

HOE KUNSTVORMEN STREVEN NAAR ANDERS-ZIJN

EEN KUNSTFILOSOFISCHE BESCHOUWING VAN WALTER
PATERS ANDERS-STREBEN

Lina Vekeman

Studentennummer: 01404419

Promotor: Prof. dr. Bart Vandenabeele

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting Kunstwetenschappen

Academiejaar: 2018-2019

“To burn always with this hard gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life.”¹

¹ Walter Pater, *Studies in the history of the renaissance* (Oxford: Oxford university press, 2010), 120.

VERKLARING IN VERBAND MET AUTEURSRECHTEN

De auteur en de promotor(en) geven de toelating deze studie als geheel voor consultatie beschikbaar te stellen voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van gegevens uit deze studie.

INHOUD

1	INLEIDING	1
2	ANDERS-STREBEN IN THE RENAISSANCE	5
2.1	The School of Giorgione	5
2.2	Duitse wortels van het Anders-streben	9
2.3	Franse wortels van het Anders-streben: correspondances en synesthesie	13
2.4	Muziek als objectivatie van het Anders-streben	17
2.5	Giorgione/Titiaan – Het Pastoraal Concert en Het Concert	22
2.5.1	Immersie in de Concerten	26
2.5.2	Immersie door muzikale elementen	29
3	ANDERS-STREBEN IN PATERS EIGEN TIJD: HET VICTORIAANSE ENGELAND... ..	33
3.1	Pater en het estheticisme.....	33
3.2	Anders-streben in de esthetische kunst.....	35
3.3	James McNeill Whistler – Nocturnes en Symphonieën	41
3.3.1	Whistlers muzikale titels	42
3.3.2	Anders-streben en immersie in Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket.....	45
3.4	Excursus: Anders-streben in de moderne kunst	51
4	BESLUIT	57
5	BIBLIOGRAFIE	63
6	AFBEELDINGEN	67

Aantal woorden: 21 394

1 INLEIDING

De Engelse schrijver, essayist, kunst- en literatuurcriticus Walter Horatio Pater (4 augustus 1839 - 30 juli 1894) was professor in Brasenose College in Oxford van 1864 tot 1885. In 1873 publiceert hij *Studies in the History of the Renaissance (The Renaissance)*, waardoor zijn publieke bekendheid vorm begint te krijgen.² Zijn werk in het algemeen, en *The Renaissance* in het bijzonder, wordt als enorm invloedrijk beschouwd binnen de esthetische beweging. Ondanks de controverse omtrent zijn beruchte conclusie, kunnen zijn bijdragen tot de esthetica vandaag de dag weer op meer erkenning rekenen en leven zijn ideeën door in de werken van vele andere schrijvers (onder meer in het werk van W.B. Yeats, James Joyce, T.S. Eliot, Ezra Pound, enzovoort).³ Naast Paters werk als literaire inspiratiebron, legde hij eveneens een belangrijke kunsttheoretische en -praktische basis voor het estheticisme. Dankzij zijn esthetica blijft hij ook op vlak van de kunst en kunsttheorie doorleven. Zijn concept *Anders-streben* is hier een prominent voorbeeld van.

De term *Anders-streben* wordt door Walter Pater gebruikt in zijn boek *Studies in the History of the Renaissance*, waar hij het begrip kadert binnen zijn ideeën over de renaissance. De letterlijke vertaling van de term kan opgevat worden als “het streven naar andersheid”, het basisidee achter het concept is dan ook dat alle kunsten in staat zijn om elkaar nieuwe krachten te kunnen lenen. Het gaat om een streven van de ene kunstvorm naar de andere, dit met muziek als ultiem hoogtepunt waar alle kunsten gemeenschappelijk naar streven.⁴ Pater scheidt verder echter weinig duidelijkheid over de term en gebruikt hem slechts een aantal keer in zijn werk. Desondanks lijkt het *Anders-streben* doorheen *The Renaissance* op een latente manier aanwezig te zijn.

Deze masterproef is opgebouwd uit drie overkoepelende onderzoeksvragen die betrekking hebben tot dit *Anders-streben*. Ten eerste is het belangrijk om de oorsprong van de term te achterhalen. Waar Pater deze term toeschrijft aan Duitse critici, is er immers nog geen bewijs gevonden van het bestaan van deze term in Duitse kunstkritische teksten.⁵ Vervolgens is het noodzakelijk om na te gaan wat Pater precies bedoelt met de term, aangezien hij deze slechts heel kort vermeldt en uitlegt in *The Renaissance*. Tot slot moet onderzocht worden hoe deze

² Harold Bloom, red. *Walter Pater* (New York: Chelsea House, 1985), 43.

³ Bloom, *Walter Pater*, 76.

⁴ Walter Pater, *Studies in the history of the renaissance* (Oxford: Oxford university press, 2010), 124.

⁵ Elizabeth Prettejohn, “Walter Pater and aesthetic painting,” in *After the pre-raphaelites: art and aestheticism in Victorian England*, red. Elizabeth Prettejohn, (New Brunswick (N.J.): Rutgers university press, 1999), 50.

term toepasbaar is binnen de kunsten. Waar er namelijk al redelijk wat literatuur te vinden is over de oorsprong en betekenis van de term, is het praktische en toepasbare aspect van het *Anders-streben* binnen de kunsten beduidend weinig onderzocht. Het is met andere woorden essentieel om nader onderzoek te voeren over hoe het *Anders-streben* zich manifesteert in de kunst.

Het eerste deel van deze masterproef bespreekt de term voornamelijk in het kader van Paters werk *The Renaissance*. Allereerst wordt onderzocht wat Pater precies bedoelt met de term *Anders-streben* en hoe hij dit toegepast ziet in de renaissance, dit met behulp van Lene Østermark-Johansens reeds gevoerde onderzoek. Waar zij zich echter focust op Pater en de beeldhouwkunst, ligt de nadruk in deze masterproef op schilderkunst. Daarnaast wordt gekeken waar de term *Anders-streben* precies vandaan komt en welke gelijkaardige noties verschillende Duitse en Franse schrijvers en denkers (zoals Georg W.F. Hegel, Arthur Schopenhauer, Charles Baudelaire en Maurice Merleau-Ponty) aanhaalden in hun eigen werk. Vervolgens wordt het *Anders-streben* uitgelegd in verhouding tot muziek en wordt dieper ingegaan op de toepasbaarheid van het *Anders-streben* op kunst. In het essay *The School of Giorgione* bespreekt Pater de schilderijen *Het pastoraal concert* (afb. 1) en *Het Concert* (afb. 2) van Titiaan als voorbeelden van dit *Anders-streben*. Hier legt hij het begrip uit en gaat hij dieper in op de functie van muziek binnen het *Anders-streben*. Deze twee werken bieden een vertrekpunt om de status van muziek als hoogste kunstvorm uit te leggen met behulp van Max Schoens en Andrew Easthams theorieën hierover. Samen met de absorptie theorie van Michael Fried, wordt op die manier nader bestudeerd hoe schilderkunst precies streeft naar muziek.

Het tweede deel van deze masterproef bespreekt het toepassen van de term in een tweede periode, namelijk Paters eigen tijd: het Victoriaanse Engeland. Als voorbeeld binnen de kunsten kan hier de kunstenaar James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) naar voor geschoven worden. Hoewel Pater hem zelf niet vermeldt in zijn werk, kan hij als kunstenaar en schrijver gemakkelijk gelinkt worden aan het *Anders-streben*. Whistlers werk getuigt van een soort grensoverschrijdende kunstervaring, waar een vage grens getrokken wordt tussen schilderkunst en muziek in de opbouw van zijn werken (bijvoorbeeld bij zijn nocturnes en symfonieën). Specifiek wordt er gefocust op zijn schilderij *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (afb. 3). Hier wordt als vertrekpunt, naast Paters *Renaissance*, voornamelijk belangrijke literatuur omtrent het estheticisme van schrijvers zoals Elizabeth Prettejohn gebruikt. Binnen dit tweede deel wordt tot slot een korte excursus gemaakt naar de moderne en hedendaagse kunst. Als laatste hoofdstuk wordt dan ook beknopt onderzocht, maar vooral een aanzet

gegeven naar verder onderzoek over hoe het *Anders-streben* zich manifesteert in deze kunstvormen. Paters esthetica kan teruggevonden worden in moderne en hedendaagse kunst, kunsttheorie en kunstkritiek, in stromingen zoals De Stijl, het surrealisme, post-painterly abstraction, colourfield painting en abstract expressionisme. Daarenboven weerklinken zijn ideeën in de teksten van denkers zoals Clement Greenberg, Clive Bell, Michael Fried en Roger Fry. Specifiek kan Paters neiging naar abstractie binnen de beeldende kunsten als modernistisch opgevat worden. Deze neiging naar abstractie ontspringt dan weer uit zijn theorie over het *Anders-streben* en het streven naar muziek.

Pater vormt een belangrijk sleutelpunt in de esthetica omwille van verschillende redenen, maar in deze masterproef wordt specifiek ingegaan op het nog vrij vage concept *Anders-streben*. Dit omdat kunstenaars sinds lang geïntrigeerd zijn door enerzijds het verkennen en overschrijden van de grenzen van kunst, en anderzijds door de specifieke kwaliteiten van muziek: het onlichamelijk karakter, de onafhankelijkheid van het visuele en het tastbare, en bovenal het overstijgen van de mimesis, van de verplichting om de natuur te imiteren (wat eeuwenlang de norm was voor Europese kunst). Muziek lijkt met andere woorden de capaciteit te bezitten om zich vrij te ontplooien, zonder begrenzende factoren die andere kunst media wel met zich meedragen.⁶ Het *Anders-streben* steunt deze theorie, maar legt niet duidelijk uit op welke manier andere kunstvormen dit kunnen bereiken. Dankzij Pater en de hulp van andere denkers kan hier een antwoord op geformuleerd worden.

⁶ Karin v. Maur, *The sound of painting: music in modern art* (München: Prestel, 1999), 7.

2 ANDERS-STREBEN IN THE RENAISSANCE

2.1 The School of Giorgione

Walter Pater gaat in *The Renaissance* op zoek naar een synthese van de kunsten, naar het vermengen van één kunstvorm met de andere. Bijna alle essays in *The Renaissance* bevatten een soort *Anders-streben*, zo is geen enkel essay gefocust op slechts één tijdperiode, genre of kunstenaar, maar is er steeds een soort eclecticisme waarneembaar. Daarnaast zijn ook bijna alle besproken kunstenaars een voorbeeld van het *Anders-streben*: Botticelli is een poëtische schilder, della Robbia laat sculptuur overgaan in schilderkunst, Michelangelo vermengt verschillende genres en Da Vinci verenigt muziek, wetenschap en literatuur.⁷ Het belangrijkste essay over het *Anders-streben* is echter *The School of Giorgione*, waar Pater de term voor het eerst gebruikt en waar specifiek het definiëren en uitwissen van de grenzen tussen de kunsten uitvoerig besproken wordt. In de inleiding van het essay komt Pater reeds tot de kern van het *Anders-streben*:

*In its special mode of handling its given material, each art may be observed to pass into the condition of some other art [...] a partial alienation from its own limitations, by which the arts are able, not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces.*⁸

Bij het *Anders-streben* vloeien de kunstvormen dus in elkaar over. De kunsten mogen elkaar niet *vervangen*, maar elkaar wel nieuwe krachten lenen.

In diezelfde inleiding van *The School of Giorgione* lijkt Pater echter juist het omgekeerde van het *Anders-streben* naar waarde te schatten. Zo heeft hij het over: “*Each art (has) a special phase or quality of beauty, untranslatable into the forms of any other*”.⁹ Enerzijds moeten de kunsten dus trouw blijven aan hun eigen kunnen en medium, anderzijds streven alle kunsten naar een vervreemding van hun eigen grenzen en naar een toestand waar alle kunstvormen kunnen lenen van elkaar.¹⁰ Wat Pater hier bedoelt is dat de unieke aspecten van elke kunstvorm

⁷ Lene Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture* (Farnham: Ashgate, 2011), 55.

⁸ Pater, *The renaissance*, 124.

⁹ Pater, *The renaissance*, 124.

¹⁰ Rachel Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics* (New York: Oxford University Press, 2009), 123.

eerst vastgesteld moeten worden, voor er gemeenschappelijke elementen bepaald kunnen worden.¹¹ Ook in zijn beschrijving van de functie van de esthetische kritiek lijkt Pater de nadruk te leggen op het erkennen van de specifieke materialiteit van een kunstvorm en de grenzen daarvan:

*One of the functions of aesthetic criticism is to define these limitations; to estimate the degree in which a given work of art fulfils its responsibilities to its special material; to note in a picture that true pictorial charm, [...] to define in a poem that true poetical quality.*¹²

Pas wanneer de verschillen tussen de kunsten onderzocht en bepaald zijn, kan de esthetische criticus beschouwen hoe de conditie van de ene kunst in de andere overgaat.

Aan de ene kant kan dus gesteld worden dat het *Anders-streben* iets is waar de kunstvormen naar moeten streven om elkaar te verrijken. Aan de andere kant blijft de eigenheid van een kunstvorm evenzeer belangrijk bij het toekennen van een esthetische waarde. Pater lijkt op die manier voor zijn eigen tijd te pleiten voor een tijd van eclecticisme: “*all periods, types, schools of taste, are in themselves equal*”.¹³ Hij streeft naar een unie tussen zo veel mogelijk verschillende elementen en kijkt dus niet naar slechts één school of één kunstenaar. Zijn esthetica is tegen de standaard van het classicisme, tegen opgelegde regels en tegen inspiratieloze imitatie van modelkunstenaars. Dit eclecticisme resoneert met het *Anders-streben*: enerzijds is het noodzakelijk om als kunstvorm verschillende andere kunsten te absorberen, anderzijds is het eveneens belangrijk om de eigenheid van een kunstvorm te erkennen aangezien alle periodes, kunstvormen, etc. op hun eigen manier steeds gelijk zijn en bijgevolg een even grote waarde bezitten.

Het *Anders-streben* is een steeds terugkerend element doorheen Paters werk, hoewel dit voornamelijk op een latente manier gebeurt zonder de term zelf specifiek te gebruiken. Zo is Paters doel om het kunstkritische schrijven te verheffen naar een plaats tussen de schone kunsten, als een kunstvorm die alle andere kunsten absorbeert. Door overeenkomsten te vinden tussen het kritische schrijven en de visuele kunsten, beklemtoont Pater eerder het creatieve

¹¹ Elicia Clements, “Pater’s musical imagination: the aural architecture of ‘The School of Giorgione’ and Marius the Epicurean,” in *Victorian Aesthetic Conditions: Pater Across the Arts*, red. Elicia Clements en Lesley Higgins. (Londen: Palgrave Macmillan, 2010), 155.

¹² Pater, *The renaissance*, 122.

¹³ Pater, *The renaissance*, 4.

aspect van de beeldende kunst, dan louter het pure imitatieve.¹⁴ Hij ziet enerzijds samenkomsten in poëzie, proza en beeldende kunst en heeft passages over de klassieke *ekphrasis* waar het verbale het visuele ontmoet; anderzijds gaat hij, naast de gelijkenissen, ook op zoek naar verschillen tussen de kunsten en zet op die manier de *paragone* debatten uit de renaissance voort.¹⁵ De *paragone* bij Pater kan strikt genomen dan ook gezien worden als de criticus die met zijn esthetische kritiek het overwint van de andere kunstvormen.

Volgens Lene Østermark-Johansen kan *The Renaissance* op die manier ook opgevat worden als een soort “nieuwe Vasari”.¹⁶ Zowel Giorgio Vasari als Pater lijken tijdens het bespreken van de artistieke expressie van de kunstenaar de nadruk te leggen op een *disegno interno*, een innerlijk design, dat zichzelf naar een uitwendige manifestatie toewerkt in een materiële vorm.¹⁷ Door theorievorming rond de kunsten te creëren, verhieven Vasari en andere renaissance kunst theoretici de visuele kunsten tot academische disciplines, die waardig genoeg waren om opgenomen te worden tot de Vrije Kunsten. Deze theorievorming was een poging om de kunsten te ontdoen van mechanische en ambachtelijke beginselen en ze naar de wetenschappelijkheid van de vrije kunsten te brengen. Pater pleit om de esthetische kritiek binnen de schone kunsten te verheffen, aangezien deze in zijn tijd een genre was dat niet hoog naar waarde geschat werd. Hij refereert aan het kritische schrijven als een proces van verfijning dat een plaats verdient tussen de schone kunsten. Hierdoor suggereert hij dat het kritisch schrijven de andere kunsten bevat en zelfs absorbeert.¹⁸ De connecties tussen *paragone*, het artistieke zelfbewustzijn en de opkomst van academies zijn belangrijke factoren binnen deze context van het verheffen van de kunstkritiek. Dankzij deze factoren werd er op een meer abstracte manier nagedacht over kunst, wat resulteerde in kunstkritische teksten. De constructie van een theoretische taal voor het artistieke discours werd een essentieel aspect voor de rechtvaardiging en verdediging van schilderkunst en beeldhouwkunst als vrije kunsten. De kunstenaar, die zijn intellect (*intelletto*) gebruikt, verheft zijn kunst boven het ambachtelijke en is in staat om in abstracte termen over zijn beroep na te denken.¹⁹

Verder balanceert Pater in zijn *Renaissance* voortdurend tussen heden en verleden, tussen klassieke oudheid, renaissance en eigen tijd, tussen romantiek en classicisme, tussen het

¹⁴ Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 6.

¹⁵ Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 16.

¹⁶ Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 9.

¹⁷ Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 25.

¹⁸ Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 19.

¹⁹ Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 24.

innerlijke en het uiterlijke van de kunsten. De nadruk op subjectiviteit en de vreemdheid van de schoonheid zijn romantisch van aard, maar zijn idealen omtrent literatuur en beeldhouwkunst zijn vaak classicistisch.²⁰ Zijn werk verkeert in een constante staat van flux en *Anders-streben*.²¹ In zijn herkenbare stijl schrijft hij in het *Romanticism* essay de woorden: “*To turn always with that subtly-changeful essence, yet to retain the flavour of what was admirably done in past generations, in the classics, as we say, is the problem of true romanticism*”.²² In deze zin maakt hij duidelijk dat hij op zoek gaat naar een evenwicht tussen heden en verleden. Pater houdt dan ook een subtiel evenwicht tussen flux en stabiliteit, verleden en heden, innerlijk en uiterlijk.²³ Een concreet voorbeeld uit *The Renaissance* is de manier hoe Pater Winckelmann opvat, die voor Pater de laatste erfgenaam is van de renaissance die de oudheid met de renaissance en moderniteit verbindt. Hij is niet alleen een reiziger tussen het noorden en zuiden van Europa, maar ook een reiziger tussen verschillende eeuwen.²⁴ Daarnaast betreft Pater ook verschillende kunstvormen in zijn werk; naast beeldende kunsten komen ook muziek, beeldhouwkunst en poëzie aan bod. Pater schrijft in 1868 een recensie over William Morris’ poëzie, wat de basis zal worden van zijn beruchte conclusie. Het is interessant dat Pater als basis voor zijn conclusie een recensie over poëzie gebruikt en niet iets dat betrekking heeft tot beeldende kunst. Hieruit blijkt weer zijn balans tussen de verschillende kunstvormen. Ook het *Anders-streben* kan hierin reeds teruggevonden worden: poëzie en schilderkunst breken in de laat-Victoriaanse esthetische cultuur immers beiden het hoofd over formalistische vraagstukken zoals compositie.²⁵

Deze notie van *Anders-streben* past volledig binnen Paters subjectieve esthetica en esthetische manier van leven. Hetgeen Pater het hoogst in het vaandel draagt is genieten in het moment. Doorheen een leven zijn veranderingen qua gebeurtenissen, personen en omgevingen onvermijdelijk, maar deze veranderingen moeten worden omarmd. Er wordt voortdurend geleefd in een staat van flux, waarbij het belangrijk is om de momenten te onthouden die belang hebben, maar nog belangrijker (of zelfs het belangrijkste) is om *in* deze momenten zelf te leven. Openstaan voor het leven kan veel opleveren voor het zelf. De basis van Paters filosofie kan op die manier samengevat worden als: de relatie tussen het *nu* en het *zelf*, waar er als persoon gestreefd kan worden naar soort een *Anders-streben* door zo veel mogelijk van wat er rondom

²⁰ Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 126.

²¹ Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 6.

²² Walter Pater, “Postscript,” in *The Works of Walter Pater* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 256.

²³ Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 132.

²⁴ Lene Østermark-Johansen, “Caught between Gautier and Baudelaire: Walter Pater and the death of sculpture,” *The Yearbook of English Studies* 40, nr. 1/2 (2010): 181.

²⁵ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 108.

aanwezig is op te nemen. In de kunsten leidt dit denken tot de kunstvorm van muziek, waar ook steeds esthetisch gewaardeerd moet worden in het moment. In *The School of Giorgione* beweert Pater dat muziek de hoogste kunstvorm is omdat ze los staat van eender welke andere interpretatie.²⁶

Na een omkadering van het begrip zelf, wordt nu verder onderzocht van waar de term precies komt. De oorsprong van het idee achter het *Anders-streben* schrijft Pater toe aan Duitse denkers. In het volgende hoofdstuk wordt deze relatie tussen het *Anders-streben* en de Duitse critici nader onderzocht.

2.2 Duitse wortels van het Anders-streben

In *The Renaissance* zitten enorm veel verwijzingen naar zowel andere meesters als teksten van andere schrijvers, waarbij Pater niet altijd de bron vermeldt.²⁷ Zo was Pater bijvoorbeeld geïnspireerd door Franse auteurs zoals Flaubert, Gautier, Baudelaire en las hij ook Duitse filosofen en schrijvers zoals Hegel, Winckelmann en Goethe.²⁸ Deze verwijzingen naar andere teksten en kunstwerken (die in veel esthetische literatuur en kunst voorkomen) lijken op het eerste zicht eigenaardig aangezien het estheticisme (waarvan Pater als een van de belangrijkste theoretische grondleggers gezien wordt) strikt genomen streeft naar pure vorm en niet naar intellectuele linken. Elizabeth Prettejohn geeft hiervoor echter als uitleg dat deze referenties verwijzen naar zaken *binnen* de kunstwereld, die meer te maken hebben met andere kunst dan met de echte Victoriaanse wereld en natuur. De kunst wordt op die manier tweemaal gedistantieerd van de natuur. Er is een intermediair proces van kunstmatigheid tussen het werk en de natuur: het gaat over kunst die uit kunst gehaald wordt.²⁹

Deze uitleg over de intertekstualiteit binnen het estheticisme en *The Renaissance* geeft echter geen bevredigend antwoord op de vraag waarom Pater soms uitvoerig verwijst naar zijn bronnen, soms helemaal niet, of soms zelfs naar onbestaande teksten. Ook bij het concept *Anders-streben* zijn er problemen met de bronvermelding in *The Renaissance*. Pater wijst de oorsprong van de term toe aan “*German critics*”, maar volgens Prettejohn heeft nog steeds geen enkele geleerde een vermelding van deze term teruggevonden in Duitse bronnen.³⁰ In de tweede

²⁶ Pater, *The renaissance*, 126.

²⁷ Prettejohn, “Walter Pater and aesthetic painting,” 48-49.

²⁸ Bloom, *Walter Pater*, 169.

²⁹ Prettejohn, “Walter Pater and aesthetic painting,” 48-49.

³⁰ Prettejohn, “Walter Pater and aesthetic painting,” 50.

helpt van de passage over het *Anders-streben* refereert Pater echter bijna letterlijk aan de Franse dichter en kunstcriticus Charles Baudelaire (1821-1867), maar deze keer zonder bronvermelding. Zo schrijft Baudelaire in zijn essay over Delacroix, *l'Oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix* (1863): “*C’est, du reste, un des diagnostics de l’état spirituel de notre siècle que les arts aspirent, sinon à se suppléer l’un l’autre, du moins à se prêter réciproquement des forces Nouvelles*”.³¹ Dit wordt door Pater vertaald naar: “*not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces*”,³² wat een letterlijke vertaling lijkt te zijn van Baudelaire’s passage. Daarenboven lijkt de term “*aspirent*” een voorbode van één van Pater’s meest beroemde zinnen “*All art constantly aspires towards the condition of music*”.³³

Het concept *Anders-streben* valt bijgevolg moeilijk te situeren binnen de kunst- en esthetische geschiedenis. Waar Pater het toeschrijft aan Duitse critici, is er nog steeds geen enkel bewijs van deze term gevonden in Duitse bronnen. Wel lijkt het concept veel gelijkenissen te vertonen met Baudelaire’s ideeën rond kunst. Andrew Eastham stelt dat de verwijzing naar Duitse critici een manier kan zijn om een nefaste associatie met het Franse decadente estheticisme te vermijden.³⁴ Deze opvatting kan niet bewezen worden, maar lijkt aannemelijk. *The School of Giorgione* werd voor de eerste keer gepubliceerd in 1877, maar werd pas toegevoegd aan de *The Renaissance* in de derde editie van 1888, wanneer Pater reeds voor veel controverse had gezorgd door zijn beruchte conclusie op te nemen in de eerste editie (1873). De (voor die tijd) controversiële zinnen die Pater neerpande, creëerden een groot schandaal, iets wat Pater’s academische carrière nooit te boven kwam.³⁵ De basis van Pater’s esthetica is namelijk dat schoonheid onmogelijk objectief te beschrijven is. Het is iets dat overspoelt en in het moment gevoelens opwekt, dit afhankelijk van de persoon.³⁶ Er is geen hoger doel in het leven dan schoonheid in het moment te ervaren in al zijn aspecten. Zoals Pater verwoordt in de conclusie: “*To burn always with this hard, gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life*”.³⁷ Deze zin en de volledige conclusie van *The Renaissance* gaf hem de reputatie hedonistisch te

³¹ Charles Baudelaire, “l’Oeuvre et la vie de Eugène Delacroix,” in *Oeuvres Complètes*, red. Claude Pichois. (Parijs: Gallimard, 1975), 744.

³² Pater, *The renaissance*, 124.

³³ Pater, *The renaissance*, 124. ; Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 148.

³⁴ Andrew Eastham, “Walter Pater’s acoustic space: ‘The School of Giorgione’, dionysian “Anders-streben”, and the politic of soundscape,” *The Yearbook of English Studies* 40, nr. 1/2 (2010): 202.

³⁵ Pater, *The renaissance*, viii;179.

³⁶ Robert Vincent Johnson, *Aestheticism* (London: Methuen, 1969), 3.

³⁷ Pater, *The renaissance*, 120.

zijn, moraliteit te verwerpen en jonge geesten te misleiden. Het is dus niet ondenkbaar dat Pater in latere publicaties voorzichtig was geworden met zijn formuleringen.

Zodoende kan gesteld worden dat Pater de term *Anders-streben* niet letterlijk uit Duitse bronnen haalt, maar eerder *het idee* achter het *Anders-streben*. Zo leende Pater Hegels *Ästhetik* uit de Queen's College Library gedurende de periode van 28 april tot 23 mei 1863.³⁸ In zijn *Vorlesungen über die Ästhetik* schrijft de Duitse filosoof Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) over een *streben* van de romantische kunstvormen naar een *Geist*, over een streven uit de natuur naar de *Geist*. Paters opvattingen over *Anders-streben* met betrekking tot muziek als kunstvorm lijken bovendien ook te weerklinken in Hegels theorie over muziek, alhoewel Pater juist hetgeen naar waarde schat wat Hegel verwerpt. In haar streven naar andersheid slaagt muziek er niet in om een "ruimtelijke objectiviteit" te behouden: Hegel vindt muziek namelijk het meest vluchtige en temporele medium, waarbij dit momentaan-zijn gepaard gaat met een gevoel van verlies.³⁹ In tegenstelling tot muziek, bevindt het visuele beeld zich echter wezenlijk in de verf op het canvas. Muziek lijkt eerder een verdwijnend medium te zijn, dat binnenkomt in de esthetische waarneming op het moment dat het wordt geproduceerd door een instrument.⁴⁰

In Hegels denkwijze was het de muziek die de romantische geest van negatieve gevoelens vervolledigde, dit omdat muziek het artistieke medium was dat het meest bepaald werd door de dimensie van tijd.⁴¹ Dit vluchtige en temporele is juist wat Pater bewondert in muziek. Waar Hegel stelt dat muziek gepaard gaat met een gevoel van verlies, vindt Pater dat het temporele geen verlies evoceert, maar eerder een verrijking van het innerlijke zelf door het gebrek aan vooraf vastgestelde interpretaties en verbanden.⁴² Ook in het Winckelmann essay is Pater duidelijk nog geïnspireerd door Hegels evolutionair systeem van esthetica, waar klassieke sculptuur de hoogste manifestatie van de *Geist* is in fysieke vorm. In het Winckelmann essay gebruikt Pater de beeldhouwkunst als argument voor formele waarden van kunst. Pater zegt dat de Griekse sculptuur het meeste van allemaal de pure vorm bereikt. Het was echter wel een kunstvorm die overtroffen moest worden door de subjectieve blik van de romantiek en de geassocieerde schilderkunst.⁴³

³⁸ Bloom, *Walter Pater*, 135.

³⁹ Eastham, "Walter Pater's acoustic space," 202.

⁴⁰ Eastham, "Walter Pater's acoustic space," 203.

⁴¹ G.W.F Hegel, "Introduction," in *Aesthetics: volume I*, vert. T.M. Knox (Oxford: Oxford University Press, 1975), 88.

⁴² Pater, *The renaissance*, 126.

⁴³ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 108.

Ook bij de Duitse filosoof Arthur Schopenhauer (1788-1860) is muziek de hoogste kunstvorm. Hoewel er, in tegenstelling tot Hegels *Ästhetik*, geen directe bronnen zijn dat Pater Schopenhauer effectief gelezen heeft, lijkt het wel aannemelijk dat hij bekend was met diens theorieën. Ook Schopenhauer schuift muziek naar voor als hoogste kunstvorm. Als reden hiervoor geeft hij aan dat muziek een directe objectivatie en representatie van de Wil is. Muziek is dus geen kopie van de ideeën, maar een kopie van de Wil zelf. Ze is als kunstvorm in staat om de essentie over te brengen, in tegenstelling tot de andere kunsten die een schaduw van de Wil zijn.⁴⁴

Pater heeft het natuurlijk niet over een Wil in zijn werken, maar zijn basisidee over muziek lijkt wel degelijk overeen te komen met dat van Schopenhauer. In *The School of Giorgione* stelt Pater dat muziek de hoogste kunstvorm is omdat ze los staat van eender welke andere interpretatie.⁴⁵ Net zoals Schopenhauer kent Pater een unieke positie toe aan muziek die te maken heeft met de onafhankelijke status, los van andere verbanden, relaties en interpretaties die de andere kunstvormen wel bezitten. Waar Pater en Schopenhauer verschillen van elkaar, is dat Schopenhauer een duidelijk onderscheid maakt tussen harmonische en melodische muziek. Boven harmonie, stelt Schopenhauer melodie als de hoogste vorm van de objectivatie van de Wil.⁴⁶ Bovendien onderscheidt hij ook verschillende genres, zoals programmamuziek, opera, etc.⁴⁷ Paters muziektheorie is op dat vlak minder sterk opgebouwd, aangezien hij nergens specificeert wat voor muziek hij precies bedoelt met betrekking tot de “hoogste kunstvorm”.

Net zoals Schopenhauer beschrijft Pater een soort zelfverlies wanneer men opgaat in kunst. Paradoxaal genoeg blijft het *zelf* wel heel belangrijk in Paters theorie. “*What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to me? What does it mean to me?*”⁴⁸ De esthetische contemplatie en het zelfverlies lijken dan ook in functie te staan van het verkrijgen van een dieper inzicht in het zelf. De individuele gevoelens die ervaren worden kunnen vaak juist een nóg diepgaandere esthetische ervaring veroorzaken. Deze diepere ervaring teweegbrengen lijkt ook één van de gevolgen van het *Anders-streben*, waar de kunsten niet gebonden zijn aan één bepaald medium en meer kunnen absorberen van andere kunsten en dus meer verschillende zintuigen kunnen prikkelen bij de toeschouwer. Dit vermengen van

⁴⁴ Arthur Schopenhauer, “Third Book: the world as representation, second consideration,” in *The world as will and representation Volume I*, red. en vert. Judith Norman, Edward Welchman, en Christopher Janaway (Cambridge: Cambridge university press, 2014), 294-295.

⁴⁵ Pater, *The renaissance*, 126.

⁴⁶ L. Dunton Green, “Schopenhauer and music,” *The Musical Quarterly* 16, nr. 2 (1930): 201.

⁴⁷ Green, “Schopenhauer and music,” 203-204.

⁴⁸ Pater, *The renaissance*, 3.

kunstvormen en verschillende zintuigen weerklinkt in de theorieën over synesthesie en lijkt naast de Duitse denkers ook mee aan de basis te liggen van het *Anders-streben*.

2.3 Franse wortels van het Anders-streben: correspondances en synesthesie

Naast Duitse invloeden, was ook Baudelaire een inspiratiebron voor Pater en zijn theorieën rond het *Anders-streben*. In zijn bekende gedicht *Correspondances* uit *Les Fleurs du Mal* (1857) legt Baudelaire zijn theorie van synesthesie uit, waar verschillende zintuigen samensmelten met elkaar.⁴⁹ Synesthesie is een perceptueel fenomeen dat vaak beschreven wordt als het vermengen van de zintuigen. Het stimuleren van een zintuiglijke ervaring leidt tot het onvrijwillig ervaren van een tweede zintuiglijke ervaring.⁵⁰ Het eerste medische verslag van synesthesie dateert van 1812 en werd opgesteld door de arts Georg Tobias Ludwig Sachs.⁵¹ Een bekend historisch voorbeeld van de term komt uit John Locke's *Essay Concerning Human Understanding* van 1690, waar een blinde man vermeld wordt die de kleur rood leert kennen wanneer hij het geluid van een trompet hoort.⁵²

Baudelaire vermengt in zijn gedicht kleuren, geuren en geluiden om beelden te scheppen die tot de verbeelding spreken. Daarenboven laat hij deze geuren samenvallen met kleuren, geluiden en tast. Dankzij zijn gebruik van deze verbeeldende retoriek, helpt hij de lezer bij het inbeelden van het gedicht. Alle percepties en zintuigen worden in een gemeenschappelijk te ervaren vorm gegoten. Sommige geuren komen niet enkel overeen met bepaalde geluiden of beelden, maar kunnen zelfs een toestand van een bepaalde emotie of gevoel oproepen.⁵³ Zo kan de vers "*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*" opgevat worden als een ervaring van synesthesie die een herinnering van het verleden oproept.⁵⁴ Deze herinnering aan het verleden kan, net zoals zijn synesthesie en analogieën, gezien worden als een manier om primaire ervaringen en ideeën te overstijgen.⁵⁵ Op die manier lijkt het gedicht een voorbode te

⁴⁹ Charles Baudelaire, "Correspondances," in *Les fleurs du mal* (Parijs: Poulet-Malassis et de Broise, 1857), 19-20.

⁵⁰ Julia Simner en Edward M. Hubbard, "Overview of terminology and findings," in *Oxford handbook of synaesthesia*, red. Julia Simner en Edward M. Hubbard. (Oxford: Oxford University Press, 2013), xxi.

⁵¹ Simner en Hubbard, "Overview of terminology and findings," xix.

⁵² Lawrence E. Marks, "Weak synaesthesia in perception and language," in *Oxford handbook of synaesthesia*, red. Julia Simner en Edward M. Hubbard. (Oxford: Oxford University Press, 2013), 761.

⁵³ Judd D. Hubert, "Symbolism, Correspondence and Memory," *Yale French Studies* nr. 9 (1952): 7.

⁵⁴ Hubert, "Symbolism, Correspondence and Memory," 48.

⁵⁵ Hubert, "Symbolism, Correspondence and Memory," 55.

zijn van Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913), waar één ervaring de katalysator voor een hele reeks andere is.⁵⁶ Ook Pater speelt met de wisselwerking tussen heden en verleden in *The Renaissance*, wat een belangrijk aspect is binnen zijn *Anders-streben*.

In Baudelaires essay *l'Oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix* (1863), waar Pater zich later op inspireert, kunnen sporen van een *Anders-streben* waargenomen worden. Baudelaire prijst Delacroix omwille van zijn kleur- en contourgebruik, dat hij vergelijkt met welbespraakte en rijke literatuur en muziek. Baudelaire stelt dat de *Zeitgeist* (“*l'état spirituel de notre siècle*”) gekenmerkt wordt door kunsten die elkaar niet vervangen, maar die ernaar streven om elkaar nieuwe krachten te lenen.⁵⁷ Hij noemt Delacroix dan ook de meest suggestieve schilder, wiens werk de toeschouwer doet reflecteren over poëtische gedachten en herinneringen creëert aan bepaalde gevoelens.⁵⁸ In tegenstelling tot Baudelaire, legt Pater wel duidelijk de nadruk op de voorbijgaande en vluchtige kwaliteiten van een artistiek moment. Deze vluchtigheid en dit momentane is wat de toeschouwer waarde geeft volgens Pater. Hier verschilt Pater van Baudelaire en zijn werk *Le Peintre de la vie moderne* (1863), waar Baudelaire de nadruk legt op het absolute en eeuwige aspect van Baudelairesque schoonheid.⁵⁹

Het Baudelairesque vermengen van zintuigen legt onmiddellijk een verband met het vermengen van de kunstvormen in het *Anders-streben*. Dit samensmelten van zintuigen is, net zoals het samensmelten van kunstvormen, een verrijking voor de esthetische ervaring. Door de synesthesie kunnen zintuigen elkaar nieuwe krachten lenen, net zoals de kunsten dit onderling kunnen doen. Daarenboven lijkt synesthesie een bijna direct gevolg te zijn van het *Anders-streben*: door kunstvormen met elkaar te doen versmelten, door ze te doordrenken van elkaars kwaliteiten, kunnen de verschillende zintuiglijke ervaringen ook overlappen. Zo kan volgens Pater het briesje in Giorgione's schilderij *Het Pastoraal Concert* bijna gevoeld en de muziek bijna gehoord worden, dit ondanks het tweedimensionale aspect van het schilderij waar normaal gezien enkel “het zien” als zintuig van toepassing is.⁶⁰

Binnen dit kader van Baudelaires synesthesie kan ook een andere Franse denker in verband gebracht worden met Pater, namelijk de filosoof Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

⁵⁶ Hubert, “Symbolism, Correspondence and Memory,” 49.

⁵⁷ Charles Baudelaire, “l'Oeuvre et la vie de Eugène Delacroix,” in *Oeuvres complètes*, red. Claude Pichois. (Parijs: Gallimard, 1975), 744.

⁵⁸ Baudelaire, “l'Oeuvre et la vie de Eugène Delacroix,” 745.

⁵⁹ Elizabeth Prettejohn, *Beauty and art: 1750-2000* (Oxford: Oxford university press, 2005), 130.

⁶⁰ Pater, *The renaissance*, 133.

Merleau-Ponty haalt in zijn essay *Oog en geest* (1960) aan dat kunstenaars en filosofen (en wetenschappers) op een verschillende manier omgaan met het zintuiglijke gegeven. Waar de filosofie uitspraken over de zintuiglijk gegeven dingen wil maken, *toont* de kunst deze dingen en is de schilder “[...] *de enige die het recht heeft alle dingen uit te zien zonder enige plicht tot waardeoordelen*”.⁶¹ In de kunst gaat het bijgevolg niet om vaststaande betekenissen.

Het voordeel van alle kunstvormen is volgens Merleau-Ponty dat ze niet gebonden zijn aan een directe en verwijzende taal, wat filosofie en wetenschap wel zijn. Dit komt overeen met zijn taalkundige noties van *parole parlée* (of het gesproken woord) en *parole parlante* (of het sprekende woord). Het gesproken woord duidt op een vaste vooraf bepaalde betekenis. Bij het sprekende woord staat deze betekenis echter nog niet vast, maar moet deze nog gevormd worden.⁶² Op die manier bezitten het sprekende woord, en daarmee gepaard de kunsten, meer vrijheid. Dit is ook wat Pater belangrijk vindt in de muziek. Muziek staat immers los van eender welk intellectueel verband of intellectuele betekenis. De betekenis van kunst in het algemeen moet volgens Pater ook niet op voorhand vastgesteld zijn, maar eerder in het moment zelf ervaren worden. Wat voor ervaring teweeg gebracht wordt, is bovendien afhankelijk van de toeschouwer.⁶³

Daarenboven zet de kunstschilder volgens Merleau-Ponty zijn lichaam in (want de geest kan niet schilderen). Het menselijk zien is een verlenging van beweging en het lichaam, zonder een lichaam kan men niet voelen wat men ziet. Zien doen we bijgevolg niet enkel met onze ogen of hersenen, maar met ons hele belichaamde zijn.⁶⁴ Om te zien moet er bewogen worden en een specifieke plek ingenomen worden vanwaar men kijkt, daardoor is er nooit een alziend perspectief.⁶⁵ De zintuiglijke gegevens zoals kleur, vorm en beweging “[...] *roepen een echo in ons lichaam wakker*”.⁶⁶ Dit citaat beklemtoont de betrekking van deze lichamelijke bij het kijken naar kunst. Bij het kijken naar kunst ontstaat er een ervaring van synesthesie, waar naast het zien ook het voelen en de lichamelijke van de esthetische ervaring belangrijk zijn. Deze ervaring loopt parallel met het *Anders-streben*, waar het lijkt alsof de toeschouwer tot in het diepste van zijn wezen en lichaam getroffen wordt door de samensmelting van de kunsten. De

⁶¹ Maurice Merleau-Ponty, *Oog en geest*, vert. Rens Vlasblom (Amsterdam: Uitgeverij Parrèsia, 2012), 13.

⁶² Maurice Merleau-Ponty, *De wereld waarnemen*, vert. Jenny Slatman (Amsterdam: Boom, 2003), 22.

⁶³ Pater, *The renaissance*, 120.

⁶⁴ Merleau-Ponty, *Oog en geest*, 19.

⁶⁵ Merleau-Ponty, *Oog en geest*, 73.

⁶⁶ Merleau-Ponty, *Oog en geest*, 22.

toeschouwer wordt door het *Anders-streben* verrijkt door meerdere kunstvormen te ervaren, en daarmee gepaard meerdere zintuiglijke ervaringen te ondergaan.

Merleau-Ponty beweert dat zien een vorm van lijfelijk contact veroorzaakt met wat de toeschouwer ziet. De moderne schilderkunst probeert zich van het illusionisme (de indirecte waarneming van de geest via afbeeldingen) te ontdoen door voorbij deze verschijningsvorm de essentie te kunnen schilderen.⁶⁷ Het doel van de kunstwetenschappen is dan ook om de wezenlijke kenmerken van de zintuiglijk gegeven wereld te kennen door onderzoek te doen naar kleur, vorm en beweging. Het picturale beeld is een beweeglijk beeld, dat zich onttrekt aan een fixerende blik en steeds verschillende aspecten en momenten tot uitdrukking laat komen.⁶⁸ Zo kent Pater ook kenmerken toe aan schilderijen die voorbij het loutere tweedimensionale aspect van het doek of paneel gaan. Deze kenmerken kunnen kunstwerken verkrijgen door het *Anders-streben*, en dan voornamelijk door het streven naar de muziek. De kunsten treden uit hun grenzen en absorberen nieuwe kwaliteiten.

Kunst laat de toeschouwer verschillende emoties ervaren doordat het de kijker de wereld op een nieuwe en andere manier leert kennen.⁶⁹ Schilderkunst dwingt de toeschouwer volgens Merleau-Ponty terug naar de aanwezigheid van de wereld, naar het zien van de dingen zelf.⁷⁰ Volgens hem is een schilderij dan ook niet een imitatie van de wereld, maar een wereld op zichzelf.⁷¹ Hiermee bedoelt hij niet dat enkel de vorm telt, maar “[...] *dat vorm en inhoud, wat men zegt en de manier waarop men het wil zeggen, niet naast en los van elkaar kunnen bestaan*”.⁷²

Deze ideeën vertonen sterke gelijkenissen met Paters noties over kunst en esthetica in het algemeen. Ook voor hem zijn vorm en inhoud evenwaardig en moeten deze in de ultieme situatie versmelten met elkaar. De esthetische contemplatie kan volgens Pater de toeschouwer eveneens een dieper inzicht geven.⁷³ Zijn esthetica kan bovendien algemeen gezien een leidraad vormen voor een diepgaander leven. Hij legt geen doctrines op, geen regels voor de kunst en geen doeleinden. *The Renaissance* toont de heerschappij van de esthetische waarde over alle andere waarden in het leven, wat niet wijst op een afscheiding van de esthetische ervaringen

⁶⁷ Merleau-Ponty, *Oog en geest*, 45.

⁶⁸ Merleau-Ponty, *Oog en geest*, 81.

⁶⁹ Merleau-Ponty, *Oog en geest*, 82.

⁷⁰ Merleau-Ponty, *De wereld waarnemen*, 73.

⁷¹ Merleau-Ponty, *De wereld waarnemen*, 75.

⁷² Merleau-Ponty, *De wereld waarnemen*, 76.

⁷³ Pater, *The renaissance*, 4.

van de rest van de ervaringen in het leven, maar eerder dat alles samenkomt in de esthetische ervaring.⁷⁴ In de esthetische ervaring komt alles samen wat de toeschouwer ten diepste moet voelen. Hij moet bewust worden van alle waarden die voor hem als toeschouwer belangrijk zijn.⁷⁵ De kunstvorm die dit het meeste kan bereiken is volgens Pater echter muziek.

2.4 Muziek als objectivatie van het Anders-streben

Muziek is op zich een kunstvorm die steeds het minst aandacht krijgt wanneer men over het Victoriaanse tijdperk spreekt. Toch nam muziek voor vele schrijvers en critici in de 19^{de} eeuw een speciale positie in. Sinds de romantische generatie ontstond de tendens om de grenzen tussen de verschillende kunstvormen te vervagen met als doel een *Gesamtkunstwerk* te creëren. Binnen dit proces had muziek een grote rol.⁷⁶ Muziek nam immers een centrale plaats in binnen de discussie over vorm en inhoud in de kunsten. Pater's *Anders-streben*, het continuüm tussen alle kunsten met muziek als hoogtepunt, is hier een prominent voorbeeld van.⁷⁷

De nadruk op muziek binnen de kunsten heeft vaak te maken met subjectiviteit en de representatie van het innerlijke (zelf)bewustzijn. Brad Bucknell stelt dat muziek vaak gepaard gaat met pogingen van schrijvers (zoals Joyce, Woolf en Proust) om het onzegbare te zeggen en om het niet-representeerbare te representeren. Bovendien lijkt de associatie van muziek met estheticisme en modernistische subjectiviteit, muziek te verbinden met de problematieken rond de status van kunst zonder relaties met sociale, historische of politieke bronnen.⁷⁸ Pater stelt muziek voor als het model voor artistieke transcendentie, waar een perfecte balans van vorm en inhoud bereikt wordt. Hij benadrukt dus het belang van zowel vorm als inhoud in de esthetische ervaring, hoewel hij traditioneel gezien vaak eerder als een formalistische esthetische denker omschreven werd. Dit idee van inhoud en vorm die evenwaardig zijn, was niet nieuw. Pater herneemt een algemeen geloof in muziek als hoogtepunt van de romantische

⁷⁴ Paul Guyer, "Part two: (mostly) British aesthetics in the second half of the nineteenth century," In *A history of modern aesthetics, Volume 2: The Nineteenth Century* (New York (N.Y.): Cambridge university press, 2014), 245-246.

⁷⁵ Walter Pater, *The renaissance*, 120.

⁷⁶ Maur, *The Sound of Painting*, 10.

⁷⁷ Stefano Evangelista en Catherine Maxwell, "The arts in Victorian literature: an introduction," *The Yearbook of English Studies* 40, nr. 1/2 (2010): 3.

⁷⁸ Brad Bucknell, "Re-reading Pater: the musical aesthetics of temporality," *Modern Fiction Studies* 38, nr. 3 (1992): 597.

en symbolistische hiërarchie van kunst. Muziek werd in het algemeen vaak gezien als de meest expressieve kunstvorm.⁷⁹

Voor Pater hangt muziek grotendeels af van tijd, van het voorbijgaan van klanken. Muziek is een verstrooid ideaal. De status van muziek als een kunst van de tijd, daagt het idee uit van de eeuwigheid van het esthetische moment dat los zou staan van de tijd.⁸⁰ Hier weerklinkt het basisidee van Paters esthetica, namelijk dat schoonheid iets is dat overspoelt in het moment en in dat moment gevoelens opwekt, dit afhankelijk van de persoon. Het hoogste doel in het leven is schoonheid in het moment te ervaren in al zijn aspecten.⁸¹

Dit focussen op pure schoonheid kan op het eerste gezicht als een eerder formalistische tendens binnen Paters esthetica overkomen. In de kunst van het estheticisme wordt inderdaad vooral gefocust op vorm en kleuren en hoe deze esthetisch tot de toeschouwer komen, maar formalistisch kunnen de esthetische uitgangspunten niet genoemd worden. Het estheticisme pleit in de eerste plaats namelijk voor het dicht bij elkaar brengen van vorm en inhoud. De esthetische kunstenaars zoeken naar manieren om het werk zelf zijn betekenis te laten genereren, en niet te refereren aan betekenissen die ergens anders zijn gegenereerd (bijvoorbeeld in literatuur of de natuur). Het gaat dus om de betekenis van het schilderij zelf, uit het eigen visuele medium te halen. De Franse schrijver Théophile Gautier (1877-1872) heeft het in dit geval over “*an idea in painting*” versus “*an idea in literature*”.⁸² Het is om die reden dat deze opvatting omtrent het estheticisme ook vergeleken kan worden met verschillende theorieën over muziek, aangezien muziek door Pater en vele estheten opgevat wordt als iets dat buiten referentiekaders staat.

In het *Anders-streben* mogen de kunsten elkaar niet *vervangen*, maar wel elkaar nieuwe krachten lenen. Daarenboven streven alle kunsten, naast het *Anders-streben* van elke kunstvorm naar een andere kunstvorm, gezamenlijk naar de staat van muziek.

*And all the arts in common aspiring towards the principle of music; music being the typical, or ideally consummate art, the object of the great Anders-streben of all art, of all that is artistic, or partakes of artistic qualities.*⁸³

⁷⁹ Bucknell, “Re-reading Pater: the musical aesthetics of temporality,” 598.

⁸⁰ Bucknell, “Re-reading Pater: the musical aesthetics of temporality,” 611-612.

⁸¹ Pater, *The renaissance*, 120.

⁸² Prettejohn, *Beauty and art: 1750-2000*, 144.

⁸³ Pater, *The renaissance*, 124.

Muziek kan bijgevolg gezien worden als de objectivatie van het *Anders-streben*.⁸⁴ De essentiële muziek (de “muzikale charme” zoals Pater het noemt) heeft geen woorden, inhoud of gedachte nodig en staat daarenboven los van de specifieke vorm waarin muziek tot de luisteraar komt.⁸⁵ De reden waarom Pater muziek het hoogste streefdoel maakt van alle kunsten licht hij kort toe:

*For while in all other works of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it.*⁸⁶

Uit deze zin blijkt duidelijk dat Pater streeft naar kunstvormen waar vorm en inhoud volledig gefuseerd zijn. Hoe muziek deze toestand meer kan bereiken dan de andere kunstvormen, legt Pater echter niet verder uit.

Max Schoen probeert deze unieke toestand van muziek ten opzichte van andere kunstvormen uit te leggen. Volgens Pater komen de verschillen tussen de kunsten voort uit het zintuiglijk materiaal. Schoen stelt dat Pater belang hecht aan het feit dat elke kunst verantwoordelijk is voor zijn zintuiglijke materie. Dit omdat elke kunst zijn eigen gebied van ervaringen heeft dat voortkomt uit het materiaal dat gebruikt wordt voor deze creatieve doeleinden. Het is het voorrecht van de kunst om de ervaring die overeenkomt met zijn materiaal te veranderen van het gebied van het praktische naar dat van het esthetische. Pater stelt dan dat kunsten elkaar verrijken en aanvullen in het *Anders-streben*, maar hij vergeet, volgens Schoen, te redeneren dat wanneer een kunst een andere verrijkt, dit altijd ten koste is van zijn eigen ervaringen en zintuiglijke materie als kunstvorm (wat Pater juist sterk naar waarde schat). Een kunstvorm kan enkel streven om een andere kunstvorm te worden ten koste van zichzelf. Als het waar is dat alle kunst streeft naar de conditie van muziek, dan moet het ook waar zijn dat als muziek streeft naar de conditie van een andere kunst, het zijn pure muzikale status verliest, aldus Schoen. Dit kan dan doorgetrokken worden naar de idee dat elke kunst die streeft naar een andere kunst die niet zo esthetisch is, verliest in esthetische status.⁸⁷

Pater stelt inderdaad dat alle kunsten hun eigen kwaliteiten van schoonheid bezitten. De materialiteit en het medium is een eerste onderscheid dat gemaakt wordt wanneer men over kunsten praat. Het unieke van elke kunstvorm moet volgens Pater als eerste bevestigd worden,

⁸⁴ Pater, *The renaissance*, 124.

⁸⁵ Pater, *The renaissance*, 122.

⁸⁶ Pater, *The renaissance*, 124.

⁸⁷ Max Schoen, “Walter Pater on the place of music among the arts,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1, nr. 6 (1942): 18.

voor men overgaat naar het vermengen van de kunstvormen. Op die manier kan gesteld worden dat het streven naar een andere kunstvorm *niet* ten koste van zichzelf gaat, aangezien de waarde van deze kunstvorm op zich hoe dan ook reeds vaststaat. Pater ziet de zin er niet van in om kunstvormen met elkaar te vergelijken of om de ene kunstvorm meer esthetisch naar waarde te schatten dan de andere, zo heft hij hetgeen Schoen aanhaalt volledig op.

De verschillen tussen de kunsten komen volgens Pater dus voort uit het zintuiglijk materiaal. Daaruit volgt dat wat muziek het hoogste doel van de andere kunsten maakt, het materiaal is. Dit zou dan moeten betekenen dat van alle artistieke materialen, geluid hetgeen is dat het meeste vrij is van het intellectuele en inhoudelijke element waarvan kunst zich volgens Pater moet van bevrijden.⁸⁸ Geluid heeft geen andere betekenis dan gevoeligheid, in tegenstelling tot de andere kunstvormen waar dit niet zo is. Een schilderij kan betekenis hebben naar inhoud en naar vorm, net zoals een beeldhouwwerk, een theaterdrama, een roman of een gedicht dat kan hebben. Deze kunsten kunnen specifieke gevoelens opwekken door hun specifieke inhoud. In muziek daarentegen is elke specifieke inhoud die een luisteraar er in kan vinden nooit in de muziek *zelf* aanwezig, maar eerder in een soort *non-auditory* ervaring waar de luisteraar de inhoud leest in de muziek. Er is geen inherente intellectuele materie in muziek, zoals andere kunsten wel hebben.⁸⁹ Muziek kan dus gezien worden als iets dat de functie van kunst vervult als een hoogtepunt van schoonheid, en dit meer dan andere kunsten omdat muziek alleen een esthetische betekenis kan hebben, terwijl dat bij alle andere kunsten ook intellectueel kan zijn. Kunst streeft naar gevoelens, en muziek is de kunst van pure gevoelens stelt Schoen.⁹⁰

Dit lijkt een plausibele verklaring voor de superioriteit van muziek als kunstvorm, maar Schoens uitleg is niet volledig. Muziek beschouwen als de enige kunstvorm die een louter esthetisch effect kan veroorzaken zonder andere intellectuele verbanden, lijkt niet volledig onderbouwd te zijn. Het lijkt aanneembaar dat in poëzie of literatuur eveneens een louter esthetische betekenis bereikt kan worden. Dit is ook het geval bij de schone kunsten, of eender welke andere kunstvorm. Een schilderij kan een pure esthetische ervaring teweegbrengen, zonder dat daarmee intellectuele verbanden gepaard gaan. Daarnaast definieert hij de term “muziek” niet en stelt hij geen duidelijke grenzen op voor de term (wat Schopenhauer in zijn muziektheorie bijvoorbeeld wél doet). Paul Guyer stelt dan ook dat Pater hoogstwaarschijnlijk spreekt over instrumentale muziek, zonder een verbale tekst of programma, waardoor een

⁸⁸ Schoen, “Walter Pater on the place of music among the arts,” 19.

⁸⁹ Schoen, “Walter Pater on the place of music among the arts,” 22.

⁹⁰ Schoen, “Walter Pater on the place of music among the arts,” 23.

specifieke sfeer of expressie gecreëerd kan worden door de vormelijke onderdelen van muziek zoals melodie, harmonie en ritme.⁹¹ Pater specificceert de term “muziek” echter niet, wat een concrete uitleg hieromtrent bijgevolg bemoeilijkt. Net zoals het mogelijk is dat andere kunstvormen wel een louter esthetische ervaring creëren, is het namelijk ook mogelijk dat muziek meer dan een louter esthetische ervaring creëert. Wat voor muziek valt immers onder deze louter esthetische ervaringen: een concerto, een opera, instrumentale muziek, symfonische of harmonische muziek? Wanneer in een opera bijvoorbeeld steeds gebruik wordt gemaakt van een tekst, lijkt het intellectuele verband onmiddellijk veel directer dan de *non-auditory* ervaring van muziek zoals Schoen die voorstelt. Enerzijds creëert het libretto meteen een intellectuele relatie met de muziek, anderzijds lijkt het theatrale aspect van een opera ook onmiddellijk verbanden te leggen met meer dan alleen esthetische impulsen. Het is bijgevolg moeilijk om een vaststaande theorie te creëren die vaststelt dat muziek en kunstvormen die naar muziek streven de mogelijkheid bezitten om louter in te spelen op esthetische kwaliteiten. Het lijkt eerder zo dat elke toeschouwer bij het kijken naar een kunstwerk of bij het luisteren naar muziek hoe dan ook verbanden legt door zijn eigen voorgaande ervaringen, gedachten en referenties. Dit neemt niet weg dat er effectief kunst is die voornamelijk inspeelt op een soort immersie, waar de toeschouwer zo veel mogelijk het werk in wordt ingezogen en de verbanden van het werk met de realiteit deels vergeten worden.

Paters ideeën over muziek zijn, naast de grotere debatten binnen de kunstwereld, ook belangrijk voor de opbouw van zijn eigen esthetica. Zoals reeds is vermeld, gaat Pater hier echter te weinig en te oppervlakkig op in. Pater geeft aan dat een absolute interpretatie van een kunstwerk onmogelijk is omdat dit gaat over de relatie tussen het moment en de toeschouwer. Hij verwerpt in zijn esthetica de waarde van een kunsttheorie waar een definitie van schoonheid toepasbaar is. De goede criticus moet volgens Pater een bepaald soort temperament hebben, een gevoeligheid voor schone objecten. Hij moet dus niet de regels volgen over algemene en abstracte schoonheid.⁹² Het enige wat de esthetische criticus *wel* moet doen, is op een bepaalde manier verder gaan dan enkel het persoonlijke genot dat het werk hem opbrengt en daarnaast zijn inzichten ook kunnen communiceren aan anderen.⁹³ Pater wil dat de criticus zijn focus verschuift van de kunstenaar en zijn werk, naar het rijk van de innerlijke sensaties en gevoelens

⁹¹ Guyer, “Part two: (mostly) British aesthetics in the second half of the nineteenth century,” 249.

⁹² Guyer, “Part two: (mostly) British aesthetics in the second half of the nineteenth century,” 248.

⁹³ René Wellek, “Walter Pater's Literary Theory and Criticism,” *Victorian Studies* 1, nr. 1 (1957): 31.

van de criticus.⁹⁴ Een goede criticus kan uitleggen waarom dit belangrijk is voor hem zelf. Een absolute interpretatie van een kunstwerk is onmogelijk.

Max Schoen haalt echter aan dat Pater wel degelijk een kunsttheorie nastreeft met een standaard waardeoordeel, dit juist door muziek de hoogste kunstvorm te noemen.⁹⁵ Daarenboven werkt Pater zijn kunsttheorie verder uit door te benadrukken dat elke kunst een waarde hecht aan zijn zintuiglijk materiaal (kleur in een schilderij, geluid in muziek, etc.). Verder stelt hij dat kunst verwijst naar de *imaginative reason*. In *the School of Giorgione* spreekt Pater over deze *imaginative reason*: het vrij spel van al onze mentale vermogens dat samenkomt in kunst. Zowel rede als passies zijn vrij van eender welke beperkingen en vrij om met elkaar in spel te gaan.⁹⁶ De verbeelding vergelijkt, neemt, adapteert, verbindt, en creëert zelf nieuwe zaken: namelijk ideeën die streven naar een betere realiteit.⁹⁷ In en door de *imaginative reason* worden vorm en inhoud geïdentificeerd, waar pure zintuiglijkheid vorm is en puur intellect inhoud is. Elke ervaring bestaat uit zowel vorm als inhoud, want inhoud zonder vorm is niets en vorm zonder inhoud is het geen vorm maar design.⁹⁸ Paters algemene stelling luidt dan ook dat kunst het onderscheid tussen vorm en inhoud moet opheffen. Dit allemaal wijst op een aanwezige kunsttheorie. In *The School of Giorgione* bespreekt Pater twee kunstwerken die het verband met het *Anders-streben* duiden en deze theorie meer in de praktijk toelichten.

2.5 Giorgione/Titiaan – Het Pastoraal Concert en Het Concert

Pater illustreert het *Anders-streben* aan de hand van twee kunstwerken die hij toeschrijft aan de Italiaanse kunstschilder Giorgione (1477-1510). Enerzijds het idyllische *Pastoraal Concert*, waar de Engelse dichter en kunstschilder Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) het sonnet *For A Venetian Pastoral* (1849) over schreef en waar Édouard Manet inspiratie uithaalde voor zijn *Le déjeuner sur l'herbe* (1863). Anderzijds het werk *Het Concert* dat zich in het Palazzo Pitti bevindt. Net zoals Rossetti betracht in zijn gedicht, maakt Pater deze schilderijen de plaats waar het renaissance verleden zich vermengt met het Victoriaanse heden.⁹⁹ Daarenboven maakt hij

⁹⁴ Gene H. Bell-Villada, *Art for art's sake and literary life : how politics and markets helped shape the ideology and culture of aestheticism 1790-1990* (Nebraska: University of Nebraska Press, 1996), 78.

⁹⁵ Schoen, "Walter Pater on the Place of Music among the Arts," 14.

⁹⁶ Pater, *The renaissance*, 122.

⁹⁷ Guyer, "Part two: (mostly) British aesthetics in the second half of the nineteenth century," 254.

⁹⁸ Schoen, "Walter Pater on the place of music among the arts," 16.

⁹⁹ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 123.

de werken eveneens de plaats voor het vermengen van poëzie, schilderkunst en muziek; een eerste link met het *Anders-streben*.

Het Pastoraal Concert is een allegorie op de dichtkunst. Twee symbolen van de dichtkunst, de fluit en het stromend water, worden getoond door twee naakte vrouwen die de ideale schoonheid uitbeelden. Deze figuren kunnen opgevat worden als muzen die niet in de realiteit aanwezig zijn, maar gecreëerd zijn in de verbeelding van de twee mannen die door de scène geïnspireerd raken. Geen van de afgebeelde personen spreekt, er wordt gecommuniceerd via muziek.¹⁰⁰ Het tweede schilderij, *Het Concert*, is eerder een voorbeeld van de typische manier van het weergeven van latere Venetiaanse genre schilderijen die een muzikale scène afbeelden.¹⁰¹ Deze bekende compositie toont drie portretten van mannen die samenkomen om muziek te spelen. De middelste man speelt op een 16^{de} -eeuws klavecimbel en kijkt achter hem naar de Dominicaanse monnik die zijn viola da gamba vasthoudt en de blik van de middelste man beantwoordt. Meer op de achtergrond staat een jonge zanger met een pluimhoed geportretteerd die het publiek met een serene blik aankijkt. Beide werken worden vandaag de dag toegeschreven aan de Venetiaanse kunstenaar Titiaan (1487-1576), die weliswaar sterk beïnvloed was door Giorgione en vermoedelijk meerdere van Giorgione's schilderijen heeft afgewerkt na zijn dood.¹⁰²

Het feit dat Pater deze twee werken hoogstwaarschijnlijk aan de verkeerde kunstenaar heeft toegeschreven, doet weinig tot geen afbreuk aan het hoofdstuk. In tegenstelling tot kunsthistorici zoals J.A. Crowe en G.B. Cavalcaselle, die aan de hand van wetenschappelijke methodes enkele toeschrijvingen aan Giorgione als incorrect hebben geklasseerd, vindt Pater immers dat enkel auteurschap niet volledig het fenomeen van Giorgione's invloed kan weergeven.¹⁰³ De esthetische filosoof hecht volgens Pater dan ook minder waarde aan authenticiteit, en meer aan het "*Giorgionesque*":

*[...] an influence, a spirit or type in art, active in men so different as those to whom many of his supposed works are really assignable—a veritable school, which grew together out of all those fascinating works rightly or wrongly attributed to him.*¹⁰⁴

¹⁰⁰ Patricia Egan, "Poesia and the Fete Champêtre," *The Art Bulletin* 41, nr. 4 (1959): 303-304.

¹⁰¹ Eastham, "Walter Pater's acoustic space," 203.

¹⁰² Hans Tietze, *Titian: The Paintings and Drawings* (London: Phaidon, 1950), 20.

¹⁰³ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 122.

¹⁰⁴ Pater, *The renaissance*, 132.

De school van Giorgione is dus niet enkel een renaissance fenomeen, maar een kracht, een *Zeitgeist* die niet beperkt is tot één periode, maar doorleeft tot het heden. Deze kracht beïnvloedt echter niet alleen de kunstenaars, maar ook de toeschouwers, die allemaal verbonden zijn door een indruk van die kracht die voortleeft in de gedachten van de mensen.¹⁰⁵

Het Giorgionesque onderwerp dat Pater het belangrijkste vindt lijkt alle variaties van “het spelen” te zijn. Hieronder vallen het dragen van verfijnde kostuums en het bespelen van instrumenten, maar ook andere aspecten zoals het lichtspel op het schilderij. Hieruit blijkt weer Paters gevoel voor de samenkomst van verschillende elementen die bijdragen aan een groter geheel (zoals het *Anders-streben*). Pater stelt dat vorm een eindpunt op zich zou moeten zijn en elk deel van de inhoud moet doordringen. Het essay doet echter meer dan een formeel ideaal van esthetische abstractie voorschrijven, stelt Eastham: het beschrijft een geschiedenis van een esthetische moderniteit waarin de autonome artistieke media voortkomen uit de sociale omstandigheden en de formele voorwaarden van de kunsten.¹⁰⁶ Als voorbeeld hiervan kan Giorgione’s uitvinding van de genreschilderkunst naar voor geschoven worden, wat Pater prijst in het hoofdstuk.¹⁰⁷

*He is the inventor of genre, of those easily movable pictures which serve neither for uses of devotion, nor of allegorical or historic teaching [...] —morsels of actual life, conversation or music or play, refined upon or idealised, till they come to seem like glimpses of life from afar.*¹⁰⁸

Bij genreschilderkunst zijn toeschouwers vrijer, het werk wordt losgelaten van de muur en kan binnenshuis vrij circuleren voor private blikken.¹⁰⁹ Dit weerspiegelt zich dan weer in de toeschouwer, die niet meer passief is, maar eerder een actieve speler is die schilderijen in huis brengt.¹¹⁰ Deze schilderijen zijn volgens Pater niet moraliserend of educatief en versterken op die manier ook de vrijheid van de ervaring van de toeschouwer.

Pater zag het Giorgionesque als een plaats waar het schone beleefd kan worden in momenten. In het innerlijke van de toeschouwer kan het esthetische het best beleefd worden. Hij refereert hiermee ook aan zijn eigentijdse gebeurtenissen in de Grosvenor Gallery, waar een intieme

¹⁰⁵ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 122.

¹⁰⁶ Eastham, “Walter Pater’s acoustic space,” 200.

¹⁰⁷ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 124.

¹⁰⁸ Pater, *The renaissance*, 128.

¹⁰⁹ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 125.

¹¹⁰ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 126.

vrijheid voor kunst werd gecreëerd en ruimte gemaakt werd voor kunstenaars zoals Whistler.¹¹¹ Het belang van deze vrije ruimte die dankzij de uitvinding van de genreschilderkunst op punt wordt gezet, reflecteert de status van de toeschouwer als een eerder actief subject. Pater legt hier de nadruk op genreschilderkunst om aan te tonen dat de toeschouwer niet alleen passief absorbeert, maar ook actief een soort grens overschrijdt bij de esthetische ervaring. Dit valt te linken aan het *Anders-streben*, waar de absorptie van verschillende kunstvormen resulteert in een immersieve ervaring waar de toeschouwer een meer diepgaande beleving krijgt door de grens van deze “echte-wereld” over te steken en de wereld van kunst te betreden.

Opmerkelijk is dat Pater in het hoofdstuk *The School of Giorgione* vaak over de afgebeelde onderwerpen op de kunstwerken spreekt, en dus niet enkel over de formele waarden die hij zo hoog in het vaandel draagt. Hier wordt reeds duidelijk dat Pater zowel vorm als inhoud op een gezamenlijke manier naar waarde schat. Daarenboven zijn er nog enkele reeds besproken onduidelijkheden die in dit hoofdstuk naar boven komen, waar Pater zijn eigen theorieën soms lijkt tegen te spreken: enerzijds moet elke kunst beoordeeld en gewaardeerd worden door het omgaan met zijn eigen materie (een gedacht die voortleeft in de moderne kunst), anderzijds streeft kunst naar de aard van muziek (het *Anders-streben*). Rachel Teukolsky stelt dan ook dat Pater bij het Giorgionesque minder belang hecht aan het huldigen van de specifieke materialen van elk medium. Wat wel belangrijk is, is om moraliteit en didactisme uit de kunsten weg te houden. Inhoud is belangrijk maar niet wanneer deze moraliserend is.¹¹²

Hier is de term *imaginative reason* weer van toepassing, waar vorm en inhoud versmelten en een effect uitoefenen op de esthetische contemplatie:

*Art, then, is thus always striving to be independent of the mere intelligence, to become a matter of pure perception, to get rid of its responsibilities to its subject or material; the ideal examples of poetry and painting being those in which the constituent elements of the composition are so welded together, that the material or subject no longer strikes the intellect only; nor the form, the eye or the ear only; but form and matter, in their union or identity.*¹¹³

Deze versmelting van vorm en inhoud helpt de toeschouwer om op te gaan in de esthetische contemplatie van een kunstwerk. Uit Paters voorbeelden van *Het Pastoraal Concert* en *Het*

¹¹¹ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 126.

¹¹² Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 123.

¹¹³ Pater, *The renaissance*, 126.

Concert kan gesteld worden dat immersie en absorptie een groot deel uitmaken van het concept *Anders-streben*. Wat Pater steeds benadrukt bij het spreken over *Anders-streben* en muziek als hoogste kunstvorm, zijn immers de kwaliteiten die de toeschouwer een dieper inzicht en een dieper inlevingsvermogen geven. Brad Bucknell stelt dan ook dat muziek zo belangrijk is voor Pater omdat het tegelijkertijd zowel toeschouwers als leegtes opvult.¹¹⁴ De toeschouwer wordt verrijkt en krijgt een dieper inzicht in het schilderij en zichzelf (aangezien hij getroffen wordt in het diepste van zijn zelf), verder vult het streven naar muziek het statische karakter van het schilderij op tot een meer dynamisch beeld.

2.5.1 Immersie in de Concerten

Immersie komt van het Latijnse *immergere*, wat ongeveer gelijk staat aan “onderdompelen”. Een bredere betekenis van de term kan opgevat worden als het gevoel deel uit te maken van, en ondergedompeld te worden in een omgeving die de toeschouwer beleeft alsof hij er middenin zit. Hierbij is een overgave van de toeschouwer aan deze andere wereld noodzakelijk.¹¹⁵ Het beeld is zo dichtbij en aanwezig dat de kijker vergeet dat het een beeld is en daarbovenop ook het medium zelf lijkt te vergeten; de toeschouwer bevindt zich zo omvangrijk mogelijk in het beeld. De ruimte wordt vormgegeven om de toeschouwer deel te laten uitmaken van de beeldruimte.¹¹⁶

Kunstcriticus Michael Fried spreekt in zijn werk *Absorption and Theatricality* (1980) over absorptie versus theatraliteit in de schilderkunst. In deze werken worden beide aspecten verbonden met elkaar. Nele Wynants stelt dat immersie en theatraliteit in principe niet zo verschillend zijn; bij beide is het doel namelijk een interactie met de toeschouwer te bereiken, dit vaak met de intentie om een grenservaring teweeg te brengen.¹¹⁷ Deze immersieve ervaringen verschuiven de rol van het publiek als toeschouwer naar deelnemer, dit vaak met een sterk lichamenlijk effect en een gevoel van grenservaring.¹¹⁸ De theorie van Merleau-Ponty is hier eveneens van toepassing, waar het menselijk zien een verlenging van het lichaam is. De toeschouwer beschouwt kunstwerken bijgevolg met zijn hele belichaamde zijn.¹¹⁹ Dit resoneert

¹¹⁴ Clements, “Pater’s musical imagination: the aural architecture of ‘The School of Giorgione’ and Marius the Epicurean,” 153.

¹¹⁵ Nele Wynants, “Betwixt and between,” *Documenta* 33 (2015): 37.

¹¹⁶ Jon McKenzie, “Virtual reality: performance, immersion, and the thaw,” *TDR* 38, nr. 4 (1994): 83-86.

¹¹⁷ Wynants, “Betwixt and between,” 33.

¹¹⁸ Wynants, “Betwixt and between,” 36.

¹¹⁹ Merleau-Ponty, *Oog en geest*, 19.

met de immersieve ervaring die de kunstwerken met zich meebrengen. Het is alsof de toeschouwer op een belichaamde manier kijkt en zich binnen de afgebeelde scène op het schilderij bevindt.

Wanneer een kunstwerk niet enkel op zichzelf staat, maar in relatie tot iets anders, is het volgens Fried theatraal. Werken die naar zichzelf verwijzen staan eerder los van andere zaken en zijn dus niet-theatraal. Bij meer theatrale werken is de toeschouwer zelfbewust bij het kijken, dit in tegenstelling tot absorptie waar de toeschouwer zichzelf verliest in het werk.¹²⁰ Deze theorie komt overeen met Paters theorie omtrent kunst. Ook Pater wil verbanden en relaties buiten de kunsten vermijden, maar pleit wel voor een complete versmelting van vorm en inhoud. Het *Anders-streben* lijkt hetzelfde effect te bewerkstelligen als de absorptie waar Fried over spreekt: een verlies van de toeschouwer in het kunstwerk, waarbij in het moment zelf genoten kan worden. Absorptie kan dan ook gezien worden als een bewust aangewende strategie om een relatie met de toeschouwer te creëren, met als doel de toeschouwer in het werk te krijgen.¹²¹ Waar Fried de theatraliteit van kunstwerken verwerpt omwille van het gecreëerde zelfbewustzijn bij de toeschouwer, hoopt Pater eerder op een soort dieper inzicht in het *zelf* door de absorberende esthetische ervaring. Beiden willen de toeschouwer stimuleren om op te gaan in het schilderij omwille van andere redenen. Fried wil immers het volledige zelfbewustzijn van de rol als toeschouwer afschrijven ten voordele van dit opgaan in de kunst. Pater streeft echter wél naar een soort zelfbewustzijn, niet als toeschouwer, maar eerder in de rol van het mens-zijn. Hij pleit voor een zelfbewustzijn van alle aspecten die het schilderij met zich meedraagt en hoe de toeschouwer daarop kan reageren.

Fried zou beide werken een spanning tussen *theatricality* en absorptie noemen. In *Het Pastoraal Concert* en *Het Concert* ligt een grote nadruk op de figuren en hun blikken en hoe deze bijdragen tot de absorptie. De absorptie vindt vooral plaats in *Het Pastoraal Concert*: door de intieme scène en het wijd uitlopende landschap wordt de toeschouwer als het ware opgeslokt door de scène. De twee muzikanten in het midden van de scène zijn volledig naar elkaar toegedraaid en lijken volkomen op te gaan in hun muzikale activiteiten. Het tafereel biedt echter ook ruimte voor een theatraal aspect. Zo staat de voorste vrouw met haar lichaam gedraaid richting de toeschouwer om haar volledige lichaam te tonen, waardoor haar houding en hoe ze

¹²⁰ Michael Fried, *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of diderot* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), 104-105.

¹²¹ Fried, *Absorption and theatricality*, 104-105.

het water uitgiet echter heel onnatuurlijk overkomt. Dit draagt dan weer bij tot de theatraliteit en kan de toeschouwer even tot een zelfbewustzijn brengen.

Ook in *Het Concert* kunnen zowel graden van absorptie als theatraliteit worden waargenomen. De compositie van het schilderij is op het eerste gezicht een theatrale compositie. Het rechtstreeks aankijken van de toeschouwer door de zanger kan enerzijds gezien worden als een theatraal aspect waardoor de toeschouwer zich heel zelfbewust wordt van zijn rol als toeschouwer. Anderzijds laat de blik de toeschouwer mee binnen in de intieme sfeer die de drie mannen creëren op het tafereel. De blik van de zanger zuigt de toeschouwer juist meer mee in de scène. De absorptie wordt eveneens bereikt bij de middelste en de rechtse figuur, zo lijkt de monnik een graad van absorptie in zijn blik te hebben waarbij hij volledig geabsorbeerd is in zijn eigen muziek en de interactie met de violist.¹²² Pater focust zich bij de bespreking van dit werk op het moment dat waargenomen kan worden net voor een muzikaal zelf-verlies. Dit is het moment dat in de monnik zijn blik waargenomen kan worden. Het theatrale aspect van het werk is dan niet verdwenen, maar eerder naar een nieuwe hogere toestand verplaatst, waar de ruimte van het schilderij bewaard wordt, maar de limieten van het visuele overstegen worden.¹²³ Door het *Anders-streben* worden het visuele en zintuiglijke vermengd.

Ook de afgebeelde personen of personages zelf kunnen in een staat van absorptie verkeren wanneer ze volledig met zichzelf en hun omgeving bezig zijn.¹²⁴ Er kunnen twee types van absorptie onderscheiden worden wanneer Fried spreekt over de beeldende kunst: de pastorale modus en de dramatische modus. In de pastorale modus zijn de afgebeelde personages volledig geabsorbeerd in de omgeving, en dus eerder in het landschap dan in de actie zelf. Ook de toeschouwer gaat op in het landschap en wordt meegetrokken alsof hij/zij zich zelf in het schilderij bevindt. Bij de dramatische modus zijn de personages geabsorbeerd in de actie of in de handeling zelf. De toeschouwer wordt ook meegetrokken in het verhaal, maar blijft buiten, op een eerder voyeuristisch manier.¹²⁵ In deze gevallen kan *Het Pastoraal Concert* makkelijk ingedeeld worden in de pastorale modus en *Het Concert* eerder in de dramatische modus.

Ook Denis Diderot (1713-1784) prefereert een graad van absorptie waarbij de vierde wand sterk aanwezig is, aangezien op deze manier een *coups de théâtre* vermeden wordt. De eenheid in plaats, tijd en handeling is voor hem typisch voor absorptie scènes binnen de conceptie van

¹²² Eastham, "Walter Pater's acoustic space," 204 .

¹²³ Eastham, "Walter Pater's acoustic space," 205.

¹²⁴ Fried, *Absorption and theatricality*, 104-105.

¹²⁵ Fried, *Absorption and theatricality*, 131-132.

theater. De vierde wand creëert een staat van absorptie alsof het publiek vergeten is.¹²⁶ De toeschouwer wordt in deze twee werken niet zelfbewust omdat er bij *Het Pastoraal Concert* een absorptie gecreëerd wordt door de vierde wand, en bij *Het Concert* de afgebeelde zanger ons als kijker rechtstreeks aankijkt en meesleept in het werk. In de filmtheorie zorgt het doorbreken van deze vierde wand normaal gezien tot een vorm van *facingness*, waarbij de kijker zelfbewust wordt.¹²⁷ Het is een theatrale actie, waardoor de toeschouwer niet in het werk kan opgaan, aangezien het kijken impliceert dat er een toeschouwer is. In dit geval creëert dit doorbreken van de vierde wand geen *facingness*, omdat de blik van de zanger de toeschouwer juist eerder meetrekt in het tafereel.

2.5.2 Immersie door muzikale elementen

Andrew Eastham stelt dat het werk *Het Concert* een voorbeeld is van een gemeenschappelijke performatieve ruimte. Pater focust in *The School of Giorgione* op het absorptie aspect van de afgebeelde monnik, maar legt daarmee de focus ook op het luisterende aspect van de monnik (met andere woorden: de monnik als luisteraar). Het esthetisch muzikale binnen het *Anders-streben* omvat voor Pater dus zowel het luisteren *naar* als het maken *van* muziek. Het schilderij representeert volgens Eastham op die manier een conditie van muzikale vrijheid die geassocieerd wordt met improvisatie in groep.¹²⁸ In het schilderij wordt bijgevolg een tweede ruimte gecreëerd, naast de bestaande afgebeelde ruimte, die als een muzikale ruimte omschreven kan worden. Barry Blesser en Linda-Ruth Salter spreken met betrekking tot dit idee over een “auditieve architectuur” (*aural architecture*). Deze auditieve architectuur kan gezien worden als het geheel van de eigenschappen van een ruimte die ervaren kunnen worden door te luisteren. Pater neemt dan de rol op van een auditieve architect wanneer hij de muzikale ervaringen beschrijft.¹²⁹ Hij verandert de schilderijen in een soundscape, in een akoestische auditieve ruimte, waar muziek en schilderkunst samenkomen. Hier wordt een hoogtepunt van *Anders-streben* bereikt, waar het schilderij een muzikale dimensie nastreeft en ook weergeeft bij het kijken naar het werk.

¹²⁶ Fried, *Absorption and theatricality*, 95.

¹²⁷ Brigitte Peucker, *The material image: art and the real in film* (Stanford: Stanford University Press, 2007), 89.

¹²⁸ Eastham, “Walter Pater’s acoustic space,” 205.

¹²⁹ Clements, “Pater’s musical imagination: the aural architecture of ‘The School of Giorgione’ and Marius the Epicurean,” 154.

Eastham stelt verder dat ook Paters *ekphrasis* beschrijvingen van bijvoorbeeld de *Mona Lisa* of de werken van Botticelli het gevoel van geluid oproepen.¹³⁰ Hij stelt dat schilderijen hun eigen grenzen kunnen overwinnen door een driedimensionale akoestische ruimte te creëren. Het geluid van deze akoestische ruimte blijft dan voor altijd binnen de condities van de schilderkunst. Volgens hem begint en eindigt kunst in de soundscape.¹³¹ Pater legt in *The School of Giorgione* een voortdurende nadruk op de ruimtelijke aspecten van geluid.¹³² In de *ekphrasis* van het *Pastoraal Concert* benadrukt Pater hoe het landschap volledig ingebed is in de aanwezigheid van muziek. Bovendien maakt Pater gebruik van natuurelementen zoals het geluid van het water, de vorm van het landschap en het gevoel van lucht om het muzikale en de graad van absorptie te beschrijven. Al deze elementen brengen een soort muzikaliteit met zich mee, waardoor de muziek bijna gehoord kan worden wanneer de toeschouwer opgaat in het schilderij. Ook in Rossetti's sonnet vermengt het vallende water zich met uitstervende muziekgolven, wat een melancholische en lyrische zinnelijkheid creëert.¹³³

In zijn benadrukking van deze soundscape, van deze muzikale ruimte, beweegt Pater tussen twee toepassingen van akoestische *ekphrasis*. Soms verwijst de vermenging van geluid met de afgebeelde scènes naar buiten het kader van het schilderij (om de grenzen van de schilderkunst te overbruggen), op andere momenten beklemtoont Pater juist eerst het gevoel van de omkaderde ruimte om daarna het overschrijden van de vlakheid van schilderkunst te tonen.¹³⁴ Eastham stelt verder dat de Giorgionesque-kunstenaar erin slaagt de geluidsgolf paradoxaal genoeg in de ruimte van het schilderij weer te geven, en het is door deze illusie van akoestische ruimte dat het schilderij het *Anders-streben* bereikt: het werk overwint de grenzen van de schilderkunst als een medium.¹³⁵ Door de illusie van deze tweede muzikale (of akoestische) ruimte binnen een schilderij zelf, kunnen de grenzen van de schilderkunst bijgevolg overwonnen worden. Het *Anders-streben* is bereikt, de grenzen van verschillende media vervagen.

Deze vergeestelijking van het materiële aspect van kunst, lijkt een parallel te zijn voor Paters atmosferische idealen in het *Luca Della Robbia* essay, waarin hij de nood aan het overstijgen

¹³⁰ Evangelista en Maxwell, "The arts in Victorian literature: an introduction," 6.

¹³¹ Eastham, "Walter Pater's acoustic space," 197.

¹³² Eastham, "Walter Pater's acoustic space," 199.

¹³³ Dante Gabriel Rossetti, "For a Venetian pastoral," in *Poems* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 260.

¹³⁴ Eastham, "Walter Pater's acoustic space," 201.

¹³⁵ Eastham, "Walter Pater's acoustic space," 202.

van de materiële grenzen van de kunst benadrukt.¹³⁶ In het essay haalt Pater reeds aan dat de materiële grenzen van kunst moeten getranscendeerd worden, hij streeft naar atmosferische idealen binnen de kunsten.¹³⁷ Dit lijkt een voorbode te zijn op de ideeën van het *Anders-streben*, waar de verschillende kunstvormen hun materiële grenzen eveneens moeten transcenderen. In hetzelfde hoofdstuk haalt hij ook Michelangelo's *non finito* methode aan, waar de kijker een mede-artiest wordt die op een subjectieve manier het kunstwerk aanvult, waaruit de kunstenaar zichzelf heeft teruggetrokken.¹³⁸ Net zoals bij het *Anders-streben* wordt de kijker uitgedaagd om een niveau van transcendentie te betreden en verschillende kunstvormen en zintuigen met elkaar te verbinden en, waar nodig, aan te vullen. Pater hecht een grote waarde aan Michelangelo's *non finito* aspect en focust zich op de schilderkunstige en atmosferische aspecten, op licht en schaduw, op equivalenten van kleur en de vlakke vorm van het reliëf, waardoor hij de transcendentie van de materialiteit van het beeld suggereert.¹³⁹ De ruwe oppervlaktes en het *non finito* aspect spreken Pater aan omwille van de toegestane uitwisseling tussen binnen en buiten, oppervlakte en diepte.¹⁴⁰ Daarenboven ziet Pater deze uitwisselingen en flux aspecten in de beelden van Michelangelo opnieuw als een verbindend element tussen oudheid, renaissance en moderniteit, wat een belangrijk blijvend aspect is van het *Anders-streben*.¹⁴¹

Pater legt, naast Michelangelo's *non finito*, ook de nadruk op de expressieve kwaliteiten van Leonardo Da Vinci's werken. Zowel Da Vinci als Giorgione leken de grenzen van schilderkunst niet te aanvaarden. Op die manier plaatst hij de *Mona Lisa* op dezelfde lijn als de kunst van de moderniteit, door de limieten van het medium te overstijgen.¹⁴² Ondanks het "beperkende" medium van de schilderkunst, kon Da Vinci een portret creëren van Mona Lisa met sculpturale, psychologische, temporele en wetenschappelijke diepgang. Dit noemt Østermark-Johansen zijn "hoogtepunt van zijn Faustiaanse zoeken naar de grenzen van schilderkunst".¹⁴³ Østermark-Johansen benadrukt in haar boek *Walter Pater and the Language of Sculpture* steeds de beeldhouwkunstige aspecten van de schilderkunst, en haalt de reliëf aspecten van bijvoorbeeld de *Mona Lisa* en de beelden van Michelangelo aan. De besproken schilderijen bevatten echter

¹³⁶ Østermark-Johansen, "Caught between Gautier and Baudelaire: Walter Pater and the death of sculpture," 194.

¹³⁷ Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 177.

¹³⁸ Pater, *The renaissance*, 38-39.

¹³⁹ Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 40.

¹⁴⁰ Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 99.

¹⁴¹ Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 105.

¹⁴² Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 28.

¹⁴³ Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 55.

meer dan alleen een grensoverschrijding naar de beeldhouwkunst toe, maar ook naar andere media zoals de muziek. Het belangrijkste idee achter het *Anders-streben* is dan ook dat de grenzen van het eigen medium overstegen worden.

3 ANDERS-STREBEN IN PATERS EIGEN TIJD: HET VICTORIAANSE ENGELAND

3.1 Pater en het estheticisme

De ideeën van de renaissance en diens kunstenaars speelde een belangrijke rol in het vormen van Paters *Anders-streben* theorie. Zoals hierboven uiteen gezet, werd deze theorie gevoed door een aantal andere denkers uit de 19^{de} eeuw zoals Baudelaire, Hegel, Gautier, Mallarmé, etc. Als schrijver en kunstkriticus bestond Paters eigentijdse wereldbeeld voornamelijk uit esthetische idealen. Het is dan ook noodzakelijk om het *Anders-streben* eveneens binnen deze periode te kaderen.

Het estheticisme is algemeen gezien een eind 19^e -eeuwse beweging waarbij schoonheid devotionele proporties aanneemt en een centrale positie inneemt. Deze devotionele aanpak omtrent schoonheid zorgde ervoor dat de estheten, zoals Pater, veel kritiek te verduren kregen (zo schreven librettist William Gilbert en componist Arthur Sullivan in 1881 bijvoorbeeld hun bekende komische opera, *Patience*, die de estheten en hun idealen bespotten).¹⁴⁴ Deze schoonheid wordt voornamelijk gevonden in de kunsten, maar ook in wat esthetische aantrekkingskracht heeft in de wereld rondom ons.¹⁴⁵ De *aesthetic movement* was echter geen vaststaande homogene beweging. Het omvatte verschillende schrijvers, kunstenaars en denkers met elk verschillende theorieën, die ook elk hun eigen bijdrage geleverd hebben. Daarnaast zorgde het gebrek aan een samenhangende filosofie of idealen ervoor dat veel kunstenaars in verschillende richtingen afsplitsten. Een voorbeeld hiervan is de vertakking van het estheticisme die evolueerde in de *decadent movement*, met Oscar Wilde en Aubrey Beardsley op kop. Desondanks was het estheticisme een relatief populaire beweging die mee een basis legde voor de kunstontwikkelingen van de 20^{ste} eeuw.¹⁴⁶

Tegen de Victoriaanse materialiteit van de moderne industrialisatie, legden de estheten de nadruk op kwaliteit, ambacht en vakmanschap. Ze verwijderden zich van de traditionele

¹⁴⁴ Carolyn Williams, "Parody and Poetic Tradition: Gilbert and Sullivan's "Patience",," *Victorian Poetry* 46, nr. 4 (2008): 375.

¹⁴⁵ Johnson, *Aestheticism*, 1.

¹⁴⁶ Irving Singer, "The aesthetics of "art for art's sake," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12, nr. 3 (1954): 344. ; Margueritte Murphy, "Pure art, pure desire: Changing Definitions of "l'art Pour L'art" from Kant to Gautier," *Studies in Romanticism* 47, nr. 2 (2008): 156.

verplichting om kunst te maken met een morele of sociaal-politieke boodschap, maar legden de nadruk op het verkennen van kleur, vorm en compositie, dit allemaal in de zoektocht naar schoonheid.¹⁴⁷ Kunst moest bovendien niet beperkt blijven tot de schone kunsten zoals schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur, maar ook de *low-arts* zoals keramiek, mode, houtbewerking, design, etc. waren belangrijk. Kunst zou een deel van het alledaagse leven moeten zijn.¹⁴⁸ Wat modern was aan deze esthetische kunstvorm en -theorie is dat de waarde van kunst bepaald moest worden op basis van zijn eigen maatstaven, en niet op basis van de betekenis van het afgebeelde onderwerp of de graad van representatie en waarachtigheid van het werk.¹⁴⁹ Pater pleitte dan ook in de eerste plaats voor het belang van de esthetische ervaring van de toeschouwer. “*For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality of your moments as they pass, and simply for these moments sake*”.¹⁵⁰ Volgens hem geeft kunst een waarde aan de toeschouwer in het moment zelf. Door de traditionele didactische verplichtingen binnen de kunsten te verwerpen en te focussen op zelfexpressie, maakte de *aesthetic movement* de weg vrij voor de 20^{ste} -eeuwse moderne kunst.¹⁵¹

Dankzij de algemene tendens dat men zich niet beperkte tot de schone kunsten, leek het binnen het estheticisme volkomen normaal en gangbaar dat er over verschillende media heen werd gedacht als kunstenaar (een voorbode van het *Anders-streben*). Schrijver Walter Hamilton, die in 1882 de eerste geschiedenis van de *aesthetic movement* schreef voor het grote publiek, vond de “correlatie van de kunsten” één van de basisdoelstellingen binnen de beweging. Hij legde specifiek de klemtoon op overeenkomsten tussen beeld- en taal kunstvormen. Voor hem was Dante Gabriel Rossetti een typerende vertegenwoordiger van de beweging, aangezien hij als schilder en dichter voortdurend de combinatie tussen de twee nastreefde, waar het ene medium het andere aanvulde.¹⁵²

In dit vrije esthetische klimaat ontwikkelt Pater zijn theorieën van het *Anders-streben*, waar de kunstvormen ook niet beperkt moesten blijven tot hun eigen grenzen. Dit idee wordt al duidelijk in het voorwoord van *The Renaissance*, waar hij zich niet beperkt tot enkel de klassieke kunst media die een esthetische ervaring teweeg zouden kunnen brengen. Zo schrijft hij: “*To him [the aesthetic critic], the picture, the landscape, the engaging personality in life or in a book, La*

¹⁴⁷ Johnson, *Aestheticism*, 1.

¹⁴⁸ Johnson, *Aestheticism*, 12-14.

¹⁴⁹ Pettejohn, *Beauty and art: 1750-2000*, 144.

¹⁵⁰ Pater, *The renaissance*, 121.

¹⁵¹ Johnson, *Aestheticism*, 1.

¹⁵² Pettejohn, “Walter Pater and aesthetic painting,” 36.

Gioconda, the hills of Carrara, Pico of Mirandola, are valuable for their virtues, as we say, in speaking of a herb, a wine, a gem; for the property each has of affecting one with a special, a unique, impression of pleasure".¹⁵³ Ook in *The Conclusion* wijdt hij uit over de verscheidenheid in esthetische ervaringen, zo begint en eindigt hij zijn werk met dezelfde idee:

*While all melts under our feet, we may well catch at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set the spirit free for a moment, or any stirring of the senses, strange dyes, strange colours, and curious odours, or work of the artist's hands, or the face of one's friend.*¹⁵⁴

Pater maakt hier de sprong van het esthetisch waarderen van een werk van een kunstenaar, naar het esthetisch waarderen van het gezicht van een vriend. Elke aanraking en beroering van de zintuigen kan een esthetische contemplatie en ervaring met zich meedragen, of het nu om een landschap, een schilderij, een personage in een boek of een edelsteen gaat. Zoals Pater aantoont is de definitie van kunst bijgevolg geen universele formule, maar "*the most concrete terms possible*".¹⁵⁵ Het proces van criteria bepalen om esthetische kunstwerken te kunnen omvatten, zou dan ook niet overeenkomen met de ideeën van Paters esthetica. Dit verklaart ook de moeilijkheid om een algemene stroming of formele kenmerken toe te kennen aan de *aesthetic movement*.¹⁵⁶

3.2 Anders-streben in de esthetische kunst

Pater gebruikt de term *art for art sake* voor de eerste keer in een essay over de gedichten van William Morris, waaruit ook blijkt dat hij de term associeert met de kring van Dante Gabriel Rossetti. Waarschijnlijk was het voornamelijk Paters goede vriend en kunstschilder Simeon Solomon (1840-1905), eveneens uit Rossetti's kring, die hem in de eerste plaats had aangemoedigd tot een interesse in schilderkunst.¹⁵⁷ Pater verwijst dan ook bijna uitsluitend naar kunstenaars uit de *Pre-Raphaelite Brotherhood* (PRB) of uit de *aesthetic movement*. In het Winkckelmann essay verwijst hij naar William Holman Hunts schilderij *Claudio and Isabella*, als een voorbeeld van hoe moderne poëzie en kunst "*exquisite situations*" kunnen genereren, in

¹⁵³ Pater, *The renaissance*, 4.

¹⁵⁴ Pater, *The renaissance*, 120.

¹⁵⁵ Pater, *The renaissance*, 3.

¹⁵⁶ Prettejohn, "Walter Pater and aesthetic painting," 37.

¹⁵⁷ Prettejohn, "Walter Pater and aesthetic painting," 38.

plaats van de algemeenheid en abstractie van antieke sculpturen.¹⁵⁸ Opmerkelijk is dat hij deze passage schrapt wanneer het essay werd opgenomen in *The Renaissance*. Waarschijnlijk was hij toen steeds meer geïnteresseerd in de nieuwere artistieke ontwikkelingen van de *art for art sake* en het estheticisme.¹⁵⁹ Wat Pater wel laat staan in zijn *Renaissance* is een verwijzing naar Dante Gabriel Rossetti, de enige eigentijdse Britse kunstenaar die Pater vermeldt in het Giorgione essay. Wanneer hij over Giorgione's *Pastoraal Concert* spreekt, beschrijft hij het werk als “*a favourite picture in the Louvre, subject of a delightful sonnet by a poet whose own painted work often comes to mind as one ponders over these precious things*”, en in een voetnoot geeft Pater de dichter een naam: Rossetti.¹⁶⁰ Pater verwijst in het Giorgione essay ook kort naar een eigentijdse, niet-PRB kunstenaar, Alphonse Legros (1837-1911), een Franse kunstenaar die in de jaren 1860 naar Engeland verhuisde.¹⁶¹

Hoewel Pater dus nooit uitvoerig heeft geschreven over eigentijdse kunst en kunstenaars, weerklinken in zijn *Renaissance* dezelfde idealen die geassocieerd werden met het estheticisme van zijn tijd, namelijk: Griekse sculptuur, Venetiaanse (en algemeen Italiaanse) kunst, het onderscheid tussen de middeleeuwen en renaissance, en kunst en muziek die niet onderdanig zijn aan visueel realisme en sociaal-politiek engagement.¹⁶² Estheticisme bevat op die manier ook een soort escapisme naar het archaische.¹⁶³ De nadruk op de late middeleeuwen en de renaissance is essentieel. Onder meer in *The Renaissance*, maar ook bijvoorbeeld in de kunst van de PRB waar deze thema's centraal staan. De esthetische blik op de kunst kent in Engeland in de 19^{de} -eeuwse kunstpraktijk de meeste navolging bij de PRB. Naast renaissance kunst, had Pater overigens duidelijk een zwak voor deze prerafaëlitische kunstvormen: hij schreef één van zijn eerste essays over William Morris (1868) en ook Rossetti kwam in essays aan bod.¹⁶⁴

Als voorloper van het estheticisme en de *aesthetic movement*, kan de PRB als relatief homogene groep vertegenwoordigers naar voor geschoven worden. Deze prerafaëlitische kunst kende zijn bloeitijd van 1848 tot ca. 1853 (de Engelse criticus John Ruskin (1819-1900) verklaarde het einde van de PRB in 1857). Veel geassocieerde schilders met de PRB, zoals Waterhouse en Burne-Jones, werkten na de bloeitijd echter nog steeds door. Enkele van de belangrijkste vertegenwoordigers van de Engelse kunstenaarsvereniging waren William Holman Hunt, John

¹⁵⁸ Pater, *The renaissance*, 107-108.

¹⁵⁹ Prettejohn, “Walter Pater and aesthetic painting,” 37.

¹⁶⁰ Pater, *The renaissance*, 130.

¹⁶¹ Pater, *The renaissance*, 125.

¹⁶² Prettejohn, “Walter Pater and aesthetic painting,” 37

¹⁶³ Johnson, *Aestheticism*, 28-29.

¹⁶⁴ Wellek, “Walter Pater's literary theory and criticism,” 33.

Everett Millais en Dante Gabriel Rossetti. Het doel van deze kunstenaars was om kunst te maken zonder rekening te houden met de conventies van de Royal Academy. Ondanks de vernieuwende verwezenlijkingen van Constable en Turner (die Ruskin stellig verdedigt in *Modern Painters* (1843–1860) werd het kunstlandschap in Engeland nog steeds strikt bepaald door de academie.¹⁶⁵ De kunstenaars van de PRB streefden naar werken die innerlijke passies voortbrengen, met inspiratiebronnen uit voornamelijk de 15^{de} eeuw.¹⁶⁶ De kunst moest realistisch zijn, hoewel een objectieve registratie van de zichtbare werkelijkheid echter niet werd nagestreefd. Het gaat dan ook voornamelijk over het inspelen op de zinnen en emoties.¹⁶⁷

De ideeën van de PRB leefden lang door en het gedachtegoed ligt mee aan de basis van het latere estheticisme.¹⁶⁸ Er kunnen twee fasen gezien worden in de PRB (voor en na 1860), waarbij de latere nauwer aansluit bij het estheticisme.¹⁶⁹ De eerste golf was geïnspireerd door Ruskins theorieën, waarin hij kunstenaars aanspoorde om de natuur in te gaan en de drang naar visuele waarheid als de morele verantwoordelijkheid van de schilder gezien werd.¹⁷⁰ De vroege vorm van de PRB had vaak nog een graad van narratieve inhoud, later werden achterliggende verhalen of boodschappen vaker achterwege gelaten. De kunstenaars legden zich eerder toe op het creëren van een stemming, een harmonie, zowel in kleur als in details. Ze haalden inspiratie uit de klassieke oudheid, Japanse cultuur en middeleeuwse kunst. De tweede golf van prerafaëlisme werd ingezet door Rossetti's sensuele schildering, *Bocca Baciata* (1859), dat zorgde voor een vernieuwing in de kunst waarbij deze niet langer een boodschap hoefde te hebben; het uitbeelden van sensualiteit en schoonheid was het belangrijkste.¹⁷¹

De kunstwereld waarin Pater vertoefde werd dus gekenmerkt door een nieuwe artistieke vrijheid. Paters theorie van het *Anders-streben* weerklinkt in deze stromingen, waar verschillende kunstvormen met elkaar overlappen en waar het creëren van een harmonie in kleur en details op de voorgrond geplaatst wordt. Deze ommekeer zorgde voor een andere omgang met kunst, waar deze niet meer didactisch, narratief of moraliserend moest zijn. Zoals Pater aanhaalt is de inhoud immers niet het belangrijkste, maar is de versmelting van vorm en inhoud cruciaal. De vorm is bijgevolg niet ondergeschikt aan de inhoud.

¹⁶⁵ Johnson, *Aestheticism*, 44.

¹⁶⁶ Facos, *An introduction to nineteenth century art*, 186.

¹⁶⁷ Elizabeth Prettejohn, *De Victoriaanse droom: symbolisme In Engeland*, vert. Bart Boon (Zwolle: Waanders, 1998), 1.

¹⁶⁸ Prettejohn, *De Victoriaanse droom: symbolisme In Engeland*, 1.

¹⁶⁹ Johnson, *Aestheticism*, 44-45.

¹⁷⁰ Johnson, *Aestheticism*, 43.

¹⁷¹ Johnson, *Aestheticism*, 43-45.

De Venetiaanse renaissance is eveneens van groot belang binnen het estheticisme en de esthetische kunstenaars: de sensuele traditionaliteit van Venetië ten opzichte van de rationaliteit van de centraal Italiaanse renaissance speelt hier een rol.¹⁷² Pater heeft het hier natuurlijk voornamelijk over Giorgione en het Giorgionesque,

[...] and in which a certain artistic ideal is defined for us—the conception of a peculiar aim and procedure in art, which we may understand as the Giorgionesque, wherever we find it, whether in Venetian work generally, or in work of our own time [...].¹⁷³

Deze passage toont opnieuw aan hoe Pater het doorleven van deze Venetiaanse renaissance steeds benadrukt.

Naast de renaissance en het estheticisme als inspiratiebron, komt Pater ook van het lange Romantische Engelse verleden (met voorbeelden als Coleridge en Wordsworth), en brengt dus deze extra dimensie in zijn esthetica. Hij versmelt het schone met meer duistere en lugubere aspecten. Zo vergelijkt hij de *Mona Lisa* met een vampier en heeft hij het over donkerdere thema's en motieven zoals Medusa en de dochters van Herodias. Paters werk is een samensmelting van de romantiek, renaissance en het decadentisme: hij praat enerzijds over het vreemde, anderzijds over de puurheid, maat en matigheid. Zijn smaak zit duidelijk verwickeld in de latere Romantiek, maar tegelijkertijd is de aanbidding van de klassieken en de renaissance niet weg te denken.¹⁷⁴ Het lyrische, persoonlijke en de verbeelding zijn termen die prominent zijn binnen Paters esthetica, op deze vlakken kan hij dus duidelijk opgevat worden als een erfgenaam van de romantiek.¹⁷⁵ Deze nadruk op het innerlijke heeft ook weer effect op de esthetische ervaring; de kunsten moeten streven naar elkaar om een diepere ervaring van het schone te verwekken bij de toeschouwer.

Pater heeft dus nooit uitvoerig over eigentijdse kunst of kunstenaars geschreven, maar in zijn beschrijvingen van de klassieke oudheid, middeleeuwen, renaissance en romantiek, weerklinken dezelfde idealen die geassocieerd werden met het estheticisme van zijn tijd. Net zoals zijn collega-schrijver Algernon Swinburne (1837-1909) gebruikte Pater oude meesters en hun kunst als een platform om gedachten en commentaar op zijn eigen tijd te bespreken.¹⁷⁶ Paters *Renaissance* zit hierdoor vol verwijzingen naar andere werken (zowel in het verleden als

¹⁷² Prettejohn, "Walter Pater and aesthetic painting," 39.

¹⁷³ Pater, *The renaissance*, 132.

¹⁷⁴ Wellek, "Walter Pater's Literary Theory and Criticism," 36.

¹⁷⁵ Wellek, "Walter Pater's Literary Theory and Criticism," 40.

¹⁷⁶ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 109.

in het heden). Deze intertekstualiteit kan als reden naar voor geschoven worden voor de postmoderne interesse in Pater. Prettejohn haalt in haar essay *Walter Pater and Aesthetic Painting* reeds aan dat deze intertekstualiteit niet enkel over literatuur gaat, maar verbreed kan worden naar verwijzingen tussen het verbale en het visuele.¹⁷⁷ In het essay benadrukt Prettejohn dat het niet haar doel is om de invloeden van tekst op beeld en omgekeerd te onderzoeken, of om op zoek te gaan naar de originele, eerste publicaties van bepaalde motieven in Victoriaanse literatuur of schilderkunst. Binnen de esthetische kunst is het immers de herhaling van deze verwijzingen die het belangrijkste is, en niet de originaliteit van een werk (zoals Pater ook beschrijft in het Giorgione essay). De oorspronkelijke verschijning van een bepaald motief creëert dan ook niet een gemeenschappelijke identiteit in het estheticisme, wat eerder verwezenlijkt wordt door de herhaling van dit motief in verschillende werken.¹⁷⁸ Deze gedeelde motieven in visuele of verbale vorm waren niet universeel, maar enkel in de esthetische kringen sterk aanwezig en dus niet gedeeld met het gros van de Victoriaanse kunstscène die mocht tentoonstellen. Zo was de keuze van Pater om in zijn werk figuren op te nemen zoals Pico della Mirandola of della Robia, die tijdgenoten als minderwaardig zouden beschouwen, echter volkomen in overeenstemming met de interesses van de esthetische kunst scène.¹⁷⁹

Een voorbeeld van intertekstualiteit in *The Renaissance* is het gebruik van het verhaal van Tannhäuser. Hier refereert Pater indirect aan verschillende andere kunstwerken. Zo alludeert hij enerzijds op twee gedichten en een novelle, anderzijds op een kunstwerk. Hij refereert aan Swinburnes gedicht *Laus Veneris* (1866) en daarmee ook aan het gelijknamige schilderij van Burne-Jones. Daarnaast verwijst hij naar het gedicht *Hill of Venus* (1870) van William Morris. Tot slot werd in 1896 Aubrey Beardsleys erotische novelle *Under the Hill* (oorspronkelijk getiteld *The Story of Venus and Tannhäuser*) gepubliceerd, ook over hetzelfde thema. Alle vier de werken geven een eigen vertelling van Tannhäuser en hebben elkaar hoogstwaarschijnlijk onderling geïnspireerd. Daarenboven kan de verwijzing naar Tannhäuser ook refereren aan Baudelaire's essay *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Een essay dat op zijn beurt waarschijnlijk ook voor inspiratie zorgde bij het maken van de bovenvermelde werken.¹⁸⁰ Dit verband met Baudelaire en Wagner lijkt niet toevallig, aangezien de culminatie van synesthesie volgens Baudelaire plaats nam in Wagners muzikale drama's.¹⁸¹ Wagner zelf was gefascineerd

¹⁷⁷ Prettejohn, "Walter Pater and aesthetic painting," 37.

¹⁷⁸ Prettejohn, "Walter Pater and aesthetic painting," 37.

¹⁷⁹ Prettejohn, "Walter Pater and aesthetic painting," 47.

¹⁸⁰ Prettejohn, "Walter Pater and aesthetic painting," 41-43.

¹⁸¹ Maur, *The Sound of Painting*, 12.

door het idee van een *Gesamtkunstwerk* waar muziek, kleur, poëzie en drama samengebracht werden. Als componist vond hij dit in opera, waar hij het publiek nieuwe en rijke emotionele, visuele en auditieve ervaringen mee wou geven.¹⁸² Wagners idee van een *Gesamtkunstwerk* komt inderdaad sterk overeen met de theorieën van synesthesie en aangezien Pater duidelijk Baudelaire gelezen had, is het aannemelijk dat hij eveneens op de hoogte was van Wagners opera's en misschien geïnspireerd raakte ten voordele van zijn eigen theorieën over muziek en kunst. Deze interesse in *Gesamtkunstwerken* legt dan weer een verband met Paters *Anders-streben*, waar de kunsten onderling een soort van intertekstualiteit doorvoeren.

Niet enkel onderwerpen zoals het verhaal van Tannhäuser creëren de intertekstualiteit. Zoals Prettejohn aanhaalt konden ook visuele beelden de basis van een intertekstueel netwerk vormen. Het deel van het Parthenon Fries dat Pater bijvoorbeeld bespreekt in het Winckelmann essay gebruikt ook kunstenaar Frederick Leighton in zijn zelfportret (1880).¹⁸³ Deze intertekstuele linken werden soms benadrukt door de schilders, soms niet. Whistler en Rossetti verwijderden bijvoorbeeld de literaire referenties uit de titels van hun schilderijen, dit ten voordele van het esthetische idee dat kunst geen literaire of narratieve inhoud moest hebben. Rossetti's *Fazio's Mistress* (1863) refereert aan de poët Fazio Degli Uberti, hoewel hij het werk uiteindelijk hernoemde naar *Aurelia*, waardoor hij de relatie met de poët uitwist.¹⁸⁴

Ook Whistler begon zijn schilderijen systematisch te hernoemen, waarbij hij alle referenties naar inhoudelijke materie verwijderde ten voordele van abstracte verwijzingen naar kleur en muziek. Zo werd *The White Girl* veranderd naar de titel: *Symphony in White, no 1*.¹⁸⁵ Opmerkelijk is hier wel dat Whistlers werken op esthetisch gebied een gelijkenis delen met William Turners (1775-1851) latere werken, dit op basis van het gebruik van vervloeiende vormen die gelinkt kunnen worden aan het impressionisme. Turner bleef echter vasthouden aan het inhoudelijke aspect van de werken in zijn titels. Zijn titels blijven een narratieve betekenis creëren. Estheten zoals Whistler kozen er echter voor om titels te kiezen die geen betekenis genereerden, maar eerder ruimte vrijlieten voor een open en meer symbolische geassocieerde titel.¹⁸⁶ Enkel al om deze redenen is Whistler een interessant voorbeeld om te bespreken met betrekking tot het *Anders-streben*.

¹⁸² Dennis Farr, "James McNeill Whistler – his links with poetry, music and symbolism," *Journal of the Royal Society of Arts* 122, nr. 5213 (1974): 269.

¹⁸³ Prettejohn, "Walter Pater and aesthetic painting," 43.

¹⁸⁴ Prettejohn, "Walter Pater and aesthetic painting," 51.

¹⁸⁵ Prettejohn, "Walter Pater and aesthetic painting," 51.

¹⁸⁶ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 117.

3.3 James McNeill Whistler – Nocturnes en Symphonieën

De Amerikaanse kunstenaar en schrijver James McNeill Whistler (1834-1903) werd opgeleid in Frankrijk en kwam in het begin van de jaren 1860 naar Engeland. Bij zijn aankomst in de Britse kunstwereld werd hij aanvankelijk geassocieerd met Rossetti's kringen, later werd Whistler echter steeds meer bevriend met de kunstenaar Albert Moore (1841-1893).¹⁸⁷ Als kunstenaar haalde Whistler voornamelijk inspiratie uit het symbolisme, estheticisme, impressionisme en de Japanse kunstwereld. Volgens Whistler zijn er twee soorten methodes om kunstwerken te lezen: de ideologische (waarbij men kijkt naar devotie, medelijden, liefde, patriottisme) en de formalistische (deze refereert aan vorm en kleuren alleen). Whistler kiest op het eerste gezicht voor de tweede optie. Zo moet volgens hem het schilderij *Arrangement in Grey and Black No.1* waarop zijn moeder afgebeeld staat, gezien worden alsof het om puur instrumentale muziek gaat, zonder onderwerp. Het werk moet bijgevolg effectief opgevat worden als een arrangement in grijs en zwart.¹⁸⁸ Pater zou op het eerste gezicht ook ingedeeld worden in deze tweede strekking, maar zoals gezien kiest hij er echter voor om deze wegen open te laten en te kijken naar schoonheid in zowel vorm als inhoud, aangezien het ultieme doel namelijk is om deze twee te combineren.

Østermark -Johansen stelt dat Pater en Whistler gelijkenissen vertonen in de opbouw van hun werken. Volgens haar komen Whistlers meerdere dunne verflagen overeen met de vele kladversies die voorafgingen aan Paters essays. Door hun eigen sporen als kunstenaar te verbergen in deze vele lagen, verdwijnen zowel Whistler als Pater naar de achtergrond van hun eigen werken. Dit zorgt volgens Østermark-Johansen dat de toeschouwers een gevoel van onbereikbaarheid ervaren, waarbij ze een vage contour hebben die gevuld moet worden met een eigen inbreng om een definitieve vorm te krijgen. Dankzij dit proces creëren Pater en Whistler een wereld waarin de toeschouwer verschillende mogelijkheden van perceptie ervaart.¹⁸⁹ Op dat vlak vertoont Whistlers kunst ook gelijkenissen met het renaissance ideaal van *sprezzatura* waar alle sporen van de hand van de kunstenaar zijn verdwenen; het lijkt als het ware kunst zonder inspanning.¹⁹⁰ Zijn werk sluit aan bij een algemene tendens in de 19^{de} eeuw, waarbij de

¹⁸⁷ Prettejohn, *Beauty and art: 1750-2000*, 142.

¹⁸⁸ Prettejohn, *Beauty and Art: 1750-2000*, 148.

¹⁸⁹ Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 179.

¹⁹⁰ Østermark-Johansen, *Walter Pater and the language of sculpture*, 175.

natuur benaderd werd op een meer suggestieve manier.¹⁹¹ Door deze manier van schilderen waarbij de kunstenaar zelf naar de achtergrond verdwijnt, wordt voor de toeschouwer een enorm aanbod van mogelijkheden omtrent interpretatie gecreëerd. Het lijkt aannemelijk dat Pater om die reden deze kunst dan ook zo hoog naar waarde schat, ook hij legt immers steeds de nadruk op de momenten waarop de toeschouwer een kunstwerk esthetisch ervaart. In Whistlers werken versterkt het gebruik van abstracte en muzikale titels het gevoel van *sprezzatura*. Alle verbanden met een mogelijk inhoudelijk motief worden op deze manier geëlimineerd en er wordt een weg vrijgemaakt voor het idee van het *Anders-streben*.

3.3.1 Whistlers muzikale titels

Binnen het estheticisme zijn er weinig gekende specifiek esthetische componisten, muziektheoretici of musici. Een van de weinige voorbeelden is de muziekcriticus Eduard Hanslick, die pleitte voor een formalistische benadering van muziek en de scheiding van muziek van eender welke verplichting om iets meer uit te drukken dan louter zichzelf. Ondanks de weinige theorie die een esthetische benadering van muziek staaft, was muziek een belangrijke inspiratiebron voor verschillende esthetische kunstenaars en schrijvers. Pater's bekende zin "*all arts aspire to the condition of music*" legde mee een basis voor deze inspiratie.¹⁹² Sommige esthetische kunstenaars gingen hier namelijk verder op in en vonden dat muziek een ideale kunstvorm bood waar schilderkunst naar moest streven. Dit proces hield in dat de narratieve boodschappen weggecijferd werden ten voordele van harmonie, kleur en compositie.

Verschillende kunstenaars zoals Whistler en Frederick Leighton gaven hun kunstwerken zelfs muzikale titels. Whistler bespreekt deze ideeën in zijn *Ten o'clock: a lecture* (1885), waar hij het over de connectie tussen kunst, muziek en de kunstenaar heeft:

*Nature contains the elements, in colour and form, of all pictures, as the keyboard contains the notes of all music. But the artist is born to pick, and choose, and group with science, these elements, that the result may be beautiful - as the musician gathers his notes, and forms his chords, until he brings forth from chaos glorious harmony.*¹⁹³

¹⁹¹ Robert Hoozee, John Gage en Timothy Hyman, *British vision: observation and imagination in British art 1750 – 1950*, vert. Irene Schaudies (Antwerpen: Mercatorfonds, 2007), 184.

¹⁹² Pater, *The renaissance*, 124.

¹⁹³ James McNeill Whistler, "*Ten o'clock*": *a lecture* (Portland: T.B. Mosher, 1916), 12.

Hij vergelijkt hier de kunstenaar met de musicus en stelt dat deze op dezelfde wijze hun kunstwerken opbouwen. Het feit dat Whistler de keuze maakte om zijn kunstwerken muzikale titels te geven, kan bijgevolg verbonden worden met Pater's idee dat alle kunst de staat van muziek nastreeft. Deze muzikale titels in combinatie met Whistler's experimentele stijl werden door zowel het grote publiek als grote namen binnen de kunstwereld echter niet altijd even gemakkelijk aanvaard.

Tijdens de opening van de Grosvenor Gallery in 1877 schreef John Ruskin een vernietigende recensie over Whistler's werk *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (1874). Ruskin schreef het volgende over het kunstwerk: "*I have seen, and heard, much of cockney impudence before now; but never expected a coxcomb to ask two hundred guineas for flinging a pot of paint in the public's face*".¹⁹⁴ Whistler klaagde Ruskin vervolgens aan wegens smaad; Ruskin die enkele jaren daarvoor de PRB nog een duwtje in de rug had gegeven, lag nu volledig buiten de nieuwe opkomende kunstbeweging. Deze aanklacht mondde uiteindelijk uit in de bekende rechtszaak tussen Whistler en Ruskin van 1878.¹⁹⁵ Hoewel het proces oorspronkelijk tot stand was gekomen door Whistler die Ruskin aanklaagde wegens smaad, draaide de rechtszaak uiteindelijk voornamelijk rond de evaluatie en waardebeoordeling van Whistler's kunst. Indien Ruskin zou kunnen bewijzen dat zijn kritiek op Whistler's kunst gerechtvaardigd was, dan zou hij zichzelf kunnen verdedigen tegen de aanklacht. De meeste aanwezigen bij het proces schaarden zich uiteindelijk toch achter het idee dat schoonheid bestaat uit relatieve kwaliteiten en dat er geen algemene standaard of kritiek gedefinieerd kan worden.¹⁹⁶

Rachel Teukolsky plaatst bij het beschrijven van dit proces een interessante bemerking. Het is volgens haar opmerkelijk dat door Ruskin voor het gerecht te dagen, Whistler zelf lijkt toe te geven dat hij meer waarde hecht aan critici en aan een standaard voor kunstkritiek dan hij in de eerste plaats doet uitstralen. Door Ruskin aan te klagen, erkent hij dat Ruskin deze standaard dan zagezegd gebroken zou hebben.¹⁹⁷ Deze opmerking kan vergeleken worden met Schoen's opmerking dat ook Pater, ondanks hetgeen hij zelf doet uitstralen, een soort standaard nastreeft wanneer hij het over kunst heeft (namelijk dat muziek de hoogste kunst is en dat het onderscheid tussen vorm en inhoud opgeheven moet worden).

¹⁹⁴ Pettejohn, *Beauty and art: 1750-2000*, 152.

¹⁹⁵ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 115.

¹⁹⁶ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 118.

¹⁹⁷ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 119.

Ook de muzikale titels kwamen aan bod tijdens de rechtszaak. Tijdens het proces benadrukte Whistlers advocaat dan ook de analogie tussen muziek en schilderkunst om de ongewone titels te verdedigen, “[...] *for music is the poetry of the ear, while painting is the poetry of the eye*”.¹⁹⁸ Ook de krant *Illustrated London News* gaf toe dat Whistlers schilderijen inderdaad een soort harmonie met zich meedragen. De krant schreef over het werk: “[...] *render a vague rhythmical echo of nature in a few hasty, more or less harmonious tones*”.¹⁹⁹ Het merendeel van het publiek had het echter moeilijk met deze abstracte werken en ging niet akkoord. De muzikale referenties werden bovendien vaak verkeerd geïnterpreteerd door de populaire pers.²⁰⁰ Een criticus in 1878 bekritiseerde zowel Pater als Whistlers ideeën omtrent muziek en kunst en had het over “*unadulterated nonsense in the grab of profundity*”. Daarenboven schreef hij dat “*a musician is not elevated in his art by being called a tone-poet, nor is a picture improved in value when it is termed a ‘Harmony in Blue’, or a ‘Symphony in red,’ or a ‘Polka-Mazurka in Tartan Plaid’*”.²⁰¹ De kritiek bestond voornamelijk uit de gedachte dat een kunstwerk geen hogere waarde verkrijgt alleen omdat het een muzikale titel toegewezen is. Het is duidelijk dat deze kritiek te kort door de bocht en niet volledig onderbouwd was, aangezien de muzikale titel slechts één aspect was van Whistlers idee omtrent een “hogere” kunstvorm. Het voornaamste aspect was immers het breken met het traditionele afbeelden van het narratieve.

Dankzij het proces werden deze moeilijkheden rond het estheticisme en autonome kunst in een publiek debat gebracht. Het Giorgione essay van Pater lijkt te refereren aan de gebeurtenissen in de Grosvenor Gallery. Pettejohn stelt dat de verwijzingen naar muziek en kunst in het essay zelfs als een verdediging van Whistler gezien kunnen worden.²⁰² Whistler zelf pleitte voor een theorie van visueel formalisme door zijn keuze van muzikale titels. Door zijn doorgebrachte tijd in Frankrijk, was hij sterk beïnvloed door voorbeelden van Franse synesthesie zoals Gautiers gedicht *Symphonie en blanc majeur* (1849). Whistlers creëerde zijn eerste schilderij met een muzikale titel in 1867; het tafereel beeldde een vrouw gekleed in wit tegen een huiselijke achtergrond af. Hij noemde het werk *Symphony in White, No. 3*. Hierna hernoemde

¹⁹⁸ Merrill, “Aesthetics on trial, “Whistler versus Ruskin,” *Illustrated London News* 73 (November 30, 1878): 518, zoals vermeld in: Rachel Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics* (New York: Oxford University Press, 2009), 118.

¹⁹⁹ Merrill, “Aesthetics on trial, “Whistler versus Ruskin,” *Illustrated London News* 73 (November 30, 1878): 518, zoals vermeld in: Rachel Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics* (New York: Oxford University Press, 2009), 118.

²⁰⁰ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 118.

²⁰¹ “A symphony in bronze,” *Examiner* (november 30, 1878): 1516, zoals vermeld in Rachel Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics* (New York: Oxford University Press, 2009), 118.

²⁰² Pettejohn, “Walter Pater and aesthetic painting,” 39.

hij oudere schilderijen naar de titels *Symphony, No. 2* en *3*. Terwijl Pater bezig was met de ontwikkeling van zijn *Renaissance*, waren kunstenaars zoals Whistler dus al bezig met de formalistische waardering van een kunstwerk en op welke manieren dit bereikt kon worden.²⁰³

Deze Grosvenor Gallery, opgericht door Sir Coutts Lindsay en Lady Caroline Blanche Elizabeth Fitzroy, was naast de broeihaard voor dit beruchte proces, ook een boegbeeld van moderniteit op vlak van het praktische aspect van de kunstwereld. De galerij gaf het voorbeeld met een nieuwe manier van tentoonstellen: schilderijen werden opgehangen met genoeg ruimte tussenin om het absorptievermogen van de kijker te vergemakkelijken. Daarenboven zetten ze een limiet op de kunstenaars die konden tentoonstellen in de galerij. De galerij was tegen de gangbare notie van de Royal Academy waar een strenge selectieprocedure de kunstenaars uitkoos en daarenboven te veel schilderijen opeen gehangen en over de volledig muur verspreid werden. Dit had als gevolg dat veel schilderijen verloren gingen in de zee van kunstwerken en dat sommige werken erg moeilijk te zien waren omdat ze ofwel veel te hoog ofwel veel te laag hingen.²⁰⁴ De Grosvenor Gallery hielp de toeschouwer bij het proces van absorptie en kon op die manier het gevoel stimuleren waar het *Anders-streben* naar streeft.

Gedurende het Ruskin versus Whistler proces waren er in Frankrijk ook groeiende gelijkaardige controverses over impressionistische kunst. Whistler is nooit als een impressionist beschouwd, maar toch zijn er gelijkenissen te trekken tussen zijn kunst en het impressionisme (Whistler bracht dan ook enkele jaren door in Frankrijk). Whistler probeerde net zoals de impressionisten om de onmiddellijke effecten en impressies weer te geven zoals deze in zijn eigen bewustzijn gecreëerd werden. Whistler en de impressionisten werd dan ook vaak hetzelfde verweten: het excentrieke karakter, de vlakheid, de onbegrijpelijkheid en het naar binnen gericht zijn van het werk (wat Fried bedoelt met absorptie).²⁰⁵

3.3.2 Anders-streben en immersie in *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*

Whistlers eigen geschreven werk en zijn verdediging in het proces tegen Ruskin geven reeds veel inzicht op welke manier Whistler een relatie tussen schilderkunst en muziek zag. Whistlers

²⁰³ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 108.

²⁰⁴ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 111.

²⁰⁵ Adam Parkes, "A sense of justice: Whistler, Ruskin, James, impressionism," *Victorian Studies* 42, nr. 4 (1999-2000), 597.

esthetische stijl streeft naar Paters beschrijving van muziek in die zin dat de aard van zijn kunstwerken inspeelt op visuele en zintuiglijke verlangens, waarbij het referentiële kader ondergeschikt is aan het bevredigen van deze verlangens.²⁰⁶ Het is bijgevolg interessant om te onderzoeken hoe Paters theorie en het *Anders-streben* specifiek een invloed hadden op Whistlers kunstwerken, met name *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*.

Naast de eerste duidelijke link met muziek, namelijk de titel, lijkt *Nocturne in Black and Gold* ook op andere manieren te streven naar muziek. In tegenstelling tot *Het Pastoraal Concert* of *Het Concert*, waar de titels van beide werken ook een direct verband met muziek vertonen, beeldt *Nocturne in Black and Gold* geen mensen of representatieve wereld af. Absorptie aan de hand van afgebeelde personages of een bepaalde blik van deze personages, is hier bijgevolg niet mogelijk. Frieds theorieën over de pastorale en dramatische modus zijn hier zodoende ook niet van toepassing. Het kunstwerk kan echter wel opgevat worden als niet-theatraal, waardoor op die manier toch een absorptie mogelijk is naar Frieds stelling. Het werk verwijst namelijk volledig naar zichzelf en staat op het eerste gezicht los van andere zaken die zich in de werkelijkheid bevinden. De toeschouwer bezit bij dit werk de mogelijkheid om zichzelf te verliezen in het werk, wat een belangrijk kenmerk van absorptie is. Bij meer theatrale werken is de toeschouwer immers zelfbewust bij het kijken.²⁰⁷ Net zoals Pater aanhaalt in zijn *Renaissance* is het belangrijkste het verlies van de toeschouwer in het kunstwerk, waar in het moment zelf genoten kan worden. Absorptie kan ook hier gezien worden als een bewust aangewende strategie om een relatie met de toeschouwer te creëren.²⁰⁸ De opbouw van het werk is een manier om de toeschouwer in het werk te krijgen.

In *Nocturne in Black and Gold* lijkt immersie opnieuw een belangrijke rol te spelen betreffende het *Anders-streben*. Wat Whistler zelf wil bereiken met zijn werken is een waardering van de louter vormelijke kenmerken. Zijn kleurgebruik en compositie van deze kleuren creëren voor de toeschouwer een soort van grensoverschrijding die teruggebracht kan worden naar een immersieve ervaring. Wederom kan Merleau-Ponty's theorie uit *Oog en geest* hiermee in verband gebracht worden. Het belichaamd kijken zorgt er voor dat de toeschouwer een andere wereld betreedt. Deze immersieve ervaring wil niet zeggen dat de toeschouwer zichzelf volledig

²⁰⁶ Evangelista en Maxwell, "The arts in Victorian literature: an introduction," 4.

²⁰⁷ Fried, *Absorption and theatricality*, 104.

²⁰⁸ Fried, *Absorption and theatricality*, 104-105.

verliest; Paters theorie in gedachte houdende, kan gesteld worden dat dankzij deze betreding van een “andere wereld” juist een diepere verhouding met het *zelf* gecreëerd wordt.

Bij de twee renaissance kunstwerken hebben de afgebeelde taferelen, naast de muzikale titel, steeds ook een direct verband met muziek. Bij Whistlers nocturne is dat niet het geval. Er worden muzikanten noch allegorieën van muziek afgebeeld. Wat hier wel de muzikaliteit van het werk benadrukt zijn het kleurgebruik, de compositie en de atmosfeer. Zoals Whistler zelf schreef, lijkt het werk opgebouwd te zijn zoals muziek wordt opgebouwd: uit verschillende componenten die samen een geheel vormen. Hij lijkt hier te streven naar muziek door volledig komaf te maken de representatie van de werkelijkheid.

Whistler streeft naar de muzikale kunstvorm op dezelfde manier zoals Pater het verwoordde in het Giorgione essay: hij elimineert verbanden met de realiteit, intellectuele verbanden en intertekstuele verbanden. Het werk staat puur op zichzelf, net zoals Pater zegt dat muziek puur op zichzelf kan staan. Vorm en inhoud worden volledig versmolten met elkaar. Zoals bij een muziekstuk kan het werk wel bepaalde beelden of verbanden oproepen bij de toeschouwer (of de luisteraar in het geval van muziek), deze zijn echter niet op voorhand bepaald in het kunstwerk. De toeschouwer is bijgevolg vrij en heeft geen vooroordelen tijdens de esthetische ervaring. Opmerkelijk is wel dat het kunstwerk op een bepaalde manier *wel* een relatie met de realiteit creëert: er kunnen in het werk immers suggesties van een oever, vuurwerk en personages herkend worden. Aangezien er echter geen vooraf opgelegde inhoud of titels zijn vastgelegd, blijft de toeschouwer hier volkomen vrij om dit er wel of niet in te zien. De gelijkenis met muziek wordt gerealiseerd doordat de toeschouwer in staat is om in dit werk te zien wat hij of zij zelf wil en er op voorhand geen vaststaande connecties met de realiteit gecreëerd zijn.

Whistler was duidelijk tegen de literaire onderwerpen van kunst, zoals hij bepleit in *The Red Rag* uit 1878: “*Why should I not call my works "symphonies," "arrangements," "harmonies," and "nocturnes"?*”.²⁰⁹ In dit korte essay haalt Whistler aan dat het grootste deel van de Engelse bevolking een afbeelding erkent als een afbeelding aan de hand van wat er mee bedoeld wordt, met andere woorden aan de hand van de inhoud die de afbeelding overbrengt. Zijn *Harmony in Grey and Gold* heeft geen andere betekenis dan Whistlers betekenis. De achtergrond of de toekomst van het afgebeelde personage is van geen belang. Voor hem is de combinatie van grijs

²⁰⁹ James McNeill Whistler, “The red rag,” in *The gentle art of making enemies* (Frankfurt: Outlook Verlag, 2018), 94.

en goud de basis van het schilderij. In de tekst komt Whistler tot de essentie van zijn kunst: een schilderij, of kunstwerk in het algemeen, moet een eigen waarde op zich bezitten. Deze waarde mag niet afhangen van enige andere inhoudelijke belang. Hij noemt schilderkunst de poëzie van het kijken, net zoals muziek de poëzie van het geluid is.²¹⁰

*Art should be independent of all clap-trap—should stand alone, and appeal to the artistic sense of eye or ear, without confounding this with emotions entirely foreign to it, as devotion, pity, love, patriotism, and the like. All these have no kind of concern with it; and that is why I insist on calling my works "arrangements" and "harmonies."*²¹¹

Kunst moet op zichzelf staan en mag niets te maken hebben met emoties die los staan van het kijken, daarom verkiest hij muzikale titels voor zijn werken.

In het essay haalt Whistler ook zijn werk *Arrangement in Gray and Black, No. 1* aan, als voorbeeld van hoe het afgebeelde ondergeschikt is aan de puur formalistische kenmerken van een werk. Gedurende de tentoonstelling in de Royal Academy in 1872 had het portret echter een dubbele titel, de volledige titel was: "*Arrangement in Grey and Black: Portrait of the Painter's Mother*". Enkele jaren voor het verschijnen van *The Red Rag* leek Whistler dus toch nog een belang te hechten aan dit inhoudelijke aspect van het schilderij. Pettejohn ziet deze dubbele titel juist als een mogelijkheid tot meerdere esthetische waarderingen, die zich niet enkel baseren op ofwel het narratieve, ofwel het abstracte, maar op een mengeling van allebei.²¹²

Zoals Pater steeds benadrukt in zijn esthetica, is de subjectieve ervaring hier het belangrijkste. Whistlers doctrine lijkt te strikt en in de realiteit moeilijk te aanvaarden. Op voorhand vaststellen dat een werk helemaal niet inhoudelijk geïnterpreteerd mag worden is niet haalbaar; hoe een werk gepercipieerd wordt is uiteindelijk toch een subjectieve ervaring. Pettejohn gaat verder en stelt dat schoonheid vinden in zowel inhoud en vorm tezamen in dergelijke werken een meer complexe en interessante manier is van kunst benaderen dan de louter formalistische benadering van Whistler.²¹³ Pettejohns stelling lijkt dan ook meer overeen te komen met die van Pater: inhoud moet niet volledig verworpen worden. Aangezien de esthetische ervaring een subjectieve ervaring is, is de toeschouwer namelijk vrij om er toch een inhoudelijke waarde aan te geven. De hoogste vorm van esthetisch contempleren wordt echter bereikt wanneer inhoud

²¹⁰ Whistler, "The red rag," 94-96.

²¹¹ Whistler, "The red rag," 96.

²¹² Pettejohn, *Beauty and art: 1750-2000*, 149.

²¹³ Pettejohn, *Beauty and art: 1750-2000*, 149.

en vorm volledig versmelten en de toeschouwer geabsorbeerd wordt in het werk. Wat Pater ons eerst en vooral leert in *The Renaissance*, is dat het woord “esthetisch” duidelijk afgeleid is van het Oudgriekse *aisthèsis*, de “perceptie van de zintuigen”.²¹⁴ Zo is het zintuiglijke het centrale punt binnen zijn esthetica. *Subjectiviteit*, het *zelf* en het *zintuiglijke* zijn de basis van Pater zijn idee.²¹⁵ Naast deze individualiteit van elke toeschouwer, staat zijn esthetica in het teken van de individualiteit van elk kunstwerk en elke kunstvorm. Dit leidt logischerwijs tot telkens andere opinies over kunst, maar wat een werk voor de ene goed en voor de andere slecht maakt doet er voor Pater niet toe.²¹⁶ Pater lijkt dan ook veel realistischer te zijn dan Whistler bij het beschrijven van wat een esthetische ervaring teweeg kan brengen.

Naast zijn *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*, vertoont Whistlers ander werk ook een soort *Anders-streben*. Zijn *Nocturne: Blue and Silver - Chelsea* (1871) is hier een voorbeeld van. Net zoals bij *Nocturne in Black and Gold*, moedigt de titel van dit schilderij aan tot nadenken over de relatie tussen beeldende kunst en muziek. De combinatie van de titel met het werk zelf, nodigt de toeschouwer verder uit om de verbanden tussen kleur en vorm, landschap en emoties te ontdekken. Whistler maakt ook hier weer gebruik van de combinatie muziek en beeldende kunst om na te denken hoe er naar kunst gekeken wordt. Hiermee kaart hij het probleem van representatie en betekenis in de kunsten aan.

Binnen de PRB en de esthetische kunstenaars kan niet enkel Whistler verbonden worden met het *Anders-streben*. Vele andere kunstenaar in deze kringen experimenteerden met het opnemen van muziek en andere kunstvormen in hun werken. Prettejohn vergelijkt in haar boek *Beauty and Art: 1750-2000* drie werken die tentoongesteld werden op de Royal Academy in 1867: Frederic Leightons *Spanish Dancing Girl* (1867), Albert Moores *The Mucisians* (1867) en Whistlers *Symphony in White No. 3* (1865–1867). Qua compositie zijn de drie werken gelijkend, maar waar ze vooral in overeenstemmen is het vervagen en uitwissen van ruimte en tijd. Dit belet de toeschouwer om het werk te interpreteren als een echte gebeurtenis met een reële plaats en tijd. Hoewel zowel de afgebeelde personen als objecten representatief zijn voor de werkelijkheid, zijn de afgebeelde scènes niet realistisch. Ze komen immers niet overeen met een bepaalde historische realiteit, aldus Prettejohn.²¹⁷ Bovendien verwijzen alle drie de werken naar muziek, wat voor een extra verbindende factor zorgt. Bij Leighton en Moore is dit verband

²¹⁴ Prettejohn, *Beauty and art: 1750-2000*, 2.

²¹⁵ Prettejohn, *Beauty and art: 1750-2000*, 82.

²¹⁶ Guyer, “Part two: (mostly) British aesthetics in the second half of the nineteenth century,” 247.

²¹⁷ Prettejohn, *Beauty and art: 1750-2000*, 142.

direct, bij Whistler eerder indirect. De titel van Whistlers werk toont aan dat het werk op zich een symfonie is, geïdentificeerd door zijn dominante kleur wit, zoals een muziekstuk geïdentificeerd wordt door een bepaalde toonaard. De specifieke term “symfonie” is volgens Prettejohn een indicatie dat het werk overeenkomt met absolute muziek, en niet met programma muziek of muziek die op woorden gezet is. Opmerkelijk is dat Whistler bij *Symphony in White No. 3* de titel op het canvas zelf vermeldt, wat een aantoning kan zijn van het belang van deze muzikale titels en een manier kan zijn om het publiek te wijzen op deze nieuwigheid.²¹⁸

Prettejohn zegt dat alle drie de kunstenaars hun compositie ordenen op basis van de principes van ritme en proportie, die analoog zijn aan de proportionele relaties van muzikale intervallen en akkoorden. Het idee van een analogie met muziek kan bijgevolg gezien worden als een compositorische methode die gebaseerd is op ruimtelijke metingen, aangezien muziek gebaseerd is op meetbare vibraties. Dit wil met andere woorden zeggen dat geometrische proporties in het kunstwerk gebruikt worden om een compositie te genereren. De plaats van de figuren en objecten wordt zodoende niet bepaald door het onderwerp van het werk of door een drang naar een realistische representatie.²¹⁹

Bij *Nocturne in Black and Gold* zijn het niet specifiek afgebeelde muzikale elementen die een nieuwe auditieve ruimte creëren, aangezien er sowieso niets “realistisch” wordt afgebeeld. De bewuste keuze van Whistler om geen inhoudelijke verbanden te maken, helpt hier het streven naar muziek. Andere arrangementen of symfonieën van Whistler hebben echter wel afgebeelde personages of linken naar de werkelijkheid. Abstractie van het kunstwerk is dus geen noodzaak voor schilderkunst om te streven naar muziek, zoals Prettejohn aantoont met de analyse van de drie werken. Haar analyse van deze werken is dan ook interessant omdat ze zaken aanhaalt die op meer kunstwerken toepasbaar zijn dan alleen deze schilderijen. Het vervagen van ruimte en tijd lijkt een bewuste strategie bij Whistler, maar ook bij Titiaan, om de toeschouwer makkelijker het schilderij in te trekken. Deze strategie laat immers ruimte vrij voor de toeschouwer om het werk zelf in te vullen zoals hij of zij wil. Daarnaast stemt wat Prettejohn zegt over de compositie van de werken die analoog is aan muzikale intervallen, volledig overeen met wat Whistler zelf benadrukt in zijn *Ten o'clock Lecture*. Deze schilderijen worden opgebouwd zoals muziek wordt opgebouwd, niet op basis van een verhaal, maar op basis van harmonie. Dit echoot Paters concept van het *Anders-streben*.

²¹⁸ Prettejohn, *Beauty and art: 1750-2000*,144.

²¹⁹ Prettejohn, *Beauty and art: 1750-2000*,144.

Whistlers streven naar muzikale kwaliteiten kende natuurlijk ook wisselwerkingen. Zo inspireerden Whistlers werken op zijn beurt de Franse componist Claude Debussy (1862-1918) bij het componeren van zijn *3 Nocturnes* (1897-1899). Wat Whistler in zijn werk bereikte door gebruik te maken van de gradatie van één kleur, probeerde Debussy (in de nasleep van Wagner) eveneens te bereiken door een gradatie in tonen te creëren en schilderkunst in geluid op te wekken.²²⁰ Debussy gaf zijn muziekstukken net zoals Whistler (maar met een omgekeerd effect) suggestieve titels zoals *Claire de Lune*, *Nuages* en *Nocturnes*.²²¹

3.4 Excursus: Anders-streben in de moderne kunst

Naast de invloed van de renaissance en de wisselwerking tussen Pater en zijn eigentijdse kunst, heeft Pater zelf een enorm belangrijke invloed gehad op de moderne kunsttheorie en kunstpraktijk. De kunsttheorieën van de *art for art's sake* beïnvloedden in het algemeen veel modernisten. Zo spreekt Peter Bürgers essay *Theory of the Avant-Garde* bijvoorbeeld over het belang van het estheticisme en de *l'art pour l'art* als voorloper van het modernisme.²²² Paters nadruk op vorm en het poëtische aspect van de schilderkunst en beeldhouwkunst, inspireerde ook Aby Warburg en zijn *Mnemosyne Bilderatlas*.²²³ Paul Barolsky geeft een aanzet tot onderzoek naar de relatie van Pater met moderne kunst in het artikel *Walter Pater and the Aesthetics of Abstraction*. Hierin bespreekt hij Walter Paters invloed op het modernisme, met specifiek de nadruk op de neiging naar abstractie binnen de beeldende kunst.²²⁴ Deze invloed is reeds te vinden bij denkers zoals Berenson, Fry en Greenberg en hun formalistische principes.²²⁵ De invloed van Pater op deze denkers is reeds bestudeerd, maar volgens Barolsky mist het reeds gevoerde onderzoek inzicht over Paters gevoel voor kunst in relatie tot het modernisme.²²⁶

In de 19^{de} eeuw dagen het estheticisme en de *art for art's sake* bewegingen (samen met de romantiek en het impressionisme) idealen uit die geassocieerd worden met de representatie van kunst. Deze nieuwe stromingen leggen eerder de nadruk op de expressie van de kunstenaar en de ervaring van de toeschouwer. De vernieuwende gedachten die ontspringen bij deze

²²⁰ Maur, *The Sound of Painting*, 14.

²²¹ Farr, "James McNeill Whistler – his links with poetry, music and symbolism," 279.

²²² Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 102.

²²³ Paul Barolsky, "Walter Pater's renaissance," *The Virginia Quarterly Review* 58, nr. 2 (1982): 212.

²²⁴ Paul Barolsky, "Walter Pater and the aesthetics of abstraction," *Notes in the History of Art* 29, no. 4 (2010), 43.

²²⁵ Barolsky, "Walter Pater and the aesthetics of abstraction," 45.

²²⁶ Barolsky, "Walter Pater and the aesthetics of abstraction," 43.

bewegingen leiden tot vragen omtrent de grenzen van kunst. Ook de uitvinding van fotografie daagt binnen de kunsten het idee van representatie als de werkelijkheid van wat we zien uit. De enige duidelijke vorm van niet-representatieve kunst blijkt uiteindelijk de steeds meer prestigieuze instrumentale muziek te zijn. Deze muziek ontwikkelt een nieuw soort paradigma, dat Pater vermeldt in de Renaissance: “*all art aspires tot the condition of music*”.²²⁷ Als reactie hierop ontstaat er volgens Robert Stecker een nood aan nieuwe definities over wat kunst is, voornamelijk expressietheorieën, formalistische theorieën en esthetische theorieën.²²⁸

Formalisme is specifiek aanwezig in muziek: het lijkt gemakkelijker om enerzijds abstractie in muziek te prijzen dan in de andere kunsten, en anderzijds om de waarde van muziek enkel uit het werk zelf te halen en niet uit omringende elementen. Geïnspireerd door muziek streefden kunstenaars naar dit gebrek aan referenties. Op die manier ligt muziek mee aan de basis van het ontstaan van de moderne kunst. In de zoektocht naar een nieuwe visuele vorm die onafhankelijk is van materiële en fysieke belemmeringen, richtten kunstenaars zich tot muziek. Zo was de Russische kunstenaar Wassily Kandinsky overtuigd dat kleuren gehoord konden worden.²²⁹ Ook Mondriaan, Braque, Picasso, Rodchenko, Skriabin en Paik zijn slechts enkele voorbeelden van kunstenaars die een wisselwerking tussen beeldende kunst en muziek onderzochten. Met muziek als een ideaal, konden kunstenaars het beeld scheiden van de objectieve context en zo vorm en kleur bevrijden van het medium. Om niet te vervallen in louter decoratie of willekeurige chaos, stelden deze kunstenaars de kunstwerken samen op een geordende manier die gelijkend is met de opbouw van muziek (iets wat Whistler ook beschreef in zijn teksten en waar hij zelf naar streefde in zijn kunst).²³⁰

Het idee van de *aesthetic movement* dat kunst zijn eigen intrinsiek waarde had, betekende daarnaast dat kunst zich kon afzonderen van morele of historische waarde. Er moest geen rekening meer gehouden worden met het verleden, een idee dat cruciaal werd voor moderne kunstenaars. De kunstenaar moest vrijheid van expressie hebben, dit in zowel keuze van onderwerp als stijl. Dit concept van zelfexpressie werd gecombineerd met de formalistische nadruk op kunst (kleur, vorm en compositie), wat uiteindelijk uitmondde in het abstract expressionisme van de 20^{ste} eeuw. Het abstract expressionisme legde de nadruk op kleur en abstracte vormen. Kunst wordt hier gezien als een expressie van het zelf, van emotie en

²²⁷ Pater, *The renaissance*, 124.

²²⁸ Robert Stecker, *Aesthetics and the philosophy of art: an introduction* (Lanham: Rowman and Littlefield, 2005), 86.

²²⁹ Maur, *The Sound of Painting*, 30.

²³⁰ Maur, *The Sound of Painting*, 8-9.

universele thema's met een focus op het onbewuste en de mythe (de stroming heeft naast het estheticisme ook zijn wortels in het surrealisme). Ook colorfield painting is hier belangrijk: kleur is een expressief en emotioneel object dat op zichzelf staat.²³¹ Verder legden deze ideeën en concepten ook de basis voor vele 21ste -eeuwse kunstenaars. Bell en Greenberg hadden beiden schilderkunst in gedachte wanneer ze werkten aan hun formalistische theorieën (zoals Kandinsky, Malevitch, Hofman, etc.). Maar ook andere kunstenaars (gepaard met andere media) waren erdoor geïnspireerd, met namen zoals Hans Richter, Eggeling, Klein, Stella, Meyerhold, etc.

Dichter bij de wortels van de esthetische stroming ontwikkelden zich in Engeland de modernistische visies gebaseerd op het estheticisme. Een bewijs dat deze ideeën van Pater en het estheticisme ver doorleven na hun tijd zijn onder andere terug te vinden bij de Engelse kunstkritici Clive Bell (1881-1964) en Roger Fry (1866-1934). Bell geloofde dat toeschouwers emoties ervaren bij het kijken naar kunst door de formele kwaliteiten van het werk en niet het onderwerp. Dit noemde hij esthetische emoties. De elementen die zo een formele analyse bepalen zijn dan lijn, kleur, vorm, ruimte en textuur.²³² Ook Roger Fry was een van de navolgers van het zogenaamde formalisme van Pater en de estheten. Hij beklemtoont de nadruk op de pure vorm van een kunstwerk, en dat dit boven een dramatische, narratieve en associatieve ervaring staat binnen de beeldende kunst.²³³ Dankzij zijn formalistische aanpak creëerde Fry ook de mogelijkheid om alle soorten en vormen van kunst te beoordelen, ook al kende hij weinig of niets van de historische omstandigheden of de cultuur waarin deze werken gemaakt werden.²³⁴

Deze aanpak heeft natuurlijk wel zijn gebreken en Fry is dan ook vaak bekritiseerd op het feit dat hij historische achtergronden en belangrijke informatie niet vermeldde bij zijn onderzoek naar kunstwerken (iets waar Pater in zijn *Renaissance* ook schuldig aan was). Voor Fry kan alle kunst hedendaags zijn, als deze kunst krachtig genoeg is om de toeschouwer naar het heden te verplaatsen.²³⁵ Ook deze schrijvers resoneren aan Pater met betrekking tot hun invulling van formalisme. Een formalistische aanpak kan helpen om met een frisse blik naar een kunstwerk te kijken waar de toeschouwer niet bevooroordeeld is door associatieve ideeën of gedachten.

²³¹ Stephen Polcari, "Introduction," in *Abstract Expressionism and the Modern Experience* (Cambridge: Cambridge university press, 1991), xvii-xx.

²³² Clive Bell "What is art," in *Art* (Londen: Frederick A. Stokes Company, 1914), 8.

²³³ Prettejohn, *Beauty and art: 1750-2000*, 164.

²³⁴ Prettejohn, *Beauty and art: 1750-2000*, 168.

²³⁵ Prettejohn, *Beauty and art: 1750-2000*, 169.

Niet enkel in het Verenigd Koninkrijk kenden Pater en het estheticisme navolging. In de Verenigde Staten inspireerden de reeds besproken Michael Fried en de invloedrijke Clement Greenberg (1909-1994) zich eveneens op Paters werk. Bij beide denkers weerklinken Paters ideeën van een autonome kunst die streeft naar muziek als ideaal omdat deze zogezegd los staat van de werkelijkheid. Bij Greenbergs “leerling” Michael Fried kunnen Paters ideeën teruggevonden worden in *Art and Objecthood*, waar hij spreekt over de antithese tussen deze twee krachten: *objecthood* in de kunst stelt hij gelijk met *literalist art*, met name kunst waar ontwikkelingen in tijd en ruimte gesuggereerd worden. Dit is niet waar kunst naar streeft, want dat is volgens Fried gewoonweg theater. Deze *literalists* zijn meer ideologen dan kunstenaars. In *Art* zijn de werken autonoom en losgekomen van de omringende wereld, wat volgens hem veel wenselijker is.²³⁶

Ook in *Towards a Newer Laocoon* pleit Greenberg voor een uitgepuurde vorm van het *art for art's sake* principe: pure vorm representeert niets anders de vorm zelf. Men moet enkel rekening houden met de puurheid van het medium. Net zoals Pater vindt hij muziek de dominante kunstvorm. In periodes waarin muziek de dominante positie inneemt, kan abstracte kunst immers floreren. De overheersing van literatuur veroorzaakt daarentegen een kunst die zichzelf probeert te vinden *buiten* zichzelf, wat volgens Greenberg verwerpelijk is.²³⁷ Greenberg analyseert kunst via zijn formele benadering en gebruikt hierbij enkel de elementen die gebruikt worden om kunst te creëren. Formalisme is niet geïnteresseerd in de inhoud van de kunst, alleen kleuren, lijnen en vormen werden geanalyseerd (met andere woorden enkel de vormelijke aspecten). Colorfield painting was de stroming die het meest verdedigd werd door Greenberg. Volgens hem was het één van de eerste stijlen die komaf maakte met de suggestie van een vorm of massa die voor een achtergrond staat. Figuur en achtergrond zijn één; de ruimte van het werk lijkt zich uit te spreiden voorbij de grenzen van het canvas. Uit deze ideeën is het duidelijk dat Greenberg Pater heeft gelezen en hij citeert hem dan ook letterlijk in een voetnoot in *Towards a Newer Laocoon* wanneer hij het heeft over het belang van muziek binnen het formalisme.²³⁸

Volgens Greenberg was de grootste fout die kunst had gemaakt dat kunst literatuur en literaire waarden probeerde te imiteren, in plaats van trouw te blijven aan haar eigen visuele medium. De taak van moderne kunst is dan om zich te bevrijden van de onderdrukking door literatuur,

²³⁶ Michael Fried, “Art and objecthood (1967),” in *Minimal art. A critical anthology*, red. (Berkeley: University of California Press, 1968), 116-117.

²³⁷ Clement Greenberg, “Towards a newer laocoon (1940),” in *Art in theory, 1900-1990. An anthology of changing ideas*, reds. Charles Harrison en Paul Wood (Oxford: Blackwell, 1993), 35-37.

²³⁸ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 102.

narratieve onderwerpen en representatieve inhoud. Paradoxaal genoeg, zoals Prettejohn aanhaalt, leerden de moderne kunsten de eigen puurheid van hun eigen vorm te verkrijgen door zichzelf te modelleren naar muziek. Hier verwijst Greenberg naar Pater. Pater zag muziek als hét voorbeeld van alle kunstvormen omdat bij muziek de vorm verzadigd was met inhoud en betekenis. Greenberg toont muziek eerder als een pure vorm die inhoud volledig verwerpt. Voor Greenberg moet beeldende kunst zich, zoals muziek zich beperkt tot geluid, beperken tot gekleurde pigmenten op een vlakke ondergrond.²³⁹ Deze doctrines tonen aan dat kunst een autonome plaats bezit die geen ander nut heeft dan intrinsieke schoonheid. Schoonheid kan dan echter enkel gevonden worden in deze structurele elementen, wat een enorme beperking lijkt voor de toeschouwer. Daarnaast is het interessant dat Greenberg Paters *School of Giorgione* oproept als voorvader van de modernistische tendens naar abstractie. Greenberg gebruikt op die manier Paters nalatenschap in zijn strikte dogma's en autoritaire ideeën omtrent kunst, iets wat Pater juist telkens probeerde te vermijden.²⁴⁰

Paters invloed op moderne kunst is bijgevolg niet weg te denken uit de geschiedenis van de esthetica. Zijn specifieke invloed op moderne denkers kan aangetoond worden door deze theorieën naast die van Pater te leggen. Zijn invloed op de kunstpraktijk zoals op moderne kunstenaars en moderne kunst, is daarentegen nog niet onderzocht. Deze excursus geeft dan ook een aanzet tot verder onderzoek. Dankzij de verkregen inzichten en kennis omtrent Paters *Anders-streben* die gekaderd werden in de renaissance en in de 19^{de} eeuw, wordt een aanleiding naar dergelijk onderzoek vergemakkelijkt.

²³⁹ Prettejohn, *Beauty and art: 1750-2000*, 184.

²⁴⁰ Teukolsky, *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*, 148.

4 BESLUIT

Pater vermeldt het concept *Anders-streben* uitsluitend in zijn werk *The Renaissance*. Het werk geeft echter geen bevredigend antwoord op wat deze term precies inhoudt en Pater komt er niet aan toe om het concept volledig uit te leggen. Dankzij onderzoek naar zijn inspiratiebronnen en andere doctrines in zijn eigen esthetica kan echter *wel* een algemeen beeld gevormd worden over wat hij precies met de term bedoelde. Eén van de belangrijkste inspiratiebronnen was duidelijk de renaissance en de daarmee verbonden ideeën omtrent *paragone* en *ekphrasis*. Uit deze concepten haalde hij deels het idee dat ideale kunsten naar een andere kunstvorm buiten zichzelf streven. De ziel van de renaissance zit doorheen zijn volledige *Renaissance* vervlochten en de vrijheid die hij linkt aan deze periode weerklinkt in zijn perceptie over kunst. In de renaissance wordt volgens Pater een nieuwe vitaliteit bereikt, waar men op zoek gaat naar het genot van de zintuigen en de verbeelding.

Ondanks deze renaissance invloeden, schrijft Pater de oorsprong van de term toe aan Duitse critici. Het *Anders-streben* is echter nog niet teruggevonden in deze zogezegde Duitse bronnen. Wel was hij duidelijk beïnvloed door de filosofie van Hegel en lijkt het aannemelijk dat hij eveneens op de hoogte was van Schopenhauers filosofie en zijn ideeën over muziek. Waar Pater verwijst naar niet-bestaande Duitse bronnen, neemt hij wel letterlijk ideeën van Baudelaire over zonder duidelijke bronvermelding. Baudelaire's invloed op Pater is onmiskenbaar en dankzij deze invloed kan vastgesteld worden dat Pater hoogstwaarschijnlijk eveneens op de hoogte geweest moest zijn van het concept van synesthesie, wat Baudelaire beschrijft in zijn *Correspondances*. De toeschouwer wordt door het *Anders-streben* verrijkt door meerdere kunstvormen te ervaren, en daarmee gepaard meerdere zintuiglijke ervaringen te ondergaan. Naast synesthesie had Pater ook een andere 19^{de} -eeuwse impuls die hem hielp bij het vormen van het *Anders-streben*, namelijk het romantische idee van de *Gesamtkunst*, waar net zoals bij het *Anders-streben* gestreefd werd naar een totaalkunstwerk met verschillende kunstvormen.

Paters concept van *Anders-streben*, hoewel nooit op die manier vernoemd, is een belangrijk aspect geworden in de esthetica, zoals blijkt uit de navolging die het gekregen heeft in de 20^{ste} eeuw. Desalniettemin heeft hij het idee achter de term nooit volledig uitgewerkt. Hij legt uit waarom hij vindt dat muziek de hoogste kunstvorm is en waarom dat de andere kunsten hier naar moeten streven, maar hij legt niet uit *hoe* muziek dit precies doet. Waarom muziek volgens

hem meer in staat is om een perfecte fusie van vorm en inhoud te bereiken is bij het lezen van *The Renaissance* niet volledig duidelijk.

Aan de hand van de renaissance kunstwerken die hij bespreekt, *Het Concert* en *Het Pastoraal Concert* van Titiaan, lijkt dit idee echter steeds meer vorm te krijgen. Volgens Paters beschrijving is muziek meer in staat dan andere kunsten om de toeschouwer te absorberen in het werk. Schilderijen die streven naar muziek bezitten deze eigenschap immers ook. Zijn notie van *Anders-streben* lijkt dan ook veel gemeen te hebben met het idee van immersie. Het beeld is zo dichtbij en aanwezig dat de kijker vergeet dat het een beeld is en daarbovenop het medium zelf lijkt te vergeten. De toeschouwer bevindt zich met andere woorden zo omvangrijk mogelijk in het beeld. Frieds latere 20^{ste} -eeuwse teksten geven dit fenomeen de naam van “absorptie”. Kunst die geen relatie met de “echte-wereld” bezit, is meer in staat om de toeschouwer te absorberen in het werk. Door de immersieve ervaring maakt de toeschouwer een grensoverschrijdende ervaring mee, waar hij het rijk van de kunsten betreedt. De theorie van Merleau-Ponty versterkt deze notie en is hier eveneens van toepassing. Het menselijk zien is volgens hem een verlenging van beweging en het lichaam, aangezien men zonder een lichaam niet kan voelen wat men ziet. Zien doen we bijgevolg niet enkel met onze ogen of hersenen, maar met ons hele belichaamde zijn. Dit resoneert aan de immersieve ervaring die de kunstwerken met zich meebrengen. Het lijkt alsof de toeschouwer op een belichaamde manier kijkt en zich binnen de afgebeelde scène op het schilderij bevindt.

In deze schilderijen wordt bijgevolg een tweede ruimte gecreëerd, naast de bestaande afgebeelde ruimte, die als een muzikale ruimte omschreven kan worden. Blesser en Salter spreken hier over een “auditieve architectuur”. Pater neemt de rol op van een auditieve architect wanneer hij de muzikale ervaringen beschrijft. Hij verandert de schilderijen in een soundscape, in een akoestische auditieve ruimte, waar muziek en schilderkunst samenkomen. Hier wordt een hoogtepunt van *Anders-streben* bereikt, waar het schilderij een muzikale dimensie nastreeft en dit ook uitstraalt op de toeschouwer bij het kijken naar een kunstwerk. Eastham redeneert dat schilderijen hun eigen grenzen kunnen overwinnen door een driedimensionale akoestische ruimte te creëren. De kunstenaar slaagt erin de geluidsgolf in de ruimte van het schilderij weer te geven, en het is door deze illusie van akoestische ruimte dat het schilderij het *Anders-streben* bereikt: het werk overwint de grenzen van de schilderkunst als een medium. Het *Anders-streben* is bereikt, de grenzen van verschillende media vervagen.

Pater benadrukt de nood om de materiële grenzen van de kunst te overstijgen. Volgens hem moeten de materiële grenzen van kunst getranscendeerd worden; hij streeft naar atmosferische idealen binnen de kunsten. Muziek kan dan gezien worden als de objectivatie van het *Anders-streben*. Muziek heeft geen woorden, inhoud of gedachte nodig en staat daarenboven los van de specifieke vorm waarin het tot de luisteraar komt. Er is geen inherente intellectuele materie in muziek, zoals dat wel het geval is bij andere kunsten. Muziek kan dus gezien worden als iets dat de functie van kunst vervult als een hoogtepunt van schoonheid, en dit meer dan andere kunsten omdat muziek alleen een esthetische betekenis kan hebben, terwijl dat bij alle andere kunsten ook intellectueel kan zijn. Kunst streeft naar gevoelens, en muziek is de kunst van pure gevoelens.

Dankzij de inbreng van de andere besproken schrijvers en denkers, krijgt Paters concept meer vorm. Zijn eigen theorie ontbreekt namelijk aan duidelijkheid en diepgang. Pater specificceert bijvoorbeeld de term “muziek” niet, wat een concrete uitleg over het *Anders-streben* bijgevolg bemoeilijkt. Daarnaast is het moeilijk om aan te tonen dat muziek effectief een kunstvorm is waar enkel een pure esthetische ervaring bereikt kan worden. Pater zelf stelt dat een samensmelting van vorm en inhoud het hoogste is dat een kunstvorm kan bereiken, schilderkunst moet hier naar streven. Paters theorie is gebaseerd op de subjectieve ervaring en het is dan ook helemaal niet uitgesloten dat muziek een inhoudelijke, intellectuele, morele of andere ervaring met zich mee zal brengen. Wat een duidelijkere afbakening zou zijn voor term, is dat bepaalde muziek (voornamelijk instrumentale muziek) geen ander oorspronkelijk begindoel heeft dan een pure esthetische ervaring. Wat de toeschouwer er dan echter zelf van maakt, is subjectief en kan dus wel een ervaring zijn die een inhoudelijk aspect bezit. Het lijkt immers zo dat elke toeschouwer bij het kijken naar een kunstwerk of bij het luisteren naar muziek sowieso verbanden legt met elementen buiten de kunst, dit door zijn eigen voorgaande ervaringen, gedachten en referenties. Dit neemt niet weg dat er effectief kunst is die voornamelijk inspeelt op een soort immersie waar de toeschouwer zo veel mogelijk het werk in wordt ingezogen en de verbindingen van het werk met de realiteit deels vergeten worden (wat volgens Pater voornamelijk teruggevonden wordt in muziek).

Voor Pater hangt muziek grotendeels af van tijd, van het voorbijgaan van klanken. Muziek is een verstrooid en versnipperd ideaal, de status van muziek als een kunst van de tijd daagt het idee uit van de stabiliteit van het esthetische moment dat los zou staan van de tijd. Muziek is zo belangrijk voor Pater omdat het de toeschouwer verrijkt door een dieper inzicht in het schilderij en in zichzelf te geven. Paters esthetica stelt dan ook dat schoonheid iets is dat overspoelt in

het moment en in dat moment gevoelens opwekt, dit afhankelijk van de persoon. Het hoogste doel in het leven is schoonheid in het moment te ervaren in al zijn aspecten.

Verder toont Paters werk aan dat hij naast de renaissance en eigentijdse denkers ook sterk beïnvloed was door eigentijdse kunstenaars. De PRB en de kunstenaars van het estheticisme gebruikten dezelfde idealen in de uitwerking van hun kunst die Pater beschreef in zijn werk. Whistler is hier een prominent voorbeeld van, zowel als kunstenaar en als schrijver. Hoewel Pater nooit uitvoerig heeft geschreven over eigentijdse kunst en kunstenaars, weerklinken in zijn *Renaissance* dezelfde idealen die geassocieerd werden met het estheticisme van zijn tijd. De kunstenaars van de PRB streefden naar werken die innerlijke passies voortbrengen, waar het voornamelijk gaat over het inspelen op de zinnen en emoties. Daarnaast pleitten de PRB en het estheticisme ook voor het onderscheid tussen de *high-* en *low-arts* op te heffen, zo was er binnen deze groeperingen ruimte voor alle kunsten en niet alleen de schone kunsten. Ook de romantiek en de nadruk op het persoonlijke en lyrische zijn prominent in Paters esthetica. De nadruk op het innerlijke heeft ook weer effect op de esthetische ervaring; de kunsten moeten streven naar elkaar om een diepere ervaring van het schone teweeg te brengen bij de toeschouwer. Deze ideeën liggen mee aan de basis van het *Anders-streben* gedachtegoed.

De kunstwereld waarin Pater vertoefde werd gekenmerkt door deze nieuwe artistieke vrijheid. In dit vrije esthetische klimaat ontwikkelt Pater zijn theorieën van het *Anders-streben*. Deze theorie weerklinkt in Paters eigentijdse kunststromingen, waar verschillende kunstvormen met elkaar overlappen en waar het creëren van een harmonie in kleur en details op de voorgrond geplaatst wordt. Deze ommekeer zorgde voor een andere omgang met kunst, waar deze niet meer didactisch, narratief of moraliserend moest zijn. Zoals Pater aanhaalt is de inhoud immers niet het belangrijkste, maar is de versmelting van vorm en inhoud cruciaal.

Pater en zijn theorie over muziek en *Anders-streben* had bovendien een grote invloed op latere generaties kunstcritici en kunstenaars. Hij kende navolging in de werken van Merleau-Ponty, Greenberg, Fried, Bell, etc. Ook het formalisme van de 20^{ste} eeuw werd gevoed door het 19^{de} - eeuwse estheticisme. Dankzij het estheticisme en het formalisme spreekt men over kunst in termen van kleur, textuur, ritme en compositie. Kunstenaars die een estheticisme nastreven, worden vandaag de dag echter niet meer in het estheticisme ingedeeld. Voor een lange tijd in de 20ste eeuw (en dit loopt deels nog steeds door in de 21ste eeuw), werd het schone als iets ijdels en al te subjectief gezien, waarbij er geen ruimte was voor een zogenoemd noodzakelijke morele, politieke of informatieve dimensie. Toch zinderen de esthetische ideeën (weliswaar

onder andere namen) door in veel 20^{ste} en 21^{ste} kunst. De invloed van Paters *Anders-streben* op de moderne en hedendaagse kunst verdient dan ook meer onderzoek op basis van de aanzet die in deze masterproef gegeven is.

Paters esthetica kan een leidraad vormen voor een diepgaander leven. Hij legt geen doctrines op, geen regels voor de kunst en geen doeleinden. Wat de toeschouwer zelf van een esthetische ervaring maakt ligt volledig in zijn eigen handen en eigen perceptie. De conclusie van *The Renaissance* toont de heerschappij van de esthetische waarde over alle andere waarden in het leven. Dit wijst echter niet op een afscheiding van onze esthetische ervaringen van de overblijvende ervaringen in het leven, maar eerder dat alles samenkomt in de esthetische ervaring. In deze esthetische ervaring komt alles samen wat we ten diepste moeten voelen en alle waarden die voor de toeschouwer belangrijk zijn worden benadrukt. De basis van Paters filosofie kan samengevat worden als de relatie tussen het *nu* en het *zelf*, waar er als persoon gestreefd kan worden naar een soort *Anders-streben*, door zo veel mogelijk van wat er rondom is op te nemen. Zoals Pater zelf verwoordde: “*To burn always with this hard gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life.*”²⁴¹

²⁴¹ Walter Pater, *The renaissance*, 120.

5 BIBLIOGRAFIE

- Barolsky, Paul. "Walter Pater and the aesthetics of abstraction." *Notes in the History of Art* 29, no. 4 (2010): 43-45.
- Barolsky, Paul. "Walter Pater's renaissance." *The Virginia Quarterly Review* 58, nr. 2 (1928): 208-220.
- Baudelaire, Charles. "Correspondances." In *Les fleurs du mal*, 19-20. Parijs: Poulet-Malassis et de Broise, 1857.
- Baudelaire, Charles. "l'Oeuvre et la vie de Eugène Delacroix." In *Oeuvres complètes: Charles Baudelaire*. Onder redactie van Claude Pichois, 742-770. Parijs: Gallimard, 1975.
- Bell, Clive. "What is art." In *Art*, 3-71. Londen: Frederick A. Stokes Company, 1914.
- Bell-Villada, Gene H. *Art for art's sake and literary life : how politics and markets helped shape the ideology and culture of aestheticism 1790-1990*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1996.
- Bloom, Harold, red. *Walter Pater*. New York: Chelsea House Publisher, 1985.
- Bucknell, Brad. "Re-reading Pater: the musical aesthetics of temporality." *Modern Fiction Studies* 38, nr. 3 (1992): 597-614.
- Clements, Elicia. "Pater's musical imagination: the aural architecture of 'The School of Giorgione' and Marius the Epicurean." In *Victorian aesthetic conditions: Pater across the arts*. Onder redactie van Elicia Clements en Lesley Higgins, 152-166. Londen: Palgrave Macmillan, 2010.
- Eastham, Andrew. "Walter Pater's acoustic space: 'The school of Giorgione', dionysian "Anders-streben", and the politics of soundscape." *The Yearbook of English Studies* 40, nr. ½ (2010): 196-216.
- Egan, Patricia. "Poesia and the Fete Champêtre," *The Art Bulletin* 41, nr. 4 (1959): 303-313.
- Evangelista, Stefano, en Catherine Maxwell. "The arts in Victorian literature: an introduction." *The Yearbook of English Studies* 40, nr. 1/2 (2010): 1-7.
- Facos, Michelle. *An introduction to nineteenth century art*. New York: Routledge, 2011.

- Farr, Dennis. "James McNeill Whistler – his links with poetry, music and symbolism." *Journal of the Royal Society of Arts* 122, nr. 5213 (1974): 267-284.
- Fried, Michael. *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of diderot* (Chicago: University of Chicago Press), 1988.
- Fried, Michael. "Art and objecthood (1967)." In *Minimal art. A critical anthology*. Onder redactie van Gregory Battcock, 116-147. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Green, Dunton L. "Schopenhauer and music." *The Musical Quarterly* 16, nr. 2 (1930): 199-206.
- Greenberg, Clement. "Towards a newer laocoon (1940)." In *Art in theory, 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Onder redactie van Charles Harrison en Paul Wood, 554-560. Oxford: Blackwell, 1993.
- Guyer, Paul. "Part two: (mostly) British aesthetics in the second half of the nineteenth century." In *A history of modern aesthetics, volume 2: the nineteenth century, 187-290*. New York (N.Y.): Cambridge university press, 2014.
- Hegel, G.W.F. "Introduction." In *Aesthetics: volume 1*. Vertaald dor T.M. Knox, 1-90. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Hoozee, Robert, John Gage en Timothy Hyman. *British vision: observation and imagination in british art 1750 - 1950*. Vertaald door Hilde Pauwels en Paul van Calster. Antwerpen: Mercatorfonds, 2007.
- Hubert, Judd D. "Symbolism, correspondence and memory." *Yale French Studies* nr. 9, *Symbol and Symbolism* (1952): 46-55.
- Johnson, Robert Vincent. *Aestheticism*. London: Methuen, 1969.
- Maur, Karin v. *The sound of painting: music in modern art*. München: Prestel, 1999.
- McKenzie, Jon. "Virtual reality: performance, immersion, and the thaw." *TDR* 38, nr. 4 (1994): 83-106.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Oog en geest*. Vertaald door Rens Vlasblom. Amsterdam: Uitgeverij Parrèsia, 2012.

- Merleau-Ponty, Maurice. *De wereld waarnemen*. Vertaald door Jenny Slatman. Amsterdam: Boom, 2003.
- Murphy, Margueritte. "Pure art, pure desire: changing definitions of "l'art pour l'art" from Kant to Gautier." *Studies in Romanticism* 47, nr. 2 (2008): 147-60.
- Østermark-Johansen, Lene. "Caught between Gautier and Baudelaire: Walter Pater and the death of sculpture." *The Yearbook of English Studies* 40, nr. 1/2 (2010): 180-195.
- Østermark-Johansen, Lene. *Walter Pater and the language of sculpture*. Farnham: Ashgate, 2011.
- Parkes, Adam. "A Sense of Justice: Whistler, Ruskin, James, impressionism." *Victorian Studies* 42, nr. 4 (1999-2000): 593-629.
- Pater, Walter. *Studies in the history of the renaissance*. Oxford: Oxford university press, 2010.
- Peucker, Brigitte. *The material image: art and the real in film* (Stanford: Stanford University Press, 2007).
- Polcari, Stephen. "Introduction." In *Abstract expressionism and the modern experience*, xvii-xxiii. Cambridge: Cambridge university press, 1991.
- Prettejohn, Elizabeth. *After the pre-raphaelites: art and aestheticism in Victorian England*. New Brunswick: Rutgers university press, 1999.
- Prettejohn, Elizabeth. *Beauty and art: 1750-2000*. Oxford: Oxford university press, 2005.
- Prettejohn, Elizabeth. *De Victoriaanse droom: symbolisme in Engeland*. Vertaald door Bart Boon. Zwolle: Waanders, 1998.
- Rossetti, Dante Gabriel. "For a Venetian pastoral." In *Poems*, 260. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Schoen, Max. "Walter Pater on the place of music among the arts." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1, nr. 6 (1942): 12-23.
- Schopenhauer, Arthur. "Third Book: the world as representation, second consideration." In *The world as will and representation Volume I*. Onder redactie van en vertaald door Judith Norman, Edward Welchman, en Christopher Janaway, 191-296. Cambridge: Cambridge university press, 2014.

- Simner, Julia, en Edward M. Hubbard. "Overview of terminology and findings." In *Oxford handbook of synaesthesia*. Onder redactie van Julia Simner en Edward M. Hubbard, xix-xxiv. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Singer, Irving. "The aesthetics of "art for art's sake"." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12, nr. 3 (1954): 343-59.
- Stecker, Robert. *Aesthetics and the philosophy of art: an introduction*. Lanham: Rowman and Littlefield, 2005.
- Teukolsky, Rachel. *Literate eye: Victorian art writing and modernist aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Tietze, Hans. *Titian: the paintings and drawings*. London: Phaidon, 1950.
- Wellek, René. "Walter Pater's literary theory and criticism." *Victorian Studies* 1, nr. 1 (1957): 29-46.
- Whistler, James McNeill. *"Ten o'clock": a lecture*. Portland: T.B. Mosher, 1916.
- Whistler, James McNeill. "The red rag." In *The gentle art of making enemies*, 94-96. Frankfurt: Outlook Verlag, 2018.
- Williams, Carolyn. "Parody and poetic tradition: Gilbert and Sullivan's "Patience." *Victorian Poetry* 46, nr. 4 (2008): 375-403.
- Wynants, Nele. "Betwixt and between." *Documenta* 33 (2015): 33-56.

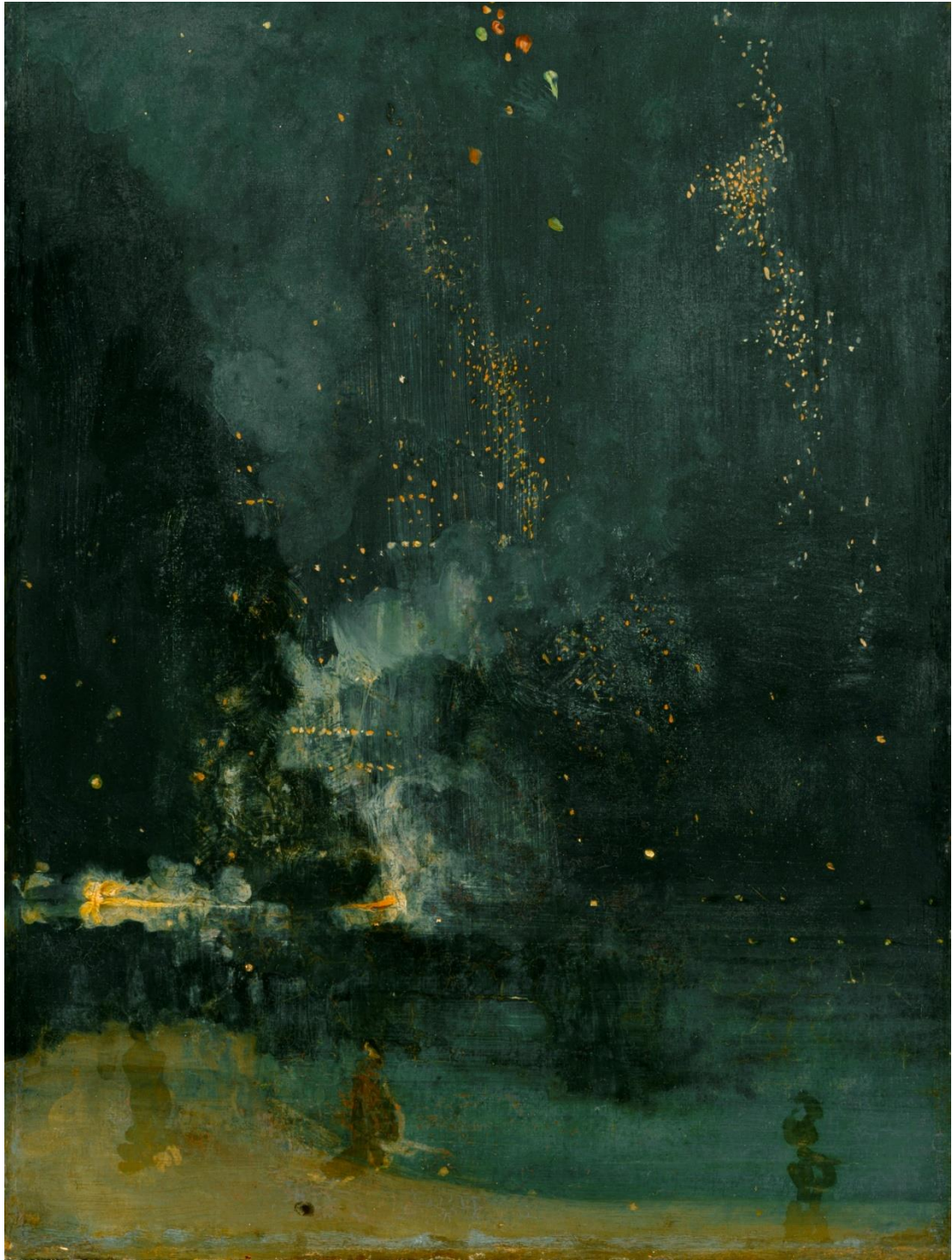
6 AFBEELDINGEN



Afbeelding 1: Titiaan, *Het Pastoraal Concert*, ca. 1509, olieverf op doek, 105 x 137 cm, Parijs, Musée du Louvre, inv. nr. 73.



Afbeelding 2: Titiaan, *Het Concert*, 1510-1511, olieverf op doek, 86,5 x 123,5 cm, Firenze, Palazzo Pitti, inv. nr. 1912 185.



Afbeelding 3: James McNeill Whistler, *Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket*, 1875, olieverf op paneel, 60,3 x 46,7 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts, inv. nr. 46.309.

ILLUSTRATIEVERANTWOORDING

Afbeelding 1: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/pastoral-concert>. Laatst geraadpleegd 20/05/2019.

Afbeelding 2: <https://www.uffizi.it/en/artworks/the-concert>. Laatst geraadpleegd 20/05/2019.

Afbeelding 3: <https://www.dia.org/art/collection/object/nocturne-black-and-gold-falling-rocket-64931>. Laatst geraadpleegd 20/05/2019.

