



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).

2 NEGATIVITEITSESTHETICA

Het esthetische en het niet-esthetische

Vertrekpunt bij mijn analyse van Armando's debuutbundel *Verzamelde gedichten* is de door Christoph Menke ontwikkelde 'negativiteitsaesthetica'. Deze filosoof tracht de autonomie van het esthetische filosofisch te funderen. Wanneer we willen weten in hoeverre deze autonomie niet pluis is, vormt Menkes gedachtegoed een geschikt beginpunt. In zijn boek over deze negativiteitsaesthetica, *Die Souveränität der Kunst*, formuleert hij een theorie die door haar semiotische formulering zeer bruikbaar is voor de analyse van literatuur. De problemen waar hij hierbij in verzeild raakt, geven een eerste indicatie van de relatie van het esthetische met bijvoorbeeld het historische, maar ook met engagement. Zoals gezegd, het is Menke te doen om de specificiteit van het esthetische ten opzichte van wat hij het niet-esthetische noemt. Het verschil tussen beide is wat hij negativiteit noemt: 'Ästhetische Differenz, der Unterschied von Ästhetischem und Nichtästhetischem, ist in Wahrheit Negativität.' (Menke 1991: 19) Het esthetische kenmerkt zich door deze negativiteit – hierin ligt zijn autonomie en berust het verschil met het niet-esthetische, dat omgekeerd juist niet in termen van negativiteit te begrijpen is.

Hiermee is nog niet duidelijk wat Menke bedoelt met deze termen. Aan de hand van een voorbeeld probeert hij het concreter te maken. Zijn illustratie is hier moeiteloos vertaalbaar naar de (vroege) artistieke praktijk van Armando. Menke heeft het namelijk over Duchamp, de geestelijk vader van de readymade – en zoals bekend maakte ook Armando aan het begin van zijn carrière diverse cycli van readymades:

Die Experimente Duchamps haben exemplarisch deutlich gemacht, daß die Transfiguration eines nicht-ästhetischen in ein ästhetisches Objekt nicht notwendig materielle Spuren hinterlassen muß, sondern [...] sich allein durch die Änderung seines Status definieren lassen muß. (265)

Menke ontleent de term 'transfiguratie' aan Arthur Danto. Hij bedoelt er de verandering mee van een niet-esthetisch object in een esthetisch object. Kennelijk openbaart het esthetische zich enerzijds in een specifiek esthetisch object. Het object in kwestie verandert anderzijds echter niet. De transfiguratie van het niet-esthetische naar het esthetische hoeft namelijk niet noodzakelijk materiële sporen achter te laten. Het gaat om een verandering in status. Bij de readymade lijkt dit eenvoudig te begrijpen. Neem Duchamps beroemde toiletpot. Materieel gezien maakt het niet uit of deze in de wc staat of in het museum: het blijft hetzelfde ding. Toch is er iets veranderd: de toiletpot is van een gebruiksvoorwerp veranderd in een readymade, in een kunstwerk. In Menkes terminologie: waar het eerst een niet-esthetisch object was (een toiletpot), is het nu getransfigureerd in een esthetisch object (de readymade).

De vraag is vervolgens hoe deze transfiguratie ontstaat, hoe een niet-esthetisch object in een esthetisch object verandert. We zagen al dat het hier niet om een materiële verandering in het object zelf gaat, dat blijft hetzelfde, de transfiguratie laat immers geen materiële sporen na. Menke stelt dat een esthetisch object zich laat kenmerken door de afwezigheid van een context: 'Ästhetische Zeichen stehen in keinem Kontext.' (73) Met context doelt hij op kennis van de wereld die ons vertelt hoe we een bepaald object moeten gebruiken of begrijpen. Het gaat om de conventies die ervoor zorgen dat wij weten wat we met dingen moeten en kunnen doen, hoe we ze een betekenis kunnen geven. Of zoals de filosoof Jacques Derrida schrijft: 'On peut appeler "contexte" toute l'"histoire-réelle-du-monde" [...] dans laquelle cette valeur d'objectivité, et plus largement encore celle de "vérité", ont pris sens et se sont imposées.' (Derrida 1990: 252) Deze 'histoire-réelle-du-monde' moet je breed opvatten: de grammaticale en pragmatische regels waarmee wij taaluitingen begrijpen vallen

eronder, maar ook de juridische regelgeving, sociale gedragsregels (beleefdheid, enzovoort), literaire conventies (bijvoorbeeld de regels om poëzie en proza te onderscheiden en te lezen) en – in het geval van de toiletput – de architectonische conventies waardoor wij in een gebouw weten waar de wc is (het slot op de deur, de iconen voor mannen en vrouwen, de afmetingen van de ruimte, enzovoort). Kortom, met context doelt Menke op het geheel van conventies dat wij volgen en gebruiken als we ons bewegen in de wereld en van waaruit wij die wereld betekenis geven. Van het esthetische zijn we nu via het esthetische object bij een esthetische objecten ervarend subject aanbeland.

Menkes centrale stelling is dat een esthetisch object ontstaat door de afwezigheid van een dergelijke vanzelfsprekende context. Het ontstaat, met andere woorden, op het moment dat we niet meer weten vanuit welke context we het moeten begrijpen. Waar de rol van een toiletput in het dagelijks leven maar al te duidelijk is, verandert dit volgens Menke als we hem in het museum tegenkomen. We willen in dat geval een betekenis toekennen aan de toiletput, maar kunnen dat niet omdat de vanzelfsprekende gebruikscontext ontbreekt. Op dat moment verandert die toiletput in een esthetisch object. De crux is dat we in het 'normale gebruik' weten hoe we een object moeten gebruiken of begrijpen, maar dat het esthetische ontstaat op het moment dat we dat structureel niet meer weten.¹ Dit is het verschil tussen het niet-esthetische en het esthetische: het eerste begrijpen we vanuit een stabiele context, het tweede niet. Menke schrijft hier het volgende over:

- 1 Hierbij moet ik aantekenen dat we bij Menke te maken hebben met wat je de 'oerervaring' van de readymade zou kunnen noemen. Tegenwoordig denken we ons over het algemeen prima raad te weten met dergelijke kunstvoorwerpen. Ze hebben een plek gekregen in de kunstgeschiedenis. Als we een readymade zien, denken we 'Ah dada!' en hebben we het object van een context voorzien waarin het betekenis krijgt. Volgens Menke begrijpen we een dergelijk object in dat geval echter niet esthetisch. Zodra er een min of meer stabiele context geformuleerd kan worden, hebben we te maken met niet-esthetisch begrijpen of gebruiken.

An die Stelle unseres Wissen über Verwendungskontexte [...] tritt das Zitat von Kontextannahmen. Die Kontexte von Verwendung, die wir für ästhetische Elemente in Anschlag bringen, können als zitierte niemals die Geltung stabiler Folien gewinnen. (Menke 1991: 80)

De contexten die we in het niet-esthetische dagelijks leven gebruiken, veranderen van regels geworteld in de 'histoire-réelle-du-monde' in citaten. Ze verkrijgen daarmee een hypothetische status. We weten nooit of de betekenisgevende en gebruiksregulerende context die we citeren de juiste is. Menke stelt dat onze hypothesen weerlegd worden als we nog eens nader naar het object kijken. Er is niets in zo'n object wat ons vertelt in welke context we het moeten begrijpen, er is altijd iets wat zich onttrekt aan de totaliteit van onze interpretatie. We worden daardoor volgens Menke steeds weer

versetzt [...] in die Binnenperspektive des Verstehens, in jenen durch gegenläufigste Kräfte bestimmte Prozeß, in dem ästhetische Materialien zu signifikanten Einheiten, signifikante Einheiten zu Bedeutungen gebildet werden (121).

We zien dat de hypothetische, geciteerde context er een onder vele mogelijke is en dat de keuze voor de ene of de andere gemaakt wordt door degene die naar het kunstwerk kijkt en niet vanuit het kunstwerk zelf te legitimeren is.

Omdat we daardoor nooit met zekerheid kunnen zeggen of onze interpretatie de juiste is, worden we volgens Menke meegetrokken in een continu proces van nieuw geformuleerde en gefrustreerde betekenis-toekenning. Hier ontstaat volgens Menke de negativiteit waarin het specifieke van het esthetische berust. Hij verbindt het met een esthetische ervaring. Gezien de rol die wij als subject spelen bij het tot stand komen van het esthetische, ligt het voor de hand het esthetische te begrijpen als een ervaring van een subject. Iedere poging betekenis aan een object toe te kennen wordt steeds weer tenietgedaan, terwijl dat object in zijn contextloosheid toch interessant genoeg blijft om de behoefte er betekenis aan toe te kennen niet

te laten verdwijnen. Na de weerlegging van onze eerste poging doen we dus nog een poging het werk te begrijpen, die vervolgens opnieuw weerlegd wordt enzovoort. Er ontstaat zo een caleidoscopisch proces van betekenistoekenning en de negaties hiervan.

Het loont de moeite nog eens wat nader naar het proces van de esthetische ervaring te kijken. Menke formaliseert het in twee stappen. De eerste stap is dat we een object waarnemen als representatie:

Indem wir den Standpunkt der ästhetischen Erfahrung gegenüber einem Objekt beziehen, betrachten wir es erstens – und darin der ästhetische Erfahrung initiiierend – als ein (semiotisch verfaßte) Darstellung. Das gilt selbst für diejenigen Ready-Mades, die Objekte ausstellen, die in ihrer nicht-ästhetischen Verwendung selbst noch keine Darstellungsfunktionen hatten [...]. (Menke 1991: 265)

Een toiletpot betekent in het dagelijks leven weinig tot niets, suggereert Menke. Of althans, we vragen ons niet af wat hij betekent. We gaan pas op zoek naar de betekenis van zo'n toiletpot als we hem tegenkomen op een andere plaats, bijvoorbeeld in een museum of galerie. De beschouwer wordt in dat geval door de afwezigheid van de vanzelfsprekende gebruikscontext gedwongen een alternatief te construeren waardoor de toiletpot betekenis krijgt. Uit het citaat van Menke is af te leiden dat je, als dit lukt, de pot waarneemt als een semiotische structuur. Hij noemt dit representatie, maar je kunt net zo goed en misschien wel beter spreken van de betekenis van zo'n object. De readymade wordt een structuur van betekenaars en betekenden: de pot als ding (betekenaar) refereert nu bijvoorbeeld aan een bepaalde verhouding tussen kunst en het dagelijks leven of aan de vraag wat kunst tot kunst maakt (betekende). Kenmerkend voor de readymade is dus dat een geïsoleerd object – de toiletpot bij Duchamp, maar het kan ook gaan om een passage uit een boek of om iets anders – ineens op een andere manier betekenisvol wordt. Waar je zo'n object normaal gesproken als betekenisloos waarneemt (in het dagelijks leven, binnen de urgentie van de plot), wordt het nu de vraag wat het op zichzelf betekent. De gezochte betekenistoekenning wordt volgens Menke mogelijk door het citeren van een

context. Je moet een samenhang bedenken waarin het object iets betekent.

Dit is volgens Menke echter slechts de eerste stap. Het toekennen van betekenis is op zichzelf nog niet esthetisch. Om tot een esthetische ervaring te komen is nog een tweede stap nodig:

Zweitens unterwirft die ästhetische Erfahrung ihre eigenen Identifizierungen von Darstellungen einem negativen Prozeß, der zwei Bestimmungen aufweist: Zum einen verselbständigt er das Darstellungsmedium gegenüber den Funktionen, zu denen wir Darstellungen außerästhetisch verwenden. [...] Zum anderen gewinnen die gegenüber ihren Funktionen verselbständigten Darstellungsmedien ein distanzierendes und darin zugleich zeigendes Moment. Der ästhetische Einstellungswechsel transfiguriert identifizierte Darstellungen in Objekte, die sich im Bruch mit ihrem automatischen Verstehen und dessen Leistungen zugleich ihren außerästhetisch vorausgesetzten Kontexten entziehen. Die ästhetische Transfiguration versetzt uns damit in eine Distanz zu den Kontexten, in denen wir in unserem außerästhetischen, verstehenden Verwenden von Darstellungen immer schon stehen. (Menke 1991: 265-266)

Deze tweede stap onderwerpt de eerdere representatie aan een negatief proces. Het materiaal van het kunstwerk (het representatiemedium, in het geval van Armando's readymades de taal) verzelfstandigt zich, wat gepaard gaat met een negatie van de eerder geïdentificeerde semiotische structuur. Deze verzelfstandiging van het materiaal ontstaat op het moment dat een beschouwer beseft dat de representatie die hij eerder in het object zag, niet het gehele object uitdrukt. Hij wordt geconfronteerd met het betekenisloze materiaal van het object. Dit materiaal is niet meer de betekenaar van de een of andere betekende, maar verwijst alleen nog maar naar zichzelf qua materiaal.

Met de toekenning van betekenis en de weerlegging daarvan in de confrontatie met betekenisloze materialiteit zijn we er echter nog niet. Het naar voren treden van de materie is net als de betekenis slechts een moment in de esthetische ervaring. Materie op zichzelf is dan ook niet constitutief voor die ervaring. De verandering van

een niet-esthetisch object in een esthetisch object kan in principe bij alles plaatsvinden. Het esthetische laat, zoals we zagen, volgens Menke geen materiële sporen na, wat wil zeggen dat ieder object esthetisch ervaren kan worden en omgekeerd ook dat er geen object bestaat dat specifiek esthetisch is. Volgens Menke formuleer je na iedere confrontatie met het materiaal weer een context om een nieuwe betekenis aan het materiaal toe te kennen. De esthetische ervaring komt tot stand in een houding van het subject en heeft een tonende werking. Het subject komt in de esthetische ervaring namelijk op afstand te staan tot de contexten waarin het normaal gesproken betekenis vormt. Zij confronteert het subject met de relativiteit of de historiciteit van de contexten waarin het normaal gesproken de wereld begrijpt. Toch laat zij ook zien dat we niet kunnen ontsnappen aan deze contexten. Zonder een context toekennende activiteit is ook de esthetische ervaring niet mogelijk. Zij ontstaat juist in het toepassen van contexten tegen beter weten in of – positiever geformuleerd – in een spel met contexten: je plaatst een bepaald object in een bepaalde context, vervolgens blijkt dat deze context niet toereikend is, waarna je weer een nieuwe context formuleert enzovoort. Menke claimt dat dit proces in principe oneindig kan doorgaan. Dit proces van een voortdurende betekenistoekenning en een -negatie vormt in zijn oneindige totaliteit het esthetische.

Context en betekenis

Laten we eens wat preciezer kijken naar wat Menke onder context verstaat. Volgens hem beslissen contextaannamen over ‘die Richtigkeit von Signifikantenbildungen’ (73). Het gaat om het geheel van regels en conventies die bepalen hoe een bepaald object betekenis krijgt en waardoor we bepaalde overtredingen van die conventies kunnen identificeren. De literatuurwetenschapper Jonathan Culler stelt dat we in principe alles betekenis kunnen geven: ‘we can always make the meaningless meaningful by production of an appropriate context’ (Culler 2002: 161). Hij geeft het voorbeeld van een kort krantenartikel over een verkeersongeval. In de krant lezen we dit als een beschrijving van een voorval in de werkelijkheid (‘Hier sur

la Nationale sept une automobile roulant à cent à l'heure s'est jetée sur un platane; ses occupants ont été tués'). We kunnen dezelfde tekst echter ook presenteren 'surrounded by intimidating margins of silence':

Hier sur la Nationale sept
Une automobile
Roulant à cent à l'heure s'est jetée
Sur un platane
Ses occupants ont été
Tués (188)

Dezelfde woorden kunnen nu een andere betekenis krijgen, we letten op andere aspecten en proberen die van betekenis te voorzien: alliteratie, assonantie, enjambementen enzovoort. Culler schrijft:

To write this as a poem brings into play a new set of expectations, a set of conventions determining how the sequence is to be read and what kind of interpretations may be derived from it. The *fait divers* becomes a minor but exemplary tragedy. (188-189)

Vanuit deze context worden andere betekenissen mogelijk dan binnen de verwachtingen en conventies waarmee we normaal gesproken een krantenbericht lezen.

Het voorbeeld van Culler werkt als een readymade. Hij presenteert een tekst uit een journalistieke context als een gedicht, waardoor een leeswijze vanuit een poëtische context mogelijk wordt, met alle betekenisveranderingen van dien. Deze gang van zaken is vergelijkbaar met de werkwijze van Duchamp, maar ook met die van Armando. Zo ontstaat het effect dat uitgaat van Armando's 'Karl May-cyclus' bijvoorbeeld door precies zo'n verandering van verwachtingen en conventies. Kijk bijvoorbeeld naar de volgende readymade:

Hij had bloed gespuwd en twee tanden verloren,
wel een bewijs
dat mijn kolfslag niet bepaald een liefkozing geweest was. (Armando 1999: 519)

De originele tekst van deze readymade komt uit een boek van Karl May, daar is het een passage in een lopende tekst. Vervolgens wordt het – ‘surrounded by intimidating margins of silence’ – afgedrukt in een literair tijdschrift (in dit geval *Gard Sivik*). Van Alphen merkt het volgende op over de manier waarop Armando de passage van Karl May presenteert:

Dit gedicht is in feite een readymade zoals Marcel Duchamp die ook gemaakt heeft. Armando annexeert een van de jongensboeken van Karl May, isoleert een passage, en presenteert deze passage als gedicht. Deze strategie heeft tot gevolg dat de verhaallijn van de oorspronkelijke geschiedenis opengemaakt wordt en dat het geweld dat erin besloten ligt op de voorgrond treedt. Dat is nodig omdat verhaallijnen net zo werken als de tijd. De gang van de geschiedenis, van de verhaallijn leidt ons weg van het geweld dat erin beschreven wordt, doordat hij ons voorstuwt naar het einde. (Van Alphen 2000: 14)

De readymade is geïsoleerd uit de omringende context van het jongensboek, waardoor de daarbij behorende conventies en verwachtingen buiten spel gezet worden. Het wordt nu mogelijk een nieuwe betekenis aan de passage toe te kennen: de readymade laat het geweld zien dat normaal gesproken verborgen blijft in de ontwikkeling van de plot (je leest er immers snel weer overheen, de passage in kwestie staat in dienst van de ontwikkeling van het verhaal, in die zin doet de plot de passage geweld aan). Deze betekenis ontstaat vanuit een nieuwe context, die andere verwachtingen en conventies met zich meebrengt.

Ondanks het gegeven dat we in de esthetische ervaring steeds weer worden geconfronteerd met betekenisloze materialiteit, stelt Menke zoals we zagen dat de praktijk van de readymade en ook de verandering van een niet-esthetisch object in een esthetisch object geen materiële sporen achterlaten (Menke 1991: 265). Het esthetische object ontstaat in een verleidend-frustrerend spel met de verwachtingen en conventies van de beschouwer, die desalniettemin een bepaald object of een bepaalde tekst wil begrijpen of lezen en daarom steeds weer nieuwe contexten probeert toe te passen. Uit de

tot dusver behandelde readymades zou echter geconcludeerd kunnen worden dat er wel iets moet veranderen. Culler had immers ‘intimidating margins of silence’ nodig om tot een andere verwachtingscontext te komen (Culler 2002: 188). Ook bij Duchamp zien we dat er iets veranderd is. Hij heeft zijn toiletpot verplaatst naar een galerie of een museum, hiermee de voor de esthetische ervaring noodzakelijke decontextualisering actief escenerend. Ook voorzag hij het urinoir van het opschrift ‘R. Mutt 1917’, daarmee auteurschap of kunstenaarschap implicierend. Iets vergelijkbaars geldt voor de readymades van Armando. Je ziet dat de passage uit het boek van Karl May op een poëtische manier gepresenteerd is, met veel witruimte eromheen. In al deze gevallen geeft de presentatie aanleiding het object in kwestie te benaderen vanuit een andere context. Menke stelt voor het esthetische echter expliciet:

Damit ein Objekt einen ästhetischen Status gewinnt, bedarf es weder eines bestimmten Produktionsprozesses, noch läßt es sich durch einen solchen erzwingen; ästhetischer Status und ästhetischer Erfahrungsprozeß implizieren sich hingegen wechselseitig. (Menke 1992: 265)

Dat Menke hier een punt heeft, blijkt uit mijn analyse van Armando’s ‘Eigenaardig’. De voorgestelde lezing ontstond vanuit twee contexten met daarbij behorende conventies en verwachtingen. In eerste instantie las ik het verhaal als een narratieve tekst, als een relaas van twee kunstenaars die de verteller gekend heeft en die model zouden kunnen staan voor twee personages in Armando’s loopbaan. In tweede instantie behandelde ik de tekst als een poëtische tekst. Vanuit de regels van Riffaterres poëzietheorie ontstond de verwachting dat er een bepaalde matrix aan ‘Eigenaardig’ ten grondslag kan liggen.² Ook dit bleek een productieve lezing op te leveren. De marges van stilte lijken dus niet zonder meer noodzakelijk om een tekst

2 Overigens is dit precies de kritiek die Culler heeft op Riffaterre. Waar de laatste suggereert dat de matrix objectief in het gedicht verborgen ligt, stelt de eerste dat zij ontstaat vanuit een context, vanuit een leeshouding van de beschouwer. Vgl. Culler 2001: 88–109.

poëtisch te kunnen lezen. Ze maken het natuurlijk wel meer voor de hand liggend een leeshouding voor poëzie aan te nemen.

Armando's werk lijkt zich bij uitstek te lenen voor verschillende contextualisering. Neem bijvoorbeeld zijn berichten uit Berlijn die hij begin jaren tachtig schreef voor *NRC Handelsblad*. Ik citeer het begin van 'Woningnood':

Ik hoor het al in de verte, mensengeroep. Nog erger: leuzen. In de omringende straten heerst een kwaadaardige rust. Kreten van mensen, die gelijk hebben, die vinden dat ze gelijk hebben, die gelijk willen hebben. Duizenden. Hoedt u.

Omdat er zoveel woningzoekenden zijn? Te veel, zegt men. Vooral jonge en zeer jonge woningzoekenden.

Hoe komen al die jonge mensen hier. Ze komen om te studeren. Ze komen om militaire dienst te ontlopen: als men langer dan twee jaar in Berlijn woont hoeft men niet in dienst. Ze komen ook en vooral omdat Berlijn steeds meer een alternatieve stad aan het worden is. 'Berlijn ist dufte, Berlin ist ja irre.'

Hoeveel jonge Duitsers heb ik niet gesproken die zeggen: 'Ik wil in Duitsland alleen in Berlijn leven, nergens anders kun je zo *dufte* je eigen leven leiden.' Woningnood dus.

Velen kruipen, vaak groepsgewijs, want dat geeft moed, in leegstaande, verkommerde woonblokken in voormalige arbeidersbuurten (Kreuzberg, Neukölln), die op de sloper of op renovering wachten. Er wordt weliswaar gebouwd en gerenoveerd, maar dat is de meeste woningzoekenden niet naar de zin of het gaat ze niet snel genoeg. Ambtenaren zijn soms slakken. Hoedt u voor de kleine dieren. (Armando 2003: 315)

Het gegeven dat dit stuk oorspronkelijk gepubliceerd is in een krant suggereert dat het om een journalistieke tekst gaat. De context die de lezer actualiseert past zich hierbij aan. Hij zal 'Woningnood' lezen als een verslag van gebeurtenissen in Berlijn. De informatie lijkt in de eerste alinea weliswaar gekleurd door de mening van de auteur ('nog erger', 'kwaadaardig', 'hoedt u'), maar dat hoeft niet in tegenspraak te zijn met het genre. Het zou immers om een opiniërend stuk kunnen gaan, een column bijvoorbeeld.

In 1982 wordt 'Woningnood' herdrukt in *Uit Berlijn*, een bundel waarin Armando's stukken uit *NRC* tot dan toe zijn verzameld. De lezer kan de stukken nog steeds lezen als journalistieke tekst. De publicatie in de serie *BBLiterair* lijkt echter aanleiding een andere set conventies en verwachtingen te activeren. Van Alphen wijst er bijvoorbeeld op dat de in dit boek afgedrukte 'Flarden' leesbaar zijn als readymades: 'kant en klaar aangetroffen, toevallig beluisterde fragmenten die het subject naar huis stuurt als ansichtkaarten' (Van Alphen 2000: 195). Het gaat bijvoorbeeld om een flard als de volgende:

Man: 'Ik ben maar een half jaar in dienst geweest. Dat komt omdat ik altijd slechte ogen heb gehad, dat merkt u wel. Ik ben eigenlijk tot het eind van de oorlog bezig geweest met het kapotmaken van m'n bril. Af en toe ben ik er zelfs op gaan staan. Ze werden gek van me, wissen Sie. Ik ben eigenlijk nooit naar het front gestuurd, daar was ik niet geschikt voor met die bril, wissen Sie, ik ben steeds ergens in Duitsland geweest, ik heb nooit hoeven vechten. Ik was een echte *Drückeberger*, wissen Sie. Eén keer heb ik wacht moeten lopen zonder bril. Ik zag niets! Maar ik moest toch wachtlopen. Ik vond dat waanzin, wissen Sie.' (Armando 2003: 310)

Uit Berlijn wordt op verschillende punten onderbroken door verzamelingen van dergelijke flarden. De persoon die spreekt wordt steeds aangeduid als 'Man' of 'Vrouw'. Van Alphen stelt in zijn analyse dat de 'situatie waarin de zinnen waaruit deze flarden bestaan geuit worden, [...] onduidelijk [blijft]' (Van Alphen 2000: 195), wat in tegenspraak is met de hoge mate van situationele specificiteit die we doorgaans van een krantenartikel verwachten. De flard lijkt dit te reflecteren in het kapotmaken van de bril, waardoor het niet meer mogelijk is scherpe contouren te zien. Het korte citaat is daarmee ook te lezen als een verwoording van Armando's literaire praktijk. Volgens Van Alphen gaat het daarbij om het in stand houden van verbazing. Armando 'wil het object niet kennen en stelt zich niet open voor verbazing als een weg naar kennis' (199). Hij 'wil leven in de conditie van een sprekend subject dat niet kan weten' (202). Dit 'niet kunnen weten' is een strategie om recht te doen aan

de uniciteit van zijn object en het lijkt hier verbeeld in de vernietiging van een bril. We zijn nu ver verwijderd van een journalistieke interpretatie.

Ook 'Woningnood' bevat verschillende elementen die niet alleen als een objectief verslag van een jarentachtigproblematiek in Berlijn begrepen kunnen worden. De duizenden mensen die vinden dat ze gelijk hebben, lijken een echo van de massa's die in de jaren dertig en veertig achter Hitler aanliepen. Verschillende tijden lopen zo door elkaar heen. Het krantenstuk kan op dezelfde manier gelezen worden als Armando's meer literaire werk. De sloper en de renovering passen binnen Armando's problematiek van de vernietigende werking van de tijd die alle sporen van belangrijke gebeurtenissen uitwist. Deze literaire interpretatie wint in 2003 aan gewicht als *Uit Berlijn* wordt opgenomen in het *Verzameld proza* van Armando. Deze opname is significant omdat hij een onderscheid maakt tussen reportagewerk en literair proza. De stukken uit *NRC* worden daarmee nadrukkelijk bij de laatste categorie gerubriceerd, terwijl *De ss'ers* (interviews met Nederlandse ss'ers) en *Geschiedenis van een plek* (interviews met betrokkenen bij Kamp Amersfoort) blijkbaar niet voor opname in aanmerking kwamen. *Uit Berlijn* blijkt overigens niet het enige werk van Armando met een zekere genre-ambigüiteit: *Dagboek van een dader*, dat opgenomen is in het verzameld proza, werd aanvankelijk gelezen als poëzie, zo stelt Favié in haar nawoord bij die verzameling prozawerk (Armando 2003: 1226).

Hoewel de leesverwachtingen gestuurd worden door generieke classificaties blijft het mogelijk Armando's werk vanuit verschillende contexten te lezen. In de tekst op zich blijkt uit niets waarom de ene leeswijze de voorkeur zou verdienen boven de andere. Ze blijven materieel hetzelfde, de betekenis ervan verandert echter. Het is weliswaar niet objectief vast te stellen of de context, de set van verwachtingen en conventies waarmee de lezer Armando's werk benadert, de juiste is. Toch zijn Armando's teksten daarmee nog niet per definitie contextloos. Het is namelijk de vraag in hoeverre je ooit contextloos naar een bepaald object kunt kijken. Ook Menkes idee van de contextloosheid gaat zelf weer uit van de verwachting dat een bepaald object, een bepaalde tekst, betekenissen uitlokt en vervolgens ook weer negeert. Op zichzelf is dit al een context van waaruit

een beschouwer esthetisch naar een bepaald object kijkt. Het is een context die een komen en gaan van andere contexten kadert. Culler schrijft in dit verband:

When we recognize [the] production of uncertainty as a possible function of language and no longer assume that the 'real meaning' must be either a natural or supernatural explanation we have helped to establish a new genre. And we have done so by accepting the possibility of a type of meaning or relation of text to the world which previously we might have inclined to dismiss in favour of other choices. (Culler 2002: 160)

Schrijven over het esthetische

Menke begrijpt de esthetische ervaring echter niet als iets wat ontstaat vanuit een context naast andere contexten. Hij stelt dat zij voortkomt uit een confrontatie met de contextloosheid van een object. De ervaring van esthetische negativiteit is volgens hem zowel autonoom als soeverein. Hij schrijft:

Während die eine [autonomie – NC] die ästhetische Erfahrung als Moment neben anderen Erfahrungsweisen und Diskursen in die ausdifferenzierte Vernunft der Moderne einträgt, spricht ihr die zweite [sovereiniteit – NC] ein die Vernunft der nicht-ästhetischen Diskurse überschreitendes Potential zu. (Menke 1991: 9)

De esthetische ervaring moet dus enerzijds autonoom zijn om te verschillen van niet-esthetische manieren van begrijpen en ervaren. Je kunt deze laatste in tegenstelling tot het esthetische, dat zoals we zagen gekenmerkt wordt door negativiteit, positief noemen, wat betekent dat zij resulteren in een geïdentificeerde betekenis. De esthetische ervaring is hiervan onderscheiden omdat zij nooit duurzaam gepositieerd wordt in zo'n betekenis. Ze blijft nooit stilstaan, maar is voortdurend onderhevig aan een proces van betekenisconstitutie en -negatie. Omdat zij evenwel gerelateerd is aan niet-esthetische

betekenissen, die tot momenten worden, is de esthetische ervaring bovendien soeverein. Menke schrijft:

Das Souveränitätsmodell der ästhetischen Erfahrung sieht in ihr das Medium zur Auflösung der außerästhetisch herrschenden Vernunft, die Instanz einer erfahrend vollziehenden Vernunftkritik. (10)

De esthetische ervaring als zodanig kan volgens Menke een kritiek vormen op de 'außerästhetisch herrschenden Vernunft', waarmee hij alle niet-esthetische vormen van begrijpen bedoelt. De negativiteit van de esthetische ervaring heeft de potentie om niet-esthetische interpretaties tot momenten te reduceren. Het niet-esthetische maakt deel uit van de esthetische ervaring, maar heeft slechts een tijdelijke status. Betekenissen komen en gaan, verkrijgen nooit permanentie. Geen van de toegekende betekenissen is de 'ware' betekenis. Eerder schreef ik al dat de esthetische ervaring ons confronteert met de relativiteit en historiciteit van onze contextualisering. Deze soevereiniteit staat op gespannen voet met de autonomie van de esthetische ervaring. Wanneer zij immers tevens een kritiek vormt op niet-esthetische betekenissen, is zij niet enkel betrokken op zichzelf. De esthetische ervaring lijkt in dat geval te veranderen van iets autonooms in iets kritisch, in iets met een zeker engagement. Dit laatste is eerder heteronoom dan autonoom te noemen.

Menke beroept zich op de filosoof Henri Bergson om de aard van de esthetische ervaring aan te duiden. Hij karakteriseert de procesmatigheid van de esthetische ervaring aan de hand van Bergsons *durée* ('duur'):

Nicht-automatisches Verstehen ist ein Durchlaufen des Prozesses, der sich zu keinem abhebbaren Resultat synthetisieren läßt und deren Zeitlichkeit Bergson im Begriff der *durée* beschrieben hat. (49)

'Duur' staat bij Menke voor de temporaliteit van het esthetische. Hij legt het uit als een oneindige oscillatie tussen betekenisconstitutie en -negatie. De momenten van de esthetische ervaring gaan

hierbij op in een ongedifferentieerd worden waarin hun specificiteit verdwijnt. Menke citeert in dit verband Bergson: 'die reine Dauer könnte sehr wohl nur reine Sukzession qualitativer Veränderungen sein, die miteinander verschmelzen, sich durchdringen, keinen präzisen Unriss besitzen' (ibidem). De duur van een bepaald object omvat alle momenten van dat object, alle contextualisering en met de daardoor mogelijk gemaakte betekenissen en negaties.

Zoals we hebben gezien is de esthetische ervaring in principe opgebouwd uit interpretatieve momenten. Doordat Menke zich niet zelf bezighoudt met interpretaties en hun weerleggingen,³ komt hij in de verleiding de esthetische ervaring op een theoretisch niveau te vatten als een flux op oneindig hoge snelheid, die voortdurend interpretaties postuleert en herneemt, maar alle specificiteit van die momenten verliest. Een daadwerkelijke interpretatie kent echter een eigen temporele weerbaarheid. Zij heeft tekstuele ruimte en leestijd nodig om concreetheid en overtuigingskracht te verkrijgen. Hetzelfde geldt voor de weerlegging van de ene interpretatie. Je kunt je dus afvragen hoe de esthetische ervaring ooit een ervaring van een oneindige flux kan zijn als haar momenten tijd en ruimte nodig hebben om zich te ontfouwen. Als het in de esthetische ervaring werkelijk zo toegaat als Menke beschrijft, ervaar je niet zozeer een flux als wel een komen en gaan van relatief duurzame en bepaalde momenten.

De ervaring van het esthetische lijkt bovendien een lineair proces te behelzen. Je kent een bepaald object betekenis toe, deze wordt weerlegd, waarna je weer nieuwe betekenis toekent enzovoort. Bergsons duur staat daarentegen voor een pure temporaliteit waarin het lokaliseren van individuele, elkaar opvolgende momenten onmogelijk is. Het is geen nette, lineaire opeenvolging van bepaalde momenten, maar pure verandering, puur worden. Gilles Deleuze schrijft in *Le Bergsonisme*:

- 3 Slechts op één punt in *Die Souveränität der Kunst* geeft Menke een concrete interpretatie van een kunstwerk. Het betreft dan echter niet een interpretatie van hemzelf, maar een lezing van een verhaal van Kafka door Hans Blumenberg. Vgl. Menke 1992: 140 e.v.

Mais [...] la durée n'est pas seulement expérience vécue, elle est aussi expérience élargie, et même dépassée, déjà condition d'expérience. Car ce que l'expérience donne, c'est toujours un mixte d'espace et de durée. (Deleuze 1966: 29)

Hier lezen we dat de duur in zijn zuivere vorm niet ervaarbaar is. Duur is zuivere tijd en die kan nooit ervaren worden omdat we slechts combinaties van tijd en ruimte kunnen ervaren. De zuivere duur is volgens Bergson iets virtueels, wat wil zeggen dat hij tegelijk heterogeen en continu is. Hij noemt het een zuiver immanente meervoudigheid waarin je verschillen niet kunt stilzetten in bijvoorbeeld een oppositie tussen twee duidelijk bepaalde termen. In de ruimte kan dit stilzetten wel, hier oriënteer je je aan de hand van rechts en links, binnen en buiten en boven en onder. Wij hebben een ruimtelijke component nodig bij onze ervaring omdat deze exterioriteit, homogeniteit en discontinuïteit in het worden introduceert. Ruimte verdeelt de duur in identificeerbare en ervaarbare secties die je in de zuivere tijd juist niet hebt (ibidem). Niet voor niets meten wij tijd bijvoorbeeld aan de hand van de ruimtelijke schaduw van een zonnewijzer of de intervallen op de wijzerplaat van een klok of horloge. De vermenging van tijd en ruimte vindt gradueel plaats. Je hebt meer en minder verruimtelijkte tijd en het omgekeerde geldt ook. In het deel over Willem Brakman kom ik terug op de virtuele duur en de geleidelijke overgangen tussen tijd en ruimte. Nu is het vooral van belang dat ervaring pas mogelijk is in een combinatie van beide elementen. Wanneer je zoals Menke het esthetische laat samenvallen met zuivere duur, ondermijnt je het esthetische als ervaring en in die zin het esthetische als zodanig. Zuivere tijd is niet ervaarbaar. Menke lijkt zich niet bewust van de spanning die er bestaat tussen Bergsons vitalistische filosofie van de duur en zijn eigen filosofie van de esthetische ervaring. Bovendien zie je ook hier weer dat de autonomie van het esthetische op deze manier in het geding is. Het esthetische als een relativerend spel met contexten verandert in een niet meer esthetische verhouding tot tijd.

Toch hoeven we daarmee de bergsoniaanse duur nog niet buiten beschouwing te laten als we het hebben over het esthetische. We zullen zien dat de esthetische ervaring gepaard gaat met iets wat zich aan

het esthetische onttrekt. De esthetische ervaring loopt voortdurend het risico dat haar ervaarbaarheid en haar autonomie oplossen in virtualiteit. Hoewel Bergson expliciet afstand neemt van de termen negativiteit en negatie als het om duur gaat, valt de duur in Menkes negativiteitsaesthetica samen met negativiteit als zodanig. Voor Bergson suggereert de term te veel dat er sprake is van een niets. Duur is echt en als zodanig niet niets of negatief (vgl. Bergson 2004: 279-298). De esthetische ervaring wordt begeleid door de duur als een soort niet subjectief toegankelijk geheugen. Het bevat in virtuele vorm alle bewuste en onbewuste momenten van de esthetische ervaring, in verleden, heden en toekomst. In zuivere virtualiteit zijn ze allemaal aanwezig. Alleen al door de eindigheid van de beschouwer is deze oneindige meervoudigheid aan interpretaties nooit toegankelijk. Vanuit het subject gezien is het daarom een negativiteit, iets wat zich radicaal aan de ervaring onttrekt. 'Negativiteit' in het woord 'negativiteitsaesthetica' kondigt het einde aan van het esthetische, gekoppeld als het is aan ervaring. Bergsons duur ondermijnt in die zin Menkes filosofische onderneming als zodanig. In wat volgt zal ik negativiteit, virtualiteit en duur blijven gebruiken. Daarbij is wel te bedenken dat de eerste term vooral aangeeft dat iets zich aan de positieve ervaring van het subject onttrekt. Bij de laatste twee termen hebben we al afscheid genomen van het subject.

Dat iets zich aan de ervaring onttrekt zie je zodra je de filosofische theorie van het esthetische ervaren confronteert met kunstwerken. In het werk van Armando kun je bijvoorbeeld bepaalde strategieën ontwaren die suggereren dat het werk uiteindelijk het begrip, de (esthetische) ervaring en het esthetische als zodanig ontstijgt. Hoewel Menke ze niet zelf in praktijk brengt, introduceert hij in *Die Souveränität der Kunst* manieren om de esthetische ervaring – en in het verlengde daarvan: duur – aan te duiden in een discursieve en interpretatieve tekst. Het gaat dan niet om die ervaring en duur als zodanig, het gaat erom aan te geven waar, wanneer en hoe zij ontstaan. Menke bespreekt twee vormen van schrijven over kunstwerken, die een 'configuratieve discontinuïteit' tot stand brengen. Dat wil zeggen dat ze de wederzijdse exclusiviteit en onvolledigheid van individuele niet-esthetische interpretaties aan het licht brengen en op die manier verwijzen naar de esthetische ervaring en een die

ervaring ontstijgende duur. De eerste ontleent Menke naar eigen zeggen aan het werk van Derrida:

Der erste Typ konfigurativer Diskontinuität besteht zwischen Sätzen, die zu einer Interpretation zusammengeschlossen sind, und mindestens einem Satz der interpretativen Rede, der mit dieser Interpretation nicht kompatibel ist. (136)

Dit tegenover elkaar plaatsen van twee of meer elkaar uitsluitende lezingen van hetzelfde werk toont volgens Menke de ontoereikendheid van de individuele interpretaties en verwijst op die manier naar de esthetische ervaring en het verdwijnen daarvan in duur. In deze eerste vorm van configuratieve discontinuïteit is Derrida's onbeslisbaarheid te herkennen. Nu begrijpt Derrida de term 'onbeslisbaarheid' niet uitsluitend in relatie tot kunstwerken. Een vergelijking van zijn invulling van deze term met Menkes gebruik ervan brengt het verschil tussen beider benaderingen naar voren. Bij de esthetische ervaring maakt het niet uit wat voor contexten je gebruikt. De verschillende betekenissen die de esthetische ervaring uitmaken zijn in die zin inwisselbaar. Voor Derrida is onbeslisbaarheid het uitgangspunt voor een strijd of discussie over de acceptatie van de ene boven de andere betekenis. Het gaat niet om een vanuit het object te legitimeren beslissing, maar om een ethische of politieke verantwoordelijkheid:

Selon ce qui n'est qu'un paradoxe apparent, *cet* indécidable-ci ouvre ainsi le champ de la décision ou de la décidabilité. Il appelle la décision dans l'ordre de la responsabilité éthico-politique. Il en est même la condition nécessaire. (Derrida 1990: 209-210)

Hier heeft het begrip onbeslisbaarheid een andere lading. De beslissing tussen de verschillende interpretaties van hetzelfde object noemt Derrida ethisch-politiek. Deze discontinuïteit opent het veld waarin je de ethische of politieke beslissing kunt nemen de ene betekenis te accepteren en de andere niet. Deze acceptatie is altijd tijdelijk en open voor dispuut. Het feit namelijk dat zij gebaseerd is op een onbeslisbaarheid impliceert dat er ook andere beslissingen mogelijk zijn.

Menke lijkt de ervaring van deze openheid te vatten in de soevereiniteit van de esthetische ervaring, zonder daar direct een verantwoordelijkheid aan te verbinden. Met hem zou je de ervaring van onbeslisbaarheid esthetisch kunnen noemen. Het nemen van een beslissing of verantwoordelijkheid voor een van de onbeslisbaarheden is vervolgens politiek of ethiek. Al zagen we eerder al dat beide benaderingen in elkaar overlopen. De esthetische ervaring kan immers ook een ervaring zijn van de relativiteit en historiciteit van contexten en op die manier kritisch functioneren ten opzichte van die contexten.

Wanneer onbeslisbaarheid eenmaal overtuigend is vastgesteld, moet aannemelijk worden gemaakt hoe deze ontstaat. Hier speelt de tweede manier waarop een configuratieve discontinuïteit kan worden uitgedrukt een rol. Menke omschrijft het als volgt:

Der zweite Typ konfigurativer Diskontinuität zeigt die Blindheit einer Interpretation, indem er sie mit Feststellungen konfrontiert, die nicht wie im ersten Typ von Diskontinuität auf eine andere Interpretation verweisen, sondern auf die unser Verstehen übersteigende Überschüssigkeit des ästhetischen Objekts selbst. Das ästhetische Objekt erscheint darin in seinen 'Strategien' [...]: als ein Objekt das durch die Verknüpfung seiner Elemente und Materialien Verstehensversuche auslöst, ohne aber auf die sinnhafte Kontinuität ihrer Interpretationen reduzierbar zu sein. (Menke 1991: 138)

De tweede manier van schrijven richt zich dus op strategieën in een object die een esthetische ervaring mogelijk maken. Menke doelt op een beschrijving van structuren die de afwisseling van betekenisconstitutie en -negatie installeren en zelf betekenisloos zijn. Dit zou de materialiteit kunnen zijn waarmee we bij de gefrustreerde betekenis-toekenning worden geconfronteerd in de tweede stap in het proces van de negativiteitsesthetica. Toch duidt de term 'strategie' ook op een zekere intentionaliteit. Het gaat om een verknoping van elementen en materialen en niet om bruut ongevormde materie. Strategie verwijst naar materiaal waar iets mee gebeurd is.