

VAN NABOOTSIING TOT HERHALING

Áron Kibédi Varga, Amsterdam

Nabootsen en herhalen zijn fundamentele menselijke activiteiten¹. Het kind dat begint te spreken bootst de houding van de mond van anderen na² en herhaalt klanken, de geleerde die een wetenschappelijk werk schrijft of een lezing houdt, volgt voorbeelden na - de hele bestaansdynamiek van mens en maatschappij is op imitatie en contra-imitatie gebaseerd, om de termen van de Franse socioloog Gabriel Tarde te gebruiken³. In alles wat we doen herhalen we anderen en onszelf, ons vroeger Ik. Oorspronkelijkheid in de strikte zin bestaat niet. De oorsprong wordt door ons imiterend Ik gepostuleerd, maar het nagebootste model is geen oorsprong, het gaat op zijn beurt ook weer op andere modellen terug. Er ontstaat aldus een oneindige regressie⁴, waarbij de oorsprong steeds opnieuw achter de horizon verdwijnt.

Wat of wie de oorsprong is, daar wil ik hier niet over proberen te

¹ Dit is de bijgewerkte versie van een lezing gehouden op de jaarvergadering van het Nederlands Genootschap voor Esthetica, op 9 oktober 1999 te Rotterdam.

² Zie Helmuth Plessner, "Zur Anthropologie der Nachahmung" (1948) (*Gesammelte Schriften*, VII, Suhrkamp, Frankfurt, 1982, pp. 389-398), die in dit verband Merleau-Ponty citeert.

³ *Les lois de l'imitation*, 7e druk, Félix Alcan, Paris, 1921. Gilles Deleuze (*Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968) verwijst herhaaldelijk naar Tarde.

⁴ Vgl. Samuel IJsseling, *Mimesis - Over schijn en zijn*, Ambo, Baarn, 1990, p. 25

spreken. Wel over de vraag in hoeverre (of nog exacter misschien: *hoe ver*) kunst - zowel de verbale als de beeldende kunsten - aan de alles beheersende menselijke imitatie-activiteit kan ontsnappen. Naast oneindige regressie bestaat er ook een voortdurende progressie, op zijn minst in die zin dat wie herhaalt, het herhaalde in een nieuwe context plaatst: herhalen is verplaatsen⁵. We herhalen niet oneindig op precies dezelfde plek wat we hebben leren zeggen of schrijven, we maken er *elders*, “in het leven”, gebruik van en we maken beelden van mensen of dingen, niet om ze naast de afgebeelde mensen of dingen op te stellen, maar om ze elders op te hangen.

Imiteert de kunstenaar op een andere manier dan ieder mens in het dagelijks leven? De geschiedenis van kunst en literatuur leert dat deze vraag, tot voor kort althans, door de maker zowel als door zijn publiek bijna altijd bevestigend werd beantwoord. Ja, de kunstenaar scheidt - al of niet in een soort intertextuele navolging van anderen - een uniek werk dat niet herhaald wordt en dat niet met andere werken verwisseld kan worden: herhaling betekent kopie, vervalsing of plagiaat, en deze zijn het resultaat van minderwaardige en meestal verwerpelijke, soms zelfs strafbare, handelingen. Elk kunstwerk bestaat maar één keer, in één enkel exemplaar, in tegenstelling tot de gebruiksvoorwerpen in het dagelijks leven die oneindig vaak in precies dezelfde vorm gefabriceerd kunnen worden.

Om deze dialectiek van herhaling en verschil (*différence et répétition*, zegt Deleuze in de omgekeerde volgorde) in de kunst te analyseren, wil ik hier eerst, heel kort en schematisch, een historische schets geven van de theorievorming rondom de Europese kunst die met een mimesis-poëtica in de Oudheid begint en - na diverse fasen en wijzigingen - (voorlopig) met de postmoderne poëtica van de herhaling eindigt. Na dit historische deel wil ik in een meer beschrijvend gedeelte de vormen van herhaling en appropriatie in de hedendaagse kunst - eerst in de literatuur en daarna in de beeldende kunst - onder de loep nemen.

⁵ Dit is ook de argumentatie van Borges in zijn befaamde Pierre Ménard-novelle (zie ook verderop), wanneer hij zegt dat zijn Pierre Ménard-figuur, door Don Quijote op een ander tijdstip letterlijk te herhalen, iets anders maakt.

I

Eerst dus de *mimesis*. Over de exacte betekenis, bij Plato en dan bij Aristoteles, van deze term wordt door filologen veel discussie gevoerd. Ook wordt ze op diverse manieren vertaald. Ik gebruik in het Nederlands gemakshalve het woord *nabootsing*, en wel met de Aristotelische connotaties, daar deze voor het latere Europese poëtische denken beslissend zijn geweest. Ik meen dat hier twee vragen moeten worden gesteld: *wat* wordt nagebootst, en *hoe* wordt nagebootst.

Nabootsen is een transitief werkwoord, men bootst *iets* na. Dit kan een ding uit de ons omringende natuur zijn, een dier of een plant zoals we die op prehistorische rotstekeningen zien. Aristoteles stelt evenwel het nabootsen van een doelgerichte menselijke handeling, de *mimesis praxeos*, centraal⁶ en dit heeft verstrekkende gevolgen. Hierdoor worden namelijk bepaalde kunstvormen boven de andere gesteld. Het nabootsen van *dingen* wordt aan de ambachtsman overgelaten, temeer daar in de materiële wereld soepele overgangen bestaan tussen kunst en natuur: kunst bootst de natuur na, maar soms lijkt het of de natuur de kunst nabootst⁷ en het grootste compliment voor een kunstenaar is wel wanneer men stelt dat bij hem kunst in natuur opgaat, natuur en kunst niet meer te scheiden zijn.

De *menselijke handeling* wordt daarentegen het beste door woordkunstwerken nagebootst, daar deze de ontwikkeling in de tijd, die de handeling vereist, uit kunnen beelden. Hiermee, met de *mimesis praxeos*-leer, hangt ongetwijfeld samen - al is dit zeker niet de enige reden - dat eeuwenlang dichters boven schilders geplaatst werden en poëzie hoger werd gewaardeerd dan schilderkunst. Een verdere consequentie hiervan is dat men in de picturale theorievorming het historiestuk (*tableau d'histoire*) bovenaan stelt binnen de genrehierarchie, omdat het historiestuk, door de doelbewuste keuze van het centrale moment van een belangrijke gebeurtenis⁸, evenals de epos of de tragedie, een menselijke handeling probeert na te bootsen⁹.

De *mimesis praxeos* betekent aldus, door de beperking van het onderwerp van de nabootsing, een belangrijke reductie van het algemene *mimesis*-principe. Volgens de aristotelische poëtische traditie is het voor de kunstenaar de

⁶ Vgl. Zsigmond Ritoók, "Zur Mimesis Praxeos", in: *Acta Ant. Hung.*, 38, 1998, pp. 235-240.

⁷ Vgl. Philippe Morel, *Les grottes maniéristes en Italie au XVIe siècle*, Macula, Paris, 1998, pp. 19, 112.

⁸ Over de keuze van het centraal af te beelden moment bestaat er al vanaf de Italiaanse Renaissance veel literatuur; dit probleem is evenwel niet van belang voor mijn betoog.

⁹ Ergens tussen schilderkunst en literatuur moet de *beeldhouwkunst* geplaatst worden die door haar driedimensionaliteit de menselijke handeling beter kan nabootsen dan de schilderkunst.

moeite niet waard om alles na te bootsen. Bij datgene wat nagebootst wordt staat de mens, zijn ambities en hartstochten, centraal. De mens in beweging. Wie minder belangrijke dingen kunstzinnig nabootst, vervaardigt kunstwerken die in de genrehierarchie lager worden gerangschikt.

Binnen de kunsten waarin de mens centraal staat - historiestukken, ruitersstandbeelden, liefdesgedichten, enz. enz. - bepaalt, voor semiotisch ingestelde theoretici, de *graad* van mimesis de hiërarchische ordening. Adam Smith, de vooral voor zijn economische theorieën bekende 18e eeuwse Engelse denker, evenals de in de eerste helft van de 19e eeuw werkzame Franse museumdirecteur Quatremère de Quincy zijn van mening dat hoe groter het verschil (*disparité, distance*) tussen het geïmiteerde en het imiterende, des te groter is het esthetisch genoeg. Daarom staat bij Quatremère de Quincy dichtkunst hoger aangeschreven dan tuinarchitectuur, daarom is volgens Adam Smith een standbeeld zonder kleur beter dan een geschilderd standbeeld en hetzelfde geldt voor de naaktheid van gebeeldhouwde personen¹⁰.

Iets nabootsen betekent dat nabootsen nooit een eerste spontane handeling van de mens kan zijn, er moet iets aan zijn voorafgegaan, een ding of een handeling, die dan nagebootst wordt. Aan het nabootsen gaat een model vooraf, dat meestal een beroemd verhaal is - niet zomaar een gebeurtenis, maar een doelbewuste en het doel oneigenlijk verwezenlijkende handeling, een mythe dus, vaak reeds eerder door een groot schrijver behandeld. In dit laatste geval verdubbelt als het ware het model en ook de mimetische handeling. "Imiter la Nature" (*mimesis tes physeos*) wordt tegelijk "imiter les Anciens" (*mimesis toon archaïoon*), met een nieuw, intertextueel element. Intertextualiteit kenmerkt overigens niet alleen woordkunstwerken: de dichter imiteert Homerus, de beeldhouwer en de schilder in de lichaamshouding van hun figuren verwijzen naar bekende Romeinse torso's¹¹. Deze mimesisopvatting beantwoordt volgens Gabriel Tarde aan de behoefte, niet om iets nieuws te leren, maar om het vertrouwde, het reeds bekende nog eens te zien, opnieuw te horen en te ervaren.¹²

¹⁰ *L'Imitation dans les arts et autres textes*, Vrin, Paris, 1997, pp. 45-47. Quatremère de Quincy, *De l'Imitation* (1823), herdruk Archives d'Architecture moderne, Bruxelles, 1980. Zie mijn artikel "Absence et présence sémiotiques", in: Paul Joret et Aline Remael, *Language and Beyond - Le langage et ses au-delà*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1998, pp. 342-346.

¹¹ Zie bijvoorbeeld Alain Mérot, éd., *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996, pp. 104-104, 119 en elders. Meer algemeen over het citaat in de beeldende kunst zie het voorwoord van Thomas Deecke bij de tentoonstellingscatalogus *Originale, echt/falsch*, Neues Museum Wesserburg, Bremen, 1999, in het bijzonder p. 27.

¹² Aangehaald werk, p. 383. Volgens Tarde is dit vooral voor eeuwen van het Europese classicisme geldig, maar toneelliefhebbers en concertbezoekers zullen dit principe grotendeels ook vandaag nog aanhangen.

De tweede vraag is hoe, *op welke manier* de nabootsing dient te geschieden. Nabootsen is geen kopiëren, al blijkt uit een aantal kunstenaarslegenden dat voor sommigen, die het schilderkunst vooral als een ambacht zagen, de trompe-l'oeil als de hoogste artistieke prestatie gold: maar dit betreft alleen minderwaardig werk, versieringen op een wand bijvoorbeeld, nooit een groot schilderij of standbeeld¹³ en in de literatuur, waar de mimesis praxeos in de eerste plaats op slaat, bestaat trompe-l'oeil - vanwege het willekeurig karakter van het taalteken - helemaal niet. Nabootsen is dus niet kopiëren, maar zich laten inspireren door een model, er de strijd mee aanbinden. Natuur en kunst, in feite alles wat aan ons voorafgaat is virtueel in die zin dat het mogelijkheden bevat die verder ontwikkeld kunnen worden door techniek, wetenschap en kunst. Wie kunst maakt, voegt daarmee tegelijk aan de natuur (of de vroegere kunst) iets toe. "Imiter la nature" is aldus niet te scheiden van "corriger la nature" of "embellir la nature". Een model is onmisbaar, maar elk model is verbeterbaar.

In deze aristotelische traditie komt aan de kunstenaar geen centrale plaats toe. De poëtica's spreken over het werk, niet over zijn maker¹⁴. Toch ontstaat al betrekkelijk vroeg legendevorming over de kunstenaar die een bijzonder soort mens zou zijn. Daarbij is er een duidelijk verschil tussen de wonderbaarlijke verhalen die over beeldende kunstenaars gaan en de minder wonderbaarlijke verhalen over dichters. De schilders zijn welhaast magiërs en tovenaars, als men Plinius en zijn volgelingen gelooft, en dit werkt door bij de anekdotes in de Renaissance bij Vasari of bij de legendevorming over Caravaggio. Van dichters worden geen wonderen verwacht, maar wel dat zij hartstochtelijke minnaars zijn. Van de troubadour Daude de Prades wordt verteld dat hij prachtige gedichten maakte over roofvogels, maar ze werden weinig gewaardeerd omdat hij aan de andere kant over de liefde geen goede gedichten wist te maken¹⁵. In de vanaf de 13e eeuw ontstane troubadourbiografieën komt de dichter naar voren als een vechtersbaas, een dronkenlap, en vooral als een verleider, die de vrouw van zijn heer of van zijn vriend schaakt. De troubadour kan alleen dichten als hij verliefd is; en als de beminde vrouw hem verlaat, verstomt hij of sterft hij¹⁶.

¹³ Adam Smith spreekt er met verachting over (Aangehaald werk, pp. 52-53).

¹⁴ Dit is ook de reden van de hernieuwde belangstelling voor de aristotelische poëtica tijdens het structuralisme.

¹⁵ *Les vies des Troubadours*. Textes réunis et traduits par Margareta Egan, Union Générale d'Éditions, Paris, 1985, p. 71.

¹⁶ Zie ook nog de blz. 101, 149, 155, 193, 201 en 203 van deze bloemlezing.

De verheerlijking van de kunstenaar als een bijzonder iemand die niet lijkt op de gewone stervelingen en die volgens andere maatstaven zou moeten worden beoordeeld dan de gewone burger, bereikt zijn hoogtepunt tijdens de achttiende eeuw, in het bijzonder bij Diderot, en vooral tijdens de negentiende, in de romantische cultus van het genie. De kunstenaar voert niet meer de mimesis in zijn vaandel, hij kijkt niet op naar modellen die hij tracht te evenaren en voorbijstreven, hij wil oorspronkelijk zijn, koste wat het kost (Faust!)¹⁷. Wie nabootst is niet oorspronkelijk. De kunstenaar put alles uit zichzelf, uit zijn eigen, boven alles verheven Ik. Zijn bijzonderheid straalt af op zijn werk wiens waarde steeds in samenhang met zijn persoon beoordeeld moet worden. De gedichten van Victor Hugo of Byron kunnen nauwelijks gelezen worden los van de biografische kennis die wij over hun auteurs bezitten.

De oorspronkelijkheid van het individu vooronderstelt de eenheid van het Ik. Het Ik is onveranderlijk, hij lijkt op niemand anders. De kunstenaar is zichzelf, hij bootst niemand na. Hij is een soort epische held die een goddelijke taak uitvoert. Ook de natuur bootst hij niet na, de natuur wordt voor hem kneedbaar, maakbaar. Niet voor niets trekken sommigen de lijn door naar het nationaalsocialisme. Goebbels zag Hitler als een grote kunstenaar die het Duitse volk als materiaal voor zijn kunstwerk gebruikt¹⁸.

Toch beantwoordt een zulke visie, deze hypertrofie van een homogeen en allesbeheersend Ik, aan een standpunt dat in de dertiger jaren allang verlaten was. Het Ik is niet hetzelfde van de geboorte tot de dood, de sociaal-psychologen spreken over *multiple self* en onderscheiden parallelle en successieve “Ikken” binnen elk individu¹⁹. In de literatuur werd deze pluraliteit aan het begin van onze eeuw op overtuigende wijze geïllustreerd door *Op zoek naar de verloren tijd* van Proust; niet alleen doordat bepaalde personages (Swann, Legrandin) een telkens verschillende en zelfs tegenstrijdige indruk maken op de verteller, maar vooral ook omdat de poëtische boodschap van het hele werk in feite erop neerkomt dat alleen via omvorming tot kunst aan de onophoudelijke verandering van personen te ontkomen is. De vraag is alleen of er nu, zeventig jaar later, nog geloof kan bestaan aan dat-

¹⁷ Voor de oorspronkelijkheid, zie Roland Mortier, *L'Originalité, une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982; Jean-Marie Schaeffer, “Originalité et expression de soi”, in: *Communications* 64, 1997, pp. 89-115; “De l’originalité”, *Séance publique annuelle des cinq Académies*, Paris, mardi 26 octobre 1999.

¹⁸ Jean-Marie Schaeffer, aangeh. art, p. 110; Éric Michaud, *Un art de l'éternité - l'image et le temps du national-socialisme*, Gallimard, Paris, 1996.

¹⁹ Zie Jon Elster, ed., *The Multiple Self*, Studies in Rationality and Social Change, Cambridge University Press, Cambridge, 1987

gene wat Proust onder kunst verstond, dat wil zeggen geloof aan een hedendaags esthetisch construct - van woorden, van verf, van welk ander materiaal ook - dat aan de tijd te ontrukken is, dat eeuwigheidswaarde zou bezitten.

Subject en object, de kunstenaar zowel als de wereld, datgene dus wat de kunstenaar zou moeten hetzij nabootsen hetzij scheppen, zijn ongrijpbaar geworden. “Imiter la nature” is in de 20e eeuw een nostalgische kreet. De reactie op de onkenbaarheid van de wereld en de onmogelijkheid om er orde in te scheppen begint bij de beeldende kunstenaars. Ze begint bij de impressionisten²⁰, die schilderen wat ze zien en niet wat er is, en eindigt bij de abstracten die schilderen wat er niet is. Bij de woordkunstenaars beginnen de reacties in wat men vaak het modernisme noemt, maar de radicale breuk komt van de avant-garde-bewegingen dada, futurisme, surrealisme: met de literaire traditie breken (dada), de mens overdrijven (futurisme, Marinetti, Albert-Birot), de mens problematiseren (surrealisme)²¹.

Wat Danto “het einde van de kunst” noemt in Hegeliaanse zin, is in feite het moment waarop de grens van de mimesis overschreden wordt, d.w.z. wanneer elke kunstvorm haar iconiciteit verlaat en enkel op haar materialiteit aangesproken wil worden: in principe zijn dan klankgedichten, concrete poëzie en monochrome doeken het resultaat. Hierna - na deze materialisering - is alles weer mogelijk, wij zijn bij een nimmer bestaan hebbende oorsprong aangeland. Er kan met de tijd, met de traditie, met de mimesis worden gespeeld. Postmodernisme dus. In de beeldende kunst uit zich dit als terugkeer tot de figuratie, neofigurativisme²², in de literatuur als terugkeer tot het verhaal, renarrativisatie²³. De vraag is alleen welke vorm dit neofigurativisme en deze renarrativisatie gaan aannemen. Antwoord: meestal - en dit is de radicale vernieuwing - die van de *herhaling*²⁴.

²⁰ Zie hierover Jeremy Gilbert-Rolfe, *Beyond Piety, Critical Essays on the Visual Arts 1986-1993*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

²¹ Toch kan men zich ook afvragen of de steeds snellere opeenvolging, in het begin van deze eeuw, van telkens nieuwe avant-garde bewegingen - deze steeds snellere verschrompeling van het heden waarover Hermann Lübbe spreekt (*Im Zug der Zeit - Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart*, Springer, Berlin, 1992) - niet ook als een koortsachtige originaliteitsdrift gezien zou kunnen worden, waar de hedendaagse installaties en fotoreeksen à la Warhol (zie verderop) een reactie tegen zijn.

²² Men kan hierbij denken aan *Figuration narrative*, door Gérard Gassiot-Talabot eind jaren zestig opgericht (“est narrative toute oeuvre plastique qui se réfère à une représentation figurée dans la durée”) en aan wier tentoonstelling in Nîmes (Galerie des Arènes, 1985) o.a. Arroyo, Baruchello, Cueco, Erro, Télémaque en Velickovic deelnamen; of aan *Les peintres d'histoire* (“since we are also painting immediate history, we definitely refuse to lapse into any kind of celebration. (...) All we want to do is to give an individual insight into the various signs that surround us, write a sort of chronicle about them) die (o.a. Laurent Gervereau en Louis Rollinde) in 1994 in het Institut français te Napels een tentoonstelling hadden. - Zie ook Jean-Louis Pradel, *Figuration narrative 1960-2000*, Hazan, Paris, 2000.

²³ Zie mijn artikel “Le récit postmoderne”, in: *Littérature* 77, f_vriër 1990, pp. 3-22..

²⁴ Vgl. *Suites et séries*, Publications de l'Université de Pau, 1994; “répétitions esthétiques”, sp. nr. Protée, automne 1995; Peter Weibel, Hrsg., *Kunst ohne Unikat - Multiple und Sampling als Medium: Techno-Transformationen der Kunst*, Walter König, Köln, 1998.

II

Wat betekent deze ontwikkeling binnen de literatuur? Formeel-materieel gezien, is de herhaling een vast bestanddeel van de taal, niet alleen omdat elke taal slechts over een beperkt aantal klanken beschikt, maar ook omdat de mens redenen kan hebben om terwille van de nadruk bijvoorbeeld, woorden in dezelfde of licht gewijzigde vorm te herhalen (anafoor) of dezelfde gedachte met andere woorden (synonymie) uit te drukken²⁵. Pleonasme, tautologie, intertextualiteit en het procédé van mise-en-abyme²⁶ zijn interessante grensgevallen tussen kunstzinnig en gewoon taalgebruik, in die zin dat zij van het alledaagse nauwelijks los te maken zijn, maar dat zij - voor een redenaar of een kunstenaar/schrijver - ook bewust gekozen stijlfiguren kunnen zijn.

Postmoderne literatuur maakt hier dikwijls gebruik van en originaliteit wordt hoogstens nagestreefd met behulp van een heel eigen, zelf bedacht systeem van mimesis of herhaling. Zo heeft de Hongaarse schrijver Péter Esterházy de intertextualiteit, die als term nieuw maar als mimetisch verschijnsel van oudsher gangbaar en bekend is²⁷, zo ver doorgevoerd dat hij een dikke “roman” heeft geschreven waarin naar zijn zeggen elke zin een citaat is²⁸.

Behalve zinnen of uitdrukkingen kunnen ook langere passages letterlijk of bijna letterlijk herhaald worden, daar waar een schrijver de oneindige monotonie van een situatie of de irrationaliteit van het menselijk bestaan wil suggereren. Een tweede voorbeeld uit de recente Hongaarse letterkunde: de schrijver János Pusztai publiceert in 1977 een roman “Het Leger” (Asereg), waarin hij door eindeloze herhaling in lange zinnen van steeds exact dezelfde handelingen (zich scheren, in de rij staan voor het eten, het legertent opruimen, enz.) de saaiheid van het militaire leven aangeeft, tot op het moment van de plotselinge aanval van de vijand, dus van de vernietiging van alles en het abrupte einde van de herhalingen²⁹.

Dit synonymisch-repetitief vertellen staat ook centraal in de beroemde roman van Adolfo Bioy Casarès, *Morels uitvinding*. Morel vindt een machine uit

²⁵ Vgl. Madeleine Frédéric, *La répétition - étude linguistique et rhétorique*, Max Niemeyer, Tübingen, 1985.

²⁶ De mise-en-abyme komt zowel in literatuur als in schilderkunst voor, in dit laatste al heel lang (Van Eyck, Velasquez. Vgl. Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Adam Biro, Paris, 1985 en Julian Gallego, *El cuadro dentro del cuadro*, Catedra, Madrid, 1991. Ik behandel dit verschijnsel hier niet, omdat het een gecompliceerd constructieprincipe betreft dat geen duidelijk verband houdt met de radicale postmoderne repetitiedrift.

²⁷ Zie Wolf-Dieter Stempel, “Intertextualität und Rezeption”, in: Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel, Hrsg., *Dialog der Texte*, Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 11, pp. 85-109; Thais E. Morgan “Is there an Intertext in this Text? Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality”, in: *American Journal of Semiotics*, 1985, pp. 1-40.

²⁸ *Bevezetés a szépirodalomba*, Magvető, Budapest, 1986.

²⁹ Zie mijn “Hongaarse literatuur in Roemenië” in: *Oost-Europa Verkenningen*, 114, april 1991.

die voor de geïnteresseerde mensen tegelijk de dood en de onsterfelijkheid betekent. De uitvinding stelt ze in staat hun individueel bestaan op te geven maar tegelijk als een reeks bewegende beelden tot in eeuwigheid dezelfde handelingen te verrichten: eten, praten, naar het zwembad gaan, enz. Hun ziel is in de beeldenreeks gevangen, in het beeld opgegaan: de mimesis praxeos is een robot geworden³⁰. Het technisch reproduceerbaar beeld - Bioy Casarès schrijft na Benjamin - is wat aan de mens ontrukkt wordt, het is de vervreemding; het betekent verlies van identiteit, van oorsprong, het betekent de dood.

Het meest bekende voorbeeld van een creatief herhalen in de literatuur is overigens niet zozeer een repetitief verhaal, zoals bij Pusztaï en Bioy Casarès, maar de activiteit van een personage uit een verhaal. Borges, een landgenoot en vriend van Bioy Casarès schept de figuur van Pierre Ménard, een Franse symbolistische dichter uit Nîmes wiens hoofdwerk uit een letterlijk en woordelijk getrouw opnieuw schrijven in het Spaans van tweeënhalf hoofdstukken van het eerste gedeelte van *Don Quijote* bestaat. Dit is wellicht het door critici en filosofen meest becommentarieerde werk van Borges geworden: onder anderen Maurice Blanchot, Nelson Goodman, Arthur Danto en Gérard Genette³¹ hebben er interessante bladzijden aan gewijd; deze betreffen vooral de hermeneutische probleemstelling, d.w.z. de vraag in hoeverre men in dit geval van een of twee werken moet spreken. Hoe men deze vraag ook beantwoordt, vaststaat wel dat Borges door de fictionalisering van een probleem ook voor de letterkundige interpretatie een banale waarheid bijzonder duidelijk stelt, een waarheid die elke melomaan of schouwburgbezoeker in feite altijd al wist, nl. dat Mozart of Shakespeare door iedere generatie telkens opnieuw en anders worden geïnterpreteerd. De hermeneutiek weet immers al op zijn minst sinds Schleiermacher dat de "gleichsinnige Wiederholbarkeit" - de term is van Manfred Frank³² - niet mogelijk is. Herhalen betekent altijd de context veranderen³³, dus de alomvattende identiteit verlaten.

Maar naast deze hermeneutische duikt in verband met de novelle van

³⁰ Buenos Aires, 1940 (Ned. vert. 1972 bij Meulenhoff). Daar de Nederlandse vertaling onvindbaar is geworden, citeer ik de vaak herdrukte Franse vertaling (Coll. 10/18, 1973): "Cette éternité à répétition peut paraître atroce à un spectateur; elle est satisfaisante pour les personnes qui y sont soumis. Libérés des mauvaises nouvelles et de la maladie, ils vivent toujours comme si c'était pour la première fois, sans souvenir des fois antérieures. (...) Habitué à voir une vie qui se répète, je trouve la mienne irréparablement régie par le hasard." (p. 100). Voor een fraaie interpretatie van deze roman, zie Lucia Santaella, "Fotografie zwischen Tod und Ewigkeit" in: *Zeitschrift für Semiotik*, Band 20, Heft 3-4, 1998, pp. 243-268.

³¹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Nelson Goodman, Mind, Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, pp. 33-36, Gérard Genette, *L'Oeuvre de l'art*, I, Seuil, Paris, 1994, pp. 272-284.

³² *Stil in der Philosophie*, Reclam, Stuttgart, 1992, p. 18.

³³ Zie Samuel IJsseling, Aangeh. werk, p. 41.

Borges ook nog een filologische en een ontologische vraag op. De filologische vraag is: waarom herschrijft Pierre Ménard niet het gehele werk maar alleen de hoofdstukken negen en achtendertig en het begin van hoofdstuk tweeëntwintig? Wat zit achter deze keuze? Deze is zeker niet toevallig, vooral wat het negende hoofdstuk betreft: de verteller merkt dat het manuscript met het verhaal van Don Quijote dat hij aan het lezen is, aan het eind van het vorig hoofdstuk plotseling afbreekt. Toevallig vindt hij daarna op de markt van Toledo een Arabisch manuscript waar het vervolg in staat, hij laat dat vertalen maar aarzelt even of dit wel het *ware* verhaal van de ridder is, daar volgens hem “moren grote leugenaars” zijn³⁴. Het negende hoofdstuk is aldus een van de momenten waar de epistemologische speelsheid van Cervantes (bestaat zijn held en bestaat zijn verhaal echt?) het duidelijkst naar voren komt. En als wij Don Quijotes leven alleen via een vertaling en niet via een originele en betrouwbare, rechtstreeks in het Spaans geschreven kroniek kunnen leren kennen, dan komt de houding van de herhaler Pierre Ménard in een nog veel interessanter daglicht te staan³⁵.

De derde, ontologische vraag sluit tot op zekere hoogte bij de eerste aan: in hoeverre verschillen twee, niet door mechanische reproductie ontstane, maar toch volledig identieke teksten? Is creatieve herhaling (dus geen kopie) mogelijk? Verliest elke tekst zijn identiteit? En ondergraaft herhaling - veel meer dan mimesis die immers competitie met een model, met een ideaal inhoudt - de eigenheid van het origineel en de individualiteit van zijn schepper? Men zou de novelle van Borges met de door Plutarchos vertelde paradox van de boot van Theseus kunnen vergelijken: de Atheners, grote vereerders van Theseus, wilden na zijn dood zijn boot bewaren en vervangen telkens de versleten onderdelen zolang tot er geen onderdeel meer van de oorspronkelijke boot over was. Was de nieuwe boot identiek met de oude of was het een andere boot? Zijn de twee teksten en de twee boten identiek³⁶?

³⁴ Ned. vert. Werumeus Buning en Van Dam, Querido, Amsterdam, 1992, p 74.

³⁵ De zaak wordt nog gecompliceerder wanneer men bedenkt dat Borges naar eigen zeggen Don Quijote eerst in Engelse vertaling las en hij van het Spaanse origineel dacht dat het een slechte vertaling was! Zie in dit verband mijn artikel “Identification et distanciation, réflexion sur l’art de Borges”, in: *Littérature* 117, mars 2000, pp. 3-17.

³⁶ Zie Stéphane Ferret, *Le bateau de Thésée - le problème de l’identité à travers le temps*, Minuit, Paris, 1996. Het citaat van Plutarchos bevindt zich op blz. 17; het bekende commentaar van Hobbes erop op blz. 108.

III

Wat betekent deze ontwikkeling binnen de kunst? In eerste instantie ongetwijfeld een desacralisering, kunst wordt niet meer met een grote K geschreven, en een beperkte keuze van onderwerpen, stijlen en materialen bepalen niet langer wat kunst is. Vanaf de ready-mades van Marcel Duchamp is dat al duidelijk en in de laatste decennia wordt dit door de installatiekunst krachtig onderstreept. Mijn onderwerp noopt mij om mij tot de tweedimensionale beeldende kunst te beperken en de radikaliserend van de mimesis, die tot diverse vormen van herhaling leidt, daar te analyseren. Daar: dat betekent in mijn geval twee verschillende terreinen. De eerste zou ik de kunsthistorische, de tweede de mediatechnische ondermijning van de mimesis willen noemen.

a De kunstgeschiedenis kent diverse voorbeelden van bekende kunstenaars die er geen bezwaar tegen hadden dat hun werk gekopi'erd of vervalst werd. Boucher en Corot schijnen tot deze groep te behoren, van de laatstgenoemde wordt beweerd dat zijn 9000 werken bevattend opus grotendeels vervalsingen bevat. Dali heeft een aantal vervalsingen achteraf gesigneerd, de Chirico heeft sommige van zijn schilderijen, waar veel vraag naar was, zelf opnieuw geschilderd en ze als origineel beschouwd hoewel er dus meerdere exemplaren van in omloop waren³⁷.

De Chirico biedt door zijn werk en door zijn uitspraken, zowel door zijn expliciete als zijn immanente poëtica dus, de meest geschikte overgang naar de voorbeelden van ondermijning van de mimesis in de hedendaagse kunst die ik hier wil behandelen. Zijn invloed in de Verenigde Staten was van begin af aan groot. En hij blijkt er de rol van een grote voorloper te vervullen. Het vermengen van oude en moderne vormen in zijn schilderijen kondigen de postmoderne architectuur aan, bijvoorbeeld die van de - vaak aangehaalde en overbekende - Piazza d'Italia van Charles Moore in New Orleans (1975-78). Dat zijn late werk veel herhalingen bevat en dat hij zichzelf kopieerde, inspireert dan weer die kunstenaars die van het herhalen van bestaande kunstwerken hun kunst maken, zoals Sherrie Levine, Mike Bidlo en Andy Warhol³⁸.

³⁷ Zie hierover het zeer erudiete boek van Sándor Radnóti, *Hamisítás*, Magvető, Budapest, 1995 (Engelse vertaling *The Fake: Forgery and its Place in Art*, Rowman and Littlefield, New York, 1999); de niet alleen kunsthistorische maar veel globalere visie van Hillel Schwartz (*The Culture of the Copy*, Zone Books, New York, 1996); het speciaal nummer "Le faux" van het Canadees tijdschrift *Protée* (autonne 1994) en de in voetnoot 11 genoemde tentoonstellingscatalogus.

³⁸ Zie Robert Rosenblum, "De Chirico's Long American Shadow", in: *Art in America*, July 1996, pp. 46-55.

Sherrie Levine en Mike Bidlo zijn de meest bekende vertegenwoordigers van de beweging die men in New York de appropriationisten noemt: kunstenaars die zich op een of andere manier het werk van andere kunstenaars toe-eigenen³⁹. Levine maakt vaak foto's, kleur of zwart-wit van bekende werken, maar ook aquarellen en schilderijen *Na (after)* Mondriaan, Van Gogh, Schiele en talloze anderen. In haar theoretisch zeer interessante verklaringen verwijst zij naar Pierre Ménard (van Borges) maar ook naar de opvattingen van René Girard over het "désir triangulaire": haar verlangen naar een werk ontstaat omdat dat werk door een ander is gemaakt, het is geen rechtstreeks verlangen: "It is the appropriation of the *desire* of the original work", zegt ze. In een ander interview zegt zij dat ze eigenlijk het meest geïnteresseerd is in "That space in the middle where there is no picture, rather an emptiness, an oblivion"⁴⁰. Herhaling creëert leegte, draagt bij tot die "Kunst des Vergessens" (Weinrich) die mede voorwaarde voor het ontstaan van nieuwe kunst is.

Levine's werken *After X* verschillen van Bidlo's werken die alle getiteld zijn "Bidlo (*Not X*)". Bidlo schildert beroemde meesters nauwkeurig na. Hij heeft een periode Picasso, een periode De Chirico, enz. en in die periode van enkele maanden maakt hij heel nauwkeurig bekende werken van deze meesters na. Het enige verschil is de signatuur. Deze signatuur moet de illusie verbreken: *Bidlo* (*Not de Chirico*) zoals een van zijn tentoonstellingen, die in de Galerie Daniel Templon te Parijs heette. Deze signatuur doet denken aan de illusie die bij een toneelvoorstelling ontstaat. De acteur is tegelijk zichzelf en iemand anders, Ko van Dijk èn Hamlet. Bidlo stelt: dit is Bidlo en *niet* Picasso. Het verschil tussen de scheppende en de uitvoerende kunstenaar wordt overigens door deze vergelijking uitgewist.

In een paneldiscussie over zijn werk wijst Arthur Danto op een Chinese traditie: "in the history of Chinese art (...) somebody will make a reputation by imitating something that has been done six hundred years earlier, because everybody would know who is being imitated and your status of an artist is how successful your imitations are." Het antwoord van Bidlo is ontwijkend en doet eerder aan de Pierre Ménard-problematiek denken: "That's an interesting point... but I

³⁹ Zie o.a. het artikel van C. Carr, "The Shock of the Old", in: *The Village Voice*, 30 oktober 1984 en de studie van Jean-Michel Ribettes, "Le rituel et l'appropriation", in: Thierry Renard, *Collages*, Éd. du Regard, Paris, 1997, pp. 101-157.

⁴⁰ Geciteerd naar de catalogus *The Museum as Muse, Artists Reflect*, The Museum of Modern Art, New York, 1999, p. 140.

don't see my role strictly as one who venerates and upholds tradition. Rather, I see my work within a post-modern strategy as well - it doesn't offer new information per se but reprocesses it in a new context. It changes its very meaning and draws out aspects of the model that would otherwise not be apparent - except through the critical process of appropriation." De absolute top van de appropriatie is wat Hillel Schwartz beweert zonder verdere details te geven, nl. dat Sherrie Levine een *After Bidlo* heeft geproduceerd, iets wat heel moeilijk voor te stellen is⁴¹.

Bidlo's tentoonstelling *The Fountain Drawings* uit 1998 betekent een verandering. Hij maakte ongeveer 3000 tekeningen, alle verschillend, van het beroemde, door Marcel Duchamp tot een fontein omgedraaide en als R. Mutt gesigioneerde urinoir⁴². Hier keert de kunstenaar tot een van de meest traditionele en bescheiden technieken, nl. de tekening, terug om het urinoir van Duchamp, via zijn getekende interpretaties ervan, weer in de kunsttraditie op te nemen. Een appropriatie met terugwerkende kracht dus, zouden serieuze interpretatoren zeggen; minder serieuze zouden eerder van een parodie van ready-made en installatie spreken.

b Voordat ik mijn tweede punt, de media-technische radicalisering van de mimesis, behandel, moet ik eerst een stap terug doen. Formeel-materieel zit herhaling niet alleen in de taal (via het klankensysteem en de synonymie, zoals we eerder zagen), maar ook in de schilderkunst, waar zich de herhaling formeel op twee manieren kan uiten: aan de ene kant, op het afbeeldende vlak, via lijnen en kleuren, aan de andere kant, op het afgebeelde vlak, via de synonymie van de inhouden.

De relatie lijnen en kleuren is een theoretisch zeer boeiende en van oudsher dikwijls besproken vraag in de geschiedenis van de schilderkunst⁴³. Toch is deze relatie in deze discussies zelden in termen van herhaling behandeld, terwijl binnen een doek beide elementen op diverse manieren "herhaald" worden; noch de mimetische noch de postmimetische kunst ontkomen hieraan. Of deze herhaling in oudere kunst - bijv. die van de kleur van gewaden op grote historie-

⁴¹ Aangeh. werk, p. 474.

⁴² *Mike Bidlo, the Fountain Drawings*, Galerie Bruno Bischofsberger, Zürich - Tony Shafrazi Gallery, New York, 1998 met een paneldiscussie, voornamelijk over Duchamp, tussen Arthur C. Danto, Mike Bidlo en Francis Naumann. Het boven aangehaalde staat op blz. 54-55. - De merkwaardige behoefte om de fountains toch van elkaar te onderscheiden en te individualiseren, blijkt uit de nummering en datering van de 319 tentoongestelde tekeningen, die op de laatste pagina's van de catalogus staan afgedrukt.

⁴³ Men denke aan het beroemde "débat sur le dessin et le coloris" in de Franse academie voor schilder- en beeldhouwkunst aan het eind van de zeventiende eeuw (zie het werk van Alain Mérot, aangehaald in voetnoot 11). - Zie ook mijn studie "The never-ending debate on drawing and colour - some theoretical implications", te verschijnen in de verhandelingen van het congres *Argencolor 2000*, gehouden 15-18 mei 2000 te Mendoza (Argentinië)

stukken van Poussin - altijd een duidelijke betekenis heeft, valt te betwijfelen. Wel moet een zingevende functie gepostuleerd worden bij herhalingsprocédé's in moderne kunst, zoals bij Hans Hartung, Bridget Riley of Daniel Buren⁴⁴.

In een reeks kan de dialectiek kleur-lijn - d.w.z. een situatie waarbij de ene blijft en de andere van plaats verandert - de herhaling verhullen of eventueel een narratieve interpretatie suggereren. Op drie handgeweven kleedjes die ik op de markt in Salta, in het uiterste Noorden van Argentinië gekocht heb en die sinds eeuwen in een naburig Indianendorp volgens dezelfde traditie en techniek worden vervaardigd, blijven de lijnen dezelfde, maar de kleuren verplaatsen zich. Het donkerblauw verschijnt op twee verschillende deuren op de twee bovenste kleedjes en wordt vervolgens, op het derde, de kleur van de lucht. De kleuren wit, rood en lichtbruin herhalen zich op dezelfde wijze en er komen een paar nieuwe kleurnuances bij. Men zou in deze reeks eventueel een tijdsverloop kunnen zien - van boven naar beneden: avondschemering, nacht en ochtendgluren - , maar dan onafhankelijk van de intenties van de maaksters, daar deze kleedjes op de markt ook apart, één voor één, verkocht worden.

De herhaling heeft in dit geval een zuiver esthetische functie: kijken naar landschappen, al of niet met door de mens vervaardigde objecten erin, zoals hier de boerderij met bijgebouwen, is plezierig en rustgevend, handelaren in kitsch weten dit maar al te goed. Een landschap vertoont alleen maar *sporen* van menselijke activiteit (zelfs ruïnes hebben iets moois al gaat het dan om een lichtelijk melancholieke schoonheid), de onrust begint pas als de mens zelf verschijnt. Het gevoel van esthetische distantie dat de toeschouwer ten aanzien van kunstwerken ondervindt, wordt dan elke keer op de proef gesteld. Men hoeft daarbij niet meteen aan body art performances van Marina Abramovic of van Orlan te denken. Het verschijnen van een mens wordt door ons - onwillekeurig doch onmiddelijk - in de mimesis praxeos-traditie gesteld, wij ondergaan gevoelens van nieuwsgierigheid, bewondering of medelijden. Deze gevoelens worden uiteraard versterkt, ze kunnen zelfs zeer verontrustend worden, wanneer we meerdere mensen of een mens meerdere keren zien. We moeten daarbij een onderscheid

⁴⁴ Zie mijn artikel "Les figures de style et l'image", in: M. B. van Buuren, éd., *Actualité de la stylistique*, Rodopi, Amsterdam, 1997, pp. 123-140, in het bijzonder p. 130.

maken tussen herhalingen op een *enkel* beeld en herhalingen in *beeldreeksen*, waar onze neiging tot interpretatie (onze drift tot narrativisering⁴⁵) meer vrijheid heeft en gemakkelijk een esthetische ordening aan kan brengen.

Wanneer het bijvoorbeeld duidelijk is dat vier naast elkaar opgehangen schilderijen de vier jaargetijden uitbeelden, zijn wij in de verschillen (in kleding, kleur, vorm van planten en bomen, enz) geïnteresseerd - de beelden spreken elkaar immers gedeeltelijk tegen -, en de eventuele herhaling van menselijke figuren hebben hooguit een symbolische betekenis⁴⁶. Wanneer we in een kasteel portrettenreeksen van voorvaderen van de bewoners zien, kunnen we dit ook bijna automatisch interpreteren als zelfbevestiging (rhetorische *ethos*) van de familie. Ook beeldreeksen die dezelfde persoon in telkens verschillende omgeving vertonen, zoals de Maria Medici-reeks van Rubens (nu in het Louvre) behoort tot deze weinig verontrustende categorie, temeer daar de schilderijen door hun chronologische ordening een narratieve interpretatie niet alleen mogelijk maken, maar zelfs verlangen. Het gaat om belangrijke momenten uit een leven, om de politieke verheerlijking van een belangrijk personage.

De titel is belangrijk wanneer we meerdere mensen op één beeld zien en er niet helemaal zeker van zijn of het om dezelfde of verschillende mensen gaat. Men zou van een vrij bizarre, ja zelfs angstaanjagende herhaling kunnen spreken in het geval van een in *Le Monde* verschenen foto van drie nauwelijks van elkaar te onderscheiden heren: we kijken ongerust naar minieme verschillen tussen de drie dassen en naar de omvang van de drie buiken om te weten of het hier om dezelfde of om drie verschillende personen gaat - maar wanneer we dankzij de titel ervaren dat hier drie Japanse bankemployé's rusten tijdens de lunchpauze, interpreteren we wat we zien onmiddellijk zoals de fotograaf het waarschijnlijk bedoeld, nl. als een maatschappijkritische foto⁴⁷.

De titel geeft de boodschap aan, de manier waarop we een beeld moeten verstaan, ook in het geval van een heel merkwaardig religieus schilderij dat men in het Museo de Arte te Lima aantreft: drie indrukwekkende en volkomen gelijke bebaarde mannen zitten naast elkaar op prachtige tronen, het is "La Trinidad de

⁴⁵ Over het verschil tussen narrativiteit en narrativisering zie mijn studie "Le récit est-il verbal?", in: *La Función Narrativa y sus Nuevas Dimensiones*, Centro de Estudios de Narratología, Universidad de Buenos Aires, 1999, pp. 65-85.

⁴⁶ Een nauwkeurige studie op alle nivo's van deze dialectiek van synonymie en antonymie is bijzonder boeiend in dit soort beeldenreeksen (jaargetijden, allegorieën, enz.).

⁴⁷ *Le Monde des Débats*, juillet-août 1999, pp. 16-17.

tres personas iguales”. Om bij hun Indiaanse bekeerlingen elk misverstand omtrent het dogma van de Heilige Drieëenheid uit te sluiten, leek het de Jezuïeten in de achttiende eeuw beter om de Heilige Geest niet als een duif voor te stellen en dus Vader, Zoon en Heilige Geest exact op dezelfde manier af te beelden⁴⁸.

De graad van onrust die van een beeld uitgaat met heel veel verschillende mensen erop, hangt van de titel af. Honderden op straat lopende mensen in een grote stad - dit is een banaal onderwerp voor fotografen dat we regelmatig in de kranten en op de televisie tegenkomen. Heel anders wordt het bij installaties van Christian Boltansky, die monumenten tegen het vergeten konstrueert of bij het bezoek aan het genocide-museum in Phnom Penh. *Le Monde* bracht onlangs, in verband met de bekentenissen van een van de belangrijkste beulen, twee foto's naast elkaar: de beul staat uitvergroot naast een indrukwekkende reeks van zijn slachtoffers in veel kleiner formaat afgebeeld. Dit naast elkaar stellen levert een visueel voorbeeld van wat in de klassieke rhetorica het bewijs via de opsomming der delen genoemd wordt; de kwantiteit slaat om in kwaliteit, moord wordt genocide.

c Tot besluit wil ik die Rutheens-Amerikaanse kunstenaar behandelen die naar mijn gevoel de media-technische radicalisering van de mimesis het meest consequent heeft doorgevoerd, nl. Andy Warhol. Hij heeft zijn hele leven eraan besteed beelden te fabriceren zonder ze zelf te maken, maar die, dankzij zijn technische manipulaties, duidelijk, bijna letterlijk, “zijn stempel dragen”: beelden te maken zonder ze te maken, schepper te zijn zonder te scheppen, kunstenaar zonder kunst.

Hij was, evenals Bidlo, door grote meesters gefascineerd: Rafael, Leonardo da Vinci, Piero della Francesca, maar ook Picasso, Matisse en De Chirico⁴⁹. Maar hij kopieert ze niet zoals Bidlo, die meestal ook dezelfde maat aanhoudt, hij verkleint ze, hij herneemt ze anders, via de technieken van massale reproduceerbaarheid; de naam Benjamin wordt regelmatig in verband gebracht met Warhol. Waar fotografen en filmmaker meestal kunst willen maken en mimetische illusie creëren, gebruikt Warhol deze technieken ten behoeve van verdere vervreemding, ten behoeve van een steeds verder verwijderen van de

⁴⁸ Zie José de Mesa y Teresa Gisbert, *Historia de la pintura cuzquena*, Lima, 1982, plaat nr. 593.

⁴⁹ Zie de tentoonstellingscatalogus *Andy Warhol - Art from Art*, Keulen, 1994. De relatie tussen De Chirico en Warhol is bijzonder interessant; zie hierover de boeiende bloemlezing van theoretische uitspraken van beiden, samengesteld door Achille Bonito Oliva in zijn *Warhol verso de Chirico*, Electa, Milano, 1982.

werkelijkheid. “I don’t know where the artificial ends and the real begins.” Eén van deze kunstgrepen is de vermenigvuldiging van het origineel. Bidlo kopieerde De Chirico, van dezelfde schilderijen maakt Warhol een viervoudige herhaling binnen één beeld. De door de Chirico opgeroepen “metafysiche” sfeer, dit tijdeloos en zwijgzaam zweven tussen het oude en het moderne, wordt door deze vermenigvuldiging vernietigd: er blijft een chaotisch ineengestremgeld geheel van lijnen over, dat het einde van de kunst en van het beeld betekent. Het beeld is geen beeld meer, het is een simulacrum dat naar het beeld verwijst⁵⁰.

Op de *Le Monde*-foto uit Phnom Penh zien we geen mensen met handen en voeten, mensen dus die een handeling verrichten - al zou die “handeling” bijvoorbeeld alleen maar bestaan uit het zitten in een stoel of op de grond -, maar alleen portretten, mensen met nauwelijks iets meer dan hun hoofd. Het hoofd, of nog exacter het gezicht, is het meest individuele van de mens, de plaats van het lichaam met de meest persoonlijke uitdrukingskracht. Het gezicht is dus het meest levende deel van de mens en kan daarom ook, wanneer het door het penseel van de schilder of de camera van de fotograaf tot verstarring wordt gebracht, door zijn onbeweeglijkheid bijzonder snel associaties met de dood opwekken⁵¹. Wat moeten we doen wanneer niet verschillende, maar dezelfde persoon een groot aantal keren op één enkel plaatje verschijnt? Hetzelfde gezicht op één plaatje vermenigvuldigen is waarschijnlijk de meest radicale manier om de klassieke mimesis te vernietigen. Het identieke is ruimtelijk op hetzelfde moment niet herhaalbaar. Wij kunnen er niets mee beginnen, we kunnen er geen verhaal mee maken, we kunnen het niet interpreteren. Het is erger dan de dood, het is noch leven noch dood, het is het visuele equivalent van Morels uitvinding.

Warhol koos voor zijn seriegrafiëen bekende sterren uit: Marilyn Monroe, Jackie Kennedy⁵² en vele anderen, maar ook een fictieve “ster”, de Mona Lisa. Het “star-system” berust op een aantal paradoxale elementen van de mediatisering. Het publiek bewondert het unieke, zijn nieuwsgierigheid wordt, bijv. door paparazzi, kunstmatig opgefokt, maar het unieke wordt daarna snel gebanaliseerd: het portret van de ster verschijnt overal, zijn persoonlijk leven

⁵⁰ Zie de catalogus *Warhol verso de Chirico*, Milaan 1982.

⁵¹ De gedachte van een verband tussen foto en dood is gemeengoed geworden sinds het werk van Susan Sontag en Roland Barthes.

⁵² De *Sixteen Jackies* van 1964 vormen ook een zeer interessant geval, omdat daarin Warhol niet alleen (van links naar rechts vier keer) hetzelfde gezicht herhaalt, maar ook, door verticaal vier verschillende momenten uit het leven van Jackie te presenteren, tevens de mogelijkheid tot narrativisatie vernietigt.

wordt uit de doeken gedaan en het blijkt dat de ster precies zo is, denkt en voelt als zijn publiek. En de ster leeft kortstondig, andere sterren verdringen hem snel van zijn plaats.

Thirty are better than one: dat is de titel die Warhol aan zijn Mona Lisa-seriegrafïe meegaf. Door diverse oorzaken is het meesterwerk van Rafael niet zomaar een heel beroemd schilderij, het is een symbool van de Westerse⁵³ beschaving geworden en dat al sinds lange tijd. Toen het in 1911 uit het Louvre gestolen was, stonden mensen die het schilderij nog nooit gezien hadden, in de rij om de lege plek te bekijken waar het gehangen had. Er zijn dus redenen om Mona Lisa een andere status te geven dan aan andere meesterwerken van de schilder-kunst⁵⁴. Mona Lisa te behandelen, via herhalingstechnieken, als een politieke figuur of filmster uit deze tijd - of eigenlijk nog erger behandelen want het zijn slordig gemaakte zwart-witproducties - betekent de kunst van zijn aura beroven: het gereproduceerde beeld verklaart hier de oorlog aan het originele beeld, de herhaling verwoest kleur en lijnen, van het origineel blijft alleen een spoor over. Herhaling is transgressie, zegt Deleuze. De kunst en de mimetische kunstenaar zijn dood. "I want to be a machine", zegt Warhol, en alle mensen zouden machines moeten worden⁵⁵.

Op elkaar lijken en enkel dingen doen die uit herhalingen bestaan: dit is de voorwaarde voor postmodern geluk.

⁵³ Ik onderstreep dit aspect ("Westers") vanwege een zeer consequente "socialistisch-realistische" uitspraak van de Koreaanse leider Kim Jong Il, die haar geheimzinnige glimlach bekritiseert: "A picture must be painted in such a way that the viewer can understand its meaning. If the people who see a picture cannot grasp its meaning, no matter what a talented artist may have painted it, they cannot say it is a good picture!" *Kim Jong Il the People's Leader*, dl 1, pp. 107-110. Foreign Languages Publishing House, Pyongyang, 1983.

⁵⁴ Vgl. Siegfried Salzmann, *Kultstar - Warhol - Starkult*, Museumsverein Duisburg, 1972 en Michael Lüthy, *Andy Warhol - Thirty are better than one*, Eine Kunstmonographie, Insel Verlag, Frankfurt, 1995.

⁵⁵ Zie zijn interview in *ArtNews*, november 1963.

Frans van Peperstraten (red.)

Jaarboek voor esthetica

ISSN 1568-2250

Trefw.: Filosofie, esthetica

© 2001 Nederlandse Genootschap voor Esthetica

Vormgeving: Joanne Vis

Druk: KUB-drukkerij, Tilburg