

SCHOONHEID ALS EIS

Enkele opmerkingen over het moderne schoonheidsbegrip¹

Marc De Kesel

Je vous dois la vérité en peinture ...
Paul Cézanne

Chaqu'un sait que nous avons redonné à la perversion son droit de cité.
Jacques Lacan

1. “Hogere wezens gaven het bevel ...”

Je hoeft geen fanatieke museumbezoeker te zijn om vast te stellen dat moderne beeldende kunst van de laatste eeuw zich nog weinig om schoonheid gelegen laat. Het staat je



bijvoorbeeld vrij om een schilderij als dat van Sigmar Polke, *Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!* (1969) – een wit vlak met, inderdaad, de rechterbovenhoek zwart geschilderd – mooi te vinden, maar je kunt bezwaarlijk volhouden dat de *raison d’être* van dit kunstwerk in zijn schoonheid is gelegen. Dit geldt, om het bij een tweede voorbeeld uit het zelfde jaar te houden, ook voor een installatie als die van Barry Flanagan, *Light on Sacks*: een tegen de muur gestapelde hoeveelheid gevulde jutezakken waarop het licht valt

¹ Verschenen in: Marc Verminck (red.) (2008), *Over schoonheid. Hedendaagse beschouwingen bij een klassiek begrip*. Gent/Brussel: A&Sbooks/de Buren, p. 47-73.

van een openstaande lege diaprojector, het geheel badend in het licht van de museumruimte. Je kunt er een esthetisch genot aan beleven, maar het is duidelijk dat het niet de eerste zorg van het kunstwerk is om expliciet schoonheid te creëren. Jutezakken zijn nu eenmaal niet van een uitzonderlijke esthetische kwaliteit, net zo min als een diaprojector die niet eens een dia projecteert.

Speelt schoonheid dan geen enkele rol meer in de moderne beeldende kunst? Zeer zeker speelt ze nog een rol, *zij het niet als feit maar als eis.*

Moderne kunst blijft onverminderd appelleren aan een esthetisch gevoel en wordt daarin zonder meer gevolgd door de algemene perceptie. Maar het esthetische is hier eerder een opdracht



dan een feit: de toeschouwer wordt geacht esthetisch te genieten van iets dat daar op het eerste gezicht vaak weinig of geen aanleiding toe biedt. Hij wordt verondersteld mooi te vinden wat esthetisch onverschillig (jutezakken, bijvoorbeeld, zoals in het genoemde werk van Flanagan) of zelfs ronduit lelijk is (denk maar aan de gruwel in het werk van Paul McCarthy). De schoonheid is niet verdwenen uit de moderne kunst, maar ze heeft er wel ‘haar gezicht verbrand’, zoals de jonge Lucebert ooit stelde in een programmatisch gedicht dat elders in deze bundel wordt besproken.² De moderne kunst heeft haar schoonheid verloren, maar blijft wel eisen om met dezelfde esthetische egards bejegend te worden als de ‘mooie’ schoonheid die de premoderne kunst sierde.

Wat wil dit anders zeggen dan dat de kunst haar bestaansreden niet langer in het schone kan vinden? Kunst is opgehouden tot het domein van de *Schone Kunsten* te behoren, zoals eeuwenlang het geval was. Haar wereld is niet langer het terrein waar het ideaal wordt gekoesterd van een pure, ideële schoonheid— een eeuwige schoonheid, compatibel en

² Zie de bijdrage van Dirk De Schutter.

inwisselbaar met een onveranderlijke goedheid en een onwankelbare waarheid. Dit is de idee die men er gedurende onze hele traditie op na heeft gehouden, vanaf de Grieks-Romeinse Oudheid tot lang na de Renaissance. Kunst was een zaak van de schoonheid voor zoverre zij zich inliet met het volmaakte, of minstens met wat het verschil maakte met de ‘onvolmaakte’ lelijkheid van het aardse, vergankelijke bestaan. Schoon was datgene wat binnen de sfeer van het vergankelijk aardse iets liet doorschemeren van het onvergankelijk hemelse. In de harmonie van tempel, beeld of fresco klonk iets door van de eeuwige harmonie die heerste in het bovenmaanse en die het ‘zijn’ – inclusief de onstabiele wereld van het ondermaanse – in zijn voegen hield. Het was die harmonie die het schone deed rijmen met het ware en het goede. Zo klonk het in pythagoreïsch en platoons geïnspireerde kunsttheorieën die tot diep in de Renaissance opgang maakten.

Maar ook voor de andere, meer aristotelisch geïnspireerde esthetica’s gold dat kunst iets op zo’n uitmuntende wijze kon bewerken dat het ware wezen ervan optimaal tot ontplooiing kon komen. Het goed gemaakte – en dus ‘mooie’ – marmeren beeld, gaf aan de ware aard van het marmer de optimale ontplooiing, waardoor op zijn manier de kunstenaar de ware ‘energetische’ aard van het afgebeelde menselijke wezen op juiste en goede wijze belichaamde. Zijn hoogste ‘*conste*’ (Middelnederlands voor zowel ‘kunde’ als ‘kennis’) had het wezen van het marmer en het wezen van afgebeelde mens op zo’n manier in overeenstemming met elkaar gebracht dat in het kunstwerk het wezen van het zijn zelf voelbaar werd. Het schone, het goede en het ware: in het kunstwerk spiegelde zij zich in elkaar en verwezen elk op hun manier naar de volheid van het zijn in zijn geheel. Meer dan het goede en het ware etaleerde het schone de eenheid van de drie en drukte het de hechte eenheid uit van alles wat is.

Dit gold vroeger, in de tijd vóór onze blik op de wereld modern werd. Met de moderniteit wordt de wezensband tussen de drie voorgoed verbroken. De schoonheid weet zich niet langer substantieel gedragen door het ware en het goede, waarvan het de spiegel wil zijn. Ook voordien was het schone een spiegel, maar het was nooit *alleen maar* een spiegel. Het spiegelde de mens de waarheid voor en bood hem een leidraad voor zijn praktische leven. Met de moderniteit wordt schoonheid *enkel en alleen* nog een spiegel, een spiegel niet langer geruggensteund door de ware werkelijkheid van wat hij weerspiegelt. Schoonheid wordt schijn: schijn die een ware werkelijkheid suggereert en *enkel nog* suggereert, zonder die suggestie ooit waar te kunnen maken. Het wordt een spiegel die, eerder dan een brug te slaan naar de ware werkelijkheid, die laatste juist op afstand houdt.

Als specialist in schoonheid zal de kunst, wanneer ze modern wordt, blijven vasthouden aan haar oude functie van ‘spiegel’, ‘beeld’ en ‘voorstelling’. Maar de artistieke spiegel ontdoet zich uitdrukkelijk van de plicht iets moois voor te spiegelen. In de moderne kunst gaan al gauw het banale en het lelijke domineren. Toch geeft ze de schoonheid niet zonder meer op. Die wordt nu een plicht die ze haar liefhebbers oplegt. De moderne kunst blijft eisen dat we naar haar spiegel kijken alsof we daarin ware schoonheid ontwaren. Onverminderd blijft ze van de toeschouwer een esthetische blik eisen. De spiegel die zij hem voorhoudt toont hem een wit vlak waarvan de rechterhoek boven zwart is geschilderd, hij toont hem jutezakken waar licht en nog eens licht op valt. Dit heeft geen uitstaans meer met het soort schoonheid die de glans in zich draagt van de grootse waarheid en goedheid die het ‘zijn’ tot fundament dienen. Wat als kunst wordt voorgeschoteld is banaal en lelijk, maar het boude feit dat het *als kunst* wordt gepresenteerd, veronderstelt dat we er ons esthetisch tegenover verhouden, dat we het benaderen *als was* het schoonheid.

Wat is hier met de schoonheid gebeurd? Waarom is de verhouding tussen kunst en schoonheid zo problematisch geworden? Waar komt die eigenaardige imperatief vandaan waarzonder de moderne kunst van elke esthetiek beroofd zou worden? Waarom verschijnt het schone er vooral als een eis *te doen alsof* iets mooi is? Als dit essay zich met die vragen inlaat, is het ook met bedoeling om de implicaties na te gaan die dit soort esthetisch imperatief heeft voor een domein dat bij uitstek gunst van de imperatieven, met name het domein van de ethiek. Zo zal blijken dat een puur esthetische eis die van de moderne kunst uitgaat inderdaad niet zonder consequenties is voor een typisch moderne ethiek.

2. Kunst *versus* schoonheid

Heeft de moderniteit ervoor gezorgd dat schoonheid ophoudt mooi te zijn? Helemaal niet. Nooit was schoonheid zo prominent aanwezig, nooit was ze zo’n zorg van eerste rang als in onze moderne tijd. En ‘schoonheid’ kan je hier rustig in de klassieke, renaissancistische zin van het woord verstaan. De beeldenvloed die dagelijks over ons heen walst via reclameborden en mediakanalen kan vaak verrassend goed de vergelijking doorstaan met de artistieke normen die de renaissancekunst hanteerde. Het ideaal van een harmonische compositie, de door de gulden snede gedirigeerde verhoudingen, de maniëristische deconstructie van die zelfde verhoudingen, de gevoeligheid voor een uitgebalanceerd kleurenpalet zoals aan de dag gelegd in de Venetiaanse schilderkunst van de 16^{de} eeuw: dit alles is met de moderniteit helemaal niet verdwenen. Integendeel zelfs. Dit soort schoonheid wordt vandaag zo mogelijk

nog massaler geproduceerd dan tijdens de Renaissance. Onbewust is het zelfs de ‘format’ gaan vormen die aan de basis ligt van een goed deel van onze moderne beeldcultuur.

Let wel: van onze beeldcultuur zoals die ons dagelijks overspoelt, *maar niet van de moderne kunst*. De schoonheidscultuur zoals die in premoderne tijd uitgeoefend werd, is overgegaan, niet op de moderne *kunst*, maar op de moderne *beeldcultuur*. En sinds de moderniteit is tussen die twee een diepe, onoverbrugbare kloof geslagen. Anders dan in de premoderne tijden worden de beelden waarvan onze cultuur leeft niet langer door de kunst gemaakt. Moderne kunst definieert zich immers niet meer als de superlatief van kunnen, zoals dit tot lang na de Renaissance nog het geval was. In het ‘kunnen’ van de kunstenaar zag men toen het ‘kunnen’ aan het werk dat aan het algehele ‘zijn’ ten grondslag lag. En omdat kunst dit kon laten zien, was haar domein dat van de schoonheid. Ze kon de zelfheid van het ‘zijn’ op uitmuntende wijze toonbaar maken (zoals men in de klassieke oudheid dacht); of ze kon de goddelijke creativiteit die aan de basis van de schepping lag laten doorschemeren in een werk van hoge menselijke scheppingskracht (een renaissancistische idee die op uitmuntende wijze gestalte kreeg in, bijvoorbeeld, *Het Lam Gods* van Jan en Hubert van Eyck).

Onder het moderne gesternte is het ‘kunnen’ dat voor onze beelden verantwoordelijk is, niet langer gefundeerd in een ‘ontologisch’, in het zijn gefundeerd ‘kunnen’. De technische conditie van dat moderne ‘kunnen’ heeft zich juist losgerukt van elke band met het zijn of met het wezen der dingen. Dit ‘kunnen’ is louter *technisch* geworden, in de moderne zin van het woord: een ‘kunnen’ dat niet inhaakt op het levende wezen der dingen, maar die dingen voor ‘dood’ en daarom voor grenzeloos kneedbaar en manipuleerbaar houdt. Voor het moderne ‘kunnen’ is de werkelijkheid ‘plastiek’ geworden: een oneindige voorraad amorfe massa die zich gewillig plooit naar ons ongeremde plastische vermogen. Dat vermogen heet dan ook niet langer kunst, maar techniek. Niet de kunstenaar, maar de ingenieur-technicus fabriceert de beelden waarvan onze moderne beeldcultuur leeft. Dat hij daarbij uitvoerig gebruik maakt van de artistieke *know how* en *skills* die eeuwenlang van generatie op generatie zijn bewaard en verfijnd, belet hem niet die te ontdoen van wat hen ooit tot exponenten maakte van een superlatief, in het zijn zelf verankerd ‘kunnen’.

En zo is het ook met de moderne schoonheid gesteld. Geen tijd was meer met schoonheid getooid dan de onze, maar die schoonheid heeft opgehouden naar het goede en het ware te verwijzen. Zij is een spiegel geworden die in principe alles als schoonheid kan spiegelen, ook het kwade en het valse. Ze is in staat het kwade zo mooi voor te stellen dat het goed en waar lijkt. Moderne schoonheid drijft op een radicale onverschilligheid, op een dubbelzinnige onbeslistheid die des te beter werkt naarmate ze, juist door de gratie van haar

schoonheid, aan het oog wordt onttrokken. Dat komt omdat zij ons niets voorspiegelt wat niet zelf als een spiegel fungeert. Losgekoppeld van haar verankering in het ware en het goede, blijft het schone opgesloten in zichzelf, in het spiegelpaleis van haar schone schijn.

Ook in de moderniteit behoudt de schoonheid dus haar klassieke *mimesis*-functie, ze bootst na, ze representeert. Maar de moderne *mimesis* tolt in zichzelf rond en representeert niet langer wat present is en in die presentie een vaste grond vindt. Ons tomeloze technische kunnen heeft juist al het presente tot representatie, tot beeld verheven, en die beelden zijn meer en meer onze werkelijkheid gaan uitmaken en hebben die in vele gevallen zo goed als vervangen. Niet dat er van ‘echte’, ‘reële’ werkelijkheid geen sprake meer zou zijn, maar die fungeert enkel nog als restbegrip, als een concept die de limiet aangeeft van een tot beeld verworpen universum.

Omdat hij zich niet langer op de reële grond onder zijn voeten kan beroepen, is de moderne mens quasi exclusief op beelden aangewezen om zich in zijn wereld thuis te weten. En ook al zeggen die beelden hem onophoudelijk dat hij in de meest realistische cultuur ooit leeft en dus meer dan ooit reële grond onder de voeten heeft, toch zijn het in feite die beelden die zijn grond uitmaken. Het is dus niet toevallig dat precies in onze moderne beeldcultuur de cultus van de schoonheid zo’n massale omvang heeft genomen. Juist nu de beelden zich niet meer door hun referentie aan de echte realiteit geruggensteund weten, moeten ze zich meer dan ooit op de suggestieve krachten van hun schoonheid beroepen. Ze hebben alleen de listen van de schone. Ze hebben enkel het gladde vermogen dat beelden eigen is om naar elkaar te verwijzen en zo een onderlinge consistentie voor te spiegelen die even solide lijkt als de vroegere verankering in het ware en het goede. Geen wonder dus dat nagenoeg niets nog in de publieke ruimte kan verschijnen zonder eerst aan vormgeving en ‘(re)styling’ te zijn onderworpen. Zonder met andere woorden als schoonheid te verschijnen.

3. Het schone als een imperatief ...

De moderne kunst is echter de zorg voor dit soort schoonheid vreemd. Niet dat zij zonder invloed is op de schoonheidskuur waaraan onze moderne beeldproductie zich onderwerpt. Denk maar aan de manier waarop het surrealisme (van René Magritte bijvoorbeeld) op de 20^{ste}-eeuwse reclamecultuur heeft ingewerkt of aan de invloed die het suprematisme uitoefende op de contemporaine architectuur. Maar *in haar hoedanigheid van kunst* is dit soort schoonheid niet langer haar eerste zorg. Of, exacter, het is de zorg van de moderne kunst om die schoonheid eerst en vooral in haar schijn te ontmaskeren en haar haar waarheid voor te

houden. Want al hebben de moderne condities de paradigma's van de kunst behoorlijk door elkaar geschud, het is haar nog steeds altijd om de waarheid te doen. En die leert haar dat ze niet langer in staat is haar schoonheid in het ware en het goede verankerd te weten. Als zij dus haar eis tot waarheid gestand wil doen, moet zij minstens dit ter sprake brengen. Haar kunstwerken dienen bewust van dit onvermogen blijk te geven.

Als kunst nog als *mimesis* fungeert (en binnen onze beeldcultuur is daar veel voor te zeggen), dan bestaat de betrachting die zij en haar publiek koesteren erin dat ze 'zegt wat is', dat ze de dingen laat zien zoals ze zijn, dat ze representeert wat present is en 'helder noemt wat donker opkomt' (om nogmaals Lucebert te citeren³). In een door media en beeld gedomineerde cultuur, moet ook kunst als *medium* worden gedacht, als een middel waarmee de wereld in staat is zichzelf in het gelaat te kijken. Ook van de kunst verwacht de moderne wereld dat zij laat zien wie of wat die wereld is.

Maar in de context van onze dominante beeldcultuur is het de moderne kunst niet langer gegeven om het aloude *mimesis*-ideaal reserveloos te huldigen. Nooit zijn we in staat geweest de wereld zo integraal en zo massaal voor te stellen, nooit is de lijn tussen werkelijkheid en beeld zo dun geweest en lijkt bij nader inzien alles beeld, alles in zichzelf ronddraaiende *mimesis* te zijn geworden. Maar juist daarom is het de taak van de kunst om die *mimesis als zodanig* in beeld te brengen en helder te maken dat datgene waaraan ze refereert zelf altijd al *mimesis*, voorstelling, beeld is. Binnen onze moderne, door 'gegeneraliseerde *mimesis*' beheerste beeldcultuur, is er meer dan ooit een ruimte nodig waar dit *als zodanig* aan de orde wordt gesteld. En hier treffen we ook de reden waarom de schoonheid, binnen die ruimte, precies *niet* de kans krijgt de gang te gaan die ze elders gaat. Binnen de muren van dit artistieke atelier is de moderne schoonheid het immers aan zichzelf verplicht om de gebroken conditie van de moderne *mimesis* uit te spreken, om de haperende, falende aard van haar representatie mee te representeren.

De 'schoonheid' die uit de moderne kunst spreekt kan slechts zeggen wat ze te zeggen heeft door uit te laten schijnen dat de schoonheid waarmee de planeet wordt overspoeld haar suggestie niet kan waarmaken, dat ze de consistentie die haar beeldenpaleis belooft niet kan

³ Verwijzend (in het spoor van Arthur Rimbaud) naar de dichter als "ziener", schrijft hij in *Alfabel* (Lucebert *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2004, p. 240):

en spreekt niet zo de ziener:
mompelend en stamelend op een holle weg
of met gefluister penselend de hijgende huid?

ja omdat ik leeg ben en gewassen en denk
als een mes aan kruiden of druiventros
worden mijn ogen aandachtig een mond
die helder noemt en wat donker opkomt".

koppelen aan een *reële* consistentie. Of dat de realiteit in ieder geval niet die is die de alomgeafficheerde schoonheid pretendeert weer te geven. Moderne kunst moet duidelijk stellen dat moderne schoonheid *alleen schoonheid* voorstelt, dat haar gepolijste mimesis alleen mimesis mimeert. Dit is de reden waarop moderne kunst op een of andere manier altijd negatief of zelfs destructief moet tussenkomen in haar eigen voorstellingsprotocol. Haar voorstelling moet tegelijk het onvoorstelbare voorstellen dat erin huist als haar eigen averechtse mogelijkhedenvoorwaarde.

Daarom zal moderne beeldende kunst de schoonheid die men van haar verwacht lokaliseren in wat op het eerste gezicht met schoonheid geen uitstaans heeft. Vandaar dat zij terugvalt op een impliciete imperatief die de toeschouwer aanmaant naar het lelijke te kijken als was het het schone. Daarin schuilt haar esthetische kracht – een kracht die ze dus niet langer haalt uit de inherente esthetische waarde van wat ze voorstelt, maar uit het apodictische bevel dat ze de toeschouwer in het gezicht slingert en hem verplicht om jutezakken samen met het daarop neervallende licht als schoonheid te beschouwen. In de artistieke schoonheid spreekt tegelijk altijd iets negatiefs mee, iets onzeglijks, iets van het onuitsprekelijke van de dood. En in tegenstelling tot de antieke, middeleeuwse of renaissancistische kunstpraktijken, is de moderne kunst niet meer in staat om die dood in leven te keren, dit negatieve in iets positiefs op te heffen – een opheffing die je hier gerust in de hegeliaanse betekenis van het woord (*Aufhebung*) kunt lezen.

En toch bestaat de moderne kunst het om die dood aan de moderne mens te laten verschijnen in de vorm van een imperatief: ‘beschouw dit dode – dit negatieve, dit banale, dit abjecte – als wat tot het leven behoort, maar nooit in staat zal zijn in dat leven te worden opgenomen en er levend in te worden’. In een tot beeld geworden wereld eist de kunst van de moderne mens dat hij beelden houdt voor wat ze zijn: niet voor afbeeldingen van de werkelijkheid, afbeeldingen die hem toegang tot die werkelijkheid verlenen, maar voor beelden die zelf de werkelijkheid uitmaken, zonder evenwel echt de grijpbare werkelijkheid te zijn waarmee we ons dagelijks inlaten.

Zoiets kan de moderne kunst slechts bij monde van een imperatief, een bevel. Alleen al dit gegeven wijst op de inherente zwakte van de moderne kunst. Net als het beeld is die esthetische imperatief enkel in zichzelf gegrond, en betreft het dus een even absoluut als gratuit bevel. De moderne mens kan het dan ook moeiteloos naast zich neerleggen. In de esthetische imperatief waarop de moderne kunst moet steunen, komt haar labiele fundament aan het licht. Niets is immers zwakker dan een bevel dat louter bevel is, dat geen grond heeft die het staft en geen macht die het afdwingt. ‘Je zult de jutezakken en het licht dat erop valt

mooi vinden, je zult ze voor een schoonheid houden die gelijk staat met de in de het zijn gefundeerde klassieke schoonheid, al weet je wel degelijk dat dit laatste voor de jutezakken hoegenaamd niet geldt.’ Of, om het moderne kunstwerk nog eens op een andere manier haar esthetische eis te laten formuleren: ‘neem mij voor wat ooit een klassiek kunstwerk pretendeerde te zijn, neem mij als was ik het schone gelaat van het goede en het ware, en weet tegelijk dat dit laatste volstrekt onmogelijk is, dat het goede en het ware enkel *mooi* zijn, enkel *zo schijnen*. Breng die schijn de eer die het zijn verdient, maar houd niet op te beseffen dat hier schijn en niets dan schijn in het spel is. Houd met andere woorden dit gebrek voor vol en erken erin het gewicht dat vroeger het zijn toekwam. Neem dit gebrek als was het de volheid zelf. Maar neem tegelijk die volheid voor gebrekkig.’

4. ... die uitgaat van een lijk

De esthetische imperatief die van het kunstwerk uitgaat en waaraan het zijn hele bestaansrecht ophangt is inderdaad absoluut. Hij zal nooit ophouden ons te verplichten, omdat we aan de plicht die hij van ons eist nooit zullen hebben kunnen voldoen. Wat moeten we immers, gehoor gevend aan de schoonheidsaanspraak die uit Flanagans *Light on Light on Sacks* spreekt, mooi vinden? Niet de jutezakken zelf, de jutezakken zoals die vormelijk ‘gedesigned’ zijn en zoals ze refereren aan een wereld van ‘gestylde’ schoonheid. Wat we mooi moeten vinden zijn de jutezakken als *ongestylde* schoonheid, als ‘schijn’, als wat niet in te lijven is in de schone schijn waarmee de planeet wordt overspoeld. De niet-schoonheid als schoonheid zien zonder het ene tot het andere te herleiden, zonder het verschil tussen beide op te heffen: dit is het onmogelijke dat die esthetische imperatief van ons eist. We zullen voorgoed blijven oscilleren tussen het schone en wat daaraan weerbarstig blijft, zonder in die tussenruimte ooit een rustpunt te vinden. De esthetische imperatief dwingt ons te verwijlen in een schimmig tussengebied waarvan de coördinaten – het schone en zijn ‘andere’ – ons des te minder houvast geven naarmate we meer aan die imperatief gehoor geven.

Maurice Blanchots oeuvre is één aanhoudende poging om de tussenruimte – die ‘schoonheid/schijn’ die in moderne kunst en literatuur in het geding is – afdoende te beschrijven. In een bekend essay van zijn hand, *Les deux versions de l’imaginaire*, heet het dat wat in de kunst verschijnt niet het beeld is zoals het *na* het afgebeelde ding komt (en dus toestaat het afgebeelde als een identiteit te vatten), maar het beeld van *vóór* het ding, van *vóór*

er van identiteit sprake is.⁴ Daar verschijnt een ‘beeldend’ aspect dat aan het afgebeelde *voorafgaat*. Als licht daar even de mogelijkheid van het verschijnen zelf op. En die mogelijkheid impliceert dan weer het feit dat iets van zichzelf kan verschillen, zo redeneert de jonge Blanchot wiens denken hier nog geheel in de hegeliaanse dialectiek baadt. Het boude feit dat de dingen aan zichzelf gelijk kunnen zijn en zich als een identiteit aandienen, veronderstelt dat ze in eerste instantie van zichzelf verschillen, dat er ‘tussen hen en henzelf’ een kloof, een tussenruimte gaapt. De dingen zijn wat ze zijn omdat tussen hen en henzelf een differentie, een negatie, een afstand aan het werk is, die wel degelijk tot hun ‘zijn’ behoren en er zelfs de kern van uitmaken. Alleen heeft die afstand of differentie zich in het verschijnen van het ding altijd al teruggetrokken zodat het ding inderdaad kan verschijnen als identiteit, als gelijk aan zichzelf.

In de kunst en haar averechtse schoonheid is het voor Blanchot dus zaak om iets te laten verschijnen zoals het *gelijkt* op zichzelf. Kunst wil in dit ‘gelijken’ meteen ook zijn mogelijkheidsvoorwaarde – zijn verschil dus – doen oplichten. Het ding als beeld van zichzelf, een beeld dat niet *na* het ding komt, maar het ding altijd al mogelijk heeft gemaakt. Het ding als de aan het zijn inherente dimensie die het mogelijk maakt dat iets op zichzelf *gelijkt* en aan zichzelf gelijk is.

Om dit te illustreren, verwijst Blanchot naar de manier waarop een dode zich aan ons aandient. Een lijk *gelijkt* op – en *is* dus niet – de afgestorvene. Alleen is de gelijkenis zo dominant dat ze niet toestaat het lijk op iemand anders te laten lijken. Alsof de staat van lijk iemand reduceert tot zijn loutere gelijkenis met zichzelf, tot zijn beeld – een beeld dat niet zomaar een afbeelding, een ideële representatie is, maar iets reëls en materieels. Alsof het hem reduceert tot een gelijkenis die ook de mogelijkheidsvoorwaarde was voor zijn verschijnen als levende.

Dit eigengereid soort materiële gelijkenis die de identiteit van iemand (of iets) mogelijk maakt, vormt het paradigma van de schoonheid zoals die in de moderne kunst of literatuur aan het werk is. In een van zijn analyses van die “*ressemblance cadavérique*”, schrijft Blanchot:

Laten we opnieuw naar dit schitterende wezen kijken waar schoonheid van afstraalt: het is, zie ik, volmaakt gelijk aan zichzelf; het lijkt op *zichzelf*. Het lijk is zijn eigen beeld. Het heeft met de levende

⁴ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 345-359. Voor een Nederlandse vertaling onder de titel “De twee versies van het denkbeeldige” (door P.I. Huigsloot en J.J. Ostkamp), zie: Annelies Schulte-Nordholt, Laurens ten Kate & Frank Vande Veire (red.), *Het wakende woord. Literatuur, ethiek en politiek bij Maurice Blanchot*, Nijmegen, SUN, 1997, p. 57-68. Een schitterend commentaar bij dit essay biedt het artikel van Frank Vande Veire in dezelfde bundel: “De imaginaire bevreesding” (*o.c.*, p.69-88).

wereld waarin het verschijnt geen andere betrekking meer dan die van een beeld, een duistere mogelijkheid, een altijd al achter de levende vorm aanwezige schim die, in plaats van die vorm los te laten, deze nu geheel tot schim omvormt. Het lijk is de afbeelding die zich van het afgebeelde meester maakt, het absorbeert, er zich substantieel mee vereenzelvigd door het van zijn gebruikswaarde en van waarheid over te doen gaan in iets ongelooflijks – ongebruikelijk en neutraal. Dat het zo'n gelijkenis vertoont, komt doordat het lijk op een bepaald moment de gelijkenis bij uitstek is, een en al gelijkenis, en dus ook niets méér. Het is de gelijke, de in absolute, onthutsende en wonderbaarlijke mate gelijke. Maar waar lijkt het op? Op niets.⁵

Een van de zeldzame 'sobere' werken in het oeuvre van Paul McCarthy, *Dreaming* (2005), toont een uiterst realistische 'mimesis' van een liggende, op zijn blauw hemd na geheel naakte man. Het beeld maakt een *unheimliche* indruk. Bij een eerste confrontatie wil de toeschouwer onwillekeurig checken of het geen echte, levende man betreft. Heeft hij daar eenmaal duidelijkheid over, blijft het niettemin onbeslisbaar of het de afbeelding van een levende dan wel die van een dode is. De toeschouwer kijkt niet zozeer tegen een dode of tegen een levende aan, als wel tegen de gelijkenis tussen beide. Hij staat oog in oog met een gelijkenis die

primeert op hetgeen in die gelijkenis op elkaar wordt betrokken. Hij staat dus oog in oog met een 'lijk', in de blanchotiaanse zin zoals hierboven beschreven. Hij ziet een



gelijkenis tussen een levende en een dode, zonder noch op die levende, noch op die dode, noch op hun onderscheid, noch op hun gelijkenis beslag te kunnen leggen. Zonder in staat te zijn een van die elementen tot een identiteit te reduceren. Dat het hier een zelfportret van de kunstenaar betreft, verandert daar weinig aan. Het maakt het wezenloze van de gelijkenis niet

⁵ Blanchot, *o.c.*, p. 61-62.

ongedaan en versterkt die zelfs. Het dompelt ook het zelf van de kunstenaar onder in de onwezenlijke tussenruimte die gaapt tussen hem en hemzelf.

Die tussenruimte, die differentie tussen de kunstenaar en ‘zichzelf’ (of tussen om het even welke identiteit en ‘zichzelf’) kan zich slechts aandienen als een imperatief, als een absoluut gebod. ‘Absoluut’, omdat alleen zijn eigen gebiedende schreeuw het gebod autoriteit geeft. Maar precies om die reden ook absoluut zwak. Het is aan die zwakte te wijten dat de moderne kunst, van alle gevaren die haar bedreigen, nog het meest te duchten heeft van haar eigen succes. Succes dreigt haar immers in te lijven in de normale schoonheid van ‘styling’ en ‘design’. Dit laatste is dan ook de meest efficiënte manier om de *unheimliche* en onmogelijke imperatief waarop de kunst rust te bezweren of te verdonkeremanen. Het bevreemdende en oscillerende effect dat moderne schoonheid op de toeschouwer kan hebben wordt dan ingeruild door het gevoel in de kunst een haven en een thuis te vinden. Kunst spreekt dan zijn gevoel aan en staat hem toe zich een plaats in de kosmos toe te meten. Kunst wordt ‘cosmetica’: schoonheid waarmee de moderne burger zich toot in de hoop zo beter te passen in een door klassieke, renaissancistische schoonheid geregeerde beeldcultuur.

Ontdaan van zijn imperatieve karakter, wordt esthetiek een instrument in de handen van een zelfverzekerd modern subject dat pretendeert heer en meester te zijn over een onderhand grenzeloos geworden universum. Kunst verschilt in dit geval niet wezenlijk van de kunstportretten die de ‘moderne’ burgers uit de 14^{de} en 15^{de} eeuw van zichzelf lieten maken en waarmee ze het idee kracht wilden bijzetten dat, in de burcht zonder burchtheer waarin ze woonden (een rake definitie voor het laatmiddeleeuws fenomeen ‘stad’), zij zelf de burchtheren – of, zoals het nog steeds heet: de burgers – waren.

Moderne kunst, inclusief haar schoonheid, ontnemt het moderne subject die illusie. Wie zich door haar esthetische imperatief laat verleiden, wordt aangezogen door een ruimte waar geen thuis, geen wonen nog mogelijk is, en waar alles opgaat in een gelijkheid die, paradoxaal genoeg, geen identiteit meer toestaat. In plaats van de mens mooi te situeren in een cosmetisch en coherent universum (zoals de artistieke schoonheid vroeger deed en de niet-artistieke schoonheid nog steeds doet), dwingt de moderne kunst ons tot een *unheimlich* neutrale, onverschillige schoonheid. Dit soort averechtse schoonheid is erop gebrand om ons gevoel van identiteit te ondermijnen. En zij verbiedt ons vooral – met de zwakke kracht van een al te absolute imperatief – om tegen dit ondermijnend gevaar iets te ondernemen.

Wie gevoelig is voor kunst en schoonheid in de moderne zin van het woord is dus vooral gevoelig voor – lees: gehoorzaam aan – een subversieve imperatief van absolute signatuur. Zo iemand onderwerpt zich uit vrije wil aan een bevel dat hem zegt datgene voor

lief en mooi te nemen wat zijn positie van zelfverzekerd subject voorgoed ondermijnt, een bevel dat onmogelijker – en dus absoluiter – wordt naarmate men eraan tracht te voldoen.

5. Het schone als ethische imperatief

En wat als die esthetische imperatief ook ethisch inzetbaar is? Wat als die in moreel opzicht zwaarder doorweegt dan zijn ethische tegenhanger? Tot die conclusie komt Jacques Lacan in een seminarie waarin hij expliciet over ethiek nadenkt – over de moderne condities van de ethiek in het algemeen en over “de ethiek van de psychoanalyse” in het bijzonder.⁶ In de opbouw van dat seminarie volgt niet toevallig het hoofdstuk over “*La fonction du beau*” op dat van “*La fonction du bien*”. Het schone wordt uitdrukkelijk gepresenteerd als een verdere, hogere stap in een redeneerlijn die hem tot bij de kern moet brengen van waar het in een moderne ethiek op aankomt.⁷

Vóór de moderniteit, dit wil zeggen vóór de hogerop vermelde scheiding tussen ‘het goede’, ‘het ware’ en ‘het schone’, was ethiek een zaak van het goede, en het goede een zaak van het ‘zijn’. In zijn aristotelische setting heette het dat het zijn der dingen teruggaat op een ‘streven’, een streven gericht op zelfontplooiing. Een boom die zijn vermogen tot zelfontplooiing tot een goed einde brengt kan in dit opzicht terecht een ‘goede’ boom worden genoemd, en meteen ook een ‘mooie’ en een ‘ware’ boom, een boom waarin de essentie van het boom-zijn optimaal is gerealiseerd. En voor de ethiek gold het niet anders: de mens die zijn essentiële vermogens tot optimale ontplooiing kan brengen, impliceert dat hij ook in ethisch opzicht een goede mens is.

De moderniteit breekt met dit soort essentialistische kijk op mens en wereld. De werkelijkheid is niet langer vanuit haar essentie – vanuit haar ‘zijn’ – te benaderen. In plaats van uitgangspunt, wordt die ‘essentie’ nu het verhoopte – en nooit anders dan verhoopte – eindpunt van onze menselijke kennis. We verlangen de hand te kunnen leggen op de dingen *zoals ze zijn*, maar zullen nooit anders dan ernaar *verlangen*. Sinds de moderniteit is niet het zijn, maar het *verlangen* de ‘format’ van onze verhouding tot de realiteit en tot onszelf. Dat we ‘*das Ding an sich*’ niet kunnen kennen, leerde Immanuel Kant al. Maar dat kennis daarom moet gedacht worden naar het primaat van wens en verlangen is een inzicht dat pas voor het eerst met Sigmund Freud in zijn consequenties is doorgedacht. Dit is de reden waarom Lacan

⁶ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse, 1959-60*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, Les éditions du Seuil, 1986.

⁷ Lacan, *o.c.*, p. 257-281 (respectievelijk hoofdstuk XVII en hoofdstuk XVIII).

in Freud een late maar beslissende mijlpaal in de geschiedenis van de moderniteit onderkent. De mens vanuit wens en verlangen denken is voor hem een ultieme consequentie van de eigengereide paradigma's die aan de basis van onze gehele moderniteit liggen.

Nu heeft het primaat van de wens niet echt op Freud moeten wachten om het paradigma van een ethiek te worden. Het was reeds het uitgangspunt van Jeremy Bentham's utilitarisme: goed is wat de mensen zeggen (en dus wensen) wat goed is. In plaats van iets echts en reëls, is het goede wat men wenst dat het zo is. Het bestaat enkel als voorwerp van verlangen en verbeelding en is dus, om het met één van Bentham's eigen termen te zeggen, '*fictitious*'. Om vanuit die premisse ethische waarden vast te leggen die voor alle mensen gelden, volstaat het die waarden en normen te nemen die de voorkeur wegdragen van de meerderheid van de populatie waarvoor ze moeten gelden. 'Het grootste geluk voor het grootste aantal mensen': zo luidt de basisregel van het utilitarisme.

In vergelijking met Bentham gaat Freud een stap verder. Niet alleen de waarden en normen zijn '*fictitious*' (en dus gefundeerd in verbeelding en verlangen), ook de mens zelf – het veronderstelde 'zelf' van de mens – die voor die waarden en normen kiest is '*fictitious*'. Ook de menselijke identiteit en subjectiviteit zijn het resultaat van verbeelding en verlangen. Dit inzicht maakt van Freuds theorie een radicaal moderne subjecttheorie, aldus Lacan. Er is geen vooraf gegeven 'zelf' dat vervolgens kiest voor wat het zich verbeeldt als zijnde goed. Dat 'zelf' is zelf het *resultaat* van een procédé waarbij een zelfloos lustwezen zich identificeert met anderen om op die manier zelf 'iemand' te worden. Wat die anderen doen en laten zal het lustwezen als een 'goed' in zich opnemen en daarmee inhoud geven aan een eigen identiteit. Dit is de oorsprong van onze gehechtheid aan waarden en normen.

Wat de anderen doen en laten, wat zij zeggen dat goed en kwaad is, is inderdaad voor het zelfloze lustwezen een 'norm', een imperatief, iets wat zich aandient als een wet. En omdat het diens 'zelf' bij anderen haalt, blijft ook zijn 'zelf' iets hebben van een wet. We zijn niet zonder meer onszelf, hij *hebben* onszelf *te zijn*, we hebben naar ons 'zelf' te *verlangen*. In onze gehechtheid aan wet, waarden en normen, blijven we verlangen naar wat die ons beloven, en omdat ze die belofte nooit inlossen, zullen we blijven verlangen, ook naar 'onszelf'. Eerder dan 'zijn', is ons bestaan een *verlangen* (naar zijn, of naar wat dan ook), een verlangen die zich aandient als een gebod, een imperatief, een wet.

Hoewel we nooit zonder wet en verlangen kunnen, kunnen we er tegelijkertijd ook nooit echt genoeg mee nemen. We mogen dan leven van de wet van het verlangen, in laatste instantie willen wij af er vooral van af. Wij willen dat geen wet ons nog gebiedt en dat ons verlangen wordt bevredigd, dat het uitdooft en elk gevoel van tekort ongedaan maakt.

Aangezien we echter verlangen *zijn*, impliceert zo'n bevrediging niets minder dan onze dood. In laatste instantie willen we af van het verlangen dat letterlijk ons leven uitmaakt en willen we dus dood. Dit onderhuisde doodsverlangen dat in ons woekert, uit zich niet alleen in pathologische vormen van 'acting out', het ligt ook aan de basis van zoiets banaals als het menselijke genot.

Dit impliceert evenwel dat het genot niet langer naar de logica van een winstprincipe gedacht kan worden. Zoals bij Aristoteles bijvoorbeeld, die het als voltooiing ziet van het menselijke streven, het veroveren van een door geen tekort meer getekende zelfheid, identiteit. De 'voltooiing' of 'bevrediging' van het verlangen zoals Lacan het denkt, zal het tekort daarentegen niet opheffen. Bij de ervaring van totale bevrediging zal het tekort zich laten gelden in het feit dat het subject van die ervaring er op een rare manier afwezig blijft.

De *jouissance*, zo definieert Lacan dit concept, gaat gepaard met een 'fading van het subject'. In momenten van genot is het alsof diegene die het beleeft er even niet bij is. Alsof hij dan ten onder gaat in zijn 'alsof', in een 'alsof' dat ouder is dan hemzelf en het 'zelf' waarvoor hij zich houdt mogelijk heeft gemaakt. Het is alsof hij dan ten onder gaat in de 'ficties' waarmee hij zijn identiteit heeft opgevuld. Eenmaal zijn wensen bevredigd, bestaat het subject van die wensen niet langer en houden die laatste zich recht aan de 'ficties' waaraan ze zich in feite altijd al hebben opgetrokken.

De consequenties voor de ethiek zijn hier zeer verregaand. Het 'hoogste goede' waarnaar de mens eeuwenlang dacht te streven, is niet langer te beschouwen als wat hem ten goede komt. In laatste instantie streeft hij naar wat hem als subject doet ophouden te bestaan. Waar hij op het niveau van het bewuste streeft naar een hoogste goede, is hij onbewust georiënteerd op een ultiem object dat, eenmaal hij dat bereikt heeft, alle goeds nietig verklaart alsook zichzelf als het subject van dit streven opheft. Wat in de klassieke ethica's nog 'het hoogste goede' heet, wordt hier dus ontmaskerd als 'het radicale kwaad'.⁸ Gedacht vanuit het primaat van het verlangen, is het hoogste goede datgene wat het verlangen doet ophouden te verlangen. In zijn reële vorm betekent dit simpelweg de dood. Dat er dan toch een ervaring van totale bevrediging mogelijk is, komt omdat dit genot – inclusief de fading van het subject – fictief en fantasmatisch is. En dit laatste is op zijn beurt maar mogelijk omdat de stof waaruit onze identiteit is gemaakt zelf 'fictitious' is. Dat we met andere woorden niet 'reëel' in de wereld staan; dat onze libidinale verhouding tot de wereld onvermijdelijk door wensen,

⁸ Zie het vijfde hoofdstuk in mijn *Eros & Ethiek. Een lectuur van Lacans Séminaire VII*, Leuven, Acco, 2002.

ficties en fantasma's bemiddeld is, en dat we in die bemiddeling blijven rondtollen zonder ooit bij het echt 'reële' aan te komen.

Een morele zorg die zich met het goede inlaat, vormt dan ook slechts een eerste laag in de ethiek. Om te zijn wie hij is, moet het lustwezen genaamd mens zich vastklampen aan goede ficties, ficties die lustwinst opleveren en in dit opzicht als waardevol – als waarde – kunnen gelden. Hierin wortelt onze gehechtheid aan waarden en normen: ze geven onze identiteit inhoud en houden tegelijk ons verlangen gaande. Maar het menselijk verlangen leeft niet alleen van wat het aan waardevols en aan waarden bijeenprokkelt, het is ook uit op bevrediging, totale bevrediging: *jouissance*. Het wil af van het verlangen. Het wil af van zichzelf om zich te verliezen in een ultiem object.

Moderne ethiek moet dus tevens de zorg kennen om de mens van het ultieme object van zijn verlangen af te schermen. Zij moet hem dat ultieme object weliswaar voorhouden als het oriëntatiepunt voor zijn verlangen, maar enkel met als doel het verlangen gaande te houden. Vandaar dat zij dit object tegelijk als onbereikbaar moet stellen. Niet dat ze dit object dan maar onder verbod kan stellen. Zij moet juist het verlangen ernaar opwekken en gaande houden. Maar om dit te doen, om het verlangen ervan te weerhouden zich in dit object bevredigd te weten, moet ze dit object tegelijk op afstand houden. Zij moet dus het verlangen gebieden zich op het ultieme object te oriënteren en het tegelijk verbieden aan die oriëntatie ten volle gehoor te geven. De eis die hier gesteld wordt vertolkt de kern van elke *moderne* ethiek, al was het maar omdat hij datgene in de mens wil veilig stellen wat de 'essentie' van zijn bestaan uitmaakt: verlangen. Maar tegelijkertijd is die eis ook te dubieus om nog *alleen maar* ethisch te zijn. Daarvoor flirt hij teveel met datgene wat voorbij het goede ligt, met dit object dat, eenmaal bereikt, alle goeds – inclusief het subject – zou vernietigen.

Hier neemt de esthetiek de taak van de ethiek over, aldus Lacan. De eis om tegelijk het verlangen op zijn ultiem object gericht te houden én de afstand ertegenover te respecteren spreekt beter uit de verschijning van "het schone", dan uit een moreel gebod. Het schone kan die dubbelzinnige – en in se dubieuze – eis beter tot zijn recht laten komen dan een ethische imperatief dat zou doen. Die "functie van het schone" wordt volgens Lacan gerealiseerd in de 'sublimatie', in het artificiële, 'kunstig' spel waarbij iets of iemand op de plaats van het ultieme object van verlangen wordt geprojecteerd, zij het dan om het subject dat er naar verlangt vooral op afstand te houden en het te dwingen zich te beperken tot een esthetische contemplatie. In het schone verschijnt iets of iemand op de plaats van object van genot, zij het met als doel het subject er vol verlangen omheen te doen draaien zonder ooit de afstand ertegenover ongedaan te maken.

Om dit te illustreren, verwijst Lacan in zijn seminarie over ethiek naar de verfijnde cultuur van de ‘Fin’ Amors’, de hoofse liefde. Die geeft de Dame de plaats van het ultieme object van verlangen, maar laat die Dame vanuit die positie de wet stellen die de minnaar de facto vooral op afstand houdt en hem dwingt tot een eindeloze cultivering van zijn onvervulbaar verlangen. Van het schone – in dit geval *de* schone (Dame) – gaat een esthetische imperatief uit: ‘onaanraakbaar als ik ben, moet je mij mooi om aan te raken vinden, en in die tussenruimte tussen beide moet je je verlangen gaande houden’ – wat wil zeggen: stileren in de vorm van een verfijnde omgangscultuur en een poëzie die van het uitzingen van de ongelukkige liefde de sublieme ode aan de liefste maakt.

Dit procedé van aantrekken en afstoten dat het schone eigen is, vind je ook terug in de religie. Ook daar wordt op de plaats van het ultieme object van verlangen iets heiligs geplaatst dat meteen het verlangen afremt om zich in dat heilige te verliezen. Toch is voor Lacan de religie minder ethisch dan het esthetische (het schone), omdat het primaat van het *verlangen* er wordt overschaduwd door het primaat van het *verlangde*. De religie cultiveert het verlangen vanuit zijn geanticipeerde bevrediging, vanuit de veronderstelling dat het uitdoven van het verlangen niet dood en onzin, maar leven en zin met zich meebrengt. In tegenstelling tot wat in de kunst en het schone gebeurt, verdonkeremaant religie juist het primaat van het verlangen. Reden waarom ze ethisch gezien minder weegt dan de kunst. Kunst offert het verlangen niet op aan een zin. Integendeel, zij brengt elke zin terug naar wat hem mogelijk maakt, naar het verlangen dat eraan ten grondslag ligt.

De mens de kans geven om aansluiting te vinden bij het verlangen waaruit hij bestaat, daar komt het in een moderne ethiek op aan. Maar daarom moet de ethiek de mens ook begeleiden in zijn escapades *voorbij* het goede, in zijn escapades die het ‘goede’ in hem subverteren. Het schone fungeert als zo’n eis tot subversie. Het verplicht tot een cultuur die erkent dat de kern waar het een moderne ethiek om te doen is, *voorbij* het goede ligt, met name bij een ‘object dat het subject zou vernietigen wanneer het wordt bevredigd in zijn verlangen zich dit object toe te eigenen.

En daarin schuilt meteen ook de ethische dimensie van de esthetische imperatief die, zoals aangetoond, met elk beeldend kunstwerk uit de laatmoderne tijd is meegegeven. Het ontzet het subject in zijn pretentie heer en meester te zijn over de spiegel waarin hij zichzelf als een volle identiteit wil terugvinden. Het verplicht hem het ondermijnende van die spiegel voor zijn waarheid te nemen, een waarheid die het ondermijnende als de ‘essentie’ van zijn verlangen onderkent. De waarheid die kunst ons verschuldigd is (zoals Cézanne het stelt in die beroemd geworden zin van hem: “je vous dois la vérité en peinture ...”), is een

subversieve waarheid, een waarheid die onze pretentie in de volheid van onze identiteit te rusten ondermijnt. Het is diezelfde waarheid die, in naam van de ethiek, een ethiek van het goede subverteert en opent naar een ethiek van het verlangen, een verlangen dat opereert in die unheimliche tussenruimte tussen een identiteit en zichzelf, in die tot geen identiteit terug te voeren 'gelijkenis' waarmee de esthetische imperatief van de moderne kunst ons confronteert.