

ANGST & Genot

The title 'ANGST & Genot' is centered on the page. 'ANGST' is written in a bold, black, distressed font. The ampersand '&' is a large, light blue, stylized symbol. 'Genot' is written in a black, elegant cursive script. The entire title is surrounded by intricate, light blue decorative flourishes and swirls.

Een onderzoek naar het sublieme in de hedendaagse kunst

Merel van der Graaf | 3130193 | Masterthesis Kunstgeschiedenis | Universiteit Utrecht
Moderne en hedendaagse kunst | 26 november 2012 | Dr. Linda Boersma
Dr. Sandra Kisters (tweede lezer)

Voorwoord

'The Sublime is Now' is de titel van het essay dat Barnett Newman in 1948 in het tijdschrift *Tiger's Eye* publiceerde.¹ Newman sloeg de spijker op de kop. Ik ben er tijdens mijn onderzoek naar het sublieme in de hedendaagse kunst achter gekomen dat het sublieme altijd van toepassing zal zijn in onze maatschappij. Het is een specifieke ervaring die zowel een gevoel van angst als genot behelst. De maatschappij verandert, de jaren volgen elkaar op, maar het sublieme zal altijd in het nu plaatsvinden. Het afronden van mijn masterthesis is voor mij een subliem moment. Naast gevoelens van blijdschap en opluchting ervaar ik tegelijkertijd gevoelens van angst en onzekerheid ten opzichte van de toekomst.

Ik had deze thesis nooit kunnen voltooien zonder de hulp van een aantal mensen. Ik wil ten eerste dr. Linda Boersma bedanken voor haar begeleiding tijdens dit proces. Tevens wil ik mijn tweede lezer dr. Sandra Kisters bedanken. Ik heb hiernaast veel steun gehad van familie en vrienden. Hierbij wil ik in het bijzonder Jytte Glissenaar, Liza Nooij, Tessa Bijvank, Matti Gortemaker, Paula Stokman en Marjory Degen bedanken. Door hun steun, interesse en kritische feedback is mijn thesis geworden tot hoe het nu is.

Utrecht, 24 november 2012

Merel van der Graaf

¹ Barnett Newman, 'The Sublime is Now', *Tiger's Eye* 1 (1948) nr. 6 (december), pp. 51-53. Overgenomen uit: Charles Harrison & Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-200. An Anthology of Changing Ideas*, Malden 2009², pp. 580-582.

Inhoudsopgave

INLEIDING	5
DEEL I THEORETISCH KADER	8
1 HET SUBLIEME DOOR DE EEUWEN HEEN	8
1.1 Het sublieme van de Oudheid tot de Romantiek	11
1.2 Het sublieme in de twintigste eeuw	14
1.2.1 Het sublieme in de abstract expressionistische schilderkunst	15
1.2.2 Het poststructuralistische sublieme	16
1.2.3 Het sublieme van Žižek	18
1.3 Het postmoderne sublieme	18
1.3.1 Nieuwe sublieme objecten	19
1.3.2 Het sublieme als spektakel	21
1.3.3 De alomtegenwoordigheid van het sublieme	22
Conclusie	23
DEEL II CASESTUDIES	26
2 OLAFUR ELIASSON, <i>THE WEATHER PROJECT</i>, 2003	26
2.1 De kunstenaar: Olafur Eliasson	26
2.2 Het kunstwerk: <i>The Weather Project</i> (2003)	29
2.2.1 Het sublieme in de receptie	31
2.2.2 Het sublieme volgens de kunstenaar	34
Conclusie	36
3 FRANCIS ALÿS, <i>TORNADO</i>, 2000 – 2010	38
3.1 De kunstenaar: Francis Alÿs	38
3.2 Het kunstwerk: <i>Tornado</i> (2000 – 2010)	41
3.2.1 Het sublieme in de receptie	41
3.2.2 Het sublieme volgens de kunstenaar	44
Conclusie	45
4 ANISH KAPOOR, <i>LEVIATHAN</i>, 2011	47
4.1 De kunstenaar: Anish Kapoor	47
4.2 Kunstwerk: <i>Leviathan</i> (2011)	50
4.2.1 Het sublieme in de receptie	52
4.2.2 Het sublieme volgens de kunstenaar	56
Conclusie	59

EINDCONCLUSIE	61
BIBLIOGRAFIE	64
VERANTWOORDING AFBEELDINGEN	69

Inleiding

Op 2 oktober 2011 opende in Museum de Fundatie de tentoonstelling *Meer Licht*. Met het schilderij *Clouds and Water* (zj) van de achttiende-eeuwse Engelse schilder William Turner (1775 – 1851) als uitgangspunt, onderzocht deze tentoonstelling in hoeverre het eeuwenoude concept van het sublieme nog van toepassing is op de hedendaagse beeldende kunst (afb. 1). Hans den Hartog Jager, bekend Nederlands kunstcriticus, stelde deze tentoonstelling samen. Hij schreef bij de tentoonstelling een begeleidend boek, getiteld *Het sublieme. Het begin van de schoonheid en een nieuw begin* (2011), waarin hij de geschiedenis van het sublieme in de kunst beschrijft.² Hierin beargumenteerde hij dat het sublieme terug is, of eigenlijk nooit is weggeweest. In kranten en vaktijdschriften heeft dit betoog een hoop losgemaakt. Veel critici waren het niet met Den Hartog Jager eens, maar er zijn ook artikelen verschenen die de mening van Den Hartog Jager ondersteunen. Zijn boek vormt de aanleiding voor dit onderzoek. Zijn conclusie maakte mij nieuwsgierig naar de filosofische geschiedenis van het sublieme.

Het sublieme kan getraceerd worden van de Oudheid tot de Romantiek, van het abstract expressionisme en het poststructuralisme tot aan vandaag de dag. Het is vanaf de achttiende eeuw bijna onafgebroken beschreven in verhandelingen van theoretici. De relatie tussen het sublieme en kunst vindt zijn oorsprong in de Romantiek. Deze stroming binnen de westerse kunst kwam eind achttiende eeuw op als een reactie op de Verlichting, op de overheersing van de ratio. De Romantici wilden met hun kunstwerken laten zien dat het gevoel er ook toe deed. Deze kunstwerken evoceerden emoties, prikkelden de fantasie en onderzochten het mysterieuze en ondoorgrondelijke. Hierbij werd natuur als onderwerp gekozen. Onverklaarbare natuurverschijnselen werden afgebeeld op beroemde schilderijen van onder andere William Turner en de Duitse schilder Caspar David Friedrich (1774 – 1840).

Hier vindt het sublieme in de beeldende kunst zijn origine: het romantische beeld van een man aan de rand van een afgrond die zich laat overspoelen door de emoties en gevoelens die het uitzicht oproept. Als toeschouwer ervaar je dit door de ogen van het figuur dat aan de rand van de afgrond staat. Hierbij komt ook het duidelijk onderscheid tussen het schone en het sublieme aan het licht: het sublieme zorgt niet alleen voor genot, het roept tevens een gevoel van angst en gevaar op. Dit is goed te zien in het schilderij *Wanderer über dem Nebelmeer* uit 1818 van Friedrich (afb. 2). Het sublieme behelst een paradoxaal gevoel van zowel angst als genot. Het is een ervaring die subjectief is en dus aan de kant van de toeschouwer wordt ervaren. Het sublieme is derhalve geen intrinsieke eigenschap van een object.

In het boek dat Den Hartog Jager bij de tentoonstelling *Meer Licht* schreef, trachtte hij de geschiedenis van het sublieme in de kunst te achterhalen en aan te tonen dat dit concept nooit weg is geweest in de kunsten. Hij betoogde dat het sublieme ook in de hedendaagse kunst aanwezig is. Naar mijn mening baseert hij zijn betoog op een

² Hans den Hartog Jager, *Het sublieme. Het einde van de schoonheid en een nieuw begin*, Amsterdam 2011.

aantal misvattingen. In *Het sublieme* verwarde hij het schone met het sublieme. Desondanks is zijn conclusie naar mijn mening niet onjuist. Er is binnen de hedendaagse kunst inderdaad een notie van het eeuwenoude concept van het sublieme te vinden. Dit is te zien in kunstwerken van onder andere Anish Kapoor, Olafur Eliasson, Francis Alÿs, Yayoi Kusama, James Turrell en vele anderen.

In dit onderzoek zal het verband tussen een oeroud concept en drie hedendaagse kunstwerken worden onderzocht. De hoofdvraag van dit onderzoek luidt: *In hoeverre is het concept van het sublieme van toepassing op de ervaring van The Weather Project van Olafur Eliasson uit 2003, Tornado van Francis Alÿs uit 2000 – 2010 en Leviathan van Anish Kapoor uit 2011?* Om deze vraag te beantwoorden zal ik in deel I de betekenis van het sublieme traceren in teksten van de redenaar Longinus in de eerste eeuw na Christus, tot in de bundel *The Sublime. Form Antiquity to the Present* uit 2012.³ Vervolgens zal ik in deel II casestudies uitvoeren van de eerdergenoemde drie kunstwerken. In verschillende hoofdstukken zal ik de aanwezigheid van het sublieme in *The Weather Project* (2003) van Olafur Eliasson, *Tornado* (2000 – 2010) van Francis Alÿs en *Leviathan* (2011) van Anish Kapoor onderzoeken. In deze casestudies wordt telkens een korte inleiding op het oeuvre van de kunstenaar gegeven, zodat het kunstwerk binnen de juiste context kan worden geplaatst. Hierna is een uitgebreide beschrijving van het kunstwerk opgenomen. Vervolgens wordt er gekeken in hoeverre het filosofische concept van het sublieme van toepassing is op de ervaring van dit kunstwerk. Hierin zal een onderscheid worden gemaakt tussen de teksten van kunsttheoretici en -critici enerzijds en teksten van de kunstenaar zelf anderzijds. Zo wordt duidelijk of er verschillen en/of overeenkomsten tussen deze teksten zijn op te merken. Op deze manier hoop ik een eenduidig beeld te scheppen over de aanwezigheid van het sublieme in deze kunstwerken.

De keuze voor de kunstwerken was niet eenvoudig. Ik heb mij laten leiden door persoonlijke voorkeur en door eigen ervaringen met kunstwerken van deze kunstenaars. Daarnaast heb ik specifiek gekozen voor kunstwerken die Den Hartog Jager in zijn boek behandelt. Zijn boek was voor mij de eerste kennismaking met het sublieme in de hedendaagse kunst. De eerste casestudie behandelt *The Weather Project* uit 2003 (hoofdstuk 2). Dit was een evidente keuze omdat het kunstwerk in de media veelvuldig als subliem is beschreven. Bovendien begon Den Hartog Jagers zoektocht naar het sublieme in de hedendaagse kunst bij dit kunstwerk. De keuze voor *Tornado* (2000 – 2010) heb ik gebaseerd op mijn persoonlijke ervaringen met dit kunstwerk. Toen ik hoorde van de tentoonstelling *Meer Licht* en het boek van Den Hartog Jager schoot dit kunstwerk mij als eerste te binnen. *Tornado* is het onderwerp van de tweede casestudie en zal in het derde hoofdstuk worden behandeld. Het derde en laatste kunstwerk is *Leviathan* uit 2011 (hoofdstuk 4). Dit immense kunstwerk is, net als veel andere kunstwerken van Kapoor, in de media vaak als subliem beschreven. Bovendien is dit kunstwerk uitvoerig behandeld in het betoog van Den Hartog Jager. Ik ben me er van bewust dat het onderzoeken van de aanwezigheid van het sublieme in drie hedendaagse

³ Timothy M. Costelloe (red.), *The Sublime. From Antiquity to the Present*, Cambridge 2012.

kunstwerken niet kan vaststellen of het sublieme van toepassing is op de hedendaagse kunst in algemene zin. Wel hoop ik bij te dragen aan de discussie die door Den Hartog Jagers boek is aangewakkerd en hoop ik de conclusie van zijn boek te verduidelijken.

In dit onderzoek heb ik de methode van klassieke historiografie gebruikt. Zo heb ik gekeken naar de geschiedschrijving van hoe en wanneer er wat geschreven is. Er is derhalve gekozen voor een chronologische aanpak van de teksten die het sublieme behandelen. Een lastig punt van dit onderzoek is dat het sublieme in feite een subjectieve ervaring is. In dit licht zijn de meningen van kunsttheoretici, -critici en de kunstenaars eigenlijk van weinig belang. Maar er is natuurlijk ruimte te over om door middel van de subjectiviteit van het concept een onderzoek te doen naar de aanwezigheid ervan. Met deze gedachte in het achterhoofd kan er gekeken worden of er een consensus over de aanwezigheid van het sublieme in de gekozen hedendaagse kunstwerken mogelijk is.

Voor dit onderzoek heb ik verschillende bronnen gebruikt. Deel I, waarin het theoretisch kader van het onderzoek wordt uitgediept, betreft een verhandeling van veelal primaire bronnen. In de daaropvolgende drie hoofdstukken ligt dit anders. In de drie casestudies zijn naast monografieën en tentoonstellingscatalogi ook veel recensies opgenomen. Deze teksten zijn van belang om de receptie van de gekozen kunstwerken te beschrijven. Voor het samenstellen van de bibliografie heb ik gebruik gemaakt van de catalogus van de universiteitsbibliotheek Utrecht, de krantenbank Lexis-Nexis, Omega en verschillende bibliografieën. Zo heb ik Art Bibliographies Modern, Art Index, Bibliography of the History of Art, International Bibliography of Art en Contemporary Art Index erop nageslagen. Dit heeft geleid tot een uitgebreide bibliografie.

Het sublieme is een interessant onderwerp in relatie tot hedendaagse kunst. Het is van belang om op te merken dat de betekenis van het woord, dat in dit onderzoeksverslag wordt gehanteerd, nagenoeg uit de Nederlandse taal is verdwenen. Als men vandaag de dag het woord 'subliem' gebruikt, wordt hier in de meeste gevallen mee bedoeld dat een object of gebeurtenis beter dan normaal of ontzettend mooi is. Deze betekenisverwarring is belangrijk, want het is niet altijd duidelijk hoe verschillende auteurs het woord 'subliem' bedoelen.

In dit onderzoeksverslag wordt de ervaring die het sublieme evoceert beschreven als een ervaring van zowel angst als genot. Ik heb deze termen gekozen omdat ze deze ervaring naar mijn mening het best beschrijven. De tegenstelling tussen de termen angst en genot benadrukt het paradoxale gevoel dat het sublieme behelst. Ik ben me ervan bewust dat deze termen beladen zijn en verschillende connotaties met zich meedragen. Ik zie angst als een gevoel van gevaar, onzekerheid en nietigheid. Genot zie ik als een plezierige ervaring. Dit kan zowel opluchting als voldoening behelzen. In dit onderzoeksverslag worden de termen angst en genot met de bovenstaande connotaties behandeld.

DEEL I THEORETISCH KADER

1 Het sublieme door de eeuwen heen

Om te kunnen onderzoeken of het sublieme van toepassing is op de gekozen hedendaagse kunstwerken zal het concept in dit hoofdstuk uitgediept en besproken worden. Vele auteurs en filosofen hebben over het sublieme geschreven. Er is een ontwikkeling te zien van het sublieme vanaf de eerste eeuw voor Christus tot nu. In dit deel van dit onderzoeksverslag wordt deze ontwikkeling besproken om zo uiteindelijk tot een eigen uitgebreide definitie van het sublieme te komen. Vanuit deze, op de nageslagen bronnen gebaseerde definitie zal ik in Deel II onderzoeken of het van toepassing is op de kunstwerken van Olafur Eliasson, Francis Alÿs en Anish Kapoor. In dit theoretische deel zullen een paar grote sprongen in de geschiedenis worden gemaakt. Er is een weloverwogen keuze gemaakt binnen de teksten die de aard van het sublieme behandelen. De verhandelingen die in dit deel worden besproken hebben alle een grote invloed gehad op de ontwikkeling van het sublieme binnen de beeldende kunst.

Als inleiding op de theoretische verhandeling van het sublieme in de beeldende kunst wordt het boek van Hans den Hartog Jager, getiteld *Het sublieme. Het einde van de schoonheid en een nieuw begin*, besproken. Dit boek werd in 2011 uitgebracht bij de door deze kunstcriticus samengestelde tentoonstelling *Meer Licht* in Museum de Fundatie te Zwolle. Naast het boek wordt een lezing van Den Hartog Jager over het sublieme bij TENT te Rotterdam behandeld. Tevens worden de reacties van verschillende kunstcritici besproken. Het boek van Den Hartog Jager is een reis door de tijd waarin de auteur ten eerste de geschiedenis van schoonheid in de kunsten beschrijft. In deze inleiding zal duidelijk worden dat Den Hartog Jager in zijn betoog het schone met het sublieme verwart.

Den Hartog Jager begint zijn betoog bij het klassieke schoonheidsideaal dat uit de Oudheid stamt. Vervolgens maakt hij een enorme sprong naar de Verlichting, waar er volgens Den Hartog Jager als eerste getwijfeld wordt aan de relatie tussen het individu en het schoonheidsideaal. Onder invloed van de geschriften van de Duitse filosoof Immanuel Kant (1724-1804) wordt het algemeen geaccepteerd dat schoonheid niet onderhevig is aan regels en voorschriften, maar dat dit een subjectief oordeel is.⁴ Den Hartog Jager vervolgt zijn relaas met de beschrijving van schoonheid ten tijde van de Romantiek. Schilders als William Turner en Caspar David Friedrich namen de natuur als onderwerp omdat ze op zoek waren naar een beheersing van de wereld om hen heen. Dit wilden ze bereiken zonder de invloed van religie. Hier brengt Den Hartog Jager schoonheid voor het eerst in verband met angst. Hij maakt hier dus een onderscheid tussen het klassieke schoonheidsideaal en dat van de Romantiek. Later refereert hij echter aan het schoonheidsideaal van de Romantiek als klassiek en absoluut.⁵ Voor hem is er geen duidelijk onderscheid tussen het schone (dat in de Oudheid werd nagestreefd) en het sublieme (dat zijn origine in de Romantiek vindt). Dit blijkt ook uit een lezing die

⁴ Den Hartog Jager 2011 (zie noot 2), pp. 41-48.

⁵ Idem, pp. 51-62.

Den Hartog Jager over het sublieme gaf bij TENT te Rotterdam op 10 mei 2012 ter gelegenheid van de tentoonstelling *Secret Gardens*. Hierin onderscheidde Den Hartog Jager drie schoonheidsidealen binnen de beeldende kunst: het klassieke schoonheidsideaal, het romantische schoonheidsideaal en het onverschillige schoonheidsideaal.⁶ Het klassieke schoonheidsideaal draait volgens Den Hartog Jager om harmonie en meetbaarheid, waarin er zo nauwkeurig mogelijk een representatie van de wereld wordt gegeven. Dit schoonheidsideaal werd steeds meer gezien als een ambacht: een vak dat aangeleerd kon worden. Hierdoor werd de beeldende kunst niet langer als uniek gezien, aldus Den Hartog Jager. Het romantische schoonheidsideaal is volgens Den Hartog Jager niet het tegenovergestelde van het klassieke, maar ligt in het verlengde hiervan. Schoonheid was niet alleen meer te vinden in nauwkeurigheid en harmonie, maar ook in de onbeheersbaarheid van de natuur. De schoonheid werd hier gevonden in de capaciteit van de kunstenaar om deze natuur op een doek te beheersen of te temperen. Het onverschillige schoonheidsideaal wordt, volgens Den Hartog Jager, gekenmerkt door de poging van avant-gardistische kunstenaars, zoals Marcel Duchamp (1887–1968), om zich niet te verhouden ten opzichte van schoonheid. Deze kunstenaars ontkennen noch streven naar schoonheid in de kunst: ze negeren het.⁷ Door de lijn die Den Hartog Jager legt tussen het klassieke en het romantische schoonheidsideaal is er ogenschijnlijk geen verschil op te merken tussen het schone en het sublieme.

Verder beschrijft Den Hartog Jager in zijn boek de plek die schoonheid in de moderne kunst inneemt. Hij is van mening dat schoonheid vanaf toen niet langer als bruikbaar concept werd gezien. Hierbij haalt hij het essay 'The Sublime is Now' (1948) van de abstract expressionistische schilder Barnett Newman (1905–1970) aan.⁸ Toch was er volgens Den Hartog Jager nog plek voor het klassieke schoonheidsideaal waarbij een kunstwerk toegang geeft tot een plaats waar perfectie en absolute harmonie samenkomen. Dit ziet hij bijvoorbeeld bij de neoplastische doeken van Piet Mondriaan (1872–1944) en de suprematistische schilderijen van Kazimir Malevitsj (1879–1935).⁹ Bij de bespreking van schoonheid ten tijde van het abstract expressionisme noemt Den Hartog Jager voor het eerst het sublieme, maar dit had volgens hem nog alles te maken met het klassieke beeld van het schone. Voor het eerst in het boek waagt Den Hartog Jager zich aan een definitie van het sublieme. Hij noemt het: "De worsteling van het individu met de wereld, de natuur [...], maar ook met het besef dat je je te midden van al dat geweld wel degelijk staande kunt houden."¹⁰ Het sublieme is volgens Den Hartog Jager de combinatie van de overtreffende trap van schoonheid en de angst van de kijker bij een fenomeen dat het limiet van zijn of haar verstand overstijgt.¹¹

Door de komst van conceptuele kunst raakt het sublieme echter weer op de achtergrond. Pas in de jaren negentig van de twintigste eeuw ziet Den Hartog Jager het schoonheidsideaal weer de kop op steken. Hierdoor trekt Den Hartog Jager de

⁶ Lezing Hans den Hartog Jager, TENT Rotterdam, 10 mei 2012.

⁷ Ibidem

⁸ Newman 1948 (zie noot 1), pp. 580-582.

⁹ Den Hartog Jager 2011 (zie noot 2), pp. 69-77.

¹⁰ Idem, p. 84.

¹¹ Idem, pp. 85-88.

plotselinge conclusie dat er in de kunst altijd plaats zal zijn voor het Romantische schoonheidsideaal. In de hedendaagse kunst ziet hij dit in het streven van kunstenaars om een antwoord te zoeken op allerlei grote vragen. Dit is volgens Den Hartog Jager “[...] een schoonheid die niet bevestigt, dempt, of smooit, maar die de toeschouwer prikkelt, [en] aan het denken zet.”¹² Dit plaatst hij vervolgens in de lijn van de Romantische traditie, die hij eerder al in de lijn van het klassieke schoonheidsideaal zette.¹³ Ditzelfde betoogt Den Hartog Jager in zijn lezing bij TENT. Hij stelt dat er in de beeldende kunst altijd plaats zal zijn voor het romantisch schoonheidsideaal. Dit herkent hij onder andere in de harde en kale conceptuele kunst uit de jaren zeventig en tachtig van de twintigste eeuw. Maar ook in de hedendaagse kunst, die volgens hem een sublieme schoonheid bevat. Dit is te vinden in kunstwerken die de toeschouwers overweldigen – kunstwerken die zo meeslepend zijn dat de toeschouwer bang is om controle te verliezen en moeite heeft zijn of haar eigen geest hierin staande te houden.¹⁴

Den Hartog Jager spreekt zichzelf zowel in zijn boek als in zijn lezing tegen. Bijvoorbeeld door enerzijds te stellen dat er altijd ruimte zal zijn voor een romantisch schoonheidsideaal in de kunst, om vervolgens te beschrijven hoe er in de conceptuele kunst helemaal geen schoonheidsideaal meer aanwezig was.¹⁵ Het grootste probleem in het betoog van Den Hartog Jager is dat hij geen duidelijk onderscheid maakt tussen het schone en het sublieme. Dit onderscheid zal in de rest van deze theoretische verhandeling van het sublieme duidelijk worden.

De recensies die over dit betoog van Den Hartog Jager zijn geschreven, waren niet allemaal positief en zijn zelfs overwegend negatief te noemen. Bijvoorbeeld Domeniek Ruyters, kunstcriticus, hij schreef voor de *Volkskrant* een recensie waarin hij twijfelt aan de onderbouwing van Den Hartog Jagers betoog. Volgens hem rammelt het boek aan alle kanten. Hij benoemt terecht de inconsistenties in de argumenten van Den Hartog Jager. Bij het lezen van het boek weet je aan het einde niet of het sublieme nou terug is van weggeweest, of dat het eigenlijk nooit weg is geweest, of dat het sublieme zelf een onbruikbaar concept is binnen de hedendaagse kunst.¹⁶ Ook Anna van Leeuwen schreef voor *Kunstbeeld* een recensie waarin zij twijfelt aan de argumentatie van Den Hartog Jager.¹⁷ Stefan Kuiper schreef voor *Vrij Nederland* een verrassend positieve recensie. Wel benoemde Kuiper de brede definitie van het sublieme die Den Hartog Jager hanteerde.¹⁸

Uit deze recensies is af te leiden dat het betoog van Den Hartog Jager onvolledig is. In de volgende paragrafen worden er verschillende teksten over het sublieme behandeld, van de Oudheid tot het heden. Om uiteindelijk tot een duidelijke definitie te komen van het sublieme die toegepast kan worden op de hedendaagse kunstwerken in de daarop volgende casestudies. Zo kan er duidelijk worden of Den Hartog Jager de juiste conclusie trok, maar deze op onvolledige argumenten baseerde.

¹² Den Hartog Jager (zie noot 2), p. 126.

¹³ Idem, p. 127.

¹⁴ Den Hartog Jager 2012 (zie noot 6).

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Domeniek Ruyters, ‘Wat nou subliem’, *Volkskrant* 5 oktober 2011.

¹⁷ Anna van Leeuwen, ‘Het sublieme’, *Kunstbeeld* 35 (2011) nr. 12/1 (december/januari), p. 87.

¹⁸ Stefan Kuiper, ‘Onbehaaglijk mooi; Beeldende kunst’, *Vrij Nederland* 8 oktober 2011.

1.1 Het sublieme van de Oudheid tot de Romantiek

De eerste keer dat het sublieme werd beschreven was in de Oudheid. Hier begint de geschiedenis van het concept van het sublieme. Etymologisch is het woord afgeleid van het Latijnse woord *sublimis*: *sub* betekent 'tot aan de' en *limen* betekent 'grens' of 'limiet'. Het sublieme vertaalt zich dus letterlijk als 'tot aan de grens' of 'tot aan het limiet'.¹⁹ In deze paragraaf wordt het sublieme gevolgd vanaf het eerste gebruik in de eerste eeuw na Christus, via de Renaissance, tot aan de Romantiek.

Ergens in de eerste eeuw van onze jaartelling publiceerde de redenaar Dionysus Longinus de eerste theoretische verhandeling over het sublieme. In *Peri Hupsor* (Over het Sublieme) beschrijft Longinus het sublieme binnen de context van de retoriek. Het was een kwaliteit die geen definitie had en ook niet aan te leren was, in tegenstelling tot andere verworvenheden binnen de retoriek. Longinus richt zich in deze verhandeling op het beschrijven van de effecten die het sublieme teweeg kan brengen. Een redenaar die het sublieme bezit, brengt de luisteraar extase in plaats van overtuiging. Het kan volgens hem in een enkele zin in het gezicht van de luisteraar exploderen.²⁰

In de laat-Renaissance werd deze tekst herlezen en vond het sublieme een hernieuwde interesse.²¹ Het werd hier echter slechts beschouwd als de overtreffende trap van het schone: er werd hier geen strikt onderscheid tussen gemaakt. Tevens werd er in deze teksten ingegaan op het sublieme als intrinsieke eigenschap van een object of een verschijnsel.²² Het onderscheid tussen het schone en het sublieme is fundamenteel voor de definitie van dit concept.

In de Romantiek hebben twee filosofen een belangrijke bijdrage geleverd aan het concept van het sublieme. Er werd hier voor het eerst strikt onderscheid gemaakt tussen het schone en het sublieme. Dit onderscheid is de basis van de definitie van het sublieme. Daarnaast werd het sublieme niet langer gezien als intrinsieke eigenschap van een object of een verschijnsel (zoals er in de Renaissance werd gedacht), maar juist als een ervaring die aan de kant van het subject plaatsvindt. De teksten van de Ierse filosoof Edmund Burke (1729 – 1797) en de Duitse filosoof Immanuel Kant (1724 – 1804) staan hier centraal.

Burke was de eerste filosoof die strikt onderscheid maakte tussen het schone en het sublieme. In zijn boek *A Philosophical Enquiry Into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* uit 1757 maakte hij niet alleen dit onderscheid inzichtelijk, maar probeerde hij tevens te argumenteren dat de ervaring van het sublieme altijd onder

¹⁹ Simon Morley, 'Introduction. The Contemporary Sublime', in: Simon Morley (red.), *The Sublime*, London 2010, p. 14.

²⁰ Philip Shaw, *The Sublime. A New Critical Idiom*, New York 2006, pp. 12-13.

²¹ Bijvoorbeeld Anthony Ashley Cooper Third Earl of Shaftesbury (1671 – 1713) en Thomas Reid (1719-1796) die de ervaring van het sublieme toeschreven aan een intern zintuig dat hier gevoelig voor was; Joseph Addison (1672-1719) en Joshua Reynolds (1723 – 1792) die de ware aard van het sublieme in de verbeeldingskracht van de mens zochten; Alexander Gerard (1728 – 1795) en Lord Kames (1696 – 1782) die de ervaring van het sublieme juist als een serene en genotzame verheffing beschreven.

²² Shaw 2006 (zie noot 20), pp. 27-47.

dezelfde omstandigheden voorkomt en daardoor empirisch te onderzoeken is.²³ Burke zag het schone en het sublieme als tegenovergesteld aan elkaar. Het schone was volgens hem onderhevig aan allerlei regels, terwijl het sublieme de mens overdonderde. Het sublieme is volgens hem een subjectieve esthetische ervaring.²⁴ Ook nieuw was de beschrijving die Burke gaf aan de ervaring van het sublieme: volgens hem omhelsde dit niet alleen genot, maar ook pijn of angst. Om dit aan te tonen maakt hij onderscheid tussen verschillende hartstochten van de mens. Enerzijds zijn er volgens hem hartstochten die betrekking hebben op gemeenschap en samenleven, en anderzijds hartstochten die betrekking hebben op zelfbehoud. Bij het eerste roept dit gevoelens van liefde en tederheid op, maar wanneer het gaat om zelfbehoud omhelzen deze gevoelens angst en pijn. Als de oorsprong van deze angst niet daadwerkelijk pijn veroorzaakt, omdat het bijvoorbeeld op een veilige afstand wordt ervaren, leidt deze angst tot een vreemd soort genot. Alles wat dit paradoxale genot oproept noemt Burke het sublieme.²⁵ Daarnaast benoemt Burke de fenomenen die de grens van het empirisch vermogen van de mens aangeven subliem. Hieronder vallen onder andere God, engelen, de hemel en de hel.²⁶ Burke beschrijft in zijn uitgebreide verhandeling over het sublieme enkel de effecten van dit concept. Door zijn empirische onderzoeksmethode is de relatie tussen geest en materie die daaraan ten grondslag ligt niet te onderzoeken.²⁷

Burke zag in 1757 de schilderkunst niet als drager van het sublieme. Deze kunstuiting was voor hem te beperkt. Wel hebben zijn verhandelingen veel invloed gehad op de kunst van de Romantiek, waar schilders als William Turner en Caspar David Friedrich het sublieme wel degelijk probeerde te representeren in hun schilderijen.²⁸ Het Burkiaanse sublieme ontketende een ander discours waarin het sublieme werd verplaatst van de studie van objecten uit de natuur naar de geest van de toeschouwer.²⁹ In tegenstelling tot de verhandelingen van het sublieme in de Renaissance legt Burke de ervaring van het sublieme aan de kant van de toeschouwer in plaats van aan de kant van het object of verschijnsel.

Het nieuwe discours dat door het boek van Burke was beïnvloed, werd verder uitgediept in de teksten van Immanuel Kant. In zijn werk *Kritik der Urteilskraft* uit 1790 beschreef hij in de tekst 'Die Analytik des Erhabenen' dat het sublieme te vinden was in de rationele capaciteiten van de mens bij het ervaren van een overdonderend fenomeen. Waar het bij Burke draaide om de emoties die een mens vervulde bij het ervaren van het sublieme, ging het bij Kant juist om de rationele capaciteiten van de mens. Deze capaciteiten maakten een ervaring subliem, omdat de mens, als handelend subject, het

²³ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry Into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Londen 1757, vertaald door: Wessel Krul, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*, Groningen 2004.

²⁴ Idem, pp. 108-109.

²⁵ Idem, pp. 106-107.

²⁶ Shaw 2006 (zie noot 20), p. 51.

²⁷ Idem, p. 53.

²⁸ Wessel Krul, 'Genot en welbehagen. Edmund Burke over het sublieme en het schone', in: Edmund Burke, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*, Groningen 2004, pp. 36-37.

²⁹ Shaw 2006 (zie noot 20), p. 71.

fenomeen kon bevatten en zich hiertoe kon verhouden. Kant hanteerde dus een soort transcendentale notie van het sublieme, waar het sublieme betrekking heeft op een ervaring die de menselijke zintuiglijke ervaring te boven gaat.³⁰

Onderliggend aan deze verhandeling van het sublieme ligt zijn overtuiging dat er een verplaatsing nodig is van het spektakel (het aanschouwde object) naar de toeschouwer (het handelende subject). Dit beschrijft Kant in zijn eerdere 'kritieken': *Kritik der reinen Vernunft* (1781) en *Kritik der praktischen Vernunft* (1788).³¹ Centraal in alle drie de 'kritieken' staat de tegenstelling tussen het empirisme en het rationalisme. In zijn eerste 'kritiek' beschrijft Kant de transcendentale voorwaarden voor het theoretisch begrijpen van de wereld, zijn tweede 'kritiek' gaat over de transcendentale voorwaarden die ten grondslag liggen aan onze praktische en morele bezigheden binnen de wereld.³² Om het Kantiaanse sublieme goed te kunnen begrijpen zal eerst zijn theorie over het ontstaan van kennis worden besproken, omdat dit nauw verband onderhoudt met zijn ideeën over het sublieme. Kant is niet van mening dat er alleen via zintuiglijke ervaring kennis kan ontstaan. Kennis die op een andere manier wordt verworven, noemt hij *a priori* kennis. Dit zijn universele en transcendentale waarheden over de wereld om ons heen, zoals tijd, ruimte, logica en numeriek. Deze *a priori* waarheden zijn volgens Kant nodig om ervaringen waardig te maken – dit werkt ook andersom, zonder ervaringen kunnen *a priori* waarheden niet worden waargenomen. Hij noemt deze waarheden transcendentiaal omdat ze niet bestaan buiten de geest van de mens, maar wel garanties zijn voor empirische waarheden. Deze zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden.³³ In *Kritik der Urteilskraft* maakt Kant onderscheid tussen bepaalde en onbepaalde oordelen. Bepaalde oordelen baseren zich op *a priori* waarheden en zijn dus, in theorie, universeel. Onbepaalde oordelen kunnen zich niet baseren op *a priori* waarheden omdat het nog niet eerder voorgekomen is. Hier moet dus een nieuw transcendentiaal concept voor worden bedacht. Het esthetische oordeel is het moeilijkste van alle onbepaalde oordelen, dit kan namelijk niet worden bevestigd door een universele waarheid: het is een uiting van persoonlijke smaak. Volgens Kant doen deze oordelen echter wel alsof ze op feiten gebaseerd zijn en zo functioneren deze oordelen als universeel en onbetwistbaar.³⁴

Deze theorieën brengt Kant in verband met het sublieme. De ervaring van het sublieme heeft volgens hem net als esthetische oordelen geen vaststaande relatie met *a priori* concepten. Kant erkent twee verschillen tussen het schone en het sublieme. Ten eerste is volgens hem het schone verbonden aan de vorm van een object, terwijl het sublieme te vinden is in het vormloze: objecten die geen vaste vorm hebben (zoals een storm op zee) of objecten die wel een vaste vorm hebben maar zo groot zijn dat het ons

³⁰ Paul Crowter, 'Newman and the Sublime', *Oxford Art Journal* 7 (1984) nr. 2, pp. 52-53.

³¹ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Riga 1781. Immanuel Kant, *Kritik praktischen Vernunft*, Riga 1788. Voor het bespreken van Kants theorieën over het ontstaan van kennis die in *Kritik der reinen Vernunft* en *Kritik der praktischen Vernunft* naar voren komt heb ik gebruik gemaakt van Philip Shaws boek *The Sublime* uit 2006 (zie noot 20).

³² Shaw 2006 (zie noot 20), pp. 72-76.

³³ Idem, pp. 73-74.

³⁴ Shaw 2006 (zie noot 20), pp. 76-77.

vermogen om die vorm te bevatten overstijgt. Het tweede verschil omhelst de aard van het oordelen hierover: het schone ontlokt oordelen die leiden tot genoegen en het gevoel van zelfbeschikking, terwijl een oordeel over het sublieme frustrerend is, omdat het banden legt aan ons eigen bevattingsvermogen. In andere woorden: het schone is aantrekkelijk, terwijl het sublieme tussen aantrekkelijk en afschrikwekkend schommelt.³⁵ Kant is het hier eens met Burke dat het sublieme tot een soort negatief genot leidt dat ook angst veroorzaakt. Hij vraagt zich af hoe dit kan, hoe de mens genot kan krijgen uit een angstige of levensbedreigende ervaring. Voor Kant is het ervaren van genot bij het aanschouwen van een angstaanjagend object het bewijs dat dit gevoel radicaal subjectief is. Het object heeft hier niets meer mee te maken, het sublieme is voor Kant een ervaring van de geest.³⁶

Kant onderscheidt twee soorten sublieme ervaringen: het mathematische sublieme en het dynamische sublieme. Het mathematische sublieme betreft een ervaring met een object waarvan de ruimtelijke omvang te groot is voor het bevattingsvermogen van de mens (zoals het Himalaya gebergte). Het dynamische sublieme betreft op haar beurt een gevoel van enorme kracht of macht die de menselijke wilskracht blokkeert en verlamt (bijvoorbeeld bij het zien van een tsunami).³⁷ Dit bevestigt dat Kant het sublieme ziet als deel van de geest in plaats van als een eigenschap van een object of fenomeen (in de natuur). Bij het mathematische sublieme leidt het tot de mogelijkheid om iets zonder vorm tot een rationeel idee van totaliteit te vertalen. Bij het dynamische sublieme ontstaat er bij de mens een rationeel gevoel van vrijheid bij het beseft dat het gevaar op gepaste afstand is. In beide gevallen leidt het sublieme dus tot een rationele *a priori* waarheid: een puur idee van totaliteit of vrijheid dat niet onderhevig is aan de empirische voorwaarden van de natuur. De ervaring van het sublieme veroorzaakt in eerste instantie angst doordat de geest het fenomeen niet kan bevatten waarna er genot ontstaat door de opluchting dat het fenomeen toch in een rationeel idee kan worden gevat. Het sublieme bevindt zich volgens Kant dus in de menselijke capaciteit om buiten grenzen en beperkingen te denken.³⁸

1.2 Het sublieme in de twintigste eeuw

Het volgende belangrijke moment in de ontwikkeling van het concept van het sublieme vond plaats in de twintigste eeuw. In de naoorlogse samenleving ontstond er een hernieuwde interesse in dit concept. De auteurs die hier een bijdrage aan hebben geleverd zullen in deze paragraaf besproken worden. Er kan hier grofweg onderscheid gemaakt worden tussen het sublieme in de abstract expressionistische schilderkunst, het sublieme binnen de poststructuralistische traditie en het sublieme in de geschriften van de Sloveense filosoof en cultuurcriticus Slavoj Žižek (1949).

³⁵ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlijn 1790, vertaald door: Jabik Veenbaas & Willem Visser, *Kritiek van het oordeelsvermogen*, Amsterdam 2009, pp. 136-138.

³⁶ Shaw 2006 (zie noot 20), pp. 79-80.

³⁷ Kant 1790 (zie noot 35), p. 139.

³⁸ Idem, pp. 142-154.

1.2.1 Het sublieme in de abstract expressionistische schilderkunst

In 1948 kreeg de notie van het sublieme in de kunst een nieuwe stimulans. Dit kwam door de tekst 'The Sublime is Now' van abstract expressionistisch kunstenaar Barnett Newman.³⁹ Deze korte tekst gaat over het schilderij *Onement-I* van Newman uit 1948 (afb. 3). Dit werk was volgens Newman zo bijzonder dat het niet slechts schoon, maar subliem was. In deze tekst plaatst Newman de tegenstelling tussen het schone en het sublieme in de tegenstelling tussen Europa en Amerika.⁴⁰ Volgens Newman kunnen Europese kunstenaars nooit het sublieme in de kunst bereiken omdat ze nog steeds vast zitten in het ideaal van het schone. Deze idealen zijn overgedragen door de Oudheid en de Renaissance. Het is, volgens Newman, onmogelijk om deze idealen los te laten, omdat deze diep in de Europese beschaving geworteld zijn. In Amerika is dit volgens Newman wel mogelijk. Kunstenaars in Amerika zijn namelijk in het geheel niet bezig met het schone, sterker nog ze proberen het schone vernietigen. Alleen door de totale ontkenning van het schone, kan een kunstenaar het sublieme bereiken. Bovendien kan het sublieme volgens Newman, in navolging van Kant, alleen gevonden worden in het vormloze. Representatie van de werkelijkheid moet hierbij worden vermeden. Dit is volgens hem ook de reden dat de impressionisten, die ooit zijn begonnen met het loslaten van de vorm, en de kubisten, die de werkelijkheid geometrisch weergaven, nooit het sublieme hebben kunnen bereiken. Het sublieme kan dus alleen worden gevonden in de Amerikaanse non-geometrische abstractie, Newmans eigen werk dus.⁴¹ Newman beschrijft ook hoe hij zich verhoudt tot de geschriften van Burke en Kant. Kant verwarde volgens Newman het schone met het sublieme. Hij baseert zijn relaas dus volledig op het gedachtegoed van Burke. Ironisch genoeg vertoont de beschrijving van het sublieme van Newman wel een belangrijke overeenkomst met Kant, namelijk in de rationele kracht van de mens die zich bewust wordt van zichzelf door een sublieme ervaring.⁴² Den Hartog Jager behandelt deze tekst uitvoering in zijn betoog uit 2011. Gek genoeg besteedt hij meer aandacht aan Newman dan aan Burke of Kant, die toch gezien kunnen worden als de grondleggers van het filosofische concept van het sublieme. Den Hartog Jager plaatst wel kanttekeningen bij het betoog van Newman: het is volgens hem te veel gericht op het verschil tussen Amerika en Europa. Newman gaat er, volgens Den Hartog Jager, aan voorbij dat de gehele Amerikaanse beschaving berust op de Europese samenleving en dat het sublieme als concept zelf ook een Europese achtergrond heeft.⁴³

Robert Rosenblum (1927–2006), Amerikaans kunsthistoricus en -criticus, heeft in zijn tekst 'The Abstract Sublime' uit 1961 ook zijn gedachten laten gaan over het sublieme binnen de abstract expressionistische schilderkunst. Hij beschrijft in zijn tekst eerst de geschiedenis van het sublieme, waar hij Longinus, Burke en Kant aanhaalt. Rosenblum brengt het sublieme ook in verband met beeldende kunst. Volgens

³⁹ Newman 1948 (zie noot 1), pp. 580-582.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Crowter 1984 (zie noot 30), pp 52-54.

⁴³ Den Hartog Jager 2011 (zie noot 2), pp. 80-81.

hem kan het sublieme zowel in de kunst als in de natuur worden gevonden.⁴⁴ Rosenblum pleit voor een verband tussen het Romantische sublieme, van schilders William Turner en Caspar David Friedrich, en het sublieme in de kunstwerken van een groep Amerikaanse schilders die volgens Rosenblum het abstracte sublieme vertegenwoordigen. Als paradepaardje van deze nieuwe vorm van het sublieme draagt Rosenblum Mark Rothko aan. Rothko plaatst de toeschouwers, net als Turner en Friedrich, op de drempel van vormloze oneindigheid. Rothko gebruikt hiertoe geen letterlijke details zoals in doeken van Turner en Friedrich, maar in zijn abstracte beeldtaal wordt volgens Rosenblum hetzelfde effect gecreëerd. Naast Rothko noemt Rosenblum tevens 'action-painter' Jackson Pollock (1912–1956) en Barnett Newman als vertegenwoordigers van het abstracte sublieme.⁴⁵ Rosenblum brengt wel een belangrijke en noodzakelijke kanttekening aan in zijn betoog. Hij beschrijft dat de lijn die het Romantische sublieme met het abstracte sublieme verbindt, dun en fragiel is en dat dit verband meer berust op een gevoel dan op een objectieve waarheid. Wel is Rosenblum er van overtuigd dat deze lijn, hoe broos en breekbaar deze dan ook mag zijn, aantoont dat het Romantische gedachtegoed nog niet geheel verloren is gegaan in zijn eigen tijd.⁴⁶

1.2.2 Het poststructuralistische sublieme

In de jaren tachtig van de twintigste eeuw uitten twee welbekende filosofen hun gedachten over het sublieme. Hierbij worden de geschriften van Kant in twijfel getrokken. Franse filosofen Jacques Derrida (1930–2004) en Jean-François Lyotard (1924–1998) hebben beiden, op geheel eigen wijze binnen de poststructuralistische traditie, een bijdrage geleverd aan de discussie omtrent het sublieme.

In *La Vérité en Peinture* uit 1987 geeft Derrida een analyse van het Kantiaanse sublieme waarin het begrip *parergon* centraal staat. Parergon betekent letterlijk 'aanhangel' of 'verfraaiing'. Derrida gebruikt het woord echter als aanduiding van een rand, omlijsting of kader van kunst, waarnaast *ergon* de binnenkant van de kunst, oftewel de inhoud van een kunstwerk vertegenwoordigt. Uit de verhandeling van Kant concludeert Derrida dat het sublieme geen parergon kan hebben, maar hij is het hier niet mee eens. Kant beschreef namelijk ook dat een object dat een sublieme ervaring opwekt, zoals een piramide, alleen vanaf een bepaalde afstand als subliem is te ervaren. Deze positionering van het eigen lichaam kan als conceptuele vorm van parergon van het sublieme gezien worden. Door het gebruik van parergon in verband met het sublieme kan het genot dat door het sublieme wordt veroorzaakt in verband worden gebracht met het stellen van grenzen, in plaats van het verdwijnen van grenzen. De rede kan zulke grenzen plaatsen en hierdoor ervaart het subject een gevoel van genot.⁴⁷ Volgens Derrida leent kunst zich eerder voor het bereiken van het schone dan van het

⁴⁴ Robert Rosenblum, 'The Abstract Sublime', *ARTnews* 59 (1961) nr. 10 (februari). Overgenomen uit: Simon Morley (red.), *The Sublime*, Londen 2010, p. 108.

⁴⁵ Idem, pp. 109-111.

⁴⁶ Idem, p. 112.

⁴⁷ Shaw 2006 (zie noot 20), pp. 117-118.

sublieme. In de natuur is juist het sublieme eenvoudiger te bereiken. Maar het sublieme kan niet zomaar een object uit de natuur zijn. Het kan alleen maar voorkomen in de geest en dus aan de kant van het subject. Een object uit de natuur kan zich dus wel lenen voor de presentatie van het sublieme, maar dit is geen intrinsieke eigenschap van het object.⁴⁸ Hierin volgt Derrida dus Kant, die in 1790 ook al stelde dat het sublieme een radicaal subjectieve ervaring is. Het sublieme kan volgens Derrida geen tastbare vorm aannemen: het ware sublieme relateert alleen aan de kant van de rede en weigert daardoor alle presentatie. Kunst die zich verhoudt tot het sublieme richt zich volgens Derrida zodoende op het presenteren van de gebrekkige presentatie van het sublieme. Het principe van het sublieme moet dus worden gezocht in de mens als rationeel wezen die het sublieme op of in de wereld projecteert. Aangezien de mens zelf het sublieme creëert, kan dit dus ook op kunst worden geprojecteerd.⁴⁹

Jean-François Lyotard behandelt in zijn tekst 'Presenting the Unpresentable: The Sublime' uit 1982 de schilderkunst in tijden van crisis.⁵⁰ Deze crisis is volgens Lyotard veroorzaakt door de grotere behoefte aan fotografie binnen de industriële, postindustriële en technisch-wetenschappelijke wereld. Het blijven schilderen binnen deze tijd betekent voor Lyotard dat schilders zich bezig moesten gaan houden met de vraag: Wat is schilderkunst? Hiermee werd schilderkunst een filosofische activiteit. Deze schilders behoorden tot een picturale avant-garde. Centraal in deze nieuwe kunstwerken staat de demonstratie van het bestaan van het onzichtbare binnen het zichtbare. Zo betreedt de schilderkunst het veld van de esthetiek van het sublieme. Dit is volgens Lyotard de essentie van schilderkunst binnen de picturale avant-garde: schilders hebben een verantwoordelijkheid om het niet-aantoonbare te demonstreren. Hierbij staat de spanning tussen de actie van schilderen en de essentie van schilderkunst centraal. Deze schilderkunst beroept zich niet langer op een smaakconsensus, maar komt over als wanstaltig, vormloos en negatief. Het schilderij is niet langer te begrijpen door het gebruik van bestaande concepten en dit roept angst op. Voor Lyotard staat in deze tekst het insinueren van het niet-aantoonbare in schilderkunst gelijk aan het bereiken van het sublieme.⁵¹

In de tekst 'The Sublime and the Avant-Garde' uit 1988 wordt het verband dat Lyotard ziet tussen het sublieme en de avant-garde schilderkunst duidelijker. Hij begint deze verhandeling met de aanname dat alle intellectuele disciplines en instituties ervan uitgaan dat nog niet alles geschreven of gezegd is: na elke zin of na elke kleur komt er een andere zin of een andere kleur. Maar volgens Lyotard is er ook de mogelijkheid dat er niets gebeurt, dat er geen volgende zin of volgende kleur komt. Dit gaat volgens hem samen met spanning en angst. Deze spanning en angst kan op zijn beurt weer samen

⁴⁸ Jacques Derrida, 'Parergon', in: Jaques Derrida, *La Vérité en Peinture*, Parijs 1978, vertaald door: Geoffrey Bennington & Ian McLeod, *The Truth in Painting*, Chicago 1987. Overgenomen uit: Simon Morley (red.), *The Sublime*, Londen 2010, p. 131.

⁴⁹ Idem, pp. 131-132.

⁵⁰ Jean-François Lyotard, 'Presenting the Unpresentable: The Sublime', vertaald door Lisa Liebmann in: *Artforum* april 1982, pp. 64-69. Overgenomen uit: Simon Morley (red.), *The Sublime*, Londen 2010, pp. 130-136.

⁵¹ Ibidem

gaan met een gevoel van genot. Dit tegenstrijdige gevoel werd volgens Lyotard in de achttiende eeuw als de ervaring van het sublieme beschreven.⁵² Vervolgens gaat Lyotard kort in op de geschiedenis van het sublieme en dit relateert hij aan de avant-gardistische bewegingen binnen de kunst. Een avant-gardistische beweging in de kunst ontstaat volgens Lyotard wanneer een kunstenaar of een groep kunstenaars los breekt van de geaccepteerde uitingen en vormen van kunst. Het publiek kan geen smaakoordeel meer geven over deze kunst, omdat deze nieuw is (onbepaalde esthetische oordelen van Kant). De nieuwe kunst verrast het publiek en creëert een schok. De kunst imiteert de natuur niet langer, maar creëert zijn eigen wereld, waarin het afschrikwekkende en vormloze toegestaan zijn omdat deze subliem kunnen zijn. Dit is volgens Lyotards de versimpelde moderne ontwikkeling van het idee van het sublieme.⁵³ Lyotard verhoudt zich in dit essay ook tot Burke en Kant. Naar zijn mening geeft Burke, en in mindere mate Kant, in zijn verhandeling van de esthetiek van het sublieme een wereld van mogelijkheden voor artistieke experimenten waarin de avant-garde volgens Lyotard tot leven kan komen.⁵⁴

1.2.3 Het sublieme van Žižek

De Sloveense filosoof en cultuurcriticus Slavoj Žižek (1949) heeft in zijn boek *The Sublime Object of Ideology* uit 1989 zijn gedachten omtrent het sublieme geformuleerd. Hij beschrijft het sublieme als paradoxaal concept. Er is volgens hem geen empirisch object of representatie mogelijk die het bovenzinnelijke idee van het sublieme kan presenteren. Maar juist in het sublieme object kan deze onmogelijkheid worden ervaren: het falen van representatie maakt het object dus des te meer subliem. Dit is volgens Žižek ook de reden waarom zo'n object zowel angst als genot evoceert: angst door de ontoereikendheid van de presentatie en genot juist door deze ontoereikendheid, omdat de grootsheid van het object voorbij gaat aan alle mogelijke empirische ervaring.⁵⁵ Het sublieme is voor Žižek dus de paradox van een object dat een representatie geeft van hetgeen dat niet te presenteren is: "The Sublime is [...] the paradox of an object which, in the very field of representation, provides a view, in a negative way, of the dimension of what is unrepresentable."⁵⁶ Žižek gaat in deze theorie verder in op het idee dat het sublieme niet te presenteren is. Dit besprak Lyotard al in zijn tekst uit 1982.

1.3 Het postmoderne sublieme

Het moge duidelijk zijn: het sublieme is een concept dat steeds hernieuwde interesse opwekt bij verschillende filosofen van verschillende tradities. Het concept wordt keer op

⁵² Jean-François Lyotard, 'The Sublime and the Avant-Garde', in: Jean-François Lyotard, *L'Inhumain: Causeries sur le Temps*, Parijs 1988, vertaald door: Geoffrey Bennington & Rachel Bowlby, *The Inhuman: Reflections on Time*, New York 1991. Overgenomen uit: Simon Morley (red.), *The Sublime*, Londen 2010, pp. 27-30.

⁵³ Idem, pp. 31-33.

⁵⁴ Idem, pp. 34-35.

⁵⁵ Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Londen 1989. Overgenomen uit: Simon Morley (red.), *The Sublime*, Londen 2010, pp. 57-58.

⁵⁶ Idem, p. 58.

keer geherdefinieerd, zo ook in het postmodernisme. Belangrijk is om op te merken dat er in het postmoderne tijdperk een verschuiving in de betekenis van het sublieme heeft plaatsgevonden die vandaag de dag nog steeds geldt. Zoals eerder besproken komt de term 'het sublieme' uit het Latijn waar het tot aan de grens of het limiet betekende. De Van Dale geeft de volgende beschrijving aan het woord subliem: "prachtig, de schoonheid in haar hoogste vorm of graad vertonend".⁵⁷ Het Oxford Dictionary geeft een soortgelijke beschrijving voor het Engelse woord: "of very great excellence or beauty."⁵⁸ Hier is geen greintje meer te bespeuren van de filosofische betekenis van dit concept waar het haar betekenis juist vindt in tegenstelling tot het schone. Deze verwarring maakt het sublieme in de hedendaagse kunst juist zo moeilijk om te onderzoeken: de term heeft meerdere betekenissen. Het is soms niet duidelijk op wat voor manier deze term, of dit concept, wordt gehanteerd.

In dit laatste deel van de behandeling van het filosofische concept van het sublieme worden teksten behandeld van filosofen en kunsthistorici van eind jaren tachtig tot heden. Deze geschriften zijn grofweg in te delen in de zoektocht naar nieuwe objecten die het sublieme kunnen evoceren en het verband tussen het sublieme en het spektakel. Daarna wordt aan de hand van de meest recente uitgave over het sublieme beargumenteerd dat het sublieme van waarde is en blijft in de hedendaagse maatschappij.

1.3.1 Nieuwe sublieme objecten

Kunstenaar en kunstcriticus Jeremy Gilbert-Rolfe heeft in zijn boek *Beauty and the Contemporary Sublime* uit 1999 getracht het sublieme een andere plaats te geven in de toenmalige samenleving. Het hedendaagse sublieme heeft volgens Gilbert-Rolfe met technologie te maken in plaats van met natuur of kunst. Doordat technologie als subliem object geen centrum meer heeft door de al maar vorderende ontwikkelingen, verliest het sublieme object zijn autonomie. Dit maakt het hedendaagse sublieme tot extreem mobiel concept dat autonomie ontkent omdat het beweging verlangt.⁵⁹ John Mullan, columnist voor *The Guardian*, beargumenteert in 2000 een zelfde soort verschuiving van het object van het sublieme. Het postmoderne sublieme is volgens Mullan niet in technologie an sich te vinden, zoals Gilbert-Rolfe heeft gesteld, maar juist in de wetenschap die de technologische ontwikkeling mogelijk maakt. Dit postmoderne sublieme kent hij aan de wetenschap toe door haar reductieve karakter, haar ongrijpbaarheid. Mullan herkent echter ook nog een deel van het 'oude' sublieme in de hedendaagse maatschappij. Het 'oude' sublieme dat stamt uit de Romantiek ziet hij als verbonden met ontzag voor de natuur en dit is nog steeds aanwezig – documentaires op National Geographic blijven deze eeuwenoude sublieme ervaring evoceren.⁶⁰

⁵⁷ Van Dale Onlinewoordenboek van de Nederlandse taal, <
<http://surfdiensten2.vandale.nl.proxy.library.uu.nl/vandale/zoekservice/?type=pro> > (20 augustus 2012).

⁵⁸ Oxford Dictionary, online woordenboek van de Engelse taal, <
<http://oxforddictionaries.com/definition/english/sublime?q=sublime> > (31 augustus 2012).

⁵⁹ Jeremy Gilbert-Rolfe, *Beauty and the Contemporary Sublime*, New York 1999, pp. 54-55.

⁶⁰ John Mullan, 'A Terrible Beauty' *The Guardian* 19 augustus 2000.

Thomas McEvelley beschrijft in zijn tekst 'Turned Upside Down and Torn Apart', dat in 2001 in de bundel *Sticky Sublime* werd gepubliceerd, dat het postmoderne sublieme wezenlijk anders moet zijn dan het concept dat stamt uit de Romantiek. Het sublieme is een ervaring die behoort tot het subject en is in wezen dus onderhevig aan subjectiviteit die op zijn beurt weer afhankelijk is van de tijdsgeest. Het postmoderne sublieme moet dus wel een wezenlijk andere ervaring behelzen, omdat deze plaatsvindt in een andere tijdsgeest.⁶¹ McEvelley waagt zich ook aan een theorie over waar het postmoderne sublieme zich dan in schuilt. Volgens hem heeft het te maken met de verwarring tussen het schone en het sublieme in de postmoderne tijd.⁶² Het postmoderne sublieme beschrijft hij als volgt: "[...] the sublime will ingratiate itself to you by acting hypocritically like the beautiful, then double-cross you by turning out to be less than satisfying as such, in a new version of negative pleasure."⁶³ De postmoderne sublieme ervaring wordt volgens hem ontlokt door de onzichtbaarheid ervan.

De oudheidsspecialist Glenn W. Most is het eens met McEvelley dat de verwarring tussen het schone en het sublieme in de postmoderne tijd steeds groter wordt. In het artikel 'After the Sublime' uit 2002 beschrijft Most een sublieme ervaring waar alleen de term 'subliem' niet meer voor wordt gebruikt. Hij doelt hier op de moderne technologische ontwikkelingen, zoals internet en wetenschappelijke ontdekkingen. Deze hebben de sublieme ervaring beschikbaar gesteld voor miljoenen mensen.⁶⁴ Het sublieme is volgens Most dus niet verdwenen, maar door de verandering in betekenis is er simpelweg geen goede term beschikbaar om dit soort ervaringen, waar angst en genot samenkomen, te beschrijven.⁶⁵

Simon Morley, Brits kunstenaar en kunsthistoricus, beschrijft in de inleiding van de in 2010 uitgebrachte bundel over het sublieme dat het een concept is dat op zoek is naar haar context. In de vroegmoderne tijd werd deze context veelal gegeven door religie. Vanaf de Romantiek gaf beeldende kunst deze context en recentelijk zijn spektakel en massamedia de nieuwe context van de sublieme ervaring, aldus Morley.⁶⁶

Het is interessant om op te merken dat deze theorieën over het postmoderne sublieme zich vooral richten op het vinden van een object of fenomeen dat de sublieme ervaring kan evoceren. Het is algemeen geaccepteerd door deze schrijvers dat het sublieme een ervaring is die behoort tot het subject, maar toch zoeken ze naar een object, een fenomeen: 'iets' dat deze ervaring ontlokt. Na eeuwen onderzoek naar de aard van het sublieme, de aard van de ervaring die het behelst, wordt er in het postmodernisme gekeken naar welk object of fenomeen de sublieme ervaring bewerkstelligt.

⁶¹ Thomas McEvelley, 'Turned Upside Down and Torn Apart', in: Bill Beckley (red.), *Sticky Sublime*, New York 2001, pp. 74-79. Overgenomen uit: Simon Morley (red.), *The Sublime*, London 2010, p. 168.

⁶² Idem, pp. 169-170.

⁶³ Idem, p. 170.

⁶⁴ Glenn W. Most, 'After the Sublime', *The Yale Review* 90 (2002) nr. 2 (april), p. 120.

⁶⁵ Idem, p.120.

⁶⁶ Morley 2010 (zie noot 19), p. 21.

1.3.2 Het sublieme als spektakel

Zoals al door Morley werd besproken is er omtrent het sublieme een interessante ontwikkeling op te merken in de postmoderne samenleving. Deze plaatst de sublieme ervaring binnen de spektakelmaatschappij waarbij grootte in schaal van wezenlijk belang is. Hal Foster, Amerikaans kunstcriticus, heeft in zijn boek *The Art-Architecture Complex* uit 2011 het concept van het sublieme binnen de wisselwerking tussen beeldende kunst en architectuur geplaatst. De ontmoeting tussen beeldende kunst en architectuur heeft volgens Foster een fundamentele plaats ingenomen binnen de hedendaagse culturele economie.⁶⁷ Dit heeft het karakter van beeldende kunst wezenlijk veranderd, doordat dit is overgegaan in de ruimte van de architectuur.⁶⁸ Het meest treffende voorbeeld dat Foster hiervan geeft is de architectuur van musea voor moderne en hedendaagse kunst die de afgelopen decennia zijn ontstaan. Sommige van deze musea zijn volgens Foster zo performatief of zo sculpturaal dat het een kunstwerk op zich is. De architectuur van het museum maakt een grote visuele impact op de toeschouwer, waardoor er competitie ontstaat met de kunstwerken die het museum eigenlijk zou moeten tonen.⁶⁹ Deze ontwikkeling is volgens Foster te wijten aan de ervaringseconomie waarin kunst moet voldoen aan een bepaalde ervaring die de toeschouwer verwacht, een bepaald spektakel.⁷⁰ Deze situatie heeft volgens Foster effect op de kunst die in dit soort musea wordt tentoongesteld: deze kunstwerken lijken het sublieme te evoceren. De toeschouwer wordt hier overweldigd door immense kunstwerken in enorme ruimtes, maar kan dit intellectueel bevatten waardoor er een vreemd soort genot ontstaat: de Kantiaanse mathematische sublieme ervaring.⁷¹ Foster vraagt zich af of dit de postmoderne sublieme ervaring is, waarin de toeschouwer door het zien van zowel de karakteristieken van de beeldende kunst, als van de architectuur, maar ook de wisselwerking hiertussen, cognitief bevredigd wordt.⁷² In feite ziet Foster nog steeds de aanwezigheid van de sublieme ervaring in de hedendaagse maatschappij, deze wordt alleen door een ander object of fenomeen geëvoceerd waarbij grootte in schaal een belangrijke rol speelt.

In het tijdschrift van het Financieel Dagblad, *FD Persoonlijk*, heeft Annette Wiesman een artikel geschreven dat verrassend goed aansluit bij deze discussie, maar waar maar één keer het sublieme wordt genoemd.⁷³ Het artikel 'Groot, groter, grootst' gaat over een schijnbaar nieuwe trend in de hedendaagse kunst om, hoe zij het noemt, ervaringskunst te maken. Ze noemt hierbij onder andere de eeuwige zon van Olafur Eliasson in *The Weather Project* en de 'larger-than-life' werken van Anish Kapoor. Dit zijn kunstwerken die Den Hartog Jager in zijn boek aanhaalt om zijn betoog over het sublieme te onderbouwen. Volgens Wiesman manifesteert deze onderdompelingskunst zich voornamelijk in de grootte van de kunstwerken die gemaakt worden. Dit

⁶⁷ Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, New York 2011, p. vii.

⁶⁸ Idem, p. viii.

⁶⁹ Idem, p. xi.

⁷⁰ Idem, p. ix.

⁷¹ Idem, p. 118.

⁷² Idem, p. 118.

⁷³ Annette Wiesman, 'Groot, groter, grootst', *FD Persoonlijk* 7 (2011) nr. 37, pp. 22-25.

onderbouwt ze niet alleen door rake voorbeelden, maar ook door uitspraken van Huib Haye van der Werf, medewerker bij Stichting Kunst Openbare Ruimte (SKOR), en Ann Demeester, directeur van De Appel. De populariteit van grote kunstobjecten heeft volgens hen niet alleen met de kunstenaar te maken, maar is ook onderhevig aan externe invloeden. Zo beschrijft Demeester dat er steeds grotere ruimtes beschikbaar komen voor kunst: bijvoorbeeld leegstaande panden, de Turbine Hall van het Tate Modern en het Grand Palais in Parijs. Kunstwerken die in deze ruimtes worden geplaatst, trekken veel bezoekers. De kunstenaar speelt hierbij natuurlijk een grote rol, deze heeft kennelijk de drang om zich op enorme en extravagante manieren te uiten. Waar dit vandaan komt wordt helaas geen antwoord op gegeven in het artikel.⁷⁴

Ook kunsttheoreticus Ossian Ward merkt deze ontwikkeling op en brengt deze in zijn artikel 'Scaling Up' in *Art in America* (2012) in verband met het sublieme. Hij beargumenteert dat kunst steeds meer een spektakel wordt doordat de tentoonstellingsruimtes steeds groter worden.⁷⁵ De grootte van deze ruimtes dwingen kunstenaars om op grote schaal te werken en dit creëert volgens Ward een ervaring die zo overdonderend is dat deze subliem te noemen is.⁷⁶ Deze ontwikkeling heeft volgens Ward ook te maken met de toeschouwers die kunst steeds meer als spektakel zien en een overdonderende ervaring verwachten. Ward ziet dit echter niet als positieve ontwikkeling, hij pleit voor kunst die er niet toe doet door haar grootte, maar door haar sociale functie.⁷⁷ Ook Den Hartog Jager noemt deze ontwikkeling in zijn boek *Het sublieme*. Den Hartog Jager is bang voor een 'pretpark-effect' en hoopt dat de integriteit van kunst bewaard kan blijven bij het werken op zo'n grote schaal.⁷⁸

Deze paragraaf heeft een interessante ontwikkeling van het sublieme in de hedendaagse kunst geschetst, waar het samen gaat met grootte en spektakel. Het postmoderne sublieme onderhoudt een ingewikkelde relatie met de spektakelmaatschappij. Het is echter nog onduidelijk of beide van elkaar afhankelijk zijn. Verder onderzoek naar de relatie tussen het spektakel en het sublieme is nodig om deze relatie te definiëren. Vooralsnog geeft het een interessante blik op de aanwezigheid van het filosofische concept van het sublieme in de casestudies.

1.3.3 De alomtegenwoordigheid van het sublieme

De meest recente uitgave over het sublieme is de door filosofisch onderzoeker Timothy M. Costelloe geredigeerde bundel *The Sublime from Antiquity to the Present* uit 2012. In de inleiding beschrijft Costelloe dat het sublieme als filosofisch concept een grote ontwikkeling heeft doorgemaakt en zich vermengt in veel disciplines met verschillende

⁷⁴ Wiesman 2011 (zie noot 73), pp. 22-25.

⁷⁵ Ossian Ward, 'Scaling Up', *Art in America* 92 (2012) nr. 4 (april), p. 92.

⁷⁶ Idem, pp. 95-96.

⁷⁷ Idem, p. 99.

⁷⁸ Den Hartog Jager 2011 (zie noot 2), p. 171.

perspectieven.⁷⁹ “[...] the sublime can no more disappear than the experience to which it refers.”⁸⁰

Deze bundel behandelt grofweg dezelfde ontwikkeling van het concept zoals die is geschetst in de voorgaande paragrafen. Enkele teksten geven echter een interessante toevoeging aan het concept van het postmoderne sublieme en het sublieme binnen de beeldende kunst. Het eerste wordt besproken door David B. Johnson in zijn tekst ‘The Postmodern Sublime. Presentation and Its Limits’. Johnson beargumenteert dat het sublieme in het postmodernisme een reactie is op de oppervlakkige aard van de postmoderne esthetiek. Hij praat liever over het ‘hysterische sublieme’ in plaats van het postmoderne sublieme, omdat het volgens hem in feite een tegenbeweging is.⁸¹ In ‘The Sublime and the Fine Arts’ bespreekt filosoof Theodore Gracyk de relatie tussen het sublieme en de beeldende kunst. Deze relatie is volgens hem extreem ingewikkeld omdat de mimetische traditie van beeldende kunst de presentatie van het sublieme eigenlijk in de weg staat.⁸² Gracyk concludeert dat er na drie eeuwen van debat nog steeds geen consensus is bereikt over hoe, waar en wanneer het sublieme aanwezig is binnen de beeldende kunst.⁸³ Er wordt dus niet getwist over de aanwezigheid an sich, maar meer over de manier waarop het sublieme in de beeldende kunst aanwezig is.

Conclusie

In de voorgaande paragrafen is er een beeld geschetst van het sublieme door de tijd heen. Beginnend bij het essay van Hans den Hartog Jager is het concept van het sublieme getraceerd vanaf de Oudheid, tot de Renaissance, in Romantiek, tot aan de postmoderne tijd. In deze conclusie wordt een definitie van het sublieme gegeven die in het volgende deel van dit onderzoeksverslag zal worden gehanteerd om te kijken of het sublieme een bruikbaar concept is binnen de beschrijving en interpretatie van de kunstwerken van drie gerenommeerde hedendaagse kunstenaars. Alvorens ik me zal wagen aan een dergelijke definitie zal ik kritisch terugkijken op de aanleiding van dit onderzoek, het essay van Den Hartog Jager. Deze zal met de nu opgedane kennis kort worden besproken op haar pluspunt(en) en haar tekortkomingen.

Belangrijk om te vermelden is dat Den Hartog Jager zich in zijn boek heel duidelijk toespitst op beeldende kunst. De grootste tekortkoming in het essay van Den Hartog Jager is dat hij geen duidelijk onderscheid maakt tussen het schone en het sublieme. Wel brengt Den Hartog Jager het sublieme in verband met angst en dat doet hij niet bij het schone. Deze verwarring tussen het schone en het sublieme is wellicht terug te leiden naar het verrassend kleine theoretische kader dat Den Hartog Jager hanteert. In het laatste hoofdstuk noemt hij slechts kort de belangrijke en invloedrijke

⁷⁹ Timothy M. Costelloe, ‘The Sublime: A Short Introduction to a Large History’, in: Timothy M. Costelloe (red.), *The Sublime. From Antiquity to the Present*, New York 2012, p. 7.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ David B. Johnson, ‘The Postmodern Sublime: Presentation and Its Limits’, in: Timothy M. Costelloe (red.), *The Sublime. From Antiquity to the Present*, New York 2012, p. 130.

⁸² Theodore Gracyk, ‘The Sublime and the Fine Arts’, in: Timothy M. Costelloe (red.), *The Sublime. From Antiquity to the Present*, New York 2012, p. 225.

⁸³ Idem, p. 229.

geschriften van de Burke en Kant. Hij besteedt des te meer aandacht aan het essay van Newman. Daarbij gaat Den Hartog Jager bijna voorbij aan de notie van angst en dreiging die gepaard gaat met genot bij de ervaring van het sublieme. De geschriften van Derrida, Lyotard en Žižek worden door Den Hartog Jager niet behandeld en zo mist er een vitaal deel in de ontwikkeling van het sublieme, waar de relatie tussen het sublieme en de representatie ervan in (hedendaagse) kunst duidelijk wordt. Ook wordt de ontwikkeling van het sublieme in het postmodernisme niet door Den Hartog Jager besproken. Er kan dus geconcludeerd worden dat het boek van Den Hartog Jager op veel vlakken onvolledig is. Hoewel de uitvoerige behandeling van de relatie tussen kunst en het schone en het sublieme wel degelijk als toevoeging aan het discours kan worden gezien, is het gebrek aan theoretische onderbouwing fataal voor de geloofwaardigheid van zijn betoog. Hierbij moet wel in acht worden genomen dat het boek van Den Hartog Jager geen theoretische of filosofische verhandeling is.

In het volgende deel van dit onderzoeksverslag zal onderzocht worden in hoeverre het sublieme van toepassing is op de interpretatie van hedendaagse kunst. Om dit te kunnen bewerkstelligen zal hier eerst een duidelijke definitie van het concept van het sublieme moeten worden gegeven. Deze is gebaseerd op zowel de primaire geschriften van Burke, Kant, Newman, Rosenblum, Derrida, Lyotard en Žižek als enkele secundaire verhandelingen van deze theorieën.⁸⁴ In de casestudies zal ik de volgende definitie van het sublieme hanteren:

Het sublieme is een concept dat zich definieert in tegenstelling tot het schone. Waar het schone in de kunst een ingekaderde representatie betreft die leidt tot genot en welbehagen, is het sublieme in de kunst een representatie van een monstrueus of vormloos object, dat eigenlijk niet gerepresenteerd kan worden. Dit leidt tot zowel een gevoel van angst, gevaar en pijn, als tot een gevoel van genot. Het schone bevindt zich in een object, terwijl het sublieme plaats vindt aan de kant van de toeschouwer en kan dus geen intrinsieke eigenschap zijn van een object binnen of buiten de natuur.

Het tegenstrijdige gevoel van angst en genot waarin het sublieme resulteert, kan betrekking hebben op twee ervaringen. Ten eerste kan het gevoel van angst worden opgeroepen door een (natuur)fenomeen dat bedreigend is, maar op gepaste afstand wordt ervaren. Door de afstand tussen het subject en het vreselijke feit ontstaat er genot. Ten tweede kan het gevoel van angst worden geëvoceerd door de grenzen van het bevattingsvermogen van de mens te overschrijden. Als een object of fenomeen zo groot is of zoveel macht bezit, dan kan het menselijk begripsvermogen dit niet rationeel plaatsen. Genot ontstaat wanneer de ratio dit object of fenomeen toch kan bevatten onder de noemer van totaliteit of vrijheid. Het sublieme is een ervaring die de mens

⁸⁴ Secundaire bronnen: Morley, Simon, 'Introduction. The Contemporary Sublime', in: Simon Morley (red.), *The Sublime*, London 2010, pp. 12-21; Philip Shaw, *The Sublime. A New Critical Idiom*, New York 2006; Krul, Wessel, 'Genot en welbehagen. Edmund Burke over het sublieme en het schone', in: Edmund Burke, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkeelden over het sublieme en het schone*, Groningen 2004, pp. 13-50; Paul Crowter, 'Newman and the Sublime', *Oxford Art Journal* 7 (1984) nr. 2, pp. 52-59; Timothy M. Costelloe (red.), *The Sublime. From Antiquity to the Present*, New York 2012.

projecteert op een object of fenomeen binnen of buiten de natuur. Hierdoor is de representatie van een subliem object onmogelijk, kunstenaars die zich bezighouden met het sublieme richten zich derhalve op een onbereikbare representatie. Het sublieme (in de beeldende kunst) is de representatie van een verschijnsel die niet te representeren is en derhalve een gevoel van angst en genot oproept.

Ook de relatie tussen het kunstwerk als spektakel en het sublieme is van belang. In de hedendaagse maatschappij is het technologie en wetenschap dat de mens blijft verbazen. Door de komst van massamedia is het streven naar een spectaculair effect van steeds groter belang in de kunst. Het zou gezegd kunnen worden dat de aanwezigheid van het sublieme, al dan niet in nieuwe vorm, een uitwerking is van de wens van het publiek om door kunst net zo overdonderd te worden als door de nieuwste 3D film. Zoals al eerder beschreven, is er meer onderzoek nodig om deze relatie te duiden. Ik zal hier in de volgende drie casestudies een begin mee maken.

Deel II Casestudies

2 Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003

Als onderdeel van de Unilever Serie werd op 16 oktober 2003 de installatie *The Weather Project* van Olafur Eliasson in de Turbine Hall van het Tate Modern in London geopend (afb. 4). Het Tate Modern werd in 2000 geopend als apart museum voor moderne kunst. Het is gehuisvest in een oude elektriciteitsfabriek die tussen 1994 en 2000 door de Zwitserse architecten Herzog en De Meuron is omgebouwd tot museum. In het ontwerp van het museum werd het karakter van de oude functie die het gebouw vervulde, het opwekken van elektriciteit, deels behouden. Zodoende werd de Turbine Hall onderdeel van het museum.¹ Dit is een ruimte van 152 x 23 x 35 meter die sinds de opening van het museum wordt gebruikt voor immense kunstprojecten van bekende kunstenaars. Deze projecten worden mede bekostigd door de sponsoring van Unilever, vandaar dat deze serie de naam de Unilever Series draagt. *The Weather Project* was het vierde kunstwerk dat te zien was in de serie.²

Binnen deze casestudie zal worden gekeken of het sublieme, in de definitie die in het eerste deel van dit onderzoeksverslag is gedestilleerd, van toepassing is op de ervaring van *The Weather Project*. Eerst zal kort ingegaan worden op de kunstenaar. Door aandacht te besteden aan het oeuvre van Eliasson ontstaat er een duidelijk beeld van zijn werkwijze zodat *The Weather Project* binnen deze context kan worden beschreven. Hierna volgt een gedetailleerde beschrijving van het kunstwerk. Vervolgens zal er uiteengezet worden hoe *The Weather Project* te verbinden is aan het sublieme. Hierin zal een onderscheid gemaakt worden tussen de receptie van het kunstwerk door kunsttheoretici en –critici en de bedoelingen van de kunstenaar. In de conclusie van deze casestudie zal kritisch worden gekeken naar het filosofische concept van het sublieme met betrekking tot *The Weather Project*. Bovendien zullen de verschillen en overeenkomsten tussen de meningen van verschillende kunsttheoretici en –critici en van de kunstenaar zelf worden beschreven.

2.1 De kunstenaar: Olafur Eliasson

Olafur Eliasson werd in 1967 geboren in Kopenhagen, Denemarken. Hij heeft gestudeerd aan de Koninklijke Academie van Schone Kunsten in Kopenhagen van 1989 tot 1995. Sinds eind jaren negentig van de twintigste eeuw is het werk van Eliasson in solo- en groepstentoonstellingen opgenomen. De inmiddels 45 jarige kunstenaar woont en werkt

¹ Gegevens over de geschiedenis van het Tate Modern ontleend aan: website Tate < <http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/history-of-tate> > (17 juli 2012).

² Gegevens over tentoonstellingen in de Turbine Hall ontleend aan: website Tate < <http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/tate-reports> > (17 juli 2012). Voorgangers van Eliasson waren Louise Bourgeois (mei - november 2000), Juan Munoz (juni 2011 – maart 2002) en Anish Kapoor (oktober 2002 – april 2003). Na de sluiting van *The Weather Project* op 21 maart 2004 heeft de Turbine Hall nog gediend als het toneel van kunstwerken van onder andere Doris Salcedo (oktober 2007 – april 2008), Ai Wei Wei (oktober 2010 – april 2011) en Tacita Dean (oktober 2011 – maart 2012).

zowel in Berlijn als in Kopenhagen.³ Eliasson beschrijft zijn atelier als artistiek laboratorium waarin de grens tussen kunst en wetenschap vervaagt. Kunsthistoricus Philip Ursprung haalde het atelier van Eliasson aan als voorbeeld in de inleiding van zijn boek over het hedendaagse atelier van een kunstenaar binnen de geglobaliseerde kunstwereld. Hij beschrijft dat Eliasson nooit alleen werkt en over het algemeen ongeveer twaalf mensen in dienst heeft, soms zelfs wel dertig. Eliasson werkt samen met architecten en wetenschappers die al in het begin van een project bij de conceptvorming worden betrokken.⁴

Eliassons vader was ook beeldend kunstenaar. Eliasson spendeerde een groot deel van zijn jeugd in zijn vaders atelier waar hij zich op jonge leeftijd beseftte ook kunstenaar te willen worden.⁵ Hoewel Eliasson is geboren en getogen in Denemarken beschouwt hij IJsland als zijn ware thuis: "I love Iceland. [It is] eruptive, sexy, fantastically beautiful and wild in so many senses of the word".⁶ De connectie tussen Eliasson en IJsland is volgens Carol Diehl, een kunstcritica die onder andere schrijft voor *Art in America*, zowel direct als indirect in zijn werk aanwezig. Eliasson gebruikt in zijn kunstwerken vaak materialen die oorspronkelijk voorkomen in IJsland, zoals mos, (lava)steen en ijs. Daarnaast hanteert Eliasson in zijn werk een verhoogd bewustzijn van licht en het klimaat an sich, iets wat in IJsland een integraal deel van het (over)leven is.⁷ Dit is onder andere te zien in het werk *Lavafloor* uit 2002 (afb. 5).⁸ Eliasson vulde een ruimte met een overweldigende hoeveelheid aan lavastenen die uit IJsland waren geïmporteerd. De bezoekers moesten over deze stenen heen lopen om de rest van de tentoonstelling te zien. Doordat de vulkanische massa kraakte onder het gewicht van het menselijk lichaam, maakte Eliasson de bezoekers bewust van hun positie in de ruimte.⁹

Hoewel Eliasson zich systematisch verzet tegen de thematisering van zijn werk, zijn er volgens Diehl een aantal terugkerende thema's op te merken. Centraal in het werk van Eliasson staat de ervaring van de toeschouwer. Eliasson zelf spreekt dan ook liever over zijn werk als 'situaties' in plaats van kunstwerken.¹⁰ Hoe de toeschouwer op deze situaties reageert is voor Eliasson belangrijk. Hij ziet de toeschouwer liever als deelnemer. Zijn kunstwerken zijn niet af zonder de 'deelname' van een toeschouwer.¹¹ "What the artist began, the audience completes."¹² Dit is onder andere te zien in het

³ Biografische gegevens ontleend aan: Website Olafur Eliasson < <http://www.olafureliasson.net/pdf/Eliasson-fullbiography.pdf> > (3 november 2012).

⁴ Philip Ursprung, 'From Observer to Participant: in Olafur Eliasson's Studio', in: Philip Ursprung (red.), *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*, Keulen 2008, pp. 13-15.

⁵ Carol Diehl, 'Northern Lights', *Art in America* 9 (2004), p. 111.

⁶ Idem, p. 110.

⁷ Ibidem.

⁸ Dit kunstwerk was te zien tijdens de tentoonstelling *Chaque matin je me sens différent, chaque soir je me sens le même* in het Musée d'Art Moderne de Ville de Paris. Vertaling tentoonstellingstitel: Elke ochtend voel ik me anders, elke avond voel ik me hetzelfde.

⁹ Susan May, 'Meteorologica', in: Susan May (red.), *Olafur Eliasson. The Weather Project*, tent. cat. London (Tate Modern) 2003, p. 20.

¹⁰ Gitte Ørskou, 'Inside the Spectacle', in: Olafur Eliasson & Gitte Ørskou (red.), *Olafur Eliasson: Minding the world*, tent. cat. Aarhus (ARoS Kunstmuseum) 2004, pp. 17-32. Digitaal beschikbaar via < <http://www.olafureliasson.net/texts.html> > (20 juli 2012), ongepagineerd.

¹¹ Diehl 2004 (zie noot 5), pp. 110-113.

¹² Richard Dorment, 'A Terrifying Beauty', *The Telegraph* 12 november 2003.

werk *Beauty* uit 1993 (afb. 6). Dit kunstwerk, een representatie van een fenomeen en replica van de natuur, was te zien in de tentoonstelling *BLACK BOX-Kunst under jorden* van de GLOBE Kuratorgruppe in Kopenhagen. Met minimale middelen – een waterslang, water en licht – creëerde hij een regenboog in een industrieel warehouse. De positie van de toeschouwer bepaalde in hoeverre deze regenboog te zien was.¹³ Dit was het punt waarop Eliasson zich volgens Susan May, schrijfster en redactrice van de catalogus van *The Weather Project*, besefte hoe groot de rol van de toeschouwer in zijn werk was: “[...] if the light doesn’t go into your eyes, there’s no rainbow.”¹⁴

Eliasson concentreert zich volgens Gitte Ørskou, curator bij het ARoS Kunstmuseum in Aarhus (Denemarken), op de culturele codering van perceptie.¹⁵ Bij het ervaren van een kunstwerk van Eliasson zou men zich bewust moeten worden van de actie van perceptie. Hierdoor kan er een interactie ontstaan waarin de bezoeker zichzelf het kunstwerk kan zien waarnemen. Een staat die Eliasson beschrijft als “Seeing yourself seeing”.¹⁶ Dit doet volgens May denken aan de theorieën van de Franse filosoof Maurice Merleau-Ponty. Deze beargumenteerde in zijn geschriften dat men een stap terug moet nemen zodat de objecten die wij in de wereld aanschouwen, niet langer door de bril van perceptie worden gezien, maar dat perceptie an sich een object wordt.¹⁷ Deze connectie met Merleau-Ponty en in feite dus met fenomenologie wordt door de kunstenaar onderschreven.¹⁸ In een gesprek tussen Eliasson en beeldend kunstenaar Robert Irwin (1928) voor de catalogus van de tentoonstelling *Take Your Time* in het San Francisco Museum of Modern Art in 2007 legt Eliasson uit dat hij al op de kunstacademie gefascineerd raakte door fenomenologie.¹⁹ Dit gaf hem de mogelijkheid om subjectiviteit in verband te brengen met de omgeving. Eliasson streeft naar een meer dynamisch concept van fenomenologie, dat hij als bron in zijn werk gebruikt. Hierbij speelt de sociale context een grote rol.²⁰

Volgens Susan May is de invloed van fenomenologie voornamelijk te zien in de centrale positie van het lichaam binnen het werk van Eliasson. Door het creëren van ‘situaties’ speelt Eliasson met concepten als realiteit, waarheid en representatie. Hierdoor wordt de toeschouwer aangemoedigd te twijfelen aan zijn of haar gevoel en zintuiglijke ervaring van de omgeving. Perceptie wordt derhalve een object op zich.²¹ Zo speelt Eliasson ook met de rol van subject en object: “[...] making the percipient subject

¹³ May 2003 (zie noot 9), p. 18.

¹⁴ Idem, p. 19.

¹⁵ Ørskou 2004 (zie noot 10), ongepagineerd.

¹⁶ Diehl 2004 (zie noot 5), p. 109.

¹⁷ May 2003 (zie noot 9), p. 18.

¹⁸ Fenomenologie is een filosofische stroming die uitgaat van het belang van hoe een object of een fenomeen door het bewustzijn wordt geïnterpreteerd in plaats van het belang van hoe een object of fenomeen bestaat. Het gaat hier dus om de subjectieve ervaring van de mens van objecten of fenomenen in plaats van de studie van objecten en fenomenen an sich.

¹⁹ Olafur Eliasson & Robert Irwin, ‘Take your Time: A Conversation’, in: Madeleine Grynsztejn (red.), *Take Your Time: Olafur Eliasson*, tent. cat. San Francisco (San Francisco Museum of Modern Art) 2007, pp. 51-61. Digitaal beschikbaar via < <http://www.olafureliasson.net/texts.html> > (20 juli 2012), ongepagineerd.

²⁰ Ibidem.

²¹ May 2003 (zie noot 9), p. 18.

the object of the work".²² Dit is onder andere te zien in het werk *Green River* uit 1998, een onaangekondigde interventie die hij in meerdere steden presenteerde, waaronder in Stockholm in 2000 (afb. 7). Eliasson vulde de Strömmen rivier met uranin, een onschadelijke chemische substantie die het water een neongroene kleur gaf. Door heel Stockholm was deze groene stroom in de rivier te zien. Eliasson wilde de inwoners op deze manier stil laten staan bij een element in hun alledaagse leven. De toeschouwers werden uitgedaagd om hun omgeving en hun plaats binnen deze omgeving te overdenken.²³

Een ander terugkerend thema in het werk van Eliasson is volgens May de mate waarin ervaringen, met name binnen het museum, kunnen worden gemanipuleerd en bemiddeld.²⁴ Het tentoonstellen van kunstwerken in een museum is volgens Eliasson onderhevig aan een bepaalde vorm van ideologie, een systeem waarin keuzes gemaakt worden. Doordat deze ideologie en keuzes niet inzichtelijk worden gemaakt door musea is de mate van bemiddeling niet duidelijk. De ervaring van de toeschouwer wordt er echter wel door beïnvloed en dus minder authentiek.²⁵

2.2 Het kunstwerk: The Weather Project (2003)

The Weather Project bestond uit een halve cirkel gemaakt van doorzichtige plastic platen waarachter 200 monochromatische lampen waren geplaatst – dezelfde lampen die worden gebruikt voor straatverlichting. Het gehele plafond van de Turbine Hall was bedekt met spiegels waardoor de halve cirkel in het reflecterende plafond de illusie creëerde van een perfecte ronde zon. In de ruimte werd tevens een lichte mist verspreid door middel van vernevelmachines (afb. 8). Deze combinatie van de verdubbeling van de hoogte door het reflecterende plafond en de verspreiding van lichte mist deed de muren van de Turbine Hal verdwijnen. In *The Weather Project* vervaagde het onderscheid tussen binnen en buiten. Het effect van de tentoonstelling was ietwat onverwacht. Bezoekers nestelden zich op de betonnen vloer van de Turbine Hall en zochten hun reflectie in het spiegelende plafond (afb. 9). Een ander interessant aspect van *The Weather Project* is dat de manier waarop de hierboven beschreven effecten zijn bewerkstelligd zichtbaar was voor de toeschouwers. De bedrading van de zon was niet weggewerkt en de vernevelmachines stonden zichtbaar opgesteld.²⁶

Olafur Eliasson is betrokken geweest bij alle facetten van deze tentoonstelling. De mate van manipulatie en bemiddeling, die Eliasson interesseert, speelde vanaf de eerste

²² May 2003 (zie noot 9), p. 19.

²³ Ibidem.

²⁴ Susan May en andere auteurs gebruiken hiervoor het Engelse woord 'to mediate' waarmee ook bedoeld wordt op de specifieke media die ervaringen kunnen manipuleren. Een Nederlandse vertaling met dezelfde connotaties was onmogelijk. Een voorbeeld van Eliasson in de tekst 'Museums are radical' in de catalogus van *The Weather Project* (zie noot 25): Je ziet een discussie tussen twee mensen, daarbij ervaar je een level van representatie. Kijk je vervolgens een film van dezelfde discussie verhoogt dit het level van representatie, als een van de personen weet dat hij/zij gefilmd wordt, verhoogt dit tevens de mate van representatie en derhalve de mate van 'mediation'/bemiddeling.

²⁵ Olafur Eliasson, 'Museums are radical', in: Susan May (red.), *Olafur Eliasson. The Weather Project*, tent. cat. London (Tate Modern) 2003, pp. 135-136.

²⁶ Beschrijving van het kunstwerk ontleend aan: Diehl 2004 (zie noot 5), pp. 109-110; Hans den Hartog Jager, *Het Sublieme. Het einde van de schoonheid en een nieuw begin*, Amsterdam 2011, pp. 7-27.

gesprekken over de tentoonstelling in de Turbine Hall een grote rol. Eliasson heeft onder andere gesproken met de architecten, directeur en medewerkers van marketing en educatie. In deze gesprekken heeft Eliasson getracht te ontdekken op welke manier het museum de receptie van kunst beïnvloedt of codeert. Eliasson ziet het museum als microkosmos van de samenleving: een plek die parallellen vertoont met de wereld buiten het museum, maar door een hoge mate van manipulatie toch fundamenteel anders is. Eliasson zocht naar een fenomeen dat op ditzelfde kruispunt staat en koos voor het weer.²⁷ Olafur Eliasson verwoordde dit als volgt:

“Why would we put the weather into an art institution? The reason is obviously not because of the relationship between the institution and the weather, but for me it’s the relation between the institution and society. Fundamentally the work is about people, passing information back and forth, at every stage spreading into the next chain, so that a sort of human nuclear reaction is taking place.”²⁸

Eliasson ziet het weer als sociaal fenomeen. De relatie tussen het weer en de tijd maakt het voor hem tot een fascinerend onderwerp. Het weer verschilt van uur tot uur, van dag tot dag: het maakt de mens ervan bewust dat tijd passeert. Door het weer wordt de abstracte notie van tijd meer concreet.²⁹

Eliasson interesseerde zich dus het meest voor de sociale potentie van het weer, als deel van het alledaagse leven en van het collectief bewustzijn. De conversatie over het weer, in alledaagse gesprekken of door middel van weersvoorspellingen op televisie, ziet hij als een metafoor voor het museum als instituut. Weersvoorspellingen zorgen voor een verandering binnen de ervaring van tijd: er wordt verteld wat er ervaren gaat worden, voordat het daadwerkelijk gebeurt. Deze invloed op het individu is volgens Eliasson verwant aan de verschillende lagen van representatie in het museum. In beide gevallen is zowel de techniek als de ideologie niet zichtbaar. Zo krijgt de kijker of bezoeker volgens Eliasson niet alle informatie. Door het plaatsen van een weersverschijnsel in een museum hoopt Eliasson de bezoeker hiervan te bevrijden, zodat de ervaring puur blijft.³⁰ Kunst heeft volgens Eliasson een unieke invloed op de samenleving, omdat het zich hier altijd naar verhoudt. Het ervaren van kunst vormt een bron waarmee men zijn of haar eigen relatie ten opzichte van de samenleving kan overwegen. Volgens Eliasson gaat deze potentie van kunst verloren als de mate van representatie en dus de bemiddeling van een museum niet inzichtelijk wordt gemaakt binnen een tentoonstelling.³¹ Het is frappant dat Eliasson zijn doel van een pure ervaring tracht te bereiken door zich met elk detail van de tentoonstelling te bemoeien.

Om de ‘constructie’ achter de constructie van *The Weather Project* inzichtelijk maken, heeft Eliasson zich dus met alle aspecten van de tentoonstelling bezig gehouden.

²⁷ May 2003 (zie noot 9), pp. 22-23.

²⁸ Olafur Eliasson, ‘Behind the Scenes: A Round-Table Discussion’, in: Susan May (red.), *Olafur Eliasson. The Weather Project*, tent. cat. London (Tate Modern) 2003, pp. 93-94.

²⁹ Eliasson 2003 (zie noot 25), pp. 130-133.

³⁰ May 2003 (zie noot 9), p. 23.

³¹ Eliasson 2003, (zie noot 25), p. 138.

Van persberichten, tot zaalteksten en promotieposters, alles werd door hem gecontroleerd. Aangezien de reacties en ervaringen van de toeschouwers het belangrijkste onderdeel van zijn kunstwerken zijn, wilde hij deze ervaring zo min mogelijk beïnvloeden.³² Om dit doel te bereiken heeft hij zich echter met alles bemoeid en zo juist veel invloed uitgeoefend op de ervaring van de toeschouwer.

2.2.1 Het sublieme in de receptie

In de teksten van verschillende kunsttheoretici en –critici over *The Weather Project* wordt zowel direct als indirect gerefereerd aan het sublieme. Susan May herkent in *The Weather Project* bijvoorbeeld een relatie met het spirituele en emotionele gedachtegoed van de Romantiek, waar de representatie van het sublieme in de kunst is ontstaan. Volgens May wordt deze transcendentale ervaring verstoord door het opzettelijk blootleggen van de constructie van het kunstwerk. Zo wordt het sublieme (opzettelijk) verstoord.³³ May herkent een relatie tussen de kunstwerken uit de Romantiek en Eliassons werk. Volgens haar is het juist de werkwijze van Eliasson die deze sublieme ervaring, dezelfde als in de Romantiek dus, ontmantelt. Zo heeft *The Weather Project* volgens haar wel sublieme elementen, maar kan het kunstwerk niet als subliem worden ervaren door de toeschouwers. Rachel Cooke geeft in haar recensie in *The Observer* van 19 oktober 2003 een soortgelijke beschrijving van het sublieme in *The Weather Project*. Ze geeft aan dat er een verband is met het filosofische concept van het sublieme uit de Romantiek, maar zet hier een kanttekening bij. Eliasson evocert volgens haar deze ervaring alleen maar om deze vervolgens weer te ontmaskeren.³⁴ Volgens May en Cooke wordt er door *The Weather Project* dus geen sublieme ervaring beschikbaar gesteld.

Richard Dorment refereert in zijn recensie van de tentoonstelling in *The Telegraph* op 12 november 2003 al direct in de titel aan het sublieme: 'A Terrifying Beauty'. In zijn artikel legt hij uit dat deze angstaanjagende schoonheid wordt veroorzaakt door een moderne interpretatie van apocalyptische visies van het einde van de wereld. Deze wordt door honderden mensen tegelijkertijd ervaren en nogmaals benadrukt door de waarneming van het individu in het spiegelende plafond. Hierdoor vindt er, volgens Dorment, een realisatie plaats van zowel ons individuele bestaan in het universum als de collectieve ervaring ervan.³⁵ Deze beschrijving heeft veel overeenkomsten met de in het eerste hoofdstuk gedestilleerde definitie van het sublieme: een ervaring die de combinatie van angst en genot behelst en de realisatie van eenzaamheid en gelijktijdige eenheid als handelend subject inhoudt.

Saara Liinamaa erkent een manifestatie van het sublieme in *The Weather Project* in haar tekst 'Awating Disaster: Olafur Eliasson's *The Weather Project*' uit 2004.³⁶ Liinamaa beargumenteert dat door het suggestieve licht en de vergankelijke mist een gevoel wordt gecreëerd dat doet denken aan de Romantiek, terwijl het gelijktijdig op de voorgrond plaatst hoe deze illusie tot stand is gebracht: de draden zijn te zien en de

³² May 2003 (zie noot 9), p. 23.

³³ Idem, p. 17.

³⁴ Rachel Cooke, 'The Brightest and the Best', *The Observer* 19 oktober 2003.

³⁵ Dorment 2003 (zie noot 12).

³⁶ Saara Liinamaa, 'Awating Disaster: Olafur Eliasson's *The Weather Project*', *Public* 29 (2004).

vernevelmachines staan duidelijk in het zicht. Volgens Liinamaa omhelst en verwerpt *The Weather Project* het transcendentale karakter van de Romantiek – deze dualiteit is volgens haar het meest zichtbaar in het licht van het sublieme.³⁷ Deze beschrijving is tegenstrijdig. Het sublieme in de Romantiek vertegenwoordigde de paradoxale gevoelens van zowel angst als genot. Als deze ervaring enerzijds plaatsvindt, maar anderzijds wordt verstoord, kan *The Weather Project* eigenlijk niet als evocatie van het sublieme gezien worden.

In haar artikel ‘Olafur Eliasson: The Nature of Nature as Artifice’ in *Art Press* uit 2002 beschrijft Anne Colin *The Weather Project* als esthetische ervaring. Deze ervaring zet volgens Colin aan tot nadenken over natuur als een kunstmatige constructie en de culturele conditionering van perceptie. De ervaring van schoonheid bevindt zich volgens Colin in de spanning tussen de realiteit van de afbeelding en het model waaraan het refereert. Deze grens tussen natuur en kunstmatigheid noemt Colin subliem.³⁸ De combinatie van tegenstrijdige emoties die het werk oproept, ontstaan door een rationeel bewustzijn van de technologie: “[...] skeptical romanticism, artificial sublimity—the visitor never gets totally carried away.”³⁹ De bezoeker blijft zich bewust van zijn eigen reactie en ervaring.⁴⁰ Colin beschrijft hier de sublieme ervaring die *The Weather Project* oproept als meer eigentijds. Het object dat de sublieme ervaring bij de toeschouwer evoceert is verplaatst van de traditionele storm of dubbele regenboog naar de mogelijkheden van technologie en wetenschap. Deze opvatting staat in contrast met de ideeën van May, Cooke en Liinamaa.

In haar artikel ‘Northern Lights’ uit 2004 in *Art in America* noemt Carol Diehl *The Weather Project* “[...] a mesmerizing, highly romantic image, but at the same time there was something creepy about it.”⁴¹ Het romantische gevoel werd volgens haar opgeroepen door de collectieve ervaring van het werk en de griezeligheid werd benadrukt door het kunstmatige karakter van de ruimte, bijvoorbeeld door het horen van het gebrom van apparaten.⁴² Het is opmerkelijk dat Diehl in haar artikel naar het schone verwijst in plaats van naar het sublieme. Dit doet denken aan het betoog van Hans den Hartog Jager, waarin tevens het schone en het sublieme met elkaar worden verward.

Philip Ursprung is van mening dat de ervaring die wordt opgeroepen door *The Weather Project* niets te maken heeft met het sublieme, maar juist met een gevoel van gezamenlijke aanwezigheid van mensen gebonden in het hier en nu. Dit zorgt voor genot doordat de huidige maatschappij volgens Ursprung ofwel bezig is met het verleden, ofwel met de toekomst. De ervaring van *The Weather Project* plaatst de toeschouwer in het hier en nu.⁴³ Julia Starck is het eens met Ursprung: de ervaring van tijd en ruimte van het individu staat centraal in *The Weather Project*. In haar artikel in de *University of*

³⁷ Liinamaa 2004 (zie noot 36), p. 79.

³⁸ Anne Colin, ‘Olafur Eliasson: The Nature of Nature as Artifice’, *Art Press* 304 (2004), p. 34.

³⁹ Idem, pp. 34-35.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Diehl 2004 (zie noot 5), p. 110.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ursprung 2008 (zie noot 4), p. 11.

Toronto Art Journal, getiteld 'Bringing the Weather Inside' uit 2009 beargumenteert ze dat *The Weather Project* zowel een individuele als een collectieve ervaring afdwingt.⁴⁴ Ursprung en Starck zien geen aanwezigheid van het sublieme in *The Weather Project*. De bijzondere ervaring die het kunstwerk beschikbaar stelt, heeft volgens hen alles te maken met de huidige tijdsgeest waarin alles snel moet en de wereld nooit stil staat. In de Turbine Hall stond alles juist stil waardoor de toeschouwers het hier en nu konden ervaren zonder de beslommeringen van alledag. Dit maakte de tentoonstelling tot zo'n succes. Dit doet denken aan de discussie die in het eerste hoofdstuk is geschetst over de relatie tussen het sublieme en de spektakelmaatschappij. *The Weather Project* kan zeker als spektakel worden gezien, maar de ervaring die Ursprung en Starck beschrijven laten juist de toeschouwers stil staan bij het hier en nu. Naar mijn mening is *The Weather Project* in dit licht dus zowel een spektakel, als een sublieme ervaring.

Hans den Hartog Jager gebruikt *The Weather Project* om zijn betoog over de terugkeer van het concept van het sublieme in hedendaagse kunst in te leiden. Bij de ervaring van dit kunstwerk begon zijn zoektocht. Toen hij jaren later in Museum de Fundatie in Zwolle oog in oog stond met een schilderij van Turner drong de verwantschap tot hem door. Den Hartog Jager beschrijft *The Weather Project* als dreigend en mooi.⁴⁵ Hij beschreef *The Weather Project* als overweldigend, maar vond het destijds niet passen in de 'artistieke tijdsgeest' van dat moment: "Eliassons werk deed denken aan tijden en ideeën waarvan veel mensen in de kunstwereld op dat moment blij waren dat ze er vanaf leken te zijn."⁴⁶ Den Hartog Jager beschrijft *The Weather Project* als "mooi": "Ondanks die ongegeneerd geëxposeerde draden was het zo betoverend mooi als ik hedendaagse kunst nog maar zelden zag."⁴⁷ Den Hartog Jager voelde zich verbonden met de andere bezoekers door de esthetische bevrediging: "[...] verbonden door schoonheid."⁴⁸ Den Hartog Jager was sceptisch over een kunstwerk dat in zijn ogen aan de ene kant esthetisch bevredigend is en aan de andere kant prikkelend.⁴⁹ Bij het zien van het schilderij *Clouds and Water* (zj) van Turner (afb. 1) ontdekte Den Hartog Jager een connectie: beide kunstenaars hadden "[...] een liefde voor licht dat zowel hemels als vernietigend is."⁵⁰ De twee kunstenaars werden verbonden door hun evocatie van het sublieme.⁵¹ Den Hartog Jager ziet het sublieme in Eliassons zon als een ervaring die enerzijds esthetisch bevredigt en anderzijds prikkelt. Dit strookt met de definitie van het sublieme die in het eerste hoofdstuk is gegeven, waar angst en genot samengaan. Den Hartog Jagers verwijzing naar Turner legt een verband tussen het sublieme uit de Romantiek en het sublieme van nu. Toch bestempelt Den Hartog Jager *The Weather Project* als mooi in plaats van subliem. Zijn beschrijving van de ervaring die

⁴⁴ Julia Starck, 'Bringing the Weather Inside: Olafur Eliasson's The Weather Project', *University of Toronto Art Journal* 2 (2009), ongepagineerd.

⁴⁵ Hans den Hartog Jager, *Het sublieme. Het einde van de schoonheid en een nieuw begin*, Amsterdam 2011, pp. 6-10.

⁴⁶ Idem, p. 11.

⁴⁷ Idem, p. 19.

⁴⁸ Idem, p. 27.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Idem, p. 31.

⁵¹ Idem, pp. 31-32.

het kunstwerk ontlokt, voldoet aan een belangrijk criterium van de ervaring van het sublieme: de gelijktijdige ervaring van angst en genot. Het feit dat Den Hartog Jager hier slechts één aspect van het sublieme aan *The Weather Project* verbindt, is te verklaren doordat hij het sublieme in het werk van Eliasson hetzelfde beschouwt als het sublieme in het werk van Turner. In het eerste hoofdstuk is echter geconcludeerd dat het concept van het sublieme sinds de Romantiek een interessante ontwikkeling heeft doorgemaakt, die Den Hartog Jager in zijn boek niet bespreekt en dus ook niet kan toepassen. Den Hartog Jager gaat er namelijk aan voorbij dat hoewel *The Weather Project* een representatie van een natuurfenomeen betreft, dit kunstwerk in feite over technologie gaat.

Hal Foster gebruikt in zijn boek *The Art-Architecture Complex* uit 2011 *The Weather Project* om te illustreren hoe de wisselwerking tussen architectuur en beeldende kunst kan leiden tot een sublieme ervaring. Foster noemt *The Weather Project* een op en top spektakelkunstwerk, maar ziet het tegelijkertijd als een evocatie van het sublieme. Eliasson slaagt erin deze sublieme ervaring binnen de praktijk van het spektakel te bewerkstelligen doordat hij natuur en technologie synthetisch vertolkt: Eliasson toont de constructie van *The Weather Project*.⁵² Het sublieme in *The Weather Project* is volgens Foster dus aanwezig door de simultane ervaring van zowel de architectuur van de Turbine Hall, als het kunstwerk. Het kunstwerk is ook zeker een spektakelstuk, maar door het tonen van de constructie ontwijkt Eliasson de negatieve stempel van slechts een spektakelstuk.

2.2.2 Het sublieme volgens de kunstenaar

In de meeste geschriften van en interviews met Eliasson blijkt de essentie van zijn verhaal te bestaan uit de subjectiviteit van de ervaring van de deelnemer. In een interview in *Artforum* uit 2005 zegt hij dankbaar te zijn voor het feit dat ieder individu een andere ervaring heeft bij zijn kunstwerken.⁵³ Eliasson refereert niet vaak aan de notie van het sublieme, maar zijn ideeën over de individuele authentieke ervaring van de toeschouwer laat ruimte open voor interpretatie.

In de anthologie *The Sublime* (uitgegeven door de White Chapel Gallery in London in 2010) is een tekst opgenomen van Eliasson uit 2001. Deze tekst is geschreven vóór het ontstaan van *The Weather Project*, maar hij legt hier wel verbanden tussen zijn oeuvre en het sublieme. In 'The Weather Forecast and Now' schetst Eliasson de relatie tussen het weer en de ervaring van het 'nu'. Doordat de mens het ene moment aan het andere moment weet te koppelen duurt het 'nu' volgens Eliasson steeds langer. Het 'nu' behelst derhalve niet alleen onze verwachtingen van het komende moment, maar ook onze herinnering aan het vorige moment. De perceptie van het 'nu' is volgens Eliasson onderhevig aan sociale en culturele constructies.⁵⁴ Een weersvoorspelling is een grens van het culturele idee van het 'nu'. "The prediction of the weather originated from a real

⁵² Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, New York 2011, pp. 211-214.

⁵³ Tim Griffin, 'In conversation: Daniel Buren & Olafur Eliasson', *Artforum* 43 (2005) nr. 9, p. 214.

⁵⁴ Olafur Eliasson, 'The Weather Forecast and Now', *Cabinet* 3 (2001), pp. 64-65. Overgenomen uit: Simon Morley (red.), *The Sublime*, London 2010, p. 123.

need to prolong 'now' to include tomorrow's weather, taking our overly suspended reality for a joyride into the future."⁵⁵ Dit noemt Eliasson een stukje van de toekomst in ons gecultiveerde gevoel van het 'nu'. Het weer en de weersvoorspelling vormen derhalve een groot deel van het collectief bewustzijn. Deze informatie wordt door middel van representatie en bemiddeling verspreid. Zo is het 'nu' niet objectief en volgens Eliasson is het van belang dat men dat beseft.⁵⁶ Eliasson verwoordt deze subjectiviteit van het 'nu' als volgt: "Our sense of cold is activated by the temperature reading on the thermostat, not by a chill on the skin."⁵⁷ De connectie tussen dit betoog en het sublieme is in eerste instantie onduidelijk, maar Eliasson doelt hier op het creëren van een situatie waarin het besef van de subjectiviteit van perceptie de mens meester maakt. Doordat dit de grenzen van het menselijk bevattingsvermogen te boven gaat, zou dit een ervaring van het sublieme kunnen veroorzaken.

In de catalogus van *The Weather Project* is een tekst van Eliassons hand opgenomen. In 'Museums are Radical' beschrijft Eliasson zijn gedachtegang en zijn intenties met *The Weather Project*. Hierin wordt niet direct verwezen naar het sublieme. Wel beargumenteert Eliasson wederom dat het gewenste effect van het kunstwerk te maken heeft met het besef van de subjectiviteit van perceptie en ervaringen.⁵⁸ Dit zou gezien kunnen worden als een ervaring van het sublieme, door het besef dat de wereld een constructie is. Een dergelijke ervaring roept zowel angst als genot op en strookt derhalve met de in het eerste hoofdstuk gegeven definitie van het sublieme. Angst wordt veroorzaakt door het idee dat alles in de wereld onderhevig is aan sociale en culturele constructie en er dus geen enkele waarheid is. Als het subject dit besef, dat in eerste instantie het bevattingsvermogen te boven gaat, in een idee van totaliteit of vrijheid plaatst, vindt er een ervaring van het sublieme plaats. Deze sublieme ervaring is wezenlijk anders dan die van de Romantiek, juist omdat het door een ander fenomeen wordt veroorzaakt. Dit is een voorbeeld van het hedendaagse sublieme.

In een interview tussen kunstcriticus en curator Chris Gilbert en Eliasson in 2004, dat in *BOMB* werd gepubliceerd, stelt Eliasson dat de schoonheid van *The Weather Project* wordt geëvoceerd door het inzichtelijk maken van de constructie die de ervaring mogelijk maakt.⁵⁹ Eliasson en Gilbert hebben het in dit interview niet expliciet over het sublieme, maar de beschrijving van schoonheid, die volgens Eliasson aanwezig is in zijn werk, strookt met het hiervoor geschetste idee van de sublieme ervaring. In *The Weather Project* wordt deze sublieme ervaring veroorzaakt door het besef van de sociale en culturele constructie waaraan het wereldbeeld van de mens onderhevig is.

In een gesprek tussen beeldend kunstenaar Daniel Buren en Eliasson dat onder de titel 'In Conversation: Daniel Buren & Olafur Eliasson' in 2005 in *Artforum* verscheen, benadrukt Eliasson nogmaals de individuele ervaring van de bezoeker.⁶⁰ Eliasson stelt

⁵⁵ Eliasson 2001 (zie noot 54), p. 124.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Eliasson 2003 (zie noot 25), pp. 130-138.

⁵⁹ Chris Gilbert, 'Olafur Eliasson', *Bomb* 88 (2004). Digitaal beschikbaar via <
<http://bombsite.com/issues/88/articles/2651>> (20 juli 2012), ongepagineerd.

⁶⁰ Griffin 2005 (zie noot 53), p. 214.

hier dat geen enkele ervaring alleen door de vorm wordt bepaald. De verwachtingen en herinneringen van de bezoekers zijn hierbij ook van belang. De inhoud van zijn kunstwerken zijn niet statisch.⁶¹ Hieruit kan worden afgeleid dat de ervaring van het sublieme bij het engageren met één van zijn kunstwerken voor Eliasson niet uitgesloten is. In een gesprek tussen Robert Irwin en Olafur Eliasson dat in 2007 is opgenomen in de catalogus van de tentoonstelling *Minding The World* (2005), stelt Eliasson echter dat er geen vorm van waarheid verborgen ligt in zijn kunstwerken die onthuld zou kunnen worden aan de bezoeker.⁶² Nu kan de ervaring van het sublieme moeilijk als het onthullen van de waarheid gezien worden, maar toch wordt de ervaring van het sublieme in het werk van Eliasson hierdoor lastiger. Daarbij is een kanttekening van belang: het sublieme is immers een subjectieve ervaring die plaats vindt aan de kant van de toeschouwer en niet aan de kant van het kunstwerk. In dat opzicht is elk kunstwerk, elk object, elk fenomeen ontvankelijk voor de ervaring van het sublieme.

In een interview met de kunstenaar in *Art & Australia* uit 2010 stelt auteur Michael Fitzgerald een vraag die relevant is voor dit onderzoek: “Do you see your work as a contemporary interpretation of the philosophical notion of the sublime?”⁶³ Eliasson benadrukt dat het sublieme een interessant punt van discussie is betreffende zijn werk. Volgens Eliasson zijn er meerdere opvattingen over het sublieme, soms wordt het gezien als exclusief en universeel: dat een individu een beter mens wordt door de ervaring van het sublieme. Eliasson heeft het echter liever over het sublieme als een ervaring waarin de context niet wordt uitgesloten. Als de wereld opeens als constructie gezien kan worden en daardoor als veranderlijk, dan zou Eliasson dat als het sublieme bestempelen.

“The moment in the movie *The Matrix* (1999) where the hero suddenly sees all the digits – that would be what I would call sublime, and I would like to walk down a street or shopping mall one day and have that same kind of experience, but it probably won’t happen.”⁶⁴

Eliasson benadrukt in dit citaat wederom dat voor hem de sublieme ervaring verscholen ligt in het besef van de toeschouwer dat de wereld een sociale en culturele constructie is.

Conclusie

The Weather Project heeft alle ingrediënten om een sublieme ervaring op te roepen. Het is een vormloze presentatie waarin een representatie wordt gegeven van een object dat groot en verwoestend kan zijn. Normaliter wordt de zon op gepaste afstand ervaren, maar Eliasson plaatst die zon in een museale ruimte. Een fenomeen zo groot, zo machtig

⁶¹ Griffin 2005 (zie noot 53), p. 214.

⁶² Olafur Eliasson & Robert Irwin 2007 (zie noot 19).

⁶³ Michael Fitzgerald, ‘Nature as Culture: Olafur Eliasson and the Idea of the Contemporary Sublime’, *Art & Australia* 47 (2010) nr. 3, p. 405.

⁶⁴ Idem, p. 405.

dat het voorbij gaat aan het menselijk bevattingsvermogen. Deze ervaring roept zowel angst als genot op.

In de behandelde teksten zijn interessante overeenkomsten en verschillen op te merken. May, Cooke en Liinamaa zien *The Weather Project* als een kunstwerk dat veel sublieme aspecten bevat. De ervaring van het sublieme wordt volgens hen echter verstoord doordat de constructie van het kunstwerk zichtbaar is. Opvallend is dat deze drie auteurs het sublieme verbinden aan de Romantiek. Hierdoor refereren ze aan het sublieme in een andere tijdsgeslacht en gaan voorbij aan de mogelijkheid dat Eliasson met *The Weather Project* een ander soort sublieme ervaring tentoonstelt: een hedendaagse sublieme ervaring. Dit strookt met de visie van Colin. Zij bestempelt *The Weather Project* juist als subliem, omdat de constructie van het kunstwerk is blootgelegd. Dit houdt verband met het in deel I beschreven 'nieuwe' sublieme. Dit wordt door technologie en wetenschap geëvoceerd in plaats van door natuur. Deze aanwezigheid van een nieuw soort sublieme ervaring is ook te vinden in de teksten van Eliasson zelf. Hij ziet de sublieme ervaring als het besef van de mens dat de wereld om zich heen een sociale en culturele constructie is. Dit besef tracht Eliasson in *The Weather Project* te bewerkstelligen door de constructie van het kunstwerk te laten zien.

Door het dialectische besef van de wereld als culturele en sociale constructie voelt de mens zich nietig ten opzichte van een gigantisch systeem waaraan alle ervaringen onderhevig zijn. Het besef van de kracht van dit systeem gaat in eerste instantie het menselijk bevattingsvermogen te boven, maar wanneer men zich de aanwezigheid van dit cultureel gecodeerde systeem realiseert, ervaart de mens vervolgens een gevoel van vrijheid. Het is interessant om op te merken dat Eliasson met een thema zo verwant aan het sublieme ten tijde van de Romantiek (het weer, de zon, de natuur) een ervaring van het sublieme weet te creëren die betrekking heeft op de eigen menselijke geest en daardoor zijn verwantschap met de natuur verliest.

Het verband tussen het spektakel en het sublieme is een interessant onderwerp voor verder onderzoek. Deze relatie is ingewikkeld en moeilijk te duiden. *The Weather Project* past hier perfect in door de schaal en de overdonderende ervaring die het evoceert. Het effect van het kunstwerk is echter tegenovergesteld. Het doet mensen stil staan bij het hier en nu. Dit effect past niet direct in het beeld van de spektakelmaatschappij waarbij de ene prikkel direct moet worden opgevolgd door de volgende prikkel om een gevoel van genot te krijgen. Meer onderzoek is benodigd om deze relatie tussen het spektakel en het sublieme binnen *The Weather Project* te verduidelijken.

Den Hartog Jagers beschrijving van het sublieme in *The Weather Project* blijft gelimiteerd tot een beschrijving van een ervaring die zowel angst als genot oproept. Hoewel deze ervaring uiteraard ten grondslag ligt aan het sublieme en een groot deel is van de in het eerste deel gedestilleerde definitie, behandelt Den Hartog Jager niet waardoor de angst en het genot worden veroorzaakt. Juist door naar de bron van de sublieme ervaring te kijken wordt er duidelijk met wat voor soort sublieme ervaring *The Weather Project* verband houdt: een hedendaagse sublieme ervaring die door middel van technologie en wetenschap toegankelijk wordt gemaakt voor de toeschouwer.

3 Francis Alÿs, *Tornado*, 2000 – 2010

Tornado van Francis Alÿs was het meest recente kunstwerk dat was opgenomen in de tentoonstelling *Francis Alÿs: A Story of Deception* die op 15 juni 2010 opende in het Tate Modern in Londen.⁶⁵ Deze retrospectieve tentoonstelling bevatte 61 kunstwerken van Alÿs. *Tornado* is een film van 55 minuten die in de tijdspanne van tien jaar gefilmd is. De film was het resultaat van Alÿs' jacht op tornado's op het platteland van Mexico (afb. 10).⁶⁶

In deze casestudie wordt allereerst een inleiding gegeven op het oeuvre van Alÿs. Zo wordt duidelijk welke plaats *Tornado* inneemt in het oeuvre van Alÿs en kan het kunstwerk in deze context worden beschreven. Na een uitgebreide beschrijving van de video zal er gekeken worden in hoeverre het sublieme van toepassing is op de ervaring van dit kunstwerk. Om deze deelvraag te kunnen beantwoorden worden eerst de meningen van verschillende kunsttheoretici en -critici besproken, waarna er aandacht is voor de mening van de kunstenaar zelf. Het onderscheid tussen kunsttheoretici en -critici enerzijds en de kunstenaar anderzijds wordt gemaakt om vast te stellen of er verschillen en/of overeenkomsten zijn op te merken tussen de receptie van het kunstwerk en de bedoelingen van de kunstenaar. In deze casestudie wordt duidelijk hoe het sublieme, in de definitie die in deel I is gedestilleerd, in verband kan worden gebracht met *Tornado*. Zo zal er in de conclusie worden beschreven of het kunstwerk een ervaring beschikbaar stelt aan de toeschouwer die zowel angst als genot veroorzaakt. Ook zal worden gekeken op welke manier deze ervaring wordt bewerkstelligd door het kunstwerk.

3.1 De kunstenaar: Francis Alÿs

Francis Alÿs werd in 1959 geboren in Antwerpen als Francis de Smedt. Hij groeide op in Herflingen, een klein dorp buiten Brussel. Alÿs werd opgeleid als architect. Tussen 1978 en 1983 studeerde hij aan het Institut d'Architecture te Tournai, waarna hij zijn studie vervolgde in Venetië aan het Istituto Universitario di Architettura waar hij zich toelegde op urbanisme. In 1986 vertrok Alÿs naar Mexico om als vrijwilliger mee te helpen met de heropbouw van Mexicostad na de aardbeving van 1985. Hij is daar uiteindelijk nooit meer weggegaan.⁶⁷

De eerste jaren in Mexico bleef Alÿs architecturaal werken, geleidelijk heeft hij zijn projecten in de context van beeldende kunst geplaatst. Alÿs was geïntrigeerd door zijn eigen status als toerist, of 'gringo', binnen de metropool Mexicostad.⁶⁸ Door deze outsiderstatus had hij naar eigen zeggen een unieke blik op de stad. Alÿs was

⁶⁵ Mark Godfrey (red.), *Francis Alÿs. A Story of Deception*, tent. cat. London (Tate Modern) 2010, p. 4. De tentoonstelling reisde naar Wiels in Brussel (9 oktober 2010 – 30 januari 2011) en The Museum of Modern Art in New York (8 mei – 1 augustus 2011).

⁶⁶ Idem, pp. 168-169.

⁶⁷ Idem, p. 196.

⁶⁸ 'Gringo' is een term die in Mexico wordt gebruikt voor een buitenlander uit de Verenigde Staten of Europa. Afhankelijk van de context heeft deze term een negatieve connotatie.

geïnteresseerd in de manier waarop publieke ruimte in de stad werd gebruikt. Ook was hij geïntrigeerd door de hoeveelheid informele arbeid en straatverkoop.⁶⁹ In 1994 nam Alÿs voor *Turista* plaats in de rij van werkelozen die hun diensten middels een bord aanboden (afb. 11). Waar zijn 'collega's' borden hadden met 'loodgieter', 'schilder' of 'elektricien', stond Alÿs er tussen met een bord 'turista' en bood zo zijn diensten als toerist aan.⁷⁰

Mark Godfrey, curator van de tentoonstelling *A Story of Deception*, geeft in de catalogus een interessante beschrijving van Alÿs' werk. Volgens Godfrey heeft Alÿs een manier gevonden om op poëtische wijze om te gaan met dringende politieke en economische problemen binnen de hedendaagse maatschappij. De problemen in Latijns-Amerika zijn van groot belang in zijn werk, maar hij refereert tevens aan de grensconflicten in het Midden-Oosten en de migratie tussen Europa en Afrika. De poëtische kwaliteit van Alÿs' oeuvre is volgens Gofrey te vinden in hun absurditeit en vergankelijkheid, en vooral in hun openheid voor interpretatie. De belangrijkste vraag die Alÿs zichzelf en de toeschouwers van zijn werk stelt, is hoe deze poëtische acties een ruimte kunnen creëren voor nieuwe manieren van denken die kunnen leiden tot verandering.⁷¹ Alÿs is echter geen activist, noch streeft hij naar deze status. In een interview met Anna Dezeuze, kunsthistorica en schrijfster voor *Art Monthly*, praat Alÿs over zijn positie als kunstenaar en 'flag-waver'. Hiermee doelt hij op de mogelijkheid van de kunstenaar om mensen door een interventie op een andere manier naar de wereld te laten kijken.⁷² Alÿs geeft geen oplossingen, hij vermeldt op een poëtische en absurdistische manier problemen. Bijvoorbeeld in het werk *The Green Line* uit 2004, met de ondertitel: *Sometimes doing something poetic can become political, and sometimes doing something political can become poetic* (afb. 12). Dit was een herhaling van een performance die hij in 1995 in Sao Paulo had uitgevoerd. In Sao Paulo werd dit gezien als poëtisch gebaar, maar in 2004 in Jeruzalem kreeg de performance een hele andere connotatie.⁷³ De wandeling bestond uit het lekken van groene verf uit een blik waardoor het een lijn achterliet. Deze lijn plaatste hij op de historische grens die de stad Jeruzalem splitste na de Arabisch-Israëliëse oorlog van 1948.⁷⁴ Deze performance is een activistisch kunstwerk, maar door het verwerken van commentaar van verschillende intellectuelen en activisten van Israëliëse, Palestijnse en Britse afkomst wordt het werk transparant en blijft interpretatie open voor discussie.⁷⁵

Alÿs' praktijk is erg divers. Zijn werk bestaat uit acties, performances en ontastbare interventies. Daarnaast schildert en tekent Alÿs veel. Deze schilderijen en tekeningen hebben meestal een verband met een groot project waaraan hij gelijktijdig werkt. In een interview met Anna Dezeuze refereert Alÿs aan zijn schilderijen als: "[...]

⁶⁹ Mark Godfrey, 'Politics/Poetics: The work of Francis Alÿs', in: Mark Godfrey (red.), *Francis Alÿs. A Story of Deception*, tent. cat. London (Tate Modern) 2010, pp. 16-17.

⁷⁰ Godfrey (zie noot 65), pp. 60-61.

⁷¹ Godfrey 2010 (zie noot 69), p. 9.

⁷² Anna Dezeuze, 'Wall of Silence', *Art Monthly* 307 (2007) nr. 6 (juni), p. 3.

⁷³ Godfrey 2010 (zie noot 65), pp. 142-143.

⁷⁴ Dezeuze 2007 (zie noot 72), p. 1.

⁷⁵ Idem, p. 3.

therapeutic activity. It's really a way of processing ideas."⁷⁶ Al sinds 1996 werkt Alÿs aan de serie *Le Temps du Sommeil* die in 2010 bestond uit 111 schilderijen van klein formaat (afb. 13).⁷⁷ In deze schilderijen geeft hij zijn ideeën visueel weer op een poëtische manier. Soms komt een groter project voort uit een schilderij en soms komen schilderijen voort uit een groter project. Tevens gebruikt Alÿs de opbrengst van deze schilderijen om zijn grotere projecten te financieren.⁷⁸

Alÿs' projecten kunnen ook ontstaan uit gezegdes of korte anekdotes. Hieruit ontstaat meestal een grondstelling die later dient als titel of ondertitel van het werk. Bijvoorbeeld het werk *Paradox of Praxis I* uit 1997, dat als ondertitel heeft: *Sometimes doing something leads to nothing* (afb. 14). De actie bestond uit het duwen van een enorm ijsblok door de straten van Mexicostad tot er na ongeveer negen uur alleen nog een plasje water overbleef. Dit werk refereert, volgens Godfrey, aan de mislukte pogingen tot modernisatie in Latijns-Amerika. Dit is een vaak terugkerend thema in zijn werk.⁷⁹ Alÿs is sindsdien een performance aan het bedenken dat het tegengestelde principe zou behelzen: *Sometimes doing nothing leads to something*. Dat is tot op heden niet gelukt.⁸⁰ Alÿs werkt vaker op deze manier waarin kunstwerken elkaar op kunnen volgen door het tegenovergestelde te bereiken of door een kunstwerk in een andere omgeving te plaatsen waardoor de connotaties fundamenteel veranderen, zoals bijvoorbeeld in *The Green Line*.⁸¹

Alÿs poogt, volgens Godfrey, zijn werk op zoveel mogelijk (onconventionele) manieren te verspreiden. Dit lukt het beste als een kunstwerk kan worden gereduceerd tot een gerucht dat van mond tot mond wordt verspreid en deel uit gaat maken van de orale traditie. De verdraaiing en overdrijving die gepaard gaan met een gerucht zijn zaken die Alÿs juist interesseren. Dit proces is goed te zien bij het werk *When Faith Moves Mountains* uit 2002, waarin een groep van 500 vrijwilligers gewapend met een schep een zandduin op het platteland van Peru tien centimeter verplaatst (afb. 15). Het motto van dit kunstwerk was "*Maximum effort, minimum result*".⁸² Deze actie werd een verhaal die de gebeurtenis zelf overleefde en zo de potentie had om in het collectieve geheugen te worden opgenomen.⁸³ Francesco Careri, schrijver van een essay voor de catalogus van *A Story of Deception*, merkt een ander aspect van de status van geruchten in het oeuvre van Alÿs op. Volgens Careri is de ontbrekende notie van auteurschap fundamenteel binnen deze geruchten. Het verhaal wordt belangrijker dan de auteur, waardoor de auteur uiteindelijk verdwijnt.⁸⁴

⁷⁶ Anna Dezeuze, 'Walking the Line', *Art Monthly* 323 (2009) nr. 2 (februari), p. 6.

⁷⁷ In de catalogus van *Story of Deception* (zie noot 65) telde *Le Temps de Sommeil* 111 schilderijen, nu vast meer.

⁷⁸ Godfrey 2010 (zie noot 65), pp. 78-79.

⁷⁹ Godfrey 2010 (zie noot 69), p. 19.

⁸⁰ Godfrey 2010 (zie noot 65), pp. 82-83.

⁸¹ Godfrey 2010 (zie noot 69), p. 16.

⁸² Godfrey 2010 (zie noot 65), pp. 126-127.

⁸³ Godfrey 2010 (zie noot 69), p. 15.

⁸⁴ Francesco Careri, 'The Storyteller', in: Mark Godfrey (red.), *Francis Alÿs. A Story of Deception*, tent. cat. London (Tate Modern) 2010, p. 183.

De kunstwerken van Alÿs kunnen op verschillende manieren worden ervaren. Een toeschouwer kan een actie direct mee maken, terwijl een ander er maanden later mee in aanraking komt door middel van een schilderij, een tentoonstelling of een gerucht.⁸⁵ Alÿs' kunstwerken kunnen zodoende ervaren worden zonder het werk ooit te hebben gezien. Een voorbeeld hiervan is het werk *The Loop* uit 1997. Alÿs was destijds uitgenodigd om deel te nemen aan de biënnale *InSite* die zowel plaats vond in Tijuana (Mexico) als in San Diego (Verenigde Staten). Alÿs was direct geïnteresseerd door deze keuze van steden. De grens tussen de Verenigde Staten en Mexico is een zeer politiek geladen gebied. Amerikanen konden zonder moeite tussen San Diego en Tijuana reizen, terwijl voor de Mexicanen het deel van de biënnale in San Diego virtueel ontoegankelijk was. Zo koos Alÿs er voor om deze grens compleet te ontwijken en via een ander weg van Tijuana naar San Diego te reizen. Met het geld van zijn commissie reisde hij van Tijuana in zuidelijke richting door Centraal- en Zuid-Amerika, waar hij overstak naar China en Rusland en uiteindelijk via Canada de Verenigde Staten binnen kwam. De reis duurde 29 dagen.⁸⁶ Het enige wat van deze actie overbleef was een ansichtkaart (afb. 16). Dit kunstwerk bestond dus in feite alleen als gerucht, en mensen twijfelden dan ook of Alÿs die reis wel echt had gemaakt.

3.2 Het kunstwerk: Tornado (2000 – 2010)

De 55 minuten durende film *Tornado* bestaat uit beelden die Alÿs in een periode van tien jaar heeft gefilmd op Milpa Alta, een schaars bevolkt district net buiten Mexicostad. Elk jaar rond maart razen daar tornado's door het landschap. Tien jaar lang reed Alÿs elke maart in zijn auto met een camera naar die vlakte op jacht naar tornado's (afb. 17). Bij het zien van een tornado rende hij erop af, camera in de hand, en gooide zich in de wervelwind van stof en zand. Door de kracht van de tornado werd hij er uiteindelijk weer uitgeslagen. Alÿs stond op en ging op zoek naar de volgende (afb. 18).⁸⁷ Het effect van de film is overweldigend: niet alleen het beeld, maar ook het geluid ontnemt de adem van de toeschouwer.⁸⁸ Naar het schijnt heeft Alÿs meer dan zes camera's verloren in dit proces en heeft hij, ondanks de zakdoek voor zijn mond en neus, longschade opgelopen. De dokter gaf hem de keus: stoppen met roken of stoppen met tornadojagen. Alÿs stopte direct met roken.⁸⁹

3.2.1 Het sublieme in de receptie

Na het beschrijven van het oeuvre van Alÿs en zijn kunstwerk *Tornado*, dat in deze casestudie centraal staat, zal in deze subparagraaf het gebruik van het filosofische concept van het sublieme door kunsttheoretici en -critici worden besproken. Opvallend is dat in bijna alle recensies van de tentoonstelling het kunstwerk niet alleen besproken wordt, maar er bijna altijd een videostill van is opgenomen. Bovendien schittert het

⁸⁵ Godfrey 2010 (zie noot 69), p. 10.

⁸⁶ Godfrey 2010 (zie noot 65), pp. 86-87.

⁸⁷ Idem, pp. 168-169.

⁸⁸ Persoonlijke ervaring.

⁸⁹ Farah Nayeri, 'Tornado Artist defies Deadly Twisters for Video Show', *Bloomberg News* 5 juli 2010.

kunstwerk op de omslag van de tentoonstellingscatalogus. Dit duidt aan dat *Tornado* als een opvallend kunstwerk binnen de tentoonstelling wordt beschouwd.

Kunstcriticus en tevens goede vriend van Alÿs, Cuauhtémoc Medina, schrijft in zijn onderzoeksverslag voor een kunstenaarsuitgave van Phaidon in 2007 al over *Tornado*. Alÿs was toentertijd uiteraard nog aan het filmen, maar Cuauhtémoc gebruikt het kunstwerk om zijn verhaal in te leiden. Hierin verwijst hij naar het sublieme: “*His sole purpose is to extract a few sublime instants from the entrails of this hostile meteorological formation.*”⁹⁰ Cuauhtémoc is dus van mening dat Alÿs daadwerkelijk op zoek is naar het sublieme.

Godfrey heeft een substantieel deel van de hoofdtekst van de catalogus aan *Tornado* gewijd. Hij wijst op de schoonheid van het monochrome beeld in het oog van de storm en zet het werk in de context van Alÿs’ fascinatie voor de Latijns-Amerikaanse politiek. In dit licht kan het werk volgens Godfrey gezien worden als representatie van een ramp. Deze ramp kan van alles omvatten, zoals de zwijnengriep-pandemie of de drugsoorlog.⁹¹ Godfrey verwoordt het als volgt: “[...] the tornado in its forcefulness and its shape allegorises the violence and escalation of violence in recent history.”⁹² Hierbij vindt Godfrey Alÿs’ persoonlijke relatie met de tornado interessant. Alÿs staat buiten, noch midden in het geweld en evenmin wordt hij er simpelweg door weggeblazen. De tornado is voor Godfrey de representatie van de totale instorting van een politiek systeem.⁹³ De film gaat volgens Godfrey over het vervagen van grenzen. Hieruit leidt hij af dat de beeltenis van de tornado de basis van het Nationalisme vernietigt – een ideologie die zich juist baseert op grenzen tussen twee gebieden. In *Tornado* ziet Godfrey dus een hele andere ideologie – een wereld zonder grenzen:

“For in the eye of the storm [...] – a place beyond borders and forms of national belonging – there is potentiality: a kind of calm and of beauty, a blinded and blurred vision of a new form of politics [...]. Here there is not just the possibility, but the realization of change.”⁹⁴

Verandering is volgens Godfrey het beoogde eindresultaat van Alÿs. Godfrey heeft het niet over het sublieme en maakt hier ook geen verwijzingen naar.

“De video *Tornado* is als een rit in een achtbaan”, schreef Sandra Smalenburg, kunstcritica voor het *NRC Handelsblad*, op 2 juli 2010 in haar recensie van de tentoonstelling *A Story of Deception*.⁹⁵ Zij beschrijft het kunstwerk als volgt: “[...] bovenal gaat *Tornado*, zoals feitelijk al Alÿs’ werk, over veerkracht. Over vallen en opstaan.”⁹⁶ Smalenburg refereert in haar recensie niet aan schoonheid, noch aan het sublieme. In de catalogus wordt *Tornado* vergezeld door een citaat van Samuel Beckett uit zijn

⁹⁰ Cuauhtémoc Medina, ‘Fable Power’, in: Cuauhtémoc Medina (red.), *Francis Alÿs*, New York 2007, p. 58.

⁹¹ Godfrey 2010 (zie noot 69), p. 28.

⁹² Idem, p. 29.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Idem, p. 31.

⁹⁵ Sandra Smalenburg, ‘Op zoek naar tornado’s’, *NRC Handelsblad* 2 juli 2010.

⁹⁶ Ibidem.

Worstward Ho uit 1983: “Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.”⁹⁷ Dit sluit verrassend goed aan op Smallenburgs beschrijving van *Tornado*.

Brian Dillon beschrijft in zijn recensie voor *Frieze* de kunstenaar als held, jagend op tornado's om zijn doel te bereiken: de pure kalmte in het oog van de storm.⁹⁸ Ook Pierre-Yves Desaiwe refereert in zijn recensie voor *Flash Art* aan de status van held die Alÿs in *Tornado* aanneemt. Desaiwe noemt *Tornado*: “[...] not only beautiful, it gives Alÿs' work a heroic dimension.”⁹⁹ Maar als Alÿs de held is in dit werk, wat is de tornado dan? Jaagt Alÿs op de tornado's omdat hij op zoek is naar een subliem moment, zoals Medina van mening is? Alÿs zou geïnspireerd kunnen zijn door de doeken van Casper David Friedrich waarin meestal een figuur aanwezig is die oog in oog staat met de kracht van de natuur. Is Alÿs wellicht de belichaming van de zwerver in *Wanderer über dem Nebelmeer* van Friedrich uit 1818 (afb. 2)? De held die oog in oog staat met een afgrond maar in plaats van alleen dit fenomeen waar te nemen, rent Alÿs recht de storm in.

Den Hartog Jager noemt in *Het sublieme. Het einde van de schoonheid en een nieuw begin* meermaals het werk van Alÿs. Hij noemt het “[...] kunst die wel conceptueel is, maar ook opvallend mooi.”¹⁰⁰ Hij zet Alÿs tevens in een reeks van kunstenaars die na het autonome karakter van de kunst ten tijde van het modernisme weer een relatie wilden opbouwen met de werkelijkheid. Den Hartog Jager ziet Alÿs als ‘zoekend individu’ die de kwesties in de maatschappij op een verrassende manier weet weer te geven.¹⁰¹ Hij ziet *Tornado* als een werk met veel sublieme elementen: “[...] kwetsbaarheid, de kracht van de natuur, de manier waarop je als toeschouwer alle macht en controle uit handen wordt geslagen.”¹⁰² Hierin blijken twee factoren actief te zijn: de risicovolle situatie waar Alÿs in verkeerd en het effect van Alÿs' kwetsbaarheid op de toeschouwer. Den Hartog Jager noemt dit een “[...] vorm van fysiek gevaar [die] in meer hedendaagse sublieme kunst [aanwezig is].”¹⁰³ Hij is dus van mening dat het sublieme in het werk *Tornado* schuilt in de combinatie van het geweld van de tornado en de kwetsbaarheid van de kunstenaar. In het licht van de in het eerste deel gedestilleerde definitie van het sublieme, doelt Den Hartog Jager op een ervaring bij de toeschouwer die angst inboezemt door het zien van een fenomeen dat bedreigend is. In dit geval is dat een tornado. Deze storm wordt echter door middel van een video op gepaste afstand ervaren en is zo geen directe bedreiging voor de mens. Hierdoor wordt een ervaring van opluchting ontlokt. De rol van Alÿs is hier interessant. Hij stelt zich namelijk wel bloot aan dit gevaar. Vanuit dit perspectief kan angst ontstaan bij de toeschouwer uit bezorgdheid voor de kunstenaar en ontstaat er opluchting wanneer Alÿs, zonder al te veel kleerscheuren, weer uit de tornado wordt gelanceerd. Hier wordt de simultane ervaring van angst en genot veroorzaakt door een empathie met de kunstenaar in plaats van door de ervaring van een fenomeen. Het is moeilijk om te bepalen welke ervaring de

⁹⁷ Godfrey 2010 (zie noot 65), p. 169.

⁹⁸ Brian Dillon, ‘Francis Alÿs: Tate Modern’, *Frieze* 133 (2010), pp. 140-141.

⁹⁹ Pierre-Yves Desaiwe, ‘Francis Alÿs’, *Flash Art* 277 (2011), p. 120.

¹⁰⁰ Den Hartog Jager 2011 (zie noot 45), p. 32.

¹⁰¹ Idem, p. 124.

¹⁰² Idem, p. 154.

¹⁰³ Idem, p. 170.

toeschouwer meester maakt. In de lezing die Den Hartog Jager op 10 mei 2012 bij TENT in Rotterdam gaf naar aanleiding van zijn boek over het sublieme noemt hij *Tornado* “[...] de perfecte verbeelding van een subliem kunstwerk.”¹⁰⁴

Ted Loos refereert in de *New York Times* op 27 april 2011 op een zeer directe wijze aan het concept van het sublieme. Loos vergelijkt *Tornado* met de kunstwerken van de Hudson River School.¹⁰⁵ Beide streven volgens hem hetzelfde doel na: “The search for the sublime.”¹⁰⁶ Tot drie keer toe is het werk *Tornado* dus in verband gebracht met het daadwerkelijk op zoek gaan naar het sublieme. De volgende subparagraaf gaat dieper in op wat Alÿs hier zelf over denkt.

3.2.2 Het sublieme volgens de kunstenaar

Francis Alÿs heeft zich in meerdere interviews uitgelaten over het concept van het sublieme. In een interview van 5 juli 2010 met Farah Nayeri, schrijfster voor *Bloomberg News*, vertelde Alÿs over zijn ervaringen tijdens het filmen voor *Tornado*: “It’s hard to resist the attraction and the adrenaline. A friend of mine was comparing it to a surfer catching the wave. When you hit it right, it’s a sublime moment.”¹⁰⁷ Verder vertelde Alÿs over zijn intentie met het werk. Hij ziet de tornado als metafoor: “We’ve lost control of this planet somewhere. There’s an echo in that kind of tornado situation. Where you’re powerless facing those phenomena.”¹⁰⁸ Alÿs suggereert hier dat hoewel de ervaring van het werk als een subliem moment kan worden beschreven, er een diepere laag aan het werk is verbonden waarin hij doelt op de machteloosheid in de hedendaagse maatschappij, niet alleen in Mexico, maar over de hele wereld. Bovendien is het interessant dat hij zijn eigen ervaring als subliem beschrijft en hierbij niet refereert aan de (beoogde) ervaring van de toeschouwer.

In een interview met Coline Milliard voor *Artinfo* in juli 2010 legt Alÿs uit dat er meerdere interpretaties zijn van *Tornado*. De een ziet het als een metafoor voor het vervagen van grenzen, de ander is meer geïnteresseerd in de picturale dimensie van het monochrome beeld in het oog van de tornado en weer anderen zien het als een metafoor voor de chaos van Mexico. Het werk staat derhalve open voor verschillende interpretaties. Alÿs geeft aan dat iedere interpretatie van zijn werk geldig is, maar noemt zijn eigen ervaring subliem. De ervaring van de tornado door de ogen van Alÿs kan de toeschouwer dezelfde sublieme ervaring geven. De video is immers uit zijn oogpunt gefilmd.

In een interview met Alÿs door Jan Breat voor de Belgische krant *Knack* praat Alÿs niet over het sublieme in *Tornado*, maar wel over de metafoor die in dit werk aanwezig is:

¹⁰⁴ Lezing Hans den Hartog Jager, TENT Rotterdam, 10 mei 2012.

¹⁰⁵ Hudson River School was een kunststroming in Amerika in de negentiende eeuw. Vertegenwoordigers van deze stroming streefde de idealen van de Romantiek na. Zodoende maakte Thomas Cole (1801 – 1848), de oprichter van deze stroming, voornamelijk landschapsschilderingen.

¹⁰⁶ Ted Loos, ‘Shifting Sands and Societies and Politics’, *New York Times* 7 juli 2010.

¹⁰⁷ Nayeri 2010 (zie noot 89).

¹⁰⁸ Ibidem.

“[...] een tornado is in feite een opduiken van orde binnen een context van wanorde. Er is heel wat orde nodig om een tornado te bouwen. Dat is subjectieve lectuur, zeker. Het is wat het is, maar wanneer je het oog van een tornado binnengaat, is er een moment van vrede. Er is zoveel geweld nodig om dat moment te bereiken – ik zie een verband met de situatie in Mexico vandaag. En het werk *Tornado* is waarschijnlijk de zoektocht naar dat moment van vrede midden in de chaos.”¹⁰⁹

Het is interessant dat Alÿs van *Tornado* een ideologisch kunstwerk maakt. Dit werd al gedaan door Godfrey in de catalogustekst en blijkbaar is Alÿs het hiermee eens. De evocatie van het sublieme in *Tornado* zou in dat licht gezien kunnen worden als bijproduct.

Carla Faesler, Mexicaanse dichteres en schrijfster voor *Bomb*, interviewde Alÿs in de zomer van 2011. Alÿs merkt in dit interview op dat hij zijn werk graag openhoudt voor meerdere interpretaties. Ook vertelt hij dat hij bijna nooit recensies van zijn werk leest: “Ultimately, I’m not obsessed with how people read my work.”¹¹⁰ Alÿs werkt vaak in een politiek geladen context. Hij introduceert hierbij een bepaalde poëtische afstand zodat situaties op een andere manier bekeken kunnen worden. Hij wil met zijn werk ruimte voor reflectie scheppen, waar de mogelijkheid tot verandering centraal staat. Op de vraag naar de plaats van emotie in zijn werk, geeft Alÿs als antwoord meerdere voorbeelden van werken waarin hij zelf risico liep en de emoties die hierbij kwamen kijken. Hij noemt bijvoorbeeld *The Green Line* in Jeruzalem (2004) waarin hij te maken had met emotionele en fysieke uitputting. Als laatste voorbeeld haalt Alÿs *When Faith Moves Mountains* (2002) aan en beschrijft die ervaring als het bereiken van: “[...] the moment of the utmost ‘social sublime’. [...] It lasted what it lasted, a minute, an hour, but those are the kinds of moments that you look for.”¹¹¹ Alÿs is dus op zoek naar sublieme momenten: “I’ve undertaken equally ambitious projects that failed, never attaining that moment of the sublime.”¹¹² Hoewel Alÿs hier *Tornado* niet noemt, is het sublieme blijkbaar wel een streven in zijn werk. Het is echter niet duidelijk wat Alÿs precies met ‘subliem’ bedoelt.

Conclusie

In deze casestudie is onderzocht in hoeverre het sublieme van toepassing is op de ervaring van *Tornado*. De aanwezigheid van het sublieme wordt voornamelijk door Alÿs onderschreven. Zijn opvattingen over het sublieme geven ruimte voor discussie. De vraag is of hij deze berust op een filosofische traditie of op een betekenisverandering waarin het sublieme ook wordt gebruikt als overtreffende trap van mooi. Dit maakt het uiteraard uitermate lastig om een definitieve conclusie te trekken uit Alÿs’ opvattingen. Wel kan er met zekerheid gezegd worden dat Alÿs op zoek is naar het sublieme. In de

¹⁰⁹ Jan Braet, ‘Francis Alÿs: In het oog van de tornado is rust’, *Knack* 6 juni 2011.

¹¹⁰ Carla Faesler, ‘Francis Alÿs’, *Bomb* 116 (2011). Digitaal beschikbaar via <
<http://bombsite.com/issues/116/articles/5109#>> (21 juli 2012), ongepagineerd.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ibidem.

context van zijn werk is het sublieme voor Alÿs het openen van een ruimte voor reflectie. Een plek waar men een situatie met andere ogen bekijkt waardoor er verandering mogelijk is. Dit kan in verband worden gebracht met het sublieme in de betekenis die in het eerste deel is gedestilleerd: een ervaring die het menselijke bevattingsvermogen te boven gaat, maar waar toch op kan worden gereflecteerd waardoor er een gevoel van totaliteit of vrijheid ontstaat. Bij Alÿs kan de politieke context van *Tornado*, de chaos van Mexico op alle denkbare niveaus, juist door de rust in het oog van de tornado op een andere manier bekeken worden. Dit besef kan een gevoel van vrijheid ontlokken en dus tot de ervaring van het sublieme leiden.

De sublieme ervaring die *Tornado* evoceert, kan ook op een ander manier worden bekeken. Door de manier waarop het kunstwerk is opgenomen, ervaar je als toeschouwer de tornado door de ogen van Alÿs. Een gevoel van angst kan zo ook veroorzaakt worden door een medeleven met Alÿs. De opluchting als hij de tornado weer uit is, kan als genot worden beschreven. De toeschouwer ervaart dit alles op gepaste afstand en is daardoor niet bezorgd over zijn of haar eigen levensbehoud. Dit stelt de toeschouwer in staat om genot te ervaren.

Er is hier wel een discrepantie in op te merken. Alÿs zegt dat hij op zoek is naar het sublieme, maar beoogt met zijn kunstwerken ook een ideologisch standpunt over te brengen. De tornado is voor Alÿs duidelijk een metafoor. Wat is dan zijn hoogste doel? Wil hij het sublieme bereiken? Of wil hij door middel van de tornado als metafoor iets zeggen over de wereld waarin wij leven? Is de aanwezigheid van het sublieme hierbij misschien meer een middel tot, of misschien wel een bijproduct? Op deze vragen is niet direct een antwoord mogelijk. Er zou meer onderzoek moeten worden gedaan naar de motieven en intenties van de kunstenaar om hier uitsluitsel over te geven.

In de teksten van kunsttheoretici en -critici is het sublieme maar een paar keer genoemd. De receptie van dit kunstwerk laat dus geen duidelijke referentie aan het sublieme zien. Dit is interessant omdat het kunstwerk wel degelijk veel sublieme elementen bevat. Dit komt voornamelijk door het bedreigende natuurfenomeen. In de traditionele beschrijving van het sublieme kan het ervaren van dit gevaar op een gepaste afstand leiden tot een gevoel van genot; een ervaring van het sublieme. Dit is niet iets waaraan gerefereerd wordt in de literatuur, maar wel degelijk een legitieme ervaring.¹¹³ Bovendien is Alÿs zeer stellig over de openheid van zijn werk voor interpretatie. Dit geeft een interessant probleem voor dit onderzoek aan. Zoals in het eerste deel is beschreven, is het sublieme een extreem subjectieve ervaring. Dus als iemand zegt dat *Tornado* te beschrijven is als een hedendaagse interpretatie van het sublieme, wie gaat er dan wat tegenin brengen? Het kunstwerk voldoet immers aan de gegeven criteria voor een ervaring van het sublieme. Een subjectieve ervaring is echter niet kunsthistorisch te onderzoeken, daarom richt dit onderzoek zich juist op de meningen van kunsttheoretici en -critici en de intenties van de kunstenaar. Deze worden tegenover elkaar geplaatst om zo te kijken of er in hun beschrijvingen een consensus kan worden bereikt over de aanwezigheid van het sublieme.

¹¹³ Persoonlijke ervaring.

4 Anish Kapoor, *Leviathan*, 2011

Leviathan is door Anish Kapoor gemaakt voor de MONUMENTA in het Grand Palais te Parijs (afb. 19). Het Franse ministerie van cultuur en communicatie nodigt jaarlijks een gerenommeerde kunstenaar uit om deze immense ruimte van 13.500 vierkante meter te vullen met een enkel kunstwerk. Het Grand Palais werd in 1900 gebouwd voor de Wereldtentoonstelling die dat jaar in Parijs plaatsvond. Hierna is het gebruikt voor verschillende kunsttentoonstellingen. Sinds 2007 huisvest het Grand Palais de MONUMENTA. Na de Duitse schilder Anselm Kiefer (2007), de Amerikaanse beeldhouwer Richard Serra (2008) en Franse kunstenaar Christian Boltanski (2010) werd in 2011 Anish Kapoor uitgenodigd om een kunstwerk te maken. *Leviathan* trok in de zes en een halve week dat het open was ruim 270.000 bezoekers.¹¹⁴

In deze casestudie zal Anish Kapoors *Leviathan* worden besproken en er zal gekeken worden in hoeverre het sublieme een bruikbaar filosofisch concept is bij het beschrijven en ervaren van dit kunstwerk. Om een goede indruk te krijgen van zijn ontwikkeling als kunstenaar en de plek die *Leviathan* in zijn oeuvre inneemt, wordt er eerst kort ingegaan op het oeuvre van Kapoor. Vervolgens wordt er een beschrijving van het kunstwerk gegeven, waarna er verslag zal worden gedaan van de aanwezigheid van de notie van het sublieme in de receptie van kunsttheoretici en -critici en in de geschriften van de kunstenaar zelf, voornamelijk in interviews of gepubliceerde gesprekken. Deze casestudie behandelt een recent werk, waardoor de bronnen voornamelijk uit recensies bestaan. Daarnaast zijn er teksten opgenomen die dateren van voor het ontstaan van het kunstwerk, omdat Kapoor zelf en verschillende kunsttheoretici en -critici al voor *Leviathan* over het sublieme in zijn oeuvre hebben geschreven of gesproken.

4.1 De kunstenaar: Anish Kapoor

Anish Kapoor werd in 1954 in Mumbai geboren. Als tiener maakte Kapoor zijn eerste schilderijen. Die deden denken aan die van Pablo Picasso (1881 – 1973) en Jackson Pollock (1912 – 1956). Op zijn zeventiende vertrok Kapoor naar een kibboets in Israël, waar hij voor ingenieur studeerde. In 1973 verhuisde hij naar London om naar de kunstacademie te gaan. Hij studeerde tot 1977 aan de Hornsey College of Art en tussen 1977-78 aan de Chelsea School of Art. Vanaf 1975 is zijn werk opgenomen in solo- en groepstentoonstellingen.¹¹⁵

Jean de Loisy, schrijfster van de uitgave bij de MONUMENTA van 2011, beschrijft Kapoors oeuvre als een spel met het non-object. Kapoors kunstwerken dagen de notie van aanwezigheid uit. Door het spelen met kleursaturatie, illusies van leegte en spiegelende reflecties bevrijdt Kapoor het object van zijn materialiteit en zo wordt het kunstwerk een non-object. Kapoor creëert, volgens De Loisy, paradoxale objecten die

¹¹⁴ Gegevens over MONUMENTA ontleend aan: website *MONUMENTA* <http://www.monumenta.com/en/a-unique-concept> > (15 augustus 2012).

¹¹⁵ Homi K. Bhabha, *Anish Kapoor*, Parijs 2011, p. 376.

alleen echt lijken door de illusie die ze scheppen. Dit streven is aanwezig in Kapoor's complete oeuvre, aldus De Loisy.¹¹⁶

Wendy Anderson beschrijft Kapoor in een uitgave bij zijn solotentoonstelling in de Royal Academy of the Arts in Londen in 2009 als een bijzondere beeldhouwer die een lichamelijke reactie bij zijn toeschouwers wil uitlokken. Zonder de reactie van de toeschouwer zijn Kapoor's kunstwerken niet compleet. De sculpturen verrassen, overdonderen en desoriënteren.¹¹⁷ Anderson beschrijft verschillende fases in het oeuvre van Kapoor, die veelal zijn beïnvloed door het materiaal dat hij gebruikt. In zijn eerste kunstwerken werkte hij met onversneden pigment. Volgens Anderson vindt Kapoor's interesse in kleur zijn oorsprong in zijn jeugd in India. Daar ervoer hij het Hindoeïstische festival Holi, het festival van de kleuren. Tijdens dit festival gooien mensen gekleurd poeder en water naar elkaar. Deze Indiase invloed is goed te zien in *1000 Names*, een beeldenserie die Kapoor tussen 1979 en 1981 maakte (afb. 20). Deze geometrische beelden zijn bedekt met een laag puur pigment in de kleuren rood, geel, blauw, wit en zwart.¹¹⁸ Kapoor zelf heeft deze sculpturen beschreven als 'ijsbergen': het lijkt alsof er maar een klein deel van hun oppervlakte is te zien, de rest schuilt onder de vloer of achter de muur.¹¹⁹ De Loisy noemt kleur fundamenteel in Kapoor's oeuvre. Kapoor hanteert voornamelijk een monochroom kleurgebruik. Volgens De Loisy komt dit door Kapoor's overtuiging dat het monochrome beeld toegang geeft tot de diepste intimiteit van het lichaam. Het verandert de perceptie van de toeschouwers.¹²⁰

Sinds 1987 werkt Kapoor met leegte als onderwerp of, misschien beter gezegd, als inhoud van zijn werk. Voor de Documenta IX van 1992 in Kassel maakte hij misschien wel zijn beroemdste 'leegte-werk', dat heden ten dage in een kleinere versie in de collectie van museum De Pont in Tilburg is opgenomen: *Descent into Limbo* (afb. 21).¹²¹ Dit werk heeft met desoriëntatie te maken. De Loisy beschrijft de ervaring bij *Descent into Limbo* als het staan aan de rand van de donkerste diepte van de krochten van de hel. Kapoor maakt zo geen lege donkere ruimte, maar eerder een ruimte vol met leegte.¹²²

Deze desoriëntatie is ook te zien in Kapoor's spiegelende werken, zoals *Cloud Gate* (2004), een enorme sculptuur dat in het Millenniumpark in Chicago staat (afb. 22). Het is gemaakt van 168 roestvrijstalen platen die met de hand zijn gebogen en gepolijst en in totaal 110 ton wegen. David Anfam, kunsthistoricus en -criticus die de in 2009 uitgebrachte monografie van Kapoor redigeerde, beschrijft dit werk als een omgekeerde 'camera obscura' dat de hemel op aarde laat zien.¹²³ De fysieke en zintuiglijke reactie van de toeschouwer speelt hierbij wederom een onmisbare rol. Toeschouwers worden

¹¹⁶ Jean de Loisy, *Monumenta 2011. Anish Kapoor. Grans Palais. Leviathan*, uitgave bij tent. Parijs (Grand Palais) 2011, p. 10, p. 56.

¹¹⁷ Wendy Anderson, *Exhibition Guide Anish Kapoor*, uitgave bij tent. Londen (Royal Academy of Arts) 2009, pp. 1-2.

¹¹⁸ Idem, p. 6.

¹¹⁹ Heinz Peter Schwerfel (regisseur), *Close up: Anish Kapoor*, videoproductie, Londen (Avro) 2012.

¹²⁰ De Loisy 2011 (zie noot 116), p. 56.

¹²¹ David Anfam, 'To Fathom the Abyss', in: David Anfam (red.), *Anish Kapoor*, Londen 2009, p. 98.

¹²² De Loisy 2011 (zie noot 116), p. 59.

¹²³ Anfam 2009 (zie noot 121), pp. 104-105.

deelnemers aan het kunstwerk door de reactie die het werk uitlokt. Door de grootte van het werk kunnen de toeschouwers er onderdoor lopen waardoor ze volledig opgenomen worden in het werk. In een aflevering van het programma *Close Up* van de Avro vertelde Kapoor over *Cloud Gate*. Kapoor wilde reageren op het verticale karakter van de stad door er juist een werk neer te zetten dat het horizontale benadrukt.¹²⁴ Een ander interessant aspect van dit werk is dat het door zijn formaat ook een architecturaal object wordt. Dit is ook in andere werken van Kapoor te zien.¹²⁵

Kapoor doet volgens Anfam zijn best om de hand van de kunstenaar onzichtbaar te maken.¹²⁶ Kapoor neemt afstand van de traditionele notie van de kunstenaar als maker. Het concept van kunstwerken die uit zichzelf lijken te ontstaan interesseert Kapoor. Dit maakt het werk mystiek en ondoorgrondelijk.¹²⁷ Dit is bijvoorbeeld te zien in *Svayambh* uit 2007, Sanskriet voor 'uit zichzelf geboren', of 'zichzelf opwekkend' (afb. 23). De sculptuur bestaat uit een blok van 40 ton rode was, olieverf en vaseline die door een onzichtbaar mechanisme door de ruimtes van het museum beweegt. Het blok beweegt met kracht door de ruimtes heen, waardoor er resten achterblijven.¹²⁸

Elizabeth Buhe, kunsthistorisch onderzoeker bij het J. Paul Getty Museum, noemt *Svayambh* in haar onderzoek naar de ervaring van tijd bij het zien van kunst. Volgens haar wordt tijd in het museum wezenlijk anders ervaren dan in het alledaagse leven. Ze beschrijft het als een verlengde ervaring van tijd.¹²⁹ Over deze relatie met tijd heeft Kapoor zelf ook gesproken. In een gesprek uit 2007 tussen Kapoor en Heidi Reitmaier, curator bij het Tate Modern, vertelde de kunstenaar dat hij met zijn kunstwerken streeft naar een verlengde ervaring van tijd bij de toeschouwers. Dit gevoel probeert hij te bewerkstelligen door de combinatie van vorm en kleur, en voornamelijk door het dromerige effect dat kleur (het monochroom) kan hebben.¹³⁰

Het verlies van auteurschap is ook te zien in een de meest recente ontwikkeling in Kapoors oeuvre. Hij gebruikt hierbij een driedimensionale printer om sculpturen daadwerkelijk te printen. De beeldenserie *Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked* uit 2008 is hier een voorbeeld van (afb. 24). De beelden worden 'geprint' met cement.¹³¹ Het materiaal kan meestal de ingewikkelde patronen die Kapoor wil printen niet aan, waardoor het afbrokkelt. De sculpturen worden tentoongesteld precies zo als ze uit de printer komen.¹³²

Kapoor is gefascineerd door het idee van de huid van een object. Het oppervlak van een object is cruciaal voor het effect van het werk op de toeschouwer. Kapoor heeft hier veel mee geëxperimenteerd. Dit was al te zien bij *1000 Names*, maar ook in *Cloud*

¹²⁴ Schwerfel 2012 (zie noot 119).

¹²⁵ Anderson 2009 (zie noot 117), p. 14.

¹²⁶ Anfam 2009 (zie noot 121), p. 88.

¹²⁷ De Loisy 2011 (zie noot 116), p. 60.

¹²⁸ Anderson 2009 (zie noot 117), pp. 14-15. Dit werk werd als eerste tentoongesteld in het Musée des Beaux Arts in Nantes in september 2007.

¹²⁹ Elizabeth Buhe, 'Waiting for Art: The Experience of Real Time in Sculpture', *Contemporaneity* 1 (2011), ongepagineerd.

¹³⁰ Heidi Reitmaier, 'Anish Kapoor in conversation', *Tate Magazine* 7 juli 2007.

¹³¹ Anderson 2009 (zie noot 117), p. 19.

¹³² De Loisy 2011 (zie noot 116), p. 60.

Gate, waar het oppervlak van de sculptuur zo glad moest zijn dat het zijn omgeving zou spiegelen. In *Taratantara* uit 1999 keert Kapoor de huid van het object binnenstebuiten (afb. 25).¹³³ Dit is volgens Kurt W. Forster, hoogleraar aan de Yale School of Architecture, het eerste kunstwerk waar Kapoor op zo'n grote schaal werkt. De toeschouwer wordt overdonderd door de dimensies en door de verschillen en overeenkomsten tussen binnen en buiten.¹³⁴ De ruimte wordt binnenstebuiten gekeerd en verorbert zo de architectuur.¹³⁵ Dit is ook in *Marsyas* te zien, het werk dat Kapoor maakte voor de Unilever Series in de Turbine Hall van het Tate Modern in 2003 (afb. 26). Deze kunstwerken creëren een raar soort desoriëntatie bij de toeschouwers, vertelde Kapoor in een interview voor *Kunstbeeld* in 2011. Doordat de schaal van het werk zo overweldigend is, kan het kunstwerk nooit in zijn geheel worden gezien. Dit zorgt ervoor dat de toeschouwer het werk cognitief moeten 'afmaken'.¹³⁶

Kapoor werkt met ontzettend veel verschillende materialen: roestvrij staal, ijzer, aluminium, olieverf, pigment, vaseline, was, lakverf, PVC, steen, graniet, beton, om er maar een paar te noemen. Het experimenteren met nieuwe materialen bewerkstelligt vaak een verandering in vorm.¹³⁷ Het uiteenlopende oeuvre van Kapoor bestaat onder andere uit beeldhouwwerken, performances en architectuur. Kapoor is zelfs actief in het theater. Hij maakte bijvoorbeeld het decor voor de vertoning van Richard Wagners laatste opera *Parsifal* op het Holland Festival in Amsterdam van 2012.¹³⁸

4.2 Kunstwerk: Leviathan (2011)

Mark Hudson geeft in zijn recensie van de MONUMENTA 2011 in *The Telegraph* van 11 mei 2011 een goede beschrijving van *Leviathan*. Bij binnenkomst in het Grand Palais stapt de toeschouwer direct het werk in. Door een gang opent zich een enorme rode ruimte. In deze ruimte zijn drie gaten te zien, met daarachter drie ronde ruimtes die minstens zo groot zijn, maar ontoegankelijk voor de toeschouwer. Het object waarbinnen de toeschouwer zich bevindt heeft een membraanachtig oppervlak door de naden die in het materiaal te zien zijn. Door het glazen dak van het Grand Palais is het vanbinnen het sculptuur te zien als de zon doorbreekt (afb. 27). Na het ervaren van de binnenkant, wordt de toeschouwer het Grand Palais ingeleid om de buitenkant te bekijken. Aan de buitenkant is *Leviathan* een paars monster dat zo groot is, dat het niet in één blik te vangen is.¹³⁹ *Leviathan* is een opblaasbaar object gemaakt van ultradun PVC. Het werk telt zo'n 12.000 vierkante meter en is onlosmakelijk verbonden met de architectuur van het Grand Palais. In een recensie van Peter Webster voor het blad

¹³³ De Loisy 2011 (zie noot 116), p. 57.

¹³⁴ Kurt W. Forster, 'Anish Kapoor', *Parkett* 69 (2004), pp. 122-125.

¹³⁵ Idem, p. 125.

¹³⁶ Jurriaan Benschop, 'Anish Kapoor in het Grand Palais', *Kunstbeeld* 6 (2011), p. 38.

¹³⁷ Anfam 2009 (zie noot 121), p. 91.

¹³⁸ Gegevens over Holland Festival ontleend aan: website *Holland Festival* <<http://www.hollandfestival.nl/page.ocl?pageid=201&show=4593>> (15 augustus 2012).

¹³⁹ Mark Hudson, 'Anish Kapoor: Leviathan, Monumenta 2011, Grand Palais', *The Telegraph* 11 mei 2011.

Interior Design citeert hij Kapoor: "I made a rounded version of the building. [...] The work is about the idea that the building could be turned inside out."¹⁴⁰

Mark Brown beschrijft in zijn recensie voor *The Guardian* hoe het werk gemaakt is. De computerberekeningen voor het materiaal zijn in Engeland gemaakt. Het PVC werd in Duitsland gesneden, in Italië verzameld en vervolgens door een Tsjechisch team opgezet in Parijs.¹⁴¹ Sandra Smalenburg, kunstcritica voor het *NRC Handelsblad*, doet in haar recensie verslag van haar gesprek met de kunstenaar. Kapoor vertelde haar over de moeilijkheidsgraad van de MONUMENTA:

"Feitelijk is MONUMENTA gekkenwerk. Het is een krankzinnig project, dat slechts zes weken duurt, maar miljoenen euro's kost. De ruimte is zo groot, die vul je niet zomaar met een paar beeldhouwwerkjes. Logistiek is het een moeilijk project omdat het Grand Palais een monument is en je dus nergens in de muren mag boren. En dan is er nog dat nietsontziende licht. Door al dat glas is het net of het binnen lichter is dan buiten."¹⁴²

De titel van het werk kan volgens Peter Sieksma, kunstcriticus die schrijft voor *Trouw*, aan veel dingen refereren. *Leviathan* kan doelen op het zeemonster in het boek Job uit de Bijbel, de metaforische walvisbuik waar de profeet Jona zich in het dodenrijk waande, of misschien zelfs het duistere broertje van Moby Dick.¹⁴³ Kapoor geeft echter aan dat de titel niet te letterlijk opgevat moet worden. Voor hem refereert het aan de geschriften van de zeventiende-eeuwse filosoof Thomas Hobbes, die de term *Leviathan* gebruikt om een menselijke staat te beschrijven: een onhandelbaar monster.¹⁴⁴

Jean de Loisy beschrijft de ervaring van de toeschouwers. De grootte van het werk is wel enigszins voor te stellen, maar het is niet zintuiglijk te ervaren. Zo moet de toeschouwer het werk in zijn of haar hoofd cognitief compleet maken.¹⁴⁵ *Leviathan* geeft de toeschouwers op deze manier een gevoel van nietigheid.¹⁴⁶ Om het werk toch in zijn volledigheid te zien, moeten de toeschouwers bewegen en zo blijft de betekenis en de vorm van *Leviathan*, volgens De Loisy, open en onbepaald. *Leviathan* is niet zo maar een object, vervolgt De Loisy, het is een element dat afhankelijk is van andere factoren: het weer en de tijd bijvoorbeeld, maar voornamelijk van de toeschouwers.¹⁴⁷ In een gesprek tussen Kapoor en de cultuurhistoricus Homi K. Bhabha geeft de kunstenaar aan dat de desoriëntatie bij de bezoekers niet alleen wordt bewerkstelligd door de grootte van *Leviathan*, maar ook door het verschil tussen de binnen- en de buitenkant. Het zijn twee verschillende werkelijkheden die tegelijkertijd dezelfde realiteit behelzen.¹⁴⁸ Dit wordt

¹⁴⁰ Peter Webster, 'Inter Vention', *Interior Design* 82 (2011) nr. 10 (augustus), p. 211.

¹⁴¹ Mark Brown, 'Anish Kapoor dedicates Leviathan Sculpture to Ai Weiwei', *The Guardian* 10 mei 2011.

¹⁴² Sandra Smalenburg, 'Bouwen aan de buik van een reuzenwalvis. De beelden van Anish Kapoor worden steeds groter', *NRC Handelsblad* 5 mei 2011.

¹⁴³ Peter Sierksma, 'In de walvis, uit de walvis', *Trouw* 4 juni 2011.

¹⁴⁴ Hudson 2011 (zie noot 139).

¹⁴⁵ De Loisy 2011 (zie noot 116), p. 10.

¹⁴⁶ Idem, p. 18.

¹⁴⁷ Idem, pp. 10-13.

¹⁴⁸ Bhabha 2011 (zie noot 115), pp. 18-20.

beaamd door Marc Holthof in zijn recensie voor *De Tijd*. Volgens hem behelst *Leviathan* een paradoxale ervaring:

“De twee ervaringen, de binnen- en de buitenkant van dit monster, zijn zo compleet verschillend dat het bijna lijkt alsof je twee verschillende tentoonstellingen bezoekt. Terwijl het in feite twee aspecten zijn van een en dezelfde indrukwekkende sculpturale ruimte.”¹⁴⁹

Daarnaast speelt er nog iets anders volgens De Loisy: Kapoor heeft in *Leviathan* wederom leegte gecreëerd door een enorm object neer te zetten waarvan het omhulsel, de opgeblazen ‘huid’, slecht enkele millimeters dik is.¹⁵⁰ De rode kleur aan de binnenkant van het werk is uiteraard niet nieuw in Kapoors oeuvre. Wel is de kleur hier veranderlijk, merkt De Loisy op. Door het weer is het licht in het Grand Palais wisselend, hierdoor verandert de kleur van helder rood naar bijna zwart. De Loisy beschrijft tevens de gelijkenis tussen de rode kleur en de binnenkant van het lichaam. Alsof de toeschouwer zichzelf van binnen ziet.¹⁵¹

Bovendien is het nog interessant om te vermelden dat Kapoor *Leviathan* heeft opgedragen aan de Chinese hedendaagse kunstenaar Ai Weiwei. Hij was toentertijd een maand vermist.¹⁵² Hierdoor krijgt *Leviathan* een activistisch aspect dat verder door geen enkele bron wordt onderschreven.

4.2.1 Het sublieme in de receptie

Veel kunsttheoretici en –critici hebben het sublieme in het oeuvre van Anish Kapoor besproken. Om ook een wat meer theoretische inslag van het sublieme in het werk van Kapoor inzichtelijk te maken, zijn er hier, naast recensies, ook een aantal teksten opgenomen die dateren van voor de creatie van *Leviathan*.

David Anfam beschrijft in de monografie over Anish Kapoor uit 2009 dat het gebruik van verschillende materialen in zijn oeuvre deels is toe te schrijven aan een verlangen naar iets nieuws. Kapoor gebruikt volgens Anfam nieuwe ontwikkelingen in techniek en het bijbehorende industriële en mechanische karakter om juist het tegenovergestelde daarvan weer te geven: het intieme en het sublieme.¹⁵³ Daarnaast doet Kapoors werk Anfam denken aan de negentiende-eeuwse Romantiek waarin schilders als William Turner en Caspar David Friedrich zich ook toededen op het verbeelden van een leegte. Zo beredeneert Anfam dat Kapoors verbeelding van leegte een zoektocht is naar een nieuw soort notie van het sublieme.¹⁵⁴ Ook vergelijkt Anfam Kapoor met de abstract expressionistische schilder Barnett Newman. Volgens Anfam creëren beide kunstenaars kunstwerken die de toeschouwer het gevoel geven dat de tijd

¹⁴⁹ Marc Holthof, ‘In de buik van de walvis’, *De Tijd* 26 mei 2011.

¹⁵⁰ De Loisy 2011 (zie noot 116), pp. 15-16.

¹⁵¹ Idem, p. 16.

¹⁵² Anish Kapoor, ‘A Singular Voice’, *Index on Censorship* 40 (2011) nr. 3 (september), p. 15.

¹⁵³ Anfam 2009 (zie noot 121), pp. 91-92.

¹⁵⁴ Idem, pp. 98-99.

stil staat.¹⁵⁵ Desoriëntatie is volgens Anfam het hoogste doel van Kapoors werk en dit houdt volgens hem verband met een nieuw soort sublieme in de kunst.¹⁵⁶ Dit is in het licht van het postmoderne sublieme goed te plaatsen, waar de sublieme ervaring wordt verbonden aan nieuwe objecten.

Wendy Anderson beschrijft drie sleutelmomenten in de ontwikkeling van het oeuvre van Kapoor: het gebruik van pigment, de notie van de leegte en het sublieme. Dit sublieme definieert ze als "(...) an inspiring and almost heavenly state".¹⁵⁷ Hiermee refereert ze aan de transcendentale notie van het sublieme, die in 1790 door Kant is verwoord.

Sandra Smalenburg doet in een artikel voor het *NRC Handelsblad* van 5 mei 2011 verslag van haar bezoek aan het atelier van Kapoor. Ze beschrijft zijn werk als: "Groot, groter, grootst. [...] [het werk is] bedoeld om de toeschouwer van zijn sokken te blazen."¹⁵⁸ Ook Mark Hudson refereert in zijn recensie van de MONUMENTA in *The Telegraph* van 11 mei 2011 aan het formaat van het werk. Volgens hem wordt kunst überhaupt steeds groter. Hierdoor ervaart de toeschouwer een gevoel van nietigheid.¹⁵⁹

Sarah Sands, kunstkritica voor *The Evening Standard* in Londen, noemt *Leviathan*: "[...] an inflatable beautiful monster, barely contained by the high nave of the Grand Palais."¹⁶⁰ Er zijn volgens Sands verwijzingen naar het sublieme op te merken, maar ze vindt deze niet in de tijdsgeest passen en gaat er daardoor verder niet op in.¹⁶¹ Dit is opmerkelijk. Er van uitgaande dat Sands doelt op de oorsprong van het sublieme in de Romantiek, suggereert ze dat er vandaag de dag geen plaats meer is voor het gedachtegoed van de Romantiek.

Ariejan Korteweg beschrijft in zijn recensie voor de *Volkskrant* dat de toeschouwer niet kan beseffen of bevatten waar hij of zij is.¹⁶² Dit verwijst naar een sublieme ervaring waarin het object in kwestie, in dit geval *Leviathan*, het bevattingsvermogen te boven gaat waardoor er eerst een gevoel van angst ontstaat. Als de toeschouwer er in slaagt *Leviathan* alsnog cognitief te kunnen bevatten, ontstaat er een gevoel van opluchting. Dit kan in het licht van de in het eerste deel gedestilleerde definitie een sublieme ervaring worden genoemd.

Richard Leydier, kunstkriticus voor *Art Press* in Frankrijk, schrijft in zijn recensie van *Leviathan* verrassenderwijs niet over het werk zelf. Volgens hem behoort de ervaring van het kunstwerk persoonlijk te zijn en zo min mogelijk gemanipuleerd te worden. Wel schrijft hij over de ontwikkelingen in Kapoors oeuvre die hebben geleid tot *Leviathan*. Hierin refereert hij aan het sublieme: "Cette sensation d'indécision et de perte de soi dans les ténèbres, que l'artiste définit comme un 'sublime moderne', nous place dans une position analogue à ces figures de dos qui peuplent les tableaux de Caspar

¹⁵⁵ Anfam 2009 (zie noot 121), p. 96.

¹⁵⁶ Idem, p. 104.

¹⁵⁷ Anderson 2009 (zie noot 117), p. 3.

¹⁵⁸ Smalenburg 2011 (zie noot 142).

¹⁵⁹ Hudson 2011 (zie noot 139).

¹⁶⁰ Sarah Sands, 'How Anish Kapoor Is Teaching Us All to Think Big', *The Evening Standard* (Londen) 11 mei 2011.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Ariejan Korteweg, 'Groot rood beest. Reportage Monumenta 2011', *De Volkskrant* 13 mei 2011.

David Friedrich.”¹⁶³ Leydier is dus van mening dat het concept van het sublieme in Kapoors oeuvre vergelijkbaar is aan dat van de Romantiek.

In een recensie van de MONUMENTA in *Trouw* beschrijft Peter Sierksma *Leviathan* als een benauwende ervaring. Dit verbindt hij met de notie van het sublieme.

“Tegen de tijdsgeest in [...] speelt Kapoor met de gedachte aan het sublieme, ofwel hetgeen te groot is om te kunnen zien. Dat doet hij [...] met de omvang en de schaal van zijn werk en het spelen met de proporties van de menselijke binnen- en buitenwereld, van interieur en exterieur.”¹⁶⁴

Het is interessant dat Sierksma de verwijzing naar het sublieme niet binnen de tijdsgeest vindt passen. Ook Sands merkte dit al op in haar recensie. Dit geeft aan dat er in de hedendaagse samenleving minder draagvlak te vinden is voor de evocatie van het sublieme binnen de beeldende kunst. Dit heeft wellicht te maken met de betekenisverwarring die in deel I is beschreven.

Willem Baars, kunstcriticus voor *Vrij Nederland*, kent een hele andere betekenis toe aan de overweldigende ervaring die *Leviathan* verschaft. Hij ziet het werk als “[...] een directe verwijzing naar de onbeheersbaarheid van de steeds meer uitdijende spektakelmaatschappij waarin wij figureren.”¹⁶⁵ *Leviathan* wordt dus in verband gebracht met het spektakel. Dit wordt verderop in dit hoofdstuk uitgediept.

In de uitgave bij de MONUMENTA 2011 noemt Jean de Loisy *Leviathan* een paradoxale aanwezigheid. Door de grootte en het gewicht van het werk (15 ton) is het buitenproportioneel in vergelijking tot het lichaam van de toeschouwer. Dit is volgens De Loisy direct verbonden met het sublieme: “[...] elle appartient par cela à la délicieuse expérience du sublime qui faisait frissonner le XVIIIe siècle, que poursuit l’expressionisme abstrait, et dont Kapoor réinvente et déplace le territoire.”¹⁶⁶ Verderop in deze uitgave gaat De Loisy nogmaals in op het sublieme in het oeuvre van Kapoor. Volgens haar is Kapoors kunst op veel manieren gerelateerd aan het idee van het sublieme dat in de achttiende-eeuwse Romantiek werd onderzocht. Deze specifieke emotie wordt veroorzaakt door het gevoel van kwetsbaarheid ten opzichte van de krachten van de natuur. Kapoors werk geeft de toeschouwer volgens haar een onmenselijk gevoel van schaal. Dit is direct te relateren aan Kants geschriften over het sublieme waarin hij refereert aan de grens van de menselijke verbeelding. Maar volgens De Loisy is Kapoor geïnteresseerd in een nieuw soort sublieme notie: een ruimtelijk avontuur dat plaatsvindt in de ruimte voor het kunstwerk en gerelateerd is aan de

¹⁶³ Richard Leydier, ‘Anish Kapoor en attendant le Leviathan’, *Art Press* 378 (2011), pp. 34. Vrij vertaald: De kunstenaar omschrijft het gevoel van onzekerheid en het verlies van het zelf in de duisternis als het ‘moderne sublieme’. Dit brengt ons in een positie die vergelijkbaar is met de figuren in de doeken van Caspar David Friedrich.

¹⁶⁴ Sierksma 2011 (zie noot 143).

¹⁶⁵ Willem Baars, ‘Waarom formaat niet van belang is’, *Vrij Nederland* 11 juni 2011.

¹⁶⁶ De Loisy 2011 (zie noot 116), p. 15. Vrij vertaald: Het is verbonden met de fijne ervaring van het sublieme dat in de achttiende eeuw al overdonderde en in het abstract expressionisme werd nagestreefd. Kapoor herontdekt en verandert de grenzen van dit eeuwenoude concept.

zintuiglijke fenomenen die het produceert.¹⁶⁷ De Loisy benadrukt hier dus dat het sublieme in Kapoors werk anders is dan het filosofische concept dat stamt uit de achttiende eeuw – het heeft met een ander soort ruimte te maken.

Den Hartog Jager refereert veelvuldig aan het oeuvre van Kapoor in zijn boek over het sublieme in de hedendaagse kunst. Hij plaatst Kapoor in dezelfde ‘sublieme traditie’ als waar Olafur Eliasson zich mee bezig houdt: “[...] eigenlijk tonen ze de sublieme kracht die altijd al in de conceptuele traditie verborgen zat.”¹⁶⁸ Den Hartog Jager refereert ook direct aan *Leviathan*:

“In *Leviathan* verbond Kapoor het allergrootste en het meest religieuze (een kathedraal) met het kleine, menselijke en het tere, zodat je lopend door die enorme constructie het gevoel kreeg dat je bij jezelf naar binnen keek. Een enerverende, maar ook beangstigende ervaring.”¹⁶⁹

Door deze ervaring van zowel angst als genot is *Leviathan* volgens Den Hartog Jager subliem te noemen. Zoals in het eerste deel van dit onderzoeksverslag is beschreven, is dit de belangrijkste voorwaarde voor een sublieme ervaring. Deze wordt veroorzaakt door de enorme grootte van het kunstwerk. Er is volgens Den Hartog Jager echter ook een keerzijde aan het maken van dit soort kunst:

“Anish Kapoor is op dit moment de kunstenaar die de verworvenheden van het sublieme het fanatiekst lijkt na te jagen. [...] Zijn beelden zijn steeds vaker overweldigend, zuigend en confronteren de toeschouwer met beperkingen van zijn eigen lichaam. Bovendien lijkt Kapoor er alles aan te doen om zijn publiek te verbazen en te verassen. [...] Sinds enkele jaren nemen Kapoors ‘sublieme ambities’ steeds grotere vormen aan. Daarbij wordt ook het nadeel van zijn werkwijze zichtbaar: zijn beelden spelen soms zozeer op het effect, op het overdonderen van de toeschouwer, dat inhoud en subtiliteit op de achtergrond raken.”¹⁷⁰

Dit is volgens Den Hartog Jager ook te wijten aan de musea, die steeds grotere ruimtes beschikbaar stellen voor kunstenaars en ze in feite dwingen om overdonderende kunstwerken te maken.¹⁷¹ Dit is een interessant aspect dat ook in het eerste hoofdstuk is behandeld: de relatie tussen spektakel en het sublieme.

Hier refereert kunsttheoreticus Ossian Ward in het artikel ‘Scaling Up’ in *Art in America* uit april 2012 ook aan. Hij beschrijft een voor hem zorgwekkende ontwikkeling in de hedendaagse kunst: kunst als spektakel. Dit is volgens hem deels te wijten aan de steeds groter wordende tentoonstellingsruimtes en deels aan de rivaliteit tussen kunstenaars.¹⁷² Tentoonstellingsruimtes zoals de Turbine Hall van het Tate Modern en

¹⁶⁷ De Loisy 2011 (zie noot 116), p. 58.

¹⁶⁸ Idem, p. 156.

¹⁶⁹ Den Hartog Jager 2011 (zie noot 45), p. 127.

¹⁷⁰ Idem, p. 126.

¹⁷¹ Idem, p. 171.

¹⁷² Ossian Ward, ‘Scaling Up’, *Art in America* 92 (2012) nr. 4 (april), pp. 92-95.

het Grand Palais in Parijs lokken een beeldtaal uit die volgens Ward over de top is en een soort ruimtelijke sublieme ervaring bewerkstelligt. Maar bezoekers verwachten, volgens Ward, ook steeds meer dit te ervaren, ze willen door kunst net zo overdonderd worden als door de nieuwste 'blockbuster' in de bioscoop. Dit komt door de belangrijke plaats die de spektakelmaatschappij in de huidige samenleving inneemt, aldus Ward. Dat is volgens hem de reden dat *Leviathan* van Kapoor zo succesvol was.¹⁷³ Ward is van mening dat kunst zou moeten gaan over haar sociale functie: "It shouldn't be the size of your work [...] but what you're saying that ultimately counts."¹⁷⁴ Naast Ward hebben Smallenburg, Hudson, Baars en Den Hartog Jager ook naar deze aanwezigheid van spektakel in *Leviathan* verwezen. Dit zien deze auteurs niet als een positief aspect van het kunstwerk. Er is derhalve een interessant schisma op te merken binnen de receptie van *Leviathan*. Een deel van de kunsttheoretici en -critici schrijven de ervaring van *Leviathan* toe aan de notie van het sublieme, maar een ander deel benadrukt de notie van het spektakel. Zoals in het eerste deel is beschreven hoeven deze twee noties elkaar niet uit te sluiten. Het spektakel kan gezien worden als nieuwe vorm van het sublieme, waarbij juist door de grootte en het bombastische aspect van een kunstwerk een sublieme ervaring ontstaat. Dit heeft Hal Foster beschreven in zijn boek *The Art-Architecture Complex*. Hierin beschrijft hij hoe de wisselwerking tussen de sculpturale en performatieve architectuur van een tentoonstellingsruimte (zoals bijvoorbeeld het Grand Palais) en een bombastisch kunstwerk een sublieme ervaring kan bewerkstelligen.¹⁷⁵ Zo zou het spektakel als de nieuwe vorm van het sublieme binnen de hedendaagse kunst kunnen worden gezien.

4.2.2 Het sublieme volgens de kunstenaar

Anish Kapoor heeft in meerdere interviews over een notie van het sublieme in zijn oeuvre gesproken. Het sublieme is al dermate lang aanwezig in zijn oeuvre dat in dit deel niet alleen gesprekken en interviews zijn opgenomen die specifiek over *Leviathan* gaan. Dit is noodzakelijk om Kapoors gebruik van het sublieme inzichtelijk te maken.

In een interview op *Radio BBC* op 6 juli 2003 bespreekt Kapoor met John Tusa zijn oeuvre. Opvallend is dat Kapoor aan het begin van het interview zegt dat hij niet wil dat zijn kunst wordt gedefinieerd aan de hand van de mening, bedoeling of gevoelens van de kunstenaar. Zijn kunstwerken behoren zich open te stellen voor de individuele interpretatie van de toeschouwers. Dit gezegd hebbende, is het frappant dat Kapoor in de rest van het interview juist zijn meningen, bedoelingen en gevoelens centraal stelt. Kapoor en Tusa bediscussiëren het verschil tussen de inhoud en het onderwerp van een kunstwerk. Kapoor is van mening dat het onderwerp van een kunstwerk zich aan de kant van de toeschouwer afspeelt. In deze opvatting is de cirkel pas compleet als een toeschouwer naar een kunstwerk kijkt en daar zijn of haar eigen onderwerp aan toekent. Kapoor heeft zich in zijn oeuvre veel met duisternis bezig gehouden. Deze duisternis (die meestal in leegte te zien is) is de inhoud van deze werken. Hij zegt

¹⁷³ Ward 2012 (zie noot 172), pp. 96-98.

¹⁷⁴ Idem, p. 99.

¹⁷⁵ Foster 2011 (zie noot 52), p. 118.

hierover: “What interests me [...] is the sense of the darkness that we carry within us, the darkness that’s akin to one of the principal subjects of the sublime – terror.”¹⁷⁶ Zo is de inhoud van het werk duisternis en het onderwerp dat de toeschouwer er aan verbindt een staat van angst, iets wat Kapoor als deel van het sublieme ziet.¹⁷⁷

“I’ve often said that I’ve nothing to say as an artist”.¹⁷⁸ In een gesprek met de Britse museumprofessional Ina Cole dat in juni 2007 werd gepubliceerd in het tijdschrift *Sculpture* benadrukt Kapoor wederom dat zijn mening als kunstenaar er niet toe doet. In dit gesprek doet Kapoor echter wel interessante uitspraken over de notie van het sublieme in zijn werk:

“The void objects worked with the traditional sublime, with the idea of the surface of the object leading to deep space. The mirrored objects seemed to me to work with a different kind of sublime – something I’ve tried to call the ‘modern sublime’, which is the mirror inclusive of the viewer, yet of a different kind of space.”¹⁷⁹

Door het scheppen van een ander soort ruimte ontstaat er dus een andere sublieme ervaring. Bij *Descent into Limbo* wordt de sublieme ervaring veroorzaakt door de onpeilbare diepte van het gat. In de spiegelwerken wordt deze ervaring op een andere manier bewerkstelligd: de toeschouwer wordt deel van het werk, waardoor er een andere ervaring van ruimte is. Dit zorgt voor een andere ervaring van het sublieme. Dit komt overeen met het postmoderne sublieme dat in het eerste deel is beschreven, waar er werd gekeken op welke manier de sublieme ervaring binnen een nieuwe tijdsgeest kan worden geëvoceerd. In het gesprek spreekt Kapoor ook over de ontwikkeling van schaal in zijn werk. “Scale is one of the tools of a sculptor, so I disagree that my work has become more monumental – it always has been.”¹⁸⁰ Kapoor manipuleert zijn toeschouwers met de schaal van zijn kunstwerken. Hij werkt graag met objecten die niet volledig te zien zijn in de ruimte waar het zich bevindt. Dit deed hij al bij *Descent into Limbo*, waar de toeschouwers geen idee hadden hoe diep het gat was. Maar ook bij *1000 Names*, waar het leek alsof de sculpturen als ijsbergtoppen uit de vloer of muur kwamen zetten. Ditzelfde effect is aanwezig in *Marsyas* en *Taratantara*, maar dan op grotere schaal. “You were always in it, part of it but not able to view it as an image.”¹⁸¹ Hieruit is af te leiden dat Kapoors ‘moderne sublieme’ en het effect van schaal op de toeschouwer onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden. De toeschouwer kan nooit een volledig beeld van het object kan krijgen. Deze sublieme ervaring, die Kapoor het ‘moderne sublieme’ noemt, zou ook het ‘sublieme als spektakel’ genoemd kunnen worden. Zoals hierboven is beschreven, zijn er veel overeenkomsten te vinden tussen Kapoors kunstwerken en het spektakel. Kapoor besluit het gesprek met een opzienbarende uitspraak: “The tradition of the sublime is a tradition I understand to be among the highest ideals of art, and I

¹⁷⁶ John Tusa, ‘Interview with Anish Kapoor’, *Radio BBC* 3 6 juli 2003.

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Ina Cole, ‘Modern Sublime: A Conversation with Anish Kapoor’, *Sculpture* 26 (2007) nr. 5 (juni), p. 24.

¹⁷⁹ Idem, pp. 25-26.

¹⁸⁰ Idem, p. 28.

¹⁸¹ Idem, p. 29.

think they are to be fought for.”¹⁸² Het sublieme is dus een streven in Kapoors complete oeuvre.

Donna de Salvo, curator van het Whitney Museum of American Art in New York, sprak met Kapoor voor de in 2009 uitgebrachte monografie over de kunstenaar. Kapoor vertelde dat in het begin van zijn carrière als kunstenaar zijn idee van ruimte niet anders was dan dat van Caspar David Friedrich of Barnett Newman. “This is the traditional space of the sublime”, aldus Kapoor.¹⁸³ Zijn ontwikkeling als kunstenaar heeft volgens Kapoor geleid tot “[...] a new kind of space and a new sublime. A modern sublime, a ‘now’ sublime, a ‘here’ sublime.”¹⁸⁴ Over zijn fascinatie met het sublieme zei Kapoor dat dit soort esthetische verwondering aan de kant van de toeschouwer in een tijd waar alles mogelijk is, leidt tot een verandering van het object en een verandering van de toeschouwer.¹⁸⁵

In een gesprek met Homi K. Bhabha vertelt Kapoor over *Leviathan*. Hij heeft de schaal van het Grand Palais gebruikt om een object te creëren dat de toeschouwer niet in staat stelt om zowel het gebouw als het werk volledig te zien. De toeschouwer moet op cognitieve wijze het werk en het gebouw reconstrueren en in feite afmaken.¹⁸⁶ De verschillende ervaringen van de binnen- en de buitenkant van *Leviathan* zorgen voor desoriëntatie bij de toeschouwer: een ervaring van twee verschillende werkelijkheden die tegelijkertijd dezelfde realiteit zijn.¹⁸⁷ Dit doet Bhabha en Kapoor denken aan de beschrijving van het mathematische sublieme van Immanuel Kant.¹⁸⁸ Waar de ruimtelijke omvang van een object te groot is voor het bevattingsvermogen van de mens. Als dit toch lukt, leidt dit volgens Kant tot voldoening en dus voor de ervaring van het sublieme.¹⁸⁹ Hoewel Kapoor dus naar eigen zeggen een nieuw soort notie van het sublieme nastreeft, heeft de ervaring bij *Leviathan* veel verbanden met Kants opvatting over het sublieme.

In het verslag van een bezoek van kunstcriticus Jurriaan Benschop aan het atelier van Kapoor dat in *Kunstbeeld* is gepubliceerd, merkt Benschop op dat *Leviathan* neigt naar het spektakel. Volgens Kapoor is het “[...] een denkfout om te menen dat een spectaculair beeld geen goed kunstwerk zou kunnen zijn.”¹⁹⁰ *Leviathan* gaat volgens Kapoor niet over grootte, maar over schaal. Kapoor beschrijft *Leviathan* als een manipulatief werk omdat het toeschouwers dwingt om te bewegen. Het verlangt een fysieke inspanning van de toeschouwers om een voorstelling te krijgen van het geheel, terwijl er slechts een deel te zien is.¹⁹¹ Het is interessant dat Kapoor de aanwezigheid

¹⁸² Cole 2007 (zie noot 178), p. 29.

¹⁸³ Donna de Salvo, ‘Anish Kapoor in Conversation’, in: David Anfam (red.), *Anish Kapoor*, Londen 2009, p. 403.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Idem, p. 406.

¹⁸⁶ Bhabha 2011 (zie noot 115), p. 18.

¹⁸⁷ Idem, p. 20.

¹⁸⁸ Idem, p. 21.

¹⁸⁹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlijn 1790, vertaald door: Jabik Veenbaas & Willem Visser, *Kritiek van het oordeelsvermogen*, Amsterdam 2009, pp. 136-138.

¹⁹⁰ Benschop 2011 (zie noot 136), p. 38.

¹⁹¹ Idem, p. 38.

van het spektakel in *Leviathan* niet ontkent, maar juist stelt dat dit geen slecht aspect van een kunstwerk hoeft te zijn. Dit onderschrijft de eerder geformuleerde theorie dat wat Kapoor het 'moderne sublieme' noemt, eerder te beschrijven is als een sublieme ervaring door middel van spektakel: het sublieme als spektakel en vice versa.

Conclusie

In deze casestudie is gekeken naar het gebruik van het sublieme in relatie tot *Leviathan* van Anish Kapoor. Er zijn in deze casestudie zowel in de receptie als in de geschriften van de kunstenaar interessante verschillen op te merken. In de receptie wordt *Leviathan* ofwel geprezen voor het sublieme, ofwel bekritiseerd omdat het een spektakelkunstwerk is. In de geschriften van de kunstenaar is een ongerijmdheid op te merken. Kapoor is van mening dat hij een nieuw soort notie van het sublieme in zijn werk evoceert, terwijl dit (zeker bij *Leviathan*) sprekend lijkt op het mathematische sublieme van Kant.

Deze casestudie toont aan dat de grens tussen spektakel en het sublieme moeilijk te duiden is. De hedendaagse maatschappij is getekend door spektakel en dit is uiteraard ook te zien in de kunst, dat is en blijft een afspiegeling van de maatschappij. Kunstenaars kunnen hier op verschillende manieren mee omgaan en het valt niet te ontkennen dat *Leviathan* een spektakel op zich is. Of dit betekent dat het werk niet tegelijkertijd een notie van het sublieme kan bevatten, valt te betwijfelen. Het zou juist kunnen betekenen dat er door de spektakelmaatschappij en het spektakel in de hedendaagse kunst een nieuw soort sublieme ervaring is ontstaan.

Het verband tussen *Leviathan* en Kants mathematische sublieme is opmerkelijk. Dit is de eerste keer in dit onderzoeksverslag dat er zo duidelijk wordt verwezen naar de filosofische connotatie van het sublieme. Zo wordt er ook duidelijk dat Kapoor het sublieme in zijn kunst baseert op de filosofische lading en context van het concept. Er is geen sprake van een betekenisverwarring waar het sublieme slechts de overtreffende trap van mooi behelst. Voor de overige kunsttheoretici en -critici (met uitzondering van Homi K. Bhabha) is dit echter niet met zekerheid te zeggen.

Daarnaast is het specifiek noemen van het mathematische sublieme van Kant ook opmerkelijk omdat het in strijd is met andere uitspraken van Kapoor over het sublieme. Hij heeft in meerdere gesprekken en interviews duidelijk gemaakt dat zijn werk een soort eigentijdse notie van het sublieme bevat. Een notie die dus anders is als de traditionele opvatting. Het sublieme bevindt zich hier volgens Kapoor in een andere ruimte. Het wordt niet op de toeschouwer geprojecteerd door het oppervlak van het kunstwerk of object, maar het verslindt de toeschouwer. Hoewel de ervaring van het sublieme op een andere manier wordt veroorzaakt, kan het natuurlijk wel dezelfde ervaring behelzen. Hier zou het eigentijdse karakter van het sublieme van Kapoor de wijze zijn waarop hij het bewerkstelligt en niet een nieuw soort ervaring aan de kant van de toeschouwer. Deze nieuwe manier waarop Kapoor de ervaring van het sublieme bereikt, kan te maken hebben met de notie van het spektakel, maar zoals gezegd is er meer onderzoek benodigd om dit vast te stellen.

Al met al is te zeggen dat Kapoors oeuvre en in het bijzonder *Leviathan* onlosmakelijk met het sublieme is verbonden. Bovendien speelt deze ervaring zich af aan de kant van de toeschouwer dus in feite hebben alleen toeschouwers hier iets over te zeggen. Wel is het van belang dat Kapoor dit effect, de desoriëntatie die bij de ervaring van het sublieme komt kijken, actief nastreeft.

Eindconclusie

In dit onderzoeksverslag is door middel van drie casestudies onderzocht in hoeverre het sublieme van toepassing is op hedendaagse kunst. In het eerste deel is een definitie van het sublieme geformuleerd die in het tweede deel is gehanteerd. Het sublieme is een ervaring die plaatsvindt aan de kant van de toeschouwer. Het behelst in eerste instantie een gevoel van angst, waarna er een gevoel van genot ontstaat. Deze ervaring kan worden veroorzaakt door objecten en fenomenen binnen of buiten de natuur, maar kan geen intrinsieke eigenschap van een object of fenomeen zijn, omdat het een subjectieve ervaring is. Deze ervaring kan worden ontlokt door objecten of fenomenen die door hun grootte of kracht het menselijk bevattingsvermogen te boven gaan: hierdoor ontstaat angst. Als de toeschouwer het object of fenomeen toch cognitief kan bevatten, ontstaat er genot. Zoals in deel I is geschetst, kan deze sublieme ervaring binnen meerdere omstandigheden plaatsvinden. Zo kon de sublieme ervaring in de Romantiek enkel door de natuur worden geëvoerd, maar in de postmoderne samenleving juist door technologie en wetenschap. Omdat het sublieme een extreem subjectieve ervaring is, zijn de omstandigheden waarin de ervaring wordt opgeroepen aan verandering onderhevig. In de hedendaagse maatschappij spelen twee belangrijke aspecten binnen de discussie over het sublieme: de betekenisverwarring en de spektakelmaatschappij. Het eerste aspect omvat een spraakverwarring waarin het sublieme in het algemeen geaccepteerde taalgebruik slechts de overtreffende trap van het schone behelst. Hierdoor is het tevens moeilijk te duiden welke definitie van het sublieme door auteurs wordt gehanteerd. Het tweede aspect behelst de spektakelmaatschappij. Kunst als spektakel is door meerdere auteurs in verband gebracht met het sublieme. Foster vindt in het spektakelkunstwerk een sublieme ervaring, terwijl Ward het spektakelkunstwerk als verloedering van de beeldende kunst ziet. Er is al meerdere keren in dit verslag beschreven dat er meer onderzoek benodigd is naar de relatie tussen het spektakel en het sublieme. Hier is in dit onderzoeksverslag een begin mee gemaakt.

Voordat ik verbanden ga leggen tussen de verschillende casestudies om zo mijn onderzoeksvraag te beantwoorden, zal ik eerst de casestudies kort samenvatten. *The Weather Project* van Olafur Eliasson is zowel in de receptie, als door de kunstenaar zelf als subliem beschreven. Deze sublieme ervaring kan op meerdere manieren worden beschreven. Ten eerste kan het gezien worden als een ervaring waarbij de zon, die als representatie aanwezig is in dit kunstwerk, een gevoel van angst veroorzaakt. Bij het besef dat deze zon een constructie is, ontstaat er een gevoel van opluchting. Ten tweede kan *The Weather Project* ontzag bij haar toeschouwers oproepen door de grootte van het kunstwerk. De Turbine Hall is een immense en ook hoge ruimte. Eliasson heeft de hoogte nog eens verdubbeld door het reflecterende plafond. Die grootte geeft de toeschouwer een gevoel van nietigheid. Als de toeschouwer die grootte kan bevatten door bijvoorbeeld te zien hoe het bewerkstelligd is, ontstaat er genot. Tot slot kan het sublieme binnen *The Weather Project* worden veroorzaakt door het simultaan ervaren van zowel de architectuur van de Turbine Hall, als de visuele aspecten van het kunstwerk. Deze wisselwerking roept in eerste instantie angst op, maar wanneer beide

aspecten van de tentoonstelling simultaan als geheel kunnen worden ervaren, ontstaat er genot. De sublieme ervaring die *The Weather Project* teweeg brengt, kan zich dus op meerdere manieren manifesteren. De verbindende factor in deze ervaringen is de zichtbaarheid van de constructie van het kunstwerk. Dit bevestigt de in het eerste deel beschreven ontwikkeling waarin de sublieme ervaring in de postmoderne tijd wordt veroorzaakt door technologie en wetenschap in plaats van door een natuurfenomeen. Verrassend is wel dat Eliasson een natuurfenomeen gebruikt om een sublieme ervaring op het gebied van technologie en wetenschap te bereiken. Eliasson zelf ziet de sublieme ervaring als het besef van de toeschouwer dat niet alleen *The Weather Project*, maar ook de rest van de wereld een sociale en culturele constructie is. Het spektakel van *The Weather Project* is tevens een interessant onderwerp van discussie. Het is niet te ontkennen dat het kunstwerk een spektakel is. De vraag blijft echter of dit het kunstwerk juist meer subliem maakt, of dat dit juist afdoet aan deze ervaring.

In de tweede casestudie refereert Alÿs vooral zelf aan de sublieme ervaring die zijn kunstwerken teweeg brengt, terwijl deze referentie in de receptie nauwelijks aanwezig is. De sublieme ervaring van *Tornado* duidt Alÿs als de mogelijkheid van de toeschouwer om op een andere manier naar de wereld te kijken. Hij ziet de tornado als metafoor voor de wereld: een wervelwind van meningen, belangen en geweld. In het oog van de tornado is rust – orde binnen wanorde. Hij moedigt zijn toeschouwers aan om op deze manier naar de wereld te kijken, zodat er een plek ontstaat voor reflectie. Dit is voor hem een sublieme ervaring. Deze ervaring is ook anders te zien: de tornado als bedreiging voor de mens. Opluchting ontstaat wanneer Alÿs weer veilig de tornado verlaat. Deze beschrijving van de sublieme ervaring is hetzelfde als in de Romantiek, alleen wordt deze door een nieuw medium bewerkstelligd.

In Anish Kapoor's *Leviathan* is een duidelijk schisma op te merken binnen de receptie waarin een deel van de auteurs het effect van het kunstwerk toeschrijft aan het sublieme en het andere deel van de auteurs het effect van het kunstwerk als spektakel beschrijft. Deze lijken elkaar uit te sluiten. De sublieme ervaring die *Leviathan* bij de toeschouwers bewerkstelligt, wordt zowel door Kapoor als door verschillende kunsttheoretici en -critici beschreven als verwant aan het mathematische sublieme van Kant. Hierin zorgt het formaat van een object voor een gevoel van angst. Het object is zo groot dat het op geen enkele manier volledig te zien is. Dit geeft een gevoel van nietigheid en gaat het menselijk bevattingsvermogen te boven. Wanneer de toeschouwer het object cognitief toch als geheel kan zien, ontstaat er genot. Verrassend is dat, hoewel deze sublieme ervaring dus direct refereert aan Kant, Kapoor zijn gebruik van het sublieme als vernieuwend ziet. Dit beschrijft hij door te stellen dat hij een ander soort ruimte gebruikt. Dit is zeker waar, maar de sublieme ervaring is hetzelfde. De sublieme ervaring van *Leviathan* kan ook gezien worden in het licht van het spektakel. Hier wordt de sublieme ervaring veroorzaakt door de wisselwerking van architectuur en beeldende kunst. De nieuwe sublieme ervaring waar Kapoor aan refereert zou dus verband kunnen houden met de notie van het spektakel.

Nu er bij de drie casestudies duidelijk is hoe de sublieme ervaring verband houdt met de kunstwerken, kunnen er een aantal verschillen en overeenkomsten worden

opgemerkt. Bij *The Weather Project* en *Leviathan* is het sublieme zowel in de receptie als in de geschriften van de kunstenaar veelvuldig aanwezig. Bij *Tornado* is het sublieme voornamelijk te vinden in de geschriften van de kunstenaar. Daarnaast worden *The Weather Project* en *Leviathan* beide in verband gebracht met de notie van het spektakel, terwijl deze referentie bij *Tornado* niet wordt gemaakt. Alÿs' *Tornado* valt dus op meerdere fronten buiten de boot. Opvallend genoeg noemt Den Hartog Jager *Tornado* het beste voorbeeld van de aanwezigheid van de notie van het sublieme in de hedendaagse kunst. Deze discrepantie is te verklaren door de onvolledigheid van Den Hartog Jagers betoog. Door de verwarring van Den Hartog Jager tussen het schone en het sublieme en door het kleine theoretische kader dat hij hanteert, ziet hij het sublieme als een ander concept dan ik in deel I heb beschreven. Den Hartog Jager houdt vast aan het concept van het sublieme dat stamt uit de Romantiek en projecteert dit op de hedendaagse kunst. Hierdoor ziet hij *Tornado* ook als een perfecte verbeelding van het sublieme, omdat de ervaring die het kunstwerk teweeg brengt nagenoeg als gelijk kan worden gezien aan de ervaring van een doek van Turner of Friedrich. Den Hartog Jager gaat voorbij aan de recente ontwikkelingen van het concept.

Er kan echter ook geconcludeerd worden dat er tussen de sublieme ervaring uit de Romantiek en de sublieme ervaring van vandaag de dag niet veel is veranderd. Het is nog steeds een ervaring die zowel angst inboezemt, als genot veroorzaakt. Wat er is veranderd, is de manier waarop dit tegenstrijdige gevoel wordt bewerkstelligd. De hedendaagse sublieme ervaring wordt veroorzaakt door de ongrijpbaarheid van technologie en wetenschap. Dit aspect is aanwezig in *The Weather Project* door het blootleggen van de constructie van het kunstwerk. In *Leviathan* is dit aspect te zien in de technologie die achter het kunstwerk schuilt, die tevens zichtbaar is voor de toeschouwers. *Tornado* refereert alleen aan dit aspect door het medium waar het gebruik van maakt: film. Daarnaast is er een relatie op te merken tussen het hedendaagse sublieme en het spektakel in de kunst. Dit zou heel goed de meest recente ontwikkeling kunnen zijn in het filosofische concept van het sublieme.

Concluderend kan worden gezegd dat het sublieme aanwezig is in de hedendaagse kunst. Zoals al aan het einde van deel I is vastgesteld: er zal altijd ruimte zijn voor het sublieme in de hedendaagse kunst. Door de betekenisverwarring is deze beschrijving van kunst op de achtergrond geraakt. Dit onderzoek zet een stap in het duiden van het discours van het sublieme binnen de hedendaagse kunst. De simultane ervaring van angst en genot is terug, maar eigenlijk nooit weggeweest.

Bibliografie

- Anderson, Wendy, *Exhibition Guide Anish Kapoor*, uitgave bij tent. Londen (Royal Academy of Arts) 2009.
- Anfam, David, 'To Fathom the Abyss', in: David Anfam (red.), *Anish Kapoor*, Londen 2009, pp. 88-113.
- Baars, Willem, 'Waarom formaat niet van belang is', *Vrij Nederland* 11 juni 2011.
- Benschop, Jurriaan, 'Anish Kapoor in het Grand Palais', *Kunstbeeld* 6 (2011), pp. 36-39.
- Bhabha, Homi K., *Anish Kapoor*, Parijs 2011.
- Braet, Jan, 'Francis Alÿs: In het oog van de tornado is rust', *Knack* 6 juni 2011.
- Brown, Mark, 'Anish Kapoor dedicates Leviathan Sculpture to Ai Weiwei', *The Guardian* 10 mei 2011.
- Buhe, Elizabeth, 'Waiting for Art: The Experience of Real Time in Sculpture', *Contemporaneity* 1 (2011), ongepagineerd.
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry Into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Londen 1757, vertaald door: Wessel Krul, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*, Groningen 2004.
- Careri, Francesco, 'The Storyteller', in: Mark Godfrey (red.), *Francis Alÿs. A Story of Deception*, tent. cat. London (Tate Modern) 2010, pp. 183-186.
- Cole, Ina, 'Modern Sublime: A Conversation with Anish Kapoor', *Sculpture* 26 (2007) nr. 5 (juni), pp. 22-29.
- Colin, Anne, 'Olafur Eliasson: The Nature of Nature as Artifice', *Art Press* 304 (2004), pp. 34-39.
- Cooke, Rachel, 'The Brightest and the Best', *The Observer* 19 oktober 2003.
- Costelloe, Timothy M., 'The Sublime: A Short Introduction to a Large History', in: Timothy M. Costelloe (red.), *The Sublime. From Antiquity to the Present*, New York 2012, pp. 1-7.
- Crowter, Paul, 'Newman and the Sublime', *Oxford Art Journal* 7 (1984) nr. 2, pp. 52-59.
- Derrida, Jacques, 'Parergon', in: Jaques Derrida, *La Vérité en Peinture*, Parijs 1978, vertaald door: Geoffrey Bennington & Ian McLeod, *The Truth in Painting*, Chicago 1987. Overgenomen uit: Simon Morley (red.), *The Sublime*, Londen 2010, pp. 41-46.
- Desaive, Pierre-Yves, 'Francis Alÿs', *Flash Art* 277 (2011), p. 120.
- Dezeuze, Anna, 'Wall of Silence', *Art Monthly* 307 (2007) nr. 6 (juni), pp. 1-4.
- Dezeuze, Anna, 'Walking the Line', *Art Monthly* 323 (2009) nr. 2 (februari), pp. 1-6.
- Diehl, Carol, 'Northern Lights', *Art in America* 9 (2004), pp. 38-41.
- Dillon, Brian, 'Francis Alÿs: Tate Modern', *Frieze* 133 (2010), pp. 140-141.
- Dorment, Richard, 'A Terrifying Beauty', *The Telegraph* 12 november 2003.
- Eliasson, Olafur, 'The Weather Forecast and Now', *Cabinet* 3 (2001), pp. 64-65. Overgenomen uit: Simon Morley (red.), *The Sublime*, London 2010, pp. 123-124.
- Eliasson, Olafur, 'Behind the Scenes: A Round-Table Discussion', in: Susan May (red.), *Olafur Eliasson. The Weather Project*, tent. cat. London (Tate Modern) 2003, pp.

65-96.

- Eliasson, Olafur, 'Museums are radical', in: Susan May (red.), *Olafur Eliasson. The Weather Project*, tent. cat. London (Tate Modern) 2003, pp. 129-138.
- Eliasson, Olafur & Robert Irwin, 'Take your Time: A Conversation', in: Madeleine Grynsztejn (red.), *Take Your Time: Olafur Eliasson*, tent. cat. San Francisco (San Francisco Museum of Modern Art) 2007, pp. 51-61. Digitaal beschikbaar via < <http://www.olafureliasson.net/texts.html> > (20 juli 2012), ongepagineerd.
- Faesler, Carla, 'Francis Alÿs', *Bomb* 116 (2011). Digitaal beschikbaar via < <http://bombsite.com/issues/116/articles/5109#> > (21 juli 2012), ongepagineerd.
- Fitzgerald, Michael, 'Nature as Culture: Olafur Eliasson and the Idea of the Contemporary Sublime', *Art & Australia* 47 (2010) nr. 3, pp. 404-405.
- Forster, Kurt W., 'Anish Kapoor', *Parkett* 69 (2004), pp. 121-125.
- Foster, Hal, *The Art-Architecture Complex*, New York 2011.
- Gilbert-Rolfe, Jeremy, *Beauty and the Contemporary Sublime*, New York 1999.
- Gilbert, Chris, 'Olafur Eliasson', *Bomb* 88 (2004). Digitaal beschikbaar via < <http://bombsite.com/issues/88/articles/2651> > (20 juli 2012), ongepagineerd.
- Godfrey, Mark, (red.), *Francis Alÿs. A Story of Deception*, tent. cat. London (Tate Modern) 2010.
- Godfrey, Mark, 'Politics/Poetics: The work of Francis Alÿs', in: Mark Godfrey (red.), *Francis Alÿs. A Story of Deception*, tent. cat. London (Tate Modern) 2010, pp. 9-33.
- Gracyk, Theodore, 'The Sublime and the Fine Arts', in: Timothy M. Costelloe (red.), *The Sublime. From Antiquity to the Present*, New York 2012, pp. 217-229.
- Griffin, Tim, 'In conversation: Daniel Buren & Olafur Eliasson', *Artforum* 43 (2005) nr. 9, pp. 208-214.
- Hartog Jager, Hans den, *Het sublieme. Het einde van de schoonheid en een nieuw begin*, Amsterdam 2011.
- Holthof, Marc, 'In de buik van de walvis', *De Tijd* 26 mei 2011.
- Hudson, Mark, 'Anish Kapoor: Leviathan, Monumenta 2011, Grand Palais', *The Telegraph* 11 mei 2011.
- Johnson, David B., 'The Postmodern Sublime: Presentation and Its Limits', in: Timothy M. Costelloe (red.), *The Sublime. From Antiquity to the Present*, New York 2012, pp. 118-131.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Berlijn 1790, vertaald door: Jabik Veenbaas & Willem Visser, *Kritiek van het oordeelsvermogen*, Amsterdam 2009.
- Kapoor, Anish, 'A Singular Voice', *Index on Censorship* 40 (2011) nr. 3 (september), pp. 14-19.
- Korteweg, Ariejan, 'Groot rood beest. Reportage Monumenta 2011', *De Volkskrant* 13 mei 2011.
- Krul, Wessel, 'Genot en welbehagen. Edmund Burke over het sublieme en het schone', in: Edmund Burke, *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbeelden over het sublieme en het schone*, Groningen 2004, pp. 13-50.
- Kuiper, Stefan, 'Onbehaaglijk mooi; Beeldende kunst', *Vrij Nederland* 8 oktober 2011.

- Leeuwen, Anna van, 'Het Sublieme', *Kunstbeeld* 35 (2011) nr. 12/1 (december/januari), p. 87.
- Leydier, Richard, 'Anish Kapoor en attendant le Leviathan', *Art Press* 378 (2011), pp. 30-38.
- Liinamaa, Saara, 'Awaiting Disaster: Olafur Eliasson's The Weather Project', *Public* 29 (2004), pp. 74-82.
- Loisy, Jean de, *Monumenta 2011. Anish Kapoor. Grans Palais. Leviathan*, uitgave bij tent. Parijs (Grand Palais) 2011.
- Loos, Ted, 'Shifting Sands and Societies and Politics', *New York Times* 7 juli 2010.
- Liotard, Jean-François, 'The Sublime and the Avant-Garde', in: Jean-François Lyotard, *L'Inhumain: Causeries sur le Temps*, Parijs 1988, vertaald door: Geoffrey Bennington & Rachel Bowlby, *The Inhuman: Reflections on Time*, New York 1991. Overgenomen uit: Simon Morley (red.), *The Sublime*, Londen 2010, pp. 27-41.
- Liotard, Jean-François, 'Presenting the Unpresentable: The Sublime', vertaald door Lisa Liebmann in: *Artforum* april 1982, pp. 64-69. Overgenomen uit: Simon Morley (red.), *The Sublime*, Londen 2010, pp. 130-136.
- McEvelley, Thomas, 'Turned Upside Down and Torn Apart', in: Bill Beckley (red.), *Sticky Sublime*, New York 2001, pp. 74-79. Overgenomen uit: Simon Morley (red.), *The Sublime*, Londen 2010, pp. 168-173.
- Medina, Cuauhtémoc, 'Fable Power', in: Cuauhtémoc Medina (red.), *Francis Alÿs*, New York 2007, pp. 57-107.
- May, Susan (red.), *Olafur Eliasson. The Weather Project*, tent. cat. Londen (Tate Modern) 2003.
- May, Susan, 'Meteorologica', in: Susan May (red.), *Olafur Eliasson. The Weather Project*, tent. cat. Londen (Tate Modern) 2003, pp. 15-28.
- Milliard, Coline, 'The Tornado Chaser: A Q&A with Francis Alÿs', *Artinfo* 20 juli 2010. Digitaal beschikbaar via < <http://www.artinfo.com/print/node/277481> > (21 juli 2012), ongepagineerd.
- Morley, Simon, 'Introduction. The Contemporary Sublime', in: Simon Morley (red.), *The Sublime*, Londen 2010, pp. 12-21.
- Most, Glenn W., 'After the Sublime', *The Yale Review* 90 (2002) nr. 2 (april), pp. 101-120.
- Mullan, John, 'A Terrible Beauty' *The Guardian* 19 augustus 2000.
- Nayeri, Farah, 'Tornado Artist defies Deadly Twisters for Video Show', *Bloomberg News* 5 juli 2010.
- Newman, Barnett, 'The Sublime is Now', *Tiger's Eye* 1 (1948) nr. 6 (december), pp. 51-53. Overgenomen uit: Charles Harrison & Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-200. An Anthology of Changing Ideas*, Malden 2009², pp. 580-582.
- Ørskou, Gitte, 'Inside the Spectacle', in: Olafur Eliasson & Gitte Ørskou (red.), *Olafur Eliasson: Minding the world*, tent. cat. Aarhus (ARoS Kunstmuseum) 2004, pp. 17-32. Digitaal beschikbaar via < <http://www.olafureliasson.net/texts.html> > (20 juli 2012), ongepagineerd.
- Reitmaier, Heidi, 'Anish Kapoor in conversation', *Tate Magazine* 7 juli 2007.
- Rosenblum, Robert, 'The Abstract Sublime', *ARTnews* 59 (1961) nr. 10 (februari).

Overgenomen uit: Simon Morley (red.), *The Sublime*, Londen 2010, pp. 108-112.

Ruyters, Domeniek, 'Wat nou subliem', *Volkskrant* 5 oktober 2011.

Salvo, Donna de, 'Anish Kapoor in Conversation', in: David Anfam (red.), *Anish Kapoor*, Londen 2009, pp. 402-411.

Sands, Sarah, 'How Anish Kapoor Is Teaching Us All to Think Big', *The Evening Standard* (Londen) 11 mei 2011.

Shaw, Philip, *The Sublime. A New Critical Idiom*, New York 2006.

Sierksma, Peter, 'In de walvis, uit de walvis', *Trouw* 4 juni 2011.

Smallenburg, Sandra, 'Op zoek naar tornado's', *NRC Handelsblad* 2 juli 2010.

Smallenburg, Sandra, 'Bouwen aan de buik van een reuzenwalvis. De beelden van Anish Kapoor worden steeds groter', *NRC Handelsblad* 5 mei 2011.

Starck, Julia, 'Bringing the Weather Inside: Olafur Eliasson's The Weather Project', *University of Toronto Art Journal* 2 (2009), ongepagineerd.

Ursprung, Philip, 'From Observer to Participant: in Olafur Eliasson's Studio', in: Philip Ursprung (red.), *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*, Keulen 2008, pp. 10-19.

Ward, Ossian, 'Scaling Up', *Art in America* 92 (2012) nr. 4 (april), pp. 92-99.

Webster, Peter, 'Inter Vention', *Interior Design* 82 (2011) nr. 10 (augustus), p. 211.

Wiesman, Annette, 'Groot, groter, grootst', *FD Persoonlijk* 7 (2011) nr. 37, pp. 22-25.

Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, Londen 1989. Overgenomen uit: Simon Morley (red.), *The Sublime*, Londen 2010, pp. 56-63.

Overige bronnen

Biografische gegevens ontleend aan: Website Olafur Eliasson < <http://www.olafureliasson.net/pdf/Eliasson-fullbiography.pdf> > (3 november 2012).

Gegevens over de geschiedenis van het Tate Modern ontleend aan: website Tate < <http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/history-of-tate> > (17 juli 2012).

Gegevens over Holland Festival ontleend aan: website *Holland Festival* < <http://www.hollandfestival.nl/page.ocl?pageid=201&show=4593> > (15 augustus 2012).

Gegevens over MONUMENTA ontleend aan: website *MONUMENTA* < <http://www.monumenta.com/en/a-unique-concept> > (15 augustus 2012).

Gegevens over tentoonstellingen in de Turbine Hall ontleend aan: website Tate < <http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/tate-reports> > (17 juli 2012).

Hartog Jager, Hans den, lezing TENT Rotterdam, 10 mei 2012.

Oxford Dictionary, online woordenboek van de Engelse taal, < <http://oxforddictionaries.com/definition/english/sublime?q=sublime> > (31 augustus 2012).

Schwerfel, Heinz Peter (regisseur), *Close up: Anish Kapoor*, videoproductie, Londen (Avro) 2012.

Tusa, John, 'Interview with Anish Kapoor', *Radio BBC* 3 6 juli 2003.

Van Dale Onlinewoordenboek van de Nederlandse Taal, <
<http://surfdiensten2.vandale.nl.proxy.library.uu.nl/vandale/zoekservice/?type=pro> > (20 augustus 2012).

Verantwoording afbeeldingen

- Afb. 1. William Turner, *Clouds and Water*, zij, olieverf op doek, 32.5 x 49 cm, Museum de Fundatie, Zwolle. Foto: website Museum de Fundatie: <http://goo.gl/Wxp07>.
- Afb. 2. Caspar David Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818, olieverf op doek, 95 x 75 cm, Kunsthalle, Hamburg. Foto: Web Gallery of Art: <http://goo.gl/7BW3v>.
- Afb. 3. Barnett Newman, *Onement-I*, 1948, olieverf op doek en tape, 69.2 x 41.2 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto: website Museum of Modern Art: <http://goo.gl/zSJZy>.
- Afb. 4. Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003, mono frequente lampen, projectie folie, nevelmachines, spiegelfolie, aluminium, stellage, 26.7 x 22.3 x 155.4 m, bezit kunstenaar. Foto: Jens Ziehe, installatie Turbine Hall, Tate Modern, Londen, website kunstenaar: <http://goo.gl/71rqd>.
- Afb. 5. Olafur Eliasson, *Lava Floor*, 2002, lavastenen, afmetingen variabel, bezit kunstenaar. Foto: Bertrand Huet, installatie Musée d'Art Moderne de la de Paris 2002, website kunstenaar: <http://goo.gl/zCYdf>.
- Afb. 6. Olafur Eliasson, *Beauty*, 1993, spotlight, water, tuit, hout, pompslang, afmetingen variabel, bezit kunstenaar. Foto: Poul Penderson, installatie Aarhus Kunstmuseum 2004, website kunstenaar: <http://goo.gl/pL81F>.
- Afb. 7. Olafur Eliasson, *Green River*, 1998, uranin en water, afmetingen variabel, bezit kunstenaar. Foto: Realisatie in Stockholm 2000, website kunstenaar: <http://goo.gl/McMIR>.
- Afb. 8. Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003, mono frequente lampen, projectie folie, nevelmachines, spiegelfolie, aluminium, stellage, 26.7 x 22.3 x 155.4 m, bezit kunstenaar. Foto: Jens Ziehe, installatie Turbine Hall, Tate Modern, Londen, website kunstenaar: <http://goo.gl/71rqd>.
- Afb. 9. Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003, mono frequente lampen, projectie folie, nevelmachines, spiegelfolie, aluminium, stellage, 26.7 x 22.3 x 155.4 m, bezit kunstenaar. Foto: Online blog over kunst: <http://goo.gl/0FD9Q>.
- Afb. 10. Francis Alÿs, *Tornado*, Milpa Alta (Mexico) 2000-2010, videodocumentatie van een actie (55 minuten), bezit kunstenaar. Foto: website David Zwirner, <http://goo.gl/5X8q4>.
- Afb. 11. Francis Alÿs, *Turista*, Mexicostad 1994, fotografische documentatie van een actie, bezit kunstenaar. Foto: Mark Godfrey (red.), *Francis Alÿs. A Story of Deception*, tent. cat. London (Tate Modern) 2010, pp. 60-61.
- Afb. 12. Francis Alÿs, *The Green Line*, Jeruzalem 2004, videodocumentatie van een actie (18 minuten), bezit kunstenaar. Foto: Mark Godfrey (red.), *Francis Alÿs. A Story of Deception*, tent. cat. London (Tate Modern) 2010, pp. 142-143.
- Afb. 13. Francis Alÿs, *Le Temps du Sommeil* (detail), 1996-heden, olieverf en waskrijt op hout, gemiddelde afmeting 11 x 15 cm, bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: Mark Godfrey (red.), *Francis Alÿs. A Story of Deception*, tent. cat. London (Tate Modern) 2010, pp. 78-79.

- Afb. 14. Francis Alÿs, *Paradox of Praxis 1 (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)*, Mexicostad 1997, videodocumentatie van een actie (5 minuten), bezit kunstenaar. Foto: Mark Godfrey (red.), *Francis Alÿs. A Story of Deception*, tent. cat. London (Tate Modern) 2010, pp. 82-83.
- Afb. 15. Francis Alÿs, *When Faith Moves Mountains*, Lima (Peru) 2002, in samenwerking met Cuauhtémoc Medina en Rafael Ortega, fotografische en videodocumentatie van een actie (36 minuten), bezit kunstenaar. Foto: Cuauhtémoc Medina (red.), *Francis Alÿs*, New York 2007, pp. 120-121.
- Afb. 16. Francis Alÿs, *The Loop*, Tijuana-San Diego (Mexico-Verenigde Staten) 1997, vergankelijke representatie van een actie, 11 x 15 cm, bezit kunstenaar. Foto: Online blog over landschappen: <http://goo.gl/irPQw>.
- Afb. 17. Francis Alÿs, *Tornado*, Milpa Alta (Mexico) 2000-2010, videodocumentatie van een actie (55 minuten), bezit kunstenaar. Foto: Mark Godfrey (red.), *Francis Alÿs. A Story of Deception*, tent. cat. London (Tate Modern) 2010, pp. 168-169.
- Afb. 18. Francis Alÿs, *Tornado*, Milpa Alta (Mexico), 2000-2010, videodocumentatie van een actie (55 minuten), bezit kunstenaar. Foto: Cuauhtémoc Medina (red.), *Francis Alÿs*, New York 2007, pp. 58-59.
- Afb. 19. Anish Kapoor, *Leviathan*, 2011, PVC, 33.6 x 99.89 x 72.23 m, bezit kunstenaar. Foto: Didier Plowy, installatie Grand Palais, Parijs 2011. In: Homi K. Bhabha, *Anish Kapoor*, Parijs 2011, pp. 8-9.
- Afb. 20. Anish Kapoor, *1000 Names*, 1981, hout, gips en pigment, 122 x 183 x 183 cm, bezit kunstenaar. Foto: DR. In: Homi K. Bhabha, *Anish Kapoor*, Parijs 2011, p. 93.
- Afb. 21. Anish Kapoor, *Descent into Limbo*, 1992, beton en pleisterwerk, 600 x 600 x 600 cm, De Pont, Tilburg. Foto: Dirk de Neef, installatie Documenta IX, Kassel 1992. In: Homi K. Bhabha, *Anish Kapoor*, Parijs 2011, p. 217.
- Afb. 22. Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2004, roestvrijstaal, 10 x 20 x 12.8 m, Millennium Park, Chicago. Foto: Walter Mitchell. In: Homi K. Bhabha, *Anish Kapoor*, Parijs 2011, pp. 326-327.
- Afb. 23. Anish Kapoor, *Svayambh*, 2007, was en olieverf, afmetingen variabel, bezit kunstenaar. Foto: Cécile Clos, installatie Musée des Beaux Art, Nantes 2007. In: Homi K. Bhabha, *Anish Kapoor*, Parijs 2011, p. 141.
- Afb. 24. Anish Kapoor, *Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked*, 2008, cement, afmetingen variabel, bezit kunstenaar. Foto: Dave Morgan. In: Homi K. Bhabha, *Anish Kapoor*, Parijs 2011, p. 163.
- Afb. 25. Anish Kapoor, *Taratantara*, 1999, PVC en staal, afmetingen onbekend, bezit kunstenaar. Foto: John Riddy, installatie Baltic Center for Contemporary Art, Gateshead (Verenigde Staten) 2000. In: Homi K. Bhabha, *Anish Kapoor*, Parijs 2011, pp. 58-59.
- Afb. 26. Anish Kapoor, *Marsyas*, 2002, PVC en staal, afmetingen onbekend, bezit kunstenaar. Foto: John Riddy, installatie Turbine Hall, Tate Modern, Londen 2002. In: Homi K. Bhabha, *Anish Kapoor*, Parijs 2011, p. 53.

Afb. 27. Anish Kapoor, *Leviathan*, 2011, PVC, 33.6 x 99.89 x 72.23 m, bezit kunstenaar.
Foto: Didier Plowy, installatie Grand Palais, Parijs 2011. In: Homi K. Bhabha,
Anish Kapoor, Parijs 2011, pp. 6-7.