

# Hans Blumenberg se filosofiese begroning van die kuns as kennisvorm

*Hans Blumenberg's philosophical foundation of art as a form of knowledge*

**CHARL-PIERRE NAUDÉ**

Departement Afrikaans en Nederlands, Frans en Duits

University of the Free State

Bloemfontein

South Africa

E-pos: cpnaude.writer@gmail.com



Charl-Pierre  
Naudé\*

**CHARL-PIERRE NAUDÉ** is 'n digter en prosa-skrywer en die outeur van verskeie digbundels: *Die Nomadiese Oomblik* (Tafelberg, 1995), *In die geheim van die dag* (Protea Boekhuis, 2005), *Against the light* (Protea, 2007) en *Al die lieflike dade* (Tafelberg, 2014). In 2018 verskyn die roman *Die ongelooflike onskuld van Dirkie Verwey* (Tafelberg) uit sy pen. Hy is ook bekend as literêre resensent. Van sy gedigte, prosastukke en opstelle is in Nederlands, Duits, Frans en Noorweeg vertaal en in toonaangewende tydskrifte gepubliseer. Verskeie van sy publikasies het literêre toekennings in Suid-Afrika ontvang. In 2022 behaal hy 'n doktorsgraad in die filosofie aan die Universiteit van die Vrystaat. Hy is 'n navorsingsgenoot aan dieselfde universiteit se Departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans. In 2023 verskyn sy boek oor die filosofie, *In die rede geval: waarom die mens mites maak*.

**CHARL-PIERRE NAUDÉ** is a poet and prose writer. He is the author of several poetry anthologies: *Die Nomadiese Oomblik* (Tafelberg, 1995), *In die geheim van die dag* (Protea Boekhuis, 2005), *Against the light* (Protea, 2007) and *Al die lieflike dade* (Tafelberg, 2014). In 2018 his novel *Die ongelooflike onskuld van Dirkie Verwey* (Tafelberg) appeared. He is also known as a reviewer of literary works. Some of his poems, essays and prose have been translated into Dutch, German, French and Norwegian and have appeared in leading literary magazines. Several of his publications have garnered literary awards in South Africa. In 2022 he was awarded a doctoral degree in philosophy by the University of the Free State. He is a research associate at the same university in the Department of Afrikaans and Dutch, German and French. In 2023 his book on philosophy for today, *In die rede geval: waarom die mens mites maak* [translatable as "Reason interrupted: why myths exist"], became available in leading bookstores.

\* Foto-erkenning: Fotogezet, Berlyn

**Datums:**

Ontvang: 2023-01-12

Goedgekeur: 2023-07-29

Gepubliseer: September 2023

**ABSTRACT*****Hans Blumenberg's philosophical foundation of art as a form of knowledge***

*Blumenberg's philosophical anthropology, about the origin and development of imaginative thinking among early human beings, serves as the backdrop to this article about the reasons art exists as a human activity. The article could be read in conjunction with a prior set of two articles by myself (in Afrikaans), "Hans Blumenberg's philosophical anthropology" and "Hans Blumenberg's model for the evolution of thought". Blumenberg posited that a strong connection exists between the earliest existential anxiety and the development of self-consciousness in humans and that this sets the human apart from the natural animal. My article looks at the evolution of thinking about art in the European human being, the way it occurred in various historical times, against the backdrop of the first thinking responses in primordial times.*

*Art originated as a form of wishful thinking, as part of a survival response, which compensated for the early human's sudden lack of belonging in the world. This sudden lack occurred when the creature accidentally strayed from its earliest natural habitat – that of being enclosed by primordial forests – and ended up on the open grasslands exposed to all kinds of dangers. As a result of this catastrophe, the early creature was confronted by the "absolutism of reality", as Blumenberg calls it, i.e. a near total lack of control over his own destiny in the face of overpowering factors of reality. The creation of art had a direct connection to this abysmal existential anxiety because it featured forms of imaging that assuaged the anxiety. Through the ages and to this day art plays a pacifying role in human culture. Blumenberg points out that the earliest developed forms of thinking were mostly of a mythical nature, i.e. of a wished-for or dreamt-up nature, such as the creation of the gods, and art in its first forms was part of this response. The primordial humans placed the gods between themselves and the absolutism of reality. They could approach the gods for favours or at least ascribe their sufferings to the wilful actions of these all-powerful beings. The humans made art as a form of assuaging their anxieties but as makers they had to make sure that they did not transgress on the gods' primary right of creation. Move on now from primordial time to historical time. Especially in the Middle Ages, the human being found itself in a position of intense negotiation with Christian theology and with God as the Creator to make sure that while they created things they still could rely on the favour of the Creator. My article looks at Blumenberg's analyses of historical epochs, defined as such by him, that preceded the Modern Epoch and how this diachronic historical process eventually opened up the space for modern art to make its appearance. According to Blumenberg, the nature of the epochs and the reality concepts that govern these epochs, as well as their intermediary junctures, can only become apparent in retrospect. It is Modernity and the phenomenological ability that comes with modern times that enables this retrospective awareness in people. Blumenberg believes that the shapes of knowledge – be it philosophy, religion, culture or art – exist in particular ways within the broad machinations of an epoch – a way that pertains to that epoch alone. Knowledge has certain functions that may change in a follow-up epoch. Every epoch's institutions and traditions have the primary goal to ensure the survival of the human being as a social being (i.e. a failed natural creature).*

*Aristotle's idea of "art as mimesis of nature" was the conception of art that reigned from European Antiquity through the Renaissance to early modernity. It was an idea designed to keep the favour of Providence while humankind slowly, and hidden to itself, expanded human autonomy in its self-expression. The Aristotelian God was the maker of things, based on the Forms of Plato, through the influence of Neoplatonism, and people did not exist as anything else but a subsidiary part of God's creation. The article traces several reoccupations within*

*the Aristotelian scheme towards the eventually fully autonomous modern artist. All the reoccupations happened within reigning Christian theology, including the last vital one, the freeing of the human will on account of the expanding influence of Augustine's free-will thesis. It was theology that governed all knowing and its possibilities.*

*But the changing of the guard in the reoccupation process leading to the meanings of modern art was laborious and slow. The "logic" of a particular threshold-period, namely the Renaissance of Leonardo da Vinci, was still bound up with the idea of a privileged viewpoint within the Aristotelian mimesis structure, much comparable in structure to the scientific observations of Copernicus. Both thinkers were still coming to terms with the unseating of the centrality of the given world. Blumenberg's critique of Paul Valéry's wished-for analysis of Leonardo in Valéry's own modern terms, argues that premodern art can only be understood for what it says if judged within the function of its own epochal frame. However, Blumenberg admires Valéry's terms for modern art, especially the term *objet ambigu*, which finally leaves behind the privileged window image of art that reigned supreme during the Renaissance. The *objet ambigu* is an art product that has full spacial dexterity and movement. My article argues that the hard-earned freedoms that characterise the *objet ambigu* bring new securities as well as insecurities to the human being's world concept. One of the great gains for the modern mind is that it can consciously view meanings in terms of phenomenology, that is in a distanced way as if he is in the other time despite being in his own time. The earliest patterns of meaning that were devised by a primordial mind are mythical. These are so basic to thinking that they are imperishable, and still very instrumental in the communication modes of modern art, as my analysis of a Robert Frost poem shows. But the metaphorology underlying these "significance structures" has now been rendered self-conscious in the human, compared to the human of premodern and primordial art.*

*In conclusion, it is postulated that certain shifts in late modernity are bringing about new forms of the absolutism of reality and existential anxiety, and that these have definite implications for the art product. Blumenberg's reality concept (*Wirklichkeitsbegriff*) of *Widerstand* ("withstanding") – of a world utterly traumatised by its freedoms and divisions – seems particularly apt, and my article cautions that the late modern state of affairs holds a threat to the freedom and intentional dimensionality of the *objet ambigu*. The reason for this, I propose, is that a world disunited in its attempts to save its rhetorical bulwark – i.e. the broad range of human mind activities that sets him apart as a social being – will be inclined to demand simplicity and partisan allegiance from the late modern artist, which amounts to an anti-modern and retrogressive stance despite all our means available to the contrary.*

**KEYWORDS:** anthropology; Aristotle; Hans Blumenberg; Leonardo da Vinci; metaphorology; modern art; mimesis; modernity; mythical; Neoplatonism; Paul Valéry; Odysseus; phenomenology; rationality; Renaissance; Robert Frost; late modernity

**TREFWOORDE:** antropologie; Aristoteles; Hans Blumenberg; fenomenologie; Leonardo da Vinci; metaforologie; mimesis; moderne kuns; moderniteit; mite; Neoplatonisme; Paul Valéry; Odysseus; (die) rede; Renaissance; Robert Frost; laatmoderne

## OPSOMMING

Die artikel gee ’n uiteensetting van die ontstaansredes vir die aktiwiteit van kuns teen die agtergrond van Hans Blumenberg se antropologie van die denke. Kuns is ten diepste ’n oorlewingsmeganisme en een van die mens se vroegste denkvorme. Volgens Hans Blumenberg se filosofiese antropologie bestaan daar ’n sterk verband tussen die noodsaak om kuns te skep en die beswering van eksistensiële angs, wat teruggaan na die mens se vroegste tyd van ’n selfbewussyn. Die vroegste denkvorme was mitewerkend van aard, en hieronder val die vroegste kuns ook. Dan beweeg die artikel van die primordiale na die (meer onlangse) historiese tyd, en karteer dit die Europese mens se veranderende kunsopvatting vanaf die Antieke Tyd tot by die Moderne Tyd teen die agtergrond van die filosofiese antropologie. Op grond van Blumenberg se model van tydperke wat volgens hul eie afsonderlike “tydslogika” funksioneer, en sy siening van “werklikheidsbegrippe”, wat tye en tydsgewigte tipeer, word die verskeie stadia van die Aristoteliaanse model van kuns bekyk in terme van die werking van “reokkupasie” – Blumenberg se begrip vir hoe die funksies van ideesisteme in historiese tyd evolueer. Die Aristoteliaanse opvatting het geglo kuns is die nabootsing van die natuur (Skepping). My artikel illustreer hoe die een na die ander term in hierdie opvatting sy funksie verander het totdat dit die moderne kunsopvatting, wat nie meer op nabootsing gegrond is nie maar op die selfstandige selfverwysende kunswerk, moontlik gemaak het. Leonardo da Vinci word binne die Renaissance-werklikheidsbegrip met die *objet ambigu* van die moderne kuns vergelyk. Die bedreiging wat ’n opnuut getraumatiseerde laatmoderne tyd vir die funksionering van die *objet ambigu* inhou, word bekyk.

### 1. Inleiding

Hierdie artikel kan in samehang met my tweeluik-artikels, “Hans Blumenberg se filosofiese antropologie” en “Hans Blumenberg se model vir die evolusie van denke”, gelees word (2023a en 2023b). Die artikel kyk na die ontstaan van kuns teen die agtergrond van Blumenberg (1920–1996) se filosofiese antropologie. Die filosofiese antropologie behandel die voorgeskiedenis (primordiale tyd) van die mens, waar hy sy ontstaan as denkende wese gekry het. Ek kyk aan die hand van Blumenberg na hoe die Europese kultuur die aktiwiteit van kuns deur die eeue tot in die moderne tyd aan sigself gelegitimeer het. Die oermense het aanvanklik die gode tussen hulself en die absolutisme van realiteit geplaas en die gode sou in beheer van die ongenaakbare natuur staan. Vir lank moes die mens as makers – van kuns sowel as artefakte – die gode, die oorspronklike makers van dinge, in ag neem wanneer dit kom by hul eie pogings om die gode met skeppings “na te boots”. Veral in die Middeleeue het die mens in ’n posisie van intense onderhandeling met die Christelike teologie en God die Skepper gestaan om seker te maak dat die kuns nie op lasterlike wyses met die skeppingsdaad omgaan nie, sodat die mens steeds die Skepper se guns waardig kon bly. Die kuns het dus altyd ’n “negatiewe” konnotasie van moontlike transgressie gedra, volgens die Blumenberg-komentator Johannes Endres (in Bajohr, 2022:25).

Die onderhawige artikel kyk na Blumenberg se ontleding van die opvolgende historiese tydskontekste soos deur hom gedefinieer (Blumenberg, 1983;1990) wat die kuns van die Moderne Tyd voorafgegaan het, en hoe hierdie diachroniese historiese proses uiteindelik die nodige speling kon skep om die moderne kuns moontlik te maak (Endres, 2022:18). Blumenberg se siening van die bestaansvorme van kennis – onder meer filosofie, religie, kultuur sowel as kuns – is dat die vorms waarin enige kennis op enige tydstip bestaan op ’n *bepaalde* manier binne ’n tydperk (ook ’n epog genoem) funksioneer. Volgens Blumenberg word ’n epog en

die werklikheidsbegrippe (Feger in Bielik-Robson & Whistler, 2020:239) wat die epog (of tydsgewig daarbinne) aangevuur het of steeds aanvuur, eers sigbaar in historiese terugskoue. Elke tydperk se instellings en gebruike funksioneer egter met die oorkoepelende doel om die mens se oorlewing as blootgestelde en gefaalde natuurlike wese te bly verseker. In die plek van natuurlike oorlewing het maatskaplike oorlewing gekom (kyk Naudé, 2023a). Elke epog gaan met die basiese synsvrae van oorlewing om, maar op die maniere wat eie is aan daardie epog aangesien die mens en sy situasie veranderlik van aard is. Elke epog probeer om die synsvrae soos “Wat is die sin van die lewe?”, en “Waarop kan die mens hoop?” (Naudé, 2023c:77) te beantwoord. Dit is die vrae wat ontologie in die hand werk.

Die mens het in sy primordiale tyd sy natuurlike instinkte verloor toe hy sy natuurlike bestaansorde in die reënwoude verloor het (Blumenberg, 1990:4). Sedertdien moet hy as ’n kwesbare en blootgestelde wese op kunsmatige wyses hiervoor vergoed om sy oorlewing te verseker. Hierdie oorlewing berus op die mens se instellings, kennisvorme, gebruike, en kuns – dít in teenstelling met die natuurlike wese wat hy eers was wat met sy instinkte, en as ’n biologiese onderdeel van sy omgewing, oorleef het.<sup>1</sup>

Toe die ontrukte mens hom eers in ’n vyandige omgewing bevind het, het hy ’n “retoriese bolwerk” tussen hom en die natuur opgestel (Pavesich, 2008). Uit selfbeskerming word die mens nou ’n selfbewuste wese, en die retoriese bolwerk vervul die oorlewingsrol van ’n “prostese”.<sup>2</sup> Die fokus van my artikel verskuif dan van die primordiale na die historiese mens en laasgenoemde se kunspraktyke. Histories gesien, het een van die invloedrykste beskouings oor wat kuns is, naamlik Aristoteles se siening dat kuns “’n nabootsing van die natuur is”, lank die botoon in die geskiedenis van kuns gevoer. Die ontsag vir God wat van die kuns verwag word, ten einde God se beskerming waardig te bly, spreek uit hierdie siening. Ek wil argumenteer dat die klem op “natuur” (as sinoniem vir “Skepping”) ’n spanning met die ontstaansrede van die mens as sosiale wese vorm wat juis ’n *wegtrek van die natuur* veronderstel. Dit is egter eers in die Moderne Tyd dat die mens kan sien hoe ver sy aard, en die ware aard van sy kuns, nog altyd van die natuur en die natuurlike verskil het. Dit is eers nou dat mens kan sien dat kuns niks met die natuur te make het nie en alles met die mens as ’n sosiale wese (Pavesich, 2008:429). Die vorm van kuns wat hierdie erkenning ten beste vergestalt, is die vorms van die moderne kuns (Endres, 2022).

Blumenberg voer aan dat dit die soort bewustheid is wat in die moderne era aangetref word wat die *sigbaarheid* van die etos van voorafgaande epogge, sowel as die een waarin die mens hom tans bevind (die Moderne Tyd), moontlik maak.<sup>3</sup> Omdat die mens altyd veranderinge binne sy heersende kennisraamwerk moet bestendig, vanweë die behoudende aard van alle historiese kennisraamwerke (Blumenberg, 1983), word die ooreenkomste met die ou kennis-aannames benadruk ten koste van die veranderinge wat onder druk heimlik ingevoer moes word. Ek argumenteer voorts op Blumenbergiaanse gronde dat die Antieke Tyd, die Middeleeue,

<sup>1</sup> Ek verwys hier na die argumente uiteengesit in die eerste van die genoemde tweeluk wat op Litnet gepubliseer is. (Kyk Naudé, 2023a).

<sup>2</sup> Die woord *prostese* is onder meer deur Sigmund Freud (1856–1939) in ’n soortgelyke konteks gebruik en ek pas die metafoor hier aan vir my eie gebruik. Die term kom by verskeie ander filosofie ook voor. Dit pas by die begrip “techne”, waarin die mens met praktiese uitvindings die effekte van sy liggaam verleng ter selfbeskerming van daardie liggaam.

<sup>3</sup> Soos reeds geïmpliseer, word die verandering in tydperk gemerk deur ’n verandering waarin die basiese menslike synsvrae *anders* beantwoord word. Met “beantwoord” word nie soseer nuwe antwoorde bedoel nie, maar nuwe maniere waarop die ou vrae se behoeftes vervul word. Hierdie verandering in wyse van beantwoording word ook in die verandering in kunsopvattinge aangetref en is die onderwerp van hierdie artikel.

die oorgangstyd van die Renaissance, en die Moderne Tyd almal deur 'n veranderde samehang in hul kennisraamwerk getipeer word, en dus het kuns telkens binne die nuwe werklikheidsbegrip 'n gewysigde oorkoepelende funksie verkry.

My artikel impliseer 'n afleiding van my eie – dat die historiese opvatting van kuns as mimesis-van-die-natuur 'n nostalgiese hunkering in die mens na sy verlore natuurstaat verraa. Ondanks kulturele ontwikkelings, wat die mens se retoriese bolwerk bestendig en uitbrei, bly die mens gebonde aan die voorwaardes van oorlewing van sy traumatiese oorsprong, waarin die *oorlewingsfunksie* van aktiwiteite voorop staan. Hiervan is die sentrale plek wat die mitewerkende patrone (uit die mens se vroegste gewaarwordinge) tot vandag toe beklee in die moderne kuns, 'n klinkklare bewys – en dit terwyl die moderne kuns en lettere 'n baie ontwikkelde en verwikkelde aktiwiteit is. (Kyk Blumenberg, 1990).<sup>4</sup>

## 2. Kuns as mimesis van die natuur

Sedert Aristoteles (384–322 v.C.) in die Antieke Tyd, was die oorwegende opvatting oor kuns dat dit bedoel is om “die natuur na te boots” (Blumenberg & Wertz, 2000:17). Daarmee word bedoel dat kuns uitbeeldings van “die natuurlike” Skepping is. Dit was 'n manier om God te erken. In die woorde van Hans Blumenberg, soos vertaal en ingelei deur Ann Wertz, in “‘Imitation of nature’: Toward a prehistory of the idea of the creative being” (wat na sy dood verskyn het):

For almost two thousand years, it seemed as if the conclusive and final answer to the question, ‘What can the human being, using his power and skill, do in the world and with the world?’ had been given by Aristotle when he proposed that ‘art’ was the imitation of nature – the concept of *techne*. With this expression the Greeks indicated more than what we today call technology: It gave them an inclusive concept for man’s capacity to produce works and form shapes, a concept comprising the ‘artistic’ and the ‘artificial’ (which we so sharply distinguish between today). (Blumenberg & Wertz, 2000)

Hierdie was die vorm waarin kuns gelegitimeer is vanaf die antieke tye tot aan die einde van die Renaissance. Dit is 'n opvatting wat ooreenstem met Blumenberg se indeling van die mens in historiese “werklikheidsbegrippe”. Die werklikheidsbegrip van “onmiddellike getuieis” tipeer die Antieke Tyd,<sup>5</sup> en die werklikheidsbegrip van “gewaarborgde kennis” tipeer die Middeleeue (Feger, 2020:239; kyk ook Naudé, 2023b). In albei werklikheidsbegrippe dink die mens aan die werklikheid as 'n vasstaande wêreldstelsel wat buite die mens bestaan maar waarvan hy ook 'n onderdeel is. In die Antieke Tyd was dit “die dinge” soos hulle “byderhand” vir die mens en “in hulself” bestaan het. In die Middeleeue was dit hoe dinge deur die sanksie van God bestaan het (Feger, 2020:240) en aan die mens deur Hom “oorhandig” of *openbaar gemaak word*.

<sup>4</sup> In terme van die Duitse estetiese tradisie, kom Blumenberg in die prentjie ná Martin Heidegger (1889–1976), en Ernst Cassirer (1874–1945), wat bou op GWF Hegel (1770–1983). Al drie het kuns in hul histories-hermeneutiese rol beklemtoon waarmee Blumenberg met sy filosofiese antropologie die verste gaan, nadat Immanuel Kant (1724–1804) die behoeftes vir kuns vanuit die individuele gees gepriem het. My ontleding se fondament is juis in die antropologiese geleë, waarby Heidegger en Cassirer aanhaak, maar hulle maak albei in wisselende mate die fout waarteen Blumenberg in sy analise van Leonardo waarsku, naamlik om aannames vanuit die eie tyd op 'n antropologies of histories andersoortige raam te projekteer. (Kyk Naudé (2023a) en (2023b); sien ook Hammermeister (2002)).

<sup>5</sup> Waarin die daarheid van dinge as ooglopend aanvaar word.

Aristoteles se mimesis-denkebeeld oor kuns is geskoei op Plato se konfigurasie oor die aard van die ondermaanse wêreld: die wêreld bestaan uit afskynsels van die ware Vorme soos hulle in die Ideëryk voorkom. Soos reeds gesê, is dit my afleiding dat dié opvatting ’n ironiese aangetrokkenheid tot “die natuurlike” by die mens weerspieël, en dit bekragtig ’n nostalgie vir die natuurlike. Maar Blumenberg se filosofiese antropologie postuleer dat die mens se oorlewing as spesie juis gebeur het deurdat hy die natuurlike ten gunste van die maatskaplike versaak het. Dit is ’n refleks wat, in teenstelling met die wrede natuur, vir die mens (as ongelukkig kwesbare wese) ruimte laat (Pavesich, 2008). In hierdie oer-maatskaplike opset het die mens verskeie soorte konstruerte gefabriseer om sy retoriese bolwerk teen die natuur te vestig. Een hiervan was die kuns. Dié bolwerk, wat religie en sosiale instellings insluit, gaan deur historiese ontwikkelings wat telkens in nuwe tye die mens herdefinieer in terme van die verstelde *funksie* van die bolwerk, terwyl die mens hierdie funksieveranderinge deur die tye heen vir homself probeer wegsteek het om nie ongeborge te voel nie.

Dit is op hierdie punt dat Blumenberg as kommentator oor die oorsprong en die legitimasië van kuns in die prentjie kom. Blumenberg se model van hoe idees in die geskiedenis aanpas, is dat idees volgens nuut gevraagde *funksies* evolueer en nie volgens oorgelewerde essensies nie. Ek sal hierna verwys as Blumenberg se reokupasie-teorie van evolusionêre idee-ontvouting. (Blumenberg, 1983:xxi).

Aristoteles se siening van die nabootsing van die natuur sluit ook in: “aanvulling van die natuur” (volgens die natuur se reëls) (Blumenberg, 2000:17). Kuns sluit dus die beeldende kuns (nabootsing van die natuur) sowel as die ambagte (aanvulling van die natuur) in. Die insluiting van die ambagte is ’n bedekte argument ten gunste van die kunsmatige, wat eeue later sou help om die beslag van die moderne kunsopvatting te vestig (volgens ’n reokupasie-proses wat ek verdaan illustreer). Die legitimasië van die kunsmatige gebeur by Aristoteles volgens wat “die natuur self sou gedoen het in die geval van ’n aanvulling”. Aristoteles het die voorbeeld gebruik van “om huise te bou” en dit gelykgestel met die natuur wat “huise sou kon laat groei” (Blumenberg, 2000:18) – alles as een en dieselfde realiteit. Maar iets gebeur met verloop van tyd deur middel van die grenslose moontlikhede van die “kunsmatige”, wat uiteindelik op die kunsopvatting van die moderne uitloop. Die moderne opvatting het oplaas gebeur deurdat die mens verskeie terme in die gelykstelling *mimesis* = *natuur* in die tydsverloop aangepas het, totdat Aristoteles later nie meer in die formule herkenbaar is nie. Die moderne Franse digter en surrealis, André Breton (1896–1966), het juis gesê “dit wat nie is nie, is net so werklik soos dit wat is” (Blumenberg, 2000:19). Breton het die woord “intens” gebruik as beskrywing van “werklikheid” – dus in terme van ervaring – en so het hy die setel van kunsskepping in die mens self geplaas (nie meer in “die natuur” nie). Dit is ironies dat dit juis die antieke beginsel van die ambagte is wat die groot omwenteling (weg van die natuur en na die mens toe) teweeggebring het – terwyl ’n sekere hubris in die moderne kunsopvatting, wat hieruit voortgekom het, juis die ambagte en die “hoër kunste” wil skei.<sup>6</sup>

### 3. Die pad van reokupasie tot by die vroegmoderne kunsopvatting

Hoe lyk die veranderinge wat aanleiding tot die moderne opvatting van kuns gegee het soos wat dit uit die Aristotelianse opvatting van mimesis gegroei het?

<sup>6</sup> Met sy beskoulike werk oor die werk van NP van Wyk Louw, getitel *Sublieme ambag* (1977), het die Afrikaanse literator FEJ van Rensburg by implikasie hierdie onderskeid van die hoër moderne ten gunste van die antieke namens Van Wyk Louw gekritiseer.

Blumenberg skets breedvoerig die redes waarom reokkupasie altyd 'n *voorwendsel* nodig gehad het wat die skyn van deurlopendheid kon handhaaf terwyl idees hul funksie *heimlik* verander. Dit is omdat die mens jaloers oor die standvastigheid van sy retoriese bolwerk waak en onbewustelik verkies dat die veranderinge wat ingevoer word “agter sy rug” gebeur. (Blumenberg, 1990:xxiv).<sup>7</sup> Reokkupasie is 'n proses waarin idee-sisteme (en idees binne daardie sisteme) aangestuur word as “onveranderd”. Maar dan het die funksie van die idee of sisteem wel verander om aan nuwe lewenseise te voldoen – sodat dit eintlik nuwe idees is onder die ou name. Teen die tyd dat die moderniteit aanbreek, het die manier van kommunikeer van 'n kunswerk van *verwysend na iets “in die natuur”*, soos dit altyd was, verander na 'n kommunikasieprodukt *wat na sigself verwys*:

A [modern] work does not refer through suggestion or representation to some other, antecedent entity; rather, it has an authentic share of Being in the human world. (Blumenberg & Wertz, 2000:19) (my kursivering).

Blumenberg skryf dat die ruimte van vergunning wat die moderne kunstenaar nodig gehad het om sy nuutgevonde kreatiwiteit in los te laat daarmee te make gehad het dat hy steeds gedink het hy brei maar net Aristoteles se aksioma van natuurnabootsing uit. Die “gewelddige passie” waarmee die moderne kunstenaar oplaas sy verskyning maak, het egter te doen met 'n *reeks* voorafgaande reokkupasies – veranderinge in die heersende ontologie – wat alles onder die voorwendsel van daardie ou beginsel “mimesis” plaasvind.

### 3.1 'n Middeleeuse reokkupasie voorspel die Moderniteit

Blumenberg se opstel, wat in Wertz se Engelse vertaling in 2000 verskyn, wys hoe hierdie reeks reokkupasies in die Aristoteliaanse opvatting vaardig word. Hy bespreek spesifiek 'n anekdote verskaf deur die Duitse geestelike Nikolaas van Kusa (1401–1464) in sy *Drie Dialoë* van 1450.<sup>8</sup> Daarin vind 'n gesprek plaas tussen 'n ongeletterde ambagsman, genaamd die Idioot, en 'n Skolastiese filosoof, die sogenaamde Retorikus (wat 'n mens as 'n politikus in vandag se terme kan beskryf). Die “Idioot” verduidelik trots aan die twee hooggeplaaste “brengers van lig” hoe “prestasie” die beginsel is waarvolgens hy sy lewe inrig – omdat hy “die kuns” verstaan hoe om lepels te maak! Al drie gesprekslede verstaan onder “kuns” dat imitasie van die natuur ter sprake is – die goddelik gesanksioneerde beginsel waarvolgens alle skeppende siele moet funksioneer. Maar wat kuns is, het reeds op hierdie vroeë stadium meer as imitasie geword. Dit wat die kunstenaar/ambagsman naboots, word nou reeds breër gesien – as die *oneindige kuns van God (ars infinita)*. Hierdie *ars infinita* sluit die “onverwerklikte idees van God” in. As mooi gekyk word, is daar reeds min sprake van die idee van direkte imitasie hier:

The spoon, not exactly a work of high art, is nevertheless something absolutely new, an *eidōs* not represented in nature, and the simple layman is the one who fashions it. “I do not imitate the visible form of any natural object” [verklaar die Idioot trots] (Blumenberg & Wertz, 2000:20)

<sup>7</sup> In *The legitimacy of the modern era, Work on myth* (1983) en *The genesis of the Copernican world* (1987) word die argument uiteengesit.

<sup>8</sup> Blumenberg gebruik nie die term *reokkupasie* in die Blumenberg/Wertz-artikel nie, wat so bekend onder sy kommentators soos Robert Wallace, ook een van sy vertalers (Blumenberg 1983; 1987; 1990), geword het. Maar hy verskaf wel van die beste illustrasies van reokkupasies in sy oeuvre.



Die Idioot – Kusa is hier myns insiens ironies in sy verwysing na die ambagsman se onselfbewuste wysheid – toon aan die hooggeplaaste here hoe ’n reekcupasie in die opvatting oor wat kuns is, besig is om plaas te vind sonder dat enige van die drie weet dit is wat besig is om te gebeur. Omdat dit nou toelaatbaar geword het om die natuur in sy gemanifesteerde sowel as nog-nie-gemanifesteerde vorms “na te boots” (alles deel van een deurlopende spektrum van imitasie), en omdat die ongemanifesteerde vorme eindeloos gaan wees omdat die Skepper van die natuur, naamlik God, se skeppingsmoontlikhede eindeloos is, sluip ’n betekenisverandering in ’n belangrike term tersluiks in. ’n *Weergawe* hoef nie meer net ’n nabootsing te wees van iets wat reeds bestaan nie, maar kan in beginsel ook ’n “weergawe” wees van iets wat nog nie op aarde verwesenlik is nie. ’n Begrip oor kuns het nou ontstaan wat ’n spelning toelaat wat deur die woord “kreatiwiteit” gedra kan word, maar wat steeds onder die begrip “weergawe” (nabootsing) opereer.

Blumenberg wys daarop dat die Middeleeuse kunstenaars en digters (in teenstelling met die ambagsmanne) ’n “arsenaal van metafore en kategorieë” (2000:21) tot hul beskikking gehad het en gereeld oor die aard van kuns nagedink het, helaas slegs in konformistiese terme. Dit was die ambagspersoon – hy wat nié die middele tot nadenke gehad het nie en wat “at a loss for words [*Sprachlosigkeit*]” was, wat die sprong geneem het juis omdat hy nie (soos die digters) die middele gehad het om dit te keer het nie (2000:21). Die ambagsman wat spronge maak maar nie die middele het om daarvoor na te dink nie, het egter ’n kommerwekkende nasleep tot in die moderne tyd gehad, skryf Blumenberg:

It is not until today – when the technological arena is held in high regard as something “useful to society” – that the very striking situation has arisen in which the people who determine the face of our world most powerfully know the least about, and know the least how to express, what it is they do. (2000:22)

Nou, amper dertig jaar na Blumenberg se dood, met die uitkringende kommunikasiemoontlikhede van sosiale media en die kuberruim, is dieselfde gebrek aan nadenke, wat nou baie groot etiese implikasies het, by die tegnologie te bespeur.<sup>9</sup> Dit het die kunstenaars en digters der tye gepas om hulself te waan as die enigste definieerders van menslike skepping, terwyl hul slegs lippediens betoon aan die ambagsman, en ek sal argumenteer dat hierdie situasie ons by die huidige dilemma van onnadenkendheid so tekenend van die surveillance-kultuur uitgebring het.

Een van die tegnologie se grootste deurbrake, die vliegtuig, was ’n egte *uitvindsel*, net soos die lepel. Dié idee by Leonardo da Vinci (1552–1519), en by die Wright-broers (Orville (1871–1948) en Wilbur (1867–1912)) se eie vroeë pogings, het misluk om die meganika van vlug in voëls na te boots. Daardie idee is noodgedwonge vervang met ’n nuwe tegniese beginsel, die draaiskroef. Die draaiskroef was nie iets wat op opvallende wyse in die natuur in verband met vlieg voorgekom het nie – nóg in die veld van die *imitatio* (van werklike verskynsels),

<sup>9</sup> Volgens my het die positiewe van die Middeleeuse *Sprachlosigkeit*, naamlik dat dit nie toegang gehad het tot hindernisse wat spronge kon verhoed het nie, in die laatmoderne tyd in ’n negatiewe verander.

<sup>10</sup> Die draaiskroef kom wel voor in die landbou sedert 234 v.C in die vorm van die Archimedeskroef, ontwerp deur die Griekse wiskundige Archimedes van Sirakuse (287 v.C-212 v.C) vir hidrouliese pompaksie – om water van laagliggende dele na hoër liggende dele te verplaas. Voor Archimedes kom die draaiskroef selfs in die Egiptiese leefwêreld voor, waarskynlik ook vir landbou-doeleindes. Maar vir die Middeleeue se hekwagters van mimesis sou ’n invoering binne ’n nuwe verband vlieg sodat dit *nuut lyk*, bevraagtekenbaar gewees het.

nóg in die veld van die *perfectio* (van sluimerende verskynsels) (2000:22).<sup>10</sup> Die vliegtuig is egter ’n uitvindsel wat in moderne tyd gebeur het toe die noodsaak om innovasies te verontskuldig reeds meer ontspanne geword het. As die drang na verontskuldiging nog dringend was, soos in die Middeleeue, sou die draaiskroef (spesifiek ten opsigte van die droom om te kan vlieg) die gevaar geloop het om ontbloot te word vir die “gevaar” wat dit was: ’n menslike uitvindsel wat nie in God se planne bestaan het nie. En dus sou dit as iets wat onregmatig onder die teologiese uitspansel bestaan, verdoem kon word. Die alternatiewe scenario, waartoe die Middeleeuse eweneens aanleiding sou kon gee, sou die draaiskroef juis as deel van God se sluimerende, geniale eindeloosheid kon regverdig, iets wat deur God opgedroom is, net soos in die geval van die lepel.<sup>11</sup> Dit sou afhang van die diplomatieke behendighede van die uitvinder.

### 3.2 *Kreatiwiteit: van toelaatbare tot onontbeerlike beginsel*

Nikolaas van Kusa se storie oor die Idioot toon hoedat dit moontlik geword het vir die teologie om kreatiwiteit as wordende beginsel te begin verdra. Die mens is met verdrag van tyd toegelaat om meer skeppend te word – soos die Idioot se geval wys – onder die voorwendsel dat “die natuur” uit die *verweselikte natuur* sowel as uit die *moontlike natuur* bestaan.

Die belangriker vraag vir Blumenberg was egter hoe ’n bloot toelaatbare beginsel tot ’n dringend onontbeerlike beginsel in die Vroeg Moderne Tyd kon ontwikkel het. Die ontploffing van kreatiwiteit in die vroeë moderniteit het skielik getoon dat die kreatiewe beginsel nie meer ’n onderdanige waarde binne ’n eeueoue stabiele opset is nie. Die kreatiewe sou uiteindelik ’n ontploffende beginsel sonder enige beperkinge word, wat ’n nuwe opset inlui. Die ou teologiese raamwerk van Aristoteles, gebou op Plato se skema van die eindige ryk van die ewige Vorme, kon teen die tyd van die nuwe ontploffende vorme net nie meer van krag gewees het nie. Ek karteer voorts die reokkupasies wat dié situasie moontlik gemaak het.

Die idee dat alle geskape dinge noodwendig nabootsings moet wees van die Platoniese Vorme – die “bloudruk” van moontlikhede – het ’n *omskrewe* wêreld aan die mens gegee. Belangriker nog, dit het beteken dat alles wat bestaan, reeds in prinsipe “geskape” was. Vir die proses van kreatiwiteit om vrygemaak te word van die opvatting dat kuns moet heenwys na reeds bestaande dinge, moes die voorwendsel dat dit nie gebeur nie, eers geskep word. Dié voorwendsel moes die logika van die magtige Aristoteliaanse stelsel gestand doen én dit gelyktydig ontduik. Dit moes ’n *onbewuste* reokkupasie-proses van stapel stuur sodat daar sekerheid kon wees dat die mens nie op die terrein van die Skepper oortree nie. Telkens het die reokkupasies die Platoniese onderbou uitgedaag, maar telkens was die Platoniese onderbou die sterkere krag, en het die voorwendsel die nuwe idee aan die ou stelsel onderdanig gemaak.

Totdat die geslaagde reokkupasies met verdrag van tyd wel meer erkenning kon begin geniet. Blumenberg verduidelik hoe:

The fundamental question here is not at all about where the authenticity of human accomplishments was first conceived, but rather about where it achieved the unique

<sup>11</sup> Die vraag kan ontstaan of die lepel werklik so innoverend was, en of dit nie net dalk ’n metafoor vir die spitgraaf was nie. Die eerste spitgraaf dateer uit die Neolitiese era, sowat 10 000 v.C. (volgens verskeie internetbronne). Die Aristoteliaanse stelsel was amper definitief vertrou met die spitgraaf, dit is nie die punt nie. Die punt is dat hierdie stelsel (hoewel veel later as die Egiptenare) met mimesis gewerk het en moeilik *nuwe uitvindings* wat nie daarmee rym nie, sou toegelaat het. Behalwe as die uitvindings buite die valkoo van die teologie plaasgevind het, soos in die geval van Kusa se Idioot wel in die begin die geval was.

metaphysical status that would allow it to be at the center of the thought of an entire epoch [die Moderne Tyd]. (2000:27)

Die enigste plek waar kunsmaking die metafisiese status kon verwerf wat die moderne kreatiwiteit tot gevolg sou kon hê, was in die domein van die teologie van die Laat Middeleeue. Kreatiwiteit moes teologiese status verwerf ten einde die ou teologie te ontset. Hoewel Plato gunstiger geoordeel het oor artefakte soos die rusbank as oor 'n skildery (wat dinge soos die rusbank naboots) (Blumenberg, 2000:25), het nabootsing in effek binne die Aristoteliese opset 'n negatiewe konnotasie bly behou: dit kon hoogstens afskynsels van die volmaakte Vorme teweegbring. Dit was so, nie soseer weens Aristoteles se filosofie nie, maar weens die invloed van die Neoplatonisme op die Laat Middeleeue, wat die Aristoteliese opset meer behoudend laat funksioneer het en nader aan Plato gedruk het (Blumenberg & Wertz, 2000). Nabootsing moes sigself bewys. Selfs die aardskepper (die Demiurg), die onvolkome godheid wat vir die *sigbare aardse skepping* verantwoordelik was – uit Plato se latere *Timaeus* – en self 'n afskynsel van die ware (vreemde) God, bly die skepper van voorkomste, nie van Syn nie. Die Syn van dinge het in die Platoniese Vorme bly setel.<sup>12</sup> En die Vorme beliggaam alles en enigiets wat moontlik is – as synde alles dinge wat in beginsel *reeds bestaan*. Die skema wat binne die Neoplatonisties deurstraalde Aristoteliese stelsel onomseilbaar was, was steeds kuns-as-nabootsing. Sodoende was die mens self irrelevant in die skema van dinge en maaksels. In die volgende sitaat verskyn die skakel wat uiteindelik alles sou verander, naamlik die *wil* van die mens. Maar die wil van die mens was vir lank nog onttrag.

The *will* has no power to bring into being; it can only will what already is, can only – like the god himself – “stay in motion.” (2000:30) (my kursivering)

Tot op hierdie stadium het die mens die nuwe ruimte om te skep gehad, maar sy wil bly ongeaktiveerd omdat dit eintlik nie as iets onafhanklik van God bestaan het nie.

'n Ander area het egter intussen vir reokkupasie oorgegaan: Alles wat is, is ook in *beweging*. Dit begin by die Aristoteliese God self, genaamd die “Onbeweeglike Beweger”. Hy plaas alles wat is en ook wat in wording is in beweging – terwyl sy *eidetiese* inhoud (die bestaansvolheid van God as denkbare sowel as ondenkbare inhoud) 'n konstante bly. Die *telos* van die skepping is dus 'n konstante, maar die besonderhede van die tussentydse dinamiese onafheid daarvan is nie 'n konstante nie. Hierdie dinamika laat in beginsel vir die mens *beweging van skepping* toe, maar gee nog geen rede waarom hy dit in aller yl sou aangryp nie:

In the interpretation of Aristotelian mimesis, the significance of the dynamic conception of nature is referred to repeatedly – not as the total, given eidetic constant, but rather as the embodiment of the generative processes producing this constant at any given time: ‘the creative force, the productive principle of this universe’. Here we have the classical distinction between *natura naturans* [die ‘werke’ van die natuur] and *natura naturata* [die mens se inwerkings op die natuur]. (2000:31)

Aristoteles hou nooit op om die *epitelein* (die weg na die doel) te beklemtoon nie, wat beteken dat die mens potensieel “op reis is” na die telos, saam met sy onaf werke.

<sup>12</sup> Dis maklik om te sien hoe menslike optredes en boetserings met sonde verbind kon word teen die tyd wat die Bybelse tradisie by die Platoniese erfenis aangesluit het. Lank voor Augustinus die individu as sondige wese getipeer het, het Plato reeds die menslike as 'n weggevalle eksemplaar van die egte getipeer.

Here lack [onafheid], in any case, does not mean ‘empty space’, but rather the developmental goal that is *never quite* reached. (2000:31). (Blumenberg se kursivering)

Die netto effek van die Aristoteliaanse skema – soos dit in die Middeleeue vertolk is – is uiteindelik dat alles wat *behoort te bestaan*, sal bestaan. En die mens is hierin maar net ’n instrument van ’n natuur wat sy eie telos as natuur sál bereik. Helaas, steeds is die nodige skakel vir wat die moderne kunstenaar sou word, nié geaktiveer nie:

What one would call ‘the human world’ basically does not exist. The human has his place at the conclusion of the physical teleology as maker and actor: He brings to completion what nature would have brought to completion; the ‘ought to be’ is immanent in nature, not in him. (2000:32)

Die ruimte vir skeppingsvryheid, en die aard van daardie ruimte – dat dit dinamies is – het intussen bly lading bykry. Volgens Heraclitus (in die Hellenistiese tyd) is die wêreldstelsel (kosmos) ’n netwerk van teenstrydighede, “wat mekaar juis nié uitkanselleer nie, net soos die polis uit ryk en arm, swak en sterk, en goed en sleg, man en vrou en droog en nat bestaan” (2000:32). Die teenstrydighede beslaan ’n verenigde geheel en gee in beginsel aan die mens die reg om “teenstrydig te skep”. Die oorkoepelende waardesisteem is steeds mimesis: Die mens kan watter kuns hy ook al wil, maak, want sy werke gaan geen effek op die uiteindelijke uitkoms van die skepping (*entelechia*) (2000:31) hê nie. Dit is nie moontlik om te sê *wat* God se volledige Skepping alles beslaan nie, slegs *dat* dit teleologies volledig sal eindig. Hierdie is ’n kosmos wat opnuut deur die Vorme omskryf word, hoewel die mens as skepper reeds sy bewegingsvryheid het. Die reokkupasies bly dus steeds lading bykry, behalwe vir die broodnodige kardinale reokkupasie, wat tot op die laaste uitbly. So het die term “die almag van God” die term “die eindeloosheid van die Skepping” begin vervang. Omdat God almagtig is, sou die wêreld waarin die mens woon die beste van alle moontlike wêreldes moet wees, het Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) gepostuleer (2000:44); sien ook Blumenberg, 1983). Die redenasie was God sou nie iets laat verweselik wat nie sy eie beste keuse is nie. Helaas, omdat die Skepping in beweging is, dit wil sê in beginsel bestaan en nie noodwendig volledig gerealiseer is nie, “the maximal version of divine omnipotence makes it necessary to say, no actual creation of the creator comprises the full extent of what He in His greatness and perfection could have achieved” (2000:42). In sy Skepping het God nie slegs die moontlike geskep nie, maar ook *die feit van alle* toekomstige en bestaande *moontlikhede*. In hierdie handskoen glip die mens as maker nou: enige skeppingsmoontlikheid het die moontlikheid om deel van God se *entelechia* te wees. Tot nou toe – op pad na die aanbreek van die moderne kuns – was dit toelaatbaar vir die mens as skepper om te skep, maar nie dringend noodsaaklik nie. Omdat moontlikheid as sulks deur God geskep is, kan die kunstenaar homself egter nou op die moontlikhede werp. Hy word dus nou in beginsel ’n aktiewe agent van die goeie. Die ontbindbaarheid van die tese “kuns is mimesis van die natuur” is besig om sigbaarder te vertoon – maar *stééds* onder die implisiete dekmantel van mimesis. Wat verweselik is, is slegs ’n deel van wat moontlik is, en die implikasie hiervan is dat kuns meer moet doen as net heenwys. Dit moet die moontlikhede self wórd:

So powerful is the foundational formula of imitation of nature, so deeply rooted in the metaphysical tradition, that its sanction for the significance of human creations cannot be dispensed with, even when it is used to express – even to proclaim! – the exact opposite of its intended meaning. (2000:45)

Daar was nou geen manier om nog te kan sê dat die sigbare die beste moontlike wêreld is nie, en daarom moet die onsigbare tot lewe gebring word. Dit wat altyd toevallig voorgekom het, word juis om hierdie rede van wesenlike belang (2000:48). Maar daar was steeds die laaste vermiste skakel wat die volledige oorgang na moderne kuns sou moontlik maak.

### 3.2.1 Die vermiste laaste skakel

Die vraag was steeds: Waarom sou die mens met soveel energie 'n nuwe wêreld wou maak? Dit had met die vrylating van mens se wil te doen.

Die mens se wil was tot nou – tot net voor die aanbreek van die moderne kuns – implisiet deel van God se telos. Die vroeë Christelike filosoof Augustinus van Hippo (354–430 n.C.) se begrip van die mens se vrye wil het met die vestiging en uitbreiding van die Christendom in die later Middeleeue radikale invloed verkry. Augustinus het aangevoer dat die mens se vrye wil die rede is vir die bestaan van sonde in die wêreld. Sodoende kon hy die almagtige God van aandadigheid aan die bestaan van sonde vryspreek (Blumenberg, 1987:xxvi). Maar dit het nou beteken die mens se wil is nie per definisie deel van God se Wil of sy telos nie. Die feit dat God almagtig is, het ook boonop beteken dat hy enige nuwe bestaan voortdurend *ex nihilo* (vanuit nuwe premisies) kon skep (Blumenberg, 1983:153), waaruit die mens nooit 'n patroon sou kon vestig vir sy kennis oor God nie. Trouens, as die mens God se weë kon peil, sou hy ook almagtig gewees het, en dit sou God nie toegelaat het nie. God se weë – die *potentia absoluta* – was nou finaal 'n geslote boek – *én die mens se vrye wil verkry 'n nuwe onus*. Dit was 'n tweede been van Augustinus se teologie, naamlik dat alleen God besluit wie die ewige lewe beërwe, wat die mens geen keuse gelaat het nie as om sy eie wil vir homself ter wille van homself te laat geld (1983:154). Dit sou nie noodwendig 'n transgressie wees nie want God se ware weë is onbekend. Die pad was nou gebaan vir die moderne kunswerk en die uiteindelijke *objet ambigu* (Endres, 2022:76).<sup>13</sup>

## 4. Hans Blumenberg en Leonardo da Vinci

Ek wil vir 'n moment die aanbreek van die moderne agterlaat en teruggaan na die kunsopvatting van die Renaissance net voor die moderne, ten einde die samehang van idees in hul tydsgewrig te illustreer. Die sentrale strekking van Blumenberg se kunsteorie is dat die logika van alle kuns, net soos van alle narratiewe, soos geskiedskrywing, en selfs die moderne wetenskap, *metaforologies* saamgestel is. Die mens dink en gee sy ervarings en mymerings weer in terme van metaforiese strekkinge wat in die eerste plek daarop gemik is om sy lewensangs vir die onbekende te sus deur die *onbekende* in terme van die reeds *bekende* te vertolk. Die mens skep 'n *bolwerk* van behoudendheid met sy lewenswêreld en instellings. Kuns probeer nie die werklikheid weergee nie, maar wil 'n verteerbare wêreld met sy verbeelding skep. Mimesis was nog altyd net die voorwendsel.

Maar al is dit moontlik om vanuit die hedendaagse tyd die ware aard van kuns in te sien – omdat die moderne mens in staat is om fenomenologies oor sy wêreld te dink – moet die historiese kuns steeds binne die verwysingsraam van die tyd waarin dit gelewer is, beoordeel word. Daarom lewer Blumenberg 'n deurtastende kritiek op die groot Franse digter en denker Paul Valéry (1871–1945) se analise van Leonardo da Vinci se werk – wat Valéry vanuit sy eie,

<sup>13</sup> Die reokkupasie toon ook by uitstek die nie-essensialistiese aard van kennis. Kennis evolueer op grond van funksies, nie op grond van onsllytbare essensies wat aangestuur word nie.

moderne raam lees. Valéry lees Leonardo asof hy 'n *komplekse moderne meester* is, terwyl Leonardo volgens Blumenberg heel vroegmodern en nog verknog aan die mimesis-model was. Daarenteen beskou Blumenberg Valéry se kunssienings wel as een van die beste formulerings *vir die raam van die moderne kuns*, waarin Valéry self werksaam was.

So skryf die Blumenberg-komentator, Johannes Endres, oor die ware fenomenologiese aard van alle kuns (soos ons as moderne mense dit nou kan sien) in vergelyking met die mimesis-model:

Blumenberg deeply distrusts images in general and representational art in particular, for the same reason that he thinks highly of the capacities of language and literature to conceptualize its subject in a contrary and nonmimetic way. Thus the prominence of the “metaphor” in his philosophy negatively affects his views on a visual imagery proper, which appears to lack the level of complexity and indirectness attributed to the former. (Endres, 2022:68-9)

Die vroegste beelde in die mens se kuns was opgestel teenoor die angswekkende realiteit buite die grot, en die oerbeeld was bedoel om genot en veiligheid te verskaf met juis 'n *kontra-feitelike* voorstelling, sê Endres. Die grotkuns was bedoel om die absolutisme van realiteit met geborgenheid te vervang, en die realiteit juis nie weer te gee nie. “It takes on the substance of the things it depicts while hiding its status as a human-made image under the guise of a natural object” (Endres, 2022). Die estetika verf oor die “original terrors” en wil niemand daaraan herinner nie. Vir Blumenberg het Valéry Leonardo se kuns verkeerdelik as 'n spel van “wiskundige metaforiek” gesien soos die moderne kuns eeue later wel sou word. Vir Blumenberg “such a description of the cultural achievement embodied in the Renaissance concept of linear perspective seems hardly accurate,” skryf Endres (2022:74). Blumenberg stem wel met Valéry saam dat kuns uiteindelik moet kan insien dat dit nie met realisme besig is nie, selfs nie wanneer die style van realisme ter sprake is nie. Maar hy verskil met Valéry dat Renaissance-kuns al in staat was om deur sy eie rookskerm te sien. Die Renaissance was nog vasgevang in die “window image” (“venster-aanblik”-funksie) (Endres) van kuns – waarin die kuns sy eie aanblik van 'n stuk realiteit as die enigste moontlike aanblik daarvan sien en die realiteit by verstek met daardie aanblik gelykstel. Dit kan ook beskryf word as die kuns van die liniêre perspektief – 'n opvatting uit die laaste fase van mimesis (Endres, 2022:75).

#### 4.1 *Verskrikking en die poëtiese*

Dit is altyd die geval dat die kuns wil troos, maak nie saak wat die toevallige tydperk se legitimasie van kuns mag wees nie. In die Aristoteliaanse opvatting is die vormvastheid wat die Platoniese Vorme aan die skepping verleen het die bron van gemoedsrus. Dit sou myns insiens aangetoon kon word dat selfs die moderne opvatting van kuns (soos gevind by Valéry) – wat fokus op die spel van kompleksmaking en die opskortings van sekerhede – nuwe bronne van gerusstelling bevat. Onderliggend aan die komplekse kunsopvatting van die moderne is 'n groot vertroue in die spel van die fenomenologie. Ek sal in die laaste afdeling verder illustreer hoe die moderne, ondanks sy grootse illlusie van selfstandigheid, nog steeds werk met die oogmerk van geborgenheid. Die vroegste denke was mities van aard, dit wil sê verwant aan wensdenkery, waarin gode en singewende patrone bedink is ter beskerming. Hierdie patrone verval nooit nie; dit is deel selfs van die moderne kunsverbeelding se taal.

Van die vroegste vorms van die optekening van mites was deur middel van die poësie. In 'n storie deur die digter Hesiodos (aktief 750 v.C.–650 v.C.) oor die godin Minerva wat 'n

oorwinning oor Medusa, die verskriklike Gorgoon-vrou, vier, sien ons 'n vroeë voorbeeld van die rol van die poëtiese om verskrikking te besweer (Blumenberg, 1990:65). Minerva het die ondergang van Medusa op haar skild uitgebeeld, en Hesiodos het 'n gedig daarvoor geskryf. Poësie bied homself as redding uit die verskrikking aan en dien as voorbeeld dat die verskrikking oorkom is.

As moderne voorbeeld wil ek die beginreëls van *Die tweede elegie* van die digter Rainer Maria Rilke (1875–1926) uit sy reeks *Duino-elegieë* aanhaal:

Elke engel is skrikwekkend. En nogtans, wee my,  
sing ek tot julle, byna dodelike voëls van die siel,  
en ek weet van julle.

(Pieterse, 2007:37) (Vertaler)

#### 4.2 *Die historiese Leonardo versus die “moontlike” Leonardo: Blumenberg teenoor Valéry*

Blumenberg se model van evolusie van die denke is gerangskik in tydperke (epogge) waarin die kunsvorms dienooreenkomstig ontwikkel van “illustreerend” (verwysend na 'n objek buite die kunswerk; mimeties) na “literêr” (vreemd makend; kompleks makend; ontsporing van gewone taal). Die poëtiese is nie 'n substantiewe begrip nie, maar 'n funksionele een wat volgens die behoeftes van die tydperke verskil (Endres, 2022:67).

Verder voer Blumenberg aan dat verskillende tydperke met verskillende werklikheids-raamwerke werk (Feger, 2020:293), onderskeibare ontologieë, dus. Die Antieke Tyd se werklikheidsbegrip (*Wirklichkeitsbegriff*) was een van “onmiddellike getuienis” (2020:293). Die dinge is daar en hulle spreek vir hulself. Die aardse “dinge” verklap aspekte van die Vorme, nie op grond van die Vorme (wat onkenbaar is) nie, maar op grond van hoe die “dinge” hul verskynings maak. Dan kom die werklikheidsbegrip van die Middeleeue, wat een van “gewaarborge getuienis” is. Hierin word die werklikheid gewaarborg deur die sanksie van God wat buite die wêreld woon. Die volgende raam, die Moderne Tyd, is een van 'n *wêreld wat homself van binne aktualiseer* (Feger, 2020; sien ook Naudé, 2023b), en word getipeer deur gedreweheid vanuit die self. 'n *Vierde raam*, wat ek met die Laat Moderniteit in verband bring, is die raam van *Widerstand* (weerstand). Op hierdie betekenis-tydsraam kom ek verderaan terug.

Ter sake nou is die raam waarbinne die Renaissance val, Leonardo se tyd – 'n tussenin-tyd van skakeling tussen die Middeleeue en die Vroeg Moderniteit. Blumenberg voer in sy beeldteorie (“image theory”) (Endres, 2022) aan dat Leonardo se kuns binne hierdie gewrigtelike tyd vertolk moet word om dit te verstaan en nie vanuit die moderne nie. Die toonbeeld (paragoon) van 'n Renaissance-kunswerk is die prentjie-beeld (*pictorial image*) wat 'n bepaalde entiteit uitbeeld. Die toonbeeld van die moderne is die “literêre teks” (soos argitektuur en musiek, wat nie na iets buite verwys nie maar 'n kommunikasie oor sigself is) (Endres, 2022:74). Die toppunt van moderne kuns word die beste beskryf deur Valéry se eie term daarvoor, die “objet ambigu” (die dubbelsinnige voorwerp). In die *objet ambigu* is daar geen sprake van mimetiese verwysing of die “venster-aanblik” op 'n losstaande werklikheid nie. My eie emblematiese voorbeeld van moderne kuns sou wees die werk van die kunstenaar Mark Rothko (1903–1970), wat ooglopend na die kunstenaar se innerlike – 'n subjektiewe wêreld van eenmalige ervaring – verwys, en wat dus nie meer mimeties optree nie. Daarenteen “betoog” die werk van Leonardo vir 'n definitiewe en *bevoorregte* perspektief, volgens Endres, wat die volle vryheid van arbitrêre ruimtelikheid en potensiele ervaring van die waargenome uitsig of objek ontsê (Endres, 2022:76). Valéry mis 'n gulde geleentheid om 'n ontleding van Leonardo

“vanuit die *epistees* van sy [Leonardo] se eie tyd” te lewer, volgens Blumenberg (2022:77).<sup>14</sup> Die Renaissance is ’n tussenin-tyd: Dit hou aan om mimetiese kuns te bevorder, maar begin dit terselfdertyd bevreemte te bevestig:

While he shifts the scope of what is imitated from the *natura naturata* to the *natura naturans* (just like Cusa did), that is, to nature’s own creativity, and thus alleviates the comparison of the artist to a godlike figure, Leonardo still seems to prolong an art-theoretical terminology that is actually outdated (2022:80).

Die sentraleperspektief-aansig waaruit Leonardo skilder, onderwerp die skilder aan ’n bepaalde aansig en skeld hom vry van godnabootsing (die alom-uitsig). Leonardo toon sterk ooreenkomste met die ambivalente posisie van die sterrekundige Nikolaus Kopernikus (1473–1543) in die Laat Middeleeue, veral op die manier waarop dit die mens van teologiese transgressie wil vrywaar. Kopernikus kon egter die aarde na die randjie van die heelal skuif omdat dit met genoeg ander punte in die heersende teologie oorvleuel het (Blumenberg, 1983:591). Kopernikus het daarop gewys dat die woning van God in die hemele is, weg van die aarde, en dat die mens saam met die aarde om God wentel. Die aarde wat om die son wentel, is gewoon ’n illustrasie hiervan, sodat die son ’n metafoor vir God word. Sodoende het die mens sy sin van geborgenheid behou terwyl sy kennisstelsel inderwaarheid radikaal aan die verander was. Insgelyks, onder invloed van Kopernikus, weet Leonardo dat die mens nie die middelpunt van die Skepping is nie, God is, maar as die mens sy oog gesentreer op die werklikheid hou soos wat dit deur God aan hom geopenbaar word, sal God aan die mens se kant bly. Van beide Kopernikus en Leonardo kan gesê word dat hulle vanuit ’n randposisie die “beste moontlike” (“gegeewe”) perspektief op sake probeer handhaaf. Maar kyk na die skuif wat heimlik gebeur: die aanvaarding van subjektiwiteit van die waarnemer as deel van enige waarneming, word reeds hier bekendgestel. En, as jou waarneming noodwendig subjektief van aard gaan wees, hoe kan jy weet dat sentrale perspektief die beste moontlike perspektief is? Soos wat die mens se bewustheid van die subjektiwiteit van sy eie waarneming groei, so sal die relevansie van sentrale perspektief kwyn – vir beide die sterrekundige en die kunstenaar van die toekoms.

Leonardo en Kopernikus bring ’n gewysigde perspektief op die Middeleeuse werklikheid mee, maar sonder om die heersende teologie te weerspreek – en tog sal hul wysigings die teologie verander. Hulle bring albei *reokkupasies* mee, wat die heersende kennisstelsel op die korte duur bevredig maar op die lange duur in iets anders sal verander. Die feit dat Leonardo se uitbeeldings met natuurlike voorkomste ooreengekom het, kon die mimesis-model ondersteun, terwyl sy aanvaarding van ’n subjektiewe blik, wat die Pandoraboks van eindelose innovasie oopmaak, vir eers verbloem kon bly:

The window image and its visual regime, we are told one more time, have been equivalents of the theoretical curiosity of Leonardo’s age and the epistemological agenda that underlies it. A truly modern art, be it visual or literary, however, has to leave both behind. (Endres, 2022:90)

---

<sup>14</sup> Teen die agtergrond van Friedrich Nietzsche (1844–1900) se betoog in *Die vrolike wetenskap*, naamlik dat etiek ook ’n vorm van die estetiese is, het hierdie kritiek van Blumenberg op Valéry se siening van Leonardo pertinente implikasies vir die geldigheid van sommige hedendaagse politieke beskouings wat etiese oordele vanuit die laatmoderne tyd op die bewegredes van optredes gevind in ander tydperke, soos die vroeë moderne, vel. So sou mens ’n Blumenbergse kritiese analise kon maak op heelparty fasette van postkoloniale studies wat tans hoogty vier.



### 4.3 Die nie-verteenvoordigende beeld as hoeksteen van die moderne kuns

Die versaking van die logika van die venster-aanblik sowel as die teoretiese kennisstruktuur wat daarmee saamhang – die vroegmoderne struktuur van die Renaissance – is uiteindelik deur die volledig moderne mentaliteit teweeg gebring. Die literêre omwentelings van die agtiende eeu, soos onder meer deur Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) vergestalt en waarvan William Shakespeare (1564–1616) ’n voorloper was, sou ook wegbreek van enige idee van mimesis. Selfs die vaste punt van kunstenaarsidentiteit wat geleë is in die subjek, verval met die latere moderne digter Fernando Pessoa (1885–1935) se heterogene liriek, waar hy gedigte onder fiktiewe subjekte se name skryf. Nog ’n voorbeeld wat ek kan noem, kom uit die filmmedium. Die film, by uitstek ’n moderne medium, wat die moderne roman se onafhanklikheid van “die natuur” vir eers wou naboots, sou finaal breek met die “natuurlikheid” van voorkomste, deur die uiterstes van subjektiewe innerlike wêreld van karakters te verbeeld in rolprente soos David Lynch se *Eraserhead* (1977).

## 5. Die kuns sien uiteindelik deur homself

Blumenberg sê die volgende oor die Moderne Tyd: dit is die tyd waarin die mens bewus met die fenomenologiese aard van sy realiteit begin omgaan (Feger, 2020). Hy kan dus binne sowel as buite sy eie werklikheidsraam staan. Dit is hierdie bewuste fokalisering waarmee die moderne kunstenaar werk, wat hom van sy voorgangers in die Middeleeue en die Renaissance onderskei. In die vroeër tye moes die kunstenaar ’n *ondeursigtigheid* ten opsigte van die ware aard van sy kennisstelsel handhaaf. Hy het geglo dat hy die realiteit (natuur) weergee, terwyl sy kuns inderwaarheid ’n verbeeldingkonstruk was wat hom teen die absolutisme van die realiteit beskerm het (Endres, 2022:83). Die moderne kunstenaar is vir die eerste keer bereid om deur sy eie historiese rookskerms te kyk (sien Feger, 2022:247). Hierdie vermoë word nou deel van sy retoriese bolwerk van selfbeskerming teen die aanslag van die realiteit, waar dit in vorige epogge sy bolwerk sou bedreig het. Die moderne kunstenaar se selfbewuste omgang met fenomenologie<sup>15</sup> en metaforologie stel ’n volkome ruimtelike beweegbaarheid van die subjek in werking. Dit stel die mens bloot, maar die behendigheid van vele wedywerende invalshoeke dra ook vir die eerste keer tot die mens se eksistensiële beskerming by. Die potensiële eindeloosheid van die mens se wêreldkonstruksies gee geleidelik meer hoop as wat dit onherbergsaamheid veroorsaak.

Blumenberg illustreer in *Work on Myth* (1990) hoe die mens se eerste waarnemings en stelsels bykans volledig mitewerkend van aard was. Die mitewerkende aard van die mens se stelsels (soos in sy skepping van die gode), meng lateraan met teoretiese en redewerkende kennis (soos in die teologie), maar die relevansie van sy mitewerkende strukture as getoetste metaforiek verval nooit nie.<sup>16</sup> Dit bly basisgewens van die gees.

<sup>15</sup> Die fenomenologie as opvatting gaan egter terug na Immanuel Kant (1724–1804) se postulering dat die wêreld soos dit in homself bestaan, met ander woorde, die aard van dinge soos wat hulle “objektief” gesproke sou bestaan – die *Ding an sich* (die ding-in-homself) – nie deur die bewussyn kenbaar is nie, omdat die mens die kenbare wêreld volgens die ontplooiing van sy menslike behoeftes in die tydsverloop gestruktureer het – en dit is alles subjektiewe konstruksies in die menslik kollektiewe sin.

<sup>16</sup> Mitewerking is waarnemings wat die geborgenheid van die mens voorop stel, en redewerking kyk na die ervaring van die mens ondanks sy geborgenheidsbehoefes (sien *Work on Myth*).

### 5.1 Die motiewe van sinrykheid

Sinrykheid is die aktiewe komponent van mitewerking. *Sinrykheid* is 'n begrip waarvan die funksie verduidelik kan word maar streng definisie ontglip, sê Blumenberg (1990:68). Sinrykheid as 'n waarde het nie 'n definitief omskrewe inhoud nie, maar het *gewigtigheid* en *omvang*. Die motiewe van sinrykheid gee patroonmatigheid aan die omringende chaos. Vandaar dat patroonmatigheid en die sinvolle verbreking daarvan 'n *sentrale eienskap* by alle kuns is. Die mitiese motiewe van sinrykheid is so deel van die mens se bewussyn dat dit ook in die teoretiese wetenskappe voorkom in die vorm van simbole en formules, twee patroongewende meganismes wat praat vir gebiede van die gees wat nie eerstehands gekarteer kan word nie.<sup>17</sup> Denkformasies wat om die een of ander rede uitstaan (*ausgeprächt* is) (1990:75), leen hul daartoe om as betekenisvol vertolk te word. Simmetrie is só 'n formasie. Simmetrie is een van die manifestasies van die mitiese motief van gelyktydigheid. Simmetrie sou vir die vroeë mens gelyk het soos iets wat nie per ongeluk is nie en dus soos 'n redding vanuit die betekenisloosheid (1990:74). As oerverskynsel is simmetrie 'n voorloper van die simmetrie wat in latere, meer ontspanne tye, die betekenis van "esteties" sou verkry. En in die teoretiese logika word die motief tot redewerende beginsel vertaal in byvoorbeeld algoritmes.

Sinrykheid kan ook as die *geslotekringpatroon* in verskynsels en narratiewe 'n opwagting maak. Soms verskyn sinrykheid as herhalings/terugkeer van iets wat as "dieselfde" voorkom. Sinrykheid manifesteer ook by die wisselwerking tussen weerstande, wat lei tot 'n verhoogde waarde van 'n figuur of 'n verskynsel weens die uitwissing van die een weerstand. Die verhaal van die omswerwinge van Odysseus is 'n voorbeeld hiervan. Sinrykheid gebruik verder die omgrensing of afsondering of isolasie van 'n verskynsel om die werklikheidsgraad van die verskynsel op 'n spits te dryf (Blumenberg, 1990:70). Vir die moderne mens is dit minder maklik om die indrukwekkendheid van simmetrie te waardeer want ons woon in 'n wêreld van tegniese massaproduksie, van vormkoekies wat juis hierdie sinrykheidspatroon naboots, en sodoende die onwaarskynlikheid van simmetrie verbloem (1990:74). Maar stéeds sal ons wel kennis neem van 'n onverwagte sameval van gebeure, óf die "selfsluitende kring" van gebeurtenisse, óf die *onderliggende ooreenkomste* in dinge en mense, veral as hierdie patrone oor 'n wye bestek van tyd en ruimte plaasvind.

### 5.2 Mitiese sinrykheid in 'n moderne gedig

Die Amerikaner Robert Frost se "Stopping by Woods on a Snowy Evening" illustreer die mitiese motief van die geslote kring in terme van die narratief van tuiskoms, en ek wil daarop wys dat dit dieselfde sinrykheidsmotief is waarop *Die reise van Odysseus* geskoei is.

Twee tuiskomste wedywer teen mekaar. Dit is die tweede tuiskoms wat as die "ware tuiskoms" voorgehou word. Hier is die gedig:

Whose woods these are I think I know.  
His house is in the village though;  
He will not see me stopping here  
To watch his woods fill up with snow.

---

<sup>17</sup> Blumenberg beskryf hierdie werking in sy werk *Shipwreck with Spectator* (1997).

My little horse must think it queer  
 To stop without a farmhouse near  
 Between the woods and frozen lake  
 The darkest evening of the year.

He gives his harness bells a shake  
 To ask if there is some mistake.  
 The only other sound's the sweep  
 Of easy wind and downy flake.

The woods are lovely, dark and deep,  
 But I have promises to keep,  
 And miles to go before I sleep,  
 And miles to go before I sleep.

(Frost, 1951:250)

Dit lyk aanvanklik of die reisiger maar net besig is om met genoeglikheid aan sy tuiskoms by sy huis en mense te dink. Sy gewaarwording oor hoe ver die pad huis toe nog is, wat in die slotstrofe herhaal word, gee die indruk van hoe sterk sy verlange na sy huis is. Tuiskoms staan dwingend met aardse oorlewing in verband en hierdie reisiger bevind hom in 'n onherbergsame plek. Hy en sy perd rus 'n bietjie en geniet die uitsig op 'n sneeubedekte woud. Die mymering vind plaas terwyl hulle rus en voordat die reis hervat gaan word.

Die twee tuiskomste, wat in die laaste twee reëls se herhaling in spanning geplaas word, is die tuiskoms by huis en haard en 'n ander tuiskoms, een wat beloop om die verteller van sy aardse reis te verlos. Die tuiskoms by die wagtende plaasopstal is trouens in 'n rigting wat weglei van die “donker en diep” woud wat die ander tuiskoms versinnebeeld.

Die groot verskil tussen hierdie gedig en Homeros se epos is dat die sinrykheidsmotief van tuiskoms, wat in beide kunswerke werksaam is, in die Frost-gedig *bewus* met die metaforiek as metaforiek omgaan.

### 5.3 Die Odysseus-tema in 'n eietydse gedig

In die gedig “Ithaka” van Breyten Breytenbach kom die groot Homeriese tema van Odysseus weer aan die bod. Dit is 'n liefdesgedig wat geskryf staan in die teken van die dood. Die gedig werk met die geslotekringmotief van argaïese mitiese konstruksies, net soos die oorspronklike Homeriese verhaal.

Die volgende passasie uit die hedendaagse gedig toon die kunswerk as Valéry se “ambivalente voorwerp”, waarin die “eiland” meer as een betekenis kan hê, en in 'n spel van meervoudige lesings opgaan. Boonop is die moderne belang van doodgaan in die gedig ter sprake, 'n beheptheid wat gebore word deur die Moderne Tyd se klem op die individualisme, en wat waarskynlik nie in ewe maat ingespeel het op die Homeriese betekenis in die antieke tyd nie. Dit beteken nie dat die Homeriese konstruk nie metafories te werk gegaan het nie, maar dit is baie onwaarskynlik dat die onafsluitbaarheid van betekenis dieselfde definiërende rol as by die eietydse gedig gespeel het. Die digter noem dit die “eerste en laaste eiland”; die “verlore begin” en die “onbegonne tuiskoms”:

Noudat my ophoutyd oor die einder kom  
 met verbleikte seile –  
 ’n eerste en laaste eiland waar slegs  
 die blinde hond my nog getrou inwag  
 vou ek hierdie skrywe in twee, vrou,  
 en lê dit, weggesteek in die koevert  
 van die verlore begin,  
 soos ’n onbegonne tuiskoms  
 voor jou deur

(Breytenbach, 2016:305)

In die betekenislae is daar onder die betekenis van “Ithaka” altyd maar ’n verdere “Ithaka”. Dit het met die moderne mens se fenomenologiese ervaring te doen. (Dit is veel meer van ’n *objet ambigu* as Frost se gedig.) Hierdie verskil illustreer die verskil in betekenisraame waaruit Homeros en Breytenbach skryf. Die Homeriese gedig is geskryf vanuit die werklikheidsbegrip van die Antieke, naamlik “onmiddellike getuienis”, en die eietydse gedig is geskryf vanuit die moderne se werklikheidsraam van *self-aktualisering*, selfgelding en verwysing na die ervaring van die waarnemende self as subjek. Daar is interessante verskuiwings in die funksionaliteit van kuns wat besig is om ook in die laatmoderne tydsgewrig plaas te vind, waarvan die genoemde voorbeeld van Pessoa emblematis is, maar dit sal die onderwerp van meer toegespitste navorsing vereis.<sup>18</sup>

## 6. Samevatting en sommige implikasies vir die laatmoderne kunswerk

Blumenberg se denke oor tydperke waarvan die betekenisraamwerke van mekaar verskil – die Antieke Tyd, die Middeleeue, die Renaissance, die Moderne Tyd en die Laat Moderne Tyd – is gewortel in sy makro-geskiedkundige en antropologiese ontledings van hoe en waarom betekenis in die tydverloop verander. Die basiese uitgangspunt is antropologies-filosofies: die mens is ’n betekenis makende wese omdat hy vroeg in sy evolusietyd met die vloer van sy beskermende instinkte kontak verloor het. Dit beteken die mens maak betekenis uit nood en die eerste betekenis het van meet af aan ’n bepaalde *funksie* vervul, naamlik om die mens van psigiese en dus ook fisieke ondergang te red (*Work on Myth* (1990)). Betekenis – onder meer die gode, die praktiese wysheid en die estetiese – het geen ander primêre rol te speel behalwe om die mens se selfbeskerming, wat Blumenberg ’n retoriese bolwerk noem, te vestig en uit te brei nie. Dit is ’n *retoriese* bolwerk omdat dit die mens se manier is om sy bestaan teenoor oorrampende groot kragte aan homself te legitimeer, en omdat alle legitimasie voorlopig (retories) is. Die mens bedink aanvanklik ’n wêreld in wording om homself uit die absolute verskrikking van die realiteit weg te wens. Omdat betekenis se aard nie-substantief en nie-essensialisties is, verander betekenis op funksionalistiese wyse. Desnieteenstaande is die mens baie beskermend oor sy retoriese bolwerk en moes hy histories die verandering van betekenis meestal verbloemd aan homself voorhou. Hierdie opsetlike verbloeming verander in die Moderne Tyd wanneer die mens se situasie stabiel genoeg is vir hom om deur sy eie historiese rookskerms van selfbeveiliging te kan sien.

<sup>18</sup> Die bloemlesing van die Afrikaanse poësie, wat volgens “postmoderne” manifestasies saamgestel is, deur Foster en Viljoen, naamlik *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* kan geraadpleeg word.

Een van die groot winste van Blumenberg se filosofie is dat dit meta-ontologies is, waarvan die aannames oor funksie in “diep tyd” gewortel is. Reokkupasie is ’n evolusionêre proses wat seker maak dat die mens nie aan betekenisloosheid of te radikale oorgange blootgestel word nie. Filosofieë soos die poststrukturalisme in sy vele gedaantes kan radikale dekonstruksies maak, soos aangetref in die taalteorieë van Jacques Derrida (1930–2004) byvoorbeeld, maar dit is Blumenberg se filosofiese antropologie wat kan verduidelik waarom sulke dekonstruksies op bepaalde tye moontlik geword het. Neem byvoorbeeld die poststrukturalistiese idee dat die denkende subjek, en dus ook die outeur van kunswerke, “nie bestaan nie”, met ander woorde *nie* as ’n *essensialistiese* inhoud bestaan nie, maar as die bepaalde som van interagerende taalttekens en dus as *maatskaplike* konstruk. Blumenberg sal aanvoer dat daar wel genoeg maatskaplike betekenis is wat die betekenis van “die subjek” in stand hou sodat die fenomenologiese moderne mens hierdie soort teenstrydighede kan verdra. Ek sou in Blumenbergse terme aanvoer dat die moderne mens se ervaring van homself sterk genoeg is – opgebou deur die Middeleeue en die hoogmoderne se konsepte soos “siel” en “individu”, en ondersteun deur dissiplines soos die regspleging en morele aanspreeklikheid – dat hy met gemak homself as denkende subjek kan dekonstrueer.

Die verdere vraag is: wat is die “nuwe teologiese” vraag, of vraag van kwasi-teologiese impak, wat die aard van kuns soos dit in die moderne bestaan het, kan verander namate ons die laatmoderne ingaan? Die individu as konstruk verswak algaande terwyl sy belangwekkendste prestasies – soos empatie, verbeelding, die persoonlike ervaring – juis hierop berus. Maar dit is terselfdertyd die individu se relativisering tot maatskaplike konstruk wat allerlei verdiepings van morele bewusthede oor “die ander” (wat nou eintlik “homself” is), by hom moontlik maak.

### 6.1 Die werklikheidsbegrip *Widerstand* en die Laat Moderniteit

Die bepalende aard van die werklikheidsbegrip waarbinne kunsprodukte in die geskiedenis gelewer word, het implikasies vir vandag se laatmoderne tyd. Buiten vir die werklikheidsbegrip van *self-aktualisering*, identifiseer Blumenberg ’n tweede werklikheidsbegrip vir die eie tyd, naamlik *Widerstand* (weerstand) (Feger, 2020). Blumenberg voer aan dat die moderne mens (wat ek nou as die laatmoderne mens lees) om verskeie redes meer getraumatiseer is as wat hy voorheen was. In ’n neutdop sal ek dit beskryf as ’n wêreld wat in sy potensiaal in soveel verskille en fasette uiteengeval het, dat dit die mens as spesie se beskermende refleks op ’n teenstrydige manier aktiveer. Die mens se eerste selfopdrag is om die absolutisme van die realiteit die hoof te bied met retoriese middele. In die mens se rudimentêre fase as oerwese was die gevaar buite die mens, naamlik in die natuur geleë, maar die mens *se eie middele* het met verdrag van tyd die gevaar midde-in die mensdom geplaas. Die moontlikhede van realiteitsbelewenis vir die mens is in beginsel eindeloos en die toevallige het nou die wesenlike geword, wat die mens ten opsigte van sy primêre rol – om die absolutisme van die realiteit die hoof te bied – verward laat. Die gevaar is oral en geen van die oplossings is universeel genoeg of selfs bedoel om te wees nie. Die mens se retoriese bolwerk is intern verdeeld.

’n Ekstra onus rus nou op die kunswerk om met durende etiese oplossings te kom, en ek wil ekstrapoleer dat dit die versugting vir aktivisme en voorskriftelikheid in kunsprodukte verhoog, wat ook onderling in stryd met mekaar is hieroor – ten koste van die veelfasettigheid wat deur die moderne se *objet ambigu* gevra word. Die *objet ambigu* is teenoor voorskriftelikheid en die dringendheid om met “oplossings” vorendag te kom, opgestel. Die *objet ambigu* is die problematiserende en kompleks makende produk van bewustelike fenomenologie wat dié kentekens van die ontwikkelde moderne is. Die moderne kunswerk se taak kom tans in die

gedrang met 'n *anti-moderne dilemma* – wat 'n geneigdheid het om enkelvoudige oplossings onmiddellik te vra, en wat indruis teen die strekking van die moderne. Hierin speel die letterkunde en kuns as industrieë saam omdat dit in die eerste plek finansiële bedrywe is.

Die fenomenologiese selfbewustheid van die eietydse mens het 'n bewustheid oor die metaforiese aard van betekenis meegebring. Die mens, veral wanneer hy in stryd verkeer met ander mense, het nou die middele om die metaforologiese fundamente van betekenis per definisie so te skud en af te breek en op selfvoldane wyse die ervaringsbegronde grense van die metaforologie *vir retoriese gewin* te bevraagteken, dat dit die angs net verhoog. Vir die kunstenaar wat met die nodige oordeel met hierdie fyn netwerke wil omgaan, is dit 'n moeilike situasie. Blumenberg se werklikheidsbegrip *Widerstand* dra al hierdie implikasies en meer.

## BIBLIOGRAFIE

- Amacher, R & V Lange. 1979. *New perspectives in German literary criticism: a collection of essays*. New Jersey: Princeton University Press.
- Bajohr, H (ed.). 2022. *Special Issue. New German Critique. Number 145. Blumenberg at 101*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Bielik-Robson, A & D Whistler (eds). 2020. *Interrogating modernity: debates with Hans Blumenberg*. New York: Palgrave MacMillan.
- Blumenberg, H. 1966. *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Blumenberg, H. 1979. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Blumenberg, H. 1979. "The Concept of Reality and the Possibility of the Novel." In Amacher & Lange (eds). (1979).
- Blumenberg, H. 1983. *The legitimacy of the modern age*. Vertaal deur RM Wallace. Cambridge, MA.: The MIT Press.
- Blumenberg, H. 1987. *The genesis of the copernican world*. Vertaal deur RM Wallace. Cambridge, MA.: The MIT Press.
- Blumenberg, H. 1990. *Work on myth*. Vertaal deur RM Wallace. Cambridge, MA: The MIT Press. (Die identiese publikasie in sy 1985-druk is elektronies aflaaibaar.)
- Blumenberg, H. 1997. *Shipwreck with spectator. Paradigm of a metaphor for existence*. Vertaal deur Stephen Rendall. London: The MIT Press.
- Blumenberg, H. Vertaal en ingelei deur Ann Wertz, A. 2000. 'Imitation of Nature': *Toward a prehistory of the idea of the creative being*. Qui Parle, Spring/Summer, Vol. 12, No. 1, The End of Nature. Durham, North Carolina: Duke University Press, pp. 17-54.
- Breytenbach, B. 2016. *Die singende hand*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Endres, J. 2022. Blumenberg and Leonardo. In Bajohr, J (ed.). *New German Critique. 145:67-96. Blumenberg at 101*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Feger, S. 2020. *Umbesetzung: reoccupation in Blumenbergian modernity*. In Bielik-Robson & Whistler (eds). 2020:237-56.
- Foster, R & Viljoen, L. 1997. *Poskaarte: Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg.
- Frost, R. 1951. *Complete poems*. London: Jonathan Cape.
- Hammermeister, K. 2002. *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge, United Kingdom : Cambridge University Press.
- Kant, I. 1982. *Prolegomena to any future metaphysics*. Indianapolis, VSA: Bobs Merrill Educational Publishing.
- Naude, CP. 2022. Rede en mite: Blumenberg se rasioneel vir die historiese ontvouing van narratiewe denke. (proefskrif, Universiteit van die Vrystaat, as boek gepubliseer deur Naledi-uitgewers, (2023c).
- Naudé, CP. 2023a. Hans Blumenberg se filosofiese antropologie. *LitNet Akademies* (<https://www.litnet.co.za/hans-blumenberg-se-filosofiese-antropologie/>).
- Naudé, CP. 2023b. Hans Blumenberg se model vir die evolusie van denke. *LitNet Akademies* (geskeduleer vir publikasie, verskyningsdatum nog onbekend).

- Naude, CP. 2023c. *In die rede geval: waarom die mens mites maak*. Kaapstad: Naledi.
- Pavesich, V. 2008. Hans Blumenberg's philosophical anthropology: after Heidegger and Cassirer. *Journal of the History of Philosophy*, 46(3):421-48.
- Pavesich, V. 2015. Hans Blumenberg: Philosophical anthropology and the ethics of consolation. In Hohenberger P (ed.). 2015. *Naturalism and philosophical anthropology*. London: Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/9781137500885\\_4](https://doi.org/10.1057/9781137500885_4).
- Pieterse, HJ. 2007. *Duino-Elegieë: Rainer Maria Rilke*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Van Rensburg, FIJ. 1977. *Sublieme ambag: beskouings oor die werk van N.P. van Wyk Louw*. Kaapstad: Tafelberg.