



Universiteit
Leiden

The Netherlands

Armando Brakman Mutsaers : over filosofie en literatuur

Cornelissen, N.J.A.

Citation

Cornelissen, N. J. A. (2012, January 31). *Armando Brakman Mutsaers : over filosofie en literatuur*. Klement, Zoetermeer. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/18419>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License:

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/18419>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

DEEL I

SNIJDEN

*Negativiteit en betekenis
in het werk van Armando*

I ARMANDO'S GESPLETEN OEUVRE

Twee Armando's

Armando's publieke manifestatie kenmerkt zich door een breuk. Eigenlijk zijn er twee Armando's. Aan de ene kant 'het fenomeen': een provocerende, radicale cultuurterrorist die zich vanaf de jaren vijftig tot het eind van de jaren zeventig nadrukkelijk profileert binnen de Nederlandse kunstwereld. Aan de andere kant 'de kunstenaar': een alom gerespecteerde artiest wiens werk men steeds meer gaat begrijpen als een belangrijke reflectie op de Tweede Wereldoorlog (vgl. Van Alphen 2000: 5).

Met het fenomeen schept Armando een personage dat via manifesten, allianties met andere kunstenaars, tijdschriften enzovoort duidelijk in verband staat met de Nederlandse en internationale avant-garde van destijds (de Zestigers, de futuristen, enzovoort). Steeds weer roept hij het beeld op van een gevaarlijk persoon met criminele trekken. Kijk bijvoorbeeld naar het volgende citaat uit het manifest 'Armando', dat in 1960 afgedrukt stond in het tijdschrift *Gard Sivik*:

Een lange, slanke man betrad een gigantisch gebouw in één van de wereldsteden. Hij had een katachtig en lenig lichaam, een opvallend knap gelaat en een donkere snor. Zijn koude, loerende ogen gleden even over de menigte, die hem bij de ingang stil en geïmponeerd gadesloeg. Hij werd onmiddellijk gevolgd door zijn 3 wondermooie vrouwen en 4 onguur uitziende, grofgespierde mannen, die, zoals insiders wisten, onder hun dure kostuums wapens verborgen. (Armando 1960: z.p.)

Ook Armando's literaire en beeldende werk lijkt in dienst te staan van het scheppen van dit personage. Het blijkt een behoorlijk overtuigende fictie te zijn: veel contemporaine critici verwarren het fenomeen met de auteur zelf. Personage en persoon lijken voor hen moeilijk te onderscheiden. Het werk van Armando wordt daarbij ofwel ervaren als een provocerende schreeuw om aandacht (zie de perscitaten in Armando 1964: 6-7), ofwel afgedaan als een vorm van epigonisme (Anbeek 1990: 246). Deze oordelen zijn over het algemeen gekleurd door de morele afschuw die het fenomeen opwekt. Een *close reading* van bijvoorbeeld zijn gedichten vindt in die tijd zelden of nooit plaats.

Bij de kunstenaar verandert dit. Waar het fenomeen nog in een duidelijke samenhang van artistieke groeperingen staat, maakt Armando de kunstenaar zich los van de contemporaine artistieke scene.¹ Hij houdt zich bezig met een problematiek die groter is dan hijzelf. Zijn werk is een reflectie op de tijd, op goed en kwaad, op de Tweede Wereldoorlog. De kunstenaar is slechts het transparante medium van deze thematieken. Hij 'moet' scheppen en dit is niet per se 'leuk' (Duyns 2005). Zijn literaire en beeldende productie komt vanaf eind jaren zeventig op zichzelf in het middelpunt van de belangstelling te staan. De kunstenaar Armando, als persoon of personage, opereert op de achtergrond en wordt aan het zicht onttrokken door zijn werk. Hij heeft het weliswaar gemaakt, maar zelf is hij verder niet belangrijk. In zekere zin is hij leeg. Waar het literaire en beeldende werk bij het fenomeen een middel was om een personage in het leven te roepen, is de kunstenaar ondergeschikt aan een grotere thematiek in zijn werk.

De tweedeling tekent zich nog scherper af wanneer we kijken naar de verschillende vertogen rondom beide figuren. Het fenomeen wordt vrijwel uitsluitend beschreven in neerlandistische literatuurgeschiedenissen (bijvoorbeeld Anbeek 1990: 245-247; Van Bork en Laan 1997: 263-270). Ook hier lijkt men personage en auteur moeilijk uit elkaar te houden. Men ziet Armando als iemand die reageert op Nederlandse en internationale voorgangers, de

1 Wat overigens niet uitsluit dat het onmogelijk is zijn werk te lezen in relatie tot de literatuur- en kunstgeschiedenis. Vgl. Van Alphen 2000.

Vijftigers, de dadaïsten; er is aandacht voor de groepen waartoe hij behoorde (*Gard Sivik*, enzovoort); en zo nu en dan serveert men smeugige anekdotes over zijn schokkende streken. Het personage valt hier samen met de auteur. Een fictieve gestalte functioneert als het referentiële brandpunt van de analyses. Men begrijpt zijn beeldende en literaire werk in samenhang met de uit de manifesten sprekende positie van Armando binnen internationale kunststromingen of als een doelbewuste provocatiestrategie. Verder besteedt men geen noemenswaardige aandacht aan zijn werk. Bij de latere kunstenaar is dit anders. De aard van de aandacht verandert nu: over dit latere werk verschijnen vrijwel uitsluitend monografieën van meer literatuurwetenschappelijke aard (bijvoorbeeld Van Alphen 2000; Favié 2006), de neerlandistische aandacht verflauwt.² Het publieke optreden van Armando krijgt in deze studies veel minder aandacht. De kunstenaar is ondergeschikt aan zijn oeuvre. Volgens literatuurwetenschapper Trudy Favié wordt hij er zelfs doelbewust door versluierd (Favié 2006: 42). In deze studies begrijpt men Armando's werk in relatie tot de Tweede Wereldoorlog en soms binnen een strategie om een autobiografische lading aan het zicht te onttrekken.

De overgang van fenomeen naar kunstenaar heeft als gevolg dat Armando's literaire en beeldende werk de aandacht naar zich toe trekt, terwijl het personage dat erbij hoort steeds minder belangrijk wordt. Hierbij valt het volgende op. Los van de methodologische verschillen tussen neerlandistiek en literatuurwetenschap construe-

- 2 Een uitzondering is hier de in 2006 verschenen literatuurgeschiedenis van Hugo Brems. In deze studie figureert Armando als fenomeen en als kunstenaar. Dit lijkt het gevolg van een minder stringent gehanteerde methodologie, waardoor de studies uit de literatuurwetenschap weer doorsijpelen naar de neerlandistiek. Brems schrijft in zijn inleiding: 'In dit boek is een poging ondernomen om die veelheid [de verwevenheid van literatuur met andere kunsten, met maatschappelijke en politieke ontwikkelingen, en de manier waarop de Nederlandse literatuur functioneert in een veranderende samenleving] onder te brengen in een chronologisch en thematisch verhaal. Dat is noodzakelijk een verhaal waarin nu eens de ene verhaallijn de overhand krijgt, dan weer de andere. De ene keer komen literaire werken als protagonisten naar voren, de andere keer poëtische opvattingen of veranderingen in de samenleving, of uitgevers en media.' (Brems 2006: 14)

ren beide vertogen een object van onderzoek dat op de een of andere manier in verband staat met een vorm van geschiedenis. In het eerste geval gaat het om het gedrag van het fenomeen in historisch lokaliseerbare samenhangen: de literaire kringen uit de jaren vijftig en zestig (tijdschriften, galleries), verschillende stromingen (Vijftigers, Zestigers) enzovoort. In het tweede geval legt men het werk uit in relatie tot de Tweede Wereldoorlog of tot de jeugd van de kunstenaar. Blijkbaar is dit historiseren in beide gevallen een voorwaarde om een betekenisvol object te vormen. In beide gevallen blijft er een vrijwel betekenisloze of lege rest over: het literaire en beeldende werk bij het fenomeen, de kunstenaar bij het latere werk.

Een kort verhaal van Armando uit 2008 lijkt beide gedaanten te beschrijven. Het heet 'Eigenaardig' en ik citeer het hier in zijn geheel:

Kunstenaars zijn eigenaardige mensen, ik hoop dat je dat wel eens waargenomen hebt. Ik heb een kunstenaar gekend die bang was een uur of langer in ledigheid door te moeten brengen. Hij wilde steevast een boek of tijdschrift onder handbereik hebben, want anders moest hij z'n gedachten de vrije loop laten, en dat vond hij op z'n zachtst gezegd geen prettige bezigheid.

Want waar gingen zijn gedachten heen? Z'n gedachten namen geen hoge vlucht. Z'n gedachten waren naar zijn mening beperkt, en ik was het met hem eens.

Ik heb trouwens nog een kunstenaar gekend. Die was al oud en moe. Vroeger had hij het hoogste woord, nu zei hij niet veel meer, hij luisterde soms, en ik zag 'm wel eens glimlachen. Maar hij had, ondanks alles, plannen van heb ik jou daar. Hij wilde dat nog schilderen en dat nog schrijven. O, hij wist heel goed wat ie wilde. Hij werkte als een paard. Dezelfde kunstenaar die zo moe was.

De kleine handelingen, zo dringend noodzakelijk in het menselijk bestaan, waren hem een doorn in het oog, de kleine handelingen ergerden hem, hij verrichtte ze haastig en ongeduldig, want hij verlangde naar, wat hij noemde, het schepende moment.

Tot mijn opluchting heb ik slechts deze twee kunstenaars mogen ontmoeten. Meer heb ik er niet gekend. (Armando 2008: 51)

De derde persoon enkelvoud hoeft in deze prozaschets geen belemmering te vormen de twee beschreven kunstenaars te identificeren met het fenomeen en de kunstenaar. Armando noemde de hij-vorm 'een techniek om geen gezeur aan mijn kop te krijgen' en 'een bijna noodzakelijke techniek om me achter te verschuilen' (Armando in Heymans 1992: 42; geciteerd in Favié 2006: 41). Waar Armando 'hij' schrijft, kun je blijkbaar in veel gevallen 'ik' lezen. We kunnen 'Eigenaardig' dan lezen als een exposé over de twee Armando's. De eerste kunstenaar staat voor het fenomeen. Het is een neurotische, hyperactieve kunstenaar, die liever een tijdschrift leest dan scheppend bezig is, wat een allusie zou kunnen zijn op Armando's betrokkenheid bij bladen als *Gard Sivik* en de *Haagse Post*. Ook zou zijn behoefte aan een boek of een tijdschrift kunnen duiden op het feit dat hij behalve met het maken van zijn beeldende en literaire werk met andere dingen bezig is: het scheppen van het personage van het fenomeen, het aangaan van allianties met andere kunstenaars enzovoort. De tweede kunstenaar vertegenwoordigt de latere kunstenaar: een tot rust gekomen oudere man die alleen leeft voor de kunst. De tweede kunstenaar wil schilderen en schrijven en 'heeft plannen van heb ik jou daar'. De zaken waar hij zich buiten deze activiteiten mee bezighoudt zijn niet belangrijk, ze zijn hem zelfs een 'doorn in het oog'.

Er is echter nog een ander perspectief mogelijk op deze korte tekst. 'Eigenaardig' is ook leesbaar als de expansie en conversie van een matrix – termen die in de poëzietheorie ontwikkeld zijn door Michael Riffaterre. Deze literatuurwetenschapper meende ogenschijnlijk hermetische gedichten te kunnen herleiden tot de voortdurende variatie van één semantische kern. Het gedicht varieert op zo'n kern, maar blijft in wezen steeds gelijk. Riffaterre noemt deze kern de matrix (Riffaterre 1978: 47 e.v.). Deze matrix staat volgens hem nadrukkelijk niet letterlijk in de tekst. Het is bijvoorbeeld een intertekstuele referentie of een cliché dat de tekst op poëtisch niveau eenheid verschaft, maar zelf niet genoemd wordt (19). De taak van de literaire analist is dan dus te vergelijken met die van een psychoanalyticus: hij moet op zoek naar datgene wat de tekst onderdrukt. De mechanismen waarmee een poëtische tekst deze verdringing bewerkstelligt zijn de genoemde processen van expansie en conversie. Riffaterre beschrijft ze als volgt:

Expansion establishes this equivalence by transforming one sign into several, which is to say by deriving from one word a verbal sequence with that word's defining features. Conversion lays down the equivalence by transforming several signs into one 'collective' sign, that is, by endowing the components of a sequence with the same characteristic features. Conversion particularly affects sequences generated by expansion. (47)

Hoewel Riffaterre het over poëzie heeft, beperken de mogelijkheden van matrixconversie en -expansie zich niet tot dit genre. Ook in het geval van Armando's 'Eigenaardig' blijken deze ideeën productief.

De voornaamste vraag moet dan zijn wat de matrix is van Armando's verhaal. Een eerste aanwijzing geeft wellicht het woordenboek, het gaat dan om een wat verouderd gebruik van het woord 'eigenaardig': 'een eigen, een bijzonder karakter dragend'. Behalve dat het woord een normerende, in het individuele oordeel gegronde betekenis heeft ('kunstenaars zijn merkwaardige of rare mensen', hetgeen een waardeoordeel impliceert), blijkt 'eigenaardig' ook 'autonoom' te kunnen betekenen, in de zin van 'een eigen aard hebben', 'op zichzelf staan'. Je zou de zin dus als volgt kunnen herformuleren: 'Kunstenaars zijn autonome mensen, ik hoop dat je dat wel eens waargenomen hebt.' Dit gaat moeiteloos op voor de tweede, oudere kunstenaar, die volledig in zichzelf gekeerd is en alleen leeft voor de eigen artistieke productie. De vraag is echter hoe deze zin te rijmen valt met de eerste kunstenaar, die zich vrijwel uitsluitend bezighoudt met zaken buiten hem. We moeten dus nog verder zoeken. Armando schrijft vervolgens 'ik hoop dat je dat wel eens waargenomen hebt'. In dit laatste werkwoord schuilt een ambiguïteit. Waarnemen kun je namelijk enerzijds begrijpen als 'zien in de empirische werkelijkheid', als 'zintuiglijk waarnemen'. In dat geval is waarnemen afhankelijk van een bepaalde subjectieve actor, een persoon, in dit geval een kunstenaar. Je kunt het werkwoord anderzijds ook lezen als 'voor waarheid aannemen' of 'als uitgangspunt accepteren'. De literatuurwetenschapper Paul De Man expliciteerde dit aan de hand van een onderscheid bij de filosoof Hegel: '*wahrnehmen* – perceiving – as *ich nehme wahr* – I acquire in the mode of the true' (De Man 1986: 41).

De eerste betekenis van waarnemen gaat uit van subjectieve observaties. De verteller is in dat geval de belangrijkste positie in het verhaal. Dit is het gezichtspunt van waaruit de fictieve wereld van 'Eigenaardig' samenhang krijgt. Zonder zijn percepties zou het algemene niveau van de uitspraak 'Kunstenaars zijn eigenaardige mensen' onmogelijk zijn. Het is in dat geval een inductieve uitspraak. De interpretatie die ik eerder gaf gaat uit van deze betekenis van waarnemen. De essentie van kunstenaars (ze zijn eigenaardig) destilleert de verteller uit de twee kunstenaars die hij heeft gekend. Bij de tweede betekenis is het omgekeerde het geval. In de plaats van de subjectieve waarneming treedt een onpersoonlijke waarneming. Ik noem het 'objectief', in de zin van 'onafhankelijk van subjectieve waarnemingen of meningen'.

Het woord 'waarnemen' heeft dus een subjectieve en een objectieve betekenis. Hetzelfde geldt bij Armando voor het begrip 'eigenaardig'. Het betekent zowel 'merkwaardig' als 'autonoom'. In het eerste geval is het afhankelijk van een subjectief perspectief. Het impliceert een waardeoordeel: wat voor de een merkwaardig is, hoeft dat voor de ander niet te zijn. In het tweede geval is het onafhankelijk van het subject. Het verwijst uitsluitend naar zichzelf. Beide betekenissen spelen een rol in de zin 'Kunstenaars zijn eigenaardige mensen, ik hoop dat je dat wel eens waargenomen hebt'. Het subjectieve treedt in woorden als 'kunstenaars', 'mensen', 'ik' en 'je' het duidelijkst naar voren. De objectieve dimensie is moeilijker te ontdekken. Twee aspecten uit de theorie van Riffaterre zijn hier van belang. Ten eerste is de aan de literaire structuur ten grondslag liggende matrix volgens hem per definitie verborgen. 'Kunstenaars zijn eigenaardige mensen' kan dus niet de gezochte matrix zijn. Ten tweede moduleren een bepaalde conversie en expansie de matrix, zoals we zagen in het eerder aangehaalde citaat van Riffaterre. De gevonden dubbelzinnigheid tussen subjectieve betekenis en objectieve betekenis wijst erop dat de gezochte conversie een subjectivering is van een objectieve matrix. 'Kunstenaars zijn eigenaardige mensen' is in dat geval de subjectieve conversie van een zin als 'Kunstwerken zijn autonome dingen'. Kunstenaars zijn immers subjecten, het kunstwerk kan daar de objectieve pendant van zijn.

Hier speelt wat Riffaterre het model noemt een rol. De matrix 'is always actualized in successive variants; the form of these variants is governed by the first or primary actualization, the *model*' (19). Met andere woorden: 'Eigenaardig' is weliswaar een variatie op de matrix 'Kunstwerken zijn autonome dingen', maar de manier waarop de tekst daarop varieert, is afhankelijk van het model: de zin 'Kunstenaars zijn eigenaardige mensen'. Het gegeven dat 'Eigenaardig' oogt als een verhaal met een subjectieve verteller en actoren, is het resultaat van het eerste conversie- en expansieprincipe van de matrix, namelijk de subjectivering van een objectieve zin die steeds herhaald wordt.

Dit impliceert dat we de twee kunstenaars in 'Eigenaardig' kunnen zien als conversies van de matrix 'Kunstwerken zijn autonome dingen'. Beide figuren zijn subjectiveringen van dezelfde semantische kern. De tweede kunstenaar is het eenvoudigst te herleiden tot deze matrix. Hij heeft een afkeer van 'de kleine handelingen', de dagelijkse, niet-artistische beslommingen en verlangt slechts naar 'het scheppende moment'. Deze slechts voor de kunst levende heremiet, wars van de waan van de dag, kun je autonoom noemen. Het is echter een subjectieve autonomie, te vatten in de uitspraak 'De kunstenaar is autonoom'. Omdat het model een subjectivering van een objectieve matrix was, kunnen we deze zin transformeren in 'Kunstwerken zijn autonome dingen'. Bij de eerste kunstenaar is dit lastiger. Deze is helemaal niet autonoom: hij zoekt juist afleiding buiten zichzelf, in het lezen van boeken en kranten. Maar neem de passage 'Want waar gingen z'n gedachten heen? Z'n gedachten namen geen hoge vlucht. Z'n gedachten waren naar zijn mening beperkt, en ik was het met hem eens.' (Armando 2008: 51) Ook deze zin is te herleiden tot de voorgestelde matrix. Het woord 'beperkt' kent namelijk dezelfde dubbelzinnigheid als 'eigenaardig' en 'waarnemen'. Subjectief heeft het de negatieve connotatie van kortzichtigheid, van een tunnelvisie; objectief duidt het meer neutraal op wetmatigheid. Dit laatste is als volgt met de matrix te verbinden: de autonomie van de kunstenaar is beperkt omdat het kunstwerk dwingende restricties oplegt aan de subjectieve vrijheid. Het is autonoom omdat het beperkt is, zijn eigen wetten volgt, los van auteursintenties. De parafrase 'de kunstenaar is beperkt' is vervolgens ook om te zetten in de matrix.

Met andere woorden: 'Eigenaardig' blijkt op twee manieren leesbaar. Enerzijds als een schets van de verschillende personages die Armando van zichzelf creëerde. Deze manier van lezen is in overeenstemming met de historische modus waarin men zijn werk doorgaans begrijpt: het is een relaas over de verschillende gedaanten waarin Armando zich in zijn loopbaan presenteerde. Anderzijds heb ik met behulp van de poëzietheorie van Riffaterre laten zien dat 'Eigenaardig' tegelijkertijd herhaalt dat het kunstwerk autonoom is. Deze boodschap is verrassend, omdat zij in tegenspraak lijkt met de historische benadering, waar het werk juist niet alleen naar zichzelf verwijst, maar zich verhoudt tot geschiedenis(sen). Het is in dat laatste geval een middel om een historisch verhaal te vertellen, en is dan dus geen doel op zichzelf. 'Eigenaardig' blijkt de bestaande interpretaties van Armando's werk daarmee zowel te bevestigen als te ondergraven.

De 'vlucht' van de eerste kunstenaar in boeken en kranten impliceert ook een verband tussen beide leeswijzen. Het autonome ('beperkte') kunstwerk staat in relatie tot andere kunstwerken ('boeken') en de buitenwereld ('kranten'). Ondanks het zelfverwijzende karakter van het autonome kunstwerk is er sprake van een vlucht vanuit dat kunstwerk in de kunst-, literatuur- en maatschappijgeschiedenis.

Verskillende historische interpretaties

Zoals ik al opmerkte, leest men in Armando's werk voornamelijk een historische thematiek. De matrix 'Het kunstwerk is een autonoom ding' mag zich daarbij op weinig interesse verheugen.

Ernst van Alphen gaat in *Armando. Vormen van herinnering*, zijn in 2000 verschenen monografie over Armando's werk, uit van zijn oeuvre als 'onlosmakelijk geheel'. Deze eenheid bestaat volgens hem uit de problematiek van de 'falende herinnering en de tand des tijds' (Van Alphen 2000: 5). Ieder medium waarmee Armando werkt (bijvoorbeeld de roman, de beeldhouwkunst, de schilderkunst, enzovoort) voegt vanuit de bij dat medium behorende mogelijkheden, beperkingen en conventies iets specifieks toe aan de centrale

problematiek. Ieder individueel werk van Armando, of het nu een gedicht, een roman of een tekening is, moet gezien worden in de traditie van het medium in kwestie – maar: ‘men [kan] stellen dat Armando’s drijfveer binnen ieder medium dezelfde is’ (Van Alphen 2000: 5-6).

Behalve naar de algemene problematiek van de ontoereikendheid van het geheugen in relatie tot de verwoestende werking van de tijd verwijst Armando’s oeuvre naar een specifieke periode. Van Alphen schrijft:

Armando’s werk gaat over oorlog, of meer specifiek, over *de* oorlog. Deze eenvoudige formulering vat bij nader inzien de paradox van zijn project samen. De zinsnede ‘de oorlog’ verwijst niet alleen naar die ene oorlog maar naar die ene oorlog waarbij alle andere oorlogen in het niet lijken te vallen: de Tweede Wereldoorlog. (8)

Het oeuvre van Armando kun je zien als een project om met verschillende artistieke middelen de uniciteit van de Tweede Wereldoorlog uit te drukken en te doordenken. Armando zoekt in zijn werk volgens Van Alphen naar een vorm waarin deze specificiteit gevat kan worden. In die zin is het een soort alternatieve geschiedschrijving. Met deze specifiek historische lezing keert Van Alphen zich tegen meer existentiële interpretaties, die in Armando’s werk een algemene uitdrukking van de *condition humaine* lezen. Dat oeuvre reflecteert volgens dergelijke studies bijvoorbeeld de gewelddadige aard van de mens (bijv. Fokkema 1985).

Er zijn echter meer mogelijkheden om Armando’s werk in verband te brengen met een historische thematiek. Zo herkent Trudy Favié in haar proefschrift *Mijn schuld is niet van hier* een iets andere stabiele kern in zijn werk. Ze schrijft:

[Armando’s] thema’s zijn [...] steeds dezelfde. Het gaat om dader- en slachtofferschap en het verwisselbare karakter van ‘de dader’ en ‘het slachtoffer’, schuld en boete, individuele en collectieve strijd, agressie en (oorlogs)geweld, de schijnbare ongenaaikbaarheid van de natuur en het onbarmhartige voortschrij-

den van de tijd. Naar mijn mening kunnen de thema's in een centrale schuldproblematiek worden samengevat. In alle bundels is er namelijk zonder uitzondering sprake van een moord die door het lyrisch subject wordt gepleegd. [D]oor middel van interteksten [kan men] duidelijk [...] maken dat hij een soldaat is, afkomstig uit het Duitse leger dat Nederland tijdens de Tweede Wereldoorlog bezet hield. (Favié 2006: 18)

Volgens Favié ligt de kern van Armando's werk dus in een in algemene termen geformuleerde 'centrale schuldthematiek', die vooral rond ethische vragen naar de aard van en de relatie tussen dader en slachtoffer cirkelt. Deze algemene thematische laag is volgens Favié echter niet het belangrijkste. Alles in Armando's werk verwijst uiteindelijk naar één gebeurtenis in zijn leven: de moord op een Duitse soldaat. Armando zou deze begaan hebben of er getuige van zijn geweest – geheel duidelijk is dit volgens Favié niet. Zeker is volgens haar dat deze moord centraal staat. Ze schrijft dan ook: 'het universele karakter van zijn thematiek [dient] als verhullend scherm voor de persoonlijke thematiek' (42). Waar Van Alphen in Armando's werk een zoektocht ziet naar nieuwe middelen om de specificiteit van een welbepaalde historische gebeurtenis uit te drukken, stelt Favié dat zijn werk in het teken staat van een persoonlijk schuldcomplex van de auteur. Met andere woorden: Armando verwerkt een strikt individueel trauma. De universele vorm van zijn werk is slechts een verhullend scherm.

En er blijkt nog een derde relatie mogelijk tussen Armando's werk en de geschiedenis. J. Heymans vergelijkt diens oeuvre in zijn monografie *Een boom* – de titel zegt het al – met een boom. De verschillende kunstvormen waarin Armando actief is moet je volgens hem zien als takken die zich in verschillende richtingen ontwikkelen. Die veelvoud aan artistieke media komt steeds voort uit dezelfde bron (de stam) en heeft daardoor een nadrukkelijke thematische consistentie (Heymans 1999: 9). Net als Favié kent hij die consistentie een biografische oorsprong toe. Het verschil tussen beide studies is echter dat het Heymans meer om morele vragen over de aard van goed en kwaad gaat dan om een specifieke, persoonlijke schuldproblematiek. Hij schrijft bijvoorbeeld:

Bovendien ontspruit alles wat hij als kunstenaar doet aan dezelfde stam: zijn jeugdherinneringen. Deze gaan vooral terug naar een plek in de bossen van Amersfoort. Ten tijde van de Tweede Wereldoorlog. Op basis van zijn belevenissen, toen en daar, probeert hij het kwaad gedurig te betrappen. En als argeloos toeschouwer zet hij dat raadselachtige gedrag van de medemens vervolgens in kunst om. Hij kan niet anders. (ibidem)

In de plaats van de persoonlijk deelnemende Armando treedt bij Heymans de observator Armando (de argeloze toeschouwer), een kunstenaar die het raadselachtige gedrag van de medemens objectificeert in kunstwerken. Hij vertaalt een persoonlijke preoccupatie in kunstwerken die ons iets vertellen over de morele aard van de mens, over goed en vooral over kwaad. Hieruit destilleert de kunstenaar een oeuvre dat de specificiteit van deze biografische en historische oorsprong ontstijgt.

Wat blijkt is dat de drie beschouwers van Armando's werk steeds een verband leggen met de Tweede Wereldoorlog. Hoe zeer dit gegeven ook overeenkomt, de korte citaten laten zien dat dit verband op zeer diverse manieren gelegd wordt. Van Alphen stelt bijvoorbeeld dat Armando zich bezighoudt met het geheugen en de verwoestingen van de tijd. De kunstenaar zoekt in zijn werk naar manieren om de onvermijdelijkheid van het vergeten te bestrijden. Hij probeert de uniciteit van de Tweede Wereldoorlog uit te drukken en vast te houden. Zijn werk is in die zin een alternatieve manier van geschiedschrijving. Favié benadrukt daarentegen een veel persoonlijkere kern van Armando's werk. In haar studie ligt de betekenis van zijn oeuvre veeleer in een ethische problematiek. Het gaat volgens haar om de verwerking en vooral om de verhulling van een persoonlijke schuldproblematiek. Armando's werk moet je biografisch lezen in het kader van 'de moord op de Duitse soldaat' (vgl. Favié 2006: 41 e.v.). Dit is een benadering die Van Alphen juist expliciet niet onderschrijft. Volgens hem is een biografische lezing te beperkt (Van Alphen 2000: 5). Je moet het anti-expressionistisch zien: het werk van Armando drukt juist niet het persoonlijke verleden van de kunstenaar uit (146). Heymans, ten slotte, gaat wel weer uit van een biografische oorsprong, maar benadrukt de algemene zeggings-

kracht van het werk. Armando transformeert het persoonlijke in het algemene. Het gaat Heymans hierbij om een morele dimensie: Armando houdt zich bezig met de thematiek van 'het kwaad'. Hiermee kent hij zijn werk dus een algemenere thematiek toe dan de specifieke relatie tussen slachtoffer en dader die Favié beschrijft.³ In Heymans' interpretatie heeft Armando's werk uiteindelijk betrekking op meer dan de Tweede Wereldoorlog.

Betekenis blijkt in Armando's oeuvre dus op verschillende manieren tot stand te komen. Steeds echter speelt een historische specificiteit een rol. Het kan daarbij om een periode gaan, maar ook om een specifiek moment of een bijzondere gebeurtenis. In het eerste geval gaat het dan om het collectieve verleden, in het tweede om een persoonlijk verleden. Ook is er in alle gevallen een relatie tussen die historische realiteit en een algemene problematiek. Deze laatste kan van meta-historische, ethische en morele aard zijn. Het gewicht dat men aan de historische specificiteit en het theoretische of algemene probleemveld toekent, varieert. Van Alphen en Favié lijken het primaat bij de geschiedenis te leggen; Heymans doet het omgekeerde.

Deze drie interpretaties hebben gemeenschappelijk dat zij Armando's werk niet begrijpen als iets wat zuiver esthetisch functioneert. Hier lijkt een goede reden voor te zijn. Bekend zijn de ogenschijnlijk depreciërende uitspraken over schoonheid en kunst, verspreid over Armando's werk. Een in 2003 gepubliceerde bundel met verzameld proza draagt bijvoorbeeld de titel *Schoonheid is niet pluis*. Doorgaans begrijpt men deze opmerkingen in het verlengde van Armando's metafoor van het schuldige landschap. De uitspraken moeten dan

- 3 Met Avishai Margalit maak ik hier het volgende onderscheid tussen ethiek en moraal: ethiek gaat over bepaalde relaties tussen mensen, moraal gaat over het mens-zijn in het algemeen. Het gaat om het verschil tussen sterke en zwakke relaties. Margalit formuleert het als volgt: 'Thick relations are grounded in attributes such as parent, friend, lover, fellow countryman. Thick relations are anchored in a shared past or moored in shared memory. Thin relations on the other hand are backed by the attribute of being human. Thin relations rely also on some aspects of being human, such as being a woman or being sick.' (Margalit 2006: 14-15) Ethiek gaat volgens Margalit over sterke relaties, moraal over zwakke relaties.

gezien worden als verwijzingen naar een problematische esthetiek van het kwaad. Deze problematiek heeft een duidelijk historisch brandpunt. Plaatsen waar zich in de Tweede Wereldoorlog de schokkendste gruwelijkheden hebben afgespeeld kunnen mooi zijn – en dat is volgens Armando een probleem. De schoonheid van de natuur staat onverschillig tegenover gebeurtenissen in de geschiedenis. Zij trekt zich niets aan van het onderscheid tussen goed en kwaad. De autonomie van kunst en schoonheid wordt hierdoor suspect. Autonomie lijkt een afzijdig houden te impliceren waar je moreel gezien stelling moet nemen. Armando zet deze afzondering daarom in de beklagdenbank. Het paradoxale daarbij is dat hij tegelijkertijd kunst blijft maken (vgl. bijv. Heymans 1999: 45 e.v.). We zagen het al. Uit de analyse van ‘Eigenaardig’ hiervoor bleek al dat we dit verhaal ook kunnen lezen als een herhaling van de stelling dat het kunstwerk autonoom is.

Gezien de afkeurende uitspraken van Armando over de autonomie van schoonheid en kunst lijkt het logisch zijn werk vanuit een ethische of morele invalshoek te benaderen. Toch moeten we ook het feit dat hij desalniettemin gericht blijft op die autonome kunst serieus nemen. In wat volgt zal ik daarom een esthetisch perspectief als uitgangspunt nemen bij het lezen van zijn werk. Wat zal blijken is dat Armando keer op keer laat zien dat het esthetische op zichzelf al een hoogst contradictoire categorie is, die zichzelf steeds contamineert met datgene wat niet meer esthetisch is, maar bijvoorbeeld historisch. De afkeurende uitspraken over kunst bevestigen slechts wat zijn werk op zichzelf ook al laat zien. Aan de hand van Armando's debuutbundel *Verzamelde gedichten* zal ik laten zien dat schoonheid een complexere rol speelt in deze gedichten. Het esthetische louter afschrijven als een domein dat afzijdig staat van gebeurtenissen in de geschiedenis is te simpel. De tegenstelling tussen esthetiek aan de ene kant en ethiek of moraal aan de andere kant is te gemakkelijk. De verschillende historische, ethische, morele betekenissen die men aan Armando's werk toekent lopen voortdurend over in een esthetische kant aan zijn werk – en het omgekeerde geldt ook.