangeloosheid niet angstvallig moeten bewaken, maar dat we kunsttheoretisch steeds verder op zoek dienen te gaan naar de mogelijkheden waarop ze vandaag in onze wereld en in de technologieën die de wereld maken, kan verschijnen. Mode mag dus draagbaar zijn, design efficiënt,... het is mijns inziens, kantiaans beschouwd, zelfs preferabel in de mate dat het de vrijheid van de verbeelding in overeenstemming brengt met het verstand en onze smaak bevestigt.

4.2.4. Naar een technologisch bepaald denken van de kunst

Ik heb hierboven eerst de kantiaanse analyse van de schone kunst, vanuit een aandacht voor de wisselwerking tussen vrijheid en berekening, gepresenteerd. Vervolgens heb ik benadrukt dat Gadamer en Derrida de kunst niet vanuit haar conceptuele en subjectieve intentie denken. Via de analyses van Allison en Guyer kon ik zowel terugkeren naar de kantiaanse analyse als vooruitblikken naar het denken van de technologisering van de kunst. In het kader van de gemaakte analyses herneem ik mijn voorbeeld van het grafisch design van de Apple-computer en werk het verder uit, ditmaal vanuit de vraag hoe er kunst van gemaakt kan worden.

¹⁶⁴ Ik zou hier even in herinnering willen brengen dat ik in het tweede hoofdstuk, in mijn bespreking van Greenberg (zie 2.1.2) aangaf dat volgens Greenberg de zelfkritische dimensie zich in verschillende media (en milieus) kon manifesteren, alsook dat het voor hem nog onduidelijk was hoe de abstractie zich zou ontwikkelen en waar(in) die zou kunnen terechtkomen. Als we het kantiaanse schoonheidsoordeel met betrekking tot de kunst in de technologie plaatsen, zou de kunst met haar zelfkritische dimensie en abstraherend vermogen volgens mij ook daarin terecht kunnen komen en verder gedacht kunnen worden.

Volgens Kant is kunst bepaald door een vooraf gegeven begrip van kunst. We beoordelen iets als kunst volgens Kant wanneer het gemaakte product een schoonheid heeft die natuurlijk lijkt, terwijl we weten dat het als kunst bedoeld is. Dat het als kunst bedoeld is, betekent dat het product gemaakt is vanuit de intentie ons een synthese voor te stellen van bepaaldheid en vrijheid (zoals die volgens Kant in de esthetische ervaring van de natuur voorkomt).

Er is in het bestaande Apple-ontwerp reeds een synthese tussen het bepaald zijn en de vrijheid aanwezig want we kunnen er een esthetisch oordeel over hebben. Dat heb ik hierboven, in het eerste deel van mijn reflectie over de Apple-interface uiteengezet. Om tot meer kunst te komen van het ontwerp van de grafische interface van de Apple computer dient in de intentie van het ontwerp de synthese tussen het bepaald zijn en de vrijheid bewuster nagestreefd te worden.

Zoals we gezien hebben, suggereert Kant in zijn methodenleer dat kunstwerken van groot belang zullen zijn om opnieuw tot kunst te komen wanneer onze natuur meer en meer vormgegeven zal zijn. We dienen volgens Kant op zoek te gaan naar voorbeelden van kunst waarin we het proces dat we associëren met kunst (een gevoel van behagen door een synthese tussen vrijheid en bepaaldheid) ervaren. Naar het model van deze voorbeelden bepalen we vervolgens ons actueel ontwerp van en oordeel over kunst. Op die manier kunnen we de interface van de computer – die we volgens mij aanvoelen als behorend tot een tweede natuur maar die mee vormgegeven is door onze cultuur – tot kunst maken vanuit een confrontatie met reeds bestaande artistieke modellen waarin we de synthese tussen het bepaald zijn en de vrijheid herkennen.

Concreet is de grafische interface samengesteld uit tekst, geluid en beeld. Niet alleen dienen al deze media vormgegeven te worden, ook hun verhouding tot elkaar is bepalend voor het karakter van de interface. Wat de vormgeving van Apple betreft, bestaan er voorschriften:

“In the middle of the 1980s Apple published guidelines for interface design for all Macintosh application software. According to these guidelines, an interface should communicate the same messages through more than one sense. For instance, an alert box appearing on the screen should be accompanied by a sound.” (Manovich 2001a, 143)

We zouden concreet tot kunst kunnen komen van de grafische interface van Apple, als we het design en zijn voorschriften herzien in confrontatie met opvattingen en voorbeelden van kunst, om zo verder na te denken over de verhouding tot het bepaald zijn en de vrijheid. Dit kunnen we herkennen in de ontwerpen/kunstwerken van Manovich (bijv. *Soft Cinema* 2002-5, dat aan bod kwam in hoofdstuk 2). Ook als theoreticus past Manovich dit voortdurend toe om zo tot zijn analyse van de taal van

nieuwe media te komen (Manovich 2001a). Hij koppelt daarbij terug naar kunstwerken (van Kandinsky, Eisenstein, Godard, Kabakov, Greenaway en vele anderen) en kunstopvattingen (het modernisme, de Russische montage-school,...) om een bewustzijn over de nieuwe media te ontwikkelen en aan te geven hoe we de media zelf verder zouden kunnen vormgeven.

Op deze manier kunnen we, bewust van de technologische bepaaldheid en zoekend naar een uitdrukking van onze vrijheid in relatie tot eerdere voorbeelden en theorieën, volgens mij tot kunst komen binnen de technologie.

Hoe zouden Gadamer en Derrida zich tegenover een bewust kunstzinnig ontworpen Apple computer verhouden?

Gadamer zou hierop niet onmiddellijk een antwoord kunnen geven omdat we pas na verloop van tijd kunnen oordelen of het effectief om een kunstwerk gaat. Het nieuwe Apple-ontwerp zou kunst kunnen zijn wanneer het ontwerp er in slaagt de essentie van wat een interface voor de mens betekent mee in het ontwerp duidelijk te maken. Wanneer dat het geval zou zijn, betekent dit dat het nieuwe ontwerp er in slaagt de interface een “Gebilde” te geven, een structuur of een compositie waardoor het ontwerp blijvend doorheen de tijd geïnterpreteerd wordt. Wanneer het specifieke ontwerp blijvend herhaald wordt en blijvend van betekenis is, dan werkt het volgens Gadamer als kunst. Het nieuwe ontwerp zou dus een kunstzinnige standaard moeten kunnen worden van de vormgeving van interfaces en op die manier de gemeenschap bepalen.

Wel is het vreemd om met Gadamer na te denken over de vormgeving van technologie omdat Gadamer het berekende denken wil tegengaan. Wat het nieuwe ontwerp voor de interface tot kunst zou maken, zou dan uiteindelijk iets moeten zijn dat niet met de berekening van de interface te maken heeft. Wanneer het nieuwe ontwerp van de interface tot kunstzinnige standaard zou worden, zou dat ook betekenen dat het het berekende karakter van de interface zou overstijgen. Ofwel dienen we Gadamer te denken te verfijnen, ofwel dienen we te besluiten dat het volgens Gadamer niet zinvol is om de kunstzinnigheid te overwegen van het design van de interface.

Derrida heeft, zoals we gezien hebben, geen nieuwe, zelfstandige analyse van de kunsten ontwikkeld. Hij legt zich met betrekking tot Kants analyse toe op een creatieve ontmaskering van het kantiaanse denken van de kunst. Zijn deconstructie kunnen we evenwel ook toepassen ten aanzien van het nieuw voorgestelde ontwerp van de interface.

Derrida zou volgens mij aantonen hoezeer de kunstzinnigheid van het ontwerp losstaat van de werking van de interface. Het is niet de interface en de computer die intrinsiek schoon en waar zijn of die ons tot de schoonheid brengen, maar iets wat er aan ontsnapt, wat maakt dat we de interface juist niet in haar functionaliteit ervaren. Het ontwerp van de interface wordt tot kunst door iets te zijn wat de interface niet is. Dit is

volgens mij niet noodzakelijk onwaar, maar het helpt ons niet om tot een voorstelling te komen van wat de kunst van het ontwerp in positieve zin wel is.

Met Guyer en Allison keren we terug naar Kant en wordt de oorspronkelijke tekst van Kant opnieuw op een meer trouwe manier gelezen. De schone kunst onderscheidt zich in hun analyses van het esthetisch oordeel over de natuur en dit vanuit een extra bewustzijn van het esthetisch oordelen zelf. Toegepast op mijn voorbeeld, zou er bij de ontwerper een bewustzijn moeten zijn dat het ontwerp van Apple reeds een esthetische ervaring teweegbrengt terwijl hij de bewuste intentie heeft om er kunst van te maken. Om van het ontwerp van de grafische interface van Apple kunst te maken, dient de metacognitie die er betreffende het interface-design al is, nu hernomen te worden vanuit een gerichtheid op de kunst. Het kunstzinnige ontwerp van de interface zal een extra reflectie inhouden op de werking van het bestaande ontwerp en daar een dimensie aan toevoegen die ons in relatie tot ons begrip van kunst tot een synthese brengt tussen bepaaldheid en vrijheid. Ook hier, net zoals dat reeds uit de oorspronkelijke Kanttekst volgde, zal gekeken moeten worden naar vroegere kunstvoorbeelden en zal het in de kunst gaan om het bewustzijn van het feit dat er een synthese tussen bepaaldheid en vrijheid wordt nagestreefd. Wat sinds Kant is veranderd, is ons bewustzijn van de natuur en van kunst en deze veranderingen zullen mee in het denkproces moeten worden opgenomen.

Kunst maken van een product dat reeds esthetisch is, zal erin bestaan de verhouding tussen bepaaldheid en vrijheid die reeds ervaren wordt, kritisch en bewust te bepalen. Bij de Apple-interface kunnen we een schoonheidsgevoel ervaren maar daarbij is het helemaal niet duidelijk voor de gebruiker hoe het werkingsmechanisme van de interface in elkaar zit. De interface is weliswaar vormgegeven vanuit een gerichtheid op helderheid en functionaliteit, maar zijn werking is niet transparant. In het ontwerp zijn bijvoorbeeld visuele veranderingen onmiddellijk gekoppeld aan auditieve veranderingen, zoals hierboven uit het aangehaalde voorschrift bleek. Daardoor gaat de interface een eigen leven leiden en vergeten we de manipulatieve werking ervan. Dit bemoeilijkt de kritische blik van de gebruiker. Wanneer we de hermeneutiek van Gadamer en de deconstructie van Derrida op het ontwerpproces zouden betrekken en toepassen, kunnen we de aandacht voor de culturele bepaaldheid van het ontwerp verscherpen. Maar de ontwerpers-kunstenaars zullen deze inzichten bewust mee moeten nemen op een metacognitief niveau om vervolgens zelf het ontwerp te manipuleren en de verhouding tussen vrijheid en bepaaldheid opnieuw te bepalen.

4.3. De actuele erkenning en miskenning van het cognitieve belang van het esthetisch oordeel en de kunst (een overzicht)

Ik ben in dit hoofdstuk op zoek gegaan naar een eigentijdse Kantinterpretatie van waaruit ik opnieuw de kunst zou kunnen bepalen. Daartoe heb ik mij, vertrekkend en terugkoppellend naar Kant, gericht op de continentale denkers Gadamer en Derrida en op het actuele Angelsaksische Kantonderzoek van Guyer en Allison. Hierna volgt een systematische weergave van het gevolgde parcours en de bekomen inzichten om tot een overzicht van de gehele redenering te komen. Dit overzicht bouwt zich op rond de cognitieve aandacht die het kenkritische denken eigen is en die vandaag door de technologie gestimuleerd wordt.

In mijn voorstelling van Kant benadrukte ik dat Kant ons zowel tot een erkenning als een miskenning van de esthetica brengt. Het is een erkenning in de zin dat de esthetica een eigen kritiek krijgt, een miskenning aangezien deze kritiek geen eigen zelfstandig kennisgebied heeft. Het is deze dubbele verhouding waartoe we ons volgens mij opnieuw dienen te verhouden om actueel tot een Kantinterpretatie te komen.

Gadamer en Derrida hebben, naast hun vele tegenstellingen, met elkaar gemeen dat ze zich afkeren van het kenkritische dat het kantiaanse denkkader kenmerkt. Specifiek vertrekkend van de derde kritiek, leidt het Gadamer tot een hermeneutiek die hegeliaans geïnspireerd is en brengt het Derrida tot de deconstructie, waarbij zich een voortdurende ongrijpbaarheid van het denkkader manifesteert. Op deze wijze houden ze beiden het interpreteren levendig, maar verlaten ze het oordelen in kritische zin. Beiden bekritisieren het cognitieve belang dat het kenkritische denken van Kant eigen is.

Ik wil terugkeren naar de kritiek en in het bijzonder de relatie tussen de eerste en de derde kritiek in positieve zin bevestigen. Dan houden we rekening met het kenkritische van de eerste kritiek dat mee de derde kritiek bepaalt. Vanuit die erkenning, kunnen we het esthetisch oordeel ook verder bepalen. De Kantinterpretator Guyer duidt de esthetica als metacognitief: het esthetisch oordeel blijft in relatie tot onze wijze van kennen maar voegt daar een metadimensie aan toe (door ons duidelijk te maken hoe we kunnen kennen). Het esthetisch oordeel wordt aldus opnieuw in verband gebracht met de wijze waarop we (kritisch) kunnen kennen.

Zonder te willen verstarren in de harmonie die Guyer bij Kant terugvindt tussen verstand en verbeelding, vind ik dit een waardevol spoor om op door te werken. Het sluit mijns inziens ook aan bij het herdenken van de tegenstelling tussen technologie en kunst, waar ik, in het verlengde van Heidegger en Nancy op ben ingegaan in het vorige hoofdstuk. We kunnen en moeten volgens mij vandaag in de kunst op zoek gaan naar een metacognitieve dimensie ten aanzien van de technologie en dit verder toepassen op de (kantiaanse en postkantiaanse) analyse van de kunsten.

Bij Kant is er zowel een formele theorie van de kunsten (gericht op de vorm en het verstand), als een expressietheorie (gericht op het genie en de esthetische ideeën).

Gadamer en Derrida leggen zich voornamelijk toe op de expressietheorie en willen die als het ware bevrijden van de vormtheorie. Beiden brengen tegen de kantiaanse duiding van de kunsten in dat die te zeer vanuit een verabsolutering van het menselijk bewustzijn gedacht is. Feitelijk duiden ze op het antropologische belang dat het kritische denken bepaalt (het menselijke denken, het bewustzijn) en dat bijgevolg de zogenaamde belangeloosheid die Kant in verband met de kunst aanhaalt, onderuit haalt. Het is voor beiden een reden om Kants analyse verder uit haar kritische (formele) denken te halen. Zo herdenken we de kunstzinnige ervaring terwijl we de kunst zelf niet meer kunnen bepalen vanuit een kritisch en subjectief denkkader.

De Kantinterpretatoren Guyer en Allison benadrukken dat het oordeel over de kunst geen puur schoonheidsoordeel is. Er wordt uitgegaan van een (door de cognitie bepaald) concept voor het oordeel. We dienen dit belang (deze afhankelijkheid van het bepalende oordeel) te erkennen, maar het neemt niet weg dat in dit oordeel ook nog een belangeloosheid onderscheiden kan worden. De metacognitieve positie die Guyer aangaf, biedt ook hier weer uitkomst: het cognitieve belang sluit niet uit dat er zich een metacognitieve ervaring aandient.

Vanuit deze laatste analyse die explicieter binnen het kantiaanse denkkader blijft, wordt het belang eigen aan ons denken erkend en blijft er ruimte voor een ervaring die aan de directe functionaliteit daarvan ontsnapt. Ik zou dit willen doordenken met betrekking tot de technologie (en het technokapitalistische systeem in algemene zin): de functionaliteit en het (eigen)belang van de technologie en het technokapitalistische systeem erkennen terwijl er ruimte blijft voor reflectie (en de kunst de reflectieve identiteit die de technologie mogelijk maakt, belichaamt). Wanneer onze werkelijkheid meer en meer een (door de mens) gemaakte werkelijkheid wordt, lijkt het me zinvol om daar niet alleen mee in oppositie te treden, maar om het ook van een constructief denken te voorzien. Om daartoe te komen dienen we deze kantiaanse analyse nog verder te ontwikkelen en te plaatsen in (en tegenover) ons technokapitalistisch systeem. Daarop zal ik mij in het volgende hoofdstuk toeleggen.

De gevoerde analyses hebben mij tot de volgende bevinding gebracht. De erkenning en miskenning van het esthetisch oordeel en de analyse van de kunst door Kant, volgt uit het kritische denken zelf. Omdat het denken vandaag vaak vanuit de esthetica (en de derde kritiek) vertrekt, heeft dit geleid tot een erkenning en een miskenning van het cognitief belang dat met de kunst verbonden is. Zelf heb ik er, evenzeer vertrekkend van het esthetische denken (de derde kritiek van Kant), voor gekozen de referentie naar het conceptueel bepaald zijn van ons denken (en het cognitieve eigenbelang van het kritische denken dat zich daarbij voordoet) blijvend in rekening te brengen. Het is mijns inziens mee de technologie (en het technokapitalistische systeem) die ons daartoe brengt, omdat de technologie een verdere productie van het conceptuele denken stimuleert (zoals ook Lyotard al aangaf, 2.2.2). Het kritische (en cognitief bepaalde) denkkader is evenwel geen gesloten denkkader meer dat haar absoluteheid kan proclameren, zoals Kant dat nog dacht. We kunnen dus

niet bij Kant blijven, maar er wel steeds op een andere wijze naar terugkeren. Ik pleit er dan ook voor de erkenning en de miskenning van de esthetica aan te houden en de kritische methode vandaag verder te ontwikkelen in relatie tot de technologie die ons beheerst. Door steeds opnieuw terug te keren naar het herbepalen en situeren van de kritiek, wordt mijns inziens ook steeds opnieuw een terugkeer naar (het herbepalen en situeren van) ons kunstbegrip mogelijk.

Beknopte inhoudelijke samenvatting hoofdstuk 4:

In dit hoofdstuk wordt een poging ondernomen om tot een actuele postkantiaanse duiding te komen van het kunstbegrip. De kantiaanse analyse van het esthetisch oordeel van de natuur en van de kunst worden voorgesteld en geduid, vertrekkend van de originele teksten. Deze analyses worden verruimd met actuele Kantinterpretaties die zich in het bijzonder richten op de derde kritiek (Gadamer, Derrida, Guyer, Allison).

Verder doordringend in de wisselwerking tussen verstand en verbeelding (die de kantiaanse esthetica typeert), komt het (met Guyer) vooral tot de duiding van de esthetica en de kunst als metacognitief. Door het kritische aspect (en haar belang) in de esthetica en de kunst meer naar voren te brengen, kunnen we mijns inziens een (kritische) stap zetten binnen onze postmoderniteit, zonder de aandacht voor de verbeelding die dat denken meebrengt te verliezen of te verwaarlozen. In mijn tekst werk ik dit verder uit met betrekking tot onze actuele technologische conditie en pas ik mijn redenering toe op het ontwerp van de grafische interface van de Apple-Computer.

In het accentueren en aannemen van de invloed en het belang van de eerste kritiek en haar cognitieve dimensie in de bepaling van wat esthetisch en kunst is, herken ik een (kritisch) alternatief ten aanzien van de meer op transcendentie gerichte bepaling van Heidegger en Nancy die ik in het vorige hoofdstuk besprak.

5. Een (post)kantiaans geïnspireerde kunstkritiek van de beeldende kunst (1900 – heden)

In dit hoofdstuk wil ik de mogelijkheid verkennen om de (post)kantiaans geïnspireerde kunstkritiek door te denken en te actualiseren. Ik richt me op de kunstkritische traditie om de relatie tussen het denken van de kunst en de effectieve kunstpraktijk te versterken en aan te geven hoe de (post)kantiaanse interpretatie van kunst zich kan wijzigen wanneer die daadwerkelijk op een praktijk betrokken wordt.

De (post)kantiaans geïnspireerde kunstkritiek beschouw ik als een strekking binnen de filosofische kunstkritiek, zoals die door de filosoof en criticus David Carrier (leerling van Danto) getypeerd wordt. Hij stelt:

“A philosophical art critic must both be an art critic and be involved with philosophical concerns. Philosophical art critics thus inevitably are odd in-between figures. Their strictly philosophical interests often puzzle art historians; their concern with art’s history is likely to pass by philosophers.” (Carrier 2002, 3-4)

Het is binnen de filosofische kunstkritiek dat ik verder op zoek ga naar de herkenning en ontwikkeling van een kantiaanse inspiratie. Dat zal iets aan Kant toevoegen, aangezien Kant zelf niet als een filosofische kunstcriticus kan beschouwd worden¹⁶⁵, maar het is uiteraard ook de bedoeling vanuit een aandacht voor de kantiaanse analyse de kunstkritiek opnieuw een profiel te kunnen geven.

Mijn tekst doorloopt achtereenvolgens drie mogelijke kunstkritische positioneringen (met betrekking tot de beeldende kunst: modernistisch, postmodern,

¹⁶⁵ “Philosophical art critics are special sorts of art writers. Vasari and Hegel are philosophical art critics, as are Erwin Panofsky (and some of his German precursors and contemporaries); so too are John Ruskin, Walter Pater, Roger Fry, Clement Greenberg, Ernst Gombrich, Michael Fried, and Arthur Danto. (...) Some philosophical art critics place philosophical concerns center stage. Hegel is of course centrally concerned with such theorizing. A philosophical art critic need not be an art historian. Judged by present-day standards, Ruskin and Fry barely qualify as art historians. Nor need a philosophical art critic be a distinguished philosopher. Pater and Greenberg borrow from philosophy in frankly eclectic ways. Few great philosophers of art are philosophical art critics. Kant, for all his influence on philosophical art critics, is too far removed from art history to be a philosophical art critic; the same is true of Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger and John Dewey.” (Carrier 2002, 3-4)

globalistisch). Mijn besprekingen bestaan daarbij telkens uit twee delen. Eerst kom ik, vertrekkende van een of meerdere kenfiguren tot een kunsttheoretische profilering met betrekking tot de betrokken periode en strekking. Vervolgens evalueer ik de (post)kantiaanse inspiratie van het aangegeven profiel.

In mijn tekst bespreek ik de modernistische traditie in de kunstkritiek en focus daarbij op de Amerikaanse kunstcriticus Clement Greenberg (5.1). Met Rosalind Krauss, een leerling van Greenberg, komt het tot een kritiek van het modernistische discours, maar mijns inziens ook tot een uitdieping van datzelfde (door Greenberg geïnspireerde) discours (5.2). Met het oog op onze actualiteit (specifiek de globalisering) zoek ik naar een mogelijkheid om de kunstkritiek voort te zetten. Ik betrek daartoe de analyses van de Franse kunstcritica Dominique Baqué en de Italiaanse filosoof Pietro Montani (5.3).

5.1. Modernistische kunstkritiek in de beeldende kunst (met betrekking tot de periode 1900 – 1960) en de Kantinterpretatie van Greenberg

De kunstcriticus Clement Greenberg is reeds herhaaldelijk in mijn teksten aan bod gekomen: als referentie van Danto in mijn eerste hoofdstuk en als toonaangevend kunstfilosoof in mijn tweede hoofdstuk. Hij blijft actueel de meest duidelijke representant om de modernistische kunst te duiden, alsook om de link met Kant te maken. Hij wordt dan ook opnieuw de focus om de modernistische kunstkritiek te duiden.

5.1.1. De modernistische (kunstkritische) traditie

De context van de modernistische traditie is de officiële kunstwereld die zich, wat de beeldende kunst betreft, organiseert via salons. Daarin doet zich een beweging voor die zich afzet van de door het academisme voorgedragen smaak. Deze tegendraadse kunstenaars zijn op zoek naar een eigen (authentiek) bewustzijn en verzetten zich tegen de conventionaliteit. In het verlangen naar het eigen bewustzijn herkennen we een referentie naar Kant, alsook naar de Romantiek (De Mul 1995; Harrison 2004). Om de modernistische traditie voor te stellen, beroep ik me voornamelijk op Harrison's *Modernism* (2004).

De modernistische kunstkritiek is een traditie die gegroeid is uit de literatuur, in het bijzonder de Franse schrijvers (Mallarmé, Zola,...) die het werk van Manet en de impressionisten steunden. Vervolgens werd deze traditie vooral bepaald door de Engelstalige critici Roger Fry, Clive Bell en Clement Greenberg.¹⁶⁶ Deze

¹⁶⁶ Ik zal Roger Fry en Clive Bell niet bespreken. Toch wil ik hen in deze voetnoot van een minimale introductie voorzien omdat het mee de modernistische traditie duidelijk maakt. We herkennen bij Fry (Carpenter 2008) een tweeledige interesse: enerzijds de aandacht voor de emotionele vertolking, anderzijds het afstappen van het imitatieconcept ten voordele van een

modernistische traditie bestrijkt volgens Harrison vooral de periode tussen 1900 en 1960. Harrison:

“What we think of as the Modernist critical tradition had its roots in the work of those nineteenth-century French writers who supported the work of Manet and the Impressionists, and it was developed by adherents to the Symbolist movement of the 1890s. But much of the subsequent work of characterisation of a modern tendency was done by English and American critics in the period between the turn of the century and the 1960s. Notably among these were Clive Bell, Roger Fry and Clement Greenberg. Their writings gave a specific ‘Modernist’ cast to modern thought about art.” (Harrison 2004, 40)

Harrison spreekt van een traditie, omdat het in het modernisme (zoals ontwikkeld door de hem genoemde formalisten) eerder gaat om het behouden van esthetische waarden die verloren dreigen te gaan, dan om zich tegen het verhaal van de kunst te keren (zoals vaak verondersteld wordt bij de moderne avant-gardes).

Onder modernistische kunst verstaan we vooral schilderkunst, en we kunnen hierbij denken aan de visuele avant-garde stromingen als impressionisme, expressionisme en kubisme.¹⁶⁷ Wat opmerkelijk is, is dat de modernistische kunstkritiek synchroon loopt met de modernistische kunst en er feitelijk zelfs deel van uitmaakt. De kunst heeft de kritiek gecreëerd, maar minstens ook het omgekeerde is waar: de modernistische critici hebben mee de kunst bepaald. Het modernisme wordt een formalisme genoemd, omdat er vooral een aandacht is voor de vorm (lijn en kleur) en niet voor de inhoudelijke overdracht of situering. Dit formalisme wordt teruggekoppeld naar Kant, waarin de vorm van het denken centraal staat. Zoals reeds meermaals aangegeven, vinden we bij Greenberg de meest toonaangevende verwoording terug

verzelfstandiging van het afgebeelde. Fry heeft nooit een zelfstandige theorie over kunst ontwikkeld, maar wordt vaak in één adem genoemd met Bell (waarmee hij samen in de Bloomsbury groep zit, een Britse groep van denkers, schrijvers en kunstenaars die in de eerste decennia van de 20^{ste} eeuw vaak samenkomen bij het echtpaar Clive en Vanessa Bell). Clive Bell schrijft in 1914 zijn beroemd geworden boek *Art* (Bell 2005), dat mee het resultaat is van zijn gesprekken met Fry. Clive Bell legt de nadruk op wat hij “significant form” noemt. Het is een vorm die als vorm in staat is ons te affecteren, wat betekent dat ze bij ons een “significant emotion” oproept. Deze emotie is dus verbonden met hoe iets wordt voorgesteld (de compositie, de stijl, de kleur) en niet (meer) met wat getoond wordt. Deze zienswijze geeft Bell de vrijheid om los doorheen periodes en stijlen voorbeelden aan te halen, gaande van Mexicaanse sculpturen, Chinese tapijten, fresco’s van Giotto, werken van Poussin, Piero della Francesca tot Cézanne (Bell 2005, #4). Ook hier vinden we (net als bij Fry) een verdediging van de postimpressionisten. Met Clive Bell krijgt het formalisme een theorie.

¹⁶⁷ Het dadaïsme en het surrealisme worden binnen een strikt modernisme, zoals bijvoorbeeld dat van Greenberg, niet als kunst beschouwd.

voor wat we vandaag aanduiden als het formalisme in de beeldende kunst. Ik vat die nog even samen:

Greenberg onderscheidt zich door zijn mediums specifieke benadering. Kunst is zelfkritiek en dat betekent dat het kunstwerk zijn eigen medium onderzoekt en tentoonstelt. De uniciteit van het medium schilderkunst herkent Greenberg in de “vlakheid”, de tweedimensionaliteit, en hij leest de schilderkunst als een steeds verdergaande verkenning daarvan (niet vanuit een programma, maar historisch afgedwongen in een tijd die door de technologie niet meer kritisch is). Kunst is gericht op dit zelfonderzoek, het is *l’art pour l’art*, wat betekent dat andere criteria (psychologie, sociologie,...) niet bepalend zijn om de kunst te onderscheiden. Manet wordt door Greenberg beschouwd als de eerste die het platte vlak van het doek erkent. Met Manet begint volgens Greenberg de geschiedenis van de kunst, die hijzelf modernistisch noemt (in plaats van modern).

Als het over de kunstwerken en de kunstkritiek gaat, valt de modernistische traditie (in strikte en positieve zin) stil halverwege de jaren 1960 en maakt ze plaats voor een postmodernisme. Om dit te kaderen, dient gekeken te worden naar de institutionele kunstwereld van de jaren 1960. Er zijn stromingen die opkomen als *pop-art*, *minimal art* en conceptuele kunst, waarbij de puurheid van het medium op verschillende wijzen ter discussie komt te staan¹⁶⁸ (en die bijgevolg alle worden verworpen door Greenberg).

Historisch cruciaal, met betrekking tot het verlaten van het modernisme, is de kunstkritiek van Leo Steinberg die het in 1972 in een essay met de veelzeggende titel *Other Criteria* (Steinberg 2007) opneemt tegen het purisme van Greenberg. Steinberg, die zich sterk op *pop-art* richt (van bijv. Jasper Johns) benadrukt het belang van de *human interest* van deze kunst door te verwijzen naar de universele waarde die aan de consumptiegoederen gekoppeld wordt (Steinberg 2007, 81 en 90).

Ik voeg aan deze presentatie van de modernistische traditie die ik voornamelijk op basis van Harrison heb ontwikkeld, nog enkele kritische bedenkingen toe om de voorstelling van deze traditie beter te kaderen:

(1) Harrison concentreert zich voor het uiteenzetten van de modernistische traditie vooral op de Angelsaksische wereld (Fry, Bell, Greenberg);¹⁶⁹

¹⁶⁸ Costello maakt de volgende analyse: “(T)he first critics of Greenbergian modernism were those artists whose work flouted its constraints: Pop art contested its distinction between high art and popular culture; minimalism refused any a-priori division between the arts in terms of media; and conceptual art rejected taste as an adequate measure of artistic value. Greenberg responded by dismissing them all.” (Costello and Vickery 2007, 76)

¹⁶⁹ We kunnen hier (ten voordele van Harrison) wel aandragen dat de gerichtheid op het Angelsaksische op het vlak van de kunstkritiek niet geheel onterecht is. Yve-Alain Bois bijvoorbeeld merkt op dat in het continentale gebied na Féneon weinig relevante kunstkritiek is ontwikkeld met betrekking tot de moderne kunst (Bois 1993, xvi). De Angelsaksische traditie, die zich naar de wetenschap oriënteert, leent zich beter om een empirische en methodische

(2) bij de voorstelling van het modernisme (in de beeldende kunst) mag de klemtoon niet te eenzijdig op het formalistische gelegd worden. Binnen het formalisme van Fry, Bell en Greenberg zijn er “expressionistische” verwijzingen terug te vinden. Er is naast een aandacht voor de vorm, ook een aandacht voor de uitdrukking van esthetische (emotionele) ideeën (bij Fry en Bell) en Greenberg thematiseert de onmiddellijkheid van de esthetische ervaring;

(3) in verband met het modernisme leg ik, met Harrison, de nadruk op de periode 1900 – 1960. Toch kunnen we niet zeggen dat de modernistische kunstkritiek dan ook opgehouden is. Ze is tot op de dag van vandaag tegenwoordig. Ik denk hierbij aan Michael Fried en Thierry de Duve. Fried heeft onlangs nog een verdediging en actualisering van het modernisme opgenomen door die in de kunst vanaf 1960-1970 in de fotografie te situeren (Fried 2008). De Duve wil het formalisme vanuit Kant aanhouden en verzet zich met betrekking tot het bepalen van de kunst tegen het actueel verwerpen van Greenberg.¹⁷⁰ Anders dan de Duve en Fried, zal ik op een eigen (technologisch geïnspireerde wijze) het modernisme als kunstkritiek doordenken in 5.3.

5.1.2. Het kantianisme in de modernistische kunstkritiek van Clement Greenberg

Ik focus nu op de Kantinterpretatie van Greenberg. In “Modernist Painting” (Greenberg 1995b, 85-94), een essay uit 1960, maakt Greenberg expliciet de link met Kant, en stelt hij Kant als de eerste (filosofische) modernist voor omdat hij een zelfkritisch mediumonderzoek uitvoert betreffende het denken.¹⁷¹ In de later uitgegeven essays en Bennington College seminars uit de jaren 1970 (Greenberg 1999) verwijst Greenberg veelvuldig naar Kant. Ik stel dan ook op basis van deze laatste uitgave Greenbergs theoretische verhouding tot Kant voor.

benadering van de kunst te ontwikkelen terwijl men in de continentale traditie eerder tot een literair schrijven over kunst komt. Dat de latere critici (Hal Foster, Rosalind Krauss,...) zich nog altijd tot Greenberg verhouden, volgt dan ook (zoals Bois met betrekking tot zichzelf aangeeft) uit de drang een methodische benadering specifiek gericht op de kunst te ontwikkelen.

¹⁷⁰ Thierry de Duve in 2006: “The discourse of the anti-aesthetic has been dominant for 30 years now, at least in the West. It has never succeeded in suppressing aesthetic feelings, but it has gone a long way to forbid their expression. Kant-bashing is its favourite strategy (along with Greenberg-bashing, anti-formalism, and so on).” (de Duve 2009).

¹⁷¹ Greenberg: “I identify Modernism with the intensification, almost exacerbation, of this self-critical tendency that began with the philosopher Kant. Because he was the first to criticize the means itself of criticism, I conceive of Kant as, the first real Modernist. (...) Kant used logic to establish the limits of logic, and while he withdrew much from its old jurisdiction, logic was left all the more secure in what there remained to it. (...) It seems natural that this new kind of criticism should have appeared first in philosophy, which is critical by definition, but as the 19th century wore on, it entered many other fields. A more rational justification had begun to be demanded of every formal social activity, and Kantian self-criticism, which had arisen in philosophy in answer to this demand in the first place, was called on eventually to meet and interpret it in areas that lay far from philosophy.” (Greenberg 1995b, 85)

Greenberg stelt de esthetische ervaring centraal en hij ontwikkelt deze in het verlengde van de esthetische oordelen die Kant maakt (in relatie tot de natuur). Greenberg stelt dat de esthetische ervaring onmiddellijk is en dat het onder begrip brengen van de smaak niet relevant is om deze esthetische ervaring zelf te bereiken. Greenberg :

“Your esthetic judgment, being an intuition and nothing else, is received, not taken. You no more choose to like or not like a given item of art than you choose to see the sun as bright or the night as dark. (...) To put it in other words: esthetic evaluation is reflexive, automatic, immediate, not arrived at in the least through willing or deliberation or reasoning.” (Greenberg 1999, 7)

Of ook nog:

“Esthetic judging is spontaneous, involuntary, is at the mercy of its object as all intuition is; it doesn’t involve deliberation or reflection.” (Greenberg 1999, 62)

Daarmee is het duidelijk dat Greenberg de conceptuele gebondenheid eigen aan de kantiaanse bepaling van kunst (zie 4.2) niet in rekening neemt om uit te maken wat kunst is. Hij baseert zich integendeel op het esthetisch oordeel, zoals Kant dat ontwikkeld heeft met betrekking tot de natuur.

Greenberg komt vanuit de duiding van de onmiddellijkheid van de esthetische ervaring tot de objectivering van de smaak (in kunstwerken) omdat hij ervan overtuigd is dat in de geformaliseerde (officiële) kunst het esthetische oordeel zich het sterkst laat voelen. Greenberg:

“Experience says that formalized art, the kind that most people agree to call art, offers greater satisfactions by and large than any other kind of esthetic experience. Formalizing art means making esthetic experience communicable: objectifying it – making it real – making it public, instead of keeping it private or solipsistic as happens with most esthetic experience. For esthetic experience to be communicated it has to be submitted to conventions – or “forms” if you like – just as a language does if it’s to be understood by more than one person.” (Greenberg 1999, 47)

Wat Greenberg dus doet, is een theorie ontwikkelen betreffende de wijze waarop in de officiële kunst de esthetische ervaring, die een voelen omwille van

zichzelf¹⁷² veronderstelt, tot uitdrukking komt. Daarmee wordt het esthetisch gevoel op een object betrokken en wordt, in de voorstelling van Greenberg, de smaak geobjectiveerd (losgemaakt van de subjectieve context). Vanuit de beste smaak komen we volgens Greenberg na verloop van tijd tot een consensus. Greenberg verwijst naar onze westerse canon: Homerus, Dante, Balzac, Tolstoy, Shakespeare, Goethe, Leonardo da Vinci, Titiaan, Rembrandt, Cézanne,... (Greenberg 1999, 26).

Greenberg gaat ervan uit dat Kants smaakoordeel (in het bijzonder de veronderstelde *sensus communis*) niet ver genoeg is doorgevoerd. Hij stelt dat de verwachting dat anderen met ons oordeel zullen instemmen (wat de noodzakelijkheid van de *sensus communis* in het vierde schoonheidsoordeel van Kant inhoudt¹⁷³) tekortschiet.¹⁷⁴ In die zin denkt Greenberg dat hij, vanuit zijn aandacht voor de kunstgeschiedenis en zijn veelvuldige ervaring met kunstwerken, verder kan gaan in een objectivering van de smaak dan Kant (Greenberg 1999, 28-29). Greenberg:

“I realize that I take my life in my hands when I dare to say that I’ve seen something better than Kant did – Kant, who, among so many other things he did, came closer to describing what went on in the mind when experiencing art than anyone before or anyone after him. I can plead in justification of my brashness only what close to two hundred years of art since his time have expanded and clarified.”
(Greenberg 1999, 29)

Doorheen deze voorstelling van Greenbergs denken in relatie tot Kant, merken we dat Greenberg radicaal van Kant afwijkt in de zin dat hij het kantiaanse schoonheidsoordeel als een psychologie leest die betrokken kan worden op de empirische ervaring van kunst. Daarmee verwaarloost hij het transcendentalisme eigen aan Kant. Alsook is het duidelijk dat Greenberg deze afwijkende lezing steeds ent op de schoonheidsoordelen die Kant ontwikkelde met betrekking tot de natuur en Greenberg

¹⁷² Greenberg: “The esthetic or artistic is an ultimate, intrinsic value, an end-value, one that leads to nothing beyond itself.” (Greenberg 1999, 22)

¹⁷³ Kants opvatting van de *sensus communis*: “Unter dem *sensus communis* aber muss man die Idee eines *gemeinschaftlichen* Sinnes, d.i. eines Beurteilungsvermögens verstehen, welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsart jedes andern in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt, um *gleichsam* an die gesamte Menschenvernunft sein Urteil zu halten, und dadurch der Illusion zu entgehen, die aus subjektiven Privatbedingungen, *welche* leicht für objektiv gehalten werden könnten, auf das Urteil nachteiligen Einfluss haben würde.” (Kant 1974, 225; KdU B, 157 – A, 155)

¹⁷⁴ Een mooie samenvatting van deze redenering presenteert Greenberg zelf in een interview met Lily Leino. Greenberg: “One of the wonderful things about art is that everybody has to discover the criteria of quality for himself. They can’t be communicated by word or demonstration. Yet they are objective, only (...) not amenable to words. You have to find out for yourself by looking and experiencing. And the people who try hardest and look hardest end up, over the ages, by agreeing with one another in the main. That I call the consensus of taste.” (Greenberg 1995b, 308-309).

de paragrafen die Kant expliciet wijdt aan de kunst terzijde laat (§43-54, Kant 1974, 237-277; KdU B, 174-231 – A, 172-228) (zie mijn 4.2.1). Greenberg komt tot een psychologisch-empirische duiding van de vormtaal binnen kunstwerken. Hij gaat niet in op een aantal kantiaanse bepalingen van kunst, zoals bijvoorbeeld: dat de kunst intentioneel is, wat betekent dat ze voorafgegaan wordt door een begrip; dat het genie de kunst maakt; dat de kunst aan de hand van attributen de expressie vormt van esthetische ideeën (die niet zichtbaar gemaakt kunnen worden);...

We kunnen Greenberg vanuit Kant bekritisieren, maar we kunnen even goed meegaan in Greenbergs vernieuwing (ofschoon zijn Kantinterpretatie een centraal gegeven bij Kant negeert) en ons afvragen wat Greenberg aan de kantiaanse bepaling van kunst toevoegt. Vooreerst is het zo dat Greenbergs kunsttheorie zich niet enkel in het verlengde van Kant plaatst, maar ook is beïnvloed door bijvoorbeeld Croce en Collingwood.¹⁷⁵ Greenberg verenigen tot een kantiaan doet hem (en zijn bronnen) oneer aan. Bovendien is het mijns inziens effectief zo dat Greenberg ons tot inzichten gebracht heeft betreffende het functioneren van een bepaalde (modernistisch te noemen) kunst. Ik ben het hier eens met Jason Gaiger (Gaiger 1999) dat we Greenbergs opmerking moeten opnemen als een uitnodiging tot meer kennis en historisch besef omtrent wat een medium kan zijn. Ik ben het evenwel oneens met Gaiger als hij daaropvolgend beweert dat dit Kants analyse van de kunst zou weerleggen.¹⁷⁶ Het is mijns inziens een aanvulling, geen weerlegging.

Het voordeel van Greenberg is tegelijkertijd het nadeel. Hij voegt aan de kantiaanse notie van zelfkritiek een herkenbare praktijk toe, wat ik als positief beoordeel. Dit wijzigt de analyse van Kant maar dat beschouw ik niet noodzakelijk als een probleem. Het nadeel is dat Greenberg voor zijn kunstfilosofie afhankelijk blijft van de context (van de modernistische schilderkunst) waarop hij die toepast en zijn

¹⁷⁵ Dit wordt aangehaald door Ken Carpenter (Carpenter 2008). Greenberg zelf geeft aan dat de antwoorden met betrekking tot esthetica te vinden zijn in de *Kritiek van het oordeelsvermogen* van Kant en in Croce's *Esthetica als de wetenschap van de expressie* (Greenberg 1995b, 308).

¹⁷⁶ Gaiger stelt: "In conclusion, I want to emphasize that although Greenberg's account of what is involved in the appreciation of works of art differs significantly from that put forward by Kant, he still defends a recognizably *formalist* account of aesthetic appreciation. The challenge contained in Greenberg's later writings derives not from the adoption of an alternative, content-based approach but from recognition of the indispensable role of artistic 'forms' and 'conventions' in the appreciation of art. Greenberg's contention that the experience of a work of art *as a work of art* requires empirical knowledge of the historical state of the conventions of the medium, and of the way in which these conventions have been challenged and revised by succeeding generations of artists, involves an implicit denial of Kant's claim that a pure judgement of taste must be free of conceptual determination." (Gaiger 1999, 390). Alhoewel ik het dus eens ben met Gaiger in de zin dat Greenberg door de aandacht op de conventies van het medium te vestigen een waardevolle aanvulling betekent voor de kunstfilosofie, ben ik het volledig oneens met zijn analyse van Kant in verband met het pure, esthetische oordeel. Ten eerste, is het oordeel over kunst bij Kant geen puur esthetisch oordeel en ten tweede, kunnen we zelfs het pure esthetische oordeel interpreteren als bepaald door het conceptuele niveau van het kritische denken (zoals Guyer heeft aangetoond). (zie ook mijn vorige hoofdstuk.)

standpunten objectieveert (in absolute zin). Dit zet ook zijn Kantinterpretatie vast. We dienen mijns inziens de ruimte tussen de analyse van Kant en Greenbergs mediuumanalyse verder te verkennen¹⁷⁷ en steeds verder uit te diepen om tot een filosofische kunstkritiek te komen vanuit Kant.

5.2. Het postmodernisme in de beeldende kunst (met betrekking tot de periode 1960–1990) en de postkantiaans geïnspireerde kunstkritiek van Rosalind Krauss

Danto merkt op dat het postmoderne discours van de filosofen Foucault, Derrida, Baudrillard, Lyotard, Lacan, Cixous en Irigaray de kunst van de jaren 1970 – 1980 bepaalden (Danto 1997, 144). Over de internalisatie van dat discours in de kunstkritiek en de betrekking tot Kant, heb ik het in onderstaande tekst.

Ditmaal neem ik Rosalind Krauss als centrale figuur waarrond ik de opname van het poststructuralisme (als postmodernisme) in de kunstkritiek bespreek. Rond Krauss heeft zich een hele kunstkritische kring verzameld (Hal Foster, Benjamin Büchloh, Douglas Crimp,...) die zijn stempel op de kunst vanaf eind jaren 1970 gedrukt heeft.¹⁷⁸ De filosoof en criticus David Carrier noemt Krauss “our greatest philosophical art critic” (Carrier 2002, 120) en voorspelt dat onderzoekers die willen te weten komen waarom het postmodernisme in de kunst zo belangrijk werd, naar haar werk zullen teruggrijpen¹⁷⁹ (Carrier 2002, 5). Rosalind Krauss plaatst zich ook in het verlengde van Greenberg, waardoor we het verschil en de continuïteit van het zogenaamde postmoderne discours ten aanzien van het modernistische (van Greenberg) zullen kunnen aangeven.

Eerst ga ik in op het verschil dat Krauss in haar kritiek ten aanzien van het modernistische discours maakt (5.2.1), vervolgens ga ik aan de hand van een tekst van

¹⁷⁷ Dit is wat Thierry de Duve gedaan heeft. De kritiek dat Greenberg het transcendentalisme van Kant niet respecteert en te zeer een pragmatist en een empirist is, wordt ook door de Duve gemaakt (de Duve 1996b).

¹⁷⁸ Krauss stichtte in 1976 samen met Annette Michelson het kunsttijdschrift *October*. De naam verwijst naar een film van Eisenstein waarin revolutionaire politiek en radicale esthetica samengaan (Costello en Vickery 2007, 80; Carrier 2002, 22-23). Het tijdschrift prijst zich op de cover dan ook aan met de begrippen: “Art/Theory/Criticism/Politics.” In dit tijdschrift vinden we veel leerlingen van Krauss terug, alsook belangrijke kunstcritici van die tijd (zoals bijvoorbeeld Thierry de Duve).

¹⁷⁹ Interessant is de volgende geschiedenis die Carrier voorstelt van de kunstkritische wereld: “Clement Greenberg is the most important American art critic. In the 1940s, almost alone, he influentially championed Jackson Pollock and the other Abstract Expressionists. Properly understood, he argued these painters developed the tradition of French modernism, which in turn works out the essential concerns of the old masters. In the 1960s, when the importance of Greenberg’s view of the 1940s was generally accepted, his analysis of newer art was rejected by most younger critics. There was a well-developed market in contemporary art, and so someone had to replace him. In the 1960s, Rosalind Epstein Krauss was but one of many critics who, after starting as a follower of Greenberg, went her own way. From the late 1990s perspective, she is, without visible rival, the most influential American critic of her era.” (Carrier 2002, 1-2)

Krauss op zoek naar hoe ze de poststructuralistische methode interpreteert om aan te tonen hoe ook zij in het verlengde van Kant blijft denken (5.2.2).

5.2.1. Het discours van Rosalind Krauss: de breuk en continuïteit met Greenberg

Het postmodernisme doet zich niet alleen in de beeldende kunst voor maar doordringt de gehele cultuur. We kunnen het postmodernisme met Lyotard sociologisch uitleggen als het einde van de grote verhalen (Lyotard 1979). Er is geen centraal perspectief meer van waaruit we ons organiseren en onze waarheid kunnen vastleggen. Dit leidt tot een pluralisme en een scepticisme.

In de beeldende kunst is er, zoals ook Danto aangaf, een grote invloed van het postmoderne discours. Ook de kunst verliest haar centrale focus (die ze nog had met betrekking tot het modernisme) en er dient zich een pluralisme aan van stijlen die mogelijk tot kunst kunnen gerekend worden. Nieuwe media (technologische en niet-technologische) worden in de kunst opgenomen en stimuleren op hun beurt het pluralisme en scepticisme.

De Amerikaanse critica Rosalind Krauss heeft vanaf de jaren 1960 de kunstwereld gevolgd en bekritiseerd en heeft zich daarbij met een veelheid aan verschillende filosofische theorieën ingelaten. Zo evolueerde ze van het formalisme (in de lijn van Greenberg) naar het structuralisme, het poststructuralisme, en heeft ze recent aangegeven ook voorbij het poststructuralisme te willen gaan (Foster et al. 2004, 674). Ze maakt er een zaak van theoretisch mee te evolueren met de kunst. Dat benadrukt ze ook met haar laatste boek, dat als titel draagt *Perpetual Inventory* (Krauss 2010). Ik focus op haar verhouding tot het postmodernisme in de beeldende kunst en wil aangeven hoe ze daarbinnen volgens mij blijvend een verhouding tot het modernisme en de modernistische kunst aanhoudt (vanuit een aandacht voor de mediumspecificiteit).

Om Krauss' verhouding tot het postmodernisme in de beeldende kunst te bespreken, baseer ik mij op haar artikel "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition", dat in 1981 in *October* verscheen en mee opgenomen werd in de bundel *Art after Modernism, rethinking representation* (Krauss 1991, 13-29).

Als typerend voor het avant-gardistische verhaal beschouwt Krauss de drang tot originaliteit. Krauss:

"The avant-garde artist has worn many guises over the first hundred years of his existence: revolutionary, dandy, anarchist, aesthete, technologist, mystic. He has also preached a variety of creeds. One thing only seems to hold fairly constant in the vanguardist discourse and that is the theme of originality." (Krauss 1991, 18)

Het raster (*grid*) lijkt daarbij de vorm te zijn die aan het streven naar een radicaal nieuw begin voldoet. Het is niet de afbeelding van iets in de natuur. Het verhaalt niets. Het lijkt dan ook de stilte te zijn van waaruit de kunst begint. Krauss:

“(F)or the grid has collapsed the spatiality of nature onto the bounded surface of a purely cultural object. With its proscription of nature as well as of speech, the result is still more silence. And in this new-found quiet, what many artists thought they could hear was the beginning, the origins of Art.” (Krauss 1991, 18-19)

Het is inderdaad zo dat de moderne kunstenaars het raster en meer bepaald het vierkant zien als een nieuw begin van de kunst. Ik denk in het bijzonder aan Malevich die zijn werken vanuit het vierkant (bijv. *Het zwarte vierkant*, 1915) opbouwt en daarmee denkt een objectloze kunst te verwezenlijken: een kunst die op geen enkele manier nog een bestaand object afbeeldt en daardoor volgens hem vrijgemaakt is van alle inhoud. Het vierkant is een vorm die in de natuur niet voorkomt en is dus, binnen de redenering van Malevich, geen representatie van de werkelijkheid. Ook bij Mondriaan vinden we het vierkant terug en dit in verschillende rasterpatronen. Hier is er evenzeer het streven zich los te maken van iedere vorm van representatie en de kunst zelf als een spirituele vorm voor te stellen. De moderne kunstenaars komen dus eerst tot een vergaande reductie (destructie?) van de afbeelding, om dan schijnbaar tot de essentie van de kunst zelf te kunnen komen: het raster. Vanuit het raster laten ze dan, naar hun idee, geheel autonoom een kunst voortkomen.

Krauss doorprikt het verhaal dat het raster dat eenvoudigweg het canvas volgt, de nulgraad van de schilderkunst vertegenwoordigt. Het gaat volgens haar wel degelijk om een representatie, en wel een representatie van het object van het schilderdoek. Krauss:

“For the grid follows the canvas surface, doubles it. It is a representation of the surface, mapped, it is true, onto the same surface it represents, but even so, the grid remains a figure, picturing various aspects of the “originary” object(.)” (Krauss 1991, 21)

Het raster, ook al kan het in een abstract schilderij samenvallen met het doek, blijft iets uitbeelden, representeren: het doek zelf. Het vertelt daarover terwijl het in de afbeelding herhaald wordt en maakt het object met al zijn connotaties tot onderwerp. Het verbeeldt niet de kunst in haar puurheid, maar brengt een specifieke verbeelding mee. Het raster betreft volgens Krauss een herhaling die in de herhaling niet de oorsprong van de kunst blootlegt, maar het beeld opnieuw versluiert en een nieuwe fictie creëert. Aldus wordt, in Krauss' duiding, originaliteit tot een fictie. Volgens Krauss steunt het gehele modernistische discours op deze fictie en wil het modernisme

die duister houden. Daar tegenover vraagt Krauss zich af tot wat we in de kunst kunnen komen als we het concept van de kopie niet zouden verdrukken.

Een begin van antwoord vindt Krauss bij de kunstenares Sherrie Levine. Deze kunstenares werkt middels een herhaling van reeds bestaande beelden. Ze herfotografeert bijvoorbeeld bestaande beelden (kunstwerken) waardoor het origineel in een herhaling terecht komt en we tot een reflectie komen over dit proces (over het schijnbare origineel dat reeds een herhaling is). Krauss:

“Now, insofar as Levine’s work explicitly deconstructs the modernist notion of origin, her effort cannot be seen as an extension of modernism. It is, like the discourse of the copy, postmodernist. Which means that it cannot be seen as avant-garde either.” (Krauss 1991, 29)

Krauss associeert dus het postmodernisme met een deconstructie van het modernistische discours. Dat betekent dat het concept van originaliteit onderuit gehaald wordt en als fictie gepresenteerd wordt. Het postmodernisme dat zoals de titel van haar artikel aangeeft, een herhaling (representatie) van het modernisme inhoudt, kan daarom geen modernisme en avant-garde zijn. Tenminste het postmodernisme kan niet in het verlengde gezien worden van een modernistisch discours dat zich laat vastzetten door bepaalde overtuigingen (als originaliteit en uniciteit). Het neemt deze op een andere manier in zich mee.

Ik kom nu tot Krauss’ aandacht voor het medium en de wijze waarop die aandacht zowel in een verdere deconstructie van het modernistische verhaal over kunst past, als een continuering van datzelfde (modernistische) verhaal voorstaat.

Het herintroduceren van de aandacht voor mediums specificiteit binnen de kunst is een thematiek die Krauss vanaf eind jaren 1990 veelvuldig benadrukt. Het komt aan bod in haar bespreking van James Coleman in 1997, alsook in de essays *A Voyage on the North Sea* (1999b) en “Re-inventing the medium” (1999c). Ze brengt het aan in de discussies opgenomen in *Art since 1900* (Foster et al. 2004), het historisch overzicht van de kunst (vanaf 1900) dat ze samenstelde met haar *October*-collega’s Hal Foster, Benjamin Buchloh en Yve-Alain Bois. In haar laatste boek *Perpetual Inventory* (Krauss 2010) introduceert ze het zelf als een centrale thematiek die haar gehele kunstkritische werk typeert (sinds *October*)¹⁸⁰.

Waar Krauss zich tegen verzet, is de overtuiging dat de postmoderne kunst postmediaal geworden zou zijn. Krauss stelt: “I consider the “post-medium condition” a monstrous myth.” (Krauss 2010, xiv). In deze zin behoort het ontmantelen van de postmediale overtuiging tot een verdere deconstructie van een beeldvorming die

¹⁸⁰ Krauss: “To wrestle new mediums to the mat of specificity has been a preoccupation of mine since the inception of *October*(.)” (Krauss 2010, xiii)

gebaseerd is op de modernistische opvatting van een medium en zouden we Krauss' gehele werk als een problematisering van het modernistische discours kunnen opvatten.¹⁸¹

Krauss kaart de problematiek van de zogenaamde postmedialiteit expliciet aan in 1992, aan de hand van een bespreking van de Belgische kunstenaar Marcel Broodthaers in *A Voyage on the North Sea. Art in the age of the post-medium condition* (Krauss 1999b). Van Broodthaers wordt aangenomen dat zijn werk postmediaal is. Volgens Krauss belichaamt Broodthaers het medium kunst als een van zichzelf verschillend medium en is zijn "mastermedium" dat van de fictie zelf. Zo maakt Broodthaers zich bijvoorbeeld, bij wijze van kunst, tot museumdirecteur van een museum en presenteert hij in 1972 een verzameling arenden voorzien van de opschriften: "Ceci n'est pas un objet d'art"¹⁸² als onderdeel van dat museumproject. Door het museum te fictionaliseren wordt (binnen deze fictie) zichtbaar hoe het museum bepaalt hoe iets bekeken wordt. Er blijft dus een zelfkritisch aspect aanwezig, binnen het spel dat gespeeld wordt: door de herhaling wordt de fictie van de realiteit duidelijk. Krauss definieert een medium als volgt:

"(A) medium is a source of rules that prompts production but also limits it, and returns the work to a consideration of the rules themselves." (Foster et al. 2004, 674)

In het essay "Re-inventing the medium" (Krauss 1999c) richt Krauss zich voornamelijk op de nieuwe media in de kunst. Haar stelling komt erop neer dat wanneer nieuwe media oude media geworden zijn, ze als media in de kunst heruitgevonden kunnen worden. Volgens Krauss maken de kunstenaars, in het heruitvinden van deze media, de cognitieve mogelijkheden vrij die in het medium besloten zijn. Wanneer bijvoorbeeld de dia-projectie een verouderd medium is geworden (doordat het vervangen is door de powerpoint-presentatie), kan het door kunstenaars worden gebruikt om er de identiteit van te ontsluiten. Dit herkent Krauss in het werk van James Coleman. Krauss:

¹⁸¹ A. Jones merkt in haar studie over Greenberg op: "(T)he critical postmodernists around *October* magazine (many of them students of Rosalind Krauss). These writers cemented Greenberg into theoretical importance, and defeated him there." (Jones 2005, 348-349). Het zijn de *October*-schrijvers die het werk van Greenberg mee belangrijk gemaakt hebben, en ook al kritiseren ze zijn visie, ze blijven er schatplichtig aan.

¹⁸² Broodthaers houdt tussen 1968 en 1972 verschillende presentaties met betrekking tot het museum dat hij voorstelt: *Musée de l'Art Moderne, Département des Aigles*. Ik refereer in het bijzonder aan de presentatie: *Musée de l'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis heute)*, die in de Städtische Kunsthalle in Düsseldorf in 1972 plaatsvond. In deze opstelling werden meer dan driehonderd objecten getoond die een 'adelaar' afbeelden of voorstellen, telkens voorzien met een bordje met de tekst: "Ceci n'est pas un objet d'art."

“To “reinvent” the slide tape as a medium – as I am claiming it is his ambition to do here – is to release this cognitive capacity, thereby discovering the redemptive possibilities within the technological support itself.” (Krauss 1999c, 304)

Vooraf vanaf de jaren 1960 stelt Krauss in de kunst een heruitvinden van het medium vast vanuit het gebruik van technologische media. Zo wijst Krauss erop dat veel conceptuele kunst steeds met fotografie werkt. Binnen de redenering van Krauss ontsluit mijns inziens de conceptuele kunst dan ook mee de cognitieve ruimte eigen aan de fotografie. Dit betekent volgens mij dat de kunst ons op een enigszins verlate manier tot een verwerking en beeldvorming brengt van de invloed van nieuwe media op ons bewustzijn.

Krauss ziet mijns inziens de mogelijkheid om de beeldvorming, eigen aan de nieuwe media, terug naar een kritische zelfreflectie te brengen, en dus terug naar ons te brengen (in de mate dat de kritische zelfreflectie het bewustzijnsdenken kenmerkt). Krauss bewaart zodoende, alle verscheidenheid en invloeden in acht genomen, het grote verhaal van de (moderne kritische) kunst. Ze probeert het steeds verder te schrijven, weliswaar binnen de muren van de officiële kunstwereld en steeds bewuster van het fictionele aspect dat deze kunst eigen is (in tegenstelling tot de waarheidsclaim waar de modernistische kunstenaars van uitgingen).

Samenvattend kunnen we stellen dat Krauss de (modernistische) kunstkritische gerichtheid op het medium binnen de zogenaamde postmoderne (en postmediale) kunst opnieuw opzoekt, terwijl ze het modernistische kunstkritische discours dat dit omgeeft bijstelt. Ze toont op een modernistische wijze aan dat het modernistische discours veel mythes omvat. Ze herkent eenzelfde streven bij de kunstenaars: het ontmaskeren van de mythes die het modernisme erop na houdt (bijv. Broodthaers). Binnen deze ontmaskering blijft er een aanhoudende aandacht voor het medium en kan er geen kunst met alles en om het even wat gemaakt worden, maar doet zich een onderzoek voor naar de mogelijke zelfreferentialiteit van technologische media (fotografie, dia-projectie,...). Wanneer die media verouderd zijn en niet meer functioneel, worden ze volgens Krauss omwille van de verbeelding die ze mogelijk maken in de musea tentoongesteld (bijv. James Coleman).

5.2.2. Rosalind Krauss' lezing van het poststructuralisme en van Derrida

Ik zal nu verder ingaan op Krauss' verwerking van het poststructuralisme (en meer bepaald van Derrida) aan de hand van haar bespreking van het poststructuralisme en de deconstructie in *Art since 1900* (Foster et al. 2004, 40-48). In dit overzicht van de beeldende kunst van 1900 tot 2003 vinden we haar tekst terug als de presentatie van één van de denkmethodes die vanaf de jaren 1970 mee de kunst bepaald hebben (naast de psychoanalyse, het formalisme en structuralisme, en een sociaal-historische

benadering). Krauss' uiteenzetting verloopt in een aantal stappen: eerst schetst ze de sociale context waarbinnen het poststructuralistische denken opkomt. Vanuit deze sociale beweging verkent ze de wijzigingen in de kunst en de filosofie, wat haar tot Broodthaers en kunstenaars leidt waarin ze een institutionele kritiek herkent (en dit in relatie tot de filosofen Foucault en Derrida). Ze sluit haar essay af met een reflectie over de kunst in een wereld beheerst door het simulacrum. Ik volg Krauss' lezing met de bedoeling haar filosofische inspiratie aan te geven en de wijze waarop die binnen een kunstcontext herkend en verwerkt wordt.

Krauss situeert het ontstaan van het poststructuralisme in het klimaat van de jaren 1960 wanneer zich verschillende protestbewegingen voordoen. Zo refereert Krauss aan de studentenopstand van 1968, waarbij de achterliggende machtsstructuur van de universiteit en de daar geproclameerde universaliteit in vraag gesteld werden. Het aangeven van deze sociale positionering is volgens mij van belang omdat het wijst op de inbedding van het denken in de omstandigheden van de tijd (wat ook de deconstructie eigen is¹⁸³). Het is de wijze van inbedding die verandert en ook steeds een ander denken afdwingt. Hier zien we dat er zich eind jaren 1960 een mentaliteit manifesteert die zich keert tegen de pretenties en machtsaanspraken van de instituties.

Deze sociale bewegingen zijn volgens Krauss van groot belang voor het denken in de humane wetenschappen en de evoluties in de kunst. Het brengt haar tot een aandacht voor de filosofie in relatie tot de kunst.

In de humane wetenschappen plaatst het poststructuralisme zich tegenover het structuralisme. In het structuralisme wordt nog uitgegaan van de autonomie van het systeem. Door het systeem als autonoom op te vatten, kunnen we binnen het systeem de wetmatigheden ervan nagaan. Krauss vergelijkt het modernisme in de beeldende kunst met het structuralisme. In de modernistische kunstvisie wordt iedere kunstdiscipline als autonoom beschouwd en er is de overtuiging dat van elke kunstdiscipline de wetmatigheid bepaald kan worden. (We kunnen hier volgens mij denken aan Greenberg.) Het poststructuralisme is een kritiek op dat structuralisme, waarbij de autonomie van het systeem bekritiseerd wordt. Het systeem zelf is, zoals Krauss het uitlegt, niet "interesseloos." In het systeem komt steeds een belang tot uitdrukking. De praktijken aan de universiteiten bijvoorbeeld vertegenwoordigen een bepaalde (sociale) macht. We kunnen de vraag stellen door welk belang ze als systemen bepaald zijn.

¹⁸³ Zie bijvoorbeeld Derrida: "C'est parce qu'elle touche à des structures solides, à des institutions "matérielles", et non seulement à des représentations signifiantes, que la déconstruction se distingue toujours d'une analyse ou d'une "critique". Et pour être pertinente, elle travaille, le plus strictement possible, en ce lieu où l'agencement dit "interne" du philosophique s'articule de façon nécessaire (interne et externe) avec les conditions et les formes institutionnelles de l'enseignement. Jusqu'au point où le concept d'institution lui-même serait soumis au même traitement déconstructeur." (Derrida 1978, 23-24)

In de kunst ontvouwen zich uitdrukkingwijzen die verwant zijn met het poststructuralisme. Doordat vele kunstenaars vanaf de jaren 1960 expliciet andere media en horizonten dan de geijkte artistieke media en instituten beginnen op te zoeken, ontstaat er in de terugkoppeling van deze overschrijding naar de geijkte artistieke media en instituten tegelijk een kritische verhouding ten aanzien van het (artistiek-disciplinaire en institutionele) denkkader. Het betekent dat de omgeving (de presentatiecontext) mee in het kunstwerk wordt opgenomen en in deze beweging mee in vraag gesteld wordt. We kunnen hier opnieuw aan Broodthaers denken die de machtsaanspraken van het museum en de kunst in zijn werk ter discussie stelt, maar ook bijvoorbeeld aan fenomenen als *land-art* (bijvoorbeeld Richard Long).

Krauss wijst de Franse filosoof-historicus Foucault aan als iemand die de machtsstructuren inherent aan onze discoursen problematiseert. In de lijn daarvan bespreekt ze vervolgens de deconstructie van Derrida. Ik richt me meteen op Krauss' lezing van Derrida's essay "Parergon." Ik zal haar samenvatting niet nogmaals samenvatten, maar twee fragmenten uit haar tekst lichten, waardoor voor mij duidelijk wordt hoe ze interpreteert en hoe ze dus Derrida terugkoppelt naar het kunstkritische denken.

"Parergon" is, zoals we gezien hebben (zie 4.2.2), een lezing van de kritiek van het esthetisch oordeel van Kant. Krauss typeert binnen haar bespreking van "Parergon" de kantiaanse kritiek als volgt:

"(A) treatise that not only founds the discipline of aesthetics but also powerfully supplies modernism with its conviction in the possibility of the autonomy of the arts – the art work's self-grounding and thus its independence from the conditions of its frame." (Foster et al. 2004, 45)

Derrida wordt dan degene bij Krauss die zichtbaar maakt dat die veronderstelde autonomie van de kunst geheel en al doordrongen is van het kader van de eerste kritiek, waarin een transcendente logica ontwikkeld wordt. Krauss besluit:

"Thus the frame is not extrinsic to the work but comes from *outside* to constitute the inside as an inside. This is the parergonal function of the frame." (Foster et al. 2004, 45)

Het oordeel van Krauss in het verlengde van Derrida is dat het kader dat extrinsiek is aan het kunstwerk, dat kunstwerk intrinsiek bepaalt.

Wat er voor Krauss ter discussie staat, is de modernistische zienswijze (met de nadruk op autonomie) waarbinnen de kunst bepaald wordt en de wijze waarop deze bepaling binnen het poststructuralisme uitgedaagd wordt. Met de spanning tussen deze beide benaderingen, komen we mijns inziens terug in het hart van de positionering van

Krauss: tussen het poststructuralisme en Greenberg in (zie 5.2.1). Krauss richt zich niet tot Kant, maar tot hoe Kant in de kunst is verwerkt (en dus eerder tot Greenberg). Ook ten aanzien van Derrida maakt ze de stap naar de kunstpraktijk en denkt ze die in verhouding tot (het verlaten van) het modernistische discours.

In het laatste lemma van haar tekst, dat handelt over “Art in the age of the simulacrum,” stelt Krauss:

“Terms like *parergon*, *supplement*, *différance*, and *re-mark* grounded new artistic practice in the wake of modernism.” (Foster et al. 2004, 47)¹⁸⁴

Typerend voor het “tijdperk van het simulacrum,” stelt Krauss, is dat denkbeelden, waarvan verondersteld wordt dat ze uit de realiteit volgen, aan de realiteit voorafgaan. Juist zoals het heersende (en institutionele) denken over kunst reeds onze beeldvorming van het kunstwerk bepaalt. We zijn dus evenmin als het kunstwerk autonoom. Om dit te illustreren stelt Krauss: onze echte emoties imiteren die van de film¹⁸⁵.

Krauss concludeert dat er ons (eind twintigste eeuw, begin eenentwintigste eeuw) twee “afwezigheden” parten spelen. We bevinden ons in een mediamaatschappij waardoor we de realiteit verliezen en binnen de beeldvorming die ons overkomt is het niet duidelijk vanuit welke voorwaarden het beeld gecreëerd wordt. In het perspectief van Krauss brengt het thematiseren van de voorwaarden van het in beeld brengen ons binnen de kunst(wereld) tot een kritiek van die kunstwereld. Tot institutionele kritiek dus.

Krauss plaatst het poststructuralisme in de context van de kunstinstutie en begrijpt het als een gevolg van een bredere maatschappelijke beweging. Het poststructuralisme wordt aldus binnengeleid in een nieuw denkkader en een nieuwe (op de beeldende kunsten toegesneden) praktijk. Net zoals Greenberg Kant vanuit de kunstervaring interpreteert en aan Kant een medium toevoegt, zo ook interpreteert Krauss Derrida en medieert ze zijn denken. Onder invloed van het poststructuralisme wordt de kunstkritiek (bij Krauss) institutionele kritiek (en de kunstkritiek een kritiek van het discours). Aldus lijkt het dat met het poststructuralisme het operatieveld van de kunsten enkel wordt verruimd en de continuïteit van de kunst (en haar specificiteit als medium) verzekerd is. We kunnen omgekeerd, binnen Krauss’ bespreking, de weg terugvinden naar Greenberg, en via Greenberg naar Kant.

¹⁸⁴ De recursieve begrippen zijn allemaal termen die voorkomen bij Derrida.

¹⁸⁵ Krauss verwijst in dit verband onder meer naar de criticus Douglas Crimp die de zelfportretten van Cindy Sherman bespreekt. Sherman stelt portretten samen waarin ze zichzelf steeds weer in een andere filmische pose en setting encenseert. Ze modelleert zich en creëert een zelfbeeld geïnspireerd door beelden uit de media.

Derrida had het over een *mise en crypte* (zie 4.2.1), bij Krauss krijgen we volgens mij een *mise en musée*. We kunnen ons afvragen waarom Krauss enkel de officiële kunstwereld als context neemt voor haar vertaling (van filosofie naar kunstkritiek). Is dit niet te beperkt om opnieuw over de kunst en haar media na te denken? Kunnen we het operatieveld van de kunsten niet verder verruimen? Of wijs ik met deze vraag al vooruit naar een volgende te zetten stap in de kunsten die er zal komen met de verdere evolutie van onze sociale werkelijkheid? Ik ben het dus grotendeels eens met Krauss en haar verwerking van het poststructuralisme, alleen denk ik dat we die voorbij de barrière van het museum moeten brengen. We zullen volgens mij het museum in de kunst moeten opnemen (letterlijk en figuurlijk) in plaats van andersom. Dit “buitenstebinnen” keren¹⁸⁶ impliceert voor mij een terugkeer van de kunst uit het museum naar de werkelijkheid van onze samenleving. Dit brengt me tot de volgende profilering.

5.3. De globalisering van de kunstkritiek en haar kantiaanse inspiratie (met betrekking tot de periode 1990–heden)

We kunnen binnen de door mij gepresenteerde (post)kantiaans geïnspireerde kunstkritiek (van Greenberg en van Krauss) een toenemende aandacht voor de technologisering van de (beeldende) kunst herkennen. Greenberg definieert de technologie van het medium schilderkunst, Krauss reflecteert over hoe in de kunst een technologisch medium tot zichzelf komt. Actueel dienen we, door de toename van de technologisering, nog een stap verder te gaan en te onderzoeken of en hoe we in deze geheel van technologie doortrokken wereld nog een (post)kantiaanse kunstkritiek kunnen aanhouden.

Eerst zet ik een volgende stap in de tijd en bespreek ik de geglobaliseerde context van de actuele kunstkritiek (5.3.1). Vervolgens verken ik de mogelijkheid om het kantiaanse denken ook binnen deze context aan te houden (5.3.2).

5.3.1. De geglobaliseerde context van de actuele kunstkritiek

Als we vandaag de context willen aangeven waarbinnen de kunstkritiek zich bevindt, dan worden we geconfronteerd met het fenomeen van de globalisering. Vandaag hebben we overal biënnales van de kunst en zijn vooral galeriehouders en andere zakenmensen met de kunst bezig. We komen tot de kunst via de (communicatie)media en het zijn die communicatiemedia die mee de kunst maken (zoals ik in mijn eerste hoofdstuk betoogd heb).

¹⁸⁶ Met dit “buitenstebinnen” keren, bedoel ik: het kader dat de kunst van buitenaf bepaalt in de kunst zelf een plaats geven.

Onze huidige globalisering hangt nauw samen met de algehele doordringing van een technokapitalistisch systeem (cfr. de *eco-technique* van Nancy, alsook de analyse van Lyotard) en stemt vele kunstcritici tot pessimisme. Er wordt gesproken van een crisis van de kunstkritiek. James Elkins schetst de situatie in 2003 als volgt:

“Art criticism is in a worldwide crisis. Its voice has become very weak, and it is dissolving into the background clutter of ephemeral cultural criticism. But its decay is not the ordinary last faint push of a practice that has run its course, because at the very same time, art criticism is also healthier than ever. Its business is booming: it attracts an enormous number of writers, and often benefits from high-quality color printing and worldwide distribution. In that sense art criticism is flourishing, but invisibly, out of sight of contemporary intellectual debates. So it’s dying, but it’s everywhere. It’s ignored, and yet it has the market behind it.” (Elkins 2003, 2)

De problematiek waaraan de kunstkritiek ten onder lijkt te gaan, is haar succes. Door succesvol en consumeerbaar te worden, wordt ook de kritiek een product. Volgens Elkins slaagt de kunstkritiek er niet meer in om intellectueel serieus genomen te worden. Ze draagt met andere woorden niet meer bij aan onze ideeënvorming.

Kunstwerken worden binnen het technokapitalisme uitwisselbare data-informatie, waardoor de kunstwerken en hun institutionalisering mee opgenomen worden in de taal waarmee de globalisering zich vormt. In dit verband merkt Yve-Alain Bois op:

“The digitization of images is going to be the Esperanto of globalization. There’s a becoming-uniform of format at the level of production and distribution alike.” (Foster et al. 2004, 676)

Kunstwerken en andere beelden komen alle terecht in een gezamenlijke databank. Dat maakt dat het imaginaire museum, zoals Malraux dat thematiseerde (Malraux 1965), een gedigitaliseerd museum is geworden. Het “museum aller musea” bevindt zich actueel in de computer.

Toch denk ik niet dat we de kunst en de kunstkritiek moeten opgeven. Ook al heffen we het onderscheid op tussen beelden uit de kunstwereld en daarbuiten, dan nog kan het binnen de kunst(wereld) tot een andere aandacht voor de beeldvorming komen. Via de Franse kunstcritica Dominique Baqué en de Italiaanse filosoof Pietro Montani meen ik op het spoor te komen van een nieuw verhaal voor de kunsten en een nieuwe taak voor de kunstkritiek. Het brengt me tot de politisering van de communicatiemedia als een vorm van kunst.

Dominique Baqué houdt een pleidooi *Pour un nouvel art politique, de l'art contemporain au documentaire* (Baqué 2004). Zij verdedigt fotografische en filmische documentaires. Het betreft documentaires waarin zich een zelfreflectiviteit eigen aan kunst voordoet.

Wanneer er op een reflectieve manier met fotografie en film wordt omgegaan, wordt er nagedacht over de beelden uit de werkelijkheid die gecapteerd worden en hoe we ons daartoe kunnen verhouden. We verhouden ons tot beelden die we niet zelf gemaakt hebben (cfr. readymades) en in die zin staan we in relatie tot het andere dat ons bepaalt en ontstaat er ruimte voor een ondervraging (hoe hebben we de werkelijkheid gemaakt?) en een getuigenis (hoe ervaren we die werkelijkheid). Aldus komt het bijvoorbeeld tot fotografische of filmische documentaires over het gevangeniswezen (Raymond Depardon, *Délits flagrants*, 1994), de oorlog (Claude Lanzmann, *Shoah*, 1985), de visserscultuur (Allan Sekula, *Fish Story*, 1989 - 1995),... Dit zijn allemaal foto- of filmdocumentaires die verder gaan dan een loutere reportage. Hier worden vragen als “Wat is de gevangenis?” of “Wat is de oorlog?” gesteld. Het zijn ontologische vragen die niet in absolute zin kunnen beantwoord worden. Het is de zingeving van onze sociale werkelijkheid die op het spel staat en dat maakt het tot ethisch-politieke werken.

Bij Montani vinden we, in zijn artikel “Art et technique, le cinéma entre fiction et témoignage” (Montani 2008) een gelijkaardig standpunt terug, maar dan terug toegepast op de cinema-film als een expliciet artistiek medium. Montani:

“(L)’art, s’il existe encore, est aujourd’hui en train d’établir une nouvelle alliance avec la technique dans une zone complètement différente, où la créativité et l’invention poétique manifestent une dépendance spécifique par rapport aux aspects ethico-politiques du faire artistique.” (Montani 2008, 60)

Montani is ervan overtuigd dat met de technologische media het maken van beelden niet meer het centrale gegeven is. Daarom stelt hij de *poièsis* niet meer centraal, maar de verhouding tot de technologie, de keuze en manipulatie van de reeds gegeven beeldtaal. Het gaat om een omgang met beelden die reeds gemaakt zijn (ook hier dus een verhouding tot readymades).

Met de opkomst van de digitale cultuur merkt hij twee evoluties met betrekking tot de cinema. Enerzijds een toename van de fantastische component (Montani refereert hier aan films als *Catwoman* en *Spiderman*), anderzijds een toename van het afleggen van getuigenis (wat hij bijvoorbeeld herkent in films van Kiarostami en Michael Moore). Montani merkt hierbij op dat deze dubbelheid altijd al kenmerkend was voor de geschiedenis van de cinema en dat in iedere tijd de verhouding tussen beide dient te worden heruitgevonden. Het brengt hem tot het probleem van de cinema vandaag (in het digitale tijdperk). Door de digitalisering dient het beeld niet meer

noodzakelijk fotografisch opgenomen te worden. Het kan geheel via de computer berekend en gemanipuleerd worden. Dat brengt de film tot de opdracht van het heruitvinden van zichzelf in het omgaan met de vormentaal die ze in zich toelaat. Montani herkent daarin een ethisch getuigen van de vorm. Doordat de film onafhankelijker wordt van zichzelf als medium, dienen we te beslissen hoe ver we gaan in het opnieuw construeren van haar identiteit.

Montani geeft als voorbeeld de film *5 Obstructions* van Lars von Trier (2003). Dit is een film waarbij Lars von Trier een andere (door hem bewonderde) regisseur Jorgen Leth de opdracht geeft een vroegere film (*The Perfect Human*, 1967) te hermaken, maar nu vanuit vijf door Lars von Trier vooropgestelde regels (obstructies) die tegen de aard van die verfilming ingaan. De uiteindelijke film *5 Obstructions* is een montage waarin zowel de gesprekken tussen de regisseurs aan bod komen, het proces van de verfilming, als de resultaten van de opdrachten. Dit maakt dat de film een film wordt over het verfilmen en de keuzes die daarbinnen gemaakt worden om een narratief te ontwikkelen en manipulerende technieken (special effects als animatie,...) in te zetten. Montani leest de film dan ook als een getuigenis van hoe artistieke cinema vandaag gereconfigureerd wordt en zichzelf ontologisch problematiseert.

Het spoor dat Baqué en Montani aangeven kan ik bij nog vele andere auteurs op een verwante manier terugvinden. Catherine Wheatley komt in haar analyse van Michael Hanekes cinema (Wheatley 2009) tot het bevragen van *The Ethic of the Image*. Hanekes films worden geïdentificeerd als zich situerend tussen een intellectueel project en populair entertainment. Volgens Wheatley creëert Haneke een grote vrijheid voor de toeschouwer, terwijl hij die ook confronteert met een grote morele verantwoordelijkheid. Ook de Italiaanse filosoof Mario Perniola zoekt in zijn *Art and its Shadow* (Perniola 2004b) naar een nieuw systeem voor de kunsten dat zich bevindt tussen de aanspraak van de zogenaamde hoge kunsten en de industrie van de communicatiemediën. Hij komt tot het voorstel van een filosofische cinema.

Ik denk dat we in het denkspoor van Baqué en Montani tot een begin van antwoord kunnen komen betreffende de heroriëntatie van de kunstkritiek in tijden van globalisering: als we willen dat de kunst en de kunstkritiek blijven bestaan, zullen we de digitalisering, waaraan ze participeert, ook moeten regisseren en dit kan door zelf bewust een denkkader voorop te stellen waarbinnen en waarvan dan de kunst(kritiek) wordt opgezocht. De reden waarom we dit zouden doen, schuilt in een ethisch engagement.

De stap die hier verder gezet wordt ten opzichte van Krauss en de verwerking van het poststructuralisme in de kunst, is dat de aandacht van de kunstenaars behorend tot de officiële kunstwereld verlegd wordt naar documentaire- en filmmakers. We schuiven dus meer en meer op richting de communicatiemediën zelf, waarmee de globalisering zich tot uitdrukking brengt. Dat heeft als gevolg dat de institutionele kritiek die Krauss herkent in de beeldende kunst vanaf ongeveer 1960-1970 niet meer op de kunst zelf, maar meer en meer op de sociale werkelijkheid waarin we ons

bevinden, betrokken wordt. (Dit kunnen we begrijpen als het resultaat van wat ik onder het vorige punt het "buitenstebinnen" keren van het museum heb genoemd.)

Ten aanzien van dit denkspoor, dat ik uitgebouwd heb vertrekkend van Baqué en Montani, zou ik de vraag willen stellen, hoe we de manipulatie van het medium verder kunnen verzelfstandigen. Kunnen we vanuit een kunstzinnige intentie opnieuw tot eigensoortige, zelfstandige cultuurproducten komen? Kunnen we, voorbij film en documentaire, tot een kunstzinnige wereld van cultuurproducten komen die voorbijgaat aan het isolement van een in zichzelf besloten kunstwereld?

5.3.2. Een (kantiaanse) kunstkritische globalisering?

Vandaag verhouden we ons tot een veelheid aan technologische media in de kunstwereld en daarbuiten; ook de kunstwereld zelf participeert aan het technologische netwerk (van de globalisering). We hebben, zoals we gezien hebben, te maken met een globalisering van de kunstkritiek. Om vandaag tot een standpunt te komen van waaruit we de kunst kunnen evalueren, dienen we mijns inziens het kritische project op te zoeken binnen het denkkader van de globalisering.

Ik kan me ditmaal niet richten op een reeds bestaande kunstkritiek en daar het kantianisme van bepalen. De kunstkritische positie waartoe ik kwam via Baqué en Montani (5.3.1) werd niet als een zelfstandige kritiek uitgewerkt die in de kantiaanse traditie past die ik probeer te volgen. Geïnspireerd door hun benaderingen, probeer ik zelf het kantiaanse denken over kunst te herintegreren binnen de context van de globalisering. Ik baseer mij daartoe op de Kantinterpretatie die ik ontwikkelde in hoofdstuk 4 (zie 4.3 voor een overzicht van de redenering). Het op een positieve wijze in rekening brengen van het belang eigen aan de kritiek en het daarbinnen blijven onderscheiden van een zelfkritische kunst, zal ik implementeren binnen de technologie van de globalisering.

Wanneer het technokapitalisme de wereld in zijn greep heeft en er het denkkader van vormt, zal het ook rekenschap moeten geven van de zin voor vrijheid die zich voordoet in onze wereld. Hoe verder het technokapitalisme de bemiddeling van onze vrijheid kan vormgeven, hoe meer het zichzelf als onze (zingevende) werkelijkheid kan identificeren en hoe meer ook wij tot dat systeem gaan horen en ons ermee zullen identificeren. In functie van haar eigen levensvatbaarheid en houdbaarheid, haar eigenbelang dus, dient het technokapitalisme de vrijheid in zich op te zoeken. In dit verband is de volgende uitspraak van Thierry de Duve relevant:

“At best capitalism can and must learn to behave more ethically and more equitably, which it does when it is in its own interest.”
(Thierry de Duve 2009, 46)

Kunstwerken zijn de producten bij uitstek waarin er over de bemiddeling van de vrijheid wordt nagedacht en waarin die vrijheid een belichaming krijgt. In die zin kunnen, binnen de globalisering, kunstwerken als richtinggevend voor de verdere ontwikkeling van de globalisering aangewend worden.

Als de technologisering eigen aan de globalisering onze natuur is geworden, dan krijgen we in de kunst een werkelijkheid die op deze reeds vormgegeven natuur lijkt, zonder er functioneel geheel mee samen te vallen. Mogelijks blijft er in de kunst een functionaliteit, maar als extra toegevoegde waarde is er een zelfbespiegeling (hier van de globalisering) die ons schoonheidsgevoel aanspreekt en ons betrokken partij maakt. De kunst wijst ons zodoende in de richting van een mogelijks (intellectueel) als schoon te ervaren technologie. Het gaat om “schone” technologie en “schone” cultuurproducten. Wanneer Lyotard beweert dat de technologie ons tot het *té* schone leidt (zie 2.2.2), is het net aan ons om tegenover dat *té* schone, opnieuw een schoonheid te stellen waarmee we ons wensen te identificeren. We dienen ons het *té* schone toe te eigenen en leefbaar te maken.

Dit kan mijns inziens tot producten leiden die, op hun beurt, meer of minder als autonoom worden voorgesteld. Tot reguliere kunstwerken dus, maar ook tot functionele cultuurproducten. Het onderscheid tussen beide verglijdt door de toename van de technologisering. Autonome kunstwerken worden ingezet als functionele cultuurproducten en functionele cultuurproducten kunnen een zelfreflectiviteit in zich bevatten. De actuele kunst bestaat er voor mij juist in deze grens (tussen autonoom en toegepast product) te verkennen en vorm te geven en dit bewust te doen binnen de context van de technologisering waarin we ons bevinden. De kunst behoudt dus een dubbelheid tegenover de technologisering. Ze is het ontwerp van die dubbelheid, van deze (on)zelfstandigheid. Op deze wijze kan ze ons tot voorbeeld dienen want ook wij hebben de taak ons te ontwerpen tegenover de technologische context en daarbij onze dubbelheid, onze (on)zelfstandigheid vorm te geven.

Het opnemen van de kritische reflectie in de context van de mediatechnologie heeft voor mij niet het verdwijnen van de kunst tot gevolg. Integendeel, gezien de toename van de mediatisering, zijn er zoveel meer media waartegenover we ons dienen te verhouden. Iedere vorm van bemiddelingsproces kan steeds opnieuw ontworpen en vormgegeven worden en we kunnen er ook nieuwe bemiddelingen (media) aan toevoegen. Er is dus een gigantische uitbreiding van middelen die (meer) tot kunst kunnen gemaakt worden en dit steeds weer opnieuw. Er is nood aan bewust artistieke interpretaties en vormgevingen, omdat ook ik mezelf tegenover die veelheid aan bemiddelingen steeds weer dien uit te vinden. Het “ik” heeft nood aan een model voor de verbeelding van zichzelf. Er is vandaag in die zin dus veel meer nood aan kunst, omdat we onszelf op veel meer vlakken dienen te ontwerpen. Er wordt vandaag in vergelijking met vroeger ook meer kunst gemaakt. Niet alleen zijn er veel meer mensen die een opleiding in de kunsten en de vormgeving volgen, er zijn ook buiten het

institutionele artistieke circuit ontzettend veel mogelijkheden tot vormgeving (bijv. de compositie- en ontwerpprogramma's die computers bieden).

Een gevolg van het herdenken van de kunst vanuit de context van de globalisering is wel dat de kunst zich in eerste instantie verhoudt tot het technologische bestel als denkkader en niet meer tot de institutionele kunstwereld. Om de globalisering als mogelijkheid voor de mensheid te presenteren, in haar eigen belang dus, kunnen we ons met betrekking tot haar kunst niet beperken tot wat de officiële kunstwereld aanbiedt. Dat betekent niet dat de kunst ook niet daar teruggevonden of tentoongesteld kan worden. De institutionele kunstwereld is een specifieke extra frame, een tussenkader, met specifieke extra eigen conventies, die zich in de wereld van de technologie plaatst. Maar het verschil tussen een artistiek product en een niet-artistiek product wordt niet in eerste instantie bepaald door het verschijnen in een (reguliere) kunstcontext. Het is de mate waarin een cultuurproduct binnen zichzelf een vrijheid weet te realiseren in verhouding tot de globalisering en tot zichzelf als cultuurproduct dat bepalend is voor het oordeel. De cultuurproducten kunnen vervolgens in verschillende contexten worden bewaard (indien we van oordeel zijn dat ze überhaupt bewaard dienen te worden).

De vraag met betrekking tot de kunst wordt: welke media dienen we vanuit een kunstzinnige interesse (opnieuw) uit te vinden (te programmeren, vorm te geven) en hoe? Het is voor mij meteen de vraag wie we willen en kunnen zijn en hoe we dat binnen de context van de globalisering opnieuw kunnen verwerklijken. Dat maakt dat we ons met de kunst in een ethisch-politiek project plaatsen. Het is ethisch want we komen tot een reflectie over onze zeden en gewoonten ten aanzien van de media waartoe we ons verhouden, het is politiek omdat het hier niet om een absolute (metafysische) zingeving gaat, maar om een verhouding tot het conceptuele referentiekader waarin we ons reeds bevinden (en die altijd ook een ethisch-politieke dimensie heeft).¹⁸⁷ De vraag is welke werkelijkheid we ons willen verbeelden en welke verbeelding we kunnen en willen verwerklijken.

Wordt de kunst dan meer tot werkelijkheid? Ik denk het eigenlijk wel. Juist omdat we ons bestaan meer en meer zelf ontwerpen, wordt het enerzijds meer gefictionaliseerd, en anderzijds wordt de fictie zelf, door de toenemende concrete mogelijkheden betreffende het ontwerpen (de technologie), meer en meer tot onze werkelijkheid. De kunst blijft voor mij een verkenning van de werkelijkheid van onze fictie inhouden, maar deze verkenning verloopt vaak via dezelfde kanalen als de productie van onze werkelijkheid. Vandaar dat we tot de verwarring komen omtrent 9/11 en sommige kunstenaars (Damien Hirst, Stockhausen) dit als een kunstwerk gaan

¹⁸⁷ Ik denk in verband met de ethisch-politieke dimensie aan de tentoonstelling *Making Things Public* van Bruno Latour en Peter Weibel (Latour and Weibel 2005). Daarin werd gepleit om ten aanzien van de dingen in te gaan op hoe ze ons verzamelen en onze werkelijkheid regelen. Door dit te doen, door hun werking te expliciteren, wordt duidelijk hoe ze ons en onze samenleving organiseren.

interpreteren (zie hoofdstuk 1). Door in de productie van de werkelijkheid van onze verbeelding niet het contact te verliezen met het cognitieve denkkader waarin we ons bevinden en door, volgens mij, niet naar de absolute waarheid van het kunstzinnige te zoeken maar integendeel naar het vermogen om een intellectuele “schoonheid” te realiseren, kunnen we tot voorstellen en voorstellingen komen met een verantwoord ethisch-politiek karakter. Politiek correcte kunst? Misschien, maar dan is het nog maar de vraag wat correct is en het lijkt me een kunst waardig om dat uit te zoeken.

Op deze wijze kunnen we binnen de context van de globalisering aan een kritische cultuurproductie werken¹⁸⁸ waarin we ons blijvend verhouden tot de werkelijkheid die ons omgeeft, terwijl we die in onze verbeelding in overweging nemen en ons er een houding tegenover aanmeten. Om deze kritische cultuurproductie te stimuleren, dient ze in eerste instantie erkend te worden, en daartoe dienen we onze bestaande organisatiestructuren aan te passen. Ook zij zullen onder de toets van onze verbeelding opnieuw vormgegeven moeten worden. Dit alles met de bedoeling onszelf en onze mogelijkheden beter te leren kennen, rekening houdend met de globalisering waarin we ons bevinden.

5.4. De evolutie van een (post)kantiaans geïnspireerde kunstkritiek

We kunnen de kunst denken maar dit gebeurt in de realiteit steeds binnen de context van een specifieke bemiddeling, kunst is steeds gemedieerd ook al ligt haar medium niet meer vast. Dit betekent dat we de kantiaanse interpretatie van de kunst ook steeds in een bemiddeling dienen op te nemen. De bemiddeling waarbinnen de kunst kan verschijnen, wijzigt zich en dit verplicht ons evenzeer de kantiaanse interpretatie

¹⁸⁸ Ik verwijs in verband met deze kritische cultuurproductie graag naar Peter-Paul Verbeek die in zijn boek *De daadkracht der dingen* een ‘materiële esthetica’ voorstelt, gericht op het duurzaam ontwerpen van producten. Verbeek: “Vanuit materieel-esthetisch perspectief wordt er geanticipeerd op de bemiddelende rol van producten, met bijzondere aandacht voor de zintuiglijke aspecten daarvan. Ten aanzien van het streven naar een duurzame relatie tussen mensen en producten, levert dat als ontwerpcriteria ‘transparantie’ en ‘engagerend vermogen’ op. Transparantie bevordert de band met een product, omdat deze niet beëindigd hoeft te worden wanneer het kapot gaat. Het engagerend vermogen nodigt uit tot deze band tijdens het gebruik ervan, door een vertrouwde omgang ermee toe te laten en mensen te betrekken in het functioneren en verslijten van producten. In beide gevallen ontstaat een zintuiglijke relatie met voorwerpen als materiële artefacten, waardoor mensen daadwerkelijk betrokken worden op het concrete product waar ze hier en nu mee omgaan. Deze betrokkenheid, ondersteund met functionaliteit en betekenisvolheid, vormt een voorwaarde voor een duurzame relatie met deze dingen.” (Verbeek 2000, 259) Zelf denk ik dat het kunst-zijn zich kan voordoen in relatie tot het ontwerpen van om het even welk cultureel product. Binnen deze algemene cultuurproductie kunnen volgens mij kunstwerken als specifieke en onderscheiden producten concreet de weg inslaan van een kritische vrijetijdsvormgeving. We dienen daarvoor nog de gepaste media en theorieën te ontwikkelen. Maar het brengt mij opnieuw tot de vraag naar filosofische (en kritische) cinema, games,... (zie ook hoofdstuk 2).

steeds bij te stellen. Het is de mediëring van het kantiaanse denken over kunst dat in dit hoofdstuk centraal stond.

Greenberg verhoudt zich tot de officiële schone kunsten en respecteert de specifieke, erkende media van dit systeem (de literatuur, de schilderkunst). Binnen deze context koppelt hij het kantiaanse zelfkritische denken aan een mediumproblematiek. Hij voegt naar eigen zeggen aan de kantiaanse interpretatie een verwerkelijking van de *sensus communis* toe.

Krauss blijft zich verhouden tot de officiële kunst(wereld), maar richt zich met Derrida op de problematisering van de context als het kader waarbinnen de kunst zich presenteert. Ze blijft, binnen dezelfde artistieke context, het medium van de kunst bevragen en vaststellen, ook wanneer het om nieuwe media gaat.

Vandaag, met betrekking tot de globalisering, doet zich schijnbaar een volledige externalisatie van de kunst (en het zelfkritische) voor. Dat maakt dat het kunst- en zelfkritische overal en nergens verschijnt. Hier dienen we de vraag naar de kunstkritische mediëring opnieuw te stellen en tot een vormgeving van de verbeelding eigen aan de globalisering te komen.

Er doet zich een dubbele beweging voor van de kunst. De grenzen van de kunst en haar kritische dimensie worden steeds doorbroken door de verruiming van haar context. We verplaatsen ons van de officiële (academische) schilderkunst naar het kader van de kunst(wereld) en verder naar de technologische netwerken die onze werkelijkheid organiseren. Maar binnen de verruiming bakent de kunst zich opnieuw af en zet ze de kritische bevraging voort terwijl ze zich de nieuwe technologieën toe-eigent. We krijgen zelfkritische schilderkunst (Greenberg), institutionele kritiek (Krauss) en filosofische en kritische cinema, games,... (Baqué, Montani, Perniola en anderen).

Er is een binnenstebuiten keren van de kunst en de zelfkritiek (een externalisatie) waarop zich als antwoord en als betekenisgeving ook steeds een “buitenstebinnen” keren voordoet: een terugnemen van de kunst en de zelfkritische dimensie (een internalisatie). Vanuit het terugkeren krijgt de kunst opnieuw een inhoud en kunnen we die analyseren. De kunstgeschiedenis en haar continuïteit ligt dan voor mij in het steeds verder trekken van de grens tussen externalisatie en internalisatie. Deze kunstgeschiedenis is een creatieve onderneming die niet vastligt.

Het is actueel een kunst de technologische media zodanig te ontwikkelen dat we zelf aanwezig kunnen zijn en een wereld willen en mogelijk achten. Juist doordat de technologie zo aanwezig is, kan de kunst mee onze wereld ontwerpen en dit met een directheid en op een schaal die niet vergelijkbaar is met vroeger. Daar moeten we ons volgens mij bewust van worden.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Ik wil hier graag de laatste alinea van Verbeek op laten aansluiten, omdat ik daarin op een andere manier (en specifiek met betrekking tot het ontwerpen van dingen) mijn eigen redenering terugvind. Verbeek: “Het ontwerpen van technologie is daarmee niet alleen een intern-technologische maar tevens een morele aangelegenheid. Technologieën functioneren niet alleen,

Beknopte inhoudelijke samenvatting hoofdstuk 5:

In dit hoofdstuk wordt de filosofische kunstkritiek opgezocht en worden in eerste instantie die kunstcritici besproken waarin we een (post)kantiaanse inspiratie kunnen herkennen: Greenberg (in relatie tot Kant) en Krauss (in relatie tot Derrida). Ik richt me vervolgens op de globalisering en probeer ook ten aanzien van onze actuele globalisering een postkantiaanse kunstkritiek te ontwikkelen.

In een geglobaliseerde (kunst)wereld wordt de zelfkritische dimensie van culturele producten mee door de (communicatie)media bepaald. Dit opent de vraag naar hoe wij de media willen maken en door de media gemaakt willen worden. In aanvulling op het vorige hoofdstuk, waarin de metacognitieve dimensie van de kunst wordt benadrukt, wordt nu, in dit hoofdstuk, een ethisch-politieke dimensie geaccentueerd.

waarbij ze bovenop die functionaliteit nog betekenis hebben: ze bemiddelen tevens de relatie tussen mensen en hun wereld en geven daarmee vorm aan hun ervaringen en bestaan. Technologieën bepalen mede hoe mensen handelen, waardoor niet alleen mensen maar ook de dingen antwoord geven op de klassieke morele vraag ‘hoe te leven?’. Het wordt tijd dat we hun bijdrage serieus nemen en in samenspraak met hen op deze oude vraag nieuwe antwoorden zoeken, die passen in de technologische wereld waarin we leven.” (Verbeek 2000, 263) Met betrekking tot het ontwerpen van technologieën heb ik mij in het bijzonder gericht op de kunst en het kritische filosofische vermogen.

6. *Zidane* en de kunst van de overgankelijkheid. De formulering van een kunstbeeld voor de 21^{ste} eeuw

In dit laatste hoofdstuk wil ik tot een samenvatting komen van de door mij gepresenteerde analyses in de vorige hoofdstukken, door die enerzijds verder te denken in relatie tot een actueel kunstwerk en door anderzijds de theoretische focus aan te geven en te benoemen die de vele theoretische benaderingen in dit proefschrift met elkaar delen.

Mijn tekst bestaat uit drie delen.

Eerst bespreek ik de film *Zidane, A 21st Century Portrait* van Douglas Gordon en Philippe Parreno (6.1). Vervolgens presenteer ik de theoretische formulering van mijn kunstbeeld als “de kunst van de overgankelijkheid” (6.2.). Middels deze twee besprekingen, hoop ik aan te tonen hoezeer mijn analyse van de kunst evenzeer een 21^{ste} eeuws portret van de kunst voorstelt (6.3.).

6.1. Een bespreking van: *Zidane, A 21st Century Portrait*¹⁹⁰

Vooraleer ik tot mijn presentatie kom van *Zidane*¹⁹¹ als een samenvatting van de door mij gemaakte analyses in de vorige hoofdstukken, breng ik de centrale bewering in herinnering die in elk van de hoofdstukken gemaakt werd:

- Hoofdstuk 1: het functioneren van de kunstwereld dient herdacht te worden vanuit een door technologie beheerste werkelijkheid;
- Hoofdstuk 2: de kunstgeschiedenis vanaf 1900 dient herzien te worden vanuit een aandacht voor de veranderende (media)technologieën;

¹⁹⁰ De achtergrondinformatie in verband met de film, die in mijn teksten aan bod komt, is voornamelijk gebaseerd op de “special features”, opgenomen in de DVD van de film (Gordon en Parreno, 2006). In mijn besprekingen grijp ik ook terug naar auteurs en analyses uit mijn vorige hoofdstukken. Ik permitteer me om hierbij niet opnieuw alle referenties en citaten (uit de reeds aan bod gekomen hoofdstukken) opnieuw te vermelden. Ik verwijz eenvoudigweg in algemene zin naar het betreffende hoofdstuk uit dit proefschrift. Sowieso correspondeert hieronder ieder punt uit mijn bespreking steeds met één van de voorafgaande hoofdstukken: 6.1.1 bouwt verder op hoofdstuk 1; 6.1.2 op hoofdstuk 2; enzovoort.

¹⁹¹ Wanneer ik het over de film *Zidane, A 21st Century Portrait* heb, zal ik in mijn tekst kortweg *Zidane* vermelden (cursief weergegeven). Wanneer ik het over de voetballer Zinédine Zidane heb, zal ik ook de naam Zidane gebruiken, maar zal ik die niet cursief weergeven.

- Hoofdstuk 3: ook de metafysica van de kunst wordt bepaald door de technologie;
- Hoofdstuk 4: om de kunst te bepalen (in de derde kritiek van Kant), dient rekening gehouden te worden met de wijze waarop we kennen (zoals dat aangegeven wordt in de eerste kritiek);
- Hoofdstuk 5: de filosofische kunstkritiek dient in onze technologische wereld het ethisch-politieke geweten van de globalisering en haar cultuurproductie te vertegenwoordigen, door duidelijk te maken hoe zij onze werkelijkheid vormgeven.

Deze stellingnames zal ik verbinden met *Zidane*. Dit zal ons een perspectief geven op: *Zidanes* technologische bepaaldheid (6.1.1); de andere kunstgeschiedenis waartoe de film ons brengt (6.1.2); de wijze waarop de film de metafysische visie van Jean-Luc Nancy tegenspreekt (6.1.3); de metacognitie die de film over technologie ontwikkelt (6.1.4) en de kunstkritische benadering waartoe dit kunstwerk inspireert (6.1.5).

Uiteindelijk brengen mijn analyses me via dit kunstwerk tot een kunstvisie waarin de begrippen metamedialiteit, metacognitiviteit en metaglobaliteit centraal staan (6.1.6).

6.1.1. De metamedialiteit van *Zidane*

Zidane, A 21st Century portrait is een langspeelfilm die focust op de stervoetballer Zinédine Zidane, tijdens de wedstrijd tussen Real Madrid en Villarreal op 23 april 2005 in het Santiago Bernabéu Stadion. De film is geregisseerd door de Schot Douglas Gordon en de Fransman Philippe Parreno, kunstenaars die in de wereld van de beeldende kunst naam en faam gemaakt hebben. De makers verwijzen naar de documentaire over de Braziliaanse voetballer Garrincha uit 1962 (van Joaquim Pedro de Andrade), maar evenzeer naar de films van Andy Warhol (in het bijzonder *13 Most Beautiful Women* uit 1964) als audiovisuele referenties voor deze productie.

De langspeelfilm zoekt zowel de wereld van het entertainment als van de beeldende kunst op, niet alleen door zijn concept (de combinatie van stervoetballer en artistiek portret), maar ook door de wijze van uitvoering en van distributie. In deze film wordt Zidane onder de directie van de cinematograaf Darius Khondji, die onder meer gekend is van de langspeelfilm *Se7en* (1995), gefilmd door 17 camera's. Er zijn cameramannen betrokken die eerder werkten voor Martin Scorsese en Pedro Almodovar. Maar de film is uiteindelijk geregisseerd door twee beeldend kunstenaars die niet tot deze populaire filmwereld behoren. De film werd in 2006 op het filmfestival in Cannes voorgesteld en wordt ook in filmtheaters getoond en als DVD verkocht. Toch blijft de productie evenzeer een kunstwerk dat in musea en galleries wordt tentoongesteld. Zoals de kunstenaars zelf aangeven: ze willen het publiek van de

black box (de cinema) in de *white cube* (galerie, museum) krijgen en andersom. Deze dubbelheid zorgt er verder voor dat de film besproken wordt door film- en kunstercritici,¹⁹² maar ook in blogs over voetbal aan bod komt.

Er kan minstens beweerd worden dat in deze film de grens tussen de cultuurindustrie en de kunstwereld verplaatst wordt omdat de kunstenaars de werkelijkheid van de populaire cultuur niet alleen naar de kunstwereld brengen, maar ook de omgekeerde beweging uitvoeren. Het brengt ons opnieuw tot de vraag op welke manier de kunst zich onderscheidt ten aanzien van de technologisch geconditioneerde en populaire cultuurindustrie. Om tot een antwoord te komen op deze vraag, zal ik verder ingaan op de dubbelheid die we in de intentie, de opname en uitwerking, alsook in de distributie en receptie van het werk kunnen herkennen.

De kunstenaars functioneren binnen het reguliere domein van de beeldende kunsten maar hun verbeelding is mee door de (communicatie)media gevormd. De intentie tot het maken van *Zidane* is verbonden met de voetbaluitzendingen op televisie. De kunstenaars geven aan hoe ze, wanneer ze als kind naar voetbal op televisie keken, nieuwsgierig waren naar wat hun held deed wanneer die niet in beeld kwam. Vanuit hun ervaring met de televisie-uitzendingen was er het verlangen zo dicht mogelijk bij hun favoriete speler te kunnen geraken. Uit de gesprekken die de kunstenaars voerden met Zidane, ter verkenning van hun project, bleek trouwens dat Zidane een gelijkaardige ervaring had.

Met Zidane, als voetbalicoon, keren de kunstenaars terug naar hun verhouding tot de voetbalreportage en maken er zelf één. Gordon en Parreno bevinden zich, samen met Darius Khondji, tijdens de match in een trailer, van waaruit ze de cameramannen regisseren. Als dusdanig regisseren ze een reeds gemediatiseerde voetbaluitzending, een *live-readymade*¹⁹³ als het ware. Dit gebeurt met een veelvoud van de normale ingezette

¹⁹² In zijn overzicht van de videokunst stelt Michael Rush: "Artists, to be viable, and not considered precious by seeking the relative protection of the art world, must make a good case for why their work should be seen in the context of the visual arts and not subjected to the harsh realities of the film world, even the 'art film' world. *Zidane: A 21st Century Portrait* (2006), directed by Douglas Gordon and Philippe Parreno, highlighted the difficulties of bridging this divide when it received a hostile reception from some film critics, even though it was lauded by many art critics." (Rush 2007, 214) Niettegenstaande Rush' verwijzing naar de negatieve receptie door filmcritici, wordt de film in actuele filmtheoretische boeken met veel interesse besproken. Ik verwijs naar het boek van Martine Beugnet: *Cinema and Sensation* (2007) en naar het boek van Maeve Connolly: *The Place of Artists' Cinema* (2009).

¹⁹³ Zoals gezien in het eerste hoofdstuk, onderscheidt Duchamp verschillende readymades: *readymade aided* (readymade met toegevoegde tekstboodschap) en *reciprocal readymade* (bijv. Rembrandt als strijklank gebruiken). Hier kom ik ertoe de voetbalwedstrijd (inclusief de televisiereportage ervan) een readymade te noemen aangezien het een spel is dat niet door de kunstenaar werd bedacht, noch vormgegeven. De wedstrijd is er al, de kunstenaars kunnen er alleen op een bepaalde manier naar kijken. Het bijzondere is wel dat de readymade zich hier in de tijd voltrekt en zich (minstens ten dele) tegelijkertijd aandient met de voorgenomen manipulatie van de kunstenaars. Daarom noem ik het een "*live-readymade*". Dat de readymade zich (ten dele)

technologie en vanuit referenties naar de wereld van de fictiefilm en de beeldende kunst. De makers vertellen, gebruik makend van een veelheid aan technologische media, over hun verhouding tot de media.

Zidane wordt gefilmd vanuit 17 extra camera's. Sommige van deze camera's werden nooit eerder voor entertainment-doeleinden gebruikt. Ze werden ontwikkeld voor het leger, en beschikken bijvoorbeeld over extreme zoomcapaciteiten. Alles is er dus op gericht om, gebruik makend van de technologie, verder door te dringen in het voetbalspel van Zidane en dit van zo dichtbij mogelijk te portretteren. Tot dit voetbalspel behoort ook de mediatisering van de wedstrijd zelf. In de film komen niet alleen de bewegende reclames rondom het veld in beeld, we kijken tijdens *Zidane* ook op verschillende wijzen mee naar de opnames van de reguliere televisie-uitzending. Vaak nemen deze het hele beeld van de film in en is er ook de bijhorende stem van de televisiecommentator. Of we kijken in de film mee met de voetbaltoeschouwers naar live-beelden van de wedstrijd op de monitoren in het stadion.

De film, die net als de wedstrijd zelf, negentig minuten duurt, heeft de allure van een fictiefilm. Daartoe draagt niet alleen de bekende cinematograaf Darius Khondji bij die het camerawerk leidt. Er is ook de soundtrack van de Schotse band Mogwai, die met meeslepende klanken de spanning eigen aan een wedstrijd mee verbeeldt. Mogwai maakt doorgaans psychedelische rock en Gordon en Parreno hebben deze band gekozen omwille van het hypnotische van hun geluid. De film verkent en benadrukt de fictieve beleving die zich bij een voetbalwedstrijd kan afspelen en maakt die persoonlijk via Zidane. De uitspraken van Zidane in de film bekrachtigen het fictieve gehalte van de wedstrijd. Hij vertelt bijvoorbeeld dat hij soms het gevoel heeft dat het script van de wedstrijd reeds geschreven is voor aanvang van het spel. Herhaaldelijk benadrukt hij ook dat hij de wedstrijd niet in "real time" beleeft.

Ook de inspiratie van de beeldende kunst speelt een grote rol. Samen met de hele crew (150 mensen) zijn de makers naar het Prado geweest. Daar hebben ze uitleg gegeven over hun wijze van kijken en de manier waarop de werken van Velázquez, Goya en Bosch in camerastandpunten kunnen worden omgezet. Vooral het in beeld brengen van eenzelfde portret vanuit verschillende perspectieven werd daarbij benadrukt. Zoals Goya bijvoorbeeld een zelfde (volks)vrouw, zowel gekleed (*La Maja Vestida*, ca. 1800) als naakt (*La Maja Desnuda*, ca. 1800) portretteert. De kunstenaars getuigen dat het Prado voor hen het "storyboard" was. Ze hadden geen scenario, maar in relatie tot de kunstwerken in het Prado konden ze hun visie overdragen aan hun medewerkers. De cameramannen bevestigen trouwens dat het bezoek aan het museum hen een eenheid en een focus gaf, dat het hen duidelijk maakte wat van hen verwacht werd.

tegelijkertijd met haar manipulatie voltrekt, is wellicht het typerende voor onze tijd en zorgt ook mee voor de verwarring tussen fictie en werkelijkheid. (Zie verder mijn eerste hoofdstuk voor een uitdieping van deze problematiek.)

Alle gelaagdheden (de realiteit, de populaire fictie, de kunst) komen uiteindelijk samen in de editing, waarin een kunst van het beeld wordt ontwikkeld. Martine Beugnet beschrijft dat mooi:

“The film is built on a series of alternations – changes in direction within the shot, changes in scale and focus, in angles and point-of-view – brought together through virtuoso editing that matches diverse shots of the same action in rhythmic and tonal combinations. As in a musical composition, these alternations are interwoven with or played against the fluctuations of the sound-track. Most striking is the passage from formless or near-abstract compositions to clear-cut perception, from extreme close-up to wide-angle vision, from the inchoate roaring of the crowd to the sound of an isolated voice or that of Zidane’s breathing or him calling for the ball.” (Beugnet 2007, 173-174)

Er is een vergaande manipulatie van het beeld en we worden ons daar ook bewust van tijdens het kijken naar de film. Vaak is de digitalisering van het beeld letterlijk waarneembaar en dit vormt op een esthetische manier mee het beeld. Door de manipulatie van de verschillende beelden lijkt het alsof we op tal van manieren inzoomen binnen de getoonde beelden. We krijgen als toeschouwer toegang tot een wereld binnenin de beeldvorming van de film en bouwen van daaruit een contact en een gevoel op, terwijl we verder kennis nemen van de beleving van Zidane. Het maakt de film waarlijk tot een metamediale gebeurtenis: een film die over het medium film vertelt door van binnenuit dat medium te verkennen en uit te diepen, terwijl er blijvend op een filmische wijze verhaald wordt over het voetbalspel van Zidane in die bewuste wedstrijd.

Dat de film vertoond wordt in filmtheaters en in het reguliere circuit van de beeldende kunst behoort evenzeer tot het concept van de film. Opnieuw wordt zijn tweeledige karakter bevestigd. Deze dubbele vertoning zet de manipulatie van de beeldvorming die zich binnenin de film voltrekt verder ten aanzien van de institutionele vormgeving van de kunsten en audiovisuele producties. De kunstenaars betrekken deze instituties vanuit hun spel met de mediatisering. Dit (dubbel) proces zet zich ook door in de receptie, die uiteraard ook in het verlengde ligt van de bestaande institutionele vormgeving. In sommige (meer populaire) interviews (zoals bijvoorbeeld op de DVD) wordt de receptie van beide cultuurindustrieën met elkaar vergeleken en tegen elkaar uitgespeeld – de filmwereld wordt als protectionistisch omschreven. Dat de receptie zich in verschillende disciplines voordoet en dat het tot een uitwisseling komt, lijkt me een interessant gevolg van het kunstwerk omdat het mee de instellingen en hun conventies in vraag stelt.

De film richt op een specifieke manier onze aandacht op een voetbalwedstrijd. Het is duidelijk dat het verder doordringen in de realiteit mogelijk gemaakt werd door een uitbreiding van de technologische mogelijkheden. Maar ook ten aanzien van die uitbreiding van mogelijkheden moeten steeds keuzes gemaakt worden. Er is niet alleen een toename in de veelheid aan keuzes – de makers beschikken uiteindelijk over 17 verschillende films over Zidane – ook een vormgeving dringt zich op. Er diende een extra beeld gevormd te worden met betrekking tot een realiteit die een verfilming kent.

Waarin situeert zich nu nog de onderscheidbaarheid van de kunst (binnen de vergaande metamedialiteit die de film eigen is)? Feitelijk is *Zidane* een technologisch product net als andere technologische producties. De film is een medespeler in onze mediatechnologische werkelijkheid en verplicht ons zelfs de bestaande disciplines (zoals de beeldende kunst en de daarbij horende kunstcritiek) te herzien vanuit een verhouding tot de mediatechnologie. De kunst bestaat er evenwel in om zich met een productie binnen de mediatisering zelf te onderscheiden door een beeld te creëren met en over de mediatechnologie. Het wordt een kunst om de mediatisering te verbeteren (op vlak van inhoud, vorm en technologie).

Dit brengt ons tot een hernieuwde aandacht voor de verhouding tussen esthetica en technologie, aangezien het er om gaat de esthetica (van de kunst) binnen de context van de technologische media op te zoeken en verder te bepalen. Het hangt samen met het feit dat de kunstenaars zelf opgegroeid zijn met de technologische cultuurindustrie. Om hun gevoeligheid te articuleren en zich actueel een identiteit te kunnen aanmeten, dienen ze zich onvermijdelijk te verhouden tot de mediatechnologie die ook hen bepaalt. Het portret van de 21^{ste} eeuw dat ze met Zidane vormen, is ook het portret van de wijze waarop hun verbeelding werd gevormd.

6.1.2. De herziening van het denken over esthetica en technologie in *Zidane*, met een andere kunstgeschiedenis tot gevolg

De manier waarop Gordon en Parreno hun portret realiseren, is door in de media-industrie, waardoor ze zelf geconditioneerd zijn, mee te stappen en de capaciteiten van weergave en verbeelding daarbinnen te manipuleren. Dit noopt tot een herziening van de verhouding van esthetica en technologie met betrekking tot kunst. We kunnen de esthetica niet louter met kunst associëren en die tegenover onze technologische werkelijkheid stellen.

Vertrekkend van *Zidane* zal ik de denkbeelden beproeven en corrigeren van de denkers die aan bod gekomen zijn in het tweede hoofdstuk. Daar werden confrontaties opgezet tussen: Benjamin en Greenberg, McLuhan en Lyotard en ten slotte tussen Manovich en Bourriaud (zie hoofdstuk 2).

Benjamin beschrijft in zijn essay “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” uit 1936 dat door beelden op een bepaalde manier te

monteren de film in zijn vertoning het denken en voelen van het publiek manipuleert. De film, die Benjamin karakteriseert als een massamedium, neemt het publiek mee in haar beweging. Dit maakt de film voor Benjamin ook tot een politiek medium, in de zin dat het de massa (het publiek) als massa tot een bepaalde beweging (in het denken en het voelen) brengt. Benjamin geeft ook twee mogelijke richtingen aan waarop deze politieke beweging zich kan uitwerken: een esthetisering (van de politiek) en een politisering (van de esthetiek). Benjamin beschouwt de eerste als verderfelijk en de laatste als wenselijk.¹⁹⁴

We herkennen in *Zidane* beide benaderingen: een esthetisering en politisering, maar vooral de uitdieping van het balanceren tussen beide. (Verderop, in 6.1.5 zal ik de vraag stellen in welke mate dit op een kritische manier gebeurt.)

De hele film is feitelijk een esthetisering van de sterspeler Zidane. Er wordt abstractie gemaakt van het voetbalspel om in alle mogelijke details Zidane te volgen. Dit wordt op een bijzonder mooie en meeslepende manier in beeld gebracht. Het maakt de aandacht voor Zidane groter dan die normaliter al is. Hij krijgt door dit filmisch portret een uniciteit en een duurzaamheid toegeschreven terwijl hij toch ook een vervangbare speler is die mee door de media gemaakt en gereproduceerd wordt. De aura die Zidane als mediaster al heeft, wordt door de film van Parreno en Gordon zeker niet verminderd. Integendeel, het wordt letterlijk en figuurlijk uitgegroot: de voetballer Zidane krijgt de eer vereenzelvigd te worden met een portret van de 21^{ste} eeuw. In de film schuilt door de esthetisering een bevestiging van de politieke cultuur – de entertainmentcultuur van de technokapitalistische globalisering – waar Zidane zelf een product van is.

Maar is de film dan verderfelijk of kritiekloos? Er is in de film ook het verder uitdiepen en bestuderen van de gevoelsmatige expertise van Zidane aanwezig en in ruimere zin van het voetbalspel als vorm van entertainment waartoe we ons verhouden. De film houdt evenzeer de kritische evaluatie in van de entertainmentcultuur waarin we leven en geeft, via een studie van een van onze helden, inzage in wat we vereren en hoe Zidane als mediaproduct zich weet te gedragen binnen het opgezette spel. In die zin valt hier de artistieke uitdrukking ook wel samen met het wetenschappelijke van de film: er is een expliciet verder doordringen en zelfs benoemen van hoe het verfilmd worden en het tot de massa behoren (wat het geval is met Zidane) onze belevingswereld affecteert. De film raakt, vanuit de zelfstudie die erin plaatsvindt, aan de zelfkritische dimensie die de modernistische kunstcriticus Greenberg met kunst associeert. Alleen is die kritische

¹⁹⁴ Het essay wordt besproken in mijn tweede hoofdstuk. Ik herhaal hier, omwille van de duidelijkheid, nog enkele kerngedachten: bij een esthetisering (van de politiek) is er het terug opzoeken van de aura: we verheerlijken de uniciteit van een figuur (terwijl die reproduceerbaar is). We kunnen hier denken aan de filmsterrencultus. Bij een politisering wordt duidelijk hoe de film, als manipulatieve denkmachine voor de massa, een progressieve beweging kan realiseren. Dit kan volgens Benjamin gebeuren wanneer het wetenschappelijke samenvalt met het artistieke.

dimensie terechtgekomen in de entertainmentcultuur die Greenberg er oorspronkelijk lijnrecht tegenover stelde, zoals blijkt uit zijn essay “Avant-garde and Kitsch” uit 1939.

De film is niet te vatten in de politieke tegenstellingen van waaruit Benjamin nog denkt: fascisme versus communisme, waarbij de eerste een esthetisering van de politiek beoogt en de tweede via wetenschap de progressiviteit opzoekt. Dat heeft natuurlijk alles te maken met de politieke cultuur waarin we ons nu bevinden. Actueel is de technokapitalistische globalisering dominant en als we daar tegenin willen gaan, dient dat te gebeuren binnen het systeem zelf. De technokapitalistische globalisering heft als het ware de tegenstelling tussen esthetisering en politisering op.

McLuhan beweert dat de kunstenaar de negatieve effecten van de media ondervangt (zonder dat de kunstenaar daarbij uit het technologische systeem treedt). De kunstenaar is volgens McLuhan dermate gevoelig dat hij de esthetische verandering die de technologie meebrengt kan weergeven, zonder eraan ten onder te gaan. Wat Gordon en Parreno betreft, kunnen we aangeven dat de huidige mediatisering (die typerend is voor de technokapitalistische globalisering) en het bepaald zijn van kindsbeen af door televisie, niet tot een gebrek aan verbeelding en afstompend gedrag heeft geleid. De kunstenaars blijven nieuwsgierig naar wat de media niet in beeld kunnen brengen en ze zijn in staat na te gaan hoe een overdaad aan media ons denken gaat bepalen. De film is erg psychologisch: de makers richten een psychoanalytische blik op het icoon Zidane die zich in een gemediatiseerd voetbalspel bevindt. Dit stimuleert het bewustzijn van de kijker ten aanzien van de beleving van de match en ten aanzien van mogelijke idolatrie. De realiteit wordt dus niet ontkend, maar verder verkend.

Maar gebeurt het continueren van het technokapitalisme in de film wel voldoende kritisch? Met de film wordt alvast niet zo ver gegaan als Lyotard voorstelt en ambieert. We dalen met de film niet af naar de absolute duisternis van onze psyche, om een vorm van onmenselijkheid op te zoeken die alles en iedereen te buiten gaat (in het bijzonder de technologie zelf). Wat niet afgebeeld kan worden, wordt binnen de limieten van het menselijke en technologische bereik opgezocht. De film respecteert en stimuleert het belang van ons bewust zijn in relatie tot de aanwezige technologie, ook als het gaat om wat niet in beeld gebracht kan worden. In die zin is de film in relatie tot de technokapitalistische globalisering eerder op een positieve en creatieve manier kritisch dan op een negatieve.

Alhoewel we met McLuhan meer naar de actualiteit van onze technologie toe bewegen en we de film daardoor beter kunnen bepalen, dienen we nog een stap verder te zetten. Bij McLuhan werden de verschillende (communicatie)media op zich geanalyseerd en werden hun effecten omschreven. Door de digitale technologie worden actueel ook de effecten van de verschillende media manipuleerbaar en onderling uitwisselbaar. Vandaag worden we bijvoorbeeld nog steeds beïnvloed door de televisie (die het meest toonaangevende medium was in de tijd dat McLuhan zijn theorieën begin jaren 1960 ontwikkelde), maar diezelfde televisie is ondertussen gedigitaliseerd en

opgenomen in een netwerk van media. Dit maakt dat de opname- en uitzendkwaliteit van verschillende media (televisie en film bijvoorbeeld) nog maar moeilijk kan onderscheiden worden. We komen terecht in de meta- en postmedialiteit die Lev Manovich als typerend acht voor ons computertijdperk. Dit brengt ons tot een conditie waarbij we ons onafhankelijker kunnen maken van de karakteristieken en effecten van een specifiek medium, terwijl we rondom rond door media worden bepaald en ook steeds weer in die media actief zijn. Ook de kritische dimensie zullen we met betrekking tot deze conditie moeten terugvinden. We kunnen daarvoor een beroep doen op Bourriaud die als curator en denker over actuele kunst de invloed van de technologie in rekening brengt, maar evenzeer een kritische verwerking van die invloed nastreeft.

Met *Zidane* wordt het medium film feitelijk opnieuw uitgevonden, alleen al door er zoveel andere media op aan te sluiten en erin op te nemen. Het medium film wordt geherprogrammeerd, zowel in de opname (waarbij Gordon en Parreno de cameramannen regisseren tijdens een live-gebeuren) als in de editing (waarbij er allerhande combinaties tussen verschillende beeldregisters gemaakt worden). Filmtheoretica Beugnet omschrijft de herprogrammatie van het medium film vanuit een vergevorderde beeldmanipulatie als volgt:

“Neither documentary nor conventionally filmed portrait, between the experimental and the popular, their film is an audio-visual poem, a work that embraces all that the technology of sound and image has to offer to date to produce a thought-provoking and deeply affecting evocation of the twenty-first century’s world of images.” (Beugnet 2007, 171)

Er is niet alleen een vorm van metamedialiteit (zoals ik ook in 6.1.1 toelichtte) die we in deze film herkennen en die typerend is voor onze tijd. Deze film kan zich ook associëren met de esthetische relationaliteit die Bourriaud voorstelt en dit zal het mogelijk maken de kritische dimensie van het kunstwerk verder scherp te stellen.

Bourriaud duidt met de esthetische relationaliteit een manier aan waarop kunstenaars (vooral in de jaren 1990), onder invloed van de technologische mogelijkheden, in hun kunst tot voorstellen komen voor ander sociaal gedrag of een ander sociaal gebruik van de media. Dit ziet Bourriaud als een mogelijkheid tot verzet tegen de standaardisatie die de technologie volgens hem meebrengt. Bourriaud duidt trouwens Parreno aan als het voorbeeld van een kunstenaar die geassocieerd kan worden met de bepaling “esthetische relationaliteit” (Peyton-Jones and Obrist 2011, 37-52). Parreno heeft in zijn oeuvre, net als Gordon, vaak met mediabeelden gewerkt en de werking ervan bevraagd. Daarmee trad hij met die mediabeelden uit het reguliere circuit, en alleen al daardoor brengt hij er een andere (meer meditatieve en reflectieve) relatie mee tot stand. Maar er is meer. Het is opvallend hoe vaak Parreno voor zijn

werken samenwerkingsverbanden is aangegaan met andere kunstenaars (niet alleen met Douglas Gordon, maar evenzeer met Dominique Gonzalez-Foerster, Rirkrit Tiravanija, Carsten Höller, Liam Gillick en anderen). Hier zien we als het ware de esthetische relationaliteit toegepast op de werking van de kunst zelf. Kunst is hier niet een geïsoleerd product dat gemaakt wordt door een enkele kunstenaar om een enkel gezichtspunt tot uitdrukking te brengen. Reeds in de productie is er een andere verhouding tot wat gemaakt wordt en kan er van een bijzonder sociaal gedrag gesproken worden. Het is een sociaal gedrag dat ontstaat in het verlengde van de media en waarbij er gezocht wordt naar een ander gedrag ten aanzien van die media en onze beeldvorming. Daarin schuilt een kritisch vermogen, of ten minste, zoals Bourriaud het stelt, een vermogen om een alternatief te bieden ten aanzien van de standaardisatie die de technologie meebrengt. Het alternatief (ten aanzien van de standaardisatie) kenmerkt zich dan door het relationele perspectief en de wijze waarop in de kunst, vanuit de invloed van de media, nieuwe voorstellen tot gemeenschappelijkheid ontwikkeld kunnen worden.

Ik kan mij goed vinden in de analyses van zowel Manovich als Bourriaud, alleen wil ik die, zoals ik in mijn tweede hoofdstuk heb aangegeven, verruimen. Manovich bespreekt vooral heel concreet de wijze waarop de computer onze cultuur bepaalt en een nieuwe taal geeft. Ik denk dat we nog een stap verder moeten gaan en ons afvragen hoe onze cultuur op haar beurt de computer bepaalt en van een vormgeving voorziet. Wanneer Bourriaud benadrukt dat er in de kunst een andere (esthetische) relatie tot de technologie wordt ontworpen, dan dienen we daaraan toe te voegen dat dit kan binnen de technologische media zelf zonder zich van de cultuurindustrie af te zonderen. *Zidane* brengt mij tot een bevestiging van beide aanzetten tot verruiming. De film onderzoekt hoe een subject bepaald wordt door en ook omgaat met de hem omringende mediamaatschappij (voorbij een eng technologisch determinisme). Dit onderzoek doet zich voor binnen de instrumentaliteit (van het filmgenre) van deze mediamaatschappij zelf.

Vanuit deze analyse wil ik de reflectie hernemen betreffende de wijze waarop de kunst en het kunst-zijn zich onderscheiden van de technologie. Ik wil de door technologie bepaalde werkelijkheid hernemen en verder doordenken, om vervolgens aan te geven wat dit betekent voor de kunstgeschiedenis.

Door de technologie eigen aan de tijd in te zetten (zoals in *Zidane* gebeurt) en in relatie met deze mogelijkheden een beeld te vormen, wordt een beeld van de eigen technologische tijd gecreëerd. We zien hoe in *Zidane* een beeld gecreëerd wordt van de psychologie van een speler die zich in het gemediatiseerde voetbalspel bevindt. De technologie creëert mee de mogelijkheid om verder door te dringen in dit bewustzijn en nodigt ons uit tot het creëren van een extra reflectie daarover. In het creëren van de mogelijkheden tot toegang tot de werkelijkheid en van de duiding van deze toegang, schuilt volgens mij het (technologische) artistieke vermogen.

De kunst kan ons tot betere technologie brengen in de zin dat de kunst ons tot technologie kan brengen waarin (bewuster) gereflecteerd wordt over de omgang met technologie. De kunst kan ons mens-zijn en onze menselijke verhouding mee in beeld brengen in de technologie. Zo kan er een esthetische dimensie (een reflectie over de verbeelding verbonden met de zintuiglijke waarneming) ontsloten worden binnen het metamediale proces dat ons vandaag overkomt. De technologie is dus niet enkel een zaak van berekening. Binnen de logica van de techniek is er ruimte voor een esthetica. De wijze waarop die esthetica ontsloten wordt, kan al dan niet kritisch zijn. (Op de kritische dimensie die in de film aanwezig is en op de vraag of *Zidane* zelf wel kritisch genoeg is, zal ik ingaan in 6.1.5.)

Hier wil ik nog aan toe voegen dat *Zidane*, die ons tot een herziening van de relatie tussen kunst en technologie brengt, ons ook tot een herziening van de kunstgeschiedenis uitnodigt. Als duidelijk wordt dat kunst zich niet noodzakelijk hoeft af te grenzen van de technologische media en de entertainmentcultuur, dan kunnen we de hedendaagse kunstgeschiedenis ook herbekijken en herschrijven vanuit een aandacht voor de meer populaire producties. Deze laatste hebben mee onze beeldvorming gevormd en hebben onze actuele esthetica mee voorbereid, vaak meer nog dan de zogenaamde moderne kunst. We dienen de entertainmentcultuur die vaak tot goedkoop vermaak verwordt verder te ontwikkelen en te verdiepen.

De vroege films en allerhande mediaproducties vanaf het begin van de twintigste eeuw mee in rekening nemen en onze audiovisuele geschiedenis in relatie brengen met de moderne beeldende kunst, helpt om een kritische oriëntatie uit te bouwen ten aanzien van onze actuele en toekomstige cultuur. Het helpt onze actuele audiovisuele cultuur kunstzinniger te maken. Deze herziening van onze kunstgeschiedenis (vanaf 1900) vanuit een aandacht voor de mediatechnologie geeft ons in de 21^{ste} eeuw alvast een inspirerende voorgeschiedenis.

6.1.3. Een heridentificatie van de technologie of een metafysica van het geraakt worden

Laten we verder inzoomen op de esthetische ervaring binnen de context van de technologie en van *Zidane* in het bijzonder en ons afvragen tot welke metafysica van de kunst ons dit brengt: brengt de esthetische ervaring ons tot een hernieuwde (conceptuele) identiteit van de technologie of tot een metafysica van het (emotioneel) geraakt worden? Ik kies voor een combinatie van beide. Ook de Franse filosoof Jean-Luc Nancy lijkt voor het samenbrengen van beide te opteren. Toch verwaarloost hij volgens mij de wijze waarop ons cognitieve denken aanwezig blijft tijdens het geraakt worden en meer nog, de wijze waarop dat cognitieve denken het geraakt worden van een identiteit voorziet. De kunst kan ons vertellen over hoe de technologie ons (esthetisch) raakt, maar de wijze waarop ze daarover vertelt, geeft diezelfde technologie ook een nieuwe (conceptuele) identiteit. Jean-Luc Nancy herkent uiteindelijk in de esthetische ervaring van kunst een identificatie van de technologie zonder cognitie. In

dit laatste volg ik hem niet. Uitgaande van *Zidane* zal ik aangeven hoe het (conceptuele) denken en het geraakt worden dat zich voordoet in en tegenover de film, steeds weer op elkaar inwerken, elkaar versterken, en in hun wisselwerking elkaar ook tot een nieuwe identiteit brengen.¹⁹⁵

De filosoof Jean-Luc Nancy situeert de kunst in de technologie (zie ook mijn derde hoofdstuk) en komt daarmee tegemoet aan mijn voorstel om ons met de kunst en haar esthetica niet langer af te keren van de technologie. Hij noemt de kunst “tweedegraadstechnologie”. De kunst overstijgt de technologie doordat ze het (esthetische) gevoel ervan tot uitdrukking brengt. Dit overstijgen brengt ons tot de tweede graad, tot de aanraking van de (ware) gevoeligheid die de technologie teweegbrengt. De ervaring van deze overstijgende gevoeligheid blijft, ook volgens Nancy, een ervaring die zich binnen onze, door technologie geconditioneerde werkelijkheid, afspeelt. Nancy spreekt in dit verband ook van een “transimmanentie”: binnen de technologische conditie wordt tot een ervaring gekomen die ons (verstand) te buiten gaat, en die ons in ons gevoel dezelfde conditie laat voelen, zonder meer (zonder belang). Deze conditie is dan dat er geen gedeeld verstaan meer is, maar dat we dit gevoel wel delen.

In *Zidane* wordt er veel aan gedaan om een gevoel te creëren en de ervaring van een gevoel door te geven, dit terwijl de film duidelijk van technologie doordrongen blijft. De soundtrack die de film begeleidt, zorgt voor een onderdompeling in het geluid. Deze compositie helpt ons mee in trance te brengen en op te gaan in de beelden die getoond worden. De vele esthetische close-ups, vertragingen en abstracte overgangseffecten verscherpen de gevoelsmatige betrokkenheid. Betekent dit dat de kunst van deze film erin bestaat om ons, binnen de technologische bemiddeling, tot een gezamenlijke gevoelsbeleving te brengen die duidelijk maakt dat er geen gedeeld verstaan meer is? Doet zich hier effectief een samenvallen van het gevoel met zichzelf voor, zonder dit samenvallen van een verstandelijke betekenis te voorzien? Precies het ontbreken van de betekenis zou dan des te meer het gevoel aanwezig maken (als ik het denken van Nancy volg). Hebben Gordon en Parreno, vanuit de ervaring van het opgaan in een voetbalwedstrijd, hun film erop gericht zo dicht mogelijk bij het gevoel van dat opgaan te brengen zonder terug te refereren aan het conceptuele (verstandelijke) niveau dat met het voelen gepaard gaat? Hebben ze het conceptuele niveau van de voetbalreportage en de kunst zodanig weten te doorbreken dat er enkel een waarachtige en pure gevoeligheid overblijft?

¹⁹⁵ In mijn derde hoofdstuk heb ik (vertrekkend van Heidegger en Nancy) steeds de spanningsrelatie tussen differentie en identiteit opgezocht. Daar heb ik uiteindelijk een alternatieve interdependentielogica voorgesteld tussen differentie en identiteit, waarbij er meer recht werd gedaan aan het belang van de identiteit. In deze bespreking met betrekking tot *Zidane* zal ik aantonen hoe het kunstwerk mij in deze oriëntatie bevestigt.

Nancy verdedigt het belangeloze, pure voelen. Maar dient dat belangeloze voelen niet ook altijd in relatie gebracht te worden met het begrip van de conditie waarop het reageert en is het niet zinvoller om die relatie te denken? De film geeft mij veeleer de indruk dat er een gedeelde gevoeligheid ontstaat betreffende de actuele manipuleerbaarheid van het denken en voelen. Ik herken deze positie in relatie tot de creatie van de film zelf, de professionele besprekingen en duidingen van de film en mijn beleving van de film als toeschouwer waar ik nu verder op zal ingaan.

De film is niet alleen een technologie die de technologie overstijgt en ons tot een transimmanentie brengt die zich enkel in het voelen afspeelt terwijl het conceptuele verstaan steeds weer doorbroken wordt. De film creëert ook juist opnieuw een conceptueel verstaan en verhaalt over hoe de technologie ons conceptuele verstaan (en ons begrip van kunst) opnieuw uitvindt of herneemt.

In *Zidane* hebben de makers de formule van de voetbalreportage overstegen en hebben ze getoond wat normaal verborgen blijft binnen een voetbaluitzending: de expliciete beleving van een speler terwijl hij zich in het spel bevindt. In de film is dat bovendien aan een verstaan gekoppeld door zinsneden uit vroegere interviews aan de beelden te koppelen (en als ondertiteling in beeld te brengen). De wijze van filmen en editen, die ons gevoel begeleidt en mee creëert, ons tot een sensatie brengt, vertelt mee over deze beleving, belichaamt die. In de film blijft een verteller aanwezig (middels de tekst die in de film als ondertiteling verschijnt) waardoor wat we zien en beleven steeds ook van een uitleg, een vertelling, voorzien is.

Alhoewel er in verschillende besprekingen van *Zidane* ook vaak de nadruk gelegd is op de transgressie en de differentie, die ons tot een verhevigd voelen brengen, gebeurt dat noodgedwongen in relatie tot een specifiek referentiekader dat een vooropgesteld cognitief begrijpen impliceert. Martine Beugnet bijvoorbeeld haalt de film aan als voorbeeld binnen haar studie *Cinema and Sensation, French Film and the Art of Transgression*. Alhoewel ze de nadruk op de differentie en de sensatie blijft leggen, benadrukt ze daarbij steeds het verstaan eigen aan het medium cinema. Zo stelt Beugnet:

“Film is, by definition, the medium of being as change. From one image to the next, space and figure, composition and texture, volume, colours and light will vary, and as we know from the mainstream models of film production, to reinscribe these alterations into a pre-existing spatial and narrative logic and, by extension, into a specific discursive regime (to which in turn, the viewer’s perception will be subjected) is to set out a whole array of tricks, rules and prescriptions – a continuity system – that ensures a sense of linear stability to the end result.” (Beugnet 2007, 129)

In de analyse van Beugnet merken we dat ze de vele uitzonderlijke vormen van sensatie die Gordon en Parreno met hun film weten op te wekken toch ook steeds terugkoppelt naar een verstaan dat er reeds was. Er speelt zich een begrijpend zien af. Het is het conceptuele referentiekader waar zij uit vertrekt (filmtheorie en -geschiedenis) dat mee haar beleving duidt. Het is vanuit dat conceptuele herkennen dat de rijkdom van de film door Beugnet wordt beargumenteerd. Zoals bijvoorbeeld in de volgende passage:

“Strikingly, in the extreme close-up on the face, the recording of minute facial moves and pouring sweat, and, in the moments of action in particular, the way the tele-lens crushes the figure into the background, the film recalls the world of the western, and, in particular, the heightened effects favoured by Sergio Leone; in the brutal accelerations of speed, the tumult of bodies jostling, the sound of blows, one finds the sudden echo of cavalcades and shoot-outs, of packs of horses and hooves hammering the ground.” (Beugnet 2007, 174)¹⁹⁶

Het voelen dat via de film tot stand komt, brengt een (hernieuwd) conceptueel denken op gang, maar ook het omgekeerde is het geval: de film introduceert een hernieuwd conceptueel denken en stimuleert daardoor ook het voelen. Dit spel in relatie tot het verstandelijke maakt, mijns inziens, de film tot kunst. Toch kan ik begrijpen dat zelfs wanneer we het getoonde herkennen en dit ons conceptueel en gevoelsmatig inspireert, we er toch nog de relevantie niet direct van inzien of dat we er niet van overtuigd zijn dat het hier om kunst gaat. Hoe komen we dan toch tot dat oordeel?

Wanneer ik er voor koos om *Zidane* in dit proefschrift als kunst voor te stellen, dan ben ik vertrokken vanuit een aanvoelen dat zelf reeds gestimuleerd werd door het merk “Douglas Gordon” dat ik kende en door het filmconcept dat voorgesteld werd. Mijn voelen was geïnformeerd. Dat is in de loop van de tijd steeds meer toegenomen en de bevestiging die ik voelde met betrekking tot deze film werd gevoed door tenoren uit de kunst- en mediawereld die de film als interessant voorstelden (zoals bijvoorbeeld de kunstcriticus Michael Fried). In plaats van ervan uit te gaan dat de betekenis steeds doorbroken wordt door iedere vorm van nieuwe informatie en daardoor de film steeds weer tot een andere wordt (zoals Nancy doet), kunnen we er ook van uitgaan dat een specifieke betekenis van de film met het toenemen van informatie en kennis evenzeer verruimd wordt.

¹⁹⁶ Deze omschrijving van Beugnet mag trouwens niet als een louter persoonlijke verbeelding van haar opgevat worden. In de “special features” van de DVD (Gordon en Parreno, 2006) vertelt Darius Khondji, de verantwoordelijke voor de cinematografie, dat de wijze waarop *Zidane* in beeld is gebracht in de film verwant is met hoe dit in westerns gebeurt.

In mijn standpunten over *Zidane* heb ik voornamelijk twee punten benadrukt: (1) het continueren van het spel tussen verstand (dat conceptuele begrippen maakt) en verbeelding (die ons in relatie tot het verstand tot een voelen brengt), zowel in het maken als het oordelen over de film en (2) hoezeer dat spel steeds door de technologie bemiddeld wordt.

Het toenemen van die technologische bemiddeling is het nieuwe dat de hedendaagse kunst typeert. Door de technologische bemiddeling van het spel tussen verstand en verbeelding, kunnen we in het proces van dit spel verder doordringen – alsof we een kijkoperatie uitvoeren. Dit is exact wat in *Zidane* gebeurt: via de film dringen we verder door in het voetbalspel (van Zidane) en leren we ook hoe de technologische bemiddeling het spel tussen verstand en verbeelding bepaalt. Er is daarbij niet alleen het gevoel dat tot zichzelf gebracht wordt en deze film tot kunst maakt. Via de technologie van de film wordt ook onze (verstandelijke en conceptuele) beeldvorming van Zidane, de kunst en de technologie bijgesteld, vergroot en uitgediept. Het is ook de kunst (van de technologie) om het verstandelijke begrijpen van het getoonde uit te diepen en tot nieuwe (begripsmatige) identiteiten (betreffende Zidane, kunst en technologie) te brengen. De wijze waarop dat gebeurt in *Zidane* maakt de film tot een specifieke en eigenzinnige kijkoperatie van de 21^{ste} eeuw.

Het spel tussen verstand en verbeelding dat in de technologie is ingebed en vanuit de technologie tot een opeenvolging van identificaties kan leiden, zet zich voort in de wijze waarop erover gesproken en bericht wordt. De gemaakte identificaties kunnen daardoor versterkt of verzwakt worden. Wanneer mijn beeldvorming betreffende *Zidane*, kunst en technologie door niemand bevestigd wordt, zal ik die waarschijnlijk ook herzien.

6.1.4 De “to-be-seeness” van *Zidane*: kunst als metacognitie binnen het technologische proces

Het traject dat ik heb ingezet zoekt de kunst steeds op in de wisselwerking tussen een aandacht voor technologie en voor esthetica. In feite zoek ik naar een kunst die de esthetica die door de technologie wordt mogelijk gemaakt, kritisch bepaalt en daardoor het moderne denken betreffende kunst voortzet binnen de technologie.

Om de kritische positie uit te werken, is het zinvol om concreet een kritische analyse van de kunst op te zoeken en na te gaan hoe we die binnen onze technologische context kunnen inzetten. Daarom zal ik, vertrekkend van een interpretatie van de Kantspecialist Paul Guyer¹⁹⁷, kort aangeven hoe we de kunst vanuit het kritische,

¹⁹⁷ In mijn vierde hoofdstuk, kader en bespreek ik Kants esthetica en de postkantiaanse verwerking van Gadamer en Derrida die ik op hun beurt opneem in de Kantinterpretatie van Paul Guyer. Zodoende heeft Guyer in dat hoofdstuk een centrale rol. Ik focus in mijn bespreking van *Zidane* onmiddellijk op de kerngedachte (van de metacognitiviteit) die ik ontleen aan Guyer om die verder te specificeren en te expliciteren.

kantiaanse denken als metacognitief kunnen duiden. Vervolgens zal ik vanuit de kunstkritiek van Michael Fried aantonen hoe we die metacognitiviteit kunnen herkennen binnen *Zidane* en de wijze waarop we technologisch bepaald zijn.

De Kantspecialist Paul Guyer duidt het esthetisch oordeel als metacognitief. Hij benadrukt dat het esthetisch oordeel, of dat nu over de natuur of de kunst gaat (ook in Kant) gepaard gaat met een (conceptueel) bewustzijn van hetgeen waarover we oordelen. We kennen het concept waartoe we ons verhouden: dat kan een vogel zijn of een schilderij of een artistieke installatie en deze kennis stuurt ons oordeelsvermogen. Daar komt bij dat bij een esthetisch oordeel de werking van het denkproces dat met datzelfde esthetische oordelen gepaard gaat, zichtbaar wordt. Daarin schuilt de zelfreflectiviteit van het (kantiaanse) esthetische oordeel. Ik begrijp de samenwerking van deze twee eigenschappen als volgt: in het esthetisch oordelen is er een zelfreflectie aanwezig waaraan wij participeren (en waar wij toegang toe hebben) vanuit onze wijze van kennen. In ons esthetisch oordeel licht onze wijze van kennen op een metacognitieve wijze op.

In een tijd die geheel door technologie bepaald wordt, dienen we volgens mij deze kantiaanse interpretatie ook op te nemen in een technologische context. Dit betekent dat de metacognitiviteit die we het esthetisch oordelen toeschrijven, ook bepaald zal worden door de technologie. Dan komt een esthetisch oordeel met betrekking tot kunst er volgens mij op neer dat we ons in dat oordeel verhouden tot een concept dat reeds technologisch bepaald is en dat de zelfreflectiviteit van het esthetisch oordeel mee door technologische effecten bepaald wordt. We krijgen via de technologie zicht op de metacognitiviteit van het esthetisch oordeel.

De kunstkritiek die Michael Fried ontwikkelt met betrekking tot *Zidane*, illustreert mijns inziens perfect de werking van deze (kantiaanse) metacognitiviteit en plaatst haar (vanuit de aandacht voor dit kunstwerk) in een technologisch medium (film). Dit gebeurt bij Fried weliswaar vanuit een kunstkritische positie die op Diderot teruggaat, maar we kunnen zijn analyse inpassen binnen het vooropgestelde kantiaanse denkkader. Ik lees hiernavolgend de ideeënvorming van Fried als het verslag en de uitwerking van een esthetisch oordeel (in kantiaanse zin).

Niet alleen verhoudt de toeschouwer zich tot het concept van de film die hij gaat bekijken, hij treedt dat concept tegemoet vanuit een theoretisch (voor)verstaan dat hij zelf reeds met het voorgestelde concept verbindt. Wanneer een werk zich als kunstwerk aandient, treedt de toeschouwer die ook met zijn (impliciete of expliciete) theorie over kunst tegemoet. In het geval van Fried is dat voorverstaan gebaseerd op de kunstkritiek van Diderot, waarbij de begrippen absorptie en theatraliteit centraal staan (Fried 1988, 2008).

Absorptie wijst op het bezig zijn (van de afgebeelde personen) in een eigen wereld alsof de toeschouwer er niet is, terwijl theatraliteit net de medewerking van de

toeschouwer verlangt om het kunstwerk tot stand te kunnen brengen. Via de confrontatie met een voorstelling van een wereld die op zichzelf gericht is, ontstaat bij ons een gelijkaardig mentaal spel. We komen tot een aanschouwen van de werkelijkheid, los van de werkelijkheid en onszelf. In het geval van theatraliteit, dienen we met het kunstwerk op zo'n manier te interageren dat dit mentale opgaan in het werk niet meer mogelijk is. Deze absorptiestrategie vormt voor Fried een criterium om te bepalen of iets al dan niet kunst is.

De absorptiestrategie koppelt volgens mij een praktische uitwerking aan de autonomie van het kunstwerk en van het esthetisch oordeel (zoals we dat bij Kant terugvinden). Fried vestigt er de nadruk op hoe zich binnen het kunstwerk de voorstelling van een geheel op zichzelf gerichte situatie voordoet, onafhankelijk van mijn fysieke medewerking waardoor ik vervolgens ook in een zekere onafhankelijkheid van mezelf tot mijn oordeel kom. Maar Fried's concept van kunst (de absorptiestrategie) is slechts één van de mogelijke vormgevingen van deze autonomiegedachte. (Ik kom hier later op terug.)

Fried is vanuit een nieuwsgierigheid met betrekking tot het concept van de film van Gordon en Parreno naar *Zidane* gaan kijken. Hij wilde er achter komen hoe de film, die wordt voorgesteld als een portret (van een gemediatiseerde voetballer), met de absorptiestrategie zou omgaan. De film heeft hem als kunstwerk overtuigd: hij werd bevestigd in zijn theoretische denkbeelden over kunst en kon die middels het kunstwerk verder verfijnen. De audiovisuele productie heeft hem met een verbeelding geconfronteerd waarin hij zijn theorieën (betreffende absorptie en theatraliteit) herkende, maar die hem ook verder vertelde over het functioneren van die theorieën. Op een beeldende en conceptuele manier gaf de film verder gestalte aan zijn theoretisch denken.

Fried vestigt er in zijn bespreking van de film (Fried 2008, 226-233; Peyton-Jones and Obrist, 2011, 133-144) de nadruk op dat Zidane tijdens het voetbalspel geheel en al geabsorbeerd is. Hij gaat geheel in het spel op en dit schijnbaar zonder de aandacht voor de toeschouwers. Met andere woorden, hij is geconcentreerd (geabsorbeerd). Dat wordt ook steeds in beeld gebracht. Toch is Zidane ervan op de hoogte dat hij voortdurend bekeken wordt. Hij weet dat er duizenden toeschouwers zijn, dat het uitgezonden wordt op televisie en dat hij bovendien nog eens gefilmd wordt door 17 camera's. Zidane weet dat en de film laat dit ook aan ons zien. Fried:

“(A) major part of the conceptual brilliance of *Zidane* consists in the fact that its protagonist's sustained feat of absorption is depicted as taking place before an immediate audience of eighty thousand spectators, with millions watching via TV. Thus throughout the film there is the unmistakable implication that Zidane himself, as we see

him, could not be other than acutely aware that literally untold numbers of viewers have their eyes on him.” (Fried 2008, 229)

Concreet wordt de verbeelding van het bewustzijn dat men gefilmd (bekeken) wordt, door Fried in de film op drie wijzen herkend. Gedurende de film komen monitors in beeld die in het stadion aanwezig zijn en waarop de directe TV-verslaggeving van de wedstrijd te volgen is. Ook wordt Zidane in beeld gebracht wanneer hij kijkt naar het scorebord en wordt hij soms in beeld genomen op een manier dat de focus zich verplaatst van hem naar het publiek. Maar vooral, merkt Fried op, verschijnen er gedurende de film bij wijze van ondertiteling uitspraken van Zidane over hoe hij zich in het spel bevindt.

Via de ondertiteling wordt verteld over het wisselende (en volgens Fried ook steeds dubbele) perspectief dat Zidane ervaart, betreffende het bewustzijn en het vergeten van het aanwezige publiek. Zidane voelt de aanwezigheid van de massa, kan er zelfs soms voor kiezen specifieke heel detaillistische elementen tot zich door te laten dringen (zoals bijvoorbeeld het draaien van iemand in zijn stoel), dan weer gaat hij helemaal in de match op. Maar Zidane merkt op: “On n’est jamais seul.” Fried benadrukt in verband met de ondertitels:

“As for the subtitles themselves, I am of course greatly struck by the fact that Gordon and Parreno make a point of Zidane’s consciousness of the crowd, which suggests that they recognize, explicitly or otherwise, that this is the crucial issue, artistically and ontologically, raised by their “portrait.”” (Fried 2008, 231)

Dus, wanneer we naar *Zidane* gaan kijken, dan weten we dat we naar een film gaan met artistieke pretenties. Dit bepaalt reeds de mogelijkheid van ons oordeel. Voorts verbeeldt de film hoe ons actuele bewustzijn door de technologie wordt geaffecteerd. Dat is de zelfreflectieve dimensie waarmee we in de film kennis maken via de wijze waarop Zidane in beeld wordt gebracht. De metacognitieve functie van het kunstwerk voltrekt zich in de wijze waarop er over ons esthetisch oordeel verteld wordt. Dit gebeurt in dit kunstwerk door het benadrukken van wat Fried “to-be-seeness” noemt: het bewustzijn van het feit dat men gefilmd (bekeken) wordt. Dat extra bewustzijn wordt in beeld gebracht, of beter: wordt in het beeld gecreëerd.

Zidane is niet het enige werk dat Fried tot deze bevindingen brengt: hij ervaart hetzelfde bij een veelheid aan fotografische werken die gemaakt zijn vanaf 1970. Het gevolg is dat Fried zijn kennis over kunst bevestigd ziet, maar ook bijstelt. Het geabsorbeerd zijn dat hij toeschrijft aan kunst blijft hij herkennen, maar het komt in onze tijd voor in conjunctie met de ervaring van het “to-be-seeness”. Fried is dus, vanuit de confrontatie met voornamelijk fotografische werken (of filmische werken

zoals bij *Zidane*) tot een nieuw oordeel over kunst gekomen, waardoor hij zijn conceptueel begrip van de kunst bijstelt: we hebben vandaag te maken met absorptie (en dus kunst) die zich in een technologisch medium voltrekt. Daarom publiceert Fried in 2008 het boek *Why photography matters as art as never before*.

Hier wil ik nog enkele kanttekeningen bij maken.

Fried vertrekt natuurlijk van een specifieke benadering van kunst (de these: absorptie versus theatraliteit) die hij historisch en kritisch wel goed weet te onderbouwen middels verschillende studies en die ikzelf ook heel rijk vind. Zoals reeds aangegeven, zijn er echter ook andere benaderingen mogelijk (Greenberg en Krauss, en ook de Dube hebben eigen voorstellen ontwikkeld). Ook ik zal in het hiernavolgende punt (6.1.5) een voorstel doen. Bij elk begrip van de kunst, zal volgens mij wel steeds hetzelfde schema gevolgd worden: in ons esthetisch oordeel wordt een metacognitieve kennis ontwikkeld met betrekking tot ons begrippenkader. De kunst maakt de herkenning van dit proces mijns inziens extra moeilijk (en relatief) omdat er geen vaststaand begrip van de kunst is dat allesomvattend is. (Dat komt ook overeen met de kantiaanse gedachte dat de kunst een ten dele geïntellectualiseerd oordeel is: er wordt vanuit een concept vertrokken en niet vanuit een pure waarneming.)

Het voordeel van het feit dat er uitgegaan kan worden van verschillende concepten van kunst, maakt dat er ook verschillende vormen van metacognitie kunnen plaatsvinden. Ik denk dat het daarom alleen al zinvol is om verschillende concepten van kunst toe te laten en uit te testen. Fried bijvoorbeeld bouwt zijn interpretatie van kunst op in samenhang met de werken die zich aanbieden binnen het reguliere kunstmilieu, alsof werken zich steeds dienen terug te trekken in dat milieu om ons in een toestand van absorptie te kunnen brengen. Maar vertellen nu net die werken niet (waar Fried naar verwijst) dat de technologische producties die mate van maturiteit bereikt hebben, dat ze een quasi onafhankelijke zelfreflectie in zich kunnen opnemen? Dienen we dan niet nog een stap verder te gaan en aangemoedigd door de kunstwerken waar Fried naar verwijst, de herkenning van het concept van de kunst ook op te zoeken in relatie tot technologische producties buiten het reguliere circuit? Wordt het bijvoorbeeld niet tijd voor een boek met de titel *Why games and product design (will) matter as art as never before*. Als onze esthetische ervaring is veranderd, zoals de werken waar Fried naar verwijst ons doen geloven, dan kan deze esthetische ervaring zich ook met betrekking tot andere producten voordoen en opgemerkt worden. De kunst opzoeken in relatie tot technologische producten in algemene zin, geeft ons de kans om onze ideeën over zelfreflectie en metacognitie verder uit te breiden.

De analyse van Fried is voor mij een bevestiging van het feit dat we vertrekken van een concept wanneer we een kunstwerk benaderen en het kunstwerk vervolgens op metacognitieve wijze over dat concept vertelt. Dit alles bevestigt de Kantinterpretatie die ik bij Guyer terugvond. Daarbij komt dat het concept met betrekking tot kunst zich, volgens Fried, actueel in de technologie (fotografie) voordoet en daarover vertelt (over

hoezeer het gefotografeerd en bekeken worden reeds in ons bewustzijn aanwezig is). Alleen dienen we in acht te nemen dat er ook vanuit andere concepten betreffende kunst kan vertrokken worden en dit ons tot andere vormen van metacognitie zou brengen (met betrekking tot hetgeen we voor kunst houden).

6.1.5. *Zidane*, het kunstwerk als voorbeeld voor een globalistische (kunst)kritiek

Er zijn modernistische (Fried 2008) en postmodern geïnspireerde (Beugnet 2007) kunstkritische interpretaties van *Zidane* ontwikkeld. Is het ook mogelijk een globalistische kunstkritiek van *Zidane* voor te stellen en daarbij terug te koppelen naar Kant (met als doel de kritische zin te bewaren)?

Ik zal een voorstel ontwikkelen waarbij ik de wijze waarop in de film verschillende media-benaderingen geïntegreerd worden als uitgangspunt neem. In het verlengde daarvan zal ik nagaan hoezeer mijn voorstel verenigbaar is met een kantiaanse analyse.

In tijden van globalisering laat het samengaan van economie en technologie in zowat alles zijn sporen na. Dat merken we ook in verband met kunstproducties, juist omdat de globalisering de institutionele vormgeving verandert waarin deze plaatsgrijpen.

Zidane is een product van het globaliseringsproces. Een Schotse en een Franse kunstenaar focussen op een Franse stervoetballer van Algerijns-Kabyllische afkomst die (op het ogenblik van de film) voor Real Madrid speelt. De film wordt gepresenteerd op het filmfestival van Cannes en verder op heel verschillende plaatsen binnen de internationale markt van de kunsten en de fictiefilm. Maar de makers zijn niet enkel een product van het industriële uitwisselingscircuit waarin ze terechtgekomen zijn. Ze creëren als het ware ook een eigen stukje globalisering door er op een geheel eigen wijze mee om te gaan (en er kunst van te maken). Binnen het door hen voorgestelde kunstwerk komt het al evenzeer tot een remixing van standpunten, net als in de globalisering. Het verschil is dat de makers hun mix bewust creëren, refererend aan de geschiedenis van de beeldende kunst en naar hun persoonlijke ervaring.

Er zijn vanuit verschillende disciplines kritieken op *Zidane* verschenen, maar doorgaans blijven die beperkt tot de invalshoek van de eigen discipline (kunsttheorie of filmtheorie). Aangezien *Zidane*, als product van de globalisering, een eigen stukje globalisering weet vorm te geven, lijkt het me zinvol om na te gaan hoe een (kunst)kritiek er zou uitzien die *Zidane* als model neemt en wat ons dat uiteindelijk over de globalisering zou vertellen.

Ik heb *Zidane* eerder (zie 6.1.1 en 6.1.2) als metamediaal getypeerd. Binnen het medium van de film, wordt er met meerdere audiovisuele media geëxperimenteerd en ontstaat er een montage waarin de opnames voor televisie aangesloten worden op

andere televisiebeelden en op opnames met gespecialiseerde camera's gemaakt. De geschreven (kunst)kritiek kan vanuit haar eigen mediale vermogen tot verwante operaties komen. Ze kan haar eigen medium openen voor meerdere perspectieven. In die zin zou de kritiek (bewust) stijlen en technieken kunnen integreren uit verslagen van sportwedstrijden, journalistieke beschrijvingen van kunstwerken, filosofische en kunstkritische vertogen, filmbesprekingen, etc.¹⁹⁸ Vanuit de toegang tot verschillende inhoud kan meer geraakt worden aan de nieuw samengestelde inhoud die de film kenmerkt. We kunnen met betrekking tot *Zidane* nagaan wat de productie beter of slechter weergeeft dan een doorsnee voetbalreportage, kunstwerk en fictiefilm. *Zidane* blijft bijvoorbeeld onbevredigend voor iemand die de bal wil volgen in het spel en meer te weten wil komen over de wijze waarop Zidane zich tegenover het samenspel verhoudt. Dat lijkt me geen triviale opmerking. Het duidt op keuzes met betrekking tot de identiteit van *Zidane* die de makers willen portretteren. Door in de (kunst)kritiek meerdere perspectieven in rekening te nemen, kan de kunst(zinnigheid) van de productie op een ruimere manier worden beproefd en geherdefinieerd.

De verruimde kunstkritiek die ik voorstel kan wellicht ook een groter publiek aanspreken (dan dat dit het geval is bij de kunstkritische reflectie die zich in gespecialiseerde tijdschriften terugtrekt). Het zou, althans volgens de logica van mijn redenering, de toeschouwer en lezer aanspreken die zelf door verschillende media gevormd zijn en nog steeds worden. Zij dienen tegenover de media een eigen identiteit aan te meten, precies zoals het voorgestelde kunstwerk en de kritiek zich tot deze media moeten verhouden. In die zin is het een kritiek in het belang van de toeschouwer vermits het bespreken van de identiteitsvorming van het kunstwerk tegelijk ook impliceert dat de identiteitsvorming van de toeschouwer wordt besproken.

Maar de kritiek dient vooral de vraag te stellen of de (identiteits)vorming wel kritisch genoeg is. Wat zou de taak van kritiek anders kunnen zijn? Binnen *Zidane* bijvoorbeeld is er op verschillende wijzen een zelfkritiek te herkennen ten aanzien van het aangeleverde portret. Het meest opvallende is de uitzending van verschillende nieuwsbeelden van de dag waarop de match gespeeld wordt, tijdens de halftijdse onderbreking van de match. Gordon en Parreno tonen fragmenten uit televisiejournals van 23 april 2005. Zo zijn we getuige van een overstroming in Servië-Montenegro, een leesmarathon ter gelegenheid van de vierhonderdste verjaardag van de publicatie van Don Quichote, de lancering van nieuwe videogames, een bomauto die ontploft in Najaf (Irak), het overlijden van de Britse acteur Sir John Mills,... Dit plaatst het getoonde in het globalistische perspectief dat de televisie ons aanlevert en we kunnen van daar uit nadenken over onze toeschouwerspositie. De film toont ons hoezeer we onderdeel zijn

¹⁹⁸ In nieuwsuitzendingen herkennen we reeds deze vermenging. In het bespreken van een nieuwsitem kunnen een interview met een specialist, commentaar van de man in de straat, vergelijkingen met vroeger beeldmateriaal, e.d.m. samenkomen met het oog op een breedvoerige en objectieve verslaggeving. Deze werkwijze zou mijns inziens uitgediept en verfijnd kunnen worden, ook met betrekking tot de culturele berichtgeving.

van het spel dat ons door de media geboden wordt en hoezeer ook de film van Gordon en Parreno in dit spel meedraait. Maar volstaat dit? Dient de kunstkritiek ook niet een kritiek in te houden van de ontologie die in de film wordt voorgesteld?¹⁹⁹ Waarom wordt er in de film niets verteld over het hele economische aspect van voetbal? Over de prijs van Zidane? En van de eigen productie? Waarom zouden deze vragen niet in het kunstwerk verbeeld kunnen worden? Als Duchamp met zijn readymades de hele kunst(wereld) in vraag kan stellen, kan er dan actueel geen film gemaakt worden die ook het commerciële uitwisselingscircuit van de globalisering bevraagt?

Dit brengt me meteen ook tot het antwoord op de vraag hoe de (kunst)kritiek ons opnieuw tot de globalisering kan brengen (wanneer ze zich in het verlengde stelt van het vormelijke en inhoudelijke maakwerk van de film). Het antwoord ligt feitelijk voor de hand: door verder te bevragen hoezeer de medialiteit die Gordon en Parreno ontwikkelen ook bepaald blijft door het spel van economie en technologie die de globalisering voortdrijft. Dus hoezeer hun eigen vorm van globalisering die ze maken zich weet te onderscheiden van en binnen de globalisering waarin we ons reeds bevinden. Dit betekent nog niet dat de globalisering door de kunst dient te worden afgewezen, of dat het tot een venijnige kritiek dient te komen. Het problematiseren houdt vooral in dat er mogelijkheidsvoorwaarden worden nagegaan, gearticuleerd en gecreëerd. Zo bezien is de kritiek in het belang van de globalisering zelf, niet in enge zin, maar met betrekking tot de wijze waarop wij er ons als toeschouwers en participanten kunnen toe verhouden. Door de manipulaties die zich in het kunstwerk voltrekken, worden de mogelijke verbanden (wat het voelen, denken en gedragen betreft) uitgediept en voor zichzelf onderzocht in de mate dat dit binnen de globalisering mogelijk is. De (kunst)kritiek kan vanuit haar eigen medialiteit de nieuw gemaakte verbanden van het kunstwerk verder ondervragen, analyseren alsook mee bepalen. Aldus helpt ze mee de globalisering te kritiseren en te maken.

Tot slot wil ik deze visie toetsen aan Kant als bron van het (post)moderne kritische denken en aangeven hoe *Zidane*, vanuit mijn analyse, correspondeert met dit denken, maar er ook een extra dimensie aan toevoegt.

Bij de waarneming van schone kunst bij Kant doet zich een esthetische ervaring voor, alsof het over natuur gaat, wetend dat het in scène gezet is²⁰⁰ en is er een overeenkomen van verbeelding en verstand, wat ons een gevoel van (intellectueel) welbehagen geeft. In het geval van *Zidane* worden we geconfronteerd met de beleving

¹⁹⁹ De schriftelijke kunstkritiek kan daarbij ook haar eigen medium betrekken. De literaire media zijn niet alleen afhankelijk van de taal waarin ze zich uitdrukken (daar heeft onder meer Derrida ons op een schitterende wijze op gewezen), maar ook van de koers die de mediamagnaten uitstippelen, en de commerciële belangen die daarmee gepaard gaan.

²⁰⁰ Kant: “Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewusst sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.” (Kant 1974, 241; KdU B 180, A 178).

van een speler, alsof het over de natuur van die speler zelf gaat, terwijl we weten dat in de film de natuur van de speler in scène is gezet. Ook hier ervaar ik een overeenkomen van verbeelding en verstand, en dus een gevoel van (intellectueel) behagen. Er wordt in het kunstwerk aan mijn verstandelijk begrip van Zidane, voetbal, de mediatisering, alsook van het kunstwerk zelf een verbeelding gegeven. Ik krijg een metacognitieve duiding van deze begrippen en van de wijze waarop ze in een kunstwerk samengebracht (kunnen) worden.

Het (intellectueel) genot zou met betrekking tot *Zidane* nog groter zijn wanneer het verstandelijk begrip dat ik heb inzake de economisering van het voetbal en van deze film mee in het spel met de verbeelding zou zijn opgenomen en daar meer over verteld zou worden. Mijn kritiek ten aanzien van *Zidane* is dan ook dat er teveel is ingezet op esthetisering ten nadele van een verdere exploratie van de cognitieve bepaaldheid van het kunstwerk. Daardoor is ook de ontwikkelde metacognitie te beperkt. Ik stel een verdere ontwikkeling van het zelfbewustzijn voor. Maar waarop is dat voorstel gebaseerd?

Bij Kant is het schone ook het symbool van het zedelijk goede (Kant 1974, 294-299; KdU B 254-262, A 250-258). Het is net vanuit morele ideeën dat er een harmonie tussen verstand en verbeelding wordt bewerkstelligd.²⁰¹ Vanuit de behoefte een betere (in ethische zin) voorstelling te krijgen van de globalisering, streef ik naar een verdere (cognitieve en esthetische) uitdieping van de verbeelding van de thematiek die Parreno en Gordon middels *Zidane* aankaarten: de actualiteit van onze mediatisering, onze huidige natuur.

Wat we via *Zidane* aan Kant toevoegen, is de werkelijkheid van de technologische bemiddeling. Daardoor krijgt het oordeel dat zich bij Kant weliswaar in relatie tot de werkelijkheid, maar vooral in het hoofd van elk van ons voordoet, ook een technologische bemiddeling. Dit creëert de mogelijkheid om het proces van het kritische denken zelf presenter en inzichtelijker te maken²⁰², maar ook om de technologie zelf kritisch door te denken en op zoek te gaan naar haar technologische meerwaarde.

6.1.6. *Zidane* als kritiek: metamedialiteit, metacognitiviteit en metaglobaliteit

De doorlichting van *Zidane* op basis van de door mij gevoerde analyses in het proefschrift, brengt mij tot een technologisch geïnspireerde kunstvisie. Deze kenmerkt zich door metamedialiteit, metacognitiviteit en metaglobaliteit.

²⁰¹ Ook in de kunstkritiek kunnen we (en moeten we volgens mij zelfs) dit principe doortrekken. Zoals de kunstcriticus David Carrier aangeeft: “One goal of the philosophical art criticism is to critically discuss the relationship between art and morality.” (Carrier 2002, 103)

²⁰² Met andere woorden, de technologie van het denken wordt actueel tot werkelijkheid in het technologische systeem waarin we ons bevinden.

We verhouden ons actueel tot een door technologie vormgegeven werkelijkheid en dat is ook het geval voor de kunsten. De actuele (beeldende en audiovisuele) kunst is metamediaal: ze verhoudt zich noodzakelijk tot de technologische vormgegeven werkelijkheid (onze geglobaliseerde werkelijkheid) en vertelt daarover. Dat gaat bovendien gepaard met een manipulatie van reeds bestaande technologische media: de metamedialiteit wordt mediaal uitgevoerd. *Zidane* bijvoorbeeld onderscheidt zich van het doorsnee gebruik van technologische media, net door de veelheid en de kwaliteit van de technologische instrumenten en technologische kennis die wordt ingezet, en door bewust deel te nemen aan de technokapitalistische markt. Er is in de film zelf een technologische uitvergroting van het medium film (in een veelheid van haar aspecten) en de (filmische) ervaring die daardoor zichtbaar wordt, is ook het onderwerp van de film.

De betrokkenheid van de kunst ten aanzien van de verhoogde aanwezigheid van technologie die ons overkomt (de mediatisering), brengt een herpositionering van de esthetica en van de kunstgeschiedenis met zich mee (ten aanzien van onze moderne en postmoderne opvattingen). De herpositionering van de esthetica houdt (onder meer) in dat het abstraheren (van de functionaliteit) in technologische media ingebed blijft. De esthetica houdt een bevraging in van de verhouding tot die technologische media (en kan aldus onder meer het psychologische effect van de technologische media uitdiepen). In *Zidane* concentreren we ons op de psychologie van de sterspeler, terwijl die zich in het gemediatiseerde spel bevindt. De (hedendaagse) kunstgeschiedenis verandert doordat niet enkel meer die werken als kunst beschouwd worden die zich opstellen als geïsoleerde producten, vanuit de veronderstelling zich te kunnen losmaken van de werkelijkheid. Ook populaire en commerciële producties kunnen als kunstwerken in aanmerking komen, in de mate dat er een reflectie over de technologische media in ontwikkeld en herkend wordt. Met *Zidane* wordt een stap in deze richting gezet.

De gewijzigde positionering van de (esthetica van de) kunst brengt ook een andere filosofische bepaling van de kunst met zich mee. De metafysica van de kunst dient actueel niet meer gezocht te worden in een van de mens en zijn belangen zo ver mogelijk verwijderde cultuur, om iets voelbaar te maken dat niet meer (verstandelijk) gedacht noch begrepen kan worden. We bevinden ons in een cultuur waarvan we weten dat die op berekening is gericht. Aan alles hangt een prijs, ook aan onze (esthetische) beleving. Als de kunst (en haar esthetische beleving) zich voltrekt binnen een technologische cultuur, dan wordt ook de toegang tot haar metafysische dimensie door die cultuur bepaald en gelimiteerd. In *Zidane* wordt de beleving van de voetballer geduid, niet alleen door een verder doordringen tot dit voelen zelf, maar ook door dit gevoel onder woorden te brengen (aan de hand van uitspraken uit eerdere interviews die in de communicatiemediaverschenen).

Weten waar we terecht gekomen zijn helpt ons wel om daar over na te denken en de verhouding tot de concepten die onze werkelijkheid uitmaken, verder uit te diepen. Met de technologie gebeurt dat sowieso, want die is erop gericht steeds de

grenzen van wat we kennen en kunnen te verleggen. De kunst kan helpen om mee die grenzen van een voorstelling te voorzien, en ze daarmee (van binnenuit) inzichtelijk en zichtbaar te maken, net vanuit de metacognitieve dimensie die haar (volgens de Kantinterpretatie van Paul Guyer) eigen is. Wanneer de kunst opgaat in haar verhouding tot de mediatisering, zal ze ook het conceptuele niveau dat in die mediatisering aanwezig is mee in haar verhouding dienen op te nemen en te thematiseren. De kunst zal er in bestaan om binnen de technologische context iets over die technologie te vertellen (metacognitief), om zodoende aan interne beeldvorming te doen. In *Zidane* wordt bijvoorbeeld verteld over het effect van het weten dat je voortdurend in beeld gebracht en bekeken wordt, wat de kunstcriticus Michael Fried aanduidt als “to-be-seeness.”

Vertrekkende vanuit deze metamediale en metacognitieve typering van de kunst is het ook mogelijk de kunstkritische dimensie verder te bepalen. De kritische dimensie bestaat erin het (technologische) belang dat de kunst eigen is, te problematiseren. Actueel houdt dit in dat de kunst de wijze waarop ze participeert aan de globalistische (technokapitalistische) context en er mee onderdeel van is, ondervraagt. Vanuit deze kritische ondervraging wordt een metaglobaliteit gecreëerd. De exploratie van de kritische dimensie voltrekt zich in eerste instantie in het werk zelf, maar kan een vervolg krijgen in de (communicatie)media die het werk vervolgens bespreken. We dienen hierbij indachtig te zijn dat de metaglobaliteit de globalisering niet overstijgt in absolute zin, maar er blijvend deel van uitmaakt. De kritische metaglobaliteit stelt van binnenuit grenzen aan de globalisering. Met betrekking tot *Zidane* merkte ik op dat de economische realiteit die met (de mediatisering van) het voetbalspel verbonden is mijns inziens meer kritiek verdient, zowel in het werk zelf als in de media die erover berichten.

Via deze visie, waarin we ons vanuit een aandacht voor de technologie tot de technologie zelf richten met de bedoeling die verder uit te diepen, komen we steeds weer in dezelfde cirkel, in hetzelfde technologische circuit van technologische media en de mediatisering, terecht. De kunst kan daarbinnen een richtinggevende kracht zijn, maar dan dient ze de wijze waarop ze zelf het product is van de mediatisering ernstig te nemen en mee tot haar onderwerp te maken. Zo hebben Gordon en Parreno alvast bewust gekozen voor een meer populaire exploitatie van hun film, ze hebben gekozen voor meer mediatisering. Daarmee hebben ze ons alvast vanuit de kunst tot een meer bewuste technologie van de mediatisering gebracht en haar esthetische dimensie gecultiveerd.

6.2. De methode en formulering van het kunstbeeld

In het kunstbeeld dat in dit proefschrift is ontwikkeld, staat de ontwikkeling van een positieve kritiek ten aanzien van technologie centraal.

Eerst geef ik de algemene filosofische methode aan die in ieder hoofdstuk (vanuit een verschillend perspectief) is terug te vinden (6.2.1). Vervolgens duid ik de formulering van het kunstbeeld dat daar bij aansluit: de kunst van de overgankelijkheid (6.2.2).

6.2.1. Een kritiek van het postmoderne denken vanuit een positieve evaluatie van de technologie

Binnen ieder perspectief (kunstgeschiedenis, kunstfilosofie, kunstkritiek,...) dat in dit proefschrift werd ingezet is er aandacht voor de (inspiratie van) zogenaamde postmoderne denkers of differentiedenkers. Zo komen (in de opeenvolgende hoofdstukken) onder meer aan bod: Baudrillard²⁰³, Lyotard, Nancy, Derrida en Krauss. Niet zelden is er bij deze denkers een negatieve of wantrouwige relatie tot technologie aanwezig of wordt de conceptuele identiteit van de kunst aangevallen en ter discussie gesteld. Zelf zoek ik, terwijl ik refereer aan deze denkers, evenwel naar een positieve verhouding ten aanzien van de technologie en zoek ik ook de conceptuele identiteit van de kunst op.

In mijn proefschrift heeft deze heroriëntering van het zogenaamde postmoderne denken geleid tot het tegenspreken van Baudrillards diagnose over het verlies van de werkelijkheid, het opnemen van Lyotard binnen de modernistische profilering van Greenberg, het confronteren van Nancy met een herneming van het cognitieve denken, het opnemen van Derrida in een Kantinterpretatie die de nadruk legt op metacognitiviteit, en het verruimen van Krauss' kunstkritiek voorbij de beslotenheid van de institutionele kunstwereld. In plaats van de moderne wereld te ondergraven of op de proef te stellen, zoals de meeste van de geciteerde denkers doen, heb ik gezocht naar een actief mee construeren en participeren in de technologische opbouw van onze werkelijkheid. Het is daarbij steeds mijn bedoeling het moderne denken in relatie tot de technologie te accentueren en de kunst opnieuw (conceptueel) te onderscheiden.

Mijn kritiek komt in algemene zin op het volgende neer: wanneer het kunstzijn enkel nog geduid wordt als het vermogen tot het ontkennen of ontmaskeren van de (technologisch gevormde) schijnwereld, dan slaagt de kunst er uiteindelijk niet meer in ons tot een ander conceptueel verstaan te brengen. Vooral het bestaande conceptuele begrip wordt vernietigd en hoogstens worden we in onze beleving tot een gevoel gebracht waarin we die vernietiging ervaren. We hebben evenwel een steeds verdere ontwikkeling van ons conceptuele begrippenkader nodig om überhaupt nog tot een ontkenning ervan te kunnen komen. Wil de kunst echt invloed hebben en creërend zijn,

²⁰³ Baudrillard komt aan bod in het eerste hoofdstuk. Toegegeven, hij is daar niet het hoofdonderwerp. Eerder staat Danto centraal. Maar ikzelf heb Danto's gelijkstelling van de kunst met de dagelijkse werkelijkheid, waardoor de kunst volgens hem eindigt, vergeleken met (en in de schaduw gesteld van) de wijze waarop Baudrillard stelt dat het onderscheid tussen fictie en realiteit verdwijnt. (zie hoofdstuk 1)

dan dient ze mee te werken aan het begrippenkader van onze tijd. Vandaag betekent dit dat er aan het technologische verstaan gewerkt wordt. Zonder aandacht voor het begrip (en de conceptuele identiteit) van de kunst, wordt een deel van het creatievermogen genegeerd. De creatie van het conceptuele begrip van de kunst dient in relatie tot de voorhanden zijnde technologie te gebeuren.

Maar waarom heb ik het postmoderne denken daarbij nog zo aanwezig laten zijn, wanneer ik er uiteindelijk toch afstand van neem? Vooreerst heeft het postmoderne denken gewezen op het belang van de kunst of van de verbeelding. Ik volg deze denkers graag in de zin dat ze ons dichter tot het denken van de kunst brengen. Het valt ook niet te ontkennen dat de kunst zelf het postmoderne denken heeft omarmd om zichzelf voort te zetten vanaf de jaren 1970. Vandaag is de kunst in een geheel van technologie doordrongen werkelijkheid terechtgekomen. Ook wanneer ze oppositie voert tegen de berekenbaarheid van de technologie en het aannemen van een conceptuele identiteit, dan nog dient dat binnen een technologisch bepaalde werkelijkheid te gebeuren. Daarom denk ik dat het vandaag noodzakelijk is om het postmoderne denken op een constructieve manier in te schrijven in onze technologische werkelijkheid.²⁰⁴

Deze heroriëntering leidt ons niet tot een louter pragmatisch of berekend modernisme. Er wordt immers niet gezocht naar een bruikbaar compromisvoorstel ten aanzien van wat zich in de werkelijkheid voordoet. Veeleer is er de duidelijke keuze en de opdracht om op een kritische en creatieve manier aan de werkelijkheid bij te dragen. De kunst of het kunstzinnige bestaat er volgens mij in een vorm van onderscheidbaarheid te bewerkstelligen (ten aanzien van de technologie die ons reeds bepaalt) en de identiteit van de technologie zowel aan te bieden als te bevragen.

Doorheen het proefschrift heb ik dus ten aanzien van verschillende auteurs een kritiek van het postmoderne denken ontwikkeld. Daarbij heb ik steeds geprobeerd het denken, met de nadruk op het cognitieve, in aanraking te brengen met het vermogen van de technologie. Aldus verplaatsen we ons van de postmoderne gerichtheid op differentie naar de moderne aandacht voor identiteit, maar hopelijk met dit verschil (ten aanzien van het identiteitsdenken dat de differentiedenkers aanvallen) dat deze identiteit over meer zelfbewustzijn en relativiseringsvermogen beschikt. Wanneer we onze conceptuele begrippen op een meer verlichte manier aanwezig stellen, ontstaan er ook meerdere en meer verschillende kansen voor een verdere ontplooiing van onze technologische

²⁰⁴ Dit gebeurt bij veel actuele denkers die analyses maken van de nieuwe technologische cultuur. Zo zien we bijvoorbeeld hoe Bolter en Grusin binnen hun mediatheorie, gericht op de digitalisering, analyses van Derrida betrekken. Bolter en Grusin: "Readers may already see an analogy between our analysis of media and poststructuralist literary theory of the past four decades, for Derrida and other poststructuralists have argued that all interpretation is reinterpretation. Just as for them there is nothing prior to writing, so for our visual culture there is nothing prior to mediation." (Bolter and Grusin 2000, 56) Ook Lash en Lury verwijzen veelvuldig naar het poststructuralisme (waaronder Derrida) in hun analyse van de globale cultuurindustrie. Daarbij zijn ze bijzonder kritisch, argumenterend dat ook het poststructuralisme het regime van de betekenis dat ze aanvallen niet kunnen verlaten (Lash and Lury 2007, 183).

werkelijkheid. Met andere woorden: de nieuw samengestelde en uitgevonden identiteiten houden meer kansen tot differenties in zich. Met betrekking tot *Zidane* bijvoorbeeld, kan gezegd worden dat er een nieuwe identiteit van Zidane wordt gecreëerd, vanuit de inzet van meerdere camera's, waardoor er meerdere perspectieven (en afwijkingen van de normale beeldvorming) ingezet worden. Daarbij gaat het creëren van de identiteit samen met het op een te verstane manier bij elkaar brengen van de afwijkende perspectieven.

6.2.2. De kunst van de overgankelijkheid (en de relatie tot het absolute)

Het concept van de kunst dat doorheen mijn onderzoeken naar boven is gekomen, kan ik uiteindelijk typeren als “de kunst van de overgankelijkheid.”

In mijn proefschrift concentreer ik me op de overgang van de kunst naar de technologie. Zoals Nancy aangeeft, wordt de kunst een technologie wanneer de kunstreligie verlaten wordt ten voordele van het verzelfstandigen van de kunst. Onder verzelfstandiging versta ik dat de mens zelf de verantwoordelijkheid neemt voor het maken van de kunst en de inhoud die hij met haar wil verwezenlijken. De mens maakt de kunst als een kunde die hij zelf bepaalt. Daarom is volgens mij de kunst een technologie. Anders dan Nancy begrijp ik de kunst niet als een kunst die ons, vanuit haar onafhankelijkheid, via het pure voelen tot een waarheidservaring brengt en bijgevolg ook niet als een technologie die ons op een transcendente wijze duidelijk maakt hoe we aanwezig zijn. Ik kies voor een actievere, subjectievere en meer kritische benadering en denk na hoe we van de concrete technologieën kunst kunnen maken. De overgang van kunst naar technologie situeert zich voor mij in het verzelfstandigen en identificeren van de technologie, vanuit een referentie naar de kunst.

Hoe de verhouding tussen kunst en technologie binnen deze overgang van kunst naar technologie te denken? In de overgang tussen kunst en technologie wordt de kunst zelf overgankelijk: het wordt een kunst die betrekking heeft op de overgang waarin ze zich bevindt en die ze zelf maakt. Doordat de kunst meegenomen wordt in de verhouding tot de (media)technologieën is ze in beweging, en dient ze ook haar betekenis opnieuw te vinden. Dit maakt de kunst verwant met het vergankelijke, met wat voorbij gaat. Maar terwijl de kunst meegenomen wordt in de evolutie van de technologische productie, verbeelden we met haar (en vanuit onszelf) de verhouding tot die technologieën en geven we een identiteit aan die verhouding. *Zidane* is daar trouwens een uitstekend voorbeeld van. Het kunstwerk plaatst zich binnen een vergankelijke context: een specifieke gemediatiseerde voetbalmatch, die plaatsgrijpt op 23 april 2005. De film zelf vertelt over die vergankelijkheid en tematiseert mee de vergankelijkheid van de gebeurtenis (door bijvoorbeeld ook andere nieuwsfragmenten van die dag in de film op te nemen). De film legt de gebeurtenis vast in een portret en geeft er zodoende een (nieuwe) identiteit aan. We krijgen een portret van Zidane en de

wijze waarop hij aanwezig kan zijn in het voetbalspel, terwijl hij weet dat hij bekeken wordt. De kunst die in het technologische systeem terecht komt en gemaakt wordt door concrete technologieën wordt niet even vergankelijk als die technologieën, maar vertelt juist daarover.

Het vertellen over de technologie gebeurt vanzelfsprekend ook weer binnen de technologie zelf. De overschrijding van de vergankelijkheid is niet absoluut. Uiteindelijk is *Zidane* een alternatieve reportage, maar toch weer een film. In die zin zouden we kunnen spreken van de kunst van de overgankelijkheid als uitgestelde en vormgegeven vergankelijkheid. Ook wanneer het om andere media (zoals bijvoorbeeld schilderkunst) gaat, worden die toch opnieuw middels technologie opgeslagen, verspreid en tot ons gebracht. We verlaten het technologische bedrijf niet. Ook het “over” wordt op zijn beurt door de technologie meegenomen. Dit wil evenwel niet zeggen dat we totaal gedetermineerd zijn. Het houdt in dat we rekening dienen te houden met de technologie als we iets tot uitdrukking willen brengen. Dat is ook het geval wanneer we het over de kunst willen hebben met betrekking tot haar geschiedenis of haar kritische dimensie. Daarom stelde ik hierboven dat het zogenaamde postmoderne denken zich in een door technologie berekende werkelijkheid dient in te schrijven. Juist door de technologie (en haar berekenbaarheid) in rekening te brengen vanuit de wijze waarop we er ons toe verhouden, kan er invloed uitgeoefend worden op het technologische systeem. Zodoende kan de technologie van binnenuit mee gestuurd worden. De makers van *Zidane* hadden onder meer als bedoeling een meer diepgaande audiovisuele documentatie op te bouwen over deze sterspeler. Daarmee hebben de makers de huidige beeldvorming van Zidane beïnvloed en ook een document gecreëerd voor de toekomst. Ze hebben een eigen vertelling gecreëerd over de gemediatiseerde voetbalreportage en hebben de vergankelijkheid ervan daarmee uitgesteld en vormgegeven.

In de kunst van de overgankelijkheid wordt er minder gestreefd naar het absolute en meer naar het zelfbewuste. In de moderne kunst wenste men de eeuwigheid in de tijdelijkheid te brengen – een uitdrukking die ook voorkomt in Baudelaires kunstbeschouwingen *Le Peintre de la vie moderne* (1863). Het postmoderne denken wil dan weer aantonen dat er iets is dat niet gedacht kan worden, niet aanwezig gesteld kan worden, en dat daardoor de uiteindelijke betekenis ons altijd weer ontsnapt – we kunnen hier denken aan Lyotard en Derrida. Doordat in de kunst van de overgankelijkheid de meerwaarde, het vertellen over de vergankelijkheid, zich ook weer afspeelt binnen de vergankelijkheid, is die meerwaarde nooit absoluut. Dat wil niet zeggen dat de meerwaarde banaal wordt of willekeurig. We zijn immers op zoek om onze relativiteit een identiteit te geven, weliswaar vanuit de wetenschap dat die in wezen ook weer relatief zal blijken te zijn, maar ook met een aandacht voor wat de gecreëerde meerwaarde al dan niet mogelijk zal maken. De meerwaarde bestaat er mijns inziens in naar best vermogen de condities te bespelen, indachtig dat dit best vermogen zijn relativiteit en belang kent. De keuzes die gemaakt worden in de wijze waarop de

meerwaarde gerealiseerd wordt, zijn selectief en selecterend. Hoe bewuster de meerwaarde kan verbeeld worden, des te kritischer en kunstzinniger wordt volgens mij de technologie. Juist doordat er geen absolute zekerheid is, terwijl er wel gevolgen zullen zijn, dient er meer geargumenteed en geconceptualiseerd te worden. De kunst die de overstap maakt naar de technologie, dient zichzelf meer inzichtelijk te maken, willen we onze vrijheid garanderen. Vanuit *Zidane* heb ik een kunstvisie afgeleid die zich laat karakteriseren als metamediaal, metacognitief en metaglobalistisch – zie 6.1.6. Deze typeringen kunnen ons mijns inziens helpen om tot een meer kritische en kunstzinnige technologie te komen en om een kunst van de overgankelijkheid voor te stellen.

Zelf heb ik doorheen mijn proefschrift vaak teruggekoppeld naar Kant, om het kritische denken dat ik wou ontwikkelen te kunnen uitwerken. Wel heb ik het kantiaanse denken naar de technologie gebracht. Ook Kant richt zich op het absolute en denkt met zijn kritisch systeem voor eens en altijd de wetmatigheden van de wijze waarop we kunnen kennen, te hebben vastgelegd (Kant 1997a, 29; KrV, XXIV). Wanneer we aan Kant evenwel een technologische dimensie toevoegen, betekent dat ook een relativering van het absolute van zijn systeem. De kantiaanse analyse komt in een door technologie bepaalde tijd en dus in de relativiteit terecht. Ook het kantiaanse kritische denken, dat gericht is op het aangeven van de grenzen van ons denken, stuit hier op zijn grenzen. Onze toegang tot het absolute blijft relatief. Maar daardoor dienen de kritiek en het kritisch denkkader nog niet te verdwijnen. Ze dienen bijgesteld en nog kritischer te worden. De kunst van de overgankelijkheid heeft een kritiek van de vergankelijkheid nodig om zich te kunnen afgrenzen en onderscheiden en het project van de Verlichting actueel bespreekbaar te maken en te herevalueren. *Zidane* is slechts een kunstwerk in de mate dat het de vergankelijkheid van de wedstrijd analyseert, definieert, van een kritiek voorziet en op een constructieve manier aan onze technologische werkelijkheid bijdraagt.

Hier wil ik nog aan toevoegen dat overgankelijk in de spraakkunst betekent een lijdend voorwerp bij zich hebben. Ik begrijp het als volgt: de kunst geeft de technologie mee vorm. Aan ons (als kunstenaars, toeschouwers of participanten) de keuze op welke manier dat dient te gebeuren.

6.3. Een 21^{ste} eeuws portret van de kunst

Vandaag vermengt zich de cultuur die zich gevormd heeft vanuit de kunst met een cultuur die zich ontwikkelt vanuit de toename van de (communicatie)technologie. Dat hoeven we niet louter als een slechte evolutie op te vatten. Er kan weliswaar gevreesd worden dat deze vermenging tot een vervlakking zal leiden, met het verlies van de kunst en de wereld als gevolg. Deze vrees is ten dele terecht. Maar het is evenzeer zo dat binnen de vermenging opnieuw onderscheidingen gemaakt worden. Om daar zelf aan tegemoet te komen, ben ik in dit proefschrift steeds weer op zoek gegaan

naar de kritische dimensie die kan ingenomen worden binnen het technologische systeem en blijf ik ten aanzien van de culturele producties terug refereren aan werken waarvan we van oordeel zijn dat ze kunstwerken zijn.

Na een weg doorheen een veelheid aan invalshoeken, is het kunstbeeld in dit hoofdstuk uitgemond in het kunstwerk *Zidane* van Gordon en Parreno en in de formulering: de kunst van de overgankelijkheid.

Met *Zidane* heb ik aangetoond hoe binnen het medium over het medium wordt verteld (metamediaal), hoe daarbij de kennis van het medium en het vertelde een rol blijven spelen, terwijl er over die kennis verteld wordt (metacognitief), en hoezeer de film kritisch is in de mate dat het belang van het getoonde ook geproblematiseerd wordt (metaglobaliteit). Wat ik in *Zidane* herkend heb, kan actueel in een veelheid aan culturele uitingen herkend worden. Veel kunstenaars maken langspeelfilms: Steve McQueen maakte *Hunger* (2008) over de hongerstaking van IRA-gevangene Bobby Sands en Sam Taylor-Wood maakte *Nowhere Boy* (2009) over de jeugdijaren van John Lennon. Kunstenaars infiltreren ook meer en meer in de commerciële media: de graffiti-artiest Banksy bijvoorbeeld ontwierp eenmalig de begingeneriek van de populaire animatiereeks *The Simpsons* in 2010.²⁰⁵ Daarin geeft hij een kritiek op de wijze waarop *The Simpsons* geproduceerd worden.

Het kunstbeeld dat hierbij aansluit heb ik de kunst van de overgankelijkheid genoemd. Het is een kunst die bewust de vergankelijkheid opzoekt, net doordat ze zich in een technologisch proces plaatst dat blijvend evolueert. In de kunst van de overgankelijkheid wordt de vergankelijkheid ten dele overstegen, zonder evenwel verlaten te worden. We kunnen producten (kunstwerken) ontwerpen die ons toelaten de vergankelijkheid te manipuleren en er over te discussiëren en het lijkt me zelfs een winst wanneer die manipulatie en discussie (het thematiseren van de vergankelijkheid) in de cultuurproductie die onze tijd kenmerkt, kan plaatsgrijpen. Vandaag wordt bijna alles vormgegeven. Dit nodigt uit tot een grotere alertheid ten aanzien van wat gemaakt wordt, omdat wat gemaakt wordt mee bepaalt hoe gedacht en geleefd kan worden. Met andere woorden, onze wijze van creëren bepaalt mee in welke werkelijkheid we terecht komen en of we daarin al dan niet nog een kunst en een wereld hebben.

Vanuit deze oriëntatie gaat het niet alleen om kunst in de zin van een terugplooiën op zichzelf met het gevaar zich steeds verder weg te trekken uit de werkelijkheid waarin we ons bevinden. De kunstenaar dient zich te realiseren dat hij iets creëert binnen de machinerie van de technologische cultuurproductie, dat zijn kunst daardoor conceptueel bepaald is, maar dat hij met die bepaling ook aan de slag kan en er minstens een beeld en een begrip voor kan creëren. Nieuwe artistieke tijden kondigen zich aan, maar ze zullen door de kunstenaars en ieder van ons ook nog gemaakt moeten worden.

²⁰⁵ Zie <http://www.youtube.com/watch?v=DX1iplQQJT0> laatst geconsulteerd op 23/07/2011.

Beknopte inhoudelijke samenvatting hoofdstuk 6:

Dit hoofdstuk is het hoofdstuk van aankomst. In eerste instantie in Zidane, A 21st Century Portrait. Met betrekking tot deze film toets ik de inhoud af van de vijf vorige hoofdstukken. Daarbij wordt benadrukt hoe de technologie de film bepaalt, en wordt vanuit de film de beeldvorming van de kunstgeschiedenis, de metafysica van de kunst, de cognitieve verwerking van de kunst, alsook haar kritisch vermogen herzien. Het brengt mij uiteindelijk tot een kunstvisie waarin de klemtoon ligt op metamedialiteit, metacognitiviteit en metaglobaliteit.

Ik vervolg met een reflectie over de werkwijze die doorheen dit proefschrift te herkennen valt: het bekritisieren van postmoderne denkers en hun aandacht voor de differentie. Deze kritiek start vanuit een positieve evaluatie van de technologie en er is het doel de cognitieve dimensie eigen aan de technologie aan te houden. Het brengt mij tot de karakterisering van de kunst als “de kunst van de overgankelijkheid”. Rekening houdend met de snel evoluerende technologie, komt het in de kunst tot een reflectie daarover. Daardoor wordt de ervaring van vergankelijkheid ten dele overstegen, zonder evenwel verlaten te worden.

English Summary

(Engelse samenvatting)

New Artistic Times. A Philosophical Critique of the Relation between Art and Technology

My research concerns the contemporary relation between art and technology, and focuses on the critical potential of their interaction. In each chapter another dimension of the relationship is thought through: the present-day situation of the art world (chapter 1); the history of art of the 20th and 21st century (chapter 2); the metaphysical dimension of art and technology (chapter 3); the (post)kantian philosophy of art (chapter 4); postkantian art criticism (chapter 5). In the 6th and last chapter all analyses are brought together in relation to a recent work of art: the movie *Zidane, A 21st Century Portrait* by Douglas Gordon and Philippe Parreno. In this last chapter I also present a new image of art: “the art of transitivity”.

In the first chapter I reflect on the present-day art world. Starting point is a discussion which took place in 2006 taking Arthur Danto’s article “The Art World” of 1964 as a point of reference. In this discussion Arthur Danto, Thierry de Duve and Richard Shusterman participated. I present and reflect on their ideas, confronting them with the present-day condition of the art world. Referring to an act of the artist Pinoncelli (his attack on Duchamp’s readymade, the urinal, in 2006), I draw attention to the increasing mediatization of the art world.

The readymade is the central focus in chapter 1. With the readymade I introduce the central question of my dissertation: “What can be art when technology is producing our cultural objects?” I claim we have to become more conscious of the influence of media(technology) on the art world and redevelop our ideas about contemporary art in relation to that consciousness. Reconsidering art in relation to technology will open up the possibility to rethink our relation to technology.

In my second chapter I work out the conclusion of the first chapter: I develop a history of contemporary art, taking into account the influence of (media)technology. I

discern three periods: (1) art at times of photography and film (1900-1960); (2) art at times of television (1960-1990) and (3) art at times of the computer (1990-nowadays). For each period I confront a thinker who reflects on art from a technological point of view with one who opposes art and technology. In this way I confront Benjamin with Greenberg; McLuhan with Lyotard and finally Manovich with Bourriaud. I criticise their ideas and defend a position in-between. Also, I describe some cultural artefacts representing the new relation between art and technology.

This newly formed art history gives rise to the following questions: How to think the relation between art and technology philosophically? How to discern the critical dimension within this relationship? How can actual media fulfil the artistic and critical ambitions of modern art? These questions are treated in chapters 3, 4 and 5.

In chapter 3, the relation between art and technology is questioned from an explicit philosophical point of view. Here I focus on the analyses made by Heidegger and Nancy. Both philosophers agree on the fact that technology defines our time and they rely on art to present the essence of technology. They stress the difference between art and cognition. In Heidegger there is still a strong opposition between art and technology. Nancy considers art itself as a technology, but a second degree technology.

I criticise both thinkers, because ultimately both associate art to transcendence and both neglect the cognitive dimension which, according to me, also defines art. I focus on the technological identity which is made possible by art. To illustrate and clarify this position I present a reading of the film *Inception* (2010).

In my fourth chapter, I concentrate on the cognitive dimension I missed in the philosophies of Heidegger and Nancy, by developing and deepening the kantian and postkantian critique of aesthetics and art. The relevant passages of the original Kant text are presented and clarified. I confront these with the continental postkantian interpretations of Gadamer and Derrida, and with the analyses of the American Kant specialists Guyer and Allison. It is my goal to interpret the kantian critique of aesthetics and art in relation to our technological condition.

In order to discern the cognitive aspect of art, I concentrate on the relation between the first critique (which is devoted to cognitive understanding) and the third critique (in which we find Kant's analysis of aesthetics and art). The postkantian analyses of Gadamer and Derrida do not respect the influence of human cognition on aesthetic and artistic experience. The analyses of Guyer and Allison make it possible to recognize and acknowledge this influence once again. I use the notion of the metacognitive as defined by Guyer to clarify our aesthetic and artistic judgement and its relation to technology.

By analysing the interface design of the Apple-computer, I put my technological interpretation of the kantian analysis into practice. I show how an aesthetic judgement of technological design is metacognitive in relation to our general

knowledge and experience of specific technology, while an artistic judgement of the technological design is specifically metacognitive in relation to a theory of art and former examples of art. Artistic judgement can and should be critical towards our general knowledge and experience of specific technology.

In chapter 5, I consider how art criticism inspired by a postkantian analysis of art could look like today. First I present the art critics Greenberg and Krauss. Both develop a theory of the medium of art, inspired by a kantian or postkantian interpretation of art. Although they take a critical stance, they both remain tributary to the conventional art world. I want to continue their artistic medium theory in line with (post)kantian interpretation. Yet I prefer to anchor art more firmly into the world and take it still further outside the conventional art system.

Greenberg interprets the medium of art (mainly painting) in relation to the kantian selfcritical dimension. Krauss recognizes a deconstruction of the art system in installation art (from the 1960s onwards) and she refers to Derrida's deconstructive reading of Kant's third critique. Inspired by Dominique Baqué and Pietro Montani, I focus on the self-conscious and philosophical dimension of cinema (especially from the 1990s onwards). To this analysis I add a postkantian interpretation of globalistic cultural production.

What an artistic medium is or can be, is subject to change in the course of time and so is the interpretation of Kant. When today we question the media and the mediatisation of our globalisation, this means we make an ethical and even political choice towards our globalised condition. In that sense, art criticism can stimulate our ethical and political conscience, when it explains and criticises how media shape our consciousness today.

In my 6th and last chapter, all former analyses are brought together. First I present *Zidane, A 21st Century Portrait*, a movie made by Douglas Gordon and Philippe Parreno. Next I reflect on the method used in my dissertation and I outline an image of art of my own.

Zidane is analysed in relation to: the art world (as depicted in chapter 1), the thinkers of art and art history (as presented in chapter 2), the metaphysical dimension of art (as put forward by Nancy in chapter 3), the cognitive dimension of art and the metacognitive Kantinterpretation (as presented in chapter 4), the possibility of actual postkantian art criticism (which was the subject of chapter 5). Eventually these presentations bring me to the formulation of an artistic vision, characterised by the concepts "metamediality", "metacognition" and "metaglobality".

Reflecting on my research, I explain my criticism on postmodern thinking but also why I still need the postmodern line of thought. I stress a positive cognitive dimension in relation to technology and I criticise postmodern thought for lacking that dimension. Because postmodernism is responsible for the way art looks today and

because it brings us closer to our aesthetic experience, we can not disregard it. I defend an image of art called: “the art of transitivity”. Situated in the transition from art to technology, not only art becomes transitory itself, but also tells us about the transitoriness of being in a self-conscious way, remaining aware of its own relativity.

Geraadpleegde werken

- Abraham, Nicolas, et Maria Torok. 1976. *Le verbier de l'homme aux loups*. Précédé de 'Fors' par Jacques Derrida. Paris: Éditions Flammarion.
- Achterhuis, Hans. 2003. *Werelden van tijd*. Nederland: Stichting Maand van de Filosofie.
- Adams, Brooks, Lisa Jardine, Martin Maloney, Norman Rosenthal and Richard Stone. 2009. *Sensation. Young British Artists from the Saatchi Collection* (1997). First published on the occasion of the exhibition, 18/09/1997 – 28/12/1997. London: Royal Academy of Arts & London: Thames & Hudson.
- Adorno, Theodor W. 1973. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Adorno, Theodor W. und Walter Benjamin. 1994. *Briefwechsel 1928–1940*. Herausgegeben von Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Allison, Henry E. 2001. *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Allison, Henry E. 2004. *Kant's Transcendental Idealism. An interpretation and Defense*. Revised and Enlarged Edition. New Haven and London: Yale University Press.
- Altshuler, Bruce, ed. 2008. *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History. Volume I: 1863-1959*. Conceived and edited by Phaidon Editors and Bruce Altshuler. Introductory essay and chapter introductions by Bruce Altshuler. London and New York: Phaidon Press.
- Appel, Karel. 1980. *Karel Appel. Works on Paper*. Foreword by Marshall McLuhan. Improvisation and essay by Jean-Clarence Lambert. New York: Abbeville Press.
- Archer, Michael. 2006. *Art Since 1960* (1997). New edition. London: Thames & Hudson.
- Arendt, Hannah. 1992. *Lectures on Kant's Political Philosophy* (1982). Edited with an Interpretive Essay by Ronald Beiner. Chicago: The University of Chicago Press.

- Arnason, H. H. 1986. *A History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography* (1969). Third edition revised and updated by Daniel Wheeler. London: Thames & Hudson.
- Arnason, H.H. and Elisabeth Mansfield. 2010. *History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. Sixth Edition. Upper Saddle River: Pearson Education.
- Arnold, Dana, and Margaret Iversen, eds. 2003. *Art and Thought*. Malden: Blackwell Publishing.
- Baqué, Dominique. 2004. *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris: Éditions Flammarion.
- Barbier, Frédéric, et Catherine Bertho Lavenir. 2003. *Histoire des médias de Diderot à internet* (1996). Troisième édition revue et complétée. Armand Colin.
- Barthes, Roland. 1970. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil.
- Baudelaire. 1863. *Le Peintre de la vie moderne*. Beschikbaar via het internet (http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne). Laatst geconsulteerd op 26/08/2011.
- Baudrillard, Jean. 1970. *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*. Préface de J.P. Mayer. Paris: Éditions Denoël.
- Baudrillard, Jean. 1976. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Éditions Gallimard.
- Bell, Clive. 2005. *Art* (1914). New York: Frederick A. Stokes Company Publishers. Beschikbaar via het internet (<http://www.gutenberg.net/ebooks/16917>). Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- Belting, Hans. 2004. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (1990). 6. Auflage. München: Verlag C.H.Beck.
- Benjamin, Walter. 2007. *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Hartmut Böhme und Yvonne Ehrenspeck. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Beugnet, Martine. 2007. *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Blocher, Sylvie. 2002. *Living Pictures and Other Human Voices. Videos 1992-2002*. Arles: Actes Sud & Luxembourg: Casino Luxembourg.

- Boehm, Rudolf. 2005. *Grundriss einer Poetik*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Bogost, Ian. 2006. *Unit Operations. An Approach to Videogame Criticism*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Bois, Yve-Alain. 1993. *Painting as Model*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Bolter, Jay David and Richard Grusin. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Boomgaard, Jeroen. 2000/2001. Nieuw bericht, geen boodschap. *A-Priori* 3/4:110-127.
- Boomkens, René. 1994. *Kritische massa. Over massa, moderne ervaring en popcultuur*. Amsterdam: Uitgeverij Van Gennep.
- Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*. Paris: Les presses du réel.
- Bourriaud, Nicolas. 2003. *Postproduction. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Paris: Les presses du réel.
- Bourriaud, Nicolas. 2009a. *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi (1999)*. Paris: Denoël.
- Bourriaud, Nicolas. 2009b. *Radical. Pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël.
- Bouveresse, Jacques. 1984. *Rationalité et cynisme*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bouveresse, Jacques. 2008. *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*. Marseille: Agone.
- Buci-Glucksmann, Christine. 2001. Le différend de l'art. In: Lyotard, Dolorès, Jean-Claude Milner et Gérald Sfez, eds. *Jean-François Lyotard. L'exercice du différend*. Paris: Presses Universitaires de France. pp.155-168.
- Bürger, Peter. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Mit einem Nachwort zur 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Careri, Giovanni, et Bernhard Rüdiger, eds. 2008. *Face au Réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain. Un séminaire de recherche avec: Pietro Montani, André Gunthert, Thomas Schütte, Luciano Fabro, Allan Sekula, Ernst van Alphen et Mieke Bal*. Paris: Archibooks + Sautereau éditeur.
- Carpenter, Ken. 2008. Strengths and Weaknesses in Greenberg's Aesthetics. *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*. 14. Beschikbaar via het

- internet (http://www.uqtr.ca/AE/Vol_14/modernism/Carpenter.htm). Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- Carrier, David. 2002. *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From Formalism to Beyond Postmodernism*. Westport: Praeger Publishers.
- Carrier, David. 2008. *A World Art History and its Objects*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Caygill, Howard. 1995. *A Kant Dictionary*. Malden: Blackwell Publishing.
- Chilvers, Ian, and Harold Osborne, eds. 2001. *The Oxford Dictionary of Art* (1988). Second edition. Oxford: Oxford University Press.
- Connolly, Maeve. 2009. *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*. Bristol and Chicago: Intellect Books.
- Contardi, Sergio, and Mario Perniola. 1996/1997. The Sex Appeal of the Inorganic: A Conversation. *European Journal of Psychoanalysis*. 3/4.
- Costello, Diarmuid, and Jonathan Vickery, eds. 2007. *Art. Key Contemporary Thinkers*. Oxford and New York: Berg.
- Courtine, J.-F., M. Deguy, É. Escoubas, P. Lacoue-Labarthe, J.-F. Lyotard, L. Marin, J.-L. Nancy, et J. Rogozinski. 1988. *Du sublime*. Paris: Éditions Belin.
- Croce, Benedetto. 2006. *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic* (1902). Charleston: BiblioBazaar.
- Oorspronkelijk verschenen in het Italiaans: Croce, Benedetto. 1902. *L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari: G. Laterza & figli.
- Danto, Arthur C. 1964. The Artworld. *The Journal of Philosophy*. 61(19): 571-584.
- Danto, Arthur C. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Danto, Arthur C. 1997. *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Danto, Arthur C. 2003. *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago and La Salle: Open Court.
- Danto, Arthur C., Thierry de Duve en Richard Shusterman. 2006. Lezing in Tate Modern, 02.02.2006. *Contested Territories: Conversations in Practice*.

- Beschikbaar via het internet (<http://channel.tate.org.uk/media/27463813001>).
- Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- Debray, Régis. 1992. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Éditions Gallimard.
- Debray, Régis. 2000. *Introduction à la médiologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- de Duve, Thierry. 1984. *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- de Duve, Thierry. 1989a. *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- de Duve, Thierry. 1989b. *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- de Duve, Thierry. 1996a. *Kant after Duchamp*. Cambridge and London: The MIT Press.
- de Duve, Thierry. 1996b. *Clement Greenberg entre les lignes*. Suivi d'un débat inédit avec Clement Greenberg. Paris: Éditions Dis Voir.
- de Duve, Thierry. 2002. Ode à la maladresse et au malentendu. In: Blocher, Sylvie. 2002. *Living Pictures and Other Human Voices. Videos 1992-2002*. Arles: Actes Sud & Luxembourg: Casino Luxembourg. pp.120-127.
- de Duve, Thierry. 2007. Art in the Face of Radical Evil. *International Congress of Aesthetics 2007 "Aesthetics Bridging Cultures"*. Proceedings. Beschikbaar via het internet (<http://www.sanart.org.tr/congresses/ICA/proceedings.htm#D>).
- Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- de Duve, Thierry. 2009. The Glocal and the Singuniversal. Reflections on Art and Culture in the Global World. In: *Open. Cahier on Art and the Public Domain*. 8(16). pp. 44-53
- de La Durantaye, Leland. 2007. Readymade Remade. *Cabinet Magazine*. 27.
- Beschikbaar via het internet (<http://www.cabinetmagazine.org/issues/27/durantaye.php>). Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1998. *La philosophie critique de Kant (1963)*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Deligiorgi, Katerina. 2005. *Kant and the Culture of Enlightenment*. Albany: State University of New York Press.
- de Man, Paul. 2002. *Aesthetic Ideology* (1996). Edited and with an Introduction by Andrzej Warminski. Third printing. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- de Mèredieu, Florence. 2008. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain* (1994). Paris: Larousse.
- De Mul, Jos. 1993. *De tragedie van de eindigheid. Diltheys hermeneutiek van het leven*. Kampen: Uitgeverij Kok Agora.
- De Mul, Jos. 1995. *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*. Derde, herziene druk. Kampen: Uitgeverij Kok Agora.
- De Mul, Jos. 2002. *Cyberspace Odyssee*. Derde druk. Kampen: Uitgeverij Klement.
- De Mul, Jos. 2006. *De domesticatie van het noodlot. De wedergeboorte van de tragedie uit de geest van de technologie*. Kampen: Uitgeverij Klement.
- De Mul, Jos. 2007. The Work of Art in the Age of Digital Manipulation. *International Congress of Aesthetics 2007 "Aesthetics Bridging Cultures"*. Beschikbaar via het internet (<http://www.sanart.org.tr/congresses/ICA/proceedings.htm#M>). Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- De Mul, Jos. 2008. Digitale mens zoekt aura in dataïsme. *De Volkskrant*. Rubriek 'Het Betoog', 17 mei 2008, p.5.
- Derrida, Jacques. 1978. Parergon. In: *La vérité en peinture*. Paris: Éditions Flammarion. pp.19-168.
- Derrida, Jacques et Bernard Stiegler. 1996. *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*. Paris: Éditions Galilée/Institut national de l'audiovisuel.
- Derrida, Jacques. 2000. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Accompagné de travaux de lecture de Simon Hantai. Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, Jacques, und Hans-Georg Gadamer. 2004. *Der ununterbrochene Dialog*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Martin Gessmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Derrida, Jacques. 2005. *Sporen. De stijlen van Nietzsche*. Ingeleid, geannoteerd en vertaald door Ger Groot. Amsterdam: SUN.
- Oorspronkelijk verschenen in het Frans: Derrida, Jacques. 1974. *Éperons. Les styles de Nietzsche*. Paris: Éditions Flammarion.

- Desmond, William. 2003. *Art, Origins, Otherness. Between Philosophy and Art*. Albany: State University of New York Press.
- Descombes, Vincent. 1979. *Le Même et l'Autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*. Paris. Les Éditions de Minuit.
- Devisch, Ignaas. 2003. *Wij. Jean-Luc Nancy en het vraagstuk van de gemeenschap in de hedendaagse wijsbegeerte*. Leuven: Uitgeverij Peeters.
- Devisch, Ignaas, Peter De Graeve en Joost Beerten, eds. 2007. *Jean-Luc Nancy. De kunst van het denken*. Kampen: Uitgeverij Klement.
- Dickie, George. 1997. *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Dostal, Robert J., ed. 2002. *The Cambridge Companion to Gadamer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dreyfus, Hubert L. z.j. *Heidegger on the Connection between Nihilism, Art, Technology and Politics*. Beschikbaar via het internet (<http://socrates.berkeley.edu/~hdreyfus/pdf/HdgerOnArtTechPoli.pdf>). Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- Dronsfield, Jonathan L. 2003. After *parerga*: Kant, Derrida and the Temporality of Judgment. In: Rothfield, Philip, ed. *Kant after Derrida*. Manchester: Clinamen Press. pp.80-104.
- Duchamp, Marcel. 1994. *Duchamp du signe. Écrits*. Réunis et présentés par Michel Sanouillet. Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson. Paris: Flammarion.
- Ebert, Roger. 2007. Games vs. Art. Ebert vs. Barker. *Chicago Suntimes*, 21/07/2007. Beschikbaar via het internet (<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20070721/COMMENTARY/70721001>). Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- Ebert, Roger. 2010. Video Games can never be Art. *Chicago Suntimes*, 16/04/2010. Beschikbaar via het internet (http://blogs.suntimes.com/ebert/2010/04/video_games_can_never_be_art.html). Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.

- Eisler, Rudolf. 2008. *Kant-Lexicon. Nachschlagewerk zu Kants Sämtlichen Schriften / Briefen und handschriftlichem Nachlass* (1930). Hildesheim: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.
- Elkins, James. 2003. *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Elkins, James, ed. 2009. *Artists with PhDs. On the new Doctoral Degree in Studio Art*. Washington: New Academia Publishing.
- Enwezor, Okwui, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya, eds. 2002. *Democracy Unrealised. Documenta 11_Platform 1*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Ferraris, Maurizio. 2006. *T'es où? Ontologie du téléphone mobile*. Préface d'Umberto Eco. Paris: Éditions Albin Michel.
- Oorspronkelijk verschenen in het Italiaans: Ferraris, Maurizio. 2005. *Dove sei? Ontologia del telefonino*. Milan: Tascabili Bompiani.
- Fietzek, Gerti, ed. 2002. *Documenta 11_Platform 5: Exhibition. Catalogue. Appendix. Exhibition Venues*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Figal, Günter, Jean Grondin und Dennis J. Schmidt, Hrsg. 2000. *Hermeneutische Wege. Hans-Georg Gadamer zum Hundertsten*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Filipovic, Elena, Douglas Fogle, Yukie Kamiya, Inés Katzenstein, Chus Martínez, Kitty Scott, Debra Singer, Adam Szymczyk, Catherine Wood, and Tirdad Zolghadr (curatoren). 2010. *Creamier. Contemporary Art in Culture. 10 Curators, 100 Contemporary Artists, 10 Sources*. London: Phaidon Press.
- Forsyth, Alison. 2002. *Gadamer, History and the Classics. Fugard, Marowitz, Berkoff and Harrison Rewrite the Theatre*. New York: Peter Lang Publishing.
- Foster, Hal. 2002a. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (1996). Fifth printing. Cambridge and London: The MIT Press.
- Foster, Hal. 2002b. *Design and Crime. And Other Diatribes*. London and New York: Verso.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, and Benjamin H.D. Buchloch. 2004. *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson.

- Foster, Hal. 2006. *Prosthetic Gods* (2004). Cambridge and London: The MIT Press.
- Foucault, Michel. 2004. *La Peinture de Manet* (1968). Suivi de 'Michel Foucault, un regard', sous la direction de Maryvonne Saison. Paris: Éditions du Seuil.
- Frahm, Laura. 2007. *Bewegte Räume. Zur Konstruktion von Raum in Videoclips von Jonathan Glazer Chris Cunningham, Mark Romanek und Michel Gondry*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Fried, Michael. 1980. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Fried, Michael. 1998. *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Fried, Michael. 2008. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven & London: Yale University Press.
- Frieling, Rudolf, Boris Groys, Robert Atkins, Lev Manovich. 2008. *The Art of Participation. 1950 to Now*. Catalogue of the exhibition. San Francisco Museum of Modern Art. New York and London: Thames & Hudson.
- Gadamer, Hans-Georg. 1997. *Gadamer Lesebuch*. Herausgegeben von Jean Grondin. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gadamer, Hans-Georg. 1999a. *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Gesammelte Werke Band 1 (1960). Unveränderte Taschenbuchausgabe. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gadamer, Hans-Georg. 1999b. *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen. Register*. Gesammelte Werke Band 2 (1986). Unveränderte Taschenbuchausgabe. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gadamer, Hans-Georg. 1999c. *Neuere Philosophie I. Hegel, Husserl, Heidegger*. Gesammelte Werke Band 3 (1987). Unveränderte Taschenbuchausgabe. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gadamer, Hans-Georg. 1999d. *Neuere Philosophie II. Probleme, Gestalten*. Gesammelte Werke Band 4 (1987). Unveränderte Taschenbuchausgabe. Tübingen: Mohr Siebeck.

- Gadamer, Hans-Georg. 1999e. *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*. Gesammelte Werke Band 8 (1993). Unveränderte Taschenbuchausgabe. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gadamer, Hans-Georg. 1999f. *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*. Gesammelte Werke Band 9 (1993). Unveränderte Taschenbuchausgabe. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gadamer, Hans-Georg. 1999g. *Hermeneutik im Rückblick*. Gesammelte Werke Band 10 (1995). Unveränderte Taschenbuchausgabe. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Gadamer, Hans-Georg. 2000. *Die Lektion des Jahrhunderts. Ein philosophischer Dialog mit Riccardo Dottori*. Münster, Hamburg & London: Lit Verlag.
- Gaiger, Jason. 1999. Constraints and Conventions: Kant and Greenberg on Aesthetic Judgment. *British Journal of Aesthetics*. 39(4):376-391.
- Gallois, Christophe. 2009. *An Archipelago of Local Responses. Nicolas Bourriaud on the Altermodern*. Beschikbaar via het internet (<http://www.metropolism.com/magazine/2009-no1/een-archipel-van-lokale-reacties/english>). Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- Genosko, Gary. 1999. *McLuhan and Baudrillard. The Masters of Implosion*. London & New York: Routledge.
- Giddens, Anthony. 1990. *The Consequences of Modernity*. Stanford: Stanford University Press.
- Gombrich, E.H. 2008. *The Story of Art (1950)*. Pocket Edition. London and New York: Phaidon Press.
- Greenberg, Clement. 1965. *Art and Culture (1961). Critical Essays*. Boston: Beacon Press.
- Greenberg, Clement. 1993. Towards a Newer Laocoon. In: Harrison, Charles, and Paul Wood, eds. *Art in Theory. 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Revised Edition. Malden: Blackwell Publishing. pp. 562-568.
- Greenberg, Clement. 1995a. *The Collected Essays and Criticism. Volume 3. Affirmations and Refusals. 1950 – 1956*. Edited and forward by John O’Brian. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Greenberg, Clement. 1995b. *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance. 1957 – 1969*. Edited and forward by John O’Brian. Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Greenberg, Clement. 1999. *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*. Oxford: Oxford University Press.
- Greenberg, Clement. 2003. *Clement Greenberg. Late Writings*. Edited by Robert C. Morgan. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Grondin, Jean. 2000. *Hans-Georg Gadamer. Eine Biographie*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Groot, Ger. 2010. *Vergeten te bestaan. Echte fictie en het fictieve ik*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.
- Grosswiler, Paul. 1996. The Dialectical Methods of Marshall McLuhan, Marxism, and Critical Theory. *Canadian Journal of Communication*. 21(1). Beschikbaar via het internet (<http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/viewArticle/925/831>). Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- Groys, Boris. 2008. *Thinking in Loop. Three Videos on Iconoclasm, Ritual and Immortality*. Karlsruhe: ZKM Digital arts edition and Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Guyer, Paul. 1982. Kant's Distinction between the Beautiful and the Sublime. *The Review of Metaphysics*. 35:753-783.
- Guyer, Paul. 1997. *Kant and the Claims of Taste* (1979). Second edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guyer, Paul. 2005. *Values of Beauty. Historical Essays in Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guyer, Paul, ed. 2006. *The Cambridge Companion to Kant and Modern Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Halsall, David, Julia Jansen, and Tony O'Connor, eds. 2009. *Rediscovering Aesthetics. Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*. Stanford: Stanford University Press.
- Hamilton, Richard, and Vicente Todolí, eds. 2009. *Food for Thought. Thought for Food*. Barcelona & New York: Actar.

- Hanhardt, John G. 2000. *The Worlds of Nam June Paik*. Published on the occasion of the exhibition at the Guggenheim Museum. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Harrison, Charles, and Paul Wood, eds. 1993. *Art in Theory. 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Revised Edition. Malden: Blackwell Publishing.
- Harrison, Charles. 2004. *Modernism (1997)*. London: Tate Publishing.
- Hegel, G. W. F. 1986a. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werke 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Hegel, G. W. F. 1986b. *Vorlesungen über die Ästhetik II*. Werke 14. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Hegel, G. W. F. 1986c. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Werke 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Hegel, G. W. F. 2003. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Dritter Teil: Die Philosophie des Geistes. Mit den mündlichen Zusätzen (1830)*. Werke 10. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hegel, G. W. F. 2006. *Phänomenologie des Geistes (1908)*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Heidegger, Martin. 1998a. *Kant und das Problem der Metaphysik (1929/1934)*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin. 1998b. *Nietzsche I (1961)*. Sechste, aktualisierte Auflage. Stuttgart: Verlag Günther Neske.
- Heidegger, Martin. 2001a. *Sein und Zeit (1927)*. Achtzehnte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Heidegger, Martin. 2001b. *Identiteit en differentie (1957)*. Tweetalige editie. Amsterdam: Uitgeverij Boom.
- Oorspronkelijk verschenen in het Duits: Heidegger, Martin. 1957. *Identität und Differenz*. Stuttgart: Verlag Günther Neske.
- Heidegger, Martin. 2003. Der Ursprung des Kunstwerkes. In: *Holzwege (1950)*. 8., unveränderte Auflage. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. pp.1-74.
- Heidegger, Martin. 2004. Die Frage nach der Technik. In: *Vorträge und Aufsätze (1954)*. Zehnte Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta. pp.9-40.
- Heidegger, Martin. 2005. *Die Grundprobleme der Phänomenologie (1927)*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

- Heidegger, Martin. 2007. *Die Kunst und der Raum*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Hobsbawn, Eric. 1998. *Behind the Times. The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*. London: Thames & Hudson.
- Höffe, Otfried. 2007. *Immanuel Kant* (1983). 7., überarbeitete Auflage. München: Verlag C.H. Beck.
- Hopkins, David. 2000. *After Modern Art. 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press.
- Hörisch, Jochen. 2009. *Bedeutsamkeit. Über den Zusammenhang von Zeit, Sinn und Medien*. München: Carl Hanser Verlag.
- Hudek, Antony. 2009. From Over- to Sub-Exposure. The Anamnesis of 'Les Immatériaux'. *Tate Papers*. 12. Beschikbaar via het internet (<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/hudek.shtm>). Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- Hutchens, B.C. 2005. *Jean-Luc Nancy and the Future of Philosophy*. Chesham Bucks: Acumen Publishing
- Ihde, Don. z.j. *Expanding Hermeneutics*. Beschikbaar via het internet (http://www.stonybrook.edu/philosophy/faculty/dihde/articles/expanding_hermeneutics.html). Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- Jauss, Hans Robert. 1991. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982). Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Jenkins, Henry. 2005. Games, The New Lively Art. In: Raessens, Joost, and Jeffrey Goldstein, eds. 2005. *Handbook of Computer Game Studies*. Cambridge and London: The MIT Press. pp.175-189.
- Jimenez, Marc. 2005. *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Éditions Gallimard.
- Jones, Caroline A. 2005. *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Jones, Caroline A. (ed). 2006. *Sensorium. Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. Catalogue of an exhibition held at the MIT List Visual Arts Center. Cambridge and London: The MIT Press.
- Kac, Eduardo. 2008. *Telepresence & Bio Art. Networking Humans, Rabbits, & Robots* (2005). Michigan: The University of Michigan Press.
- Kant, Immanuel. 1974. *Kritik der Urteilskraft* (A 1790 / B 1793). Werkausgabe Band X. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kant, Immanuel. 1977. *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können* (1783). In: *Schriften zur Metaphysik und Logik I*. Werkausgabe Band V. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. pp.113-264.
- Kant, Immanuel. 1997a. *Kritik der reinen Vernunft I* (A 1781 / B 1787). Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kant, Immanuel. 1997b. *Kritik der reinen Vernunft 2* (A 1781 / B 1787). Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kant, Immanuel. 1997c. *Kritik der praktischen Vernunft* (A 1785 / B 1786). Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Kant, Immanuel. 2006. *Opmerkingen over het gevoel van het schone en het verhevene*. Vertaling, inleiding en aantekeningen door Ike Kamphof. Budel: Uitgeverij Damon.
Oorspronkelijk verschenen in het Duits: Kant, Immanuel. 1763. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Königsberg: Kanter.
- Kelly, Michael. 2003. *Iconoclasm in Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kockelkoren, Petran. 2003. *Techniek: kunst, kermis en theater*. Rotterdam: Nai Uitgevers.

- Kosuth, Joseph. 1993. *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990* (1991). Edited with an introduction by Gabriele Guercio. Foreword by Jean-François Lyotard. Cambridge and London: The MIT Press.
- Krauss, Rosalind E. 1991. The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition. In: Wallis, Brian, ed. 1991. *Art After Modernism. Rethinking Representation* (1984). New York: The New Museum of Contemporary Art. Boston: Godin Publishers. pp.13-29.
- Krauss, Rosalind E. 1997. ...And Then Turn Away? In: *James Coleman. Hauptraum, 21.2.-20.5.1997*. Wien: Wiener Secession. Bruxelles: Yves Gevaert.
- Krauss, Rosalind E. 1998. *The Optical Unconscious* (1993). Fifth printing. Cambridge and London: The MIT Press.
- Krauss, Rosalind E. 1999a. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985). Twelfth printing. Cambridge and London: The MIT Press.
- Krauss, Rosalind E. 1999b. "A Voyage on the North Sea". *Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson.
- Krauss, Rosalind E. 1999c. Reinventing the Medium. *Critical Inquiry*. 25(2):289-305.
- Krauss, Rosalind E. 2010. *Perpetual Inventory*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Kukla, Rebecca, ed. 2006. *Aesthetics and Cognition in Kant's Critical Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laermans, Rudi. 2003. Mediale magie. In: *Mediale bemiddelingen. Over Vincent Dunoyer en anderen*. Cultureel Centrum Maasmechelen.
- Laermans, Rudi. 2004. De kunst is dood, leve de postkunst. In: *Context K #1. Actuele kunst*. Hasselt: CIAP. pp.65-68.
- Lanzmann, Claude. 2004. Representer, c'est rendre (re)presentable. Lezing gebracht op het symposium: *The Limits of Representation. On Trauma, Violence and Visual Arts*. CC Strombeek, 27/11/2004.
- Lash, Scott, and Celia Lury. 2007. *Global Culture Industry*. Cambridge: Polity Press.
- Latour, Bruno, and Peter Weibel, eds. 2005. *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media. Cambridge and London: The MIT Press.

- Leijen, Arie, en Ad Verbrugge, red. 2002. *Hegel. Een inleiding*. Amsterdam: Uitgeverij Boom.
- Leysen, S., B. Vandenabeele, K. Vandeputte, en K. Vermeir, red. 2005. *De nieuwe politieke dimensie van de kunsten. Jaarboek voor Esthetica*. Budel: Uitgeverij Damon.
- Lichfield, John. 2006. Pierre Pinoncelli: This man is not an artist. *The Independent*, 13 januari 2006. Beschikbaar via het internet (<http://www.independent.co.uk/news/world/europe/pierre-pinoncelli-this-man-is-not-an-artist-466430.html>). Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- Longinus. 2000. *Het sublieme*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Loose, Donald. z.j. *Teneinde of ten einde?* Beschikbaar via het internet (drcwww.uvt.nl/~Cenv/dfi/loosteneinde.doc). Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- Lucie-Smith, Edward. 2002. *Art Tomorrow*. Paris: Éditions Pierre Terrail.
- Luhmann, Niklas. 1995. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Lyotard, Dolorès, Jean-Claude Milner et Gérard Sfez, eds. 2001. *Jean-François Lyotard. L'exercice du différend*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lyotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Lyotard, Jean-François. 1983. *Le différend*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Lyotard, Jean-François, et Thierry Chaput. 1985. *Les Immatériaux. Album. Inventaire. Épreuves d'écriture*. Publié à l'occasion de la manifestation 'Les Immatériaux', du 28 mars au 15 juillet 1985 dans le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Lyotard, Jean-François. 1988. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Éditions Galilée.
- Lyotard, Jean-François. 1991. *Leçons sur l'Analytique du sublime. (Kant, Critique de la faculté de juger, §§23-29)* Paris: Éditions Galilée.
- Lyotard, Jean-François. 2000. La peinture, anamnèse du visible. In: Lyotard, Jean-François. *Misère de la philosophie*. Paris: Éditions Galilée. pp.97-115.
- Lyotard, Jean-François. 2008. *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*. Préface de Bruno Cany. Postface de Gérard Sfez. Paris: Hermann Éditeurs.

- Lyotard, Jean-François. 2009. *Karel Appel. Un geste de couleur. / Karel Appel. A Gesture of Colour*. Postface de Christine Buci-Glucksmann. Sous la direction de Herman Parret. Traduction Vlad Ionescu & Peter W. Milne. Leuven: Leuven University Press.
- Oorspronkelijk verschenen in het Duits: Lyotard, Jean-François. 1998. *Karel Appel. Ein Farbgestus. Essays zur Kunst Karel Appels mit einer Bildauswahl des Autors*. Bern und Berlin: Gachnang & Springer.
- Madelein, C., J. Pieters, en B. Vandenabeele, red. 2005. *Histories of the Sublime*. Brussel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten.
- Maet, Frank. 2011. Kunst in tijden van een doorgedreven mediatisering. Over de Heilige Maagd Maria van Chris Ofili en het iconoclastisch plezier van Boris Groys. *Deus Ex Machina*. 137:60-67.
- Makkreel, Rudolf A. 1994. *Imagination and Interpretation in Kant. The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Malraux, André. 1965. *Le Musée Imaginaire* (1947). Paris: Éditions Gallimard.
- Manovich, Lev. 2001a. *The Language of New Media*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Manovich, Lev. 2001b. *Post-Media Aesthetics*. Beschikbaar via het internet (<http://manovich.net/articles/>). Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- Manovich, Lev. 2007. *What Comes after Remix?* Beschikbaar via het internet (<http://manovich.net/articles/>). Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- McLuhan, Marshall, and Harley Parker. 1968. *Through the Vanishing Point. Space in Poetry and Painting*. New York: Harper & Row Publishers.
- McLuhan, Marshall. 1969a. *Counterblast*. Designed by Harley Parker. New York: Harcourt, Brace & World.
- McLuhan, Marshal. 1969b (March). The Playboy Interview: Marshall McLuhan. *Playboy Magazine*.
- McLuhan, Marshall, and Eric McLuhan. 1988. *Laws of Media. The New Science*. Toronto: University of Toronto Press.

- McLuhan, Marshall. 1999. *The Medium and the Light. Reflections on Religion*. Edited by Eric McLuhan and Jacek Szklarek. Toronto: Stoddart Publishing.
- McLuhan, Marshall, and Quentin Fiore. 2001. *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects* (1967). Produced by Jerome Agel. Corte Madera: Gingko Press.
- McLuhan, Marshall. 2003. *Understanding Media. The Extensions of Man*. (1964) Critical edition, edited by W. Terrence Gordon. Corte Madera: Gingko Press.
- McNamara, Andrew E. and Rex Butler. 1995. All about Yve. An Interview with Yve-Alain Bois. *Eyeline*. 27:16-21.
- Michelfelder, Diane P., and Richard E. Palmer, eds. 1989. *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer-Derrida Encounter*. Albany: State University of New York Press.
- Miller, J. Hillis. 2009. *For Derrida*. New York: Fordham University Press.
- Montani, Pietro. 2008. Art et technique, le cinéma entre fiction et témoignage. In: Careri, Giovanni, et Bernhard Rüdiger, eds. *Face au Réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*. Paris: Archibooks + Sautereau éditeur. pp.52-66.
- Müller, Elke. 2009. *Tijdreizen in de grot. Virtualiteit en lichamelijkheid van panorama tot CAVE*. Kampen: Uitgeverij Klement.
- Munari, Bruno. 2008. *Design as Art* (1966). London: Penguin Books.
- Nancy, Jean-Luc. 1988. L'Offrande sublime. In: Courtine, J.-F., M. Deguy, É. Escoubas, P. Lacoue-Labarthe, J.-F. Lyotard, L. Marin, J.-L. Nancy, et J. Rogozinski. *Du sublime*. Paris: Éditions Belin. pp.43-95.
- Nancy, Jean-Luc. 2000a. *L'intrus*. Paris: Éditions Galilée.
- Nancy, Jean-Luc. 2000b. *Le regard du portrait*. Paris: Éditions Galilée.
- Nancy, Jean-Luc. 2001a. *Les Muses* (1994). Édition revue et augmentée. Paris: Éditions Galilée.
- Nancy, Jean-Luc. 2001b. *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*. Suivi d'une conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy. Bruxelles: Yves Gevaert Éditeur.
- Nancy, Jean-Luc. 2005. *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, I)*. Paris: Éditions Galilée.

- Nancy, Jean-Luc. 2009. Petite conférence sur la beauté. In: *Dieu. La justice. L'amour. La beauté. Quatre petites conférences*. Montrouge: Bayard Éditions. pp.125-157.
- Nancy, Jean-Luc. 2010. *L'Adoration (Déconstruction du christianisme, 2)*. Paris: Éditions Galilée.
- Neiman, Susan. 2009. *Moral Clarity. A guide for Grown-Up Idealists*. Revised edition. Princeton and Oxford : Princeton University Press.
- Oosterling, Henk, red. 1999-2002. *Intermedialiteit. Over de grenzen van filosofie, kunst en politiek. InterActa 1-5*. Rotterdam: Centrum voor Filosofie en Kunst.
- Oosterling, Henk. 2000. *Radicale middelmatigheid*. Amsterdam: Boom.
- Parfait, Françoise. 2001. *Video: un art contemporain*. Paris: Éditions du Regard.
- Paul, Christiane. 2008. *Digital Art (2003)*. Revised and expanded edition. London: Thames & Hudson.
- Peeters, Jeroen, en Bart Vandenabeele, red. 2000. *De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard*. Budel: Uitgeverij Damon.
- Perniola, Mario. 1998. *De esthetica van de twintigste eeuw*. Vertaling door Annie Reniers. Brussel: VUB Press
- Oorspronkelijk verschenen in het Italiaans: Perniola, Mario. 1997. *L'Estetica del novecento*. Bologna: Società Editrice Il Mulino.
- Perniola, Mario. 2004a. *Sex Appeal of the Inorganic*. New York and London: Continuum.
- Oorspronkelijk verschenen in het Italiaans: Perniola, Mario. 1994. *Il sex appeal dell'inorganico*. Torino: Giulio Einaudi.
- Perniola, Mario. 2004b. *Art and its Shadow*. Foreword by Hugh J. Silverman. New York and London: Continuum.
- Oorspronkelijk verschenen in het Italiaans: Perniola, Mario. 2000. *L'arte e la sua ombra*. Torino: Einaudi.
- Peyton-Jones, Julia, and Hans Ulrich Obrist, eds. 2011. *Philippe Parreno. Films 1987-2010*. First published on the occasion of the exhibition, 25/11/2010 – 13/02/2011 at the Serpentine Gallery. London: Koenig Books.

- Rees, A.L. 1999. *A History of Experimental Film and Video. From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*. London: British Film Institute.
- Reijnders, Frank. 2008. Het soevereine kunstenaarschap. Kanttekeningen bij een mythe – over Camiel van Winkels ‘De mythe van het kunstenaarschap’. *De Witte Raaf*. 131.
- Reijnders, Frank. 2000. *Della Pittura. De schilderkunst en andere media*. Met extensies van Gerald Van Der Kaap. Amsterdam: Uitgeverij Duizend & Een.
- Renaut, Alain. 1997. *Kant aujour’d’hui*. Paris: Flammarion.
- Riding, Alan. 2006. Conceptual Artist as Vandal: Walk Tall and Carry a Little Hammer (or Ax). *New York Times*, 7 januari 2006. Beschikbaar via het internet (<http://www.nytimes.com/2006/01/07/arts/design/07duch.html>). Laatste geconsulteerd op 02/11/2010.
- Robbins, David. 2006. *The Velvet Grind. Selected Essays, Interviews, Satires (1983-2005)*. Ringier and Zürich: JRP. In co-edition with Dijon: Les Presses du réel.
- Rosenbaum, S.P. 2007. The Art of Clive Bell’s *Art*. *Contemporary Philosophy: A New Survey. Volume 9: Aesthetics and Philosophy of Art*. 9:217-236.
- Ross, Alison. 2007. *The Aesthetic Paths of Philosophy. Presentation in Kant, Heidegger, Lacoue-Labarthe, and Nancy*. Stanford: Stanford University Press.
- Rothfield, Philip, ed. 2003. *Kant after Derrida*. Manchester: Clinamen Press.
- Rush, Michael. 2005. *New Media in Art (1999)*. New edition. London: Thames and Hudson.
- Rush, Michael. 2007. *Video Art (2003)*. London: Thames and Hudson.
- Saatchi, Charles. 2009. *My Name is Charles Saatchi and I am an Artoholic*. London and New York: Phaidon Press Limited.
- Saatchi, Charles. 2010. ? London and New York: Phaidon Press Limited.
- Scheibler, Ingrid. 2000. *Gadamer. Between Heidegger and Habermas*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Seldes, Gilbert. 2001. *The 7 Lively Arts. The Classic Appraisal of the Popular Arts. Comic Strips, Movies, Musical Comedy, Vaudeville, Radio, Popular Music*,

- Dance*. (1924) With a new introduction by Michael Kammen. Mineola: Dover Publications.
- Shiner, Larry. 2001. *The Invention of Art. A Cultural History*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Shusterman, Richard. 1989. The Gadamer-Derrida Encounter: A Pragmatist Perspective. In: Michelfelder, Diane P., and Richard E. Palmer, eds. *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer-Derrida Encounter*. Albany: State University of New York Press. pp.215-221.
- Shusterman, Richard. 1992a. *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford and Cambridge: Blackwell.
- Shusterman, Richard. 1992b. Ghetto Music. *Journal of Rap*. 11-18
- Shusterman, Richard. 1997a. The End of Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 55(1):29-41.
- Shusterman, Richard. 1997b. A House Divided. In: *Documenta X - the book*. Kassel: Cantz. pp. 650-652.
- Shusterman, Richard. 1999. Somaesthetics: A Disciplinary Proposal. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 57(3):299-313.
- Shusterman, Richard. 2005. Somaesthetics and Burke's Sublime. In: Madelein, C., J. Pieters, en B. Vandenabeele, red. *Histories of the Sublime*. Brussel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten. pp. 109-122.
- Shusterman, Richard. 2008. *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Silverman, Hugh J., ed. 2002. *Lyotard. Philosophy, Politics, and the Sublime*. Edited with an introduction by Hugh J. Silverman. London & New York: Routledge.
- Sloterdijk, Peter. 2009. *Du musst dein Leben ändern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Stamps, Judith. 1995. *Unthinking Modernity. Innis, McLuhan, and the Frankfurt School*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Steinberg, Leo. 2007. *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art* (1972). New preface. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Storr, Robert, Thelma Golden, Lynn M. Herbert, Katy Siegel. 2001. *Art:21. Art in the Twenty-first Century*. With an introduction by Susan Sollins. New York: Harry N. Abrams Publishers.

- Storr, Robert, Philippe Pirotte, Jan Hoet. 2001. *Tuymans, Luc. Mwana Kitoko [Beautiful White Man]*. Catalogus naar aanleiding van de tentoonstelling in het Belgisch Paviljoen in de Giardini van Venetië. Gent: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst.
- Vandenabeele, Bart, en Koen Vermeir, red. 2004. *Transgressie in de kunst. Jaarboek voor Esthetica*. Budel: Uitgeverij Damon.
- Vandenabeele, Bart. 2005. The Feeling of the Sublime: Esthetic not ethical. Comment on Paul Guyer, "The Difficulty of the Sublime". In: Madelein, C., J. Pieters, en B. Vandenabeele, red. *Histories of the Sublime*. Brussel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten. pp.45-49.
- van den Boomen, Marianne, Sybille Lammes, Ann-Sophie Lehmann, Joost Raessens, and Mirko Tobias Schäfer (eds). 2009. *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van den Braembussche, Antoon, en Maurice Weyembergh, red. 2002. *Hannah Arendt. Vita activa versus vita contemplativa*. Budel: Uitgeverij Damon.
- Vande Veire, Frank. 2002. *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*. Amsterdam: SUN.
- Vande Veire, Frank. 1997. *De geplooidde voorstelling. Essays over kunst*. Brussel: Yves Gevaert.
- Van Gelder, Hilde en Jan Baetens. 2005. De toekomst van het doctoraat in de kunsten. In: *Context K #2. Kritische teksten over hedendaagse kunst*. Hasselt: CIAP. pp.109-122.
- van Peperstraten, Frans. 1991. Verlichtingsfilosofie twee eeuwen later. J.-F. Lyotard als postmoderne Kant. *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte*. 83(3):188-205.
- Van Peperstraten, Frans. 2004. Zag Heidegger het sublieme over het hoofd? Vandenabeele, Bart, en Koen Vermeir, red. *Transgressie in de kunst. Jaarboek voor Esthetica*. Budel: Uitgeverij Damon. pp.86-102.

- van Peperstraten, Frans. 1995a. *Sublieme Mimesis. Kunst en politiek tussen nabootsing en gebeurtenis: Lacoue-Labarthe, Heidegger, Lyotard*. Budel: Uitgeverij Damon.
- van Peperstraten, Frans. 1995b. *Jean-François Lyotard. Gebeurtenis en rechtvaardigheid*. Kampen: Kok Agora.
- Van Sevenant, Ann. 2000. *Ademruimte. Van cultuurproduct tot productcultuur*. Leende: Uitgeverij Damon.
- van Winkel, Camiel. 2005. *Het primaat van de zichtbaarheid*. Rotterdam: NAI Uitgevers.
- Vattimo, Gianni. 2008. *Art's Claim to Truth*. Edited by Santiago Zabala. New York: Columbia University Press.
- Oorspronkelijk verschenen in het Italiaans: Vattimo, Gianni. 1985. *Poesia e ontologia*. Ugo Mersia Editore S.p.A.
- Vaysse, Jean-Marie, ed. 2008. *Kant*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Verbeek, Peter-Paul. 2000. *De daadkracht der dingen*. Amsterdam: Boom.
- Verschaffel, Bart. 2001. De aansprakelijkheid van de beschouwer. Bart Verschaffel in gesprek met Thierry de Duve. *De Witte Raaf*. 89. Beschikbaar via het internet (<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2230>). Laatst geconsulteerd op 02/11/2010.
- Vico, Giovanni Battista. 1995. *Over aard en doel van de moderne wetenschap (De nostri temporis studiorum ratione, 1708)*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Virilio, Paul. 2002. *Ce qui arrive*. Publié à l'occasion de l'exposition. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, et Arles: Éditions Actes Sud.
- Virilio, Paul. 2005. *L'Art à perte de vue*. Paris: Éditions Galilée.
- Visker, Rudi. 2007. *Lof der zichtbaarheid. Een uitleiding in de hedendaagse wijsbegeerte*. Amsterdam: Uitgeverij Sun.
- Volkman-Schluck, Karl-Heinz. 2002. *Kunst und Erkenntnis*. Herausgegeben von Ursula Panzer. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Wallis, Brian, ed. 1991. *Art After Modernism. Rethinking Representation* (1984). Fifth printing. Edited and with an Introduction by Brian Wallis. Foreword by Marcia

- Tucker. New York: The New Museum of Contemporary Art & Boston: Godin Publishers.
- Wands, Bruce. 2006. *The Art of the Digital Age*. London: Thames & Hudson.
- Watkin, Christopher. 2009. *Phenomenology or Deconstruction? The Question of Ontology in Maurice Merleau-Ponty, Paul Ricoeur and Jean-Luc Nancy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Weintraub, Linda. 2007. *Making Contemporary Art. How Today's Artists Think and Work* (2003). London: Thames & Hudson.
- Wheatley, Catherine. 2009. *Michael Haneke's Cinema. The Ethic of the Image*. New York and Oxford: Berghahn Books.
- Williams, James. 1998. *Lyotard. Towards a Postmodern Philosophy*. Cambridge: Polity Press.
- Wilson, Stephen. 2010. *Art + Science Now. How Scientific Research and Technological Innovation are Becoming Key to 21st-Century Aesthetics*. New York: Thames and Hudson.
- Wood, Allen W. 2005. *Kant*. Malden: Blackwell Publishing.
- Woolf, Daniel. 2011. *A Global History of History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lijst van gebruikte afkortingen in de tekst

KrV *Kritik der reinen Vernunft*, Immanuel Kant

KpV *Kritik der praktischen Vernunft*, Immanuel Kant

KdU *Kritik der Urteilskraft*, Immanuel Kant

ProI *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können*, Immanuel Kant

H *Holzwege*, Martin Heidegger

ID *Identität und Differenz*, Martin Heidegger

Curriculum Vitae

Frank Maet is geboren in Veurne (België) in 1971. Hij studeerde Theater aan de Kleine Academie in Brussel, Beeldende Kunst aan de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam en Wijsbegeerte aan de Vrije Universiteit Brussel. Hij doceerde enkele jaren aan de Rietveld Academie. Sinds 2000 is hij verbonden aan het departement Sint-Lucas Beeldende Kunst Gent, waar hij de vakken Kunstfilosofie, Hedendaagse Kunstgeschiedenis, Geschiedenis van de Videokunst en Kunstactualiteit geeft. Van 2003 tot 2011 was hij als buitenpromovendus verbonden met de vakgroep “Filosofie van Mens en Cultuur” van Prof.dr. Jos De Mul aan de Erasmus Universiteit in Rotterdam. Frank Maet publiceerde verschillende artikelen over kunst- en cultuurfilosofie (onder meer over Danto, Nancy, Latour, Perniola en actuele Kantinterpretaties) en schreef kunstkritische teksten (onder meer over het onderzoek in de kunsten, de mediatisering van de kunst en concrete actuele kunstwerken).