

Filosofie en Kunst

Jenny Slatman

De analyses van kunstwerken spelen een belangrijke rol in het werk van Merleau-Ponty omdat kunst ons terug kan brengen naar de 'zaken zelf'. Filosofie kan alleen recht doen aan de 'zaken zelf' als zij zich losmaakt van haar gefixeerde conceptuele kader en zij, net zoals een kunstwerk, een open en dynamische vorm aanneemt.

Verspreid door zijn gehele oeuvre vindt men bij Merleau-Ponty een speciale aandacht voor verschillende vormen van kunst. Hij was met name in de schilderkunst geïnteresseerd, zoals blijkt uit drie essays die heel expliciet ingaan op deze kunstvorm: *De twijfel van Cézanne* (1945), *Le langage indirect et les voix du silence* (1952) en *Oog en geest* (1961).¹ In andere teksten vinden we verwijzingen naar film, dans en theater; dat ook literatuur en poëzie een belangrijke rol spelen zien we aan de herhaaldelijke verwijzingen naar Balzac, Mallarmé, Proust en Valéry. Hier zou ik willen onderzoeken wat nu precies de betekenis van deze interesse voor de kunst is.

Ik zou aannemelijk willen maken dat het hier niet zomaar om een filosofie van de kunst gaat, noch om een esthetica in de traditionele betekenis van het woord. Men kan zich zelfs afvragen of Merleau-Ponty's interpretaties van bepaalde kunstwerken wel zo adequaat zijn. Zo schreef de Belgische schilder René Magritte in een brief eens dat Merleau-Ponty's analyses wel plezant zijn, maar de plank geheel misslaan als het om schilderkunst gaat.² Wellicht doet Magritte's oordeel niet helemaal recht aan Merleau-Ponty's oprechte interesse in kunst, maar het is juist dat zijn beschouwingen ons in eerste instantie niet veel leren over bepaalde kunstwerken. Zijn analyses van de kunst hebben met name tot doel om ons iets te leren over filosofie. Kunst heeft een soort voorbeeldfunctie voor de filosofie en we zullen zien dat Merleau-Ponty een vorm van filosofie ontwikkelde die vergelijkbaar is met een kunstwerk. Dit laatste vinden we niet expliciet in zijn werk terug, ondermeer omdat zijn werk abrupt werd afgebroken door zijn plotselinge dood, maar we vinden er wel verschillende

aanwijzingen voor. Zo noteert hij in 1959: 'Mijn standpunt: een filosofie is, net zoals een kunstwerk, een object dat meer gedachtes kan oproepen dan dat er in "besloten liggen"'.³ Om duidelijk te krijgen wat Merleau-Ponty hiermee bedoelt, zullen we eerst moeten bekijken wat zijn idee van filosofie inhoudt.

NAAR DE ZAKEN ZELF

Zoals bekend sluit Merleau-Ponty's filosofie aan bij de fenomenologie van Edmund Husserl. Ook al wijkt hij in vele opzichten van laatstgenoemde af, hij neemt wel diens meest belangrijke premisse over: fenomenologie betekent dat we moeten 'terugkeren naar de zaken zelf'. Van belang hier is dat 'de zaak zelf' niet het *Ding an sich* is of een realiteit zoals die op zichzelf zou bestaan. Het is veeleer het tegenovergestelde. De 'zaak zelf' is datgene wat verschijnt: het fenomeen. Om tot dit fenomeen te kunnen terugkeren moeten we ons juist niet meer bezig houden met de vraag naar de dingen zoals die op zichzelf zouden bestaan. Om de betekenis van datgene wat verschijnt te kunnen inzien moeten we afzien van een oordeel over het bestaan van de werkelijkheid. De fenomenologische terugkeer breekt met de blik die naar buiten gericht is. Als we bijvoorbeeld een tafel in beschouwing nemen dan wil de fenomenologie zich niet bezig houden met de vraag of de tafel wel echt bestaat en/of dat er zoiets als een tafel op zich (de tafelheid) bestaat. Zij vraagt alleen op welke manier die tafel betekenis heeft en hoe die betekenis tot stand is gekomen. Bij Husserl leidt de terugkeer tot de zaken zelf tot een onderzoek naar het bewustzijn, omdat het volgens hem het bewustzijn is dat (op zeer uiteenlopende manieren) betekenissen tot stand brengt. Husserl zegt dan ook dat het bewustzijn *intentioneel* is: het is altijd ergens op gericht _ is altijd 'bewustzijn van iets' _ en in die gerichtheid constitueert het betekenis.

Merleau-Ponty breekt met deze intellectualistische opvatting van intentionaliteit. Hij is het met Husserl eens dat de betekenissen van de dingen niet inherent zijn aan de dingen zelf, maar hij meent dat deze niet primair door het bewustzijn tot stand worden gebracht. Geïnspireerd door het denken van Henri Bergson over het concrete en het lichaam en door het denken van Martin Heidegger over de existentie, stelt Merleau-Ponty dat de betekenis van iets allereerst tot stand komt in onze lichamelijke betrokkenheid op de dingen. Alvorens de tafel voor mij een betekenis heeft als een ding dat bestaat uit een houten blad met vier poten, heeft zij al een geïncarneerde betekenis voor mij omdat ik mij er met mijn lichaam tot verhoud. In dit geval zouden we bijvoorbeeld kunnen denken aan de betekenis 'onhandig' wanneer het

blad voor mij (voor mijn lichaam) te hoog is. Het lichaam vormt zo het uitgangspunt voor Merleau-Ponty's fenomenologie. Het gaat dan niet meer zomaar om het biologische lichaam, maar om het lichaam dat betekenis geeft, het lichaam als subject, het intentionele lichaam. In existentiële termen wordt dit ook wel aangeduid met de notie van het 'tot de wereld zijn' (*être au monde*). Met ons lichaam hebben wij altijd al een bepaalde verhouding tot de wereld om ons heen en omdat dit lichaam zelf ook ruimte en tijd inneemt behoort het zelf ook tot die wereld. Het lichaam heeft dus een dubbele bestaanswijze: enerzijds behoort het zelf 'tot de wereld', anderzijds onderscheidt het zich van die wereld doordat het zich er altijd al tot verhoudt.

De taak van de fenomenologie bestaat volgens Merleau-Ponty in het tot uitdrukking brengen van de constitutie van betekenis zoals die zich op het primordiale niveau van het lichamelijke voltrekt. De terugkeer naar de zaken zelf impliceert nu een terugkeer naar onze leefwereld die wij altijd al op lichamelijke wijze bewonen. Het betekent eigenlijk een terugkeer naar datgene wat voor ons al door en door vertrouwd is. Dit zou zo op het eerste gezicht een gemakkelijke opgave kunnen lijken. Niets is echter minder waar. Zo zegt Merleau-Ponty ergens dat er veel tijd, inspanning en cultuur nodig is om onze alledaagse leefwereld te kunnen onthullen.⁴ Omdat wij geneigd zijn om het bestaan van de wereld als gegeven aan te nemen, vragen we ons meestal niet af hoe de betekenissen van de dingen tot stand komen. Deze neiging noemt Husserl de natuurlijke instelling. Zolang wij de wereld benaderen vanuit deze instelling, blijft de oorsprong van betekenissen verhuld. Filosoferen is een tegennatuurlijke houding aannemen. En deze tegennatuurlijke houding vinden we ook terug in het werk van de kunstenaar, of misschien moeten we zelfs zeggen dat de kunstenaar er beter dan de filosoof in slaagt om in deze houding te volharden.

HET SPREKENDE WOORD

Het probleem waar Merleau-Ponty telkens tegenaan loopt _ en daarom vraagt hij zich ook af of filosofie überhaupt nog wel mogelijk is⁵ _ is dat de filosofie, die terug wil keren naar de wereld van de lichamelijke waarneming, zelf steeds gebruik moet maken van begrippen en categorieën die zelf niet zo 'oorspronkelijk' zijn als de betekenissen in die wereld. Uitgaande van de lichamelijke betekenisgeving in de leefwereld is de betekenisgeving op het discursieve niveau eigenlijk secundair. De vraag die gesteld moet worden is dan de volgende: op welke wijze kan de filosofie, die zelf discursief en wetenschappelijk is, het niveau van het

voordiscursieve en het voorwetenschappelijke van de leefwereld tot uitdrukking brengen. Zo wordt duidelijk dat de terugkeer naar de zaken zelf paradoxaal is omdat het om een uitdrukking van de wereld gaat alvorens deze gerepresenteerd of in begrippen gevangen is. De gearticuleerde taal zou tussen haakjes gezet moeten worden om zicht te krijgen op de stilte die aan haar voorafgaat en haar omsluit. Hoe kan de filosofie _ die zich uitdrukt door te spreken _ nu terugkeren naar deze stilte? Om te zien of dit mogelijk is moeten we eerst het fenomeen van de expressie nader bekijken.

Merleau-Ponty maakt een onderscheid tussen twee verschillende momenten van het spreken of van expressie in het algemeen. Hij onderscheidt het gesproken woord (*parole parlée*) van het sprekende woord (*parole parlante*).⁶ Het spreken van het gesproken woord noemt hij ook wel direct of frontaal taalgebruik. Het gaat dan om het gebruik van woorden (en tekens in het algemeen) die een bepaalde vaste betekenis hebben. Het sprekende woord staat daarentegen voor het moment waarop de betekenis nog niet vaststaat, waar deze nog gevormd wordt en waar er dus alleen nog maar een indirecte relatie bestaat tussen het woord en zijn betekenis. Beide momenten gaan samen in de expressie. Merleau-Ponty spreekt dan ook wel van de ‘paradox van de expressie’,⁷ want in een expressie wordt een nieuwe betekenis tot stand gebracht die altijd gebaseerd is op reeds bestaande betekenissen, terwijl iets pas een vaste betekenis krijgen op grond van een oorspronkelijke betekenisconstitutie. Anders gezegd: het sprekende en het gesproken woord veronderstellen elkaar telkens.

Het probleem van de expressie in de (moderne) wetenschappen en de filosofie is dat het gesproken woord hier overheerst en het sprekende woord helemaal naar de achtergrond is verdrongen. Dit is nu precies het punt waar de kunst een belangrijke rol gaat spelen. Want in de kunst is juist het sprekende woord, de indirecte taal, het belangrijkste. In de kunst gaat het immers niet om vaststaande begrippen. De betekenis van een kunstwerk staat niet voor eens en altijd vast, maar komt telkens weer opnieuw tot stand. In de kunst, en dat geldt voor zowel de beeldende kunst als voor literatuur en poëzie, is het sprekende woord aan het woord. Hier wordt dan ook direct duidelijk dat Merleau-Ponty kunst niet opvat als een nabootsing van of een directe verwijzing naar de wereld. Volgens hem is het kunstwerk ‘een wereld op zichzelf’.⁸ Dit wil overigens niet zeggen dat het kunstwerk geheel losstaat van de wereld en dat het van alles en nog wat zou kunnen betekenen. Wel is het zo dat Merleau-Ponty bijzondere aandacht heeft voor moderne kunst waarin het zogenaamde ‘non-figuratieve’ aspect erg duidelijk naar voren komt. Maar ook in de meest ‘abstracte’ kunst vinden we iets terug van onze leefwereld, omdat de expressie van de kunstenaar altijd een lichamelijke expressie is en dus altijd een vorm van primordiale betekenisgeving impliceert. Het maken

van kunst is als een ademhaling (*respiration*) binnen het Zijn van de wereld. De kunstenaar kan alleen maar iets tot uitdrukking brengen of uitademen (*expirer*) dat zij of hij eerst had ingeademd (*inspirer*). Een artistieke expressie is eerst en vooral een lichamelijke expressie, of, zoals Merleau-Ponty zegt, we kunnen ons niet voorstellen hoe een geest zou kunnen schilderen.⁹

WAT HET KUNSTWERK ONTHULT

Wat is er dan zo bijzonder aan een kunstwerk in vergelijking met andere vormen van expressie? Als voorbeeld zal ik ingaan op de schilderkunst omdat Merleau-Ponty daar zelf ook het meest uitgebreid op ingaat. In het essay *Oog en geest (L'œil et l'esprit)* wordt aan de hand van de aspecten diepte, kleur, lijn en beweging het typerende van de picturale expressie besproken. Picturale diepte is niet zomaar een derde dimensie die van de dimensies hoogte en breedte afgeleid kan worden. Merleau-Ponty breekt met Descartes' voorstelling van de ruimte. Voor Descartes vormt het geometrische perspectief dat werd ontwikkeld in de Renaissance een juiste weergave van de diepte. De ruimte ontvouwt zich hier voor een toeschouwer die deze vanuit een lichaamloos punt geheel kan overzien. Deze *pensée de survol* doet volgens Merleau-Ponty echter geen recht aan het feit dat wij altijd lichamen in de wereld zijn: het lichaam is zelf een deel van de ruimte die het waarneemt. In deze door het lichaam waargenomen wereld bestaan de dingen niet netjes en vredig na en naast elkaar geordend volgens bepaalde perspectieven, maar zijn de dingen rivalen voor mijn ogen juist omdat zij elk op hun eigen plek bestaan. Als we de ruimte dus begrijpen zoals we die werkelijk lichamen beleven dan kunnen we de ruimte niet meer scheiden van haar inhoud. Goede voorbeelden hiervan zijn het kubisme en bepaalde werken van Cézanne. Volgens Merleau-Ponty is het kenmerkende van moderne schilderkunst dat daar de 'schil van de ruimte wordt verbrijzeld'.¹⁰ Het typerende van kubistische schilderijen is immers dat de verschillende ruimtelijke vlakken weergegeven worden in een zelfde vlak. Zo zien we bij Picasso nog wel eens portretten waarbij het *en face* perspectief en het *en profile* perspectief elkaar doorkruisen: een neus vanaf de zijkant gezien terwijl twee ogen ons aankijken. Een dergelijk beeld toont ons dat de ruimte niet met een enkele oogopslag te vatten is en dat wij als lichamen toeschouwers de wereld niet vanaf een afstand bekijken, maar altijd door haar omringd worden. Door ons lichamen 'tot de wereld zijn' gaat de onthulling van een

bepaald gedeelte van de ruimte altijd gepaard met de verhulling van een ander gedeelte. Dit betekent dat de waarneming nooit af is en zich telkens weer opnieuw moet voltrekken.

Van het gebruik van kleuren in de schilderkunst stelt Merleau-Ponty dat kleur niet eenvoudigweg een secundaire kwaliteit is van een bepaald ruimtelijk vlak. Kleur is zelf een dimensie, het creëert zelf iets. In het impressionisme werden bijvoorbeeld bepaalde (complementaire) kleuren gebruikt om een zekere vibratie op het doek te bewerkstelligen. Cézanne neemt het kleurrijke palet van de impressionisten over, maar voegt daar ook zwart aan toe, waardoor hij naast die vibratie ook de stevigheid van de dingen kon uitbeelden. Kleuren en kleurcombinaties zijn niet rechtstreekse verwijzingen naar gekleurde objecten, maar kunnen iets zichtbaar maken; zij kunnen het ontstaan van het zichtbare voor ons lichamelijke zijn tot uitdrukking brengen. Op dezelfde manier kan ook het gebruik van de lijn deze genese van de zichtbaarheid uitbeelden. Dit zien we bijvoorbeeld in verschillende werken van Cézanne waar de lijn niet zonder meer de contour van een object is. Cézanne gebruikt veelal meerdere lijnen naast elkaar, zowel in zijn schilderijen als in zijn schetsen, waardoor de weergegeven objecten of personen telkens in beweging lijken te zijn en niet te fixeren zijn met een enkele blik. Ook de vrouwen die Matisse tekende met een enkele lijn zijn niet zomaar voor eens en altijd duidelijk gegeven maar, stelt Merleau-Ponty, zij 'worden vrouwen' voor onze ogen.¹¹

Alle voorbeelden die Merleau-Ponty noemt onderstrepen dat het picturale beeld zich telkens onttrekt aan een fixerende blik en op hetzelfde moment steeds verschillende aspecten, vlakken en momenten tot uitdrukking laat komen. Voor hem komt beweging in een beeld dan ook niet tot stand door bijvoorbeeld een reeks van foto's op elkaar te laten volgen, zoals de beroemde serie van het paard in beweging van Eadweard Muybridge. Beweging wordt zichtbaar als het beeld verschillende momenten in zich verzamelt. Beelden van Rodin zijn zo dynamisch omdat de beeldhouwer de verschillende momenten van bijvoorbeeld de loopfase in één en hetzelfde beeld uitbeeldt. Het resultaat is dan een weergave die strikt anatomisch gezien niet kan kloppen _ omdat bijvoorbeeld de ene arm al te ver naar voren is vergeleken met de positie van het bewegende been _ maar waarin wel beweging is te zien. Zonder hier in te gaan op voorbeelden van andere kunstvormen die Merleau-Ponty nog geeft,¹² kan gesteld worden dat kunst voor hem zo'n belangrijke rol speelt omdat zij recht kan doen aan het beweeglijke aspect van de werkelijkheid. Deze beweging, het telkens weer ontstaan en vergaan, onthullen en verhullen van de zintuiglijk waarneembare wereld, wordt teniet gedaan als deze wereld in het keurslijf van gefixeerde begrippen en ideeën wordt gedwongen, als zij wordt gereduceerd tot een *fait accompli* of een gesproken woord (*parole parlée*).

Het kunstwerk vervult zo een wezenlijke rol in de fenomenologie van Merleau-Ponty. Het brengt ons expliciet terug naar de wereld zoals deze lichamelijk wordt waargenomen. Het breekt met onze natuurlijke houding waarin wij geen oog meer hebben voor de meest oorspronkelijke vorm van betekenisgeving. Kunst vormt zo gezien de voltrekking van de fenomenologische reductie *par excellence* omdat het op een zeer duidelijke wijze onze normale kijk op de wereld kan verstoren. Het kunstwerk toont eigenlijk niets nieuws, maar stelt de ons zo vertrouwde wereld in een geheel nieuw licht. Wellicht is het belangrijkste van de esthetische ervaring dat kunstwerken ons kunnen schokken, verrassen, verbazen, overrompelen en verwonderen. Als we na een bezoek het museum enigszins beduusd verlaten dan is dat niet omdat we iets hebben gezien dat geheel vreemd voor ons was, maar omdat we op een geheel nieuwe manier met het voor ons zo bekende in aanraking zijn geweest.

FILOSOFIE ALS KUNSTWERK

Nu is natuurlijk de vraag wat de filosofie kan met de 'les' die de kunst haar leert. Hierbij moeten we direct opmerken dat het geenszins Merleau-Ponty's bedoeling was om filosofie en kunst gelijk te stellen. De filosofie, die zich altijd moet verlaten op begrippen, kan in tegenstelling tot de kunst geen beweeglijke beelden scheppen. Toch kunnen ook binnen het medium van het begrip vastgeroeste kaders in beweging gebracht worden. Dit kan worden bewerkstelligd door beeldtaal of metaforiek. In vergelijking met het kunstwerk kan de metafoor gezien worden als het dynamische beeld van de tekst. De metafoor breekt met het gangbare vastgeroeste taalgebruik en brengt de taal in beweging.

In *Le visible et l'invisible* schrijft Merleau-Ponty dat de filosoof die 'een bepaalde stilte tot uitdrukking wil brengen' zich zou moeten laten leiden door het 'duistere verkeer van de metafoor'.¹³ Om te zien wat dit betekent, kunnen we zijn eigen schrijven als voorbeeld nemen. Met name in zijn latere werk vinden we veel termen die zo op het eerste gezicht niet thuis horen in een filosofisch discours, zoals: 'vlees', 'ontploffing van het Zijn', 'ademhaling binnen het Zijn', 'drijven in het Zijn', verbonden met de wereld door een 'navelstreng', 'scharnieren van het Zijn' enz. Al deze termen geven aan dat de geijkte filosofische termen niet werkelijk voldoen om de dimensie van het verschijnen of de dimensie van de zaken zelf te verwoorden. Het is echter niet zo dat Merleau-Ponty zomaar de ene term inwisselt voor de andere. Het gaat dus niet zomaar om een strikte tegenstelling tussen metaforisch en letterlijk taalgebruik. Want als je een metafoor maar lang genoeg gebruikt, krijgt deze net zo goed een

gefixeerde betekenis. Bij Merleau-Ponty zien we juist dat hij de verschillende metaforische termen als synoniemen naast elkaar gebruikt. Er worden telkens meerdere termen gebruikt om een bepaalde zaak aan te duiden. Al deze termen blijven als het ware om de zaak heen cirkelen zonder haar *direct* aan te wijzen, zonder haar te fixeren. Door een dergelijke dynamische taal te ontwikkelen lijkt het werk van de filosoof op een kunstwerk. De filosofie biedt geen lexicon van vaste betekenissen en gedachtes, maar kan net zoals een kunstwerk meer betekenissen genereren dan degene die er tot dan toe in besloten lagen. Net zoals een kunstwerk is de filosofie nooit af en blijft zij altijd *en œuvre*.

Merleau-Ponty's fenomenologie bestond hoofdzakelijk uit het onderzoek naar de mogelijkheid om terug te keren naar de zaken zelf. Hij laat ons zien dat dit alleen mogelijk is door een soort *philosophie figurée* die zich ophoudt tussen woord en beeld en in haar expressievorm gelijk is aan een kunstwerk. Zijn eigen manier van schrijven vormt een sprekend voorbeeld van deze 'beeldende filosofie'.

NOTEN

1 'De twijfel van Cézanne' is een vertaling van 'Le doute de Cézanne' door R.C. Kwant en is opgenomen in de bundel *Essays*; 'Le langage indirect et les voix du silence' werd aanvankelijk gepubliceerd in *Les temps Modernes* en werd later opgenomen in de bundel *Signes*; *Oog en geest* is een vertaling van *L'œil et l'esprit*.

2 Magritte R. (1993). Letter to Alphonse de Waelhens. In *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*. Evanston: Northwestern University Press, p. 336.

3 *Le visible et l'invisible*, p. 253.

4 *Causeries 1948*, p. 11.

5 Zie bijvoorbeeld de aantekeningen van zijn college uit 1958 'La possibilité de la philosophie' in *Notes de cours 1958-1961*.

6 Zie bijvoorbeeld *Phénoménologie de la perception*, p. 229 of *La prose du monde*, p. 17

7 *Phénoménologie de la perception*, p. 445-446.

8 *Causeries 1948*, p. 56.

9 *Oog en geest*, p. 21.

10 *Oog en geest*, p. 58 (vertaling aangepast JS).

11 *Oog en geest*, p. 66.

12 Zie voor een meer uitgebreide analyse hiervan: Slatman, J. (2003). *L'expression au-delà de la représentation. Sur l'aisthêsis et l'esthétique chez Merleau-Ponty*. Leuven-Paris: Peeters-Vrin. (met name hoofdstuk 5).

13 *Le visible et l'invisible*, p. 167.