

nog een hoop vragen. Indien Prigogine een eerste poging vertegenwoordigt, hoe moeten we te werk gaan om de nieuwe wetenschapsleer te ontwikkelen ? Hoe zal ze eruit zien ? Is ze ook toepasbaar in de wiskunde ? Vooral wat dit punt betreft, wordt de lezer sterk getroffen door de soms anti-mathematische houding van de auteur (bijvoorbeeld blz. 85 : "Als harde wetenschap bedreven biologie gaat voorbij aan de rijkdom van de levende natuur; het serieuze wetenschappelijke werk vindt plaats in laboratoria waar exacte, liefst mathematische kennis ... wordt ontwikkeld"). Is een nieuwe logica vereist of niet ? Hoewel we het boek in eerste instantie moeten lezen als een pleidooi voor de noodzaak van een verandering in ons denken, vinden we dat het uitwerken van de methode zelf noodzakelijkerwijze toch de volgende stap moet worden, wil het project geloofwaardig blijven. Kortom, een intrigerende denkoefening die moet worden voortgezet.

Een laatste punt moet worden vermeld. Het boek is samengesteld uit een reeks artikelen die Hoefnagels heeft gepubliceerd tussen 1966 en 1987. De opdracht van de auteur was dus, in de eerste plaats, een kader te construeren waarin meer dan twintig jaar arbeid een plaats kan vinden. De gevolgen van een dergelijke onderneming zijn bekend. Soms moet de auteur de meest merkwaardige bindstukken verzinnen om aan de tekst een (illusie van) continuïteit te geven. Van deze taak heeft Hoefnagels zich schitterend gekwet. Maar, herhalingen wegstrijken, valt moeilijker. En, hoewel de schrijver ons in de inleiding verzekert dat dit gebeurd is, hebben we toch de indruk dat hij een flink stuk strenger had mogen zijn : hij herhaalt de centrale stelling op zijn minst tienmaal in allerlei varianten. Duidelijker en onorthodoxer kan niet.

Jean Paul VAN BENDEGEM

## KUNST EN WAANZIN

Ernst Kris, *De esthetische illusie*. Meppel-Amsterdam, Boom & Deurne, Denis, 1989, 120 blz., 530 Bfr., ISBN 90 6009 814 5

Wanneer men het gezond verstand — wat dit ook moge betekenen — als norm stelt, hebben kunstenaars (vaak samen met de filosofen) zelden een goede pers. Men houdt ze voor 'een beetje gek' en bijgevolg verdraagt men wel een en ander van hen. Ze mogen dus een beetje uitzinnig zijn, een 'bohemien-leven' leiden, asociale trekjes vertonen, zich overleveren aan luimen, voor een tijdje uit het openbaar leven verdwijnen, onberekenbaar in allerlei afspraken zijn, hun geld slecht beheren, en bovendien rekent men hun openbaar dronkenschap of zedenschennis niet altijd erg aan — tenzij 'men een beetje zwartgallig' is. Sommigen komen wel eens in de gevangenis terecht, of in een psychiatrische instelling of in een oord waar men zich van een en ander dient te onttinnen. Maar dan zijn de excuses vlug geformuleerd : 'het zijn kunstenaars — wat wil je ?'.

Met het kunstenaarsschap verbindt men een zekere waanzin, de geïnspireerde euforie van het genie, het vertoeven in hogere sferen die zo ver van dat burgerlijke 'gezond verstand' verwijderd zijn. Dat een kunstenaar, om het even of het een literair of een plastisch kunstenaar is, 's morgens relatief vroeg opstaat om al om acht uur dertig aan het werk te gaan aan zijn schrijftafel of in zijn schildersatelier; 's middags thuis eet en na in de zetel wat te hebben gerust, om twee uur weer aan het werk gaat tot ongeveer vijf of zes uur, vervolgens opnieuw thuis eet en daarna, tot het bedtijd is, naar de televisie kijkt, lijkt volstrekt ongeloofwaardig. Niettemin zijn er kunstenaars die zo leven — misschien dat men zo'n kunstenaars voor 'echt gek' houdt.

Vanuit de appreciatie van het kunstwerk is het dagelijkse leven van de kunstenaar nagenoeg irrelevant. Het is toch om het even *hoe* ze hun werk organiseren — komt het immers niet op het resultaat aan? Dit is in beginsel juist en in de praktijk valt daar meestal niet veel op aan te merken. Er zijn echter uitzonderingen: mensen wiens dagdagelijkse gedraging zo beklemmend werkt dat het werk zelf niet meer kan ontstaan. Franz Kafka kon soms wekenlang hopeloos op de zitbank liggen, zichzelf kwellen, en... bijgevolg *niet* schrijven. De meest gekwelde Kafka was op *dat* ogenblik de niet-kunstenaar, de afwezige kunstenaar. Slechts in momenten van artistieke vrijheid kon hij produceren, soms uren lang schitterend proza schrijven: een literair kunstenaarsschap dat talen, tijdperken en regionen heeft getotseerd. Immers: niet alleen Kafka's tijdgenoten schijnen hem te hebben begrepen, maar ook lezers in het hedendaagse Argentinië en Japan die hem niet in het Duits, maar in het Engels, Spaans of Japans lezen. Kortom, ook een uiterst neurotische Kafka — reeds het studie-object van legers psychoanalysten en psychiaters — wordt door zijn eigen oeuvre getranscendeerd, zodat de persoon Franz Kafka meer en meer op de achtergrond verdwijnt naarmate men zich echt met zijn romans en novellen inlaat. Het zelfde geldt voor een aantal plastische kunstenaars zoals Eduard Munch of Vincent van Gogh — twee duidelijk gestoorde mensen — wiens werk uiteindelijk sterker dan hun pathologische psychologie blijkt te zijn, zoniet zouden zij traag maar zeker in de vergeethoek zijn terecht gekomen.

Sommige schrijvers, tekenaars en schilders geraken echter nooit uit het kluwen van hun ziektebeeld. Brengt men in Lausanne een bezoek aan het 'Musée de l'art brut', een permanente tentoonstelling van werk van waanzinnigen, dan kan men vaststellen dat de esthetisering van deze tekeningen, schilderijen en geschriften stuk loopt op een ontwrichte wereld. Het gaat om een wereld die zelfs zo ontredder is dat hij lethaal blijft, in een geschiedenis makende wereld niet levensvatbaar is. Deze werken maken geen geschiedenis en kennen uiteindelijk geen 'Wirkungsgeschichte' om het met Gadamer te zeggen, omdat ze te weinig zinnigheid vertonen en niet stoelen op het zelfde mondiale *apriori* van de toch zinnigere toeschouwer. Nu kan men natuurlijk een discussie openen en zich afvragen of de scheiding tussen het normale en het abnormale wel mag getrokken worden. De discussie dreigt al te 'salonfähig' te zijn als men de werkelijkheid niet wenst te zien — om welke ideologische redenen ook — dat bepaalde mensen beslissend over de schreef der zinnigheid gaan, zelfs in die mate dat hun prestaties steeds binnen de grenzen van hun zwakzinnigheid of waanzinnigheid blijven steken en bijgevolg niet levensvatbaar schijnen te worden. Bij sommige kunstenaars zien we een duidelijke evolutie in de waanzin, men denke maar aan Hölderlin, Nietzsche, Kloos. Hoe komt het dat hun stem in het kluwen van de waanzin is

gestikt en dat hun expressies in de wereldlijke inter-subjectiviteit geen aanknopingspunt meer kan krijgen? Het oeuvre van Vincent van Gogh liep ten einde, omdat zijn waanzin zijn kunst in de beklemming heeft gewurfd. Vincent kon het bestaan niet meer aan en bijgevolg kwam ook aan zijn kunstenaarschap een einde.

De artistieke uitingen van de geesteszieken is het thema van dit boekje van Ernst Kris (1900-1957), van origine kunsthistoricus, maar later psychoanalyst uit de 'tweede generatie'. Het boekje bevat een aantal essays die hij in *Imago* en in *Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago* in de jaren dertig en veertig heeft gepubliceerd; de essays zijn hier nu, in een vertaling van Anette Bakker, als een psychoanalytisch cahier gebundeld.

Het titel-essay, 'De esthetische illusie', is een bijdrage tot de psychologie van de kunstreceptie en behandelt de vraag welke houding we aannemen om een kunstwerk als geloofwaardig te aanvaarden, zonder dat het ons volledig in beslag neemt alsof het tafereel, dat in het werk is uitgebeeld, zich als 'echt' voor ons afspeelt. De conclusie luidt, zoals we die destijds al bij Eduar Bullough hebben kunnen lezen, dat de toeschouwer afstandname en concordantie met elkaar weet te combineren. Er is dus een 'gewillig opschorten van ongelof', zoals Coleridge zegt, of met de woorden van Ernst Kris: "Veilig balancerend tussen twee extremen beleven we plezier aan de kunst" (blz. 18).

Het grootste deel van het boek is gewijd aan de spontane artistieke uitingen van geesteszieken. Hierin legt de auteur heel wat omzichtigheid aan de dag en wil hij, vooraleer conclusies te trekken, vanuit zijn dubbele opleiding als kunsthistoricus en psychoanalyticus — er vallen tussen deze beide disciplines ongetwijfeld parallellismen te trekken — over voldoende empirisch materiaal en argumentaties beschikken. Zo vergelijkt hij niet zo gemakkelijk tekeningen van geesteszieken en deze van kinderen, omdat de persoonlijkheidsstructuur van beide tekenaars heel uiteen kunnen liggen. Van beide type tekeningen kan men — misschien — stellen dat ze grotendeels op een primair niveau allegorisch afleesbaar zijn en dat de onderdelen naar een meestal herkenbaar verhaal verwijzen. Er komt echter een verschil als we de evolutie van de tekeningen bekijken. Als kinderen echt vaardig zijn, dan zien we een verbetering in hun werk, soms al alleen door het feit dat ze blijik geven van oefening, hun werk wordt dan ook transparanter. De geesteszieke tekenaars vertonen niet altijd, maar vaak meer stijlbreuken, leggen niet die aandacht voor het verbeteren door oefening aan de dag, en hun werk is niet zo gemakkelijk 'leesbaar', in extreme gevallen zijn ze zelfs volstrekt onbegrijpelijk of ontoegankelijk — net als hun spreken, zoals Ernst Kris opmerkt.

Interessant zijn de opmerkingen over het lichaamsbeeld en de weergave van gelaatsuitdrukkingen in de beeldende kunstwerken van schizofrene patiënten. De centrale hypothese van de auteur is dat deze uitbeeldingen "in verband bestaan met de stoornis van hun eigen uitdrukkingsbewegingen en dat hun belangstelling en pogingen om gelaatsuitdrukkingen in hun scheppingen weer te geven, begrepen kan worden als een indirecte poging tot herstel" (blz. 64). Aan een van zo'n kunstenaars, de beeldhouwer Franz Xaver Messerschmidt (1736-1784) wijdt de auteur een heel hoofdstuk, omdat deze beeldhouwer zowel aan de kunstwetenschap als aan de psychopathologie uitdagende vragen stelt. De bijzonder vaardige en in zijn tijd erkende Messerschmidt laat een indrukwekkend oeuvre na waarin de psychopatholoog duidelijk materiaal herkent dat op het schizofrene syndroom wijst. Ernst Kris levert de lezer hier boeiende resultaten van zijn analytische hermeneutiek.

Maar tegelijk is daar die uitdagende vaardigheid waardoor het oeuvre, onafhankelijk van de pathologische persoonlijkheidsstructuur van de maker, toegankelijk is. Hier worden we er andermaal toe aangezet een onderscheid te maken tussen wat Benedetto Croce 'de kunstenaar als empirische en als esthetische persoon' heeft genoemd. Ernst Kris wenst dit onderscheid niet te handhaven, omdat hij, vanuit zijn analytische discipline, de biografische gegevens van Messerschmidt niet kan loslaten en het werk niet kan laten zijn zoals het aan hem fenomenologisch verschijnt. De tientallen borstbeelden van de kunstenaar zijn een voor een types van gelaatsuitdrukkingen, alsof de beeldhouwer (als esthetische persoon) het mimetisch vermogen van de mens vormelijk heeft willen exploreren. Alleen, en hier moet men Kris wel tegemoet komen, hebben de beelden toch dit onthutsend karakter dat ze, als men ze in hun serie bekijkt, de toeschouwer ertoe aanzetten zich af te vragen wat de beeldhouwer (als empirische persoon) heeft bezielde om zo'n werk te maken. Eens men Messerschmidt als esthetische persoon verlaat, kan men haast niet anders meer dan naar de psychoanalyst luisteren en dan komt men in het verhaal van de waanzin terecht. Het wordt, vanuit analytisch perspectief echter geen verhaal dat onafhankelijk van het werk bestaat, maar dat uitdrukkelijk tot de gestalte van het werk behoort, een werk dat echter de tijd heeft getrotseerd, dat, mits men tot enige abstrahering bereid is, ook een louter esthetische lectuur toelaat, omdat de kunstenaar zo buitengewoon begaafd is. De uiteindelijke interpretatie van Kris luidt dat Messerschmidt, van wie bekend staat dat hij zich tijdens het werken in de ribben knijpt, zichzelf wil bewijzen "dat de rib waaruit God de vrouw geschapen heeft, er nog zit" — dit wil de beeldhouwer vanuit zijn castratie-angst. "Deze gedachte verklaart de 'waanzinnige' angst door de demon overmeesterd te worden, een fantasie waarvan we het bestaan aanvankelijk hadden vermoed. De ander bepalende gedachte is Messerschmidts identificatie met God, de schepper-beeldhouwer. Terwijl hij werkt voelt hij aan zijn eigen ribben om menselijke figuren te kunnen scheppen. We kunnen hieraan toevoegen dat op dit punt de cirkel weer rond lijkt te zijn: wat hij beeldhouwt — zijn eigen beeld, zijn gezicht — heeft voor Messerschmidt een vrouwelijke connotatie. De identificatie van de schizofrene kunstenaar met God, de Schepper, bepaalt ook Messerschmidts waan volgens welke de jaloeerse demon van de proportie hem achtervolgt. Voor Messerschmidt net als voor veel andere kunstenaars is proportie — *divina proporzione* — het geheim van God. In zijn worsteling om dit te bereiken, schendt hij een goddelijk verbod. In deze waan manifesteert de opstand van Prometheus zich in de vorm van een projectie — hij, de rebel, wordt door God vervolgd" (blz. 117).

Is dit geen uitdagende interpretatie van een uitdagend werk ?

Jacques DE VISSCHER