

Het sublieme anno nu

Een verkenning van het hedendaagse sublieme in de tentoonstelling *Meer Licht*



Bachelorthesis

Loes van Huisseling

S4211235

Docent: T. Vermeulen

Abstract

In this thesis I have examined contemporary status of the sublime arts. The artworks on which this examination is based, were exhibited in the exposition *Meer Licht* by Museum De Fundatie in Zwolle. This exhibition was composed by art critic Hans Den Hartog Jager, whom has described the new sublime as ‘a return of beauty without its former innocence’. This definition or description lacks a sound theoretical approach and doesn’t regard the relationship between contemporary sublime art and its historical and theoretical predecessors.

By making formal analyses of *The End* by Ragnar Kjartansson, *The Sunset Series* by Olafur Eliasson and *Zeebrugge* by Gert Jan Kocken, I have found several ‘new’ formal features of this supposed contemporary sublime. The features can be described by their resemblances with both romantics and postmodern theories, artistic structures and strategies. The contemporary sublime arts I have described, are showing a constant movement between postmodern and romantic notions regarding the sublime. They appropriate the postmodern notions about temporality and the sublime moment and display a typical postmodern irony towards the sublime presentation, as well as they show a romantic nostalgia for a representation of this sublime and a preference for romantic, natural themes.

Since these features and theoretical approaches seem to depend on both romantic as postmodern aesthetics and theories, I have suggested to regard the contemporary sublime as a cultural product of the metamodernism. This metamodernism encompasses a constant unbalanced oscillation between several cultural dominants. This allows romantic/modern and postmodern strategies, approaches and interpretations of the sublime to coexist. The artworks of Kjartansson, Eliasson and Kocken seem to allow a similar movement between these poles, but it has to be said that this suggestion for a metamodern framework needs to be further examined in a larger artistic and cultural context.

Inleiding

In 2011 vond in museum De Fundatie te Zwolle de tentoonstelling *Meer Licht* plaats. In *Meer Licht* werd de eigentijdse voortzetting van de sublieme kunsten onderzocht. Schrijver en kunstcriticus Hans den Hartog Jager stelde de tentoonstelling samen en schreef een begeleidend essay getiteld *Het Sublieme, het einde van de schoonheid en een nieuw begin*, in plaats van een tentoonstellingscatalogus.

Het thema van het verhevene is alom aanwezig in de kunstgeschiedenis, maar hoe gaat men in het heden om met het sublieme? De samenstelling van een nieuwe tentoonstelling over de *hedendaagse* interpretatie van dit thema impliceert dat de kunstenaars op dit moment dus een nieuwe invulling aan het sublieme geven. Den Hartog Jager ziet dit voornamelijk in een terugkeer van de schoonheid en richt daar zijn essay op, maar een theoretisch of filosofische uiteenzetting ontbreekt. In deze thesis zal ik, aan de hand van de analyse *The End* van Ragnar Kjartansson, *The Sunset Series* van Olafur Eliasson en *Zeebrugge* van Gerard Kocken - werken die allen tentoongesteld werden in *Meer Licht* - een eerste verkenning doen naar de formele kenmerken en theoretische basis van het hedendaags sublieme. Mijn onderzoeksvraag luidt dus als volgt: Hoe toont het sublieme zich in de tentoonstelling *Meer Licht* (2011) van museum de Fundatie?

Om deze vraag te kunnen beantwoorden, geef ik eerst een theoretische uiteenzetting van de belangrijkste denkers en filosofieën op het gebied van de sublieme traditie die voor de hedendaagse sublieme kunst als uitgangspunt fungeren. Bij de formele en theoretische analyses van de kunstwerken, zal ik steeds terugverwijzen naar het theoretisch framework in dit hoofdstuk. Ik zal mij toespitsen op twee belangrijke denkers op dit gebied: de romantisch/moderne filosoof Immanuel Kant en de postmoderne filosoof Jean-Francois Lyotard.

Het romantisch sublieme

Het sublieme of verhevene is een veelgebruikt thema in de kunstgeschiedenis, dat door de eeuwen heen steeds een andere invulling heeft gekregen. De sublieme kunst roept een dreigende, afschuwwekkende en onbevattelijke, maar tegelijkertijd fascinerende (esthetische) ervaring op, die zelfs een gevoel van genot kan geven. Ik zal beginnen met het uiteenzetten van esthetica van het romantisch sublieme.

De romantische traditie kent haar oorsprong in het begin van de 19^e eeuw. In deze stroming stond de individuele expressie van de persoonlijke belevingswereld van de kunstenaar centraal. “A Romantic work of art expresses the unique point of view of its creator.”¹ De natuur was voor romantische kunstenaars een goede allegorische vertaling van hun innerlijke belevingswereld: “(..) most European (especially German) landscape painting to some degree expressed the Romantic view (...) of nature as a “being” that included the totality of existence in organic unity and harmony. In nature (...) artist found an ideal subject to express the Romantic theme of the soul unified with the natural world”.² Het romantische ideaal hield dus een vereniging van de mens, zijn ziel en de natuur in.

De romantische traditie van landschapsschilderingen, kende ook haar eigen interpretatie van het sublieme. Het sublieme van de romantische traditie vindt haar heil voornamelijk in de transcendentale aard die romantici aan de natuur toeschreven. Immanuel Kant, een van de belangrijkste filosofen ten aanzien van het sublieme, legt in zijn *Kritiek van het Oordeelsvermogen* uit, waarin volgens hem het verhevene of sublieme in de natuur schuilt:

“Willen we de natuur dynamisch als verheven beoordelen, dan moet ze als vreeswekkend worden voorgesteld (...). Want in de esthetische beoordeling (zonder begrip) kunnen we het vermogen hindernissen de baas te worden alleen beoordelen aan de hand van de grootte van de tegenstand. Nu is datgene waaraan we tegenstand willen bieden, iets kwalijks, en een object van vrees als we ontdekken dat onze vermogens er niet tegen opgewassen zijn.”³ De natuur is voor romantici dus een entiteit waarin elementen van verhevenheid en transcendentie verscholen zijn, evenals een dreiging, gevaar of onbevattelijkheid.

De filosofische opvatting die hieraan ten grondslag ligt, is ook afkomstig van Kant. Hij omschrijft de sublieme ervaring als het moment waarop de verbeelding faalt een object te kunnen verbeelden dat bij een concept, het verstand, past. Kant onderscheidt in zijn *Kritiek* het domein van de Rede van die van het Verstand. Het verhevene behoort puur tot het domein van de Rede en kan niet worden opgenomen in het verstandelijke domein.

De sublieme ervaring houdt een confrontatie met het onvermogen van de menselijke geest in. Het verstand kan geen passend concept vinden een verheven object of entiteit (uit de ideeënwereld van de Rede) en wordt hierdoor gefrustreerd. “ The feeling of the sublime is a

¹ Honour (1979): 18

² Kleiner (2010): 625

³ Kant (2009): 153

feeling of displeasure that arises from the imaginations inadequacy, in an aesthetic estimation of magnitude, for an estimation by reason, but it is at the same time also a pleasure, aroused by the fact that this very judgement of the inadequacy, namely, that even the greatest power of sensibility is inadequate, is [itself] in harmony with rational ideas, insofar as striving toward them is still a law for us.”⁴

Het is het falen van de rationele geest, of eigenlijk de ervaring die hieruit voortkomt, die de mens dichter bij de sublieme ervaring brengt. De verbeelding van het sublieme van Kant kan worden bereikt door de negatieve representatie. Deze steunt op de inadequatie van de (beeldende) kunsten om een gepaste representatie te geven van het concept van het sublieme, absolute of oneindige. De sublieme kunst van Kant presenteert de mogelijkheid dat het onpresenteerbare bestaat, juist door de inadequatie van de rationele geest op te roepen in het kunstwerk. De lege abstrahering die de verbeelding ervaart wanneer zij een representatie van het oneindige of absolute wil vinden, presenteert in feite het oneindige, het sublieme.

Anton van den Braembussche expliciteert dit idee van de negatieve representatie: “De ideeën van de Rede – de ziel, de onsterfelijkheid, God – kunnen noch zintuiglijk worden uitgebeeld, noch door begrippen onder woorden gebracht worden. Zij kunnen echter wel, op onrechtstreekse wijze, worden voorgesteld door analogieën: zij kunnen met andere woorden gesymboliseerd worden. Pas zodra de stormachtige zee een symbolische lading krijgt, wordt zij het voorwerp van het sublieme”.⁵ “Het gaat echter wel degelijk om begrippen, maar het zijn onbepaalde, nog niet volledig geëxpliciteerde begrippen van een bovenzintuiglijk ideaal, dat door het genie in een zintuiglijke voorstelling wordt voorgesteld, hoe gebrekkig deze ook mag zijn.”⁶ In feite wordt er dus alsnog een rationele ‘overwinning’ van het verstand op het verhevene gesuggereerd; er wordt toch een rationele schatting gemaakt van de onbevattelijke entiteit.⁷

Het postmodern sublieme

Volgens de postmoderne filosoof Jean-François Lyotard, is dit echter onmogelijk. Het sublieme van Kant is er nog steeds op gericht het onpresenteerbare visueel zichtbaar te maken en hoewel gebeurt dit dankzij een negatieve representatie, blijft het een nostalgische

⁴ Kant (1987): 114-115

⁵ Braembussche (1994): 169

⁶ Braembussche (1994.): 171

⁷ Shaw (2006):83

“mijmering naar de verloren inhoud van het sublieme” vertonen.⁸ Het sublieme wordt in deze zin alsnog geconceptualiseerd en gedomesticeerd door het verstand, wat een nostalgisch verlangen verraad; een esthetiek die nog steeds het verlangen heeft de brug tussen concept, perceptie en een geestelijke of verstandelijke mediatie te slaan.

Het Kantiaans sublieme wordt volgens Lyotard betekenis dus nog steeds ondergebracht in het domein van het schone en het rationele. Dat is een probleem, want dan zal het verstand proberen te interveniëren, wat op zijn beurt de sublieme ervaring onderdrukt of ruïneert. Dit is wat Lyotard ‘the destruction of experience’ noemt⁹. De loutere ervaring van het kunstwerk wordt direct verstoord door het verlangen van het verstand dit werk te conceptualiseren of te bevatten. In het essay “Presenting the Unpresentable” legt Jean-Francois Lyotard uit dat met de intrede van de fotografie in de kunstwereld de roep om het schone direct vervuld kon worden: “The widespread introduction of industrial and post-industrial techno-sciences, of which the invention of photography is only one aspect, evidently signifies painstaking programming, by means of optical, chemical and photo-electronic processes, of the production of beautiful images. These images immediately bear the stamp of the laws of beautiful images”.¹⁰

Lyotard legt uit dat de grootschalige productie van *beautiful images* tot een vernietiging van ervaringen kan leiden: “Loss of aura is the negative aspect of the hardware involved in producing the photograph. (...) The body of amateur photography has almost nothing to do with experience and owes almost everything to the experiments of industrial research laboratories. As a result; it is not just beautiful, but too beautiful”.¹¹

In massa’s geproduceerde ‘mooie plaatjes’ konden gemakkelijk zelf gemaakt worden; iedereen hield zich bezig met de schone beelden en deed dit op dezelfde manier, waardoor de mooie foto’s niet beladen zijn met persoonlijke ervaringen of affect, maar met de geprefabriceerde esthetische kwaliteiten die de fabrikant mogelijk maakte. Het is de massaproductie van deze mooie plaatjes geweest, die men te veel confronteerde met deze afbeeldingen, waardoor ze leeg zijn geraakt, betekenisloos.

Deze vernietiging van ervaring houdt dus ook in dat de afbeeldingen van het romantisch sublieme pittoresk, standaard en bevattelijk zijn geworden. Om te voorkomen dat het

⁸ Shaw (2006): 116

⁹ Lyotard (1982): 132

¹⁰ Lyotard (1982):132

¹¹ Lyotard (1982): 132

sublieme wordt ondergebracht in het verstandelijke domein stelt Lyotard, geïnspireerd door de abstracte expressionist Barnett Newman, voor dat het sublieme een directe ervaring moet zijn, die niet wordt onderbroken door een interventie van het verstand. Het postmodern sublieme heeft daarom het karakter van een gebeurtenis, een *event*, dat plaatsvindt voordat het menselijke verstand zich probeert te mengen in de confrontatie tussen concept, presentatie en begrip.

Lyotard formuleerde dit karakteristiek van tijd- en ruimteloosheid aan de hand van de werken en de essays *The Sublime is Now* en *Prologue for a New Aesthetic* van Barnett Newman. De kunstenaar legt in zijn werken altijd de nadruk op het *event*: er gebeurt iets. Wat er gebeurt, wordt niet expliciet gemaakt, alleen voelt de toeschouwer dát er iets gebeurt. Newmann noemt zichzelf geen sublieme kunstenaar, maar Lyotard legt uit waarom juist zijn werken een goede representatie van het postmodern sublieme zijn: “Het *now* van Newman, het *now* zonder meer, is aan het bewustzijn onbekend en kan er niet door geconstitueerd worden. Eerder is het dat, wat het bewustzijn in de war brengt en onttroont, wat het niet lukt te denken en zelfs wat het vergeet om zichzelf te constitueren. Wat wij niet kunnen denken, is dat er iets gebeurt. Niet een groot evenement in de betekenis van de media. Ook geen klein evenement, maar een gebeurtenis”.¹²

Het postmodern sublieme sluit zich dus direct af voor een interventie van het verstand. Het gaat om een gebeurtenis, die wij ‘niet kunnen denken’. Hierdoor toont het postmodern sublieme geen enkele nostalgie naar de realistische traditie van de juiste representatie. Dat wil zeggen dat, waar het moderne en romantische sublieme zich nog probeert te tonen volgens de regels van het realisme en zich alsnog laat conceptualiseren, het postmodern sublieme weigert zich visueel kenbaar te maken. Het is een intrinsieke eigenschap geworden die zich berust op het plotselinge onverklaarbare moment, dat zich manifesteert in de confrontatie met het kunstwerk, maar nergens verwijst naar een mogelijke visuele representatie van het sublieme.

Lyotard legt uit dat het postmoderne kunstwerk op deze manier een consensus van goede smaak, die het mogelijk maakt een gezamenlijke nostalgie voor het onbereikbare te voelen, vernietigt.¹³ Het werk onttrekt zich namelijk aan de regels van goede smaak of het schone, doordat het helemaal geen representatie van een concept behelst. Het concept kan dus ook niet als schoon worden herkend.

¹² Lyotard (1992): 94

¹³ Shaw (2006): 123

De postmoderne sublieme kunst laat, volgens de filosoof, het sublieme ‘gebeuren’, voordat het verstand kan interveniëren. Lyotard legt dit ook uit in het essay *Het Onmenselijke: causerieën over de tijd*: “Het Ding verwacht niet dat men het een bestemming geeft, het verwacht niets, het doet geen beroep op de geest. (...) Ze is presentie, in zoverre ze voor de geest niet-presenteerbaar en altijd aan zijn greep onttrokken is.”¹⁴ Het ding, de sublieme entiteit, wordt ‘gepresenteerd’ als een moment *op zichzelf*, dat nergens toe dient. Op deze manier verzetten de postmoderne sublieme kunsten verzetten tegen harmonie en logica.

De postmoderne sublieme kunsten verzetten zich dus tegen een conceptualisatie en een vormelijke -zelfs negatieve- representatie van het sublieme, in tegenstelling tot het romantisch en modern sublieme dat op Kant gestoeld is. Volgens Lyotard wordt dit bereikt door het sublieme zich in een onbestemd *event* te laten openbaren, waardoor het verstand dit moment niet kan bevatten en de geest daadwerkelijk wordt geconfronteerd met haar onvermogen het verhevene te begrijpen of overstijgen middels het verstand, het concept of rationele meetbaarheid. Philip Shaw, auteur van *The Sublime*, vat dit als volgt samen:

“Postmodernism, as Lyotard sees it, is not a deviation from but rather a radicalization of Kants original ‘Analytic’; it aims to maintain the shock of the sublime so as to prevent the ascendancy of the rational over the real. Unlike modernism, therefore, which ‘allows the unrepresentable to be put forward only as the missing content’, Lyotard claims that the postmodern ‘outs forward the unrepresentable in presentation itself’.¹⁵ Deze sublieme kunsten presenteren niet het ontbreken van het sublieme in een vormelijke of bevattelijke representatie, maar demonstreren dus simpelweg de onmogelijkheid van een sublieme presentatie.

¹⁴ Lyotard (1992): 139

¹⁵ Shaw (2006): 116

Hoofdstuk 2

Ragnar Kjartansson – *The End – Rocky Mountains* (2009)

In *Meer Licht* werd het videokunstwerk *The End – Rocky Mountains* van Ragnar Kjartansson tentoongesteld. De IJslandse hedendaagse kunstenaar, die zich voornamelijk bezighoudt met performance- en videokunst, maakte *The End* in twee onafhankelijke fasen. Het eerste deel is een dertig minuten durend videokunstwerk dat hij maakte met de bevriende muzikant Davið Þór Jónsson; daarvoor verbleef hij in de Canadese Rocky Mountains. Het andere deel van het werk bestaat uit een performancekunstwerk dat zich gedurende zes maanden heeft afgespeeld op de Biënnale van Venetië in 2009. Het eenmalige performance-aspect maakte geen deel uit van *Meer Licht*, maar omdat de video en de performance worden gepresenteerd als één kunstwerk en het performancestuk ook interessante aspecten van de sublieme traditie belicht, zal ik op het belang van dit deel van het kunstwerk later terugkomen.

In een interview van het Australische Freemantle Arts Centre vertelt de kunstenaar iets over zijn keuze voor dit gebied: “(...)Veel mensen denken dat het werk is opgenomen in IJsland, maar het is eigenlijk in de Rocky Mountains in Canada. Het is een locatie die vaak gebruikt wordt voor de *cold westerns*”.¹⁶

Hoewel er een begeleidend essay bij de tentoonstelling werd gepubliceerd, in plaats van een tentoonstellingscatalogus, heeft de auteur Hans den Hartog Jager geen aandacht besteed aan dit specifieke werk. Naar de reden waarom dit werk is opgenomen in een tentoonstelling over het sublieme, kan de bezoeker aanvankelijk alleen maar gissen.

Formele analyse

In de video, die via vijf kanalen geprojecteerd wordt op verschillende wanden in een hiervoor ingerichte sobere ruimte, zijn afwisselend één of twee mannen zichtbaar. Het zijn Kjartansson en Jónsson en zij begeven zich in een groot besneeuwd berglandschap. In elk beeld bespelen zij instrumenten. Er hoort ook een audiospoor bij de video: hierop is de countrymuziek te horen die de mannen spelen. Kjartansson en Jónsson zijn gekleed een spijkerbroek, dikke truien en lange bontjas. Ze dragen meerdere sjaals en een bontmuts met een lange dierenstaart. De *shots* zijn inhoudelijk van eenzelfde narratieve kwaliteit: in elk *shot* wordt er countrymuziek gespeeld tegen een achtergrond van besneeuwde bomen en bergen. Ze zijn

¹⁶ Video Freemantle Arts Centre: ‘Ragnar Kjartansson discusses The End’ (19-02-2015)
<https://www.youtube.com/watch?v=dJRrTdj6Pvc> (geraadpleegd op 8-6-2015)

echter wel verschillend: sommige beelden zijn *close-ups*, andere zijn *medium shots* of *medium long shots* en er is een *long shot* te zien van de twee kunstenaars aan de voet van een besneeuwde berg. De voorstellingen variëren ook onderling. In drie van de video's zijn beide kunstenaars te zien. Zij spelen samen gitaar, drums en banjo. Er is één solo-shot van Kjartansson en één van zijn collega Jónsson. In sommige shots staan andere instrumenten centraal. Het beeld van Kjartansson die tegen de achtergrond van een grote witte bergketen, op een zwarte vleugel pingelt, is indrukwekkender dan de *close-shots* met zijn collega. Op de beelden zelf overheerst het natuurlandschap. Dit tafereel duurt zo'n 30 minuten; daarna start de video weer opnieuw.

Romantische invloeden

De confrontatie met dit werk roept een vervreemdende ervaring op. De achtergronden van de beelden, de kalme sneeuwlandschappen, de witte dennenbomen en uitgestrekte vallei, lijken te refereren naar de romantische Europese schildertraditie van de 19^e eeuw. Hierin waren landschapsschilderingen een op zichzelf staand genre, zoals in eerdere tradities, maar kreeg het landschap voor het eerst een meer allegorische invulling, zoals ik illustreerde in het eerste hoofdstuk.

De connotaties met de romantische schildertraditie zijn niet lukraak of ongefundeerd. Kjartansson zou geïnspireerd zijn door *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819), een werk van de romantische schilder Caspar David Friedrich, waarin twee mannen zich bij een donkere eik in een grillig nachtelijk landschap bevinden en naar de maan staren.¹⁷ Er wordt dankzij deze formele overeenkomsten van landschappen een verwantschap gecreëerd met de romantische traditie.

In de Romantiek 'ontstond' er een echte traditie in de schilderkunst die zich bezighield met een thematische behandeling van het sublieme.¹⁸ Ook werd dat sublieme vaak middels een natuurlijke allegorie uitgebeeld. Kunsthistoricus Hugh Honour schrijft in een hoofdstuk uit zijn boek *Romanticism*, 'The Morality of Landscape', het volgende over sublieme romantische landschappen: "They express that feeling for the sublimity of nature - the exhilarating terror inspired by rushing torrents, roaring waterfalls, precipitous crags, unattainable mountain peaks - which had grown steadily stronger in the course of the eighteenth century."¹⁹ Volgens de esthetica van Kant, die grotendeels als 'richtlijn' in de

¹⁷ <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/ragnar-kjartansson/>

¹⁸ Honour (1979): 118

¹⁹ Honour (1979): 57-58

romantisch sublieme traditie geldt, kan de natuur als dynamisch verheven beschouwd worden. Zij wordt dan als object van vrees voorgesteld, zoals ik toelichtte het eerste hoofdstuk.

Een romantisch subliem werk?

De combinatie van een confrontatie met een groots natuurlandschap en de directe creatieve expressie van de twee kunstenaars, sluit goed aan bij de romantische noties die ik eerder beschreef. Het valt achter te betwijfelen of het werk ook subliem kan worden genoemd. Het is dan ook lastig te bepalen of Hans den Hartog Jager deze definitie van het dynamisch-natuurlijke sublieme heeft gehanteerd bij het selecteren van dit werk voor *Meer Licht*.

Slechts het beeld van Kjartansson, solo achter zijn grote vleugel tegen de achtergrond van een immense bergketen, als een klein figuur verdwijnend in de overweldigende natuur, zou volgens deze definitie in aanmerking kunnen komen voor de titel 'subliem', echter lijkt dit thema vrij ironisch benaderd te worden. Op de reden waartoe ik dit als ironisch reken, zal ik later terugkomen.

Eenzijds lijkt *The End* dus binnen een romantisch frame te opereren. Maar daar wringt het ook: er is niet alleen sprake van een referentie naar de romantische schildertraditie. De bontjassen, de countrymuziek, het *home-video*-achtige karakter van de beelden lijken niet te rijmen met een puur romantische benadering. De bonte kleding speelt een belangrijke rol in het stuk. Met hun *mise-en-scene* lijken de kunstenaars te refereren naar de westernklassieker *Jeremiah Johnson* uit 1972, geregisseerd door Sydney Pollak, waarin de hoofdpersoon soortgelijke bontjassen en mutsen draagt en zich in een overeenkomstig landschap bevindt. De gespeelde countrymuziek versterkt deze connotatie met westernfilms.

Daarnaast heeft het werk het karakter van een *home-video*: de camera, waarschijnlijk op een statief geplaatst, verandert in elke video niet van perspectief en treedt zo op als een registrerend instrument. Ook benadrukken de projectie door middel van *beamers* en de tamelijk lage beeldkwaliteit de filmische aard van het werk. Bovendien wordt de film in een eindeloze loop afgespeeld, wat de toeschouwer de mogelijkheid geeft de momenten steeds opnieuw te bekijken. Dit benadrukt het 'onechte', geënceneerde karakter van de momenten in de video. Deze kwaliteiten en de verwijzingen naar de *cold western* films, leiden ertoe dat *The End- The Rockies* niet slechts in haar romantische framework kan worden geïnterpreteerd.

Twee modi: romantiek en ironie

De juxtapositie van een romantisch thema met elementen uit de *western* en de countrymuziek lijkt dus misplaatst of ietwat vreemd: het werk past in ieder geval niet binnen een puur romantische context, maar *The End* is ook meer dan een exploratie van voormalige western-decors of een registratie van een zelf geschoten country-videoclip. Het lijkt alsof er in deze video twee modi tegen elkaar worden afgezet: de romantische kunstenaar wordt geconfronteerd met ironie. De achtergrond van besneeuwde, eindeloze en immense bergtoppen herinneren aan de traditionele verschijningen van sublieme kunst, zoals deze bekend zijn van Caspar David Friedrich en William Turner.

De andere modus die hier opereert, is er dus een van ironie. De kledij van de mannen oogt gedateerd en ietwat sullig en de countrymuziek klinkt vlak en hol in de grote indrukwekkende vallei. De twee mannen spelen muziek, maar klinken verre van virtuoos. Ze spelen echter wel vol overgave. Daarnaast draagt de aard van het beeld, een videoprojectie, bij aan het geënceneerde karakter van de ‘optredens’. Het tafereel komt om deze reden niet direct over als indrukwekkend of groots; eerder als een beetje melig. Het werk doet door bovengenoemde combinaties van stijlen lichtelijk absurdistisch aan. Humor en spel onderbreken de directe opkomst van sublieme gevoelens of connotaties die het berglandschap wellicht hadden kunnen oproepen. De kijker wordt verward een door combinatie van oogstrelende natuurlijke tafereelen en komisch banale optredens. Een oprechte ervaring van het sublieme lijkt bewust te worden tegengewerkt.

Kjartansson en zijn kompaan trekken de afgelegen bergen in, bepakt met instrumenten. Zij lijken op zoek naar goddelijke inspiratie, wat een typisch romantisch ideaal is. De goddelijke inspiratie die zij zoeken is niet zichtbaar voor de toeschouwer en lijkt zich ook niet te openbaren aan de kunstenaars. Het tafereel doet daarvoor simpelweg niet indrukwekkend genoeg aan; de ironische elementen die ik hierboven noemde blokkeren een dergelijke romantisch-sublieme ervaring. De toeschouwer lijkt dus niet te worden blootgesteld aan een afbeelding van een sublieme confrontatie met de overweldigende natuur, zoals dat in de werken van Friedrich en Turner lijkt te gebeuren. In plaats daarvan krijgt de toeschouwer dus een tamelijk melig tafereel voorgeschoteld. In elke video bevinden de kunstenaars zich steeds in een ander landschap, steeds met andere instrumenten, samen of alleen. Het zijn verschillende pogingen in een geënceneerde zoektocht naar goddelijke inspiratie en het romantisch sublieme. Echter, door het gebruik van zulke ironische elementen (o.a. de countrymuziek, de bontmutsen), lijken zij hun eigen pogingen ook te ondermijnen.

De postmoderne vernietiging van ervaring

Kjartansson lijkt aan de slag te gaan met postmoderne vraagstukken rondom het romantisch sublieme: kan een mens nog wel zo geïnspireerd raken of zich nietig voelen door mooie natuurgezichten of eindeloze afgronden? De bergenaanzichten van Turner zien we in reclames voor verzekeringsmaatschappijen, foto's van uitgestrekte landschappen en mistige bosrijke tafereelen prijken op menig Insragram account. Het romantische sublieme heeft geen impact meer, het is opgeslokt door consumentisme en wordt in hapklare brokjes aan de toeschouwers gepresenteerd. Dit is wat de postmoderne filosoof Jean-François Lyotard bedoelt met “the destruction of experience”, een notie die ik in het eerste hoofdstuk uiteen gezet heb.²⁰

Kjartansson lijkt minder afstand te hebben genomen van het romantisch-theoretisch uitgangspunt van het sublieme dan zijn postmoderne voorgangers. Volgens de theorie van Jean-François Lyotard kan het sublieme nooit getoond worden: de sublieme ervaring ligt juist besloten in hetgeen wat het verstand niet kan bevatten: “For Lyotard, the status of the sublime Thing is determined again by its resistance to the ‘mind’”.²¹ Een afbeelding, video, sculptuur of schilderij van iets onbevattelijks maken is onmogelijk, zoals Lyotard met behulp van Kant aantoonde: “Lyotard: postmodernism ‘outs forward the unrepresentable in presentation itself’”.²²

De representatie van het onpresenteerbare

Het sublieme kan in deze zin dus niet getoond worden, maar het lijkt er op dat Kjartansson zich niet bezig houdt met deze onmogelijkheid zoals postmoderne kunstenaars dit deden. Hetgeen wat de video nu juist niet toont, is een definitief onvermogen tot het bereiken van de sublieme ervaring. In feite belichamen deze twee aparte spellen of aspecten het centrale probleem van de sublieme kunst van de post-postmodernisten. Want in de wetenschap dat niets van het sublieme toonbaar of bevattelijk is, is het erg lastig een nieuwe, hedendaagse interpretatie van sublieme kunst te maken. De kunstenaar blijft in *The End – The Rockies* eigenlijk schipperen tussen de twee mogelijkheden. De zoektocht naar goddelijke inspiratie wordt niet zozeer geridiculiseerd, maar er wordt wel degelijk een spel mee gespeeld. Een dergelijke sublieme ervaring zoals voorgesteld door Friedrich, wordt dan ook niet helemaal

²⁰ Lyotard (1982): 132

²¹ Shaw (2006): 130

²² Lyotard (1984): 79

uitgesloten. Kjartansson oppert op een speelse manier de mogelijkheid dat een sublieme ervaring bestaat of haalbaar is, zonder hier direct antwoord op te geven.

The End – the Rockies sluit niet uit dat de mogelijkheid tot een confrontatie met het sublieme wel degelijk bestaat. Hoewel de speelse en ironische benadering centraal staat, tracht Kjartansson wel degelijk iets met zijn werk te *tonen*. Zijn zoektocht impliceert op zichzelf al de neiging het sublieme zichtbaar te willen maken. Kjartansson vertoont melancholische verlangens ten opzichte van dit thema, die de postmoderne kunstenaars al compleet hadden losgelaten: “(.) Modernity stalls in nostalgic reverie for the lost contents of the sublime, offering the reader the promise of some ultimate ‘reconciliation of the concept and the sensible, it is then that the postmodern arises to impart a stronger sense of the impossibility of this task.’”²³ De postmodernisten hadden alle verlangens naar een presentatie van het onpresenteerbare losgelaten, waar modernisten en romantici toch een naar formele representatie zochten.

Een verlangen naar representatie

Kjartansson lijkt hetzelfde te doen: hij wil het iets van dit sublieme kenbaar maken; hij wil het benaderen. Kjartansson focust zich op de visuele (en auditieve) representatie van het sublieme, waardoor hij in de Kantiaanse termen van het sublieme ondergebracht kan worden. Het kunstwerk stelt zich namelijk wel open voor de toeschouwer; hij laat het verstand toe te interveniëren en het werk te conceptualiseren. In deze zin verschilt dit werk ook met de postmoderne sublieme kunsten, die deze ervaring bij aanvang al als onbereikbaar en onmogelijk ervaren. Het postmodern sublieme weigert zich te laten conceptualiseren en bij het aanschouwen ervan mag het verstand dan ook geen rol spelen.

Het lijkt er dus op dat Kjartansson in *The End – The Rockies* zich beweegt tussen een interpretatie van het nostalgische romantisch sublieme en het cynische postmodern sublieme. Het feit dat hij schippert, toont al aan dat Kjartansson de sublieme ervaring niet direct afwijst; hij blijft een verlangen hebben het te willen tonen of te raken, maar deze poging wordt wel door ironie geïntervenieerd. *The End* oscilleert dus tussen een romantische en een postmodern paradigma, hij wijst beide niet direct af, maar zegt ook niets toe.

Hetzelfde geldt voor het tweede aspect van *The End*: het zes maanden durende performance kunstwerk voor de Biënnale in Venetie. Dit performance werk is vanzelfsprekend geen deel

²³ Shaw (2006): 123

geweest van de tentoonstelling *Meer Licht*, maar sluit inhoudelijk goed aan bij *The End - The Rockies*. In dit deel van het werk sloot Kjartansson zich zes dagen per week op met medekunstenaar Páll Haukur Björnsson, die elke dag in slechts een speedo gekleed zich liet portretteren door Kjartansson. De kunstenaars brachten schilderend, rokend en drinkend hun dagen door, terwijl zij hun bezigheden als een groot tableau vivant tentoonstelden in het Palazzo Michiel dal Brusa. In dit deel gingen zij wederom aan de slag met het cliché van de romantische kunstenaar die in afzondering goddelijke inspiratie vindt.

Hoofdstuk 3

***The Sunset Series* van Olafur Eliasson (2006)**

In de tentoonstelling *Meer Licht* is ook een werk van de IJslandse en Deense kunstenaar Olafur Eliasson opgenomen. Eliasson is regelmatig verantwoordelijk voor groots opgezette *land art* projecten en architecturale installaties die natuurfenomenen nabootsen. Hij verwierf grootse bekendheid met *The Weather Project* in de Turbine Hall van Tate Modern, waar hij de zon artificieel deed op- en ondergaan. Diezelfde zon was voor Hans den Hartog Jager aanleiding een zoektocht naar het hedendaags sublieme te initiëren. Volgens Den Hartog Jager is er geen enkele hedendaagse kunstenaar die zich zo goddelijk opstelt als Eliasson²⁴. Met de installaties waarin hij natuurverschijnselen beheerst, zoals in *The Weather Project* (2004), *The New York City Waterfalls* (2008) en *Green River* (1998-2001), blijkt hij in staat een tijdelijk, artificieel universum te kunnen scheppen.

Wellicht is er uit praktische oogpunten voor de selectie van deze serie in *Meer Licht* gekozen: het werk is een relatief eenvoudige fotoserie die ook voor de ruimtelijke mogelijkheden van museum De Fundatie geen grote uitdaging biedt, in tegenstelling tot sommige andere werken van Eliasson. Toch hebben er ongetwijfeld meer dan alleen praktische overwegingen meegespeeld bij de keuze van juist dit werk.

Formele analyse

The Sunset Series uit 2006 is in vergelijking met Eliassons gigantische installaties en landschapskunst een bescheiden werk. De fotoserie bestaat uit 25 bijna identieke foto's, die in kolommen van vijf naast elkaar zijn geplaatst. De foto's zijn tamelijk klein en hebben een zwarte omlijsting, wat de afbeeldingen kadreert en als het ware 'afsluit'.

De kunstenaar maakte in een tamelijk kort tijdsbestek vijftientig afbeeldingen van eenzelfde zonsondergang en arrangeerde de foto's in chronologische volgorde in vijf rijen. Op iedere afbeelding is het nét iets later en gebeurt en ook nét iets anders. Het resultaat is een deconstructie van een tamelijk pittoreske zonsondergang, uitgestreken over vijftientig momenten, in warme roodoranje kleuren. Ogenschijnlijk is dit werk eenvoudigweg en ondubbelzinnig mooi. Het zijn plaatjes van een prachtig natuurfenomeen: een felgekleurde zonsondergang, contrasterend met de donkere bergen waartegen zij ondergaat. Het is daarnaast ook een tamelijk dreigend tafereel: de bergen vormen een donkere massa

²⁴ Den Hartog Jager (2011): tussen pp 128-131

waarachter een oranje zon ondergaat. Ook de zee die de bergen omringt, is duister en lijkt bijna over te gaan in het berglandschap.

Ondanks het ogenschijnlijk mooie tableau, worden mijn ogen al snel onrustig als ik langer naar het tafereel - of beter gezegd: de taferelen- kijk. Het is moeilijk de aandacht op één punt te richten. Bovendien is het lastig kiezen: welke zonsondergang is nu echt het mooist? Om welke *gaat* het eigenlijk? Welke van deze is dé ultieme zonsondergang? Dat wordt voor de kijker niet duidelijk, want de chronologische volgorde die Eliasson aanhoudt, is natuurlijk en veronderstelt geen hiërarchie. Het feit dat er geen hiërarchie wordt verondersteld en de toeschouwer niet in de juiste richting wordt gestuurd, maakt dat dit werk geen louter comfortabele esthetische ervaring biedt.

Den Hartog Jager over Eliasson

Den Hartog Jager noemt in de tamelijk korte beschrijving van *The Sunset Series* de dubbelzinnigheid van het werk: “(..) aan de ene kant besef je dat je zo’n ultiem subliem moment nooit kunt vasthouden, beheersen, dat het je door het verstrijken van de tijd altijd door de vingers glipt. Tegelijkertijd ironiseert Eliasson het belang dat wij aan dat ene sublieme romantische beeld toekennen. Zijn vijftientig zonsondergangen soms mooier dan één? Bestaat er eigenlijk wel zoiets als een ultieme zonsondergang?”²⁵

Den Hartog Jager beschrijft hoe het werk de notie van een ultieme romantische foto bevraagt. Hij verbindt daarnaast direct het begrip ‘subliem’ aan *The Sunset Series*, maar legt niet uit waarom hij deze term kan gebruiken. Hoogstwaarschijnlijk refereert Den Hartog Jager naar de thema’s van het romantisch sublieme, zoals dat bekend is van de Duitse Caspar David Friedrich (1774-1840) of de Britse landschapsschilder William Turner (1775 – 1851). In deze periode in de kunstgeschiedenis waren overweldigende natuuraanzichten, zoals bergen, zeeën en zonsondergangen de ultieme verbeelding van een sublieme confrontatie tussen de nietige mens en de onmetelijke krachten van de natuur. Alexander Rauch schrijft in het hoofdstuk “Classicisme en Romantiek: de schilderkunst van Europa tussen twee revoluties” over de *Schipbreuk* (1805), *Slavenschip* (1840) en *Sneeuwstorm* (1812) van William Turner: “(...) zij zijn niet alleen opmerkelijk vanwege de gehanteerde stijl, maar ook vanwege de nadruk die gelegd wordt op het noodlot, op de hulpeloosheid van de mens ten opzichte van het natuurgeweld”.²⁶ *The Sunset Series* heeft inderdaad gelijkenissen met de kunsten van het romantisch sublieme: er is sprake van een overweldigende, weidse natuur

²⁵ Den Hartog Jager (2011): tussen pp. 128-131

²⁶ Rauch (2000): 321-322

waarin de mens absoluut opgeslokt zou kunnen worden. Ook zijn de kleuren van het tafereel dreigend en aangenaam tegelijk. Maar zijn deze foto's echt subliem in een romantische betekenis, zoals Hans Den Hartog Jager zo gemakkelijk beweert?

Het romantisch sublieme

Allereerst moet worden gesteld dat een romantisch subliem kunstwerk, zoals dat van Friedrich of Turner, altijd tracht de confrontatie tussen het onvermogen van de menselijke geest en de onbevattelijkheid van een sublieme kracht of entiteit te verbeelden. In het genot van de kennismaking met het geestelijk onvermogen – het onvermogen om de sublieme krachten te begrijpen en te conceptualiseren- vindt de echte sublieme ervaring plaats.²⁷

In de romantische traditie schuilt die sublieme kracht vaak in natuurlijke verschijnselen of woeste landschappen. Deze natuuraanzichten worden op een dusdanig overweldigende of juist vormeloze manier afgebeeld, dat ze voor de toeschouwer van onmetelijke of overdonderende kracht moeten getuigen, simpelweg te groot voor de menselijke geest. Het is dus praktisch een voorwaarde dat een romantisch subliem werk een element van onbevattelijkheid, overweldiging of irrationaliteit bevat, dat de domesticatie van het sublieme door de geest voorkomt, zoals Kant het mathematisch en het dynamisch sublieme beschrijft in zijn *Kritiek van het Oordeelsvermogen*.²⁸

The Sunset Series blokkeert een interventie van de geest niet. Sterker nog: het moedigt het juist aan. Eliasson heeft er heel bewust voor gekozen de zonsondergang te deconstrueren tot vijftieng momenten. Deze ontleding van een moment of het algemene concept van de zonsondergang, heeft twee effecten. Ten eerste heeft deze ontleding een praktische consequentie: het werk bestaat uit meerdere kleine beelden, die nooit allemaal tegelijkertijd bekeken kunnen worden. De foto's kunnen onmogelijk op zichzelf overweldigend zijn, want ze zijn simpelweg te klein.

Daarnaast duiden de ontleding en de chronologische volgorde van de foto's op een rationele en menselijke hand in dit werk. Het is een typisch modern westerse reflex om tijd in rationele, bevattelijke segmenten te verdelen. Den Hartog legt uit dat Eliasson het onbeheersbare van het verstrijken van de tijd zichtbaar wil maken²⁹. Eliasson maakt het verstrijken van de tijd inderdaad zichtbaar, maar maakt het juist daarmee ook beheersbaar. Door een moment vast te leggen op beeld en in kleinere fragmenten te verdelen, is hier juist

²⁷ Verwijzing naar citaat Shaw uit hoofdstuk 1: "the Feeling- for us" (p.4-5)

²⁸ Kant (2009): 139-143

²⁹ Den Hartog Jager (2011): tussen pp. 128-131

sprake van een rationele interventie. Het wordt verkleind en in een volgorde geplaatst, waardoor men kan zien hoe de tijd verstrijkt.

Deze volgorde, de constante herhaling van bijna identieke beelden, dwingt de toeschouwer de beelden steeds opnieuw te bekijken en het ‘sublieme’ moment steeds opnieuw te herleven. Hierin hint Eliasson naar mijn mening op een vernietiging van de oprechte ervaring, waar ik later in dit hoofdstuk nog op terug zal komen. Kort gezegd lijkt de herhaling van bijna identieke afbeeldingen, archetypen zelfs, overeen te komen met de herhaling van ‘schone plaatjes’ in een systeem van industriële massaproductie, zoals Lyotard beschrijft in zijn essay ‘Presenting The Unpresentable’. Eliasson heeft op bovengenoemde manieren het beeld van een tamelijk indrukwekkend en groots verschijnsel juist rationeel en bevattelijk gemaakt, in plaats van subliem.

Het cliché

Daarnaast bevat de kleine omschrijving van Den Hartog Jager van *The Sunset Series* een dubbelzinnigheid die interessant is. Hij schuwt niet om dit werk, zoals ik al eerder noemde, als subliem te bestempelen. Toch noemt hij een afbeelding van een vlammeende zonsondergang ook het “allerbekendste romantische cliché dat je kunt bedenken.”³⁰ Hoe kan iets dat tegelijkertijd herkend wordt als cliché, ook worden beschouwd als iets subliems?

Wellicht biedt de postmoderne filosofie over het sublieme inzicht. In zijn essay “Presenting the Unpresentable” legt Jean-François Lyotard uit dat sinds de intrede van de fotografie er een grote behoefte en consumptie is ontstaan voor schone afbeeldingen, zoals ik toelichtte in het eerste hoofdstuk.³¹ Deze roep om ware schoonheid is gestoeld op de esthetische regels over het schone, zoals ze verschenen in de *Kritiek van het Oordeelsvermogen* van Immanuel Kant. Hierin wordt gesteld dat schone objecten vooral moeten voldoen aan de juiste regels van representatie, die het mogelijk maken voor de toeschouwer het object als datzelfde object te herkennen. Het voorgestelde object sluit aan bij het concept van het object dat je als toeschouwer hebt en dankzij deze herkenning ervaart men plezier en vindt men een object schoon of mooi. Deze aangename ervaring van het schone houdt, volgens Lyotard, een vernietiging van ervaring en een verlies van het ‘aura’ van de afbeelding in.³²

³⁰ Den Hartog Jager (2011):

³¹ Verwijzing naar toelichting bij Lyotards ‘Presenting the Unpresentable’ in hoofdstuk 1: pp. 6.

³² Verwijzing naar toelichting bij Lyotards ‘Presenting the Unpresentable’ in hoofdstuk 1: pp. 6

Lyotard refereert naar dit verschijnsel, het verdwijnen van het aura van de foto, als “the destruction of experience”. In feite duidt Lyotard hier op een cliché; een afbeelding die zijn oorspronkelijke en persoonlijke betekenis is verloren, maar perfect past in een serie van behagende en bekende massa-geproduceerde beelden. Dit mechanisme van technologisering en de-romantisering heeft ook plaatsgevonden op het terrein van het sublieme. Gigantische bergaanzichten, zeeën en landschappen doken op in reclames en gingen circuleren binnen een kapitalistische sfeer en het alledaagse leven.

De foto's van *The Sunset Series* lijken dat clichématige karakter van de zonsondergang te willen gebruiken. *The Sunset Series* refereert thematisch naar een archetypische zonsondergang: het is een ver-aanzicht van een bergketen, die perfect in het kader van de foto valt. Hoewel de sfeer veel dreigender is dan bij een typisch romantische gemeenplaats van de zonsondergang, zijn de thematische overeenkomsten te duidelijk om niet te bespreken.

Zoals Den Hartog Jager ook uitlegt, ironiseert Eliasson het belang dat wij aan zo'n romantisch beeld toekennen. De zonsondergang is inderdaad een bekend cliché uit de kunstgeschiedenis. Maar in dit werk functioneert het niet louter als een cliché, als een uitgemolken, betekenisloos beeld. Eliasson deconstrueert het beeld, hij ontleedt het. Het is een onderzoekend experiment naar de sublieme kracht van de zonsondergang. Door het in stukjes te verdelen, probeert hij het te begrijpen. Den Hartog Jager besteedt, naar mijn mening, te weinig aandacht aan het verschil tussen het sublieme romantische cliché waar Eliasson op hint en de daadwerkelijke uitwerking van dit beeld op de toeschouwer. Want wanneer ik als toeschouwer langer naar het werk kijk, raak ik steeds verder verwijderd van die veronderstelde sublieme schoonheid. Die zonsondergang verrukt of overweldigt mij niet, hoewel het absoluut elementen van grootsheid en dreiging kent. De bewering dat *The Sunset Series* subliem zou zijn, simpelweg door de connotatie met de schoonheid van de romantische beeldende kunsten, is te eenvoudig.

Een meer genuanceerde bewering zou zijn dat Eliasson kennis heeft van wat Lyotard bedoelt met ‘the destruction of experience’. De reden dat hij voor het ‘ultieme cliché van de vlammeende zonsondergang’ zou hebben gekozen, lijkt dan inderdaad meer ironisch, zoals Hans den Hartog Jager wel kort benoemt, maar niet uitlegt. Zoals ik al eerder zei, toont Eliasson een zoektocht, of experiment naar de sublieme ervaring. Als uitgangspunt neemt hij het romantisch-sublieme cliché van de dreigende zonsondergang achter een grandioze bergketen, wetende dat dit een enorm bekend en vrijwel betekenisloos archetype is. Het is een beeld dat veel in ons kapitalistische systeem circuleert, maar zelden in de sublieme context en

sowieso zelden in een kunstzinnige context voorkomt. Ook de keuze voor het medium fotografie impliceert een mogelijke massaproductie van deze foto en bovendien bieden deze foto's commerciële mogelijkheden. Kortom, het beeld van de zonsondergang wordt te veel geassocieerd met schoonheid, gemak, consumptie en genot om te worden gewaardeerd voor zijn eventuele sublieme krachten. Ook deze foto's dus worden geteisterd door Lyotards 'destruction of experience'.

Ondanks deze postmoderne wetenschap dat de sublieme ervaring niet onttrokken kan worden uit een schoon, bevattelijk en gedomesticeerd object of überhaupt een confrontatie van het geestelijk vermogen met een non-abstract object of tafereel dat de geest kan conceptualiseren, poogt Eliasson toch een sublieme kracht, of een subliem moment in de zonsondergang te vinden. Hij wil het sublieme moment begrijpen en conceptualiseren. Om dat te kunnen doen, rekt het hij moment uit; hij ontleedt het in vijftientig kleinere tijdseenheden. Deze rationele ingreep op het temporele karakter van het sublieme, de *event*-status zoals Newman en Lyotard dit omschrijven, impliceert een verlangen de sublieme ervaring te begrijpen en te rationaliseren.³³

Een slingering tussen paradigma's

Deze benadering sluit helemaal niet aan bij de sublieme traditie van het postmodernisme. Deze is cynisch, vertoont geen enkele nostalgie naar een sublieme uitdrukking en is alleen geïnteresseerd in de onmogelijkheid een brug te slaan tussen perceptie, concept en verstandelijke of geestelijke meditatie. Het lijkt erop dat Eliasson werkt met enkele postmoderne uitgangspunten, maar zich tegen enkele af zet. Zo kiest hij voor een non-abstracte benadering met romantische connotaties. Bovendien vertoont het werk ook een verlangen een sublieme ervaring te tonen en is het niet simpelweg een cynische afwijzing hiervan, zoals dat in het postmodernisme gebruikelijk was. Daarin vertoont de kunstenaar dus een nostalgie naar een vormelijke vertaling van het sublieme, net als de romantici deden.³⁴ Het lijkt alsof Eliasson zich tussen het romantische en het postmodern sublieme verhoudt: alsof hij een romantischere, meer oprechte herleving van het sublieme wil bereiken, maar niet kan ontsnappen aan de postmoderne kritieken op deze romantische, naïeve benadering.

³³ Verwijzing naar theoretische uiteenzetting het *event* in hoofdstuk 1: pp. 6-7

³⁴ Verwijzing naar uiteenzetting het romantisch sublieme in hoofdstuk 1: pp 3-5. .

Hoofdstuk 4

Zeebrugge (Belgium) March 6 1987: The Herald of The Free Enterprises capsizes just outside the Harbour of Zeebrugge killing 192 people - Gert Jan Kocken (1999)

De Nederlandse fotograaf Gert Jan Kocken fotografeerde voor zijn serie *Disaster Areas* verschillende rampplekken in Europa. Echter, van de foto's die Kocken van deze plaatsen maakt, is niet af te lezen dat er daar ooit een ramp heeft plaatsgevonden. De foto *Zeebrugge (Belgium) March 6 1987: The Herald of The Free Enterprises capsizes just outside the Harbour of Zeebrugge killing 192 people* bijvoorbeeld, die ook is opgenomen in de tentoonstelling *Meer Licht*, toont een kalme zee en blauwe lucht, verder niets. Hans den Hartog Jager beschrijft hoe de foto op het eerste gezicht lijkt te beantwoorden aan een typisch romantische traditie: “ Zo maakte Gert Jan Kocken een serie met landschappen die op het eerste gezicht perfect voldoen aan de regels van de romantiek: bomen, bergen, zeeën, vergezichten. Maar zodra je er in wil verlustigen zet Kocken je met beide benen op de grond: uit de bijschriften blijkt dat het allemaal plaatsen zijn waar zich rampen hebben voltrokken (...)”.³⁵

Formele analyse

Zeebrugge (Belgium) March 6 1987: The Herland of The Free Enterprises capsizes just outside the Harbour of Zeebrugge killing 192 people - in het vervolg aangeduid als *Zeebrugge-* is een foto van de ramp bij Zeebrugge in België – zoals in het bijschrift ook wordt aangeduid- afgedrukt op een doek van 230 x 177 centimeter. De foto vult het hele frame. Door de kadrering van de foto zelf en de lijst om het doek worden de afgebeelde zee en lucht vrij plots afgesneden. Dat maakt dat de foto, ondanks het forse formaat, geen uitermate uitgestrekt of groots karakter heeft.

Zeebrugge is een van de meest romantische foto's uit *Disaster Areas*. Den Hartog Jager beschrijft de complete serie als een aaneenschakeling van romantische kiekjes, maar die kwaliteit is slechts op enkele werken uit de serie echt van toepassing. Een luchtfoto van een nieuwbouwwijk in Enschede voldoet niet direct aan ‘de regels van de romantiek’, naar mijn mening. Toch bevat *Zeebrugge* elementen van de schone, romantische traditie. De eerste confrontatie met de foto is een aangename: de kalme blauwe zee heeft lichtgrijze ondertonen en toont minimale beweging. Af en toe valt er een straal zonlicht in het water waardoor de

³⁵ Den Hartog Jager (2011): 170

kleine golfjes glimmende lichtbakens vormen in de verder zo monotone zee, al zijn die lichtpuntjes te klein om als blikvangers te fungeren. De helder zachtblauwe lucht wordt afgewisseld met lichte witte strepen die naarmate ze lager aan de horizon liggen, steeds lichter lijken te worden. Toch zijn alle kleurcontrasten in dit werk minimaal en de kleurschakeringen van een subtiele, bijna pastelachtige kwaliteit. Ogenscheinlijk gebeurt er verassend weinig in dit werk en daagt het mij als toeschouwer niet bijzonder uit: het is harmonisch en mooi, maar tegelijkertijd nogal klinisch en wellicht een tikje saai. Er vindt dus eerst een tamelijk aangename confrontatie met het werk plaats. De zee en lucht zijn mooi en bevattelijk, ogen kalm en harmonisch. Het zeegezicht lijkt inderdaad, zoals Den Hartog Jager beschrijft, te voldoen aan de regels van de romantische traditie. Zoals ik al eerder noemde, waren zonsondergangen, zeegezichten, berglandschappen en andere natuurlijke taferelen geliefde onderwerpen. De schoonheid van romantische kunst ligt in vaak melancholische of dromerige weergaven van landschappen. De mens krijgt vrijwel nooit een grote plaats toebedeeld; af en toe fungeert hij ter illustratie van het gebrek aan menselijke maat, of slechts als decor waartegen natuurlijke taferelen worden opgevoerd. In *Zeebrugge* is er ook een sterke rol weggelegd voor de natuur, sterker nog: er is geen mens te bekennen. In de 21^e eeuw worden deze ‘romantische’ afbeeldingen overigens direct als ‘mooi’ of ‘schoon’ herkend, zoals ik ook al heb toegelicht bij *The Sunset Series* van Eliasson, zeker wanneer het medium fotografie wordt toegepast.

De destructieve ondertoon op een veilige afstand

Daar komt verandering in wanneer ik kennis neem van de gebeurtenis die in *Zeebrugge* heeft afgespeeld. Zoals de titel en het onderschrift al duidelijk maken, heeft er een scheepsramp plaatsgevonden in dit nu zo kalme water. De tragische gebeurtenis die zich bovendien zo dicht bij de kust heeft voltrokken, heeft enorm veel doden veroorzaakt. Dat wordt ook in de titel vermeld. Als kijker besef je nu dat dit ogenscheinlijk vreedzame plaatje een duistere ondertoon heeft en dat het wel degelijk naar iets anders dan zijn eigen aangename schoonheid verwijst. De confrontatie met deze kennis leidt tot een vreemde reactie: ik ga het werk herlezen, op zoek naar een vleugje van die ramp. Het werk krijgt direct een andere lading: de zee behaagt niet zo veel meer, maar vormt een belofte tot een spannende, dreigende maar interessante gebeurtenis. Voor de toeschouwer is het heel verleidelijk hier aan deel te willen nemen, erbij te zijn, het te ervaren. In deze zin zit er wellicht een sublieme ervaring verscholen in deze combinatie van afstand en gevaar. De filosoof Edmund Burke schreef dat het aanschouwen van dreiging en gevaar, mits op een veilige afstand, grond biedt voor een

ervaring van lust en verrukking, afstoot en onlust, oftewel: een sublieme ervaring.

“When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are, delightful”.³⁶

Philip Shaw licht dit nog toe: “The self may delight in terror as long as the actual danger is kept at bay.”³⁷ De afbeeldingen van dreiging en ervaar, zeker in de romantisch-sublieme traditie, vinden vaak plaats in grootse, angstaanjagende of tragische gebeurtenissen, zoals schipbreuken. Door de verwijzing naar een ramp, doet *Zeebrugge* qua thematiek ook denken aan bijvoorbeeld *Het Vlot van de Medusa* van Théodore Géricault of *Het Slavenschip* van J.M.W. Turner, die overigens perfecte voorbeelden zijn van romantisch-sublieme werken.

De terreur, de dreiging die ik echter zo graag wil ervaren in *Zeebrugge*, is inderdaad op een afstand geplaatst, zoals Burke verlangt, maar wellicht zelfs te ver. Als kijker wil je deel uitmaken van dat gevaar en wil je die dreiging ervaren, maar je krijgt geen enkele visuele sturing of hulp aangereikt. Op deze manier kan de kijker alleen maar een ‘algemene’ voorstelling maken van terreur of dreiging, niet van deze specifieke dreiging, dit specifieke gevaar bij *Zeebrugge*. Er vindt geen— zij het op afstand- confrontatie met de terreur plaats; de toeschouwer wordt enkel met het idee of concept van de gebeurtenis geconfronteerd.

Het event

Die confrontatie met slechts het concept, frustreert de toeschouwer in zijn of haar kijkervaring. De titel belooft actie, angst, spanning en gevaar, maar de foto’s tonen niets van dit alles. De toeschouwer wordt geacht zelf een voorstelling van de gebeurtenis te maken. Dat is niet onmogelijk, omdat nieuwsberichten en krantenfoto’s ons regelmatig informeren over de rampen met vluchtelingenschuitjes, vissersboten en cruiseschepen. Dankzij deze middelen kan iedereen zich voorstellen hoe een kapseizend schip eruit moet zien, zonder dat men het ooit heeft meegemaakt. Dat algemene concept of beeld van een zinkend schip kan de toeschouwer gebruiken om de terreur in *Zeebrugge* te ontdekken, alleen de specifieke gebeurtenis, het daadwerkelijke moment waarop die dreiging zich echt zou moeten manifesteren, kan de kijker nooit achterhalen. Die dreiging vindt plaats in een specifiek moment en zit dus niet in het concept ingebed.

³⁶ Burke (1990): 36

³⁷ Shaw (2006): 54

Jean-Francois Lyotard schrijft in *Het Onmenselijke - causerieën over de tijd*, dat een sublieme gebeurtenis altijd een moment betreft: het is van een tijdelijk karakter. “Wat wij niet kunnen denken, is dat er iets gebeurt. Of beter en eenvoudiger gezegd: dat er gebeurt. (...) Het betreft geen vraag naar de zin of de werkelijkheid van *wat* er gebeurt, naar *wat* dit betekent. Alvorens te vragen wat dit is, wat dit betekent, voor het *quid*, is het als het ware ‘eerst’ vereist dat er gebeurt, *quod*.³⁸

Lyotard baseert zich hier wederom op Newmans essay *The Sublime is Now*. Cruciaal is dus het onderscheid tussen ‘dat er gebeurt’ en ‘wat er gebeurt’. “Vaak wordt de mogelijkheid dat er niets gebeurt geassocieerd met een gevoel van angst. (...) Maar de spanning kan ook vergezeld gaan met een gevoel van lust. (...) Het is meer waarschijnlijk dat het een tegenstrijdig gevoel is.”³⁹ De sublieme ervaring, zo schrijft Lyotard, vindt plaats in zo’n onzeker moment: “dit onomschrijfbaar zetelt niet in een generzijds, een andere wereld of een andere tijd, maar hierin: dat er (iets) gebeurt. In de bepaling van de schilderkunst is het onbepaalde – het ‘er gebeurt’ – de kleur, het schilderij. De kleur of het schilderij is als voorval, als gebeurtenis, niet omschrijfbaar, en precies hiervan heeft het te getuigen.”⁴⁰

De gebeurtenis is op zichzelf ongedefinieerd: er gebeurt iets, maar het mag eigenlijk niet duidelijk zijn *wat* er gebeurt en *of* er überhaupt gebeurt. De ‘gebeurtenis’ in de foto *Zeebrugge* is daarentegen al ingevuld: die wordt aan de kijker gegeven. Kocken doet dit in de titel van het werk, waarin hij de toedracht van de ramp en ook het aantal doden benoemt. De toeschouwer krijgt hele specifieke informatie; de informatie is als uit een krantenbericht. Het concept, het *wat*, is een gegeven. De toeschouwer is in staat de gebeurtenis vanuit de informatie te conceptualiseren, aan de hand van andere (echte) voorbeelden van schipbreuken uit nieuwsberichten en verhalen. Kocken stimuleert dus de conceptualisering van de gebeurtenis. Het gevoel dat er namelijk ‘gebeurt’, wordt bewust gecreëerd door Kocken. Echter, het betreft hier niet meer de vraag *of* er gebeurt, maar de mededeling *dat* er gebeurt. In deze zin zou hij de manifestatie van het sublieme als een ‘event’ dus ondermijnen, want hij geeft direct verstandelijke restricties voor het ‘event’: het is gebonden aan een specifieke plaats en ruimte.

³⁸ Lyotard (1992): 94

³⁹ Lyotard (1992): 96

⁴⁰ Lyotard (1992): 97

‘Een ontvullend beeld’

Dominiek Ruyters, kunstcriticus bij de Volkskrant, schreef het volgende in een recensie van de tentoonstelling *Meer Licht*: “Meerdere kunstenaars in Zwolle zijn helemaal niet bezig met het sublieme. Ze leveren vooral graag commentaar op in dit geval romantische beeldclichés. Bijvoorbeeld de foto van de zee bij Zeebrugge van Gert Jan Kocken is geen imitatie-Mönch am Meer van Casper David Friedrich, maar een neutrale weergave van de plek waar in 1987 192 mensen stierven als gevolg van een ramp met de veerboot *Herald of Free Enterprise*. Het is eerder een ontvullend dan een subliem beeld.”⁴¹

Kennelijk heeft dit werk niet de sublieme, grandioze impact op de toeschouwer die werd geanticipeerd. Ruyters legt uit dat zij de weergave van de ramp eerder als ontvullend ervaart. Waarschijnlijk komt dit dus door de combinatie van een mooi, romantisch zeezicht met een gruwelijke ondertoon. Het feit dat dit werk niet als subliem wordt ervaren, problematiseert Hans Den Hartog Jagers selectie van dit werk voor de tentoonstelling *Meer Licht*. Het is goed mogelijk dat dit werk inderdaad een commentaar levert op traditionele, clichématige romantische beelden, door de kijker te confronteren met de tragische geschiedenissen van de ogenschijnlijk zo vredige plaatsen. Ik ben echter wel van mening dat Kocken niet alleen cynisch commentaar levert.

Toch subliem?

Allereerst is het mogelijk te stellen dat *Zeebrugge* het verstandelijk vermogen toch op een bepaalde manier blokkeert. Zoals ik eerder beschreef, kan de toeschouwer -ondanks zijn gebrek aan kennis en ervaring van de ramp bij Zeebrugge in 1987- toch een voorstelling maken van die ramp. De toeschouwer zou dan bijvoorbeeld voorstellingen van kapseizende schepen uit geschiedenisboeken, hedendaagse nieuwsberichten en zelfs filmfragmenten, zoals van *Titanic* (1997), kunnen gebruiken om een beeld te kunnen schetsen van deze specifieke ramp. Een scheepsramp is in deze zin bij een a priori gegeven: iedereen kan zich voorstellen hoe dit er uit ziet. Er vindt op dit niveau absoluut verstandelijke conceptualisatie plaats; de specifieke ramp bij Zeebrugge wordt door middel van het algemene concept van de scheepsramp begrepen. Hierdoor kunnen de toeschouwers (ogenschijnlijk) toch iets van deze specifieke gebeurtenis ‘ervaren’ of er grip op krijgen. Echter, het feit dat kijkers een algemeen beeld of concept van deze situatie kunnen schetsen, betekent niet dat ze de sublieme ervaring

⁴¹ Ruyters (2011)

van een kapseizend schip kunnen behalen. Dit werk focust zich niet op kapseizende schepen in het algemeen, maar op een specifieke gebeurtenis, een momentopname. Dit algemene concept komt wellicht deels overeen met wat er heeft plaatsgevonden in *Zeebrugge*, toch kan men als toeschouwer de complete gebeurtenis niet terughalen, voor zich zien of ervaren. Gert Jan Kocken lijkt deze ‘mislukte’ evocatie wel expres te bewerkstelligen: hij geeft de toeschouwer immers al deze informatie over een specifieke ramp. Hij lijkt zijn toeschouwer op deze manier te willen motiveren om de ramp toch te gaan visualiseren of om er een zekere voorstelling van te maken. Het algemene concept blijkt hiervoor niet bruikbaar genoeg: het is simpelweg te algemeen om een specifieke lading te dekken. In feite wordt het concept dat men heeft heeft, gefrustreerd: het blijkt niet toereikend genoeg voor de toeschouwer, die juist deze specifieke gebeurtenis wil ervaren en wellicht visualiseren. Kocken lijkt ook niet te willen dat deze specifieke ramp bevattelijk wordt gemaakt, want hij gebruikt niets voor niets foto’s waarop niets van deze rampen te zien is. De titel, die vrij veel informatie weggeeft over de toedracht van de ramp, lijkt ook te zijn gericht op een directe verstandelijke conceptualisatie: het geeft immers alle belangrijke informatie direct prijs, waardoor de toeschouwer direct te feiten toegereikt krijgt die nodig zijn een volledig ‘beeld’ te construeren. De discrepantie tussen deze informatieve, verstandelijke tekst in de titel en een compleet non-referentieel beeld, frustreert het verstand op een eigen manier. Het verstand kan, ondanks deze informatieve hulpmiddelen, toch geen specifieke voorstelling maken van de sublieme scheepsramp bij *Zeebrugge*. Dit werk toont in feite de grenzen aan van het menselijk voorstellingsvermogen; het demonstreert op welk moment a priori concepten een specifieke ervaring frustreren en toont zo het onvermogen, of beter gezegd: de grenzen van de menselijke geest.

De representatie van de menselijke onkunde, haar geestelijke grenzen, lijkt sterk op een Kantiaanse benadering van het sublieme. In deze esthetica van het sublieme, kan het sublieme alleen worden getoond door middel van een negatieve representatie: er bestaat geen empirische, natuurlijk a priori concept voor deze *specifieke* ramp. Daarom kan de (sublieme ervaring van de) ramp alleen gerepresenteerd en ervaren worden, door juist te demonstreren hoe ontoonbaar dit eigenlijk is. “The sublime occurs, that is, whenever ideas exceed the application of a concept; at such moments the mind comes alive to the existence of a faculty of reason transcending the limits of our sensual existence”.⁴² In feite verwijst *Zeebrugge* door

⁴² Shaw (2006): 88-89

middel van de negatieve representatie – dus door het niet te tonen- juist naar deze sublieme gebeurtenis.

Kocken hanteert een soortgelijke methodiek als de door Kant geïnspireerde sublieme kunstenaars, alleen neemt hij niet de moeite om ook een daadwerkelijke voorstelling te creëren. Van den Braembussche legt uit waarom dit als subliem kan worden opgevat, in Kantiaanse termen.⁴³ “Toch wordt het sublieme wel degelijk zintuiglijk uitgebeeld, hoe gebrekkig en onrechtstreek ook. Het is zelfs dank zij deze onvolkomen uitbeelding van datgene wat zich aan onze blik onttrekt, dat het sublieme in ons wordt opgewekt”.⁴⁴

Ook Kocken lijkt zich tussen twee theoretische invalshoeken van het sublieme te verhouden. De negatieve representatie lijkt te zijn ontleend aan het romantisch sublieme, terwijl het tegelijkertijd zijn spel met het temporele karakter (romantisch) subliem moment een postmoderne inslag lijkt te hebben. In het besluit zal ik hier verder op in gaan.

⁴³ Verwijzing naar uiteenzetting het romantisch sublieme in hoofdstuk 1: pp 3-5.

⁴⁴ Braembussche (1994): 169

Hoofdstuk 5

Besluit

In *The End-The Rockies*, the *Sunset Series* en *Zeebrugge* zijn allen opgenomen in *Meer Licht*. In deze tentoonstelling uit 2011 werden hedendaagse kunstenaars tentoongesteld, die zich volgens Den Hartog Jager allen bezighouden met een combinatie van ‘schoonheid en gevaar’⁴⁵.

In het begeleidende essay *Het Sublieme: het einde van de schoonheid en een nieuw begin* blijft Den Hartog Jager zich toespitsen op een romantische benadering van het thema van het sublieme, terwijl op zijn minst de drie hiervoor besproken werken ingeven lijken te zijn door belangrijke postmoderne noties over de sublieme traditie. Den Hartog Jager lijkt zich overigens wel bewust te zijn van de postmoderne invloeden, maar neemt deze invloeden nauwelijks op in zijn theoretische reflecties in zijn essay. Het gevolg hiervan is dat de voortzetting van de sublieme traditie in Den Hartog Jagers bespreking gereduceerd wordt tot een voortzetting of herroeping van topoi uit de romantisch-sublieme traditie.

Naar mijn mening is de theoretische onderbouwing van Den Hartog Jager, die zou moeten illustreren op welke manieren de benadering van het sublieme door hedendaagse kunstenaars ‘een nieuw begin’ is – en dus afwijkt van de postmoderne sublieme traditie- zoals Den Hartog Jager in de ondertitel van het essay aangeeft, te zwak onderbouwd en incompleet. In deze thesis heb ik de drie bovengenoemde werken binnen een breder kunsthistorisch en filosofisch kader willen bekijken. Daarmee heb ik geïllustreerd dat er wel degelijk belangrijke postmoderne thema’s of referenties te vinden zijn in de werken van Kjartansson, Eliasson en Kocken, naast de romantische invloeden die Den Hartog Jager in de tentoonstelling, maar voornamelijk het essay, heeft willen benadrukken.

De hedendaagse kunstenaars blijken een aantal gelijksoortige strategieën of thema’s te hanteren. Uit de analyses die ik heb gemaakt, kunnen drie terugkerende thema’s of topoi worden onderscheiden, die allen voorkomen in de bovengenoemde kunstwerken: de natuur, de nostalgie naar een representatie en temporaliteit.

Natuur

⁴⁵ Website de fundatie, inleiding bij *Meer Licht*: (http://www.museumdefundatie.nl/94-Meer_licht.html)

In *The End- The Rockies* was een terugkeer naar de beeldtaal van de romantiek zichtbaar. Eenzelfde ogenschijnlijk eenvoudige rol voor schoonheid was ook terug te zien in de warme, grootse zonsondergangen van Eliasson en de koele stille zee van Kocken. Zoals ik bij alle werken heb getracht te illustreren, spelen postmoderne noties, zoals Lyotards commentaar op 'the destruction of experience', hoogstwaarschijnlijk ook een belangrijke rol. De terugkeer naar de schoonheid van de natuur wordt constant verstoord: bij Kjartansson door een ironische western-vertoning, bij Eliasson door de ontregelende effecten van de ontleding van het beeld en bij Kocken wordt het mooie zeegezicht plots onheilspellend wanneer de toeschouwer kennis neemt van de ramp. Het zijn juist deze postmoderne elementen van ironie, ontregeling en juxtapositie die de opkomst van het sublieme verstoren.

Presentatie van het onpresenteerbare

In alle drie de werken komt, in zekere mate, ook een bepaalde tendens naar voren die sublieme kunstenaars vanaf het postmodernisme losgelaten hadden: ze willen het sublieme weer tonen. Dit verlangen uit zich in de werken wederom op verschillende manieren: bij Kjartansson is er sprake van een gekozen naïeve poging de sublieme ervaring te willen bereiken en goddelijke inspiratie te vinden en wordt er een visuele en auditieve registratie van deze poging getoond, Eliasson ontleedt letterlijk het sublieme beeld om te onderzoeken waarin de kracht schuilt en Kocken maakt gebruik van een negatieve representatie, zoals gedefinieerd door Kant, om het sublieme in zijn werk te evoqueren.

Echter, ook het verlangen naar representatie wordt geteisterd door haar eigen onvermogen in de postmoderne zin: er wordt wel voor een vormelijke representatie gekozen, maar de pogingen worden vrijwel direct weer ondermijnd. Het verlangen, de nostalgie naar een representatie is dus aanwezig, maar is meer een bewust naïeve poging of experiment.

Temporaliteit

Tenslotte gaan *The End- The Rockies*, *The Sunset Series* en *Zeebrugge* op een interessante manier met het temporele aspect van de sublieme om. Alle kunstenaars lijken op hun eigen manier het moment van de sublieme ervaring te willen uitrekken, ontleden of stilzetten. Kjartansson doet dit met de eindeloze loop waarin *The End* wordt afgespeeld. Eliasson rekt het ultieme sublieme moment tot vijftientig 'losse' momenten uit en Kocken probeert de ramp bij *Zeebrugge* te reconstrueren en tracht zo het temporele karakter, de event-status van de sublieme ervaring, zoals dat wordt geëxpliceerd door Newmann en Lyotard, compleet te

omzeilen. De kunstenaars lijken zich aanvankelijk afwijzend op te stellen tegenover het door postmodernisten veronderstelde temporele karakter van het sublieme, maar door hun ontleding en bevroering van de momenten, deze afwijzing van het moment, blokkeren zij de opkomst van de sublieme ervaring wel, zoals ik in elke casestudy heb geïllustreerd.

Metamodern?

De drie thema's van het hedendaags sublieme lijken telkens in tweeën gespleten: enerzijds bestaan er de romantische nostalgie naar de vormelijke representatie, de natuurlijke verbeeldingen en het verlangen het temporele karakter te diskwalificeren, anderzijds is er altijd de postmoderne kennis van Lyotards kritiek op Kant en zijn sublieme esthetica: een vormelijke representatie of temporele interventie moedigt de verstandelijke mediatie aan, waardoor de sublieme ervaring in het verstandelijke domein wordt opgenomen en zo wordt ondermijnd of geblokkeerd. In elk werk komen beiden tegengestelde paradigma's voor. Zij lijken echter niet ineengevlochten of compleet verenigbaar te zijn: het lijkt alsof de kunstenaars, ondanks hun door mij vermoede kennis van de postmoderne noties over het sublieme, toch een verlangen blijven vertonen naar een meer oprechte, minder cynische sublieme verbeelding. Daarin zoeken zij aansluiting met het romantisch sublieme, wat Den Hartog Jager dus omschreef als een terugkeer van de schoonheid.

De twee paradigma's blijven echter onafhankelijk van elkaar bewegen, gezien de filosofische esthetica van Kant en Lyotard die hieraan ten grondslag liggen, elkaar op fundamentele punten tegenspreken. De kunstwerken blijken zich telkens *tussen* deze paradigma's te verhouden; de interpretaties kunnen noch binnen een puur romantisch, noch puur postmodern framework functioneren. Omdat de kunstenaars zich van beiden paradigma's bewust lijken, reflecteren zij op een meta-niveau, vanuit een vogelperspectief, op de stand van het hedendaags sublieme, meer dan dat zij het hedendaags sublieme willen evoqueren.

In feite oscilleren zij steeds tussen de postmoderne en romantisch/moderne gevoelsstructuren of discoursen en reflecteren zij middels deze slingering op de status van het hedendaags sublieme. Om deze reden stel ik voor het hedendaags sublieme te beschouwen in het licht van het metamodernisme. Tim Vermeulen en Robin van den Akker, de grondleggers van het metamodernisme, definiëren de culturele dominant als volgt:

“The metamodern structure of feeling evokes an oscillation between a modern desire for sens and a postmodern doubt about the sense of it all, between a modern sincerity and a

postmodern irony, between hope and melancholy and empathy and apathy and unity and plurality and purity and corruption and naïveté and knowingness; between control and commons and craftsmanship and conceptualism and pragmatism and utopianism. Indeed, metamodernism is an oscillation.”⁴⁶

Het metamodernisme wordt dus gedefinieerd als een gevoelsstructuur waarin een constante slingering plaatsvindt tussen de hoopvolle rationaliteit van het modernisme en de zinloosheid, het cynisme en de ironie van het postmodernisme. De metamodernist beweegt zich constant tussen deze twee polen, zonder daadwerkelijk een balans te vinden.⁴⁷ Het metamodernisme staat zo verschillende visies of paradigma’s toe naast elkaar te bestaan.

Vermeulen en Van Den Akker leggen deze gevoelsstructuur ook uit aan de hand van verschillende esthetische praktijken en culturele uitingen van hedendaagse kunstenaars:

“These artistic expressions move beyond the worn out sensibilities and empty practices of the postmodernists not by radically parting with their attitudes and techniques but by incorporating and redirecting them. In politics as in culture as elsewhere, a sensibility is emerging from and surpassing postmodernism; as a non-dialectical *Aufhebung* that negates the postmodern while retaining some of its traits.”⁴⁸

Vermeulen en Van Den Akker verklaren dat de hedendaagse kunstenaars het postmodernisme als dominante denkstructuur ontkennen, maar enkele elementen hiervan wel behouden. “We contend that the contemporary structure of feeling evokes a continuous oscillation *between* (i.e. meta-) seemingly modern strategies and ostensibly postmodern tactics, as well as a series of practices and sensibilities ultimately *beyond* (i.e. meta-) these worn out categories.”⁴⁹ De auteurs stellen dat het mogelijk is dankzij deze slingering tussen postmoderne en moderne tendensen, hier uiteindelijk bovenuit te treden en zo een nieuw discours, het metamoderne discours, te evoqueren.

Diezelfde tendens viel op in de werken van Kjartansson, Eliasson en Kocken. Zoals ik eerder in dit hoofdstuk al probeerde te illustreren, kunnen alle drie de werken geïnterpreteerd worden als een vertaling van een dergelijke gevoelsstructuur. De kunstenaars zijn niet compleet in staat de postmoderne deconstructieve effecten op de sublieme ervaring achter zich te laten, maar tonen daarnaast strategieën die ook romantisch/modern en meer hoopvol

⁴⁶ Vermeulen, T. & Van den Akker, R. (2010)

⁴⁷ Vermeulen, T. & Van den Akker, R. (2010)

⁴⁸ Vermeulen, T. & Van den Akker, R. (2010)

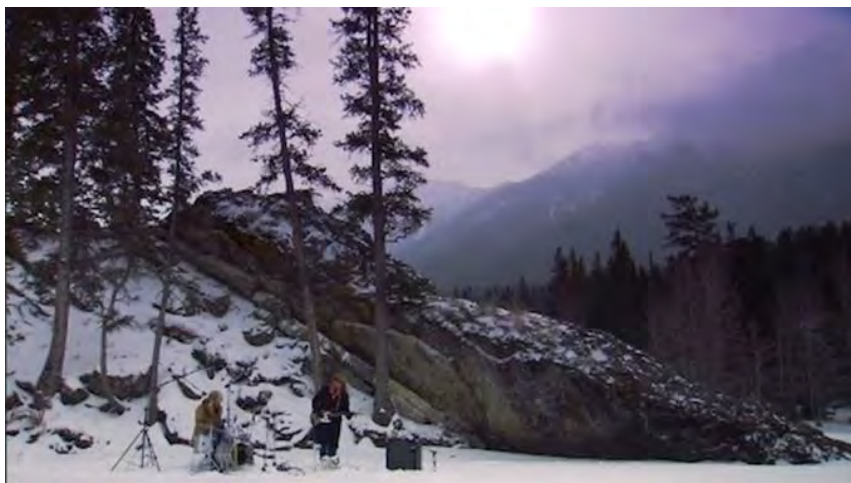
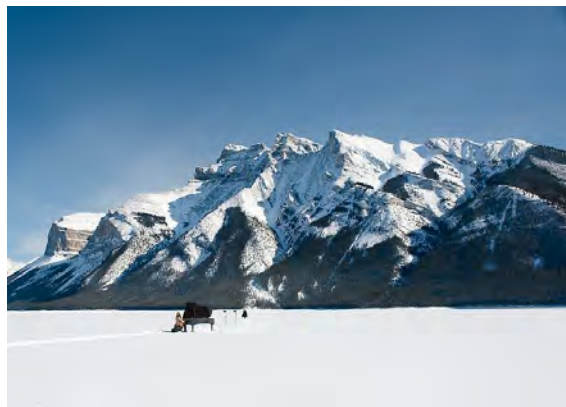
⁴⁹ Vermeulen, T. & Van den Akker, R. (2010)

van aard zijn. Hiermee bedoel ik voornamelijk de gelijkenis met de Kantiaanse strategieën en esthetische filosofieën ten aanzien van de sublieme representatie. Op deze manier krijgen de hedendaagse uitingen van het sublieme wel degelijk een nieuwe invulling of betekenen zij een ‘nieuw begin’: zij incorporeren verschillende gevoelsstructuren en de mogelijkheid tot schipperen tussen deze structuren impliceert dat er een nieuwe, non-dialectische culturele dominant is verrezen: het metamodernisme.

In deze thesis heb ik onderzocht op welke wijze het sublieme zich manifesteert in de tentoonstelling *Meer Licht* uit 2011. Uit de analyses is gebleken dat de kunst van het hedendaags sublieme zich op een meta-niveau verhoudt tegenover romantische of moderne en postmoderne esthetica en filosofie van het sublieme. De filosofieën en esthetica van het Kantiaanse sublieme kunnen hierin naast de postmoderne kritieken Van Lyotard op deze esthetica bestaan.

Hoewel de oscillatie tussen paradigma's in de werken van Kjartansson, Eliasson en Kocken op het eerste gezicht overeen lijkt te komen met de oscillatie zoals deze wordt beschreven in de cultuur-theoretische definitie van het metamodernisme, is mijn analyse te kleinschalig om dit te kunnen bevestigen. Er zal op een grotere schaal onderzoek moeten worden gedaan naar de hedendaagse kunstenaars die zich beroepen op het sublieme thema en er zullen meerdere tentoonstellingen ten aanzien van dit onderwerp bekeken en geanalyseerd moeten worden. Toch ben ik van mening dat deze eerste verkenning van belang is geweest, omdat de lezing van de kunstwerken door Hans den Hartog Jager een eventuele relatie met het metamodernisme compleet buiten beschouwing laat en er ook niet in slaagt een alternatief of nieuw theoretisch framework voor de hedendaagse sublieme kunstenaars op te werpen.

Bjlagen



Ragnar Kjartansson.

The End (Rocky Mountains).

2009.

Video (5 kanalen). 30 min, 58 sec.

Luhning Augustine.



Olafur Eliasson.

The Sunset Series.

2006.

Ed. Of 6 + 1 AP.

25 c-prints, 136,4 x 196,5 cm

Foto Jens Ziehe

Olafur Eliasson, Neugerriemschneider, Berlin Tanya Bonakdar Gallery, New York



Gert Jan Kocken.

Zeebrugge (Belgium) March 6 1987: The Herald of The Free Enterprises capsizes just outside the Harbour of Zeebrugge killing 192 people

1999.

C print, 230 x 177 cm.

Gert Jan Kocken.

Bibliografie

- Braembussche, A. (1994) *Denken over kunst, een kennismaking met de kunstfilosofie*. Bussum: Dick Coutinho.
- Burke, E. (1990) *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Adam Philips (ed). Oxford: Oxford University Press.
- Den Hartog Jager, H. (2011) *Het sublieme, het einde van de schoonheid en een nieuw begin*. Amsterdam: Athenaeum- Polak & Van Genneep.
- Honour, H. (1979) *Romanticism*. New York / Hagerstown / San Francisco / Londen: Harper & Row.
- Kant, I. (2009) *Kritiek van het Oordeelsvermogen*. Veenbaas, J en Visser, W. (eds). Amsterdam: Boon.
- Kant, I. (1987) *Critique of Judgement*. (vert.) Pluhar, W.S. Indianapolis/ Cambridge (Mass.): Hackett Publishing Company.
- Kleiner, F.S. (2010) *Gardner's Art Through the Ages, the western perspective*. Wadsworth: Cengage Learning.
- Lyotard, J.F. (1982) "Presenting the Unpresentable: the Sublime". (vert.) Lisa Liebmann, in: *Artforum* 20. (April 1982): 64-9.
- Lyotard, J. F. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (vert.) Geoff Bennington en Brian Massumi. Manchester: Manchester University Press.
- Lyotard, J.F. (1987)
- Lyotard, J. F. (1992) *Het Onmenselijke, Causerieën over de tijd*. (vert.) Van Der Burg, I. Kok- Angora: Kampen.
- Rauch, A. (2000) "Classicisme en Romantiek: de schilderkunst van Europa tussen twee revoluties", in: Rolf Toman (ed.), *Classicisme en Romantiek*. Groningen: Könemann. pp. 318 - 480.
- Ruyters, D. (2011) 'Wat nou Subliem?'. [bespreking van: *Meer Licht* (tent.) De Fundatie. 2011)], in: www.devolkskrant.nl , De Volkskrant. 5 oktober 2011.
- Shaw, P. (2006) *The Sublime. The New Critical Idiom* . Londen / New York: Routledge.
- Vermeulen, T. & Van Den Akker, R. (15-07- 2010) 'What is Metamoderism?', *Notes On Metamodernism*. <http://www.metamodernism.com/2010/07/15/what-is-metamodernism/> (15-06-2015).

- Wei, L. (02-07-2009) “Venice Preview: Ragnar Kjartansson”, *Art in America*.
<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/ragnar-kjartansson/>
(10-04-2015).