

# ZIEN EN ZIJN

## MERLEAU-PONTY'S ONTOLOGIE VAN ONTWIJKENDE ZICHTBAARHEID <sup>1</sup>

door J. SLATMAN (Amsterdam)

### INLEIDING

Het valt nog te bezien hoe het zien bekeken moet worden. Een veel gehuldigde opvatting die men tegenwoordig kan horen, is dat de arrogantie van het westerse denken, met al zijn negatieve gevolgen, grotendeels gebaseerd is op het aanwenden van heldere en op visuele metaforen gestoelde concepten. Voor een bezinning op de eigen traditie zou het derhalve gepast zijn om de vooraanstaande rol die 'kijken' en 'zien' hierin spelen te bekritisieren. Voor sommigen bestaat zo'n kritiek uit het zoveel mogelijk bannen van optische figuren uit het filosofische discours. Een andere manier om het 'voorstellende' denken te bekritisieren, is door in het zien zelf de destructie van het 'heldere zien' op te sporen. Over deze laatste ogenschijnlijk tegendraadse kritische beweging, die ik meen aan te treffen in het werk van Maurice Merleau-Ponty, wil ik het hier hebben.

Jenny SLATMAN (1969) is promovenda aan de Faculteit der Wijsbegeerte van de Universiteit van Amsterdam binnen het onderzoeksprogramma van de Amsterdam School for Cultural Analysis, Theory and Interpretation. Zij bereidt een dissertatie voor waarin de mogelijkheid van fenomenologische kritiek op het 'voorstellende denken' wordt onderzocht aan de hand van Merleau-Ponty's analyses betreffende taal en kunst.

1. Graag wil ik Hent de Vries, Karin de Boer en Rob Zwijnenberg bedanken voor hun kritisch en inspirerend commentaar dat tijdens de verschillende fasen van het schrijven van dit artikel bijzonder waardevol is geweest.

Zolang er niet gevraagd wordt wat het betekent dat wij de wereld zien, weet men wat dat betekent. Echter, vanaf het moment dat men dit gaat bevragen en wil articuleren, raakt men verstrikt in een „labyrint van moeilijkheden en contradicties”<sup>2</sup>. Met deze augustiniaanse variant begint Merleau-Ponty *Le visible et l'invisible*. Het zal al gauw duidelijk worden dat hij de doolhof niet wil ontwijken, maar dat dit hele werk, of althans datgene wat hiervan gepubliceerd is<sup>3</sup>, een poging is om er een weg doorheen te vinden. De moeilijkheid van een reflectie op het zien is ten eerste gegeven met het feit dat zien niet zomaar opgevat moet worden als een heldere blik op de wereld, maar veeleer als een soort oergeloof dat de wereld er is. Dit perceptieve geloof (*foi perceptive*) is geen act van het subject, maar het is de affirmatie van de facticiteit van de wereld. Daar waar hij in zijn vroegere werk *Phénoménologie de la perception*<sup>4</sup> deze facticiteit onberoerd liet, daar wordt in *Le visible et l'invisible* expliciet gevraagd naar wat het betekent dat de wereld er voor mij is. En deze vraag betekent voor Merleau-Ponty dat men zich moet afvragen wat het zien is.

De problematiek van het zien in Merleau-Ponty's late werk is niet zomaar een vervolg op zijn vroegere analyses betreffende de waarneming. Zijn vroegere werk zou kort samengevat kunnen worden als de herformulering van subjectiviteit uitgaande van de fenomenologische grondgedachte van intentionaliteit. Dit subject wordt daar gevonden in de vorm van het eigen lichaam (*corps propre*) dat zich intentioneel verhoudt ten opzichte van zijn wereld. Deze opvatting van intentionaliteit kan het leidmotief van Merleau-Ponty's gehele oeuvre genoemd worden. Omdat hij in zijn late werk steeds weer zal terugkomen op dezelfde problematiek, lijkt het verschil in benaderingswijze niet zo uitgesproken. In een werknootitie van juli 1959 vinden we een van de schaarse kritische opmerkingen over zijn vroegere werk, die expliciet aangeeft in welk opzicht zijn latere filosofie zich van eerder werk onderscheidt (VI, p. 253). Hierin geeft hij aan dat zijn vroegere analyses

2. M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 17. De tekst wordt hier verder afgekort met VI.

3. Merleau-Ponty stierf in 1961 een plotselinge dood. Op zijn werktafel trof men een onvoltooid manuscript aan dat in 1964 werd uitgegeven onder de titel *Le visible et l'invisible*. In dat boek is ook een selectie van de zogenaamde *notes de travail* opgenomen.

4. M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945. Hier verder afgekort met PP.

een onkritisch moment bevatten, omdat deze nog gebaseerd zijn op de vanzelfsprekendheid van de dualiteit van mens en wereld, of op de tegenstelling subject-object. In de *Phénoménologie* werd door de analyse van het eigen lichaam het dualisme van bewustzijn-natuur overstegen, en werd de subjectieve activiteit gerelativeerd tot een lichamelijke engagement met een gegeven wereld, maar tegelijkertijd bleef het subject het middelpunt van zingeving.

In zijn late werk wordt dit standpunt verlaten. De vraagstelling is dan niet meer hoe subjectiviteit begrepen moet worden, maar wat het betekent dat er sprake is van een intentionele relatie; dat er een wereld voor mij is; dat men de wereld ziet. Hiermee wordt gevraagd naar datgene wat zowel het intentionele lichaam als de wereld draagt. Dit ontologisch eerste, dat aan iedere verhouding vooraf gaat, wordt het ruwe of ongerepte Zijn (*l'Être brut ou sauvage*) genoemd, en het is dit Zijn dat thema van de analyse moet worden. Deze perspectiefwijziging impliceert niet zozeer een breuk met het vroege werk, maar is er een totale 'herhaling' van. In *Le visible et l'invisible* en ook in *L'œil et l'esprit*<sup>5</sup> worden dezelfde problemen en thema's hernomen, maar nu met als vertrekpunt de vraag naar het Zijn. In een werknotitie van januari 1959 staat geschreven: „... dat alles — wat mijn eerste twee boeken herneemt, verdiept en corrigeert — moet in zijn geheel binnen het perspectief van de ontologie plaatsvinden”<sup>6</sup>.

In dit artikel wil ik de ontologische tendens van Merleau-Ponty's late werk direct in verband brengen met zijn theorie van het zien. Het gaat mij hier niet om zomaar een verband tussen zien en Zijn, maar ik wil aantonen dat de analyse van het zien een „destructie van de objectivistische ontologie” (VI, p. 235) met zich meebrengt. Om deze destructieve aspiratie, die uiteindelijk uitmondt in een „ontploffing van het Zijn”, te kunnen articuleren, zal ik een aantal omwegen maken. Allereerst wil ik nader ingaan op de accentverschuiving in het late werk van Merleau-Ponty, waarbij de notie van het vlees (*la chair*) besproken wordt. Daarna zal het ontologische

5. M. MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964. Dit is de laatste tekst die Merleau-Ponty tijdens zijn leven heeft afgerond en gepubliceerd. Hier verder afgekort met OE.

6. „... tout cela, — qui reprend, approfondit et rectifie mes deux premiers livres, — doit être fait entièrement dans la perspective de l'ontologie” (VI, p. 222).

principe van het vlees — de reversibiliteit — gesitueerd worden in het zien. Dit spiegelende zien of narcisme blijkt nu met name tot uiting te komen in visuele kunst. Het zien is moeilijk te vatten in filosofische concepten, maar laat zich zien in bijvoorbeeld het schilderij. Daarom zal ik vervolgens een verband leggen tussen Merleau-Ponty's esthetica en zijn idee van het zien of 'aisthèsis'. Door middel van een intentionele analyse van het kunstwerk, die ik zal illustreren met (actuele) voorbeelden, zal tenslotte naar voren komen dat Merleau-Ponty's analyse van het zien geen oplichting van een laatste restje Verlichtingsdenken is, maar integendeel, een ontmaskering van het voorstellende denken. Het gaat hier om een „destructie” vanuit de fenomenologie van het lichaam die wellicht wat *body* kan geven aan de holle frasen waarin vele hedendaagse deconstructivistische strategieën zich verliezen.

#### VLEES

Als Merleau-Ponty in zijn late werk aangeeft dat zijn fenomenologie een ontologie van het ongetemde Zijn moet zijn, dan sluit hij zich daar onmiskenbaar aan bij Heideggers intentie om de vraag naar het Zijn opnieuw uit te werken. Het motief voor het hernemen van deze vraag is voor beide denkers eigenlijk hetzelfde. Beiden willen de veronderstellingen van het voorstellende denken van de westerse metafysica aan de kaak stellen. Bij Heidegger leidt dit tot een leer van het Zijn waarin door de ontologische functie van de tijd de illusie van de alomvattende tegenwoordigheid wordt geproblematiseerd. Merleau-Ponty's strategie verloopt via een andere route. Zijn ontologie bestaat uit de poging om het Zijn te begrijpen zoals dat gegeven is voorafgaand aan iedere conceptuele onderscheiding. Het Zijn dat aan de voorstelling en de conceptie voorafgaat, toont zich nooit als een geheel, maar veeleer, zoals in *L'œil et l'esprit* opgemerkt wordt, als een afgrondelijk (*abyssal*) of polymorf Zijn (OE, p. 58, 48). De moeilijkheid is nu hoe de fenomenoloog over dit zich onttrekkende Zijn kan spreken; hoe er een toegang verkregen kan worden tot het woeste Zijn waarvoor het voorstellende denken zichzelf afgesloten heeft. De fenomenologie moet zich opnieuw bezinnen op haar vertrekpunt van onderzoek.

Als een radicalisering van zijn standpunt in de *Phénoménologie de la perception* stelt Merleau-Ponty dat de filosofie zichzelf moet installeren binnen de onbewerkte ervaring (VI, p. 172). De fenomenologie moet niet alleen de natuurlijke houding doorbreken, zoals het bekende husserlianse credo luidt, maar zij moet zichzelf ondervragen (*interroger*) vanuit de positie van de natuurlijke mens (*l'homme naturel*). De natuurlijke mens verkeert in de situatie waarin er nog geen onderscheid tussen subject en object bestaat; waarin de ervaring niet eenduidig is maar een raadselachtig karakter heeft (VI, p. 172). Deze mengelmoes (*pêle-mêle*) van subject en object, of beter gezegd, van waarneming en het waarneembare is niet meer de dialectische verhouding tussen mens en wereld zoals Merleau-Ponty die in de *Phénoménologie* beschreef. In de ervaring op het prereflectieve niveau, waar de dingen (en de anderen) om me heen zijn, word ik als degene die ervaart ook een deel van hetgeen ik waarneem, en omgekeerd wordt het waargenomeene een deel van mij. Deze merkwaardige verhouding wordt aangeduid met de termen omkeerbaarheid (*réversibilité*), chiasma of binnendringing (*empiètement*).

De figuur van reversibiliteit is geen nieuw idee. Merleau-Ponty vond dit principe in de *Ideen II* van Husserl. In deze tekst gaat Husserl in op de constitutie van het *Leib*. Het specifieke van deze constitutie wordt duidelijk als er bekeken wordt wat er gebeurt wanneer men met de rechterhand de linker betast. De rechterhand heeft gevoelsindrukken van de linkerhand en kan deze daarom waarnemen als het ding 'linkerhand'. Echter, bij dit tasten heeft de linkerhand zelf ook gewaarwordingen. De linkerhand wordt daarom niet alleen als ding ervaren, maar ook als datgene wat zelf gewaarwordingen heeft. Deze gewaarwordingen constitueren de linkerhand niet als een ding met fysische eigenschappen, maar als de hand zelf<sup>7</sup>. Deze specifieke *Empfindungen* van de zelfervaring die het lichaam constitueren, worden aangeduid met de term *Empfindnisse*<sup>8</sup>. Het *Empfindnis* is de incarnatie van de reversibiliteit van voelen en gevoeld worden.

7. E. HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, 2. Buch, *Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution* (Husserliana, Band IV), Den Haag, Nijhoff, 1952, p. 150.

8. *Ibid.*, p. 146.

De eerste echo van deze Husserllezing hoort men in de *Phénoménologie*. Hier spreekt Merleau-Ponty van dubbele gewaarwordingen (*doubles sensations*) die ervoor zorgen dat ik mijn lichaam als het mijne herken (PP, p. 109). Men kan stellen dat dit idee van auto-affectie de belangrijkste factor vormt voor wat Merleau-Ponty daar *corps propre* noemt. In 'Le philosophe et son ombre' (1959)<sup>9</sup> stelt Merleau-Ponty voor het eerst dat het principe van *touchant-touché* niet alleen constituerend is voor het lichaam, maar dat deze omkeerbaarheid ook gevolgen heeft voor de ontologie. Daar wordt over Husserls beschrijving van het voelen gezegd: „Men zal wel moeten inzien dat deze beschrijving ook ons idee van het ding en de wereld ingrijpend verandert, en dat zij uitmondt in een ontologische rehabilitatie van het zintuiglijke”<sup>10</sup>. Deze ontologische betekenis van het principe van auto-affectie komt in zijn late werk naar voren door middel van de analyse van het zien.

Het zien wordt opgevat als die ervaring van waaruit de wederzijdse substitutie van waarneming en het waarneembare gethematiseerd kan worden. Hier vindt een verschuiving plaats van „perception” naar „vision”. Deze verandering heeft twee redenen. Ten eerste is het zo dat Merleau-Ponty in zijn late werk die ervaring wil onderzoeken waarbij er nog geen sprake is van een subject-object verhouding. „Perception” veronderstelde wel een dergelijke verhouding. Bij „vision” daarentegen ligt dat anders. Het zien voltrekt zich zonder dat men daarbij kan zeggen wat subject of object is. De verhouding tussen het zien en het zichtbare is als de verhouding tussen strand en zee (VI, p. 173): men weet dat beide van elkaar onderscheiden zijn, maar het is niet duidelijk waar het ene begint en het andere eindigt, omdat zee en strand elkaar steeds in bezit nemen. Een tweede reden voor het benadrukken van het zien komt voort uit de opvatting dat de (betekenisvolle) wereld wezenlijk visueel is: van geuren en tonen zou men geen wereld kunnen maken (VI, p. 115). Dit standpunt houdt overigens niet in dat de wereld er slechts zou zijn bij de gratie van het gezichtsvermogen. Het

9. M. MERLEAU-PONTY, 'Le philosophe et son ombre', in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960. Hier verder afgekort met S.

10. „Il faut bien voir que cette description bouleverse aussi notre idée de la chose et du monde, et qu'elle aboutit à une réhabilitation ontologique du sensible” (S, p. 210).

zien is hier geen oculair zien, maar veeleer een algemene ervaring die niet los staat van tastzin en beweging. Zien bestaat niet zonder beweging, en beweging niet zonder tastzin of zien. „Al mijn verplaatsingen treden in principe op binnen een hoek van mijn gezichtsveld en zijn teruggeplaatst op de kaart van het zichtbare. Alles wat ik zie, is in principe binnen mijn bereik, tenminste binnen het bereik van mijn blik en behoort tot de kaart van het ‘ik kan’”<sup>11</sup>. De wereld van zichtbaarheid is een tastbare wereld, georganiseerd rondom het lichaam. Geuren en geluiden hebben veel minder dat tastbare karakter.

Het zien geeft die ervaring dat wij met onze blik het zichtbare op de een of andere manier in bezit kunnen nemen, maar tegelijkertijd dat dit zichtbare niet afhankelijk is van ons kijken om zichtbaar te zijn. „Het zichtbare om ons heen lijkt op zichzelf te rusten. Het is alsof ons zien zich in zijn hart vormde ...”<sup>12</sup>. Het zien omsluit en bewoont het zichtbare met de blik, zonder dat het zelf samenvalt met het zichtbare en zonder dat het dit geheel eigen maakt. Deze palpatie van het oog, waarbij het zien wordt opgenomen in het zichtbare, is een bijzondere variant van de tactiele palpatie (VI, p. 175). Door zien ‘palpatie’ te noemen, wordt de overeenkomstige structuur van voelen en zien benadrukt. Bij Husserls analyse van het voelen werd duidelijk dat ieder voelen samengaat met een voelen van het voelen. Analogoos hieraan stelt Merleau-Ponty dat ieder zien ook een ander zien impliceert. „Het moet wel zo zijn [...] dat zodra ik zie, het zien wordt verdubbeld door een complementair of ander zien”<sup>13</sup>. Deze verdubbeling van het zien komt voort uit het gegeven dat degene die ziet niet alleen ziende is, maar zelf ook zichtbaar is. „Hij die alle dingen bekijkt, kan ook zichzelf bekijken, en kan dan in hetgeen hij ziet de ‘andere kant’ van zijn ziende vermogen herkennen”<sup>14</sup>. Het zien is geen act waarbij de zichtbare wereld te-

11. „Tous mes déplacements par principe figurent dans un coin de mon paysage, sont reportés sur la carte du visible. Tout ce que je vois par principe est à ma portée, au moins à la portée de mon regard, relevé sur la carte du «je peux»” (OE, p. 17).

12. „Le visible autour de nous semble reposer en lui-même. C’est comme si notre vision se formait en son cœur ...” (VI, p. 173).

13. „Dès que je vois, il faut [...] que la vision soit doublée d’une vision complémentaire ou d’une autre vision” (VI, p. 177).

14. „Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu’il voit alors l’« autre côté » de sa puissance voyante” (OE, p. 18).

genover zich wordt gesteld, of waarbij het zichtbare als door een denken van bovenaf en in vogelvlucht (*pensée de survol*) alles kan overzien. Het lichaam dat ziet, is zelf zichtbaar en maakt daarom deel uit van het zichtbare dat het ziet. Het lichaam en de wereld zijn van hetzelfde weefsel gemaakt (OE, p. 19).

Het omvattende weefsel van zowel de zichtbare wereld als het ziende lichaam dat tegelijkertijd zichtbaar is, wordt *vlees* (*chair*) genoemd. Met dit begrip wordt niet aangegeven dat degene die ziet identiek is met het zichtbare, maar dat hij *ervan is* of *er toe behoort* (*en est*, VI, p. 178). Het lichaam blijft in het gebeuren van het zien een bijzondere status houden omdat het het enige zichtbare zijnde is dat zichzelf als zodanig ziet. Het menselijke lichaam ontleent zijn geheel eigen zijnswijze niet aan zijn ingenueus anatomische bouw, maar aan de onverdeelde boedel van ziende en zichtbaar-zijn, van voelende en voelbaar zijn. De bezieling (*animation*) van het lichaam komt tot stand door een soort van terugkoppeling (*recroisement*) tussen het zien en het zichtbare, tussen voelen en het voelbare, tussen een oog en het andere, tussen de ene en de andere hand (OE, p. 21). Dit lichaam dat opgenomen is in het weefsel van de wereld en waar de dingen in zijn vlees zijn ingelegd (*incrusté*), wordt nu niet meer beschreven als een zijn tot de wereld (*être au monde*) zoals in de *Phénoménologie*, maar als een ik dat bij de wereld hoort, ervan is (*j'en suis*).

Het vlees is datgene waarbinnen de reversibiliteit of het chiasma zich voltrekt. Binnen het vlees is er geen onderscheid tussen subject en object. Binnen het vlees vindt de omkeerbaarheid tussen het zien en het gezien worden plaats. Deze omkeerbaarheid voltrekt zich overigens nooit feitelijk en loopt nooit uit op een identiteit tussen het zien en het zichtbare, maar is een omkeerbaarheid die altijd op het punt staat te gebeuren (VI, p. 194). De vraag is nu hoe dit vlees, waarbinnen het zien en het zichtbare elkaars plaats proberen te bekleden, nader bepaald kan worden. Het is in ieder geval geen materie, geen geest en ook geen substantie. Het vlees is datgene wat als een algemeen iets een soort 'mogelijkheidsvoorwaarde' is voor al het gegevene, het 'waar' en het 'wanneer'. Om deze nieuwe filosofische notie te benoemen, maakt Merleau-Ponty gebruik van een begrip uit de antieke natuurfilosofie: het vlees is een *element* (VI, p. 184).



Elementen zoals water, vuur, lucht en aarde zijn zelf geen dingen die we kunnen waarnemen, maar zijn er de wortels van. Daarnaast is het zo dat het element ook verwijst naar een soort kracht of beweging. Zo is voor bijvoorbeeld Anaximenes het element lucht de oerstof die door haar eigen proces van verdichting en verdunning andere stoffen vormt. Als Merleau-Ponty stelt dat het vlees een element van het Zijn is, dan betekent dat dat het vlees de essentie van al hetgeen dat is bepaalt. Het vlees maakt dat het gegevene er is en tegelijkertijd dat er door het zien, dat in het vlees is geworteld, betekenis gegeven kan worden aan datgene wat is. Het element vlees is voor ons datgene wat het water voor de vis is; het water is voor de vis de mogelijkheid voor iedere aanwezigheid, maar is zelf geen aanwezig ding. Tevens is het zo dat het vlees niet enkel een passieve onderlaag is, maar ook verwijst naar de 'kracht' van het Zijn. Het Zijn 'is' niet 'iets', maar een dynamisch gebeuren. Om deze vitaliteit aan te geven, hanteert Merleau-Ponty in *L'œil et l'esprit* organische metaforen zoals ademhaling (*respiration*, OE, p. 32), ontploffing (*déflagration*, OE, p. 65) en het openspringen (*débiscence*, OE, p. 85) van het Zijn.

Door de meest fundamentele verhouding van het lichaam niet meer te beschrijven als een circulaire dialectiek, zoals dat in de *Phénoménologie* het geval was, maar als een verhouding binnen het *elementaire* (natuur)gebeuren van het vlees, wordt het antropologische standpunt, waarin de lichamelijke menselijke existentie het centrum is van betekenisgeving, verlaten. De verschuiving van *corps propre* naar *chair* kan gezien worden als een modulatie voorbij de subject-object tegenstelling. Echter, deze verschuiving impliceert niet dat er niet meer gesproken kan worden van intentionaliteit. Het lichaam blijft als exemplarisch waarneembaar vleeselijk zijnde een belangrijke rol spelen bij betekenisgeving, maar is er zelf niet meer het middelpunt of de bron van. Betekenis binnen het alomvattende, wervelende gebeuren van het Zijn komt niet *door middel van* maar *doorheen* het lichaam tot stand. Het zien is geen autonome act, maar komt tot stand binnen het zichtbare. „Men moet *het zichtbare* beschrijven als iets dat zich verwezenlijkt door de mens, maar dat geenszins antropologie is”<sup>15</sup>. Dit betekent

15. „Il faut décrire *le visible* comme quelque chose qui se réalise à travers l'homme, mais qui n'est nullement anthropologie” (VI, p. 328).

dat de activiteit van zien begrepen moet worden als een gelijktijdige en gelijkoorspronkelijke passiviteit van bekeken worden. Deze omkeerbaarheid van activiteit en passiviteit van het lichaam wordt duidelijk als de spiegelende structuur van het vleeselijke zien nader wordt onderzocht.

#### NARCISME

Door het alomvattende vlees als een oorspronkelijk principe te poneren, wordt de notie van subjectiviteit problematisch. Subject en object zijn van hetzelfde weefsel, waardoor de tegenstelling tussen beide verdwijnt, maar paradoxaal genoeg blijft er tussen beide tegelijkertijd een verschil bestaan. Ook al is Merleau-Ponty's late filosofie primair geen filosofie meer van de subjectiviteit, het subject verdwijnt niet geheel uit de analyse. Binnen de reversibiliteit van het vlees blijft er wel sprake van een soort subjectiviteit van het lichaam. Het zien blijft op de een of andere manier verbonden met een vorm van subjectieve intentionaliteit. Om deze intentionaliteit te traceren in Merleau-Ponty's late werk wil ik ingaan op het fenomeen narcisme en op de figuur van Narcissus. Het zou te ver voeren om te stellen dat Merleau-Ponty een theorie over het narcisme heeft uitgewerkt. De termen 'narcisme' en 'Narcissus' komen sporadisch voor in zijn late werk<sup>16</sup>. Toch zou ik willen beweren dat de figuur van Narcissus en zijn spiegel van wezenlijk belang is voor de notie van het vleeselijke zien, en zoals dadelijk duidelijk zal worden, speelt het narcisme ook een centrale rol in Merleau-Ponty's opvatting van schilderkunst.

Het vlees is zelf een fenomeen van spiegeling (VI, p. 309), of misschien kunnen we beter zeggen, het vlees is zelf de spiegel. Op het moment dat wij iets zien, en wij deel uitmaken van het vlees, betekent dat niet dat er zich alleen iets zichtbaars voor ons openbaart. Er is sprake van een zien als een bepaald zichtbaar zijnde (het lichaam) zich wendt tot het zichtbare waar het deel van uitmaakt en waar het zich door omringd voelt, en wan-

16. In een college tekst uit 1951 'Les relations avec autrui chez l'enfant' (in *Merleau-Ponty à la Sorbonne, résumé de cours 1949-1952*, Cynara, 1988, p. 303-396) gaat Merleau-Ponty wel expliciet in op het fenomeen narcisme. Deze vroegere tekst is meer vanuit de psychologie georiënteerd en gaat verder niet in op de mogelijke ontologische betekenis van het narcisme.

neer zich tussen beide een Zichtbaarheid vormt (VI, p. 183)<sup>17</sup>. Deze Zichtbaarheid is niet het product van de actieve blik, maar zij wordt gevormd in het proces van omkeerbaarheid dat vergelijkbaar is met het spiegeleffect zoals dat bestaat tussen twee spiegels die tegenover elkaar staan waardoor er slechts beelden ontstaan die een replica van, of een antwoord op (*réplique*) elkaar zijn (VI, p. 183). De Zichtbaarheid komt tot stand doordat de ziener zich spiegelt in het zichtbare en het zichtbare wordt gespiegeld in de ziener. Dit betekent dat degene die ziet, zichzelf ziet in hetgeen hij ziet. De activiteit van het zien impliceert zo tegelijkertijd de passiviteit van het gezien worden (VI, p. 183). Deze vorm van bekeken worden in het kijken zelf noemt Merleau-Ponty een fundamenteel narcisme dat in ieder zien besloten ligt (VI, p. 183). Dit narcisme bepaalt het ziende lichaam als een verscheurde Narcissus: „Het [lichaam] is een ‘zich’, niet door een doorzichtigheid zoals het denken, dat slechts iets kan denken door het te assimileren, te constitueren of om te vormen tot een gedachte — maar het is een ‘zich’ door verwarring, narcisme, door het onafscheidelijk verbonden zijn van degene die ziet met hetgeen hij ziet, van degene die aanraakt met hetgeen hij aanraakt, van degene die voelt met hetgeen hij voelt — een ‘zich’ dus dat tussen dingen is opgenomen, met een aangezicht en een rug, met een verleden en een toekomst...”<sup>18</sup>.

Merleau-Ponty's analyse van narcisme verwijst niet naar de (pathologische) liefde voor de eigen schoonheid zoals de alledaagse betekenis van het woord *narcisme*. Net zoals in de mythe, is Narcissus geen ziekelijke ijdel-tuit, maar vindt hij door zijn lotsbepaling zijn spiegelbeeld in het water, waarvan hij overigens in eerste instantie niet weet dat hij het zelf is<sup>19</sup>. Het is dus niet zo dat de ziende er op uit is om zichzelf te zien, maar dat het niet

17. Zichtbaarheid wordt hier met een hoofdletter geschreven, omdat het hier niet zozeer gaat om iets in het bijzonder dat zichtbaar is, maar om een algemene structuur die inherent is aan het zien en die ook het onzichtbare in zich draagt.

18. „C'est un soi, non par transparence, comme la pensée, qui ne pense quoi que ce soit qu'en l'assimilant, en le constituant, en le transformant en pensée — mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti — un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir...” (OE, p. 18-19).

19. Voor de vertelling van de mythe van Narcissus ga ik uit van OVIDIUS, *Metamorphosen*, in de vertaling van M. D'HANE-SCHELTEMA, Amsterdam, Athenaeum — Polak & Van Gennep, 1994, p. 79-84.

anders kan dan dat hij die ziet opgenomen is in het zichtbare en zichzelf hierin ziet. Ieder zien is niet alleen een gericht zijn op de zichtbare dingen om ons heen, maar tevens een spiegeling van zichzelf in dat zichtbare omdat de ziende zelf ook zichtbaar is. Hij die ziet is zichtbaar voor zichzelf, of wat preciezer uitgedrukt: hij die ziet, die zich spiegelt in de spiegel van vlees, is zichtbaar voor zichzelf, omdat hij zich al ziende ziet (*il se voit voyant*).

Met deze vleeselijke spiegel duidt Merleau-Ponty op de reflectiviteit van het zien die Husserl nog voor onmogelijk hield. Bij Husserl was er alleen een reflectiviteit van de tastzin mogelijk. In een voetnoot in *Ideen II* zegt Husserl over de spiegel en het oog, dat men niet het ziende oog in de spiegel waarneemt, maar slechts iets dat men beoordeelt als datgene wat identiek is met het ding „oog”<sup>20</sup>. Husserls opvatting van het zien bestaat hierin, dat men zich een beeld vormt van het zichtbare. Het zien wordt zelf niet gezien, waardoor de ziener niet gevangen wordt in zijn eigen beeld, en waardoor dit beeld opgevat kan worden als enkel een beeld van zijn zichtbare uiterlijk. Datgene wat Merleau-Ponty de spiegel noemt, is niet iets dat ons een duidelijk beeld geeft van ons uiterlijk, maar het lijkt eerder het tegenovergestelde te bewerkstelligen. Want de spiegel van vlees verbreekt juist het beeld van onszelf als de toeschouwer. De spiegel transformeert de *actor* tot *reflector*. Door de weerkaatsing van het zien in het zichtbare is het niet meer duidelijk *wie* ziet en *wie* gezien wordt. Degene die ziet, kan het zichtbare alleen bezitten als het zichtbare hem bezit (VI, p. 177-178). Het is daarom ook, zo refereert Merleau-Ponty aan een uitspraak van Paul Klee, dat schilders die de dingen om zich heen bekijken om ze te kunnen schilderen, dikwijls het gevoel hebben dat zij zelf degenen zijn die bekeken worden (OE, p. 31).

Naast het gegeven van 'kijken is bekeken worden' duidt het narcisme ook op de onmogelijkheid om zichzelf in zijn eigen zien geheel te vatten als degene die ziet, zoals het voor Narcissus onmogelijk was om zijn eigen spiegelbeeld te bereiken en het zich toe te eigenen. Het ziende subject dat Merleau-Ponty beschrijft, is niet in staat om zichzelf geheel als een ziende eenheid

20. *Ideen II*, p. 148.

te ervaren, of een beeld van zichzelf te hebben waarin het zichzelf enkel en alleen ziet als degene die ziet, omdat het lichaam dat ziet zelf ook tot het zichtbare behoort. De reversibiliteit van zien en zichtbaar-zijn maakt de identiteit van het subject onmogelijk. Deze gebroken subjectiviteit geeft aan dat het in het zien om een soort anonimiteit gaat, want degene die ziet is niet het middelpunt van de act van zien, maar het zien komt tot stand in een Zichtbaarheid die niet alleen mijn bijzondere zichtbare wereld is. Het narcistische subject heeft geen persoonlijke identiteit, maar blijft juist anoniem binnen een algemene Zichtbaarheid die gedeeld wordt met andere Narcissussen (VI, p. 185). „Hier hebben we niet meer te maken met het probleem van het *alter ego*, want het is niet *ik* of *hij* die ziet, omdat een anonieme zichtbaarheid ons allebei bewoont, een algemeen zien ...”<sup>21</sup>. Subjectiviteit gaat zo altijd al samen met intersubjectiviteit.

Met deze beschrijving van narcisme zijn alle vertrouwde verhoudingen binnen de filosofie omver gestoten. Hier wordt duidelijk dat Merleau-Ponty's analyse van het zien geenszins een rehabilitatie van een Verlichtingsdenken of „oculaircentrisme” is<sup>22</sup>. Het spiegelende vlees laat de tegenstellingen ‘subject-object’; ‘zien-zichtbaarheid’ en ‘ik-ander’ opgaan in een permanente reversibiliteit. Een consequentie van deze opvatting is dat de gegeven werkelijkheid primair niet meer opgevat kan worden als een werkelijkheid die zich door en voor een subject of constituerend bewustzijn in een bepaald concept aandient. Het zien gaat vooraf aan het concipiëren van de werkelijkheid. Een gevolg daarvan is dat deze pre-objectieve werkelijkheid moeilijk in begrippen te vatten is. Hier lijken we werkelijk verstrikt geraakt te zijn in het labyrint dat aan het begin van dit artikel al voor-

21. „Il n'y a pas ici de problème de l'*alter ego* parce que ce n'est pas *moi* qui vois, pas *lui* qui voit, qu'une visibilité anonyme nous habite tous deux, une vision en général...” (VI, p. 187).

22. De term „oculaircentrisme” is ontleend aan M. JAY, *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1994. „Oculaircentrisme” betekent voor Jay de dominantie van visuele metaforen in de westerse cultuur en filosofie. Zijn stelling is dat er in het Franse denken vanaf het impressionisme en Henri Bergson een tendens is aan te wijzen voor het ontwikkelen van een „anti-oculaircentristisch discours”. Merleau-Ponty speelt daarin volgens Jay wel een rol, maar alleen als een soort wegbereider voor latere denkers (p. 316). Deze onderschatting van het kritische gehalte van Merleau-Ponty's denken komt voort uit het gegeven dat Jay niet ingaat op de ontologische betekenis van de reversibele verhouding tussen het zien en gezien worden.

speld was : wanneer het zien van de wereld vooraf gaat aan het begrip, hoe is het dan mogelijk om hier een filosofisch begrip van te ontwikkelen zonder dat daarbij het zien gecultiveerd wordt tot een subjectieve act of een intellectuele aanschouwing? Dit dilemma kan de filosofie niet helemaal zelf oplossen. Om inzicht te krijgen in de manier waarop het narcistische zien de oorsprong is van betekenisgeving, of in meer ontologische termen, om zicht te krijgen op de meest oorspronkelijke wijze waarop het Zijn kan worden ontsloten, moet de filosofie zich openstellen voor een „philosophie figurée de la vision” en een beroep doen op de schilderkunst<sup>23</sup>.

#### AISTHÈSIS EN ESTHETICA

Merleau-Ponty had een bijzondere aandacht voor schilderkunst. Hij schreef een aantal teksten die expliciet handelen over de betekenis van de picturale expressie binnen de fenomenologie<sup>24</sup>. De belangstelling voor de schilderkunst komt voort uit het gegeven dat kunst voor Merleau-Ponty de manier bij uitstek is om uitdrukking te geven aan onze geheime en vleeselijke verbondenheid met de wereld. In de kunst gaat het niet om een imitatie of kopie van de werkelijkheid, noch om het maken van iets volgens zijn eigen fantasie of goede smaak, maar kunst is een expressieve handeling (SNS, p. 30). „De expressieve operatie van het lichaam begint met de geringste waarneming en versterkt zich in het schilderij en de kunst”<sup>25</sup>. Ie-

23. De term „philosophie figurée” (OE, p. 32) lijkt Merleau-Ponty ontleend te hebben aan Bergson waar deze in zijn opstel over Ravaisson opmerkt: „Toute la philosophie de M. Ravaisson dérive de cette idée que l'art est une métaphysique figurée, que la métaphysique est une réflexion sur l'art, et que c'est la même intuition, diversement utilisée, qui fait le philosophe profond et le grand artiste”, in H. BERGSON, *La pensée et le mouvant, essais et conférences*, Paris, Librairie Felix Alcan, 1934, p. 295. Merleau-Ponty verwijst in *L'œil et l'esprit* naar dit artikel, maar niet expliciet naar dit citaat.

24. De drie belangrijkste teksten van Merleau-Ponty over schilderkunst zijn 'Le doute de Cézanne' (1945) opgenomen in de bundel *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948 (SNS, p. 15-44); 'Le langage indirect et les voix du silence' (1952) opgenomen in de bundel *Signes*, Paris, Gallimard, 1960 (S, p. 49-104); en *L'œil et l'esprit* (1961) dat aanvankelijk als essay voor het kunstmagazine *Art de France* werd geschreven, vervolgens werd opgenomen in het speciale herdenkingsnummer van *Les Temps Modernes* (okt. 1961) en later in boekvorm verscheen (1964).

25. „C'est l'opération expressive du corps, commencée par la moindre perception, qui s'amplifie en peinture et en art” (S, p. 87).

dere perceptie, ieder menselijk gebruik van het lichaam (*usage humain du corps*) is al een primordiale expressie (S, p. 84). De expressiviteit van de schilderkunst is in principe gelijk aan de expressie van de taal in het algemeen (S, p. 59), maar met name in de kunst komt het authentieke karakter van het ongeprononceerde spreken tot uiting. „Uiteindelijk spreekt de taal, en de stemmen van de schilderkunst zijn de stemmen van de stilte”<sup>26</sup>. In zijn late werk gaat het Merleau-Ponty met name om die paradoxale onderneming van het willen articuleren van de *Logos muet* die de wereld laat spreken<sup>27</sup>.

In zijn eerste esthetische beschouwing ‘Le doute de Cézanne’ illustreert Merleau-Ponty de lichamelijke expressie die noch een puur subjectieve handeling, noch een objectieve of realistische uitdrukking van de werkelijkheid is, met het werk van Paul Cézanne. Cézanne neemt voor Merleau-Ponty een belangrijke plaats in binnen de schilderkunst omdat in zijn schilderijen het spanningsveld van de ambivalente lichamelijke tot uiting komt, dat ook zo’n belangrijke rol speelde in de *Phénoménologie de la perception*. Dit spanningsveld wordt in het werk van Cézanne opgeroepen doordat hij de bijna onmogelijke positie tussen realisme en impressionisme innam<sup>28</sup>. Cézanne wilde, zonder onnipotent te zijn, de wereld schilderen zoals zij is. Hij wilde haar in haar geheel, zonder de restricties van een bepaald perspectief, in een schouwspel veranderen. Zijn langdurige schildersessies en zijn eeuwige twijfel verwijzen naar de moeilijkheden die horen bij het meest oorspronkelijke moment van zinsgeving, of zoals Merleau-Ponty het zegt, de moeilijkheden van het eerste woord (SNS, p. 33).

Cézanne onderscheidde zich van de impressionisten uit zijn tijd die in hun schilderijen een subjectief gevoel tot uiting brachten. Bij Cézanne’s landschapsschilderijen gaat het niet om zijn persoonlijke sensibiliteit. „Het landschap, zei hij, denkt zich in mij en ik ben zijn bewustzijn”<sup>29</sup>. Door

26. „Enfin le langage dit, et les voix de la peinture sont les voix du silence” (S, p. 101).

27. Deze intentie, die door zijn vroegtijdige dood nooit verwezenlijkt is, wordt duidelijk verwoord in de tekst die hij in 1952 schreef voor zijn kandidatuur voor het *Collège de France*: ‘Un inédit de Maurice Merleau-Ponty’, in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 4, 1962, p. 401-409.

28. Merleau-Ponty’s interpretatie van Cézanne’s werk als een derde stroming tussen impressionisme en realisme loopt parallel met zijn eigen zoektocht in *Phénoménologie de la perception* tussen empirisme en intellectualisme.

29. „Le paysage, disait-il, se pense en moi et je suis sa conscience” (SNS, p. 30).

zich te concentreren op gewaarwordingen (impressies) en deze als zodanig weer te geven, was het impressionisme een poging om te breken met het schilderen volgens bepaalde vormen en lijnen (SNS, p. 19). Cézanne nam het kleurrijke palet van de impressionisten over, maar voegde daar wel zwart aan toe, omdat voor hem het schilderij geen verzameling van indrukken is, maar ook uitdrukking moest geven aan 'objectiviteit' (SNS, p. 21). Met de toevoeging van het zwart en de lijn wilde hij echter niet terugvallen tot een door de meetkunde beïnvloede schilderkunst. De 'objectiviteit' van de primordiale wereld die Cézanne tot uitdrukking wilde brengen, is niet het resultaat van artificiële vormen en perspectieven die tot de geometrie behoren. Als we zeggen dat een cirkel die we van opzij bekijken, de vorm van een ellips heeft, dan projecteren we een schema op wat we zien: „In werkelijkheid zien we een vorm die rondom de ellips oscilleert zonder zelf een ellips te *zijn*”<sup>30</sup>. Waar het realisme een enkele lijn gebruikt om de contour van bijvoorbeeld een appel weer te geven en daarmee de appel tot object maakt, en waar het impressionisme geen lijnen gebruikt, waardoor de appel geen duidelijke identiteit meer heeft, daar bracht Cézanne meerdere contouren aan om het oscillerende en fluctuerende van de waarneming tot uitdrukking te brengen (SNS, p. 25). De appels en sinaasappelen in de stillevens liggen niet in een geometrische ruimte, hebben geen decoratief karakter en vervliegen niet in een iele wolk van impressies, maar hebben een eigen volume, diepte, ruimte, zachtheid. De fascinatie voor Cézanne's manier van schilderen verdwijnt niet uit Merleau-Ponty's esthetica, maar in *L'œil et l'esprit* gaat hij verder dan de fenomenologische beschrijving van een bepaalde wijze van schilderen, en gaat hij ook in op de ontologische betekenis van de schilderkunst in het algemeen.

*L'œil et l'esprit* is een werk dat direct aansluit bij fenomenologische kritiek op de wetenschap en het operationele denken. „De wetenschap ...” zo begint Merleau-Ponty, „... manipuleert de dingen en ziet er vanaf om ze te bewonen”<sup>31</sup>. Merleau-Ponty bekritiseert hier net zoals in de *Phéno-*

30. „Nous voyons en réalité une forme qui oscille autour de l'ellipse sans *être* une ellipse” (SNS, p. 24).

31. „La science manipule les choses et renonce à les habiter” (OE, p. 9).



*ménologie* met name de positivistische wetenschappen. Daar waar hij vroeger voor zijn kritiek aansluiting zocht bij de psychologie, daar vindt hij nu in de kunst een andere manier van 'denken', die een alternatief kan zijn voor het voorstellende denken van de traditionele wetenschap. Deze wetenschap verliest door de werkelijkheid te onderwerpen aan haar constructieve methodes het contact met het ruwe Zijn, en de werkelijkheid verliest haar ongerepte betekenis. Pas als het denken van de wetenschap zichzelf kan terugplaatsen in de prealabele zintuiglijke wereld wordt het filosofie (OE, p. 13). Voor deze niet eenvoudige taak kan de filosofie te rade gaan bij de schilderkunst. Bij de schilder speelt de actuele zintuiglijkheid een veel grotere rol dan bij de filosoof. De schilder moet zijn of haar lichaam meebrengen (*apporte son corps*) waardoor de transsubstantiatie van wereld tot schilderij kan plaats vinden (OE, p. 16). Niet door het representerende denken, maar door de kwetsbaarheid en inzet van het vlees, kan het (eerste) woord uitgesproken worden. Het schilderij is het resultaat van de handelingen van de schilder die door zijn of haar zintuiglijke verbondenheid rekenschap aflegt van de vleselijke reversibiliteit met de zichtbare werkelijkheid. De kunst is de expressievorm bij uitstek omdat de kunstenaar het dichtst bij de zintuiglijkheid blijft.

Doordat de schilder — zelf tegelijkertijd ziende en zichtbaar — de echo van het zichtbare in zijn of haar eigen lichaam, door de bewegingen van de handen, omvormt tot een doek, ontstaat er iets zichtbaars tot de tweede macht (OE, p. 22). Dit gecreëerde zichtbare is geen overdruk, kopie of een tweede ding, maar dat wat het schilderij laat zien is het zien zelf (OE, p. 26). Het schilderij toont de geheime en koortsige genese van de dingen in ons lichaam (OE, p. 30). Voor de schilder die de dingen bekijkt om ze te schilderen, is het zien geen voorstelling van de wereld, maar is het zien het opgenomen worden in het zichtbare. „Ik geloof ...”, zo citeert Merleau-Ponty Klee, „... dat de schilder niet het universum moet willen doorboren, maar moet worden doorboord door het universum”<sup>32</sup>. De schilder geeft vorm aan het fundamentele narcisme van ieder zien. In het schilderij komt

32. „Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer” (OE, p. 31).

het spiegeleffect van het elementaire vlees tot uitdrukking. Dit fundamentele narcisme verklaart waarom veel schilders een fascinatie hebben voor het gebruik van de spiegel in het schilderij.

Het gebruik van de spiegel versterkt de metafysische structuur van het vlees (OE, p. 33). Door zichzelf te schilderen terwijl hij of zij schildert, bevestigt de schilder dat er een totaal of absoluut zien is, waarin hij of zij zelf is opgenomen, omdat hij of zij op dat moment datgene wil schilderen wat normaal gesproken door een ander of door de dingen wordt gezien (OE, p. 34). Het zelfportret is daarmee de meest expliciete uitdrukking van narcisme. Het gaat daarbij niet om de uiting van persoonlijke ijdeluiterij, maar veeleer om de onmogelijkheid van een persoonlijke uiting. Merleau-Ponty heeft het thema van het zelfportret zelf niet verder uitgewerkt, maar de door hem aangekaarte thema's kunnen we terugvinden in recentelijk georganiseerde exposities.

Een interessante uiteenzetting over het zelfportret kan men vinden in Jacques Derrida's *Mémoires d'aveugle*<sup>33</sup>. Derrida laat zijn memoires betreffende de schilderkunst begeleiden door de veronderstelling dat schilderkunst te maken heeft met blindheid en tevens dat dit 'blinde' schilderen of schetsen een schetsen van de blinde zelf is. Hiermee legt hij een verband tussen blindheid en het zelfportret. In het zelfportret zit een spoor van blindheid, omdat de kunstenaar iets wil laten zien wat hij zelf niet kan zien. Het zelfportret kan beschouwd worden als de memoria van de blinde. Het zelfportret is niet zozeer de bevestiging van degene die zichzelf ziet, maar het „ziende oog ziet zichzelf blind”, zoals de verduisterde ogen in de zelfportretten van Henri Fantin-Latour menen te suggereren<sup>34</sup>. Het oog is niet bij machte om zijn eigen beeld te vangen. „Kijkend naar zichzelf als ziend, ziet het [oog] zichzelf ook verdwijnen juist op het moment dat de tekening wanhopig probeert om het weer in bezit te nemen”<sup>35</sup>. Derrida's analyse

33. J. DERRIDA, *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux, 1990. De gelijknamige door Derrida georganiseerde expositie vond plaats van 26 oktober 1990 tot 21 januari 1991 in het Musée du Louvre te Parijs. Een groot deel van de expositie bestond uit zelfportretten.

34. *Ibid.*, p. 62-63, fig. 21-27.

35. „A se regarder voir, il se voit aussi bien disparaître au moment où le dessin tente désespérément de le ressaisir” (*ibid.*, p. 61).

van blindheid die constituerend is voor schilderen komt overeen met dat wat Merleau-Ponty het *punctum caecum* van het bewustzijn noemt en wat constituerend is voor het zien. Dit brengt ons bij de notie van onzichtbaarheid, die een belangrijke rol speelt binnen het spiegelende zien: „Datgene wat het [zien] niet ziet is datgene wat maakt dat het [zien] ziet, het is zijn aanhechting aan het Zijn, zijn lichamelijke, het zijn de existentialen waardoor de wereld zichtbaar wordt, het is het vlees waarin het *object* ontkiemt”<sup>36</sup>.

Een ander voorbeeld dat Merleau-Ponty's ideeën over zien en schilderkunst goed illustreert, is de door de schrijver Gerrit Komrij samengestelde en becommentarieerde tentoonstelling *Kijken is bekeken worden*<sup>37</sup>. Het spiegelen, de spiegel en het (zelf)portret zijn de belangrijkste figuren in deze expositie. Komrij wil het publiek echter niet alleen confronteren met het narcisme van de schilder, maar juist ook met zijn eigen narcisme. Net nadat men geconfronteerd werd met een niet te ontwijken spiegel bij het binnentreden van de expositieruimte, leest men wat men al had ervaren: „Het bezoek wil *zelf* bekeken worden. Het staat in een decor, het staat op de planken”<sup>38</sup>. En een aantal zalen verder waar men de modellen kan bewonderen waarvan „de kleren van het lijf zijn gerukt”, wordt de blik van de toeschouwer indringend teruggekaatst door het commentaar: „In het museum worden het zich onbespied wanende zelfportret en het zich onbespied wanende naakt prijsgegeven aan de totale, openbare bespieding. Het is de laatste definitieve fase in het erotische proces tussen kijker en bekekene”<sup>39</sup>. Na deze expositie-rondgang wil ik weer terugkeren naar Merleau-Ponty's tekst.

Merleau-Ponty's analyse van de schilderkunst, zo zou men nu kunnen zeggen, is gebaseerd op de reversibele structuur die besloten ligt in het zien.

36. „*Ce qu'elle ne voit pas, c'est ce qui fait qu'elle voit, c'est son attache à l'Être, c'est sa corporéité, ce sont les existentiels par lesquels le monde devient visible, c'est la chair où naît l'objet*” (VI, p. 301-302).

37. Deze expositie was van 15 juni tot 6 oktober 1996 te zien in het Stedelijk Museum te Amsterdam.

38. G. KOMRIJ, *Kijken is bekeken worden, uit de kelders van Het Stedelijk*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1996, p. 12.

39. *Ibid.*, p. 92.

Daardoor onderscheidt zij zich van een hermeneutiek van het kunstwerk waarin het om de interpretatie van een kunstwerk gaat dat uiteindelijk losstaat van de kunstenaar. Bij Merleau-Ponty blijft het kunstwerk verbonden met de zintuiglijke en motorische intenties van de kunstenaar<sup>40</sup>. Deze intenties zijn geen doelgerichte handelingen, maar het is de expressie van het Zijn waartoe de kunstenaar letterlijk geïnspireerd wordt, dat wil zeggen dat de schilder het Zijn kan uitdrukken of experieren doordat hij het inademt (OE, p. 31-32). In de hele geschiedenis van de schilderkunst, vanaf de eerste grottekeningen tot de hedendaagse kunst, gaat het niet zozeer om afbeeldingstechnieken of om persoonlijke uitingen, maar het gaat primair om een eerbetoon aan het enigma van de zichtbaarheid zelf (OE, p. 26). Esthetica verwijst in eerste instantie niet naar schoonheid, maar naar de oorspronkelijke zintuiglijkheid (*aisthêsis*). Door de *aisthêsis* bestaat er een toegang tot het ongerepte Zijn. De steeds terugkerende worsteling van schilders met picturale aspecten zoals ruimte, diepte, volume, licht en perspectief is uiteindelijk niets anders dan het herhalen van de vraag 'hoe of wat is het zijnde dat is' (*ti to on*, OE, p. 60).

#### DE ONTPLOFFING VAN HET ZIJN

Dat de schilderkunst primair een ontologische betekenis heeft, werkt Merleau-Ponty verder uit aan de hand van zijn kritiek op Descartes. In Descartes' *Dioptrique* wordt duidelijk dat de wijze van tekenen en schilderen op een ontologische veronderstelling berust. Descartes' visie op zien en schilderkunst steunt op de gedachte dat degene die ziet zelf geen deel uitmaakt van het zichtbare. De waarneming is een denken dat de tekens die door het lichaam worden opgevangen, ontcijfert (OE, p. 41). Het beeld dat daarbij gevormd wordt is een mentaal beeld. Het zien wordt losgemaakt van de zintuiglijkheid en wordt daarmee gereduceerd tot een mentale act. Door

40. Dat Merleau-Ponty een bijzondere aandacht had voor de kunstenaar zelf, blijkt uit de vele verwijzingen naar teksten en uitspraken van kunstenaars in *L'œil et l'esprit*. Dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld Heidegger die in *Der Ursprung des Kunstwerkes*, [1936], Stuttgart, Reclam, 1992, het wezen van de kunst bepaalt vanuit „das Werk” waarbij de kunstenaar vrijwel geheel uit het oog is verdwenen (zie met name p. 65-67).

Descartes' ontologische scheiding tussen *res cogitans* en *res extensa* is er geen sprake van een spiegeling of omkeerbaarheid binnen het Zijn, maar is het zien die positie-loze act (*pensée de survol*) waardoor de zijnden worden voorgesteld.

Wanneer Descartes het over kunst heeft, dan geeft hij de voorkeur aan schetsen en kopergravures omdat deze door de duidelijke lijnen een presentatie geven van het object door zijn contour of omhulsel (OE, p. 43). Voor Descartes was het evident dat men slechts uitgebreide zijnden kan schilderen en dat dit mogelijk wordt gemaakt door lijnen (en niet door kleuren). De uitgebreide zijnden zijn duidelijk van elkaar afgebakend en bestaan als *partes extra partes* in een ruimte zonder schuilplaats (OE, p. 47). De ruimte die in de schetsen wordt verbeeld, is een homogene ruimte, en de diepte die als afgeleide dimensie wordt gesuggereerd, is de participatie aan een Zijn zonder restricties (OE, p. 46). Descartes heeft zich bij deze bepaling van de picturale ruimte laten inspireren door technieken uit de Renaissanceschilderkunst. In de *perspectiva artificialis* van de Renaissance zijn de tekeningen exacte constructies die uitdrukking geven aan de absolute positiviteit van het Zijn (OE, p. 47)<sup>41</sup>.

Deze leer van het Zijn, waarin de zijnden als geheel aanwezig en tegenwoordig worden voorgesteld, bestrijdt Merleau-Ponty. Het zien is geen mentale act zonder positie in het zichtbare zelf, maar het zien vertrekt altijd vanuit het nulpunt van de ruimtelijkheid, en dat is het lichaam. Het lichaam dat altijd een positie heeft, kan de dingen vanuit zijn verankering in het Zijn nooit geheel overzien. Als wij dingen zien, dan zien wij deze primair niet naast elkaar in een exacte ruimte, maar de zichtbare zijnden verstoppen zich achter elkaar (OE, p. 45). De dingen staan niet als losse zijnden naast elkaar, maar tasten elkaar aan en dringen bij elkaar naar binnen (*empiètent les unes sur les autres*, OE, p. 46). Deze opvatting van het Zijn

41. Merleau-Ponty volgt hier klakkeloos Panofsky's opvatting betreffende de lineaire perspectief (zie OE, p. 49-51). Dat deze opvatting zeer betwistbaar is, komt bijvoorbeeld naar voren in de studie van Éliane ESCOUBAS, *L'espace pictural*, La Versanne, Encre Marine, 1995. Door analyses van schilderijen van Paolo Uccello en Piero della Francesca laat Escoubas zien dat de ruimte hier niet opgevat moet worden als een homogene en statische ruimte, maar veel meer als een ruimte bepaald door „diminution” en „rythme”, waarin zowel de afgebeelde dingen als het perspectief niet zomaar te fixeren zijn (p. 44-67).

van de dingen zal op het eerste gezicht misschien bevreemden, maar wordt duidelijk als we bekijken wat het betekent dat er dingen op hetzelfde moment verschijnen die ieder hun eigen plek hebben.

De simultaneïteit van zijnden — waarvan Merleau-Ponty opmerkt dat zij een mysterie is, waarmee de psychologen omgaan zoals kinderen met explosieven (OE, p. 84) — is een raadselachtig iets dat in de filosofie en de schilderkunst ondervangen wordt door perspectieven en horizonten. Door de zijnden een eigen plek in de ruimte te geven, kunnen zij vredig naast elkaar bestaan. Dit beheerste beeld van coëxistentie vervalt bij Merleau-Ponty. Het gelijktijdig bestaan van dingen gaat samen met een rivaliteit van de dingen voor mijn ogen (OE, p. 64). De dingen die zijn — en dat wil zeggen die op hun eigen plek bestaan, en niet op de plaats binnen een kunstmatig perspectief — verdwijnen en verschijnen steeds achter elkaar.

Een expliciete ervaring van het rivaliserende karakter van zijnden voor de ogen kan men beleven bij films zoals *Blow-job* (1964) en *Vinyl* (1965) van Andy Warhol<sup>42</sup>. Bij deze films is gekozen voor een enkele vaste camera-opstelling. Door de gefixeerde camera wordt het beeld op geen enkele wijze begeleid zoals dat doorgaans het geval is bij films. De kijker moet steeds zelf zijn beeld bepalen om een visueel verhaal te kunnen vormen. Deze films die een langdurig kijken vanuit een zelfde positie vereisen, geven de kijker de ervaring dat hij of zij niet weet waar naar te kijken op welk moment, waar de aandacht op te richten. Met name in *Vinyl* weet de kijker zich geen raad met alle taferelen die zich afspelen in hetzelfde gezichtsveld. Mensen lopen in en uit het beeld en telkens wordt de blik gestoord door een personage dat continu en pontificaal aanwezig is voor in het beeld, maar dat eigenlijk geen andere functie heeft dan die van obstakel waar men achter of omheen wil kijken. De kijker wordt hier geconfronteerd met het eigen kijken, dat als het niet gestuurd wordt, de dingen niet op hun plaats kan fixeren.

42. Merleau-Ponty's beschouwingen over (visuele) kunst concentreren zich op schilderkunst, maar dat hij ook belangstelling had voor film blijkt uit zijn artikel 'Le cinéma et la nouvelle psychologie' (SNS, p. 85-106). In dat artikel gaat hij met name in op hoe de film moet worden begrepen als een temporele eenheid van geluid en beeld. Cinematografische technieken, waardoor de kijker op een bepaalde manier geconfronteerd wordt met zijn eigen kijken, worden hier niet expliciet besproken, maar het lijkt mij heel goed mogelijk om Merleau-Ponty's theorie van het zien direct in verband te brengen met 'experimenten' van verschillende cineasten.

De rivaliteit van zijnden verwijst naar een ruimte of diepte die Merleau-Ponty een globale plaats (*localité globale*) noemt, waarin alles tegelijkertijd is; een diepte waar 'hoogte', 'breedte' en 'afstand' slechts abstracties van zijn (OE, p. 65). Als diepte al een dimensie zou zijn, dan is ze niet de derde, maar de eerste (OE, p. 65). Deze primaire ruimte wordt niet bepaald door een geometrisch perspectief, maar door het polymorfe karakter van de lichamelijke waarneming (VI, p. 265). De waarneming is oorspronkelijk niet aan een enkele vorm of een enkel perspectief gebonden. De blik is geen gefixeerde blik, maar is altijd beweeglijk. Het polymorfe van de waarneming, en daarmee het niet eenduidige van de waargenomen werkelijkheid — de oorspronkelijke diepte —, komt tot uiting in bepaalde kunst. Een voorbeeld van de uitdrukking van simultaneïteit waar Merleau-Ponty in *L'œil et l'esprit* naar verwijst zijn de beelden van Rodin. In deze beelden wordt het momentane versplinterd door werkelijk uitdrukking te geven aan het diachronische van de beweging, en wordt duidelijk dat een beeld meer kan zijn dan de vereeuwiging van een enkel moment. Rodin was van mening dat beweging slechts tot uitdrukking gebracht kan worden als de tijd in het beeld verzameld wordt, of anders gezegd, als het beeld verschillende momenten in zich vat. Dit realiseerde Rodin door de verschillende ledematen en de romp op een verschillend moment uit te beelden. Het beeld beeldt zo een houding uit die op geen enkel moment voorkomt (OE, p. 78-79). Alleen het beeld dat in strijd is met de wetten van de kinesio-logie, kan een beeld zijn van een menselijk lichaam dat beweegt.

Als de simultaneïteit van zijnden serieus wordt genomen, dat wil zeggen, als de verschillende zijnden niet door een artificiële horizon worden geordend of gesynchroniseerd, dan betekent dat ook dat de zijnden niet zozeer een plaats hebben die bepaald wordt door een uitwendig perspectief, maar dat ze een plaats hebben ten opzichte van elkaar. Niet het perspectief van de individuele toeschouwer bepaalt de positie van de zijnden, maar de zijnden vormen zelf door hun onderlinge betrekking een universele Zichtbaarheid waarbinnen de ziende een plaats inneemt. Binnen deze unieke Ruimte is ieder zichtbaar ding daarom niet alleen een bijzonder zichtbaar iets, maar fungeert het tevens als een dimensie voor andere zijnden (OE, p. 85). „Dit betekent uiteindelijk dat het eigene van het zichtbare daarin bestaat, dat

het letterlijk een bekleding van onzichtbaarheid heeft, dat het aanwezig stelt wat in zekere zin afwezig blijft''<sup>43</sup>. De zijnden die zich als zichtbaar tonen, zijn geen blauwdruk van de volle aanwezigheid van Zijn, maar zijn tegelijkertijd zichtbaar en onzichtbaar. Ze verschijnen als zichtbare en aanwezige zijnden, maar op hun moment van verschijnen onttrekken ze zich aan de verschijning, omdat ze als rivaliserende zijnden die elkaar in diepte laten verschijnen, op geen enkel moment gefixeerd kunnen worden in hun aanwezigheid. Het ruwe of ongerepte Zijn openbaart zich niet als een positiviteit van Zijn, maar als het opspringen (*débiscence*), het scheuren (*fission*) of de ontploffing (*déflagration*) van het Zijn. Het is een grote filosofische vergissing om het zichtbare als objectieve aanwezigheid te denken (VI, p. 311). Uitgaande van de oorspronkelijke waarneming of *aisthèsis*, die een verhouding impliceert tot het Zijn dat niet ingekaderd is binnen de horizonten van een representerend subject, kan er niet meer gezegd worden dat het zichtbare het positieve is dat tegenover het negatieve onzichtbare staat. De verhouding tussen het zichtbare en het onzichtbare is een verhouding die zich onttrekt aan de logica van de contradictie. Zij kan beter aangeduid worden als een betrekking van differentiaties (*différenciations*) binnen een enkele en massieve verkleving aan het Zijn (VI, p. 324).

Als Merleau-Ponty over het onzichtbare spreekt, gaat het hem niet om het tegenovergestelde van het zichtbare, maar om dat wat in ieder zichtbaar iets besloten ligt. „Het zichtbare heeft zelf een geraamte van onzichtbaarheid, en het on-zichtbare is de geheime tegenhanger van het zichtbare...''<sup>44</sup>. Het on-zichtbare is niet het niet-zichtbare, maar is waarlijk negatief en verwijst niet naar iets positiefs dat elders is (VI, p. 308). Het on-zichtbare is niet zomaar een bijkomstigheid van het zichtbare, maar het behoort wezenlijk tot het zichtbare. Aangezien het zichtbare in een reversibele verhouding staat tot het zien, en omdat de Zichtbaarheid nooit volledig zichtbaar is, impliceert ieder zien ook altijd een niet-zien. Het zien is altijd beperkt. Deze begrenzing van het zien wordt nu niet zozeer be-

43. „Ceci veut dire finalement que le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence'' (OE, p. 85).

44. „Le visible a lui-même une membrure d'invisible, et l'in-visible est la contrepartie secrète du visible ...'' (VI, p. 269).



paald door een uiterlijke feitelijke grens van een gegeven gezichtsveld, maar het zien is principieel begrensd.

Het on-zichtbare is de andere zijde van het aangezicht. Het vleeselijk bestaan is het bestaan met een lichamelijke dikte en viscositeit (*épaisseur*), met een voorkant en een achterkant, met een aangezicht en een rug. Deze vleeselijke zijnswijze belemmert mij om de universele Zichtbaarheid die mij omringt, als volledig zichtbaar te ervaren. Tegelijkertijd vormt deze beperking juist ook een opening tot het Zijn. In tegenstelling tot het representerende denken, dat de zijnden volgens zijn eigen *Leistung* re-presenteert, dat de zijnden in het volle voetlicht zet, en dat alleen maar het zichtbare kan laten verschijnen, kan er vanuit de lichamelijke begrepen worden dat het zichtbare altijd samengaat met het onzichtbare.

Deze filosofie waarin de chiasma's van zien en zichtbaarheid, en van het zichtbare en het onzichtbare worden beschreven als een toebehoren aan hetzelfde vlees, lijkt in eerste instantie niet direct verenigbaar met de intentie van de fenomenologie om datgene te beschrijven wat (aan het bewustzijn) verschijnt. Want als zien een intentie is die niet alleen het zichtbare als correlaat heeft, maar ook altijd al omsloten wordt door het onzichtbare, dan betekent dit dat het verschijnen niet zo'n lucide gebeuren is dat zich laat analyseren in representerende acten. Merleau-Ponty houdt in zijn late werk vast aan zijn vroegere standpunt dat de fenomenologie rekenschap moet afleggen van een toebehoren aan de wereld, of een toebehoren aan het Zijn. Om dit onbewerkte Zijn onbewerkt te laten, maar toch te laten verschijnen, moet het licht van deze verschijning in zijn oorsprong obscuur blijven (VI, p. 172). De luciditeit van een voorstellend bewustzijn — in verband met Sartre spreekt Merleau-Ponty zelfs van vervloekte luciditeit (*maudite lucidité*, S, p. 33) — doet geen recht aan het *j'en suis*. Dit betekent niet dat Merleau-Ponty's fenomenologie enkel blijft steken bij de constatering dat er iets vooraf moet gaan aan de intentionaliteit van het voorstellende bewustzijn. Zijn fenomenologie is juist ook een articulatie van datgene wat zich aan het voorstellende denken onttrekt, van datgene wat niet als voorstelling verschijnt.

Het onzichtbare of het latente van het Zijn, dat het verschijnen mogelijk maakt, en dat zich onttrekt aan de voorstelling, toont zich in het schil-

derij. De onttrekkende beweging kan gevonden worden in lijnen of kleuren van een schilderij. Lijnen moeten volgens Merleau-Ponty niet opgevat worden als de afbakening of afbeelding van het zichtbare zijnde, zoals dat het geval was bij Descartes, maar als datgene wat iets zichtbaar maakt (*rend visible*, OE, p. 74). De vrouwen die Matisse tekende (zoals *Baigneuse aux cheveux longs* (1942), afbeelding 4 in OE), zijn niet direct vrouwen, maar zijn dat geworden. „Het is Matisse die ons geleerd heeft om haar contouren niet op een ‘fysisch-optische’ manier te zien, maar als nerven, als assen van een systeem van vleeselijke activiteit en passiviteit”<sup>45</sup>. Lijnen en kleuren zijn geen representatie van het zichtbare, maar vormen een uitdrukking van de wisselwerking tussen het zichtbare en het onzichtbare. Het schilderij openbaart een ontwijkende zichtbaarheid. Het schilderij toont dat het Zijn nooit als geheel aanwezig of tegenwoordig verschijnt. Het Zijn is in zijn onbewerkte toestand een niet in te kaderen proces van respiratie, openspringen of deflagratie. En het is deze zich langzaam voortplantende ontploffing van het Zijn die de schilder zoekt en tot uitdrukking wil brengen (OE, p. 65).

#### CONCLUSIE

Merleau-Ponty's theorie van het zien en zijn analyse van de schilderkunst sluiten aan bij de hedendaagse kritiek op het representerende denken. Hij laat zien dat kunst uitdrukking kan geven aan de simultaneïteit en het diachronische karakter van het Zijn, waarmee het momentane van de voorstelling wordt bekritiseerd. Dit betekent dat het schilderij ook dat toont wat niet voor-gesteld kan worden, dat het dat toont wat niet aanwezig of tegenwoordig is. In die zin kan gezegd worden dat kunst een aanzet kan zijn voor de destructie van de traditionele metafysica. Het werk van de kunstenaar biedt de filosofie de mogelijkheid om de werkelijkheid op een andere manier te ontsluiten<sup>46</sup>.

45. „C'est Matisse qui nous a appris à voir ses contours, non pas à la manière « physique-optique », mais comme des nervures, comme les axes d'un système d'activité et de passivité charnelles” (OE, p. 76).

46. Hier stuiten we op de problematische vraag wat dan de verhouding is tussen kunst en filosofie: of de filosofie genoodzaakt is om haar eigen paradigma te verlaten als zij de destructie of deconstructie van haar geschiedenis wil voltrekken, en of de filosofie na de door Merleau-Ponty voorgestelde interventie van de kunst nog wel filosofie is. Deze problematiek wordt verder uitgewerkt in mijn dissertatie.

Wat opmerkelijk is aan Merleau-Ponty's analyse van de kunst is dat hij het voorstellende denken — of om nog eens de erg in zwang zijnde term te gebruiken, de traditie van het „oculaircentrisme” — bestrijdt met een alternatieve filosofie van het zien. Als het zien gezien wordt als een zien dat altijd een gezien worden impliceert, dan zien we dat in het zien iets besloten ligt dat zich onttrekt aan de presente waarneming. Deze analyse van het lichamelijke zien situeert zichzelf hierdoor op de grens van de fenomenologie. Aan de ene kant lijkt zij de fenomenologie achter zich te laten omdat zij zich niet enkel laat leiden door de presente ervaring. Merleau-Ponty's radicaal doorgevoerde fenomenologie wil ook rekenschap afleggen van datgene wat afwezig blijft. Maar aan de andere kant is het niet zo dat deze kritiek vanuit de fenomenologie op zichzelf slechts aanleiding zou geven tot post-structuralistische of deconstructivistische theorieën, waarin de kritiek op het aanwezigheidsdenken samengaat met het buiten beschouwing laten van datgene wat de kunstenaar 'inspireert', waardoor er geen plaats meer kan zijn voor de notie van intentionaliteit. De filosofie van het lichaam, die gestalte krijgt in een analyse van kunst, bekritiseert het voorstellende denken waarbij het tegelijkertijd mogelijk blijft om nog van intentionaliteit en expressie te spreken. Het kunstwerk is een expressie van de kunstenaar die zijn of haar lichaam inzet. Het gaat hier niet meer om een subjectieve intentionaliteit, maar om een intentionaliteit binnen het Zijn zelf, waardoor het stilzwijgende Zijn er zelf toe komt om zijn betekenis te openbaren.

Niet door het voorstellen van het denken of de (spreekende) taal dat het zwijgen van het Zijn overschreeuwt, maar door de chiasmatische structuur van het zien kan het Zijn zichzelf geven. Het zien van het ziende-zichtbare lichaam kan op een niveau dat voorafgaat aan de concepten van het denken, het Zijn laten zijn. Het zien bezien vanuit een fenomenologie van het lichaam geeft een andere kijk op de westerse 'voorstellende' ontologie.

SUMMARY: *Seeing and Being. Merleau-Ponty's Ontology of Elusive Visibility*

The aim of this article is to demonstrate that a certain connection between 'seeing' and 'Being' can be traced within the later work of Merleau-Ponty. It is argued that a theory of

seeing which is developed from a radical phenomenological point of view is not a confirmation, but rather a critique of Western representational ontology. The central principle of this critique is formed by the notion of reversibility. By means of the reversible relation between the seer and the seen, and between the visible and the invisible — which is situated within seeing itself —, the traditional opposition between subject and object is abolished and 'Being' loses its alleged meaning of 'presence' and 'unity'. One could say that the meaning of 'seeing' evades the (traditional) philosophical discourse. Therefore, philosophy should consult the practice of the artist, particularly painting. Merleau-Ponty's analysis of painting embodies a profound critique of representational thought, yet at the same time, it shows that this kind of critique does not reject every form of 'giving meaning' or intentionality. The work of art is simultaneously a (bodily) expression and the revelation of the meaning of Being itself. The fission of Being, the elusive visibility, reveals itself in a painting, which could only be made because the painter put into service his or her aesthetic body.