

In: Feit & fictie V:2, 2001, 65-81. De representatie van bewustzijn. Drie artistieke strategieën

Rob van Gerwen

Als ik een bestaande film had gevonden—een geheime film want filmen was streng verboden—gedraaid door een SS'er, die laat zien hoe 3000 joden, mannen, vrouwen, kinderen, gezamenlijk sterven, stikken, in een gaskamer of crematorium, dan zou ik hem niet alleen niet hebben getoond, ik zou hem hebben vernietigd. Ik kan niet zeggen waarom. Het spreekt vanzelf. Claude Lanzmann, 'Schindler's List is een onmogelijk verhaal', NRC Handelsblad, 26/03/1994, p. 11.

Inleiding

Zet twee tijgers bij een prooi en wat er zal gebeuren is voorspelbaar, maar als het om twee mensen gaat met een bord eten, dan is de afloop minder evident. Kennen ze elkaar? Wat vinden ze van elkaar? Hoeveel belang hechten ze aan hun lekkere trek? Wat zijn ze morgen van plan? Als één van hen een hap neemt, wat motiveert haar dan? De mens is, als soort, inherent moreel. Dat betekent dat wij regelmatig morele motieven voor onze gedragingen hebben. Dat hoeft niet altijd zo te zijn, maar uiteindelijk staan ook onze niet-morele overwegingen met die morele motieven in verband.¹ Wat maakt motivaties moreel? Ten eerste moeten ze op morele wezens betrokken zijn, op exemplaren van de menselijke soort. Ten tweede moet het zo zijn dat het ons interesseert of ze ook in andere situaties gelden—in situaties die naar ons idee genoeg op de actuele lijken: zijn ze universaliseerbaar? De situatie waarin we ons bevinden kunnen we natuurlijk alleen met een niet-actuele situatie vergelijken als we ons van die laatste een voorstelling kunnen maken: om te kunnen uitmaken of de dingen die nu spelen daar ook zouden kunnen gelden. We moeten ze kunnen representeren. Moraal en representatie zijn dus innig verbonden. Dat verband geldt in de praktijk van het handelen, het geldt voor de soort (als wezenlijk kenmerk) en voor de instituten waarmee we het reguleren door er wetten en gewoonten over vast te stellen. Iedere cultuur moet er op eigen wijze mee klaarkomen. De problemen hierbij gaan niet alleen over lastige ethische kwesties als euthanasie en plastische chirurgie, maar even goed over onze verslaggeving van toestanden in de wereld. In onze moderne Westerse cultuur is het artistieke domein ervoor vrijgesteld om de relatie tussen moraal en representatie—vanuit het perspectief van de representatie—te onderzoeken. De kunst mag autonoom zijn zolang ze zich van haar opdracht kwijt. Die opdracht aan de kunsten luistert het nauwst bij de representatie van morele wezens. Of iemands overwegingen wel of niet universaliseerbaar zijn is immers geen louter technisch-ethische kwestie. Ze introduceert ook kwesties van expressie en authenticiteit: sociale en psychische componenten van iemands zelfbegrip. Onze inherent morele aard is kwetsbaar en daarom houdt het een risico in om mensen met hun morele overwegingen te

representeren. Ga je iemand zo tonen dat zijn motieven voor iedereen duidelijk zijn—ook al wil hij ze verbergen? Of geef je hem de presentatie die hij zelf heeft vrijgegeven—ook al geeft hij zichzelf meer bloot dan hij zelf meent, en deed hij dat in een andere context dan die waarin de representatie wordt bekeken? Hoe komen we aan ‘s mensen menselijkheid tegemoet?

Dit is geen geïsoleerd fenomeen. Bij de Vietnam-oorlog dienden reportages nog de ontwikkeling van een publieke druk op de politiek, maar decennia later, bij de Golf-oorlog bewerkten de televisie-beelden vooral een heldenvisie op de Amerikaanse betrokkenheid, en bij de geënceneerde inval van Mogadishu sloeg die om in cynisme. Onze ongerustheid over dit soort (on)vermogens van representaties motiveert ook veel kunstenaars. Zij verzoeken het publiek, verleiden, choqueren, en bewegen het, spreken het aan. Het publiek moet betrokken raken. Over het algemeen gaat het hier om niets minder dan de opdracht van het artistieke domein om het morele vermogen van representaties te onderzoeken. Kunstenaars hebben hier drie houdingen tegenover ingenomen: sommigen ontkennen dat er van een probleem sprake is, anderen overdrijven het probleem juist en een derde ‘groep’ neemt het serieus (zij erkennen het).

De *ontkenning* dat er van een probleem sprake zou zijn zien we daar waar wij het volste vertrouwen betonen in de vermogens van afbeelding, zoals op televisie en in Hollywood films. Deze houding bereikt ontegenzeggelijk de meeste mensen. Bij de *overreactie* is de rouw om het onvermogen van onze representaties uitgegroeid tot een rebellie die de kunsten marginaliseert. Denk maar aan de dadaïstische readymades, ‘abject art’, maar ook aan Beuys’ sjamanisme (afb. 1), de performance, installaties, *Sensation*. Men verzet zich tegen aspiraties van kunst maar doet dat—paradoxaal—met artistieke middelen. Dit *artistiek iconoclasm*e trekt veel aandacht van filosofen. Het voedt hun discussie over de definitie van kunst en heeft er tenminste één op het idee gebracht dat kunst filosofie is geworden (Danto). Het is echter vooral een derde strategie die er blijk van geeft het probleem te *erkennen*. Ik vat deze op als de *uitvoering van een representeren*. Deze houding verdient de meeste aandacht, aangezien ze exemplarisch is voor wat we tot het artistieke domein rekenen:² *Madame Bovary*, Maxwell’s *So long, see you tomorrow*, Rembrandts late zelfportretten, Cézanne’s werk, bepaalde uitvoeringen van Beethovens laatste strijkkwartetten, Ayler’s uitvoering van “Summertime”, *Revolver* van The Beatles, films van Robert Bresson, Hal Hartley, Jacques Tati—ik noem lukraak voorbeelden van werken die je niet kunt waarderen zonder naast hun onderwerp ook hun stijl in ogeschouw te nemen.

In het eerste deel zal ik het probleem uitwerken, eerst door het bijbelse beeldverbod te interpreteren, dan door die interpretatie te verbinden met het probleem van de representatie van bewustzijn en met onze conceptie van artistieke expressie. In deel II zal ik de drie artistieke strategieën evalueren waarmee we met de relatie tussen representatie en moraal omgaan.

Deel I Het probleem: bewustzijn representeren

1. Moraal en representatie

Moraal ontstaat door de vraag of we onze handelingsmotieven kunnen generaliseren: of we ze ook in andere contexten zouden huldigen. Die vraag kan echter pas gesteld worden als we aannemen over niet-actuele situaties te kunnen nadenken. En zonder representatie kan dat niet. De andere dieren zijn om precies deze reden geen morele wezens, en mensen zijn het dus primair omdat ze kunnen communiceren via representatie: over afstand, in tijd-ruimtelijke afwezigheid van de ander (in strenge zin ‘interactieve’ media als de telefoon worden hier niet bedoeld). Toch is alleen een rechtstreekse interactie *tussen individuen* waarbij zo’n afstand ontbreekt, in directe zin moreel van aard, want alleen zij betreft de andere morele wezens direct, of: alleen hier zijn de motieven (hoezeer ze ook te generaliseren zijn) werkelijk effectief. Rechtstreekse communicatie *tussen (morele) individuen* kan als volgt getypeerd worden. *Ik* neem waar wat er zich in *jouw* geest afspeelt via wat zich daarvan in *jouw* gezicht en gebaren aan mij openbaart, via *jouw* natuurlijke expressie. Representaties zijn hierbij secundair, want *jouw* bewustzijn bevindt zich in hetzelfde tijd-ruimtelijk continuüm waarin ook het mijne zich bevindt. Dit leidt tot een subtiel spel van wederzijds aanspreken tussen *jouw* ‘uitdrukken’ en mijn ‘invoelen’: een tweede persoons wederkerigheid. Ik kan *jouw* gezicht zien, maar het toch moeilijk gaan *bekijken*.³ Dan zou ik jou beoordelen in plaats van empathisch bejegenen. En jij vertrouwt erop, als je je laat zien, dat ik in dezen ook betrouwbaar ben. Zelfs als ik je niet *bekijk* zul jij je echter van mijn blik bewust zijn en je uitdrukking aanpassen aan wat je daarvan vindt, verlangt of vreest—en ik pas me aan aan *jouw* expressie. Mijn empathie is geen passief ontvangen van wat er zich in jou afspeelt evenmin als *jouw* expressie een passief en transparant venster op *jouw* innerlijk is. Wij spreken elkaar wederzijds aan door opvattingen, verlangens en gevoelens op elkaar te *projecteren*, en daarbij af te wegen of die projecties ook terecht zijn, of ze passen. Van een jij naar een jij: tweede persoons wederkerig.⁴

Communicatie via representaties is derde persoons. Om over de wereld te rapporteren heb je genoeg aan weergaven van zaken die vanop afstand geobserveerd of beredeneerd zijn. Zulke rapportage spreekt alle lezers aan en niemand in het bijzonder. Ook voor alle—in kranten bijvoorbeeld—gerepresenteerde personen geldt dat wat ze beleven in zekere zin van individualiteit is ontgaan; in ieder geval is hun beleving in een andere tijd en ruimte dan waarin wij de representatie waarnemen—er is geen wisselwerking tussen beschrevene en lezer. Dat is geen probleem zolang er slechts feiten⁵ meegedeeld worden. Maar wanneer er individuen gerepresenteerd worden creëert de afstand in ruimte en tijd helaas ook een morele indirectheid.

2. Het beeldverbod

De kunsten trekken zich deze relatie tussen moraal en representatie aan. Ze zijn daar zoals gezegd ook voor vrijgesteld. Ook het bijbelse beeldverbod, in Exo-

dus 20:4 gaat erover: ‘Gij zult geen godenbeelden maken, geen afbeelding van enig wezen boven in de hemel, beneden op de aarde of in de wateren onder de aarde.’⁶ Maar waarom verbant de bijbel afbeeldingen van alle wezens? Omdat God jaloeers is? Omdat afbeeldingen iets niet kunnen? Of omdat levende wezens iets hebben wat tegen afbeelding beschermd moet worden? Gods jaloezie is relevant voor gelovigen, omdat voor hen alles wat van belang is op God wijst. Ze verheldert evenwel niets aan een verbod op *afbeelden*. Dat wij buiten God niets mogen aanbidden geldt toch niet alleen onze afbeeldingen? Interessanter wordt het wanneer het beeldverbod ons zou verbieden om representaties te behandelen als waren zij hun originelen.⁷ Dan gaat het alleen nog om de andere twee suggesties. Wat maakt een afbeelding tot een surrogaat en wat verliest het origineel daarbij? Aangezien het beeldverbod over levende wezens gaat moeten we laten zien dat die inherent waardevol zijn; en dat hun inherente waarde te lijden heeft van afbeelding. Ik beperk me nu verder tot morele wezens.⁸ Het beeldverbod zegt ‘wezens’ dus wat ligt er meer voor de hand dan ’s mensen inherente waarde daar te zoeken waar ze ophouden een wezen te zijn en een object worden: bij hun dood.

Een mens verliest bij zijn overlijden de fysiologische werking van zijn lichaam en dan natuurlijk nog wat. Zolang iemand leeft, zal zijn lichaam zijn belevingen uitdrukken. Zo spreekt het lichaam anderen aan. Wie zijn verdriet op een gepaste manier uitdrukt, kan troost verwachten. Wanneer het lichaam door te overlijden deze band met zijn geest verliest, verwordt het tot een *teken* voor de persoon. Voor een nabestaande kan een lijk het leven dat verscheiden is alleen nog *representeren*: het kan associaties en herinneringen oproepen, maar zelf drukt het niets meer uit. Niets in een lijk stuurt nog onze ‘interpretatie’—daartoe ontbreekt de intentionaliteit. Wie het gezicht van een overledene bekijkt (het laat zich nu wel bekijken) ontkomt niet aan dit besef. Het wordt niet langer in de plooi gehouden⁹ en vertoont vaak minder gelijkenis met de overledene dan de vele foto’s die we van hem of haar hebben. Goethe vond de dood maar ‘een zeer middelmatig portretschilder’ en gelijk had hij.¹⁰ (Zie ook afb. 2). Gesteld dan dat het ons vermogen tot expressie is wat door het beeldverbod verdedigd wordt, dan eist dit ons respect voor het vermogen van een menselijke lichaam om zijn moreel innerlijk uit te drukken uitsluitend door dit te laten verschijnen. Niemand hoeft het lichaam immers kunstmatig en volgens conventies een externe referent te verschaffen. Levende mensen doen het van nature.¹¹ Deze wonderlijke band tussen bewustzijn en lichaam maakt empathie kwetsbaar en representatie riskant.

Wanneer wij mensen afbeelden pretenderen we echter gelijke tred te houden met hun natuurlijke expressie. Tegen deze pretentie nu lijkt het beeldverbod bezwaar te maken. Het stelt dat afbeeldingen verboden moeten worden omdat ze van de natuurlijke band die het bewustzijn onderhoudt met zijn lichamelijke expressie alleen het uiterlijk tonen, maar het innerlijk op letterlijke afstand houden. Mentaal leven dat is afgebeeld via zijn expressie, kan de waarnemer niet adequaat aanspreken vanwege diens perceptuele verwijdering en drukt zich, eo ipso, niet goed uit. Afbeeldingen trotseren het recht van een moreel bewustzijn om de ander volledig aan te spreken.

Maar is het geen anachronisme om afbeelding te verbieden? Tenslotte weten we best dat we met plaatjes van doen hebben en zijn de aanspraken van representaties wat betreft het overbrengen van mentaal leven tamelijk terughoudend. Wel, technologische representatie is hier de uitzondering. Het beeldverbod wint hier weer aan relevantie omdat de technologie dusdanig is dat niet alleen het bestaan van het afgebeelde ermee bewezen kan worden (dankzij het causale/chemische proces dat de opname verbindt met de afdruk), maar ook—denken wij—de aard van het afgebeelde en, daarin besloten, van ‘s mensen bewustzijn. Meer dan ooit is er dus weer plaats voor de *bescheidenheid* die het beeldverbod motiveerde, hoewel niet voor zijn uitwassen, zoals de beeldenstorm.

3. Morele transparantie

Op 29 mei 1985 stort in het Brusselse Heizelstadion tijdens de Europa Cup finale tussen Juventus en Liverpool, de tribune in en worden 39 voetbalsupporters, meest Italianen, gedood door vallende muren of in paniek wegvlochtende supporters. De wedstrijd gaat gewoon door—Oh Icarus—maar televisieverslaggevers, wegens de cupfinale in grote getale aanwezig, richten hun camera’s en zenden de rampspoed ‘live’ alle huiskamers in. Thuis op de bank zien wij mensen terwijl ze sterven in paniek. Zoals zoveel rampen is dit natuurlijk ‘nieuws’ en had iedereen er recht op dit te zien. Denken we. Niemand lijkt te vinden dat je sommige dingen beter *niet* registreert en uitzendt.

Toenmalige toeschouwers in het stadion voelden vermoedelijk sterke en dwingende gevoelens van verplichting én machteloosheid omdat ze niemand konden helpen. Hoewel ze letterlijk op afstand bleven was hun observatie niet werkelijk derde persoons. Zij kwamen tegemoet aan het respect waar stervende en paniekerige mensen aanspraak op maken—zeker nu ze hun verwarring zo ongecontroleerd en kwetsbaar uitdrukken. Er laat zich natuurlijk wel een afwijkende persoonlijkheid denken die daar stond te kijken zonder enige verplichting jegens de slachtoffers te voelen; iemand die zich niet hulpeloos voelde en geen neiging tot helpen ervoer, misschien zelfs genoot van de situatie. Zo iemand reduceert de menselijkheid van de slachtoffers tot een middel voor zijn eigen bevrediging, hij deelt andermans ervaring niet. Zo iemand zou niet mogen toekijken. Wat we thuis op televisie zien is ook afgesneden van zijn oorspronkelijke verplichtende aspecten. Veilig thuis naar het Heizel drama kijken introduceert iets van de immoraliteit van voyeurisme—ook al moeten we niet vergeten dat representatie zelf ieder direct ingrijpen onmogelijk maakt.

De waarheid gebiedt dat we dit soort gebeurtenissen vertonen en bekijken, maar de morele waardigheid staat het niet toe. Hoe nu? Dit conflict tussen epistemologische en morele waarheidswaarden moet door de esthetica weggenomen worden, en wel omdat het allereerst een conflict is over de fundering van moraal in representatie. Overigens is de vraag “wel of niet representeren” nimmer een *moreel* dilemma als het om het representeren van instortende bouwwerken gaat of zelfs van lijdende dieren. Moreel wordt de kwestie pas bij de representatie van (existentiële) ervaringen van morele wezens.

Het dilemma gaat echter niet voor iedere soort representatie op. Zo doen

geschreven verslagen of schilderijen in principe niets om de intimiteit van de weergegeven situatie te verstoren. Het dilemma geldt vooral voor registraties: technisch geproduceerde afbeeldingen als fotografie, film en televisie, omdat deze typen afbeelding noodzakelijk co-existeren met hun onderwerp op het moment van hun registratie. Zij delen hun tijdruimtelijke context met hun onderwerp op het moment dat het licht de camera binnentreedt. ‘Registreren’ doen we in de context waarin de morele aanspraken van het geregistreerde gelden. En de schade is tweërlei. Eerst, simpel, omdat het maken van de opname het reageren op de situatie voorkomt. Wie een foto maakt kan niet tegelijk ook helpen. Ten tweede verhindert de camera bij de fotograaf iedere serieuze empathie, omdat ze een hinderpaal vormt voor een tweede-persoons wederkerigheid.

Men kan nog tegenwerpen dat de gebeurtenis het eist om geregistreerd te worden. Maar de hulp die men daarvan verwacht zal zeker niet tot directe leniging van de nood leiden, en de registratie- en handelingscontext zelf zal geen uitsluitend geven over de morele noodzaak van zijn afbeelding. Die noodzaak is extern en hangt af van overwegingen die groter zijn dan iedere directe leniging.

Tot zover de context van de gebeurtenis. Ik ga er verder vanuit dat anderen al afdoende hulp bieden zodat de kwestie van de leniging der noden ons niet bezighoudt en zal van het dilemma alleen de vraag behandelen of het respect dat door het onderwerp geëist wordt zich vertaalt naar morele dimensies van de representatie zelf, en of we plausibel van een representatie kunnen eisen dat zij er gelijke tred mee houdt. Moet de representatie van bewustzijn empathisch en dus moreel transparant zijn?

4 Een conceptueel probleem

Maar hoe gééf je bewustzijn zo weer dat het noodzakelijk moreel aanspreekt? Tenslotte is de persoon die lijdt niet in de buurt om hem te troosten. Dit is niet alleen een praktisch probleem, maar ook een conceptueel probleem: we weten niet goed hoe we erover na moeten denken. Wat we moeten doen is de weergave van bewustzijn zo opvatten dat zijn analogie met natuurlijke expressie zichtbaar wordt.¹² Nu is bij natuurlijke expressie ook het uitgedrukte mentale leven zelf aanwezig voor degene die de expressie waarneemt, maar is het bij artistieke expressie afwezig, waardoor hier vanzelf ook iedere tweede-persoons wederkerigheid ontbreekt. Precies dat maakt de morele aanspraak van weergegeven bewustzijn kwetsbaar. ‘s Mensen bewustzijn laat zich daarom niet per sé adequaat weergeven door er alleen maar de natuurlijke expressie van af te beelden.¹³ (Zie afb. 3).

Afbeelding van ‘s mensen natuurlijke expressie was misschien minder problematisch als onze natuurlijke expressie al een *instrument* van ons innerlijk was. Maar dat is ze niet. Onze geest is niet beheersbaar, noch beheerst ze ons lichaam en kan ze dit volledig manipuleren om zich erin uit te drukken. Natuurlijke expressie is veeleer een *symptoom* van ons mentaal leven. Ze vormt daardoor een toegang tot wat iemand beleeft (evengoed ook voor de bezitter). Symptomen vormen een aspect van hun ‘andere’ (zonder vlekken geen mazelen), zijn er identiek aan, maar toch ook weer niet helemaal: ze superveniëren erop. Toch gaat

expressie op een bepaalde manier ook *over* zijn innerlijke aspect. Ze bezit een sociale component. Als er niemand in de buurt is zul je niet gauw op de tafel slaan, hoe boos je ook bent. Met onze natuurlijke expressie spreken we de ander aan. Dus voor die ander is ze weer niet helemaal transparant. Ze hoeft echter evenmin beredeneerd te worden. Kortom, wat iemand in een gelaat ziet, onderhoudt een identiteit met wat het uitdrukt (bewustzijn: wat het is om iets te beleven), maar geen onproblematische.¹⁴ Onze empathie weet hiervan. Vanwege het wegvallen van iedere tweede persoons wederkerigheid is het voor een representatie geen sinecure om onze empathie heus op te wekken. Zoals gezegd kent de moderne cultuur drie strategieën om hiermee om te gaan. Ik zal die nu typeren en bespreken.

Deel II. Drie artistieke strategieën

5 De ontkenning: alles kan afgebeeld

De uitzending van het Heizel-drama laat goed zien hoe diep we in de vermogens van afbeelding geloven. Precies welke problemen er aan deze strategie kleven is boven al beschreven. Andere voorbeelden zijn de vele programma's waarin mensen getoond worden die iets dieps doormaken, zoals talkshows, reality-tv, 'Spoorloos', 'over de Rooie', 'Het spijt me', wat ik noem: verneder-tv.¹⁵ En ook het 'Hollywood-systeem' is er primair door gekenmerkt. Om iemands verdriet te tonen zal men bij voorkeur 'inzoomen'. Het geloof in afbeelding lijkt misschien typisch voor de zogeheten lage kunsten, maar met de oppositie tussen hoge en lage kunst heeft het weinig te maken. Kunst kan zelden zonder afbeelding. Blind vertrouwen in afbeelding is echter geen antwoord op onze problemen. Je doet dan maar alsof er met de weergave van de menselijke conditie niets aan de hand is.

6. De overdrijving: artistiek iconoclasmie en rituele presentatie

Ieder type representatie heeft zijn specifieke randvoorwaarden: eisen aan de fenomenologie van onze waarneming. Afbeeldingen moet je frontaal bekijken (gehoor en tast zijn irrelevant), en teksten hoor of zie je. Als geen andere heeft de tweede strategie die we in onze kunsten kunnen onderscheiden—artistiek iconoclasmie—ons hiervan bewust gemaakt, zichzelf ondanks, want ze deed dit vanuit een diep wantrouwen jegens representatie. *Readymades* 'verbieden' de artisticeit van kunstwerken (afb. 4). Cage's *aleamorfe muziek*—waarbij de partituur alleen wat randvoorwaarden geeft waarbinnen uitvoerders vrijelijk kunnen variëren—ontzegt de componist zijn intentionele verantwoordelijkheden.¹⁶ *Installaties* 'verbieden' hun publiek zijn distantie.¹⁷ Artistiek iconoclasmie dicht kloven tussen onderwerp en publiek uit protest tegen de ontkenkende strategie met zijn geloof in afbeelding, maar ook om de morele aanspraak van kunst te revitaliseren, kunst directer te maken of, zoals Beuys het formuleert: om te laten

zien dat iedereen een kunstenaar is. Artistiek iconoclasmeluidt evenwel het einde van de kunst niet in (zoals Danto het wil). Artistiek iconoclasmemoet immers eerst kunst worden om effectief te zijn. Integendeel, artistiek iconoclasmedoet ons beseffen hoezeer de kunsten over ons representeren gaan, want het toont hoe weinig onze kunstvormen zonder fenomenologische restricties kunnen—en waarom anders zou dat zijn dan omdat ze die fenomenologie van onze representaties hebben georven (hún afzien van directe handelingsaanspraken behoort tot de essentie van hun vermogen tot representeren).

‘Gewoon’ iconoclasmevormt—zo men wil—een besef dat er met afbeelding iets mis kan gaan. In zichzelf bezorgt ons dat nog geen *betere* afbeeldingen. Binnen de kunsten daarentegen vormt ditzelfde geweten een drang tot vernieuwing. Nieuwe kunstvormen worden erdoor geboren. Maar wel pas wanneer nieuwe fenomenologische restricties nieuwe procédés voortbrengen die kunstenaars in staat stellen om nieuwe kunstwerken te maken. De eerste performers, bij voorbeeld, verzetten zich tegen gangbare kunstenaarsrollen. Pas interessant werden hun performances toen ze zelf een medium werden voor een nieuw soort betekenissen—vergelijk de performances van Marina Abramowicz. De ready-mades, zolang ze zich vooral verzetten tegen de machteloosheid van de kunst, waren anti-kunst, curiosa voor filosofisch ingestelden—pas later bij Beuys en Pop-Art worden ze een kunstvorm (afb. 5). Hierdoor relativeert deze strategie zijn moraliserende kracht en keert het als *artistiek* gebaar terug in de moederschoot. Kortom, artistiek iconoclasmetoont ons de taak van de kunst—het exploreren van de fundering van moraal in representatie en expressie—een groot goed. Alleen, het doet dat *ex negativo*, vanuit frustratie—en in zoverre *herhaalt* het feitelijk slechts het beeldverbod.

Bij twee doorgeschoten voorbeelden blijf ik even stilstaan. De Franse kunstenaar *Orlan* lijkt de ultieme manier gevonden te hebben om de scheiding tussen de kunstenaar en haar werk te doorbreken door via een reeks van plastische chirurgische operaties haar eigen lichaam te veranderen in een would-be representatie van de vrouw volgens ideaalbeelden uit de kunstgeschiedenis.¹⁸ Doorgeschoten noem ik dat omdat je wel gek moet zijn om dit plan ten uitvoer te brengen. *Orlan* betreft uit principe alle lichaamsdelen in haar ‘werk’, maar weigert haar stem te laten modificeren (en dat terwijl de kunstgeschiedenis toch vele mooie stemmen heeft voortgebracht). Zij beseft, zichzelf ondanks, dat kunst om de expressie van mensen draait (en is blijkbaar toch niet helemaal gek).

Het tweede voorbeeld betreft de *plastinaten*: lijken geprepareerd tot anatomische poppen, soms gevormd naar een artistieke stijl.¹⁹ Professor Von Hagens, maker van de *plastinaten* overschrijdt de grens die *Orlan* nog respecteert. Hij maakt *werken* van mensen die hun eigen vermogens tot expressie hebben verloren (afb. 6).²⁰

Dat wij *verward* zijn over deze *plastinaten* komt omdat ze in het artistiek iconoclasmeso’n vruchtbare voedingsbodem hebben. Von Hagens bouwt voort op die enfants terribles die ons met *Sensation* op de kast kregen met een dode haai, een koeienkop en van geslachtelijkheid ontdane poppen van Siamese meerlingen.²¹ Maar dat is ‘onschuldig’ voor zover dieren en dingen geen morele wezens zijn en

we ze al langer presenteren in onze kunstmusea. En acteurs brengen al eeuwen een hen vreemde expressie (die van hun personage) tot leven—maar ze doen dat wel met hun eigen expressieve vermogens! Bij de plastinaten is dat station gepasseerd. Von Hagens, als anatoom gewend aan het produceren van universele modellen van mensen, ziet het überhaupt niet als zijn taak om individualiteit te verbeelden. Artistiek gezien doet hij maar wat.

Mensenlichamen artificieel een vreemde expressie opdringen valt buiten de autonomie die onze cultuur het artistieke domein heeft verleend. Kunst is vrijgesteld van morele aanspraken om de grond van onze moraal te onderzoeken, niet om die te ondergraven. Von Hagens heeft zich juridisch ingedekt door mensen bij leven en welzijn een “Spendeformular” te laten invullen. Artistiek vrijblijvend, juridisch correct—moreel blijft het fout. Het wordt tijd dat justitie (!) het artistieke domein serieus gaat nemen, en niet met het soort halfslachtige censuurmaatregelen dat we gewend zijn. Maar ik laat me meeslepen. Er is nóg wat aan de hand met artistiek iconoclasmie.

Artistiek iconoclasmie haalt de werkelijkheid naar voren en keert daarbij terug naar het ritueel. Representatie wordt er vervangen door presentatie van de (museale) omstandigheden. Beschouwing wordt een kwestie niet van onthechte interpretatie, maar van meedoen. Er is geen externe betekenis meer buiten (de participatie aan) het werk.

Musea en concertzalen zijn weleens eerder met kerken vergeleken en onze eerbied voor kunst met religieuze ijver. Toch krijgt een representatie niet pas in zo’n context zijn betekenis. Ook al dicht je ze een ceremoniële functie toe toch zijn de fenomenologische specificaties voor onze waarneming van de kunstvormen niet bepalend voor de betekenis van een afbeelding. Ze zijn er slechts de mogelijkheidsvoorwaarden van. Het werk zelf, niet zijn context, beslist *wat* er in te zien is.²² Dat ligt anders bij rituele handelingen. De hostie bij voorbeeld wordt in de katholieke eucharistie pas “lichaam van Christus” door het rituele offeren en opeten ervan. Rituelen zijn gereguleerde oefeningen om een goddelijke gebeurtenis of entiteit voor de deelnemers aanwezig te maken, waarbij dat goddelijke niet elders als *referent* van het ritueel bestaat, maar alleen *in* het ritueel. Rituelen gaan op aan hun uitoefening. Het zijn geen representaties omdat ze geen morele distantie veronderstellen tussen hun onderwerp en het publiek. Als artistiek iconoclasmie geen nieuwe fenomenologische restricties zou voortbrengen maar ritualiteit tot model voor de kunst zou verheffen zou het precies dat ondergraven wat representaties typeert: die morele distantie. Dit effect van artistiek iconoclasmie marginaliseert de kunsten en maakt ze irrelevant voor de serieuzere vragen waar onze representaties ons mee confronteren. Hoezeer echter presentatie en ritualiteit er ook bij horen, toch vormt representatie de bestaansreden en fundering van kunst. Precies dat voert ons tot de derde strategie.

7. De erkenning: uitvoering van een representatie en Shoah

De derde strategie realiseert zich dat het kunstwerk actief een representatie uitvoert.²³ Een goed *model* hiervoor is genoteerde muziek, die immers ook pas tot leven komt in zijn uitvoering. Het is pas de uitvoering die een muziekstuk tot leven brengt—of dit doodslaat.²⁴ Dit is het aspect waar het in de derde strategie om gaat. Verder loopt de vergelijking een beetje mank. Ik wil namelijk niet beweren dat net als bij genoteerde muziek een werk dat zich als uitvoering toont eerst volledig uitgedacht en uitgeschreven wordt door een kunstenaar (vergelijkbaar met wat de componist doet). Wat ik bedoel is dat ook een éénstadium werk als bij voorbeeld een schilderij in principe zijn werking heeft door de fysieke materiaalbewerking—en een werk dat in deze strategie staat zal dat voelbaar maken voor zijn beschouwer. Deze strategie onderscheidt zich van het geloof in afbeelding doordat ze laat zien hoe de afbeelding tot stand kwam en van de beschouwer verwacht dat deze aandacht besteedt aan de manipulaties van de maker en diens individuele stijl.²⁵ En ze verschilt van het artistiek iconoclasme door de balans niet volledig naar het presenteren te laten doorslaan maar kunst als representatie te blijven zien; door te erkennen dat er *iets* gepresenteerd wordt (een doek aan de muur, een opvoering, een uitvoering) en dat we daar *iets anders* in waarnemen.

Een voorbeeld. *Shoah*, Claude Lanzmanns film over de jodenvernietiging uit 1985, bestaat grotendeels uit blokken van twintig minuten, waarin overlevenden getuigen van de gruwelen die hen en de velen die zij bij toeval overleefden zijn aangedaan. Lanzmann heeft een groot wantrouwen jegens de vermogens van het beeld—een SS-film van de verschrikkingen zou hij niet alleen niet tonen, maar zelfs vernietigen. Toch is *Shoah* geen artistiek iconoclastisch werk. Lanzmann brengt namelijk de getuigen wel vol in beeld, alsook de diepe, emotionele conflicten die zij doormaken bij het afleggen van hun getuigenis. Hoe moeten we Lanzmanns ambivalentie jegens het beeld begrijpen?

Een sprekend voorbeeld uit de film is het blok waarin Abraham Bomba, vanuit zijn huidige emplooi in een kapsalon in Israël getuigt van de gaskamers in Treblinka. Hij vertelt. De camera toont niet het vertelde, maar de verteller, terwijl die een klant de haren knipt. Maar de getuigenis is te groot, zelfs voor woorden. Wanneer Abe wil uitleggen wat hij daar dan bij voelde wanneer er een lading naakte vrouwen de kamer werd binnengevoerd om ‘gekapt’ te worden; waarom hij en collega-kappers überhaupt niets meer voelden, valt hij stil. Mensen uit Czystowych, zijn dorp, werden naar binnen gedreven en wat er gebeurde toen een bevriend kapper diens vrouw en zus voor zich had, om hen de haren te knippen, juist voordat ze vergast zouden gaan worden—Abe krijgt het niet over zijn lippen, en wij weten. Lanzmann dringt aan—‘je moet Abe, je weet dat het moet, neem me niet kwalijk’ (woorden van die strekking)—maar Abe verbijst zich, verzucht in het Hebreeuws dat hij er weer aan kapot gaat, net als bij het proces van Neurenberg. Lanzmann blijft aandringen en Abe blijft worstelen, gebiedt hem te stoppen met de opnamen, zegt dat hij dit had zien aankomen, enz. De stilte in zijn getuigenis duurt wel vijf minuten, maar dat weerhoudt de kijker

niet. Die weet. Beter, vermoedelijk, dan wanneer Abe gewoon doorverteld had. En inderdaad, wanneer Abe dan tenslotte toch al zijn moed bijeen raapt en doorgaat, komt het verhaal bijna als een geruststelling.

Los van de kwetsbaarheid van deze en de vele andere getuigenissen in deze film, gaat het mij hier om het mechanisme van beeld, beschrijven en stilte. Hoe komt het dat de kijker ‘weet’, en wat weet hij nou helemaal? ‘Afbeelders’ onder ons (een Spielberg?) zouden misschien verzuchten dat de kijker überhaupt niets weet *totdat* Abe zijn verhaal vervolgt. Maar het soort weten waar de kijker over beschikt is überhaupt niet als informatie te kwantificeren. Wat de kijker weet is weinig minder dan de volle morele omvang van de gruwelen in die gaskamer. En hij weet daarvan omdat zijn verbeelding hem met het gebeurde verwant heeft gemaakt. Abe’s verhaal zet de kijker op de rails, schetst de situatie, reikt de ingrediënten aan. De stilte en de worsteling op Abe’s gelaat hebben de kijker in zijn eigen verbeelding de peilloos diepe ellende doen reconstrueren. Met alleen maar een beschrijving van de gebeurtenissen had de kijker wel informatie vergaard, maar mogelijk zonder die betrokkenheid. Is er bij de kijker alleen maar een sentimenteel gevoel opgewekt—is er slechts medelijden geëvoceerd?²⁶ Mij dunkt van niet. Ons gevoel bouwt de betekenis van de representatie mee op en de mentale en morele aspecten daarvan worden zodoende intiem voor het publiek. Ze worden niet slechts in ons opgewekt (geëvoceerd): ze zijn daar, in het werk (gerepresenteerd). En we *kennen* ze niet slechts, maar *verplaatsen* ons er actief *in*. Ze zijn gerepresenteerd mét het respect dat ze verdienen. Zulke representatie van beleving noem ik, met een oud woord in een nieuwe betekenis, intimatie.

De vijf minuten stilte in het blok van de kapper zijn trouwens helemaal niet stil. Ze bevatten overdonderende beelden. Lanzmann zegt ‘*Shoah* is geen seconde-lang een documentaire’, maar hij vergist zich: het is geen documentaire over de jodenvernietiging, maar wel degelijk een over de getuigenissen. Dit lijkt banaal, maar is cruciaal. Waar in *Schindler’s List* de beelden van de personages ondergeschikt zijn aan de verhaalstructuur, gecontroleerd door de regisseur (zoals we dat mogen verwachten van een fictie-film), zijn het in *Shoah* de beelden zelf die de boventoon voeren en de regisseur dwingen. We zien hoe Abe zich verbijt, hoe hij zijn hoofd in alle richtingen draait om zich uit zijn situatie te wringen. We *zien* hoe hij ‘kapot’ gaat. Hij krijgt alle tijd om zijn gevoelens uit te drukken. De camera gedraagt zich rustig, laat het beeld zichzelf vertellen. Wanneer Lanzmann in dit blok naar een shot snijdt waarbij Abe alleen nog op de achtergrond te zien is, via de spiegel achter twee mannen, generen wij kijkers ons eerder voor Lanzmanns kunstmatige ingreep. Lanzmann lijkt het on gepaste hiervan ook te beseffen, zo snel snijdt hij terug naar een medium-shot. Zelfs dat ene ‘foute’ shot kan Abe echter niet uit het centrum van het beeld krijgen. Abe’s expressie heerst. Uiteraard is het Lanzmann die hem daartoe de gelegenheid biedt. Abraham Bomba wordt met respect in beeld gebracht: moreel juist, epistemisch juist en artistiek juist.

Zoals gezegd verzet Lanzmann zich tegen het vertonen van documentaire beelden van de holocaust (zie motto van dit artikel).²⁷ Maar ongetwijfeld zou Lanzmann de SS-film vertoond hebben als hij er in 1943 over beschikt had. Hij

had zo'n film in de VS kunnen laten zien om te informeren en een ingreep te forceren—overwegingen die iedere schroom voor registratie 'overrulen'. Maar zulk informeren is niet het soort representatie dat we nu nog behoeven. De feiten zouden bekend moeten zijn. Getuigenissen hoeven niet te informeren *dat*, maar moeten vooral intimeren *hoe* een en ander gebeurd is. Spielberg verdedigt *Schindler's List* onder meer met de opmerking dat door zijn film iedereen nu weet dat er massale vernietiging van joden heeft plaatsgevonden. Maar dat is het soort weten dat ook anders bewerkt kan worden en de vraag is wat er van zal bekliven. Dat Lanzmann (in *Shoah*) vertelt en intimeert, in plaats van zijn onderwerp in beeld te brengen, laat zien dat hij onze verbeelding aan het werk wil zetten, en ons zonder reserve bij het getuigde wil betrekken. Wat onze verbeelding te boven gaat—de *Endlösung*—is niet onrepresenteerbaar. Het zwijgen dat Adorno, Lanzmann en zoveel anderen over de *Endlösung* eisen, is geen absolute stilte, maar een ingebed zwijgen dat onze verbeelding juist activeert en het onvoorstelbare intimeert.²⁸

Gaat het in kunst om existentiële ervaringen, dan is Shoah een goed voorbeeld van een representatie in uitvoering wiens artistieke kwaliteit recht evenredig is aan de mate waarin ze respect toont voor de ervaringen die ze representeert. Deze analyse geldt ook voor minder cruciale ervaringen als verliefdheden, achtervolgingen, een man die zijn vrouw een klap geeft, een jongen die treurt over de gemiste kans een jeugdvriend te begroeten, en voor de minder zware kunstwerken die deze pogen weer te geven.

8. Conclusie

Hierboven karakteriseerde ik persoonlijke communicatie als tweede persoons wederkerig. Hierbij is de verbeelding overduidelijk aan het werk.²⁹ Intimatie is hier het artificiële en artistieke analogon van. In intimatie respecteren de kunsten de humaniteit van gerepresenteerd bewustzijn. Intimatie geeft de kijker de opdracht betrokken te raken en niet onthecht te observeren. De expressie van een werk komt tot leven omdat de bijdragen van de verbeelding van de toeschouwer *passen* op wat er door de context in het werk geïntimeerd wordt. En dit gaat zowel op voor documentaire beelden als die in Shoah, als voor ficties.³⁰ De strategie van de representatie in uitvoering lijkt—omdat ze onze verbeelding activeert met het doel te representeren—het meest geschikt voor de representatie van bewustzijn, een taak die de twee andere strategieën niet lijken te erkennen, ofwel omdat ze, sentimenteel, uiterlijke overeenstemming belangrijker achten, ofwel vanwege een grenzenloos wantrouwen daarover en een navenant eenzijdige nadruk op de interactie met het publiek. Representatie van bewustzijn vormt echter ook de motiverende factor achter de beide andere strategieën. Ons geloof in afbeelding, bij voorbeeld, wordt op televisie aangewend voor de belevingen van gewone mensen—hoe emotioneler des te beter, zo lijkt het. En de avantgarde weerbarstigheid is gemotiveerd, gemotoriseerd bijna, door het besef dat technieken waar we eenmaal aan gewend zijn niet meer 'werken', niet langer vermogen te intimeren. En wat er door intimatie zo passend gerepresenteerd wordt is het morele perspectief op de werkelijkheid van de afgebeelden. Eigen-

schappen van een representatie in uitvoering die in de ruimte van de beschouwer gepresenteerd worden, maken dat diens verbeelding de letterlijk afwezige mentale aspecten van de gerepresenteerde wereld actief mee helpt te constitueren en die zo tot leven brengt.

Kunst moet niet minder doen: gewoon maar afbeelden. Maar evenmin meer: proberen onze morele houdingen tegenover de werkelijkheid rechtstreeks te veranderen zoals artistiek iconoclasme voorheeft. Ze moet wat je noemt gepast respect betonen.³¹

Noten

1. Dat dieren *niet* inherent moreel zijn, wil zeggen dat hun motieven nooit moreel zijn, en dat ze, als ze al rechten en plichten hebben, die aan de morele mensenwereld ontlelen.
2. Volgens Paul Kristeller ('The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics', *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton 1980) ving de moderne periode in de kunst aan met twee teksten uit ongeveer 1750: *Les beaux arts réduits à un même principe*, Parijs 1746, van de abt Charles van Batteux, die onze kunsten bijeenvoegde, en *Aesthetica*, Hildesheim 1961 (1750-1758) van Alexander Baumgarten die de filosofische esthetica grondvestte. Zie verder: Mattick, Paul (red.), *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge 1993. Peter Kivy (in *Philosophies of Arts. An Essay in Differences*, Cambridge 1997) beschouwt Batteux' poging als een reductie van alle kunsten tot één hunner. Dat is niet mijn perspectief.
3. Zie het prachtige artikel van Verschaffel, Bart, 'Kleine theorie van het portret', in *De witte raaf*, 81(september-oktober) (1999): 1-5. Volgens Verschaffel kunnen we ook het portret niet bekijken, maar een portret kan onmogelijk dezelfde kwetsbare wederkerigheid inhouden die we van natuurlijke expressie kennen.
4. Empathie kent dus een notie van waarheid, gefundeerd in tweede persoons wederkerigheid, die niet objectief, derde persoons, streng bewijsbaar is.
5. Toestanden die aan een beschrijving beantwoorden. Zie voor een uitgebreidere bespreking van de relatie tussen feiten en typen representaties, Van Gerwen, Rob 'Fictionele emoties en representatie', in *Feit & Fictie*, IV(1) (1998): 13-26.
6. *De Bijbel. Uit de grondtekst vertaald*, Bortel 1981, Exodus 20:4, p. 97.
7. Ernst Gombrich ziet afbeeldingen als substituten, in 'Meditations on a Hobby Horse; or, the Roots of Artistic Form', op vele plaatsen gepubliceerd.
8. Ik besef dat het beeldverbod ook andere wezens aangaat, maar meen dat weinig mensen het serieus zouden nemen als het de afbeelding van mieren, vissen en vogels zou verbieden. Ik wil het beeldverbod vooreerst serieus nemen.
9. Zoals M.T. Ter Borg in een recensie van Arnulf Rainers 'cadaveri' schrijft. Volgens Ter Borg (en Rainer) toont het lijk pas het wezen van de overledene. Mij is zulk cynisme vreemd. Ik neem ook in de schilderijen van Rainer eerder iets waar van de verwondering waar het mij om gaat.
10. De 19e eeuwse dodenmasker-mode lijkt een poging om dit moment te bezweren. Maar wat verwachten we precies van een afgietsel van een gestorven gelaat? Ik citeer Goethe naar Cornel Bierens die meent dat Goethe te ijdel was voor zo'n dodenmasker—onzin natuurlijk. ('De eeuwige glimlach. Dodenmaskers van dichters en denkers', in *NRC-Handelsblad*, 9-4-1999: 25).
11. Michael Tye ziet als wezenlijke eigenschappen van bewustzijn dat het bezeten moet worden door iemand en een uniek perspectief op de werkelijkheid inhoudt. In: *Ten problems of consciousness*, Cambridge, Mass.; London, UK. 1995, 10-25.
12. Zie Vermazen, Bruce, 'Expression as Expression', in *Pacific Philosophical Quarterly*, 67 (1986): 196-224.

13. We weten allemaal tot welke sentimentaliteit ze kan leiden. Vergelijk Savile, Anthony, *The Test of Time*, Oxford 1982, 237-245.
14. Vergelijk Wittgensteins privétaal argument in *Philosophical Investigations*, Oxford 1976 (1953), 293.
15. Gerwen, Rob van, 'Beleving op televisie. Over verneder-tv', in *Vrijtijdsstudies*, 15(2) (1997): 40-51.
16. Vgl. Tormey, Alan, 'Indeterminacy and Identity in Art', in *Monist*, 58 (1974): 205-15.
17. Ook anamorfosen en trompe l'oeuil schilderijen dringen in de context van de beschouwer door. Om een anamorfose te kunnen ontwaren moet de kijker de positie verlaten van waaruit het grotere schilderij zich aan hem voordoet. Zwak gezegd gaat dat ten koste van zijn concentratie op het onderwerp. Vgl. Feagin, Susan, 'Presentation or Representation: the Joy of Trompe L'Oeil', in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56: 234-240, en Varga, Aron Kibédi, *Van Zeuxis tot Warhol: representatie en realiteit*, Amsterdam 1995.
18. Vgl. Gavin, Dawn, 'Orlan', in *Transcript. A Journal of Visual Culture*, 2(2) 5-17.
19. Tentoonstellingscatalogus: *Körperwelten. Einblicke in den menschlichen Körper*, Heidelberg 1998.
20. Volgens José Van Dijck in 'Plastinatie', in *Feit & fictie*, IV(3) (1999): 19-38, p. 36, is 'Plastinatie [...] een symptoom van een postmoderne cultuur [waarin] het lichaam niet langer een gegeven [is] maar een manipuleerbaar object [...]' Maar dat is een wel erg onthechte vaststelling. De rol die expressie speelt getuigt ervan dat het lichaam altijd al manipuleerbaar was, maar nog nooit een gegeven of object.
21. Vgl. Henk Hoflands terechte boosheid om zoveel misdadige banaliteit uit naam van het artistieke domein, in 'De grootte van de dood', in *NRC-Handelsblad*, 3-12-1999.
22. Hoe hetgeen er te zien is *begrepen* moet worden hangt weer wel van een context af, maar opnieuw niet die van de waarneming, maar de (kunst)historische.
23. Zie voor deze suggestie: Dutton, D., 'Artistic Crimes: The Problem of Forgery in the Arts', in *The British Journal of Aesthetics*, 19 (1979): 302-314.
24. Gerwen, Rob van, 'Performers' Personae. On the Psychology of Musical Expressiveness', in Hagberg, Garry (red.), *Improvisation in the Arts*, onderweg.
25. Vgl. Wollheim, Richard, 'Pictorial Style: Two Views', *The Mind and its Depths*, Cambridge (Mass.), London (England) 1993, 171-84.
26. Daarop doelde Lanzmann toen hij verzuchtte: 'Men huilt bij het zien van *Schindler's List*? Het zij zo. Maar tranen zijn een manier van genot, een katharsis. Veel mensen hebben me gezegd: ik kan uw film niet zien, want bij *Shoah* is het niet mogelijk te huilen.' '*Schindler's List* is een onmogelijk verhaal', in *NRC-Handelsblad*, 1994(26-04) (1994): 11.
27. Voor de manieren waarop de holocaust verbeeld is, zie Leeuw, Sonja de, 'Herinnering als documentaire representatie. De film *Nuit et Brouillard* in de geschiedenis van de (historische) documentaire representatie', in *Tijdschrift Media-geschiedenis*, 3 (1999) en Vree, Frank van, 'Auschwitz en de grenzen van de verbeelding', *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiede-*

nis, hoofdstuk 5, Groningen 1995, 116-35.

28. Van Vree (idem, 126) brengt de noodzaak van empathie in *tegen* het vaak geëiste zwijgen. Ik stem in met de noodzaak van empathie maar zie betekenisvol zwijgen daar juist als een onmisbare voorwaarde voor.

29. Zie de simulatie-theorieën van Currie, Gordon, Heal, en Goldman, o.a. in Davies, Martin and Tony Stone (red.), *Folk Psychology*, en *Mental Simulation*, beide Oxford 1995.

30. Vergelijk de ‘cinematografie’ van de onlangs overleden Robert Bresson. Zie Van Gerwen, Rob ‘Fictionele emoties en representatie’, in *Feit & Fictie*, IV(1) (1998): 13-26, vooral 24-25.

31. Met dank aan Ed Winters, Graham McFee, Bart Verschaffel en Aron Kibedi-Varga voor verhelderende suggesties en Mark van Atten voor het werk van Rainer. Een eerdere versie presenteerde ik op de studiedag “The Limits of Aesthetics”, Nederlands Genootschap voor Esthetica, Leuven, 21-22 mei 1999.

Bijschriften

Tussentitelpagina Rembrandt van Rijn: “Zelfportret”. 1661; olie op linnen, 114 x 94 cm (English Heritage, Kenwood House, London).

Afb. 1 Joseph Beuys: “Coyote” (performance), Galerie Block, New York, 1974. De kunstenaar als mystiek sjamaan. Een streng begrensd samenzijn met een mythisch oerdier, de wolf.

Afb. 2 Arnulf Rainer: “Alexander von Humboldt”, 1977/78. Rainer krast ogen en mond weg, als om ons te laten voelen dat we daar niets meer te verwachten hebben.

Afb. 3 [jongetje met traan] Dit plaatje is sentimenteel: het wil medelijden bewerken zonder verdriet te representeren.

Afb. 4 Marcel Duchamp: “Fountain”, 1917, New York. (Gefotografeerd door Alfred Stieglitz). Om dit werk te begrijpen hoef je het niet te zien. Men kan het uitputtend beschrijven, parafraseren. In tegenstelling tot wat wel beweerd wordt is het geen kunstwerk. Het is anti-kunst.

Afb. 5 Joseph Beuys: “Fettstuhl”, 1964. Beuys maakt hier een procédé van wat eerst slechts iconoclasme was, de readymade. Het vet en de stoel worden vanwege de eigen esthetische aard ervaren.

Afb. 6 prof. dr. med. Gunther von Hagens: “Schachspieler. (Ganzkörperplastinat)”, Katalog, p. 173. Een reproductie van een plastinaat kan precies niet (sic) laten zien dat het problematisch is om als persoon tegenover het lijk van een individu te staan en te doen alsof dit een representatie is, een ding dat zijn betekenis elders heeft, niet in zijn eigen bestaanswijze. Von Hagens ontslaat ons ervan moreel betrokken te zijn op een wezen van de menselijke soort.

7327 Woorden (incl. noten)