

## ***KUNST: REPRESENTATIE OF RITUEEL?***

KIBÉDI VARGA OVER HERHALING EN SERIALITEIT IN DE KUNSTEN.

Rob van Gerwen, Utrecht

1. In zijn beroemde *Kunstwerk*-essay constateerde Walter Benjamin dat er met de kunst iets veranderde op het moment dat ze technisch herhaalbaar wordt.<sup>1</sup> Bij voorbeeld kan dankzij nieuwe reproductietechnieken iedereen voortaan een kunstwerk boven zijn schoorsteenmantel hangen. Niet het kunstwerk zelf, want dat—het origineel—hing dan ergens ver weg in een of ander museum, maar toch tenminste een zeer goede kopie ervan.<sup>2</sup> Wanneer professor Varga zich afvraagt of herhaling en serialiteit een goed alternatief vormen voor de conceptie van kunst als mimesis, doelt hij—neem ik aan—niet op deze herhaling van representaties. Ook al vinden we precies deze vorm van repetitie bij één van de voorbeelden die hij noemt: Andy Warhol die een hele reeks met zeefdrukken van Marilyn Monroe

---

<sup>1</sup> Benjamin "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit".

<sup>2</sup> De aura die hierbij verloren zou zijn gegaan heb ik elders begrepen in termen van de morele aspecten van de stijl waarin het werk gesteld is: Gerwen, R. v., "Artistic Excellence as a Moral Quality".

aan de muur hangt. Waarom zou dit soort *multiple art* een alternatief zijn voor onze gangbare conceptie van kunst als mimesis? Er moet een grootsere vraag gesteld worden, en die vraag, is mijn these, stelt Varga ook juist, zonder dit doorlopend met zoveel woorden te doen.

2. Die vraag luidt, of we kunst in plaats van als een vorm van *representatie* niet beter als een vorm van *ritueel* kunnen begrijpen. De ‘herhaling’ in kwestie slaat dan eerder op het idee dat onderwerpen van kunstwerken onverkort (d.w.z. ongekwalificeerd en volledig) in de ervaring van het werk terugkeren, of nog sterker, op het gegeven dat je het onderwerp vaak niet kunt typeren los van de manier waarop het werk dit presenteert.<sup>3</sup> Dat geldt natuurlijk zeker voor ficties. Hoe zou Don Quichotte eruit moeten zien onafhankelijk van hoe hij in het boek van Cervantes beschreven wordt?<sup>4</sup> Als je alle kunst zo gaat benaderen heeft het geen zin meer om haar nog epistemologisch te benaderen en te zoeken naar de relatie tussen het werk en zijn onderwerp elders. Dat onderwerp is dan immers puur een functie van de aard van het werk. Deze opvatting brengt kunst dicht in de buurt van het ritueel. Ook een ritueel ontleent namelijk zijn betekenis aan de beleving van en deelname aan het ritueel.

3. Er is al vaak uitgewijd over hoe we kunst het beste kunnen typeren, onder meer door Arthur Danto. Danto vraagt wat het verschil is tussen een representatie en diezelfde representatie maar dan als kunstwerk?<sup>5</sup> De twee representaties zijn niet van elkaar te onderscheiden, zo Danto, en wat maakt nou dat één ervan een kunstwerk is? Danto’s welbekende antwoord is: theorie.<sup>6</sup> Het is de theorie over de aard en werking van kunstwerken die maakt dat we in een bepaald geval beslissen dat de ene representatie wel een kunstwerk is en de andere niet. Zonder de theorie over hoe een museum iets pas tot een kunstwerk maakt, zou Duchamps *Fountain* gewoon een urinoir zijn gebleven. Dat iets een kunstwerk is hangt dus af van externe overwegingen—van wat wij aan het ding toebedelen—en niet van de eigenschappen van het ding zelf. Van de kunstwereld en niet van het kunstwerk. Zo’n *nominale* opvatting kan goed overweg met alles wat er momenteel uit naam van de een of andere kunstvorm aan ons ter appreciatie wordt voorgelegd, een

<sup>3</sup> We zien een zwakkere variant van deze these in Gadamer’s opvatting van de absolute gelijktijdigheid van alle ervaringen van een kunstwerk, in *Die Aktualität des Schöne* en “Ästhetik und Hermeneutik”, en een empirische uitwerking in Uricchio’s *Media, Simultaneity, Convergence*. Zie ook mijn “Gadamer over gelijktijdigheid”.

<sup>4</sup> Zie mijn “De ontologische drogreden. Over de filmische representatie van het uiterlijk van fictionele personages”, onderweg.

<sup>5</sup> O.a. in Danto *The Transfiguration of the Commonplace, A Philosophy of Art*.

<sup>6</sup> In Danto *After the End of Art* verklaart hij overigens deze positie weer verlaten te hebben.

beetje té goed zelfs. Ze geeft ons niet de *redenen* waarom we iets daadwerkelijk een kunstwerk vinden, of er als zodanig mee omgaan—ze zegt slechts dát het klaarblijkelijk kunst is.<sup>7</sup> Maar als het gaat om een urinoir, vier en nog wat minuten nietgespeeld pianospel en een serie plastisch chirurgische operaties, dan is dat geen erg instructieve opmerking.

4. Varga gaat weliswaar niet rechtstreeks in op deze discussie, maar hij zoekt zeker naar de eigen aard van kunst—en plaatst dat in herhaling eerder dan mimesis—en in die realistisch getinte zoektocht heeft hij mijn sympathie, ook al zoek ik zelf de aard van kunst juist wel in haar representatieve vermogens en denk ik dat ‘herhaling’ ons terugvoert naar iets waar de fijne kunsten een paar eeuwen geleden juist van zijn los gekomen. Dat loskomen van de kunst van het rituele heeft ons goed gedaan, meen ik, doordat het de prioriteit erkent die in onze cultuur aan *representatie* gegeven wordt boven een opgaan in de werkelijkheid. Over de historische achtergrond hiervan zal ik het vandaag niet hebben<sup>8</sup>, noch over de vraag hoe we kunst moeten definiëren<sup>9</sup>. Wat me wel zal bezighouden is de oppositie tussen representatie en ritueel, en de methode om over die oppositie na te denken.

5. Kunst herhaalt, volgens Varga, ze bootst niet na, en: dat definieert haar beter dan mimesis, omdat de theorie van kunst als mimesis, of als nabootsing, *ofwel* van een model uitgaat—en kunstenaars geen modellen hanteren—, *ofwel*, zoals in de Romantiek, oorspronkelijk vereist—en dat bezitten objecten noch subjecten, volgens Varga. Daar komt bij dat er voorbeelden van herhalende kunstwerken te over zijn. Ik verdedig de door Varga aangevallen theorie maar gebruik daarvoor liever de notie ‘representatie’ dan ‘nabootsing’ of ‘mimesis’. ‘Nabootsing’ acht ik ongeschikt omdat die term (in onze tijd) technische reproductie bevoordeelt boven artistieke. *Qua nabootsing* wint een *CD* het zeker van de uitvoering die ze reproduceert. Wat immers bootst een uitvoering na? In zekere zin hebben we in de *CD* iets wat zozeer lijkt op wat ze reproduceert, dat ze er zowaar mee samenvalt. Dat beantwoordt meteen een van de vragen die Varga in 1995 (p. 3) stelde: kan

<sup>7</sup> Wat de Open Vraag onverlet laat of het ook terecht kunst is. Deze vermogens en onvermogens deelt deze positie overigens met die van George Dickie in vele publicaties, o.a. Dickie “The Institutional Conception of Art”. Voor laatstgenoemde kritiek, zie: Tilghman *But is it Art?* Overigens lijkt Tilghmans vraag voornamelijk betrokken te zijn op de marginale kunsten die onze musea vullen en als ‘de’ kunst worden beschouwd. Mainstream kunstvormen als film en televisie kennen alle filosofische problemen die die marginale kunsten teisteren, minus die bij de avantgardes eeuwig opdoemende vraag of het eigenlijk wel kunst is en waarom dan wel. Wie uitgaat van de, door mij hier provocerend ‘mainstream’ genoemde kunsten film en televisie, krijgt meer ruimte voor vragen die er voor ons toe doen, zoals de waarde en betekenis van kunst voor mensen, de relevantie van de kunst voor onze cultuur en samenleving, de aard en relevantie van morele beoordeling der kunsten, enz. Voor een overzicht van de discussie: Davies *Definitions of Art*.

<sup>8</sup> Zie daarvoor mijn “De representatie van bewustzijn”.

<sup>9</sup> Meer daarover in mijn “The Definition of Art”.

een representatie zijn onderwerp zo volledig benaderen dat hij ermee samenvalt? Natuurlijk bevredigt dit antwoord niet. Maar om te weten waarom ze niet bevredigt behoeven we een uitleg van de verschillen tussen reproductie en representatie—de CD laten we dus liever voor een andere keer, het is niet Varga's onderwerp. Ook een *foto* bootst de werkelijkheid beter na dan een schilderij of beschrijving—zozeer zelfs dat ze het bestaan van wat er in de foto getoond wordt *ipso facto* bewijst. Misschien dat we deze connotatie van 'nabootsing' nog wel willen, maar hoe houden we de strikt technische *registratie* buiten de theorie? En een foto 'bewijst' niet doordat ze nabootst, maar door haar *causale verbinding* met wat ze afbeeldt.<sup>10</sup> 'Mimesis' zou mogelijk een betere term zijn, ware het niet dat die term al zo'n lange geschiedenis heeft, dat ze welhaast ondefinieerbaar is geworden. 'Representatie' is dan tenminste nog relatief ongeschonden. Het heeft een algemenere betekenis dan 'voorstelling' of 'afbeelding'—die vooral op visuele representaties slaan. En het suggereert, zoals Varga terecht signaleert, dat er een relatie bestaat met zijn onderwerp elders, dat immers in de representatie *opnieuw* gepresenteerd wordt. Welnu, om enig epistemologisch begrip van die *relatie* mogelijk te maken, is het goed om een fenomenologische vergelijking te maken tussen representaties en rituelen.

6. Ik zal van twee werkdefinities uitgaan:

\* Een egocentrisch<sup>11</sup> waar te nemen entiteit of gebeurtenis is een *representatie als ze ons er* (dankzij fenomenologische conventies behorend tot de kunstvorm en de stilistische vermogens van de kunstenaar) toe aanzet er nonegocentrisch<sup>12</sup> iets anders *in waar te nemen*<sup>13</sup>, ofwel in onze verbeelding ofwel met een welbepaalde selectie van onze uitwendige zintuigen, en *alleen dan* wanneer deze laatste waarneming zijn norm van gepastheid in de egocentrisch waargenomen entiteit of gebeurtenis heeft.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Zie Scrutons "Photography and Representation".

<sup>11</sup> Waarneming is alleen dan egocentrisch wanneer de belichaamde waarnemer er volledig mee gemoeid is—niet alleen als persoon, maar ook als handelend lichaam—d.w.z. wanneer alle gegevens van alle zintuigen in principe relevant zijn en waarnemer en waargenomene zich in één en hetzelfde tijdruimtelijke continuüm bevinden.

<sup>12</sup> Waarneming is non-egocentrisch wanneer niet alle zintuigen of niet alles wat die zintuigen bereikt in principe bijdraagt aan de waarneming, met als gevolg dat de waarnemende persoon niet als handelende persoon op het waargenomene is betrokken. Het waargenomene bevindt zich in een andere tijd en ruimte dan de waarnemer.

<sup>13</sup> Zie voor deze notie van zien-in: Wollheims "Seeing-As, Seeing-In, and Pictorial Representation", alsmede de kritische bijdragen in Gerwen, Ed. *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*.

<sup>14</sup> Ofwel, alles wat we tot de betekenis (hoe ook opgevat) van een representatie rekenen moet op het egocentrisch waar te nemene teruggevoerd kunnen worden.

\* Een *ritueel* is een egocentrisch waar te nemen entiteit of—meestal—gebeurtenis die ons er (dankzij fenomenologische conventies behorend tot het ritueel) toe aanzet ons deze entiteit of gebeurtenis zelf nonegocentrisch<sup>15</sup> als iets anders te verbeelden.<sup>16</sup>

7. In beide gevallen is er weliswaar sprake van een actieve betrokkenheid van de beschouwer op het werk of de gebeurtenis, maar bij een ritueel gaat die op in het medium. Het ritueel zou daarom beter als een presentatie dan als een representatie gezien kunnen worden. De God Dionysos is aanwezig in de Dionysische feesten. Meedoen met zo'n feest betekent Dionysos ervaren. Er is geen God *buiten* het feest waar dat feest dan naar zou *verwijzen*. Het feest presenteert hem, maakt hem letterlijk aanwezig. Ieder van die feesten *herhaalt* de godheid. Bij rituelen een gepastheidsnorm zoeken lijkt daarom volkomen ongepast. Een ritueel *is* wat een ritueel *doet*—en wat het doet doet het in onze beleving. Ook al kunnen er allerlei externe sociale, psychologische, evolutionaire, economische betekenissen aan rituelen *toegeschreven* worden, uit zichzelf betekenen ze allereerst zichzelf, of beter: hun betekenis toont zich in het ritueel zelf. Nu is het ook bij representaties, maar zeker ook bij kunstwerken, nog zo gek niet om de nadruk te willen leggen op de eenmalige manier waarop ze iets doen verschijnen—en op hun individuele stijl.<sup>17</sup> In een andere context zou ik dat ook zeker willen verdedigen. En een van de eerste eisen ten aanzien van kunstwerken is dat je ze zelf moet hebben ervaren om ze te kunnen beoordelen. Toch is de eerste veronderstelling voor iets wil het representeren dat het zich *onderscheidt* van wat het presenteert en dit niet alleen maar herhaalt.<sup>18</sup> Het *gerepresenteerde* doet zich aan de beschouwer voor op een manier die diens waarneming *van het werk* te buiten gaat. Dát houdt de stelling in mijn definitie in, dat een representatie in zijn eigen waarneembare uiterlijk<sup>19</sup> een

<sup>15</sup> Vandaar (vanwege deze onthechtheid) de soms immorele aard van rituele gebeurtenissen, zie volgende noot.

<sup>16</sup> *Magie* baseert zich op ritualiteit, *correctheidsnoties* zijn alleen toepasbaar op representatie. Representatie richt zich op tegen het reliëf van een morele wereld (een wereld waar morele normen gelden); ritualiteit formeert desgewenst naar willekeur zijn eigen normen, die hoewel amoreel, soms wel ingrijpen in het leven dat normaliter door de moraal wordt bestierd. Vandaar dat rituelen vaak handelingsalternatieven instigeren die we in normale context immoreel achten: offers.

<sup>17</sup> Ik bedoel deze term in Wollheim's zin: als de stijl die een kunstenaar moet bevechten op 1. zijn eigen lichamelijke, 2. zijn inzichten in de traditie en 3. zijn materiaal. Zo'n individuele stijl heeft daarom psychologische realiteit (ze moet en kan in termen van zo'n bevechten begrepen worden—onder voortdurende terugkoppeling naar de werken zelf, uiteraard). Sommige kunstwerken kunnen prestilistisch zijn en andere poststilistisch, wanneer de kunstenaar zijn stijl nog niet verworven heeft, dan wel, respectievelijk, haar weer verloren is. Vgl. Wollheim "Pictorial Style: Two Views".

<sup>18</sup> Linguïstische zelfverwijzing is contingent, afhankelijk van stringente conventies omtrent referentie. "Deze zin heeft vijf woorden" ontleent haar betekenis aan het onderscheid tussen taal en metataal.

<sup>19</sup> Bij de literaire kunsten ligt dat moeilijker daar het hier om de (retorische) stijl van beschrijven gaat en natuurlijk niet om het uiterlijk van de letters op het papier.

norm van gepastheid heeft voor onze attributies. De zintuiglijke verschijning van een kunstwerk—de verf op het canvas, etc.—vormt het gereguleerde voertuig naar iets anders.

8. Dit is wat representaties van rituelen onderscheidt voor zover het onze beleving betreft. Een ander verschil tussen rituelen en representaties hangt samen met het verschil tussen representeren en presenteren. Als ik aan mijn gehoor zou willen uitleggen wat mijn moeder voor iemand is, kan ik haar gaan beschrijven, haar uiterlijk, haar persoonlijkheid, haar gedrag. Mocht men meer willen, dan kan ik een schilderij laten zien, maar dat overtuigt mijn gehoor wellicht niet van haar uiterlijke verschijning. Ik kan dan een paar foto's laten zien en nog kan men onovertuigd blijven. Tot op dat moment heb ik haar op verschillende manieren gerepresenteerd. De enige stap die ik dan nog kan zetten is haar binnen te roepen, en haar direct te *presenteren*. Kijk, hier staat mijn moeder, dit is ze. Maar nu verandert er wezenlijk iets aan onze situatie, want tot nog toe konden we in redelijke onbewogenheid over mijn moeder denken en zeggen wat we wilden, maar met haar in de buurt wordt dat moeilijker. Representaties laten ons wel *denken en voelen* omtrent hun onderwerp, maar een exemplaar van dat onderwerp spreekt ons tevens moreel in ons *handelen* aan. Die eigenaardigheid van presenteren en tonen vinden we ook bij rituelen. Rituelen betrekken onze gehele, morele, belichaamde persoon in de gebeurtenissen, en niet slechts ons denken en voelen.

9. Nu is het niet moeilijk in te zien dat veel hedendaagse kunstwerken, zoals performances en installaties, zich als een rituele werkelijkheid gedragen.<sup>20</sup> Zo worden installaties pas adequaat genoten wanneer de beschouwer zich er als het ware in begeeft. Een ander, zeer saillant voorbeeld waar Varga me op opmerkzaam maakte, is *Omnipresence* van Orlan. Een serie van zeven plastisch chirurgische operaties waarin deze Franse kunstenares Orlan zich gelaatstrekken laat aanmeten uit meesterwerken uit de kunstgeschiedenis. De neus van een niettoegeschreven Diana, de mond van Europa van Boucher, het voorhoofd van Mona Lisa, de kin van de Venus van Botticelli en de ogen van Gerome's Psyche. Het thema van dit werk is complex: ons idee van de maakbaarheid van het menselijk gelaat, de

---

<sup>20</sup> Zelfs Derrida's deconstructivistische verzet tegen het 'logocentrisme' kan als een ritualisering (van de filosofie) beschouwd worden.

scheiding tussen de performer en haar werk, het uitwendige en het inwendige, de aanspraak op onze verontwaardiging. Naast de scheiding tussen het 'werk' en de 'maker' wordt hier ook de scheidslijn tussen het werk en zijn publiek opgeheven. Immers, als het werk volledig samenvalt met de kunstenaar en de kunstenaar met de persoon, wordt het voor ons ongepast om moreel afzijdig te blijven. Mijn morele bewustzijn steigert ook inderdaad. Deze serie van plastisch chirurgische operaties gaat ondanks Orlans artistieke intenties over zijn eigen beperkingen. Orlan wil haar hele lichaam open laten snijden en via monitoren van binnen bekijken, en het ook volledig laten construeren naar eigen goeddunken. Haar hele lichaam? Wel, alles, behalve haar stem.<sup>21</sup> Maar waarom haar stem niet?<sup>22</sup>

10. Een van de waardevolle vragen die Varga onlangs stelde<sup>23</sup> kan nu theoretisch gesitueerd worden: kan een representatie zijn onderwerp zo volledig benaderen dat hij ermee samenvalt? De voorbeelden die hij hierbij bespreekt zijn de druiven op een schilderij van Zeuxis waarvan men beweert dat de vogels er aan hebben willen pikken, wat een geval zou zijn van een mimesis waarbij het onderwerp met zijn representatie samenvalt; en Warhol's Campbell's Soup blikken, waarvan er niet alleen meerdere instanties zijn, maar die ook niets meer voorgeven te doen dan hun originelen te herhalen. (1995, p. 18).<sup>24</sup>

11. Is Zeuxis' trompe l'oeil een representatie volgens mijn werkdefinitie? Wat doen Warhol's herhalingen met ons concept van representatie? Vragen, waar we niet verder mee komen wanneer we niet eerst bestuderen wat representaties met hun beschouwers doen. Varga, hoe gevoelig hij ook blijkt voor de vragen die ertoe doen, lijkt dit probleem toch te willen overslaan. In verschillende publicaties beschrijft hij onze fenomenologische problemen in termen van de theorieën die we erover huldigen.<sup>25</sup> Zo zouden we sinds de antieke tijd de kunsten onterecht als

<sup>21</sup> Dawn Gavin (in een interview in *Transcript* Vol. 2, 517) citeert Orlan als volgt: "I have always considered my voice distinctive, and have no wish to change it. Effectively my voice is my security, I know that I can accept any failure, as my voice will always remain within me... Furthermore, it would be very serious for me to alter my voice. In French, the word 'voix' (voice) sounds the same as 'voie', meaning 'path', so this in effect would mean changing my chosen path, changing my standpoint." (p.15). Alsof ethymologie, laat staan klankovereenkomst, zoiets als een argument is. Het argument is dat ze haar natuurlijke expressie helemaal niet wil opgeven.

<sup>22</sup> Omdat die stem de laatste plek is waar ze haar natuurlijke expressie wenst te handhaven, niet wenst op te offeren aan de artistieke expressie van haar 'werk'. Kunstenaar en werk zijn toch gescheiden, dus, en de kunstenaar en de persoon ook. Zie mijn "Installaties: Alledaags of Artistiek?", elders in dit *Jaarboek*.

<sup>23</sup> In Varga *Van Zeuxis tot Warhol: representatie en realiteit*, p. 3.

<sup>24</sup> Overigens heeft Daniel Herwitz in 1993 nog betoogd dat er eenduidig artistieke verschillen zijn tussen Warhol's Brillo boxes (nog zo'n voorbeeld van herhalingen) en de 'originelen'; die van Warhol zijn van hout, en bewerkt, beschilderd. Het verschil tussen beide is niet slechts de kunsttheorie die dat verschil uitlegt, pace Danto. (*Making Theory, Constructing Art*. University of Chicago Press, 1993).

<sup>25</sup> Varga *Kunstsoorten, media en medialiteit*, en ook in "Multimediality and the Senses".

monomediaal opgevat hebben, terwijl ze juist multimediaal op ons inwerken. De *traditionele* voorbeelden zijn de schilderkunst, die strikt visueel is, en de muziek, die strikt auditief is. Volgens Varga is dergelijke vermeende monomedialiteit eerder uitzonderlijk. Mijn analyse is precies andersom. Om te kunnen begrijpen hoe kunstvormen ons aanspreken, moeten we starten met de simpelere vormen. Maar ik ben er dan ook *niet* op uit om de referentie of ‘betekening’ te begrijpen, om een epistemologie of semiotiek van de kunsten te funderen, maar om van kunstwerken de werking te achterhalen, en het morele belang daar weer van. Precies daarom ook interesseert me de vergelijking met rituelen.

12. Eigenlijk probeer ik Danto’s vraag over de ononderscheidbare representaties te beantwoorden. In het kort komt mijn stelling er op neer dat niet alle representaties de *kunstmatige* analoog proberen te zijn van een *natuurlijke* expressie van *mentaal leven*. Dat proberen alleen kunstwerken. De interactie tussen kunstwerk en publiek moeten we begrijpen naar analogie van die tussen mensen. Ik bedoel niet dat kunstwerken hun natuurlijke tegenhanger proberen na te bootsen, in de zin van hem af te beelden, te representeren. Een kunstwerk komt niet zomaar aan zijn taak tegemoet door een huilend gezicht af te beelden. Kunstwerken proberen mentaal leven te representeren *zoals* mensen het vermogen uit te drukken.<sup>26</sup> Die taak is ontstaan vanwege een besef van de fenomenologische verschillen tussen het waarnemen van een ander en het waarnemen van een representatie. Het wegvallen—in een representatie—van de automatische transparantie naar uitgedrukt mentaal leven en van de morele aanspraak die daaruit volgt, is een uitdaging: dit vraagt om compensatie. Ritualisering lijkt hiervoor een optie—volgens mij één die dood loopt in immoraliteit. Maar er zijn nog meer artistieke representatieve mogelijkheden. Ik denk dan aan intimatie, een notie die ik elders heb besproken, maar evenzeer aan wat Varga in zijn Zeuxistekst zelf aandraagt, als een derde weg naast mimesis en herhaling, waarbij het onrepresenteerbare van iets erkend wordt, zoals bij voorbeeld in “de sluier van Timanthes”. Timanthes besluit het gezicht van Agamemnon te versluieren op het moment dat deze overmand wordt door te extreem verdriet en een onoplosbaar gevoelsconflict. Professor Varga houdt hier echter op. Ja, hij

---

<sup>26</sup> Althans de kunsten zoals wij die erkennen, de fijne kunsten. Zie Kristeller, 1980, en mijn “De representatie van bewustzijn”.



noemt nog het sublieme, alsof dat een positieve notie is: alsof door te zeggen dat iets onrepresenteerbaar is ook gezegd is wat voor iets het is: “het zit in de klasse der dingen waarover we niets meer kwijt kunnen”. Maar gek genoeg gaat het bij het sublieme altijd om ons fenomenaal bewustzijn, om een ‘hoe het is om iets mee te maken’: dát pretenderen te kunnen afbeelden doet het tekort. En daarin geloof ook ik. *Intimatie* is de wijze waarop in kunstwerken fenomenaal bewustzijn gerepresenteerd wordt—door activering van de verbeelding van de beschouwer. Dat Timanthes Agamemnons gezicht niet toont berust op een artistieke keuze, niet op de extreme aard van het betrokken gevoelsleven. Timanthes vindt Agamemnons moment van extreme vertwijfeling blijkbaar belangrijk genoeg om te proberen er onze warme belangstelling voor op te wekken en van ons te vragen ons erin te verplaatsen. Timanthes intimeert het. De andere overwegingen van Agamemnon mochten blijkbaar wel aan afbeelding opgeofferd worden. Het is het soort analyse dat ik hier voorstel, dat aan dit vermogen van de kunsten überhaupt toekomt. Vandaar mijn voorstel om kunst fenomenologisch te benaderen en naar haar werking te vragen, in plaats van in termen van (multi) medialiteit.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Varga "Multimediality and the Senses".

## LITERATUUR

- Benjamin, W. (1936) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Danto, A. (1997) *After the End of Art*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press
- Danto, A.C. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace, A Philosophy of Art*. Cambridge, Mass., Harvard University Press
- Davies, S. (1991) *Definitions of Art*. Cornell University Press
- Dickie, G. (1973) "The Institutional Conception of Art". Tilghman, B.R., Ed. *Language and Aesthetics*. Lawrence, University of Kansas Press, 21-30
- Gadamer, H.-G. (1964) "Ästhetik und Hermeneutik" *Gesammelte Schriften*.
- Gadamer, H.-G. (1997) *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart, Reclam.
- Gerwen, R.v. (1996) "The Definition of Art". *Art and Experience*. Utrecht, Department of Philosophy, Utrecht University, 57-72
- Gerwen, R.v. (2000) "De representatie van bewustzijn". *Feit & Fictie*, V, 2
- Gerwen, R.v. (forthcoming) "Artistic Excellence as a Moral Quality".
- Gerwen, R.v. (2001) "Installaties: Alledaags of Artistiek?". Peperstraten, F.v., Ed. *Jaarboek voor esthetica 2001*. Rotterdam, Nederlands Genootschap voor Esthetica
- Gerwen, R.v. (2000) "Gadamer over gelijktijdigheid". *Feit & Fictie*, V, 2
- Gerwen, R.v., Ed. (2001) *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*. New York, Cambridge University Press
- Gerwen, R.v. (forthcoming) "De ontologische drogreden. Over de filmische representatie van het uiterlijk van fictionele personages".
- Kristeller, P.O. (1980) "The Modern System of the Arts: A Study in the History of

- Aesthetics". *Renaissance Thought and the Arts*. Princeton, Princeton University Press
- Scruton, R. (1983) "Photography and Representation". *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. London, New York, Methuen, 102-126
- Tilghman, B.R. (1984) *But is it Art?* Oxford: Blackwell.
- Uricchio, W. (1997) *Media, Simultaneity, Convergence: Culture and Technology in an Age of Intermediality*. Utrecht, Faculteit der Letteren
- Varga, A.K. (1995) *Van Zeuxis tot Warhol: representatie en realiteit*. Amsterdam, VU Uitgeverij
- Varga, A.K. (1997) *Kunstsoorten, media en medialiteit*. Amsterdam, K.N.A.W.
- Varga, A.K. (1997) "Multimediality and the Senses". *ASCA Brief 1997*. Amsterdam, A.S.C.A., 157-177
- Wollheim, R. (1980) "Seeing-As, Seeing-In, and Pictorial Representation". Wollheim, R., Ed. *Art and its Objects. Second Edition*. Cambridge, Cambridge University Press., 205-226
- Wollheim, R. (1993) "Pictorial Style: Two Views". *The Mind and its Depths*. Cambridge (Mass.), London (England), Harvard University Press, 171-84

Frans van Peperstraten (red.)

Jaarboek voor esthetica

ISSN 1568-2250

Trefw.: Filosofie, esthetica

© 2001 Nederlandse Genootschap voor Esthetica

Vormgeving: Joanne Vis

Druk: KUB-drukkerij, Tilburg