

PROLOOG.

Knorretje kwam wat dichterbij, om te kijken, wat het was. Iejour had drie stokken op de grond liggen, en keek er naar. Twee ervan raakten elkaar aan het ene eind, maar niet aan het andere, en de derde stok lag er dwars overheen. Knorretje dacht, dat het wel eens zoiets als een val zou kunnen zijn.

« Oh Iejour, » begon hij weer. « Ik wou juist - »

« Is dat de kleine Knor, » zei Iejour, die naar de stokken bleef kijken.

« Ja Iejour, en ik - »

« Weet je wat dit is? »

« Nee, » zei Knorretje.

« Een A »

« O, » zei Knorretje.

« Geen O! – A! » zei Iejour streng. « Ben je doof of denk je dat je knapper bent dan Janneman Robinson? »

« Ja, » zei Knorretje. « Nee, » zei Knorretje heel vlug. En hij kwam nog een beetje dichterbij.

« Janneman Robinson zegt dat het een A is, en het is een A, - tot iemand erop trapt, » zei Iejour weer op strenge toon. Knorretje sprong gauw een stukje achteruit en rook aan de viooltjes.

« Weet je wat dat betekent, een A? Kleine Knor? »

« Nee Iejour! »

« Dat betekent Opvoeding, het betekent Geleerdheid, het betekent alles wat jij en Pooh niet hebben. Dat betekent een A. »

« O! » zei Knorretje. « Ik bedoel, zo, zo » legde hij haastig uit.

« Wat ik je zeg. Ze komen en ze gaan hier in dit Woud en ze zeggen: « 't Is Iejour maar, dus 't hindert niet. » Ze lopen heen en weer en zeggen « Ha, ha! » maar weten ze iets van

een A af? Neen, dat weten ze *niet*. Voor hen is het niets dan drie stokken. Maar voor hen die Kennis vergaard hebben – let wel, kleine Knor - , voor hen, die kennis vergaard hebben, en hiermee bedoel ik niet de Poohen en Knorries, voor hen is het een heerlijke en geweldige A. En niet - » voegde hij eraan toe, - « niet alleen maar iets, waar iedereen maar aan kan komen snuffelen. »¹

De academicus tracht verwoed alle mogelijke abstractheden in vakjes en categorietjes te verdelen, en als academicus in wording, wordt van mij verwacht volgens de academische regels te schrijven. Maar het punt is dat ik er maar niet in slaag een 'dit is'-kader te knellen rond het onnoembare. Hoe kan je beschrijven wat intuïtief en buiten de taal om gebeurt?

De logische richting « van Kant naar Lyotard » heb ik dan ook niet rechtlijnig gevolgd. Nee, ik ben gevallen voor onbegrensde pluraliteit, waarbij het eerste grote luik beknopt het Kantiaanse sublieme uiteenzet en we erna uitvoeriger op Lyotards recyclage en eigen invulling van het onvoorstelbare ingaan. Het accent ligt hem wel op mijn eigen maken van hun materie en de onontkomelijke vragen die me overvielen. In mijn eindluik voer ik dan een soort van imaginair onderhoud met hen, u en alle andere bezochte grote geesten. In de hoop zo te stuiten op ontkomende² antwoorden. Zwakke antwoorden, invalide in hun gebrek aan een vaste oplossing. Ze zijn een ontkomen³, een vluchtlijn⁴. Een vluchtlijn waarmee ik u misschien toevallig raak en meesleur. Of in een minder studiegeslaagd scenario, is het iets waar u kop noch staart aan kan krijgen. Hopelijk werkt het lezen van het gemiste midden dan verhelderend. Verwacht u wel niet aan de methode van de vraag eindeloos te herhalen en kringetjes te draaien. Hoe staat het met het sublieme? Is het dood? Is het sublieme overbodig geworden? Is de term onttoverd door overdadige consumptie in alle mogelijke

¹ Milne 1955, p. 35.

² “Het doel is niet vragen te beantwoorden, maar te ontkomen, eruit te komen.” Deleuze 1991 p. 17.

³ Ontkomen als een gebrekkige vertaling van het Franse sortir.

⁴ “Vluchten is beslist niet afzien van daden, niets activeers dan een vlucht. Het is het tegendeel van het imaginaire. Het is evengoed op de vlucht jagen, niet noodzakelijkerwijs dat van de anderen, maar iets op de vlucht jagen, een systeem op de vlucht jagen zoals je een band kapot steekt.”. Deleuze en Parnet 1991 p. 65.

uithoeken? (Zelfs paardenrennen zijn tegenwoordig subliem en het desbetreffend winnende paard geniaal. De oeroude vraag dringt zich opnieuw op, wat is het sublieme?)

« Dat is pijnlijk. Steeds weer komt men op de vraag terug teneinde eruit te komen. Maar ontkomen gebeurt nooit op die manier. De beweging voltrekt zich altijd achter de rug van de denker om, of het moment waarop hij met zijn ogen knippert. Ontkomen, of het is al gebeurd of het zal nooit gebeuren. Er wordt teveel in termen van geschiedenis gedacht, persoonlijke of universele geschiedenis. Wordingen dat is geografie, dat zijn oriëntaties, richtingen, ingangen en uitgangen. »⁵

Onverwachts schoot me ook een mogelijke uitgang te binnen. Ik plak op het sublieme gewoon een nieuw etiket en probleem opgelost. Een woord kun je toch altijd vervangen door een ander. Als het ene je niet bevalt, je niet aanstaat omwille van, neem nu, zijn onbeperkte toepassingsdomein, neem dan een ander, zet er een ander voor in de plaats. Als iedereen die moeite neemt, ook u, dan kunnen we elkaar allemaal begrijpen, en is er nauwelijks nog reden om vragen te stellen of tegenwerpingen te maken. Je redden met inexacte woorden om iets exact aan te duiden. Er zijn geen passende woorden. Deze onmacht om het aan vaste regels te onderwerpen, ondervond men al in de Oudheid.⁶ Vandaar mijn speelbox en de diversiteit aan auteurs in het midden, speel ermee en bedenk buitengewone woorden, op voorwaarde ze zo gewoon mogelijk te gebruiken, en de entiteit die ze aanduiden op dezelfde wijze te laten bestaan als het meest gewone voorwerp.⁷

Hoe zit het nu met het midden? Zeker dat midden waarin ik meerdere schrijvers, kunstenaars en filosofen aan het woord laat. Hun onaange(p)taste teksten knip en plak ik er als schakels aan elkaar. Ze lijken, voor mij althans, allen bezielde over hetzelfde ding als mijn onderwerpskeuze te spreken, maar benoemen en plaatsen het net iets anders. Ik streef hier een spelen met EN na. EN als extra-zijn, inter-zijn. De relaties kunt u dan leggen tussen hun termen, of tussen hun

⁵ Deleuze en Parnet 1991, p. 17-18.

⁶ Zie "Het Sublieme" van Longinus, waarin het voor hem onmogelijk is om het retorisch sublieme in leerbare regels te vatten. Zo legde hij de nadruk op de nodige genialiteit van de auteur en omschreef de grootse effecten die het retorisch sublieme bij zijn toehoorders teweegbracht. Longinus 2000, p.94.

⁷ Deleuze en Parnet 1991, p. 19-20.

gehele fragmenten, van de een naar de ander, maar het EN geeft een andere richting aan de fragmenten, zowel in de relatie tot elkaar als in de fragmenten op zich, en laat de termen en gehelen vluchten, de ene en de andere, op de vluchtlijn die het actief schept. Denken met EN, in plaats van het vast te pinnen met IS. Dit druist in tegen het traditionele denken van estheten en hun universele algemeen geldigheid van het smaakoordeel, zoals iets is mooi en iets is meer dan ... Het veelvoud is geen bijvoeglijk naamwoord meer dat nog onderworpen is aan het Ene dat zich verdeelt of aan het Zijn dat het omvat. De nagestreefde pluraliteit van dit luik is dan ook alleen aanwezig in het EN, ongeacht de gegeven hoeveelheid gehelen en hun aantal relaties.⁸

Nog even dit, de onderwerpskeuze is niet erg bescheiden en vermoedelijk veroorzaakt ze argwanende blikken en fronsende bedenkingssimpels. U dacht, weer zo'n student, die door grootheidswaanzin gedreven, het gaat hebben over DE kunst? Waarom schrijft ze geen monografie, wat kwantitatief en kwalitatief haalbaar is? Wel ik ben het beu om een werk verbaal uit de doeken te doen en de maker, wanneer het kan, te voorzien van een tragisch verleden. Eerlijk gezegd, heb ik, in mijn esthetisch plezier, geen behoefte aan naambekendheid of enige voorgeschiedenis van de maker.

Eerst speelt het werk, direct, zonder gesproken taal, op me in. « Het raakt me en wat me raakt ontglipt me tegelijk en mijn bewuste pogingen om het te ontcijferen. »⁹ Het ontcijferingsproces en de representatie van het kunstwerk komen pas achteraf. Het lijken vergeefse pogingen om mijn onmededeelbare ervaring te uiten. « De poëtische verbeelding wil geen boodschap meedelen, maar roept een intuïtieve stilte op. »¹⁰ Deze stilte laat me niet meer los. Lezen over haar vervult me en belet me tegelijkertijd om bijzondere kunstwerken aan woorden prijs te geven. Vandaar mijn gekozen weg, een onderzoek naar de esthetische ervaring en het onverwoordbare vormloze.

⁸ Deleuze en Parnet 1991, p. 92.

⁹ Gevers, van Heeswijk 1997, p. 149.

¹⁰ Gevers, van Heeswijk 1997, p. 167.

Kanttekeningen.

In zijn laatste kritiek, namelijk die van het oordeelsvermogen, neemt Kant vooral het esthetische oordeel onder de loep. Zo komt hij tot een systematische analyse van het schone, het sublieme en het genie. Vernieuwend is zijn aandacht voor het esthetische oordeel zelf. Zo doet hij geen uitspraken over de schoonheid in de natuur en de kunst, maar bestudeert hoe deze uitspraken in elkaar zitten, welke vooronderstellingen erin zitten, welke logische kenmerken. Hij verweet zijn tijdgenoten, die over de schoonheid en het sublieme nadachten juist dat zij zich ten onrechte op psychologische en fysiologische bevindingen baseerden; allereerst moest uitgedokterd worden wat esthetische oordelen mogelijk maakt.

Vooraleer ons hier aan te wagen is het misschien handig om even naar zijn vorige twee kritieken te kijken. En ons ook af te vragen welke plaats de derde kritiek innam in zijn immense systematische bouwwerk der transcendentale filosofie.¹¹

Eigenlijk zijn Kants drie grote kritieken aan drie soorten van oordelen gewijd. In de Kritik der reinen Vernunft gaat hij op zoek naar de bestaansvoorwaarden van empirische oordelen (of: kennisoordelen), morele (of: praktische) oordelen komen aan bod in de Kritik der praktischen Vernunft, terwijl de Kritik der Urteilskraft zich toespitst op esthetische (of: reflexieve) oordelen. Desondanks zijn immense onderzoek kunnen we Kants denkweg ook in drie fundamentele vragen samenballen; ‘Wat kan ik kennen? / Wat moet ik doen? / Wat mag ik hopen?’

Hij tracht steeds dat wat voorondersteld en niet expliciet genoemd wordt, maar de ervaring eerst mogelijk maakt, bloot te leggen. Dus wat telkens buiten elke ervaring in ons onbewust aanwezig is, brengt hij aan de oppervlakte. Kant: de kritische filosoof moet de voorwaarden die a-priori gegeven zijn (dat wil zeggen: niet uit de ervaring afleidbaar zijn, maar die de ervaring eerst mogelijk maken) verhelderen en onder de aandacht brengen. Kant als een transcendentaal cartograaf op zoek naar de grenzen van wetenschap, moraal en kunst...¹²

Kritik der reinen Vernunft

Hoe kijk ik? Hoe voel ik? ...

Wat maakt mijn zintuiglijke gewaarwordingen mogelijk?

Dankzij mijn zintuiglijk vermogen ontvang ik zintuiglijke indrukken. Het buiten werkt op me in en wekt allerlei gewaarwordingen op. Gelukkig beschik ik over één of ander ordeningsprincipe in me, anders zou ik verpletterd worden door de overdaad aan het vele. Ruimte en tijd zitten niet in de dingen zelf, neen, ik breng in mijn gewaarwordingen altijd ruimte en tijd als ordeningsprincipes aan.

Dus stelt Kant, ruimte en tijd zijn de a-priorische vormen van de zintuiglijke kennis. Doordat ik de bloem zie of ruik weet ik dat zij bestaat, maar ik ken haar slechts in die mate dat zij aan

¹¹ Van den Braembussche 2000, p. 144.

¹² Tacq 1997, p. 72.

me verschijnt. Hoe ik haar zie berust niet op de bloem als zodanig, maar op de wijze dat ik haar voorstel. De wereld van de bloem-op-zich blijft buiten schot, want het ding-op-zich-zelf is een onbekende. Het is dan ook onmogelijk hierover een waar oordeel te vellen, want over het bovenzintuiglijke kan ik vanuit empirisch oogpunt niets zinnig zeggen. Ik kan enkel beschrijven hoe zij aan mij verschijnt, zoals de bloem is rood en heeft doorns. En zo is enkel de fenomenale wereld, de wereld zoals die aan mij verschijnt, het onderwerp van wetenschappelijke kennis.¹³

Maar wat gebeurt er nu verder met deze gewaarwording? Wel, postuleert Kant, naast de a-priorische vormen ruimte en tijd vooronderstelt de zintuiglijke waarneming ook begrippen. Zo wordt de ruwe stof die via de zintuigen naar binnen komt door het verstand gesorteerd en ondergebracht in denkcategorieën. De voorstellingen worden er omgevormd tot begrippen, klaar om gekoppeld te worden aan een mogelijk oordeel. Net zoals ruimte en tijd, zijn de denkcategorieën geen eigenschappen van de dingen, maar zijn ze a priori aanwezig in ons en komen ze voort uit het subject. Zo plaatst Kant op het vlak van de kennis niet het ding, maar het 'ik' centraal.¹⁴

Deze inzichten zijn helaas geen antwoord op alles en verlichten geenszins ons ondraaglijk lichte bestaan. Nergens is er sprake van een zin, doel of richting van wat naar binnen komt. Beangstigd door de enorme verscheidenheid van de verschijnselen en voorstellingen sussen we onszelf in slaap met het uitvinden van een ziel. Op kosmologisch vlak hebben we het over de wereld en theologisch vooronderstellen we 'God', die als onvoorwaardelijke eenheid ten grondslag ligt aan zowel, subject, object als het denken zelf. Deze kalmerende ideeën ontstaan in de Rede, en Kant maakt een duidelijk onderscheid tussen Verstand en Rede. Daar waar het verstand zich bezighoudt met het verwerken van zintuiglijk waarneembare gegevens, gaat de Rede zich toespitsen op dat wat buiten de zintuigen om gebeurt, gedacht of intuïtief gevoeld wordt. De Rede is iets dat noch zintuiglijk waarneembaar is, noch tot de denkcategorieën van het verstand behoort. Conclusie, de Rede behoort niet tot de fenomenale, maar tot de noumenale wereld. Met als gevolg dat ik haar niet empirisch verklaren of bewijzen kan.

Behoort de Rede dan tot die onbepaalbare rest? De noumenale wereld als die wereld waar men in wezen niets zinnig over zeggen kan tenzij men danst, poëzie schrijft of schildert? Datgene wat men wel voelt en waarin men gelooft, maar waar woorden tekort schieten.¹⁵

¹³ Tacq 1997, p. 73-74.

¹⁴ Tacq 1997, p. 74.

¹⁵ Tacq 1997, p.75-76.

Kritik der praktischen Vernunft

Hoe moet ik handelen?

Ik handel niet enkel in die fenomenale wereld, ik ben ook een ding-op-zich-zelf en ben me daar bewust van. Ik zelf, die sowieso een probleem is voor zich zelf kan er tenminste van op aan dat ik ben en ik ben daar. Maar ik ben daar lijkt even ongrijpbaar als de bloem wat verderop, in zijn in zichzelf staan. Dus gaat Kant op zoek naar wat er a priori gegeven is, waardoor een mens weet of voelt hoe hij handelen moet. Of hoe leidt men een schuldvrij bestaan? Wat zijn de praktische principes hiervoor? Want liever vermoord te zijn dan mijn leven lang rond te moeten lopen met een moordenaar.

Zo trekt Kant een principiële scheidslijn tussen maximes en praktische wetten. Waarbij maximes door jou zelf bepaald worden en daardoor slechts subjectief geldig zijn. Ze verschillen van persoon tot persoon. Wanneer ik me voor neem mezelf niet meer te verliezen in bacchanaal destructieve intoxicaties, dan geldt deze regel alleen voor mezelf. En mag ik

niet van de hele wereld verwachten me hierin te volgen. Wanneer ik me plots op de grens van... begeef, betekent dit niet dat de andere dit ook zo aanvoelt. Ieder zijn weg.

Praktische wetten daarentegen zijn universeel, ze gelden voor iedereen en hebben een plichtmatig karakter. Ze zeggen: zo moet je handelen. Kant kleeft er daarom het etiket imperatieven op. Er zijn voorwaardelijke en onvoorwaardelijke imperatieven, of hypothetische en categorische imperatieven. 'Als je van je rokershoest af wilt, zal je wel moeten stoppen met roken.', is een praktisch algemene wet, doch zij is hypothetisch van aard. Wanneer ik niet van mijn rokershoest afwil, dan hoef ik niet te stoppen met roken. Terwijl 'Gij zult niet doden', altijd, overal en onvoorwaardelijk geldt. De categorische imperatief is absoluut verplichtend.

Alleen deze absolute verplichting is voor Kant het a-priorisch beginsel van ons ethisch handelen. We hebben hier immers niet te maken met een act van het verstand die middelen en doelen verenigt, zoals bij maximes en hypothetische imperatieven, maar om een moeten zonder meer. De categorische imperatief is niet afhankelijk van die welbepaalde sigaret, waarnaar de wil zich zou moeten schikken om haar te overwinnen. Ze wordt niet materieel, maar formeel bepaald en zo komt Kant tot de grondwet van de praktische rede 'Handel zo dat het maxime van uw wil altijd tegelijk als grondbeginsel van een algemene wetgeving kan gelden.' Of in hedendaagse mensentaal, 'Doe een ander niet aan wat je zelf niet aangedaan wil worden.'¹⁶

Maar deze absolute morele zedenwet maakt de mens eigenlijk vrij, want het moeten is hier een kunnen. Het is een kunst om zo te handelen, en eenmaal je volledig zo handelt ben je in het reine met jezelf. Maar anderzijds zitten we ook in die fenomenale wereld, waarin we een speelbal zijn van moeder aarde en haar wetten, en ons onvrij voelen. Hierdoor stuiten we op een probleem, twee werelden die door de twee kritieken los van elkaar staan. Hoe overbruggen we nu deze verscheurende kloof? Aan deze brug wordt gebouwd in Kants laatste Kritiek, waardoor het de twee vorige kritieken niet enkel met elkaar verzoent, maar ze eigenlijk ook vervolledigt.

¹⁶ Tacq 1997, p. 76-78.

Kritik der Urteilskraft

Ik zie een rode bloem met donzige blaadjes en doorns, hoe plaats ik deze zintuiglijke indrukken nu onder het begrip 'de roos'?

Blijkbaar moet ik over gevoel en verbeelding beschikken om een bijzonder voorval onder een algemeen begrip te plaatsen. Gevoel en verbeelding bemiddelen tussen de zintuiglijkheid en het verstand, ze slaan er als het ware een brug tussen. Doordat zij het verstand leiden, kunnen ze er niet uit voortkomen, dus concludeert Kant: er moet een derde hoger kenvermogen bestaan. Naast het kenvermogen en het wilsvermogen, dat respectievelijk door het Verstand en de Rede worden voorondersteld, is er dus ook het oordeelsvermogen, het vermogen dat het verstand toelaat telkens het juiste te treffen. Waarbij Kant een onderscheid trekt tussen het bepalend en reflexief oordeelsvermogen, het is vooral het laatste, namelijk het reflexief oordeel dat aan bod komt in de derde kritiek.

Het bepalend oordeelsvermogen behoort eigenlijk tot het verstand en stelt ons in staat om de juiste begrippen en denkcategorieën, die a priori gegeven zijn, toe te passen op onze zintuiglijke waarnemingen. Er bestaat al een algemene regel, wet of soort voor. En ziedaar, de donzige roze bloemblaadjes die ik zie en haar doorns die me prikken wanneer ik haar plukken wil, worden dankzij het bepalend oordeelsvermogen bestempeld als 'roos'.

Indien echter het ding me zo bijzonder overkomt en ik blijkbaar over geen algemene regel of soort beschik om haar veilig in weg te bergen, dan gaat het reflexief oordeelsvermogen van de partij zijn. Het gaat hier om een zoektocht naar wetten of soorten die noch a priori noch a posteriori (namelijk door de ervaring zelf) gegeven zijn. Het esthetisch oordeel 'dit is schoon'

of ‘dit is subliem’ is nu net zo’n voorbeeld van een reflexief oordeelsvermogen en vindt zijn oorsprong in het genot of de pijn die het ding je bezorgt.¹⁷

Bestaat er een hoger vermogen voor het Gevoel?

Deze vraag impliceert; bestaan er voorstellingen die a priori gegeven zijn en zo op me kunnen inspelen dat ik pijn of genot voel? Een gewaarwording valt in dit geval uit de ‘a-priori’-boot, want het genot of de pijn die ze je bezorgt kunnen slechts empirisch gekend en bekend worden. En hetzelfde geldt voor een herinnering, ooit kwam ze van buiten naar binnen om dan binnen in me een eigen leven te gaan leiden. Wanneer de voorstelling a priori gegeven zou zijn impliceert dit dat er al een algemene wet of soort in me aanwezig was en hebben we dus te maken met een bepalend oordeelsvermogen. Deze laten me geen pijn of genot voelen, maar bevredigen mijn verstand in zijn honger naar kennis.

Doen we dan een beroep op de morele wet wanneer we te maken hebben met een zuivere vorm? (Het respect als effect van de wet zou de hogere staat zijn van de smart, terwijl het intellectuele plezier, de hogere staat van genot zou zijn.) Maar het antwoord van Kant is negatief. Want het genot is noch een zintuiglijk effect, noch een bijzonder gevoel, maar een gedachte ‘analogie’ van het gevoel.¹⁸ En het respect is slechts een effect in die mate dat het gaat om een negatief gevoel; in zijn tegenhanger van het genot, vermengt hij zich met de wet en is des te beweeglijker hoe meer hij van zijn vaarwater afwijkt. Over het algemeen genomen, is het onmogelijk dat het gevoelsvermogen tot haar hogere vorm komt, wanneer zij zelf haar wetten vindt in het vermogen van het verlangen (de Rede).¹⁹

Wat is dan een hoger genot?

Het zou noch verwekt mogen worden door een zinnelijke bekoring (de empirische interesse voor het bestaan van een waargenomen ding), noch door een intellectueel verlangen (praktische interesse voor het bestaan van een gewild ding). Het vermogen om te voelen bevindt zich slechts in een hogere staat wanneer zij in haar oorsprong je belangeloos behaagt. Wat telt is niet het bestaan van het voorgestelde ding, maar het simpele effect dat de voorstelling heeft op mij. Dat wil dus zeggen dat een hoger genot de lijflije uitdrukking is

¹⁷ Van den Braembussche 2000, p. 152.

¹⁸ Deze gedachte ‘analogie’ van het gevoel wordt later in de tekst verhelderd.

¹⁹ Deleuze 1998, p. 67-68.

van een zuiver oordeel, van een zuivere handeling van het oordelen. Zulk een handeling doet zich allereerst voor in het esthetisch oordeel van het type ‘Dit is schoon’.²⁰

Maar over welke voorstelling hebben we het nu, die in het esthetisch oordeel, als effect het hogere genot schenkt?

Aangezien het materiële bestaan van het ding me koud laat, want ik sta er onverschillig tegenover, moet het dus op me inwerken louter en alleen door haar vorm. De vorm is zuiver. Maar we hebben het hier over de vorm van een ding. En deze vorm kunnen we niet simpelweg enkel toeschrijven aan de intuïtie, die ons de materieel bestaande dingen van buitenaf overbrengt. ‘Vorm’ betekent hier als het ware dit: namelijk de reflectie over een singulier ding in de verbeelding. De vorm is wat de verbeelding denkt over dit ding. Het ding zelf en zijn zinnelijke prikkels die het afvuurt op ons worden pas als puur schoon ervaren als het verruimd wordt door mezelf.

Zo wordt Kant overvallen door de vraag; een kleur, een klank, kunnen wij deze brute elementen in hun afzonderlijkheid als schoon ervaren? Misschien zouden ze dat wel kunnen zijn, in plaats van ze in hun materialiteit kwalitatief te vangen en te vatten met onze zintuigen, zouden we dan, dankzij onze verbeelding hun vibraties, waaruit zij bestaan, kunnen aanschouwen. Maar de kleur en de klank zijn teveel materie, dringen te sterk in onze zintuigen in, om op zulk een wijze beschouwd te worden via de verbeelding: Het zijn eerder versterkende onderdelen van, in plaats van dragers van het schone. Het essentiële, dat is de tekening, de compositie, en deze zijn nu net uitingen en manifestaties van de vormelijke reflectie.²¹

De gedachte of verbeelde voorstelling van de vorm wordt, in het esthetische oordeel, veroorzaakt door het hoger genot dat wij vinden in het schone. Dus kunnen we niet anders dan hieruit afleiden dat de hogere staat van het vermogen zich laat kennen met twee tegenstrijdige gezichten.

Enerzijds, in tegenstelling tot wat zich in de andere vermogens afspeelt, laat de hogere vorm zich hier niet leiden door belangen van het denken; waarbij het esthetische genot

²⁰ Deleuze 1998, p. 67-68.

²¹ Idem, p.68.

onafhankelijk is van zowel een of ander speculatieve als praktische interesse en ze noemt zichzelf dan ook geheel gedesinteresseerd. Of simpelweg het esthetische oordeel behaagt zonder belang. Anderzijds schrijft het vermogen om te voelen in zijn hogere vorm geen wetten uit, want elke mogelijke legislatuur impliceert objecten waarop de macht uitgeoefend kan worden en aan wie ze onderworpen zouden zijn.

Welnu, het esthetische oordeel heeft niet alleen betrekking op het bijzondere, namelijk prototype zin als ‘ Oh, *deze* roos is mooi.’²² Maar sterker nog, zij vaardigt geen wetten uit op dit éne object in het bijzonder, want ze is geheel en al onverschillig tegenover het bestaan ervan. Ook heeft zij geen behoefte aan één of ander welbepaald doel waaraan het ding zou moeten beantwoorden. Neen, ik geniet het om de zuivere vorm en ervaar het schone als subjectief doelmatig zonder doel. Toch weigert Kant het gebruik van het woord ‘autonomie’ voor het vermogen van het Gevoel in zijn hogere vorm. Machteloos in het uitvaardigen van wetten op de dingen, kan het oordeel niet anders dan ‘*héautonome*’ zijn, het is te zeggen op zich zelf wetten makend. Het vermogen van het Gevoel heeft geen domein (noch de fenomenen, noch de dingen op zich zelf); zij drukt geen voorwaarden uit aan de welke een ding of een soort zou moeten voldoen, maar slechts subjectieve voorwaarden zijn van tel opdat de vermogens zouden kunnen (samen)werken.²³

Sensus communis

Wanneer we zeggen ‘Dit is schoon’, willen we daarmee niet enkel zeggen ‘dit is aangenaam’. Neen, we hebben zelfs de pretentie er van uit te gaan dat ook de andere het als schoon zal ervaren. We doen alsof ons oordeel objectief en algemeen geldend zou zijn en er zelfs een zekere noodzakelijkheid mee gepaard gaat. Maar de zuivere voorstelling van een schoon ding wordt toch bepaald door dat éne ding in zijn bijzonderheid; dus de objectiviteit van het esthetische oordeel is er één zonder concept, of (wat op hetzelfde neerkomt) zijn noodzakelijkheid en universele algemeenheid zijn subjectief. Telkens wanneer er tussenkomst is van een welbepaald concept (geometrische figuren, biologische soorten,

²² De stelling ‘Alle rozen zijn mooi’ berust trouwens op een vergelijking, waarbij mooi het predikaat is voor alle dingen van een bepaalde soort. Hierdoor is het eerder een logisch oordeel.

²³Deleuze 1998, p. 69.

rationele ideeën) stopt het esthetisch oordeel met zuiver te zijn en tegelijkertijd verliest het schone of het sublieme zijn vrijheid.²⁴

"Om de oceaan subliem te kunnen noemen, moeten we haar bekijken zoals dichters doen. Ons enkel laten treffen door de ervaring, het zien. Maar pas er geen kennis op toe, zoals de oceaan als het rijk van allerlei waterschepsels of schepper van de wolken... We mogen ons oordeel niet door zulke weetjes laten vertroebelen. Want wanneer het oordeel bepaald wordt door iets buiten het oordeel zelf, dan kan er geen sprake zijn van een vrije act van het oordeel."²⁵

Het vermogen van het Gevoel, in zijn hogere vorm, kan niet afhangen van een speculatief belang en ook niet van een praktisch belang. Dit maakt dat het genot en enkel het genot algemeen geldend en universeel zijn in het esthetisch oordeel. We veronderstellen dat iedereen ons genot delen zal. Het lijkt ons dan ook vanzelfsprekend dat éénieder er met plezier talig getuige van afleggen wil. Eigenlijk is deze vooronderstelling zelfs geen 'postulaat', want ze sluit elk mogelijk welbepaald concept uit.²⁶

Toch zou deze vooronderstelling niet mogelijk kunnen zijn moest het bevatten en begrijpen er niet op één of andere manier een rol in spelen. We hebben gezien welke rol toegeschreven was aan de verbeelding; zij beschouwt een welbepaald ding op het vlak van de vorm. Hiervoor heeft zij geen welbepaald idee nodig om deze vorm veilig in te vatten. Maar zij spreekt het Verstand zelf aan als het vermogen van de denkcategorieën in het algemeen; ze doet beroep op een onbepaald concept van het Verstand. Het is te zeggen: in zijn zuivere vrijheid gooit de verbeelding het op een akkoordje met het Verstand, die in deze uitzonderlijke toestand wetgevend is zonder specifiek te kunnen zijn. Sober weg kunnen we stellen dat de verbeelding, hier, schematiseert zonder concept, zonder idee. Maar schematisme impliceert toch eerder een beknotting, want de verbeelding zou dan gedetermineerd worden door haar inspanning om in een conceptkadertje van het Verstand te passen. Eigenlijk doet de verbeelding dan ook iets anders dan schematiseren: ze maakt dankzij het beschouwen van de vorm haar meest ruime vrijheid manifest, « ze speelt zich op één of andere manier af in de contemplatie van de afbeelding », ze wordt een scheppende en spontane verbeelding « veroorzaakt door arbitraire vormen van mogelijke intuïties. » Ziedaar, een verzoening

²⁴ Deleuze 1998, p. 70.

²⁵ Kant 1951, p. 111.

²⁶ Deleuze 1998, p. 70.

tussen de vrije verbeelding en het verstand als iets onbepalend. Ziedaar, een samenwerking tussen de vermogens, die zelf vrij en onbepaalbaar is. Over deze samenwerking moet ik nog kwijt dat ze eigenlijk een esthetische *sensus communis* definieert (de smaak). Inderdaad, het genot dat we mededeelbaar en geldig achten is niets anders dan het resultaat van deze overeenkomst. Deze wordt niet gedetermineerd door een welbepaald idee, het vrije spel van de verbeelding en het verstand laat zich niet verstandelijk vatten en kennen, maar wordt enkel gevoeld. Onze vooronderstelling van die mededeelbaarheid van een gevoel, zonder tussenkomst van een voorhanden idee, berust dus op het idee van een subjectieve overeenkomst tussen de vermogens, maar slechts in die mate dat de overeenkomst op zich zelf een *sensus communis*²⁷ vormt.²⁸

We zouden kunnen stellen dat de esthetische *sensus communis* de twee voorgaande vermogens vervolledigt; in de logische *sensus communis* is het eerder het Verstand, in de morele *sensus communis* is het veeleer de Rede die wetgevend zijn en als doende de functie bepalen van de andere vermogens; hier en nu is het aan de beurt van de verbeelding. Maar zij kan zich niet zo gedragen en zo zijn. Het vermogen van het Gevoel legt aan de dingen geen wetten op, eigenlijk is er in haar geen vermogen (vermogen in de zin van macht) dat wetgevend moet zijn. De esthetische *sensus communis* stelt geen objectieve²⁹ overeenkomst voor tussen de vermogens, maar een zuiver subjectief samenspel waarbij verbeelding en verstand zich spontaan uiten, ieder voor zijn rekening. Vanaf nu kunnen we dus stellen dat de *sensus communis* niet enkel de twee andere vervolledigt, maar ze fundeert en ze pas mogelijk maakt. Nooit zou een vermogen een wetgevende rol kunnen innemen, als alle vermogens niet eerst in staat waren vrij en harmonieus samen te werken.

Maar zie, nu bevinden we ons voor een bijzonder moeilijk probleem. We verklaren de algemeen geldigheid van het esthetische genot of de mededeelbaarheid van het Gevoel aan de hand van het vrije samenspel tussen de verschillende vermogens. Maar volstaat het om dit vrij samenspel te vermoeden, te vooronderstellen als a priori aanwezig? Moet zij niet eerder geproduceerd worden in ons en door ons? Of anders gesteld: moet de *sensus communis* niet deel uitmaken van een genesis, een zuivere transcendentale wording? Dit probleem domineert de eerste helft van de Kritiek van het Oordeelsvermogen; zijn zoektocht naar een oplossing brengt meerdere ingewikkelde momenten met zich mee.³⁰

²⁷ “*Sensus Communis* als een gevoel gemeenschappelijk aan allen.” (Kant 1955, p. 135)

²⁸ Deleuze 1998, p.71-72.

²⁹ Objectief in de zin van een onderwerping van de dingen aan een allesoverheersend vermogen, die tegelijkertijd de rol van de andere vermogens bepaalt in hun omgang met de dingen.

³⁰ Deleuze 1998, p.72-73.

Nog even dit, ik beseft nu het doorslaggevende belang van de *sensus communis*, maar zij heeft eveneens gevolgen die in het werk van Deleuze niet aangehaald worden. Zo stelt Kant: ‘Het schone heeft, empirisch gezien, enkel belang in de maatschappij.’ En zodoende verschilt een *sensus communis* van cultuur tot cultuur. Of de *sensus communis* is het gemeenschappelijk gevoel van allen die in een zelfde cultuur zijn opgegroeid.³¹

Zou Robinson Crusoe zijn hut versieren als hij nooit de Westerse wereld gekend had? Neen, wanneer we in het verhaal Robinson vervangen door Mowgli, het wolvenkind, dan zou deze geen barst geven om een ‘schone’ hut. Het schone willen we delen met anderen. Wie kent Mowgli buiten zichzelf als mens, niemand. Zolang beren en wolven als ongeciviliseerd beschouwd worden, is er voor Mowgli geen nood aan het schone. In het schone is het haast een plicht om erover te praten, het moet eruit. Ik kan het niet voor mezelf houden en hoop dat jij er evenzeer bevrediging in vindt dan ik. Deze redenering volgend, kunnen we besluiten dat Robinson ervan uitgaat ooit ontdekt te worden, al is het maar door Vrijdag. En wanneer deze er in het begin niet is, is er nog altijd het dagboek. Het dagboek als registratie van het gesprek met jezelf of het andere in jezelf. Misschien was Robinson dan wel het schaapje ver verwijderd van de kudde en bibberde hij in het begin bevend eenzaam op zijn pootjes, hij mag best wel geniaal genoemd worden in zowel zijn psychologische als fysische overlevingsstrategieën.

Alleszins blijkt het schone toch nog, zij het dan indirect, een belang te hebben, namelijk via het schone snakt men naar gezelschap.

Wanneer Kant een vraag stelt naar het belang van het schone op empirisch vlak, kan hij het zich natuurlijk niet laten ook uit te pluizen hoe het gesteld is met het belang van het schone op intellectueel vlak. Een direct intellectueel belang van het schone kan je als volgt beleven: bijvoorbeeld wanneer je geledigd (dus niet aan de praat met je imaginaire vriendje) naar een ondergaande zon kijkt en hiervan in alle rust en zuiverheid geniet. Je wordt dan overspoeld door een warm liefdevol gevoel van contemplatie. Je vindt hier niet zozeer genot in de vorm van de zon, maar eerder door haar ‘er zijn’. Denk maar aan al die ettelijke keren dat je haar met je cameraatje fotografeerde en dan eenmaal thuis, de registratie je onbevredigd achterliet. Ze kan niet tippen aan het totaaleffect van toen, weg is de geur van de avond, weg is de

³¹ Kant 1951, p.139.

avondwarmte, weg is het hier en nu van de ondergaande zon... Het is het HIER EN NU van de ervaring dat je 'intellect' genot schenkt.³²

Een verslag over het Sublieme.

Wanneer we in het esthetisch oordeel niet verder gaan dan 'dit is schoon' lijkt de Rede helemaal niet van de partij te zijn, enkel de verbeelding en het Verstand zijn hier in samenspel met elkaar. Sterker nog, een hogere vorm van genot is hiermee gevonden, helaas geen hogere vorm van het lijden. We moeten ook het ander type esthetisch oordeel in acht nemen, namelijk 'dit is subliem'. In het Sublieme, wijdt de verbeelding zich toe op een totaal andere activiteit dan de vormelijk contemplatieve beschouwing. Het gevoel van het sublieme wordt opgewekt door het vormloze of het ont-vormde (een onmeetbare immensiteit of kracht).³³

Wanneer we overweldigd worden door het aanzicht van dreigend overhangende rotsen worden we eerst bevangen door angst. Maar tegelijkertijd wordt ons vermogen tot verzet aangespoord, hoe nietig ons verzet ook moge zijn tegenover hun allesoverheersende macht. En hoe dreigender deze rotsen zijn, weliswaar van op veilige kijkafstand, hoe aantrekkelijker zij worden. We noemen deze fenomenen maar al te graag subliem, want ze laten een energie door onze aderen stromen die de ziel optilt boven haar gewone hoogten. We ontdekken in ons een vermogen van verzet, anders dan anders. Het schenkt ons de moed onszelf te meten tegenover deze almachtigheid van de natuur en laat ons buiten onze eigen nietige begrenzingen treden.³⁴

Maar daar waar verbeelding en verstand bij het schone evenwichtig en vrij op elkaar inspeelden en waarbij een subjectieve opzet voorondersteld werd in het herkennen van de contemplatieve harmonie, is het anders bij het sublieme. Verbeelding en Rede hun subjectieve opzet komt voort uit hun conflict. De geest wordt geroerd, geëxciteerd en geraakt door de presentie van het sublieme en is hier zowel door aangetrokken als afgestoten. Het gevoel van het sublieme is er eigenlijk één van pijn. In onze bovenzintuiglijke ervaring van het fenomeen willen we het linken aan een idee uit de Rede, we willen het temmen en standaardiseren, we willen het laten samenvallen met wat het oproept in de Rede.³⁵

³² Kant 1951, p.140.

³³ Deleuze 1998, p.73.

³⁴ Kant 1951, p. 100.

³⁵ Kant 1951, p. 96.

Maar dit vereist een inspanning. Want in de natuur of empirische werkelijkheid bestaan er geen dingen die de 'oneindigheid' of de 'absolute liefde' zelf rechte reeks representeren. Neen, de gebrekkige presentie van de dingen wordt geperfectioneerd door verbeelding en Rede en ze dwingt ons om de natuur zelf te denken in zijn totaliteit als de presentie van iets bovenzintuiglijk. Dankzij het net niet perfecte ding worden wij ertoe aangezet in onze esthetische gewaarwording om onze verbeelding tot zijn uiterste grenzen te laten gaan. Het oordeel 'dit is subliem' is dan ook gebaseerd op een gevoel van de geest zijn bestemming, die de vorm van het ding volledig overstijgt. De vorm zonder vorm of de gehandicapte vorm is eigenlijk een negatieve presentatie, want zij bestaat niet in de fenomenale wereld. We scheppen haar noumena naar het fenomeen.³⁶

Of anders gezegd; het sublieme werkt indirect. Want de ideeën van de Rede, ziel, God, ... , kunnen noch zintuiglijk uitgebeeld, noch door begrippen onder woorden gebracht worden. Maar ze kunnen voorgesteld worden door middel van analogieën, met andere woorden ze kunnen gesymboliseerd worden. De wilde oceaan kunnen we niet subliem noemen. Zijn aanzicht is verschrikkelijk en de geest moet al overlopen met menige ideeën om zoiets als subliem te kunnen ervaren en er dus afstand van te kunnen nemen.³⁷

Wanneer we een rode roos bewonderen in haar zuivere schoonheid, dan ervaren we haar als formeel doelmatig zonder doel. De vorm voor de vorm. Maar in het sublieme heerst het vormloze, dus moeten we de dit gevoel vooral in onszelf zoeken en in onze gedachten, deze introduceren het sublieme in de representaties van de natuur. Wederom worden we geconfronteerd met het belang of de centrale functie van het 'ik'. Subliem zijn niet de dingen, die wij op oneigenlijke wijze van het predikaat 'subliem' voorzien, maar wijzelf, als mens, die ze als subliem ervaren. Misschien zou het dan ook juister zijn te zeggen ik voel mij ten aanzien van dit gebergte subliem, of ik voel me ten aanzien van deze roos schoon...³⁸

Dit alles gebeurt dus alsof de verbeelding door deze 'vorm zonder vorm' geconfronteerd wordt met zijn eigen limiet, en zo gedwongen wordt om zijn uiterste grenzen te overstijgen, maar dit gaat niet zonder geweld, gewelddadig wordt hij vervoerd naar de uitersten van zijn eigen kunnen. Zonder twijfel kent de verbeelding geen grenzen in zover ze enkel tracht te grijpen, het te vatten (namelijk een succesvol binnenhalen van alle delen). Maar wanneer ze

³⁶ Kant 1951, p.108-109.

³⁷ Kant 1951, p.84.

³⁸ Tacq 1997, p. 41.

de binnengehaalde delen moet representeren in de juiste maten en gewichten waaruit zij bestonden, wordt zij geconfronteerd met haar eigen maximum aan simultaan bevattingsvermogen. Tegenover het immense, ondervindt de verbeelding dat haar maximum tekort schiet, ze zoekt dan naar middelen om het te verruimen en valt hierin terug op zich zelf'. Op het eerste zicht schrijven we deze immensiteit toe aan het natuuring, het is te zeggen aan het fenomenale. Natuur als deze immensiteit, die onze verbeelding haar eigen falen en machteloosheid hiertegenover laat voelen. Maar in werkelijkheid, is het niets anders dan de Rede die ons dwingt om deze grootte als een idee van Oneindigheid te laten samenvallen met dat éne immense van een zintuiglijke wereld. Dit alles is de Idee van het zintuiglijke, voor zover deze als grondslag zoets als het verstandelijke en bovenzintuiglijke heeft. De verbeelding neemt dus aan dat het de Rede is die haar tot haar grenzen van haar kunnen duwt, haar zo dwingend toe te geven dat haar kracht niet meer is dan een verslag aan een Idee.³⁹

Zo wekt het sublieme in ons een subjectief samenspel op tussen verbeelding en Rede. Maar dit samenspel heeft niet zozeer van doen met harmonieus tot een overeenkomst te komen. Neen, we hebben hier eerder af te kampen met een conflict, een overwonnen tegenspraak tussen het vereiste van de Rede en de krachtscapaciteit van de verbeelding. Daarom lijkt de verbeelding dan ook aan vrijheid in te boeten, en is het gevoel van het sublieme eerder een smart dan een genot. Maar vanuit het onderste van dit conflict verschijnt de verzoening; het lijden ruimt plaats voor genot. De verbeelding ziet zich dan geplaatst voor haar grenzen door iets dat haar op alle mogelijke manieren voorbijgaat, ze gaat zelfs voorbij aan haar eigen grenzen, weliswaar op een negatieve manier, door zich de ontoegankelijkheid van het rationele Idee voor te stellen, en uit deze ontoegankelijkheid zelfs iets present in de zintuiglijke natuur te scheppen. « De verbeelding, die buiten het zintuiglijke niets van houvast vindt, voelt zich vanaf dan ongelimiteerd dankzij de verdwijning van haar grenzen; en het is net deze abstractie die een presentie van het oneindige is, die, omwille van die reden, niet anders dan negatief kan zijn, maar die toch de ziel doet overlopen. » Zo verloopt hun overeenkomst, wanluidend en onharmonisch spelen verbeelding en Rede vals op elkaar in: niet alleen de Rede heeft een 'bovenzintuiglijke destinatie', maar ook de verbeelding. In deze verzoening, wordt de ziel ervaren als een bovenzintuiglijk ongedetermineerde eenheid van alle vermogens; wij voelen ons zelf samensmelten tot een brandpunt, als het punt waar alles samenvalt in het bovenzintuiglijke.⁴⁰

³⁹ Deleuze 1998, p.73-74.

⁴⁰ Deleuze 1998, p.74 –75.

En nu, zien we dat de overeenkomst Verbeelding - Rede niet simpelweg voorondersteld is, of a priori aanwezig; zij is echter verwekt, opgewekt in het niet overeenkomen met elkaar. Ze komt voort uit het conflict. Hierdoor kan de *sensus communis* van het sublieme gevoel niet gescheiden worden van een 'civilisatie', *civilisatie*⁴¹ als beweging en stroming van haar ontstaan. En het is in dit ontstaansproces dat we het essentiële leren over onze eigen bestemming. Inderdaad, de ideeën van de rede zijn speculatief ongedetermineerd, maar praktisch gezien worden ze wel gedetermineerd.

Zo is er ook nog het principiële onderscheid tussen het mathematisch Sublieme van het immense en het dynamisch Sublieme van de kracht (de ene brengt de Rede op het vlak van het kennen in het spel, de andere brengt de Rede op het vlak van het verlangen in het spel.) Met als gevolg dat, in het dynamisch sublieme, onze bovenzintuiglijke bestemming van onze vermogens verschijnt alsof we voorbestemd zijn tot het morele wezen. Het gevoel van het sublieme wordt zo opgewekt in ons dat zij ons voorbereidt naar een hogere finaliteit, en we ons zelf zo voorbereiden op de komst van de morele wet.⁴²

« Het gevoel van het sublieme in de natuur is respect voor onze eigen bestemming. »⁴³

Nog even dit ter verduidelijking van vernoemd onderscheid tussen mathematisch en dynamisch subliem; in de natuur wordt een fenomeen door me als mathematisch subliem ervaren wanneer dit ding de intuïtie in me oproept van de Idee oneindigheid. De grootte van dingen kan normaalgezien gevat worden in meetbare wiskunde en haar getallen, maar wanneer we het ding esthetisch ervaren wordt de grootte subjectief bepaald door de verbeelding en tracht zij deze 'vormloze vorm' te verzoenen met de idee van Oneindigheid. In de zintuiglijke werkelijkheid kan Oneindigheid logisch gezien niet bestaan, want een ding zit altijd vervat in de eindigheid van de vorm. Het is dan ook dit conflict dat in het spel van Rede en verbeelding verzoend wordt, waarbij het eindige ding wordt gekoppeld aan de Idee oneindigheid. Het oneindige is absoluut groot en laat zich niet vatten in getallen. Dit oneindig

⁴¹ Civilisatie in de zin van beschaving, een beschaving als vereiste voor het nodige afstand kunnen nemen van. Wanneer we te bevreesd zijn voor bijvoorbeeld een vulkaanuitbarsting, dan gaan we ons nooit subliem voelen ten aanzien van deze spuugverpletterende lavaberg.

⁴² Deleuze 1998, p.75.

⁴³ Kant 1951, p.96.

Idee geeft dan ook iets noumenaal aan de fenomenen, want dit fenomeen kan nooit volledig mathematisch ervaren en gedacht worden. Het ding-op-zich-zelf blijft buiten schot.⁴⁴

Het dynamisch sublieme werd eigenlijk al aangehaald enkel pagina's terug, namelijk de natuur als dreigende macht, die ons via disharmonieus spel van verbeelding en Rede ons zelf laat overstijgen en ons uiteindelijk, weliswaar in kleine hoeveelheden, almachtig laat voelen. (Na het overwinnen van de angst en van op veilige kijkafstand kan de wilde oceaan, met donkergrijze donderwolken en bliksemflitsen als subliem ervaren worden.)

Hoe zit het nu met de KUNST?

Totnogtoe hebben we het nog niet over kunst gehad, onze voorbeelden van het schone of het verhevene kwamen allen voort uit moeder natuur. Dit alles lijkt voortgebracht te zijn uit de gedachte dat de natuur bewust het schone geschapen heeft. Hierdoor lijkt het schone in de kunsten dan ook geen betrekking te hebben op het goede, en zou het gevoel dat we ervaren bij schone kunst ons niet verheffen tot een hogere levensbestemming... Vandaar ook de zin van Kant: bewonderenswaardig zijn zij, die het museum uitkomen om meteen erna naar het natuurschone te trekken...

Tenzij dat de kunst zich op zulk een wijze openbaart dat we haar regels kunnen berechten via de wetten van moeder natuur. Het genie is nu net deze aangeboren voorbeschikking waardoor de natuur de kunst voorziet van een synthetiserende regel.⁴⁵

“Het genie is het talent die de regel geeft tot kunst en schone kunsten kunnen uit niets anders voortkomen dan uit het brein van het genie.”⁴⁶

Kant definieert het genie als het Vermogen van de esthetische Ideeën. Op het eerste zicht lijkt een esthetisch Idee het tegenovergestelde van een rationeel Idee. Zo valt de esthetische Idee niet te vangen in één concept van de Rede, en omgekeerd bestaat er voor een idee uit de Rede geen enkel zichtbaar intuïtieve vorm. Maar nu is het natuurlijk de vraag of dit verslag van hun tegenstelling volstaat om de esthetische Idee te omschrijven?

⁴⁴ Kant 1951, p. 86-94.

⁴⁵ Deleuze 1998, p. 81.

⁴⁶ Kant 1951, p.150.

De idee van de Rede gaat voorbij aan de zintuiglijke ervaring, enerzijds omdat ze eraan ontsnapt en geen enkel object vanuit de natuur ermee overeenstemt (zoals bijvoorbeeld ‘niets’⁴⁷), anderzijds omdat ze een simpel singulier natuurfenomeen vergeestelijkt en abstraheert tot bijvoorbeeld de liefde, de dood, ... De idee van de Rede bevat op deze manier iets onuitdrukkelijk ... Maar de esthetische idee gaat dan weer voorbij aan elk concept, want zij schept de intuïtie van een andere wereld, dan degene die ons gegeven is. Ze zet zo aan het denken. Vatten in één begrip kan je haar niet. Ze dwingt tot denken. Eigenlijk gelijkt de esthetische Idee vrij sterk op de Idee van de Rede. Zij geeft gestalte aan datgene wat hierin onuitdrukkelijk leek. Ze is een representatie van de verbeelding gekoppeld aan een gegeven Idee. Deze Idee is in zijn veelvuldigheid aan gebrekkige representaties ontstaan uit het vrije spel, zodat er geen definitief concept van de Rede op gekleefd kan worden. Het vele kan niet gevat worden in het Ene. Daarom doet ze zich als een secundaire representatie voor, een uitdrukking van de tweede graad.⁴⁸

Wanneer we een witte lelie als schoon beschouwen, dan brengt de witte lelie niet enkel verslag aan ons over haar kleur, vorm, grootte, ... Neen, ze zinspeelt ook op de Idee van de onschuld, waarbij de opgeroepen onschuld niet meer is dan een gereflecteerde analogie met het wit van de lelie. En zo zijn de Ideeën hier het object van een indirecte presentatie in de vrije materie van de natuur. Deze indirecte presentatie noemt men ook wel symbolisme.⁴⁹ Het kunstschone leunt dicht aan bij dit soort van symbolisme (het genie speelt eveneens met een verruiming van het verstaan en een bevrijding van de verbeelding). Maar in plaats van de idee indirect voor te stellen in de natuur, drukt zij zich secundair uit, in de verbeelde schepping van een andere natuur.⁵⁰

“Of het kunstwerk is behalve vervaardigd ding ook nog iets anders. Dat andere, dat eraan vastzit, maakt het kunstzinnige ervan uit. Het werk vertelt nog iets anders dan het pure ding zelf is, *allogoreuei*. Het werk geeft nog iets anders te kennen, het openbaart iets anders; het is allegorie. Met het vervaardigde ding wordt in het kunstwerk nog iets anders samengebracht. Samenbrengen is in het Grieks *sumballein*. Het werk is symbool. Maar dit ene aspect dat iets anders openbaart, dit ene dat met iets anders in contact brengt, is het dingachtige in het

⁴⁷ Zie p. § “Waarom iets en niet veeleer niets”, wanneer dit ‘niets’ je niet loslaat en om verheldering roept.

⁴⁸ Deleuze 1998, p. 81-82

Kant 1951, p. 156-157.

⁴⁹ Deleuze 1998, p. 79.

⁵⁰ Deleuze 1991, p. 82.

kunstwerk. Het lijkt bijna alsof het dingachtige in het kunstwerk de onderbouw is waarin en waar boven op het andere en eigenlijke gebouwd is. En is het niet dit dingachtige van het werk wat de kunstenaar met zijn handwerk eigenlijk maakt?⁵¹

Het genie is niet de smaak, maar hij geeft leven aan de smaak in de kunsten door haar een ziel of materie te schenken. Soms zijn er werken die perfect zijn op het vlak van de smaak, maar onbezield, het is te zeggen ze missen de ‘final touch’ van het genie. Het is enkel de smaak zelf die het vormelijk akkoordje is van de vrije verbeelding en de verruimde Rede. Deze blijft somber en doods, en slechts voorondersteld, als ze zich niet aan een hogere instantie overlaat, zodat deze de Rede verruimt en de verbeelding bevrijdt. Het akkoordje tussen de Rede en de verbeelding, in de kunst, kan slechts opgewekt worden in het genie, en zonder hem zou het er nooit op een communicatieve wijze uitkomen. Het genie is een oproep aan een ander genie, en tussen hen beiden zit de smaak als een soort interveniërend medium; en ze laat ook een wachttijd toe, als het nieuwe genie nog niet geboren is. Het genie is de getuige van de bovenzintuiglijke eenheid van alle vermogens, en hij drukt dat levendig en bezield uit. Hij voorziet zo zelfs een regel waardoor de gevolgen van het schone in de natuur nu ook kunnen opgaan en gelden voor het schone in de kunst. Zo blijkt uiteindelijk dat het ethisch goede van het schone in de natuur, nu ook geldt voor het schone in de kunst. Let wel, enkel en alleen wanneer zij voortkomt uit de synthetiserende en genetische regel van het genie.⁵²

Wat is nu geniaal zijn? Sowieso moet men dus eerst begiftigd zijn met een aangeboren talent. Dit artistieke talent gaat als volgt aan het scheppen; hij neemt een definitief idee uit de Rede als doel voor het uit te voeren werk. Er is altijd een concept, een idee aan vooraf gegaan; ‘hoe het ding zou moeten zijn’. Deze idee is in zijn veelvuldigheid aan gebrekkige voorstellingen ontstaan uit het vrije samenspel tussen verbeelding en verruimde Rede, of in één woord uit de schepper zijn ‘originaliteit’. De voorstelling is dan ook ongedetermineerd in zijn materie. En de kunstenaar zal nooit helemaal genoeg kunnen vinden met de net gevonden vorm. Zo

⁵¹ Heidegger 1996, p.11-12. N.B.: Zonder ons te laten verleiden tot de veel voorkomende dwaling dat vorm en inhoud gescheiden zouden zijn, zij zijn één. Het leuke aan wandelen met Heidegger is dat hij je meeneemt op kenniswegen die je zo vanzelfsprekend lijken dat je er eerst zelf geen erg in hebt. Om dan plots door al zijn vragen tot de vaststelling te komen dat deze gewoonte helemaal niet zo gewoon is en weg valt het vaste, waar je zo net nog blindelings op vertrouwde. Voor hem zijn de vragen en het labyrintisch onder-weg-zijn dan ook belangrijker dan de antwoorden of het weten waarnaar je onder-weg-zou-zijn. “Het denken is een feest.”

⁵² Deleuze 1991, p. 82-83.

houdt hij in zijn oordeel rekening met de gelijkenis tussen zijn idee en de verwezenlijking ervan. En nimmer is deze voltooid.

Kortweg komt geniaal zijn hier op neer, namelijk de exemplarische originaliteit van een natuurlijke gave bezitten om je geestelijke vermogens vrij te benutten.⁵³

Maar denk nu niet dat we één of andere handleiding kunnen klaarstomen om de wereld vol te zaaien met het bovenmenselijk ras ‘genie’. Het vrij samenspel dat het genie in zich draagt kan niet wetenschappelijk gevat en verklaard worden. Zo zou het ook vergeefs zijn te denken dat je door één of ander groot genie te imiteren je er ook één zou zijn. De gave die leidt tot kunst kan niet gereduceerd worden tot een schema of formule. Er bestaan geen recepten voor anderen, want dat zou impliceren dat het schone bepaalbaar is door concepten en bijgevolg zou zij niets meer van doen hebben met een reflexief oordeel. Maar nu hoor ik je al denken, wat is dan het nut van een kunstacademie? Wel, stelt Kant, de regel moet geabstraheerd worden uit het kunstwerk, maar op zulk een wijze dat we niet imiteren, maar volgen. Anderzijds kunnen ze je op school de technische knepen van het vak onderrichten. Ook al studeer je nieuwe media, hoe je met monteerprogramma’s werkt zal sneller en efficiënter aangeleerd zijn wanneer dit je professioneel uitgelegd wordt, dan dat je het op eigen houtje uitdoktert.⁵⁴

⇒ nomade ⇒ gevechtspiloot ⇒ genie ⇒

Helaas blijft deze Kantiaanse notie van het ‘volgen’ nogal vaag, en ergens in zijn vaagheid ook begrijpelijk, want was het te vatten en onderrichten zou Kant in tegenspraak zijn met zichzelf. Maar misschien kunnen we dit ‘volgen’ laten aanvoelen. Dit ‘volgen’ herinnerde me

⁵³ Kant 1951, p. 160.

⁵⁴ Kant 1951, p. 152-156.

plots aan een artikel geïnspireerd door de geschriften van Deleuze en Guattari uit *Andere Cinema* van enkele jaren terug. Hierin werd er een parallel getrokken tussen de gevechtspiloot en de nomade. Want net zoals ons genie kon men de nomade ook niet op een klassieke wijze ‘expliciteren’; dat zou immers betekenen dat ze verplicht zijn hem te coderen, hem voor te stellen als een subject met een imago. Hij moet daarentegen gecompliceerd worden; zijn open, niet-hiërarchisch karakter moet getoond worden – niet als een beeld, hij probeert net aan elke representatie te ontsnappen, maar veeleer als een diagram waarop zijn handelingen worden uitgezet. Om dit portret te schetsen kunnen ze echter niet zonder een beeld – maar dit enkel als hulpmiddel, om de echte karakteristieken van de nomade te achterhalen.⁵⁵

“Ons denken heeft nu eenmaal nood aan gecodeerde beelden om te kunnen begrijpen.”⁵⁶

Het beeld dat door hen gebruikt wordt is dat van de gevechtspiloot, een persoonlijkheid met uitgesproken nomadische trekken omdat hij handelt op de grens: daar waar de traagheid van een gedachte dodelijk is. (“If you have to think you’re dead!”) Al zijn manoeuvres zijn gericht op ontsnappen. (“Never become predictable!”) Wanneer een vijand aan zijn staart hangt, moet de piloot trachten uit zijn vizier te blijven. Hiervoor is echter geen gids voorhanden, evenmin beschikt hij over een op voorhand uitgestippelde route. De piloot moet zijn denken ontdoen van alle traagheid. Daarom moet hij zich net als de nomade, en net als het genie, hoeden voor het imiteren van gekende codes, ordes en patronen.⁵⁷

De formatiepiloot vliegt figuren in een ruimte waarin elk punt in een raster past dat is gedefinieerd door zon, horizon en aarde. Op de aarde en haar reliëf wordt een route uitgestippeld, op de horizon lezen ze de zwaartekracht af. De zon is één van de triangulatiepunten waarmee de positie en evolutie van de lineaire vliegbeweging van het toestel worden bepaald. Eigenlijk bevindt hij zich in een klassieke context. Wanneer hij zijn gewone route vliegt, past al wat hij onderweg waarneemt en ervaart binnen het bestaand bepalend kader.

Anders is het voor de gevechtspiloot, zijn context is eerder kinematisch reflexief. Zo wordt tijdens het luchtgevecht de ruimte niet alleen vloeibaar, maar bovendien ook turbulent.

⁵⁵ Liefoghe 2001, p. 5.

⁵⁶ Idem, p. 5.

⁵⁷ Liefoghe 2001p. 5.

“Zon, aarde en horizon tollen rond het toestel. Ze verdwijnen, versnellen en vertragen, ontbinden en stabiliseren.” De piloot gaat net deze labiele elementen uitbuiten om zo een beweging te vinden die een weg aflegt welke nooit tevoren werd bewandeld, omdat ze steeds de verandering van het geheel impliceert. “Wanneer de piloot beweegt lijkt hij een potentiaalverschil in zijn context te overbruggen, als een surfer die zich op de omringende stromen laat voortdrijven. Zijn omgeving is als een woelige zee: enerzijds bepaalt die zee zijn beweging en zijn snelheid – ze draagt hem. Anderzijds gebruikt hij de zee: hij speelt ermee, gaat op zoek naar de interessantste stromen. De piloot is als een klontje suiker dat oplost in de koffie: het klontje lost op door de koffie, maar verandert tegelijkertijd ook de smaak van de koffie.”⁵⁸

Zo ongeveer moeten we dus die ‘andere’ beweging, het ‘volgen’ begrijpen.

“‘Use all four dimensions’. A poor pilot, one might say, thinks of space as a discrete manifold of two-dimensional sheets in a variety of different axes and orientations. An average pilot thinks in terms of three dimensions in continuum. In a dog flight, however, a precise and especially a plastic sense of time is critical. What most pilots don’t understand, Yeager tells us, is that ‘by controlling the throttle, they’re controlling time.’ Time is the dimension out of which all others unfold... Every movement drags local space along with it – local conditions with a high degree of correlation with their surroundings – so that every displacement of location is simultaneously a transformation of kind.”⁵⁹

Het ‘volgen’ is altijd dubbel. Codes worden afgebroken en tegelijkertijd ontstaan er nieuwe codes. Een nieuwe ‘orde’ wordt opgebouwd. Zij is echter geen transcendente orde die van buitenaf wordt opgelegd; nee, zij is een organisatie die ontspringt uit de ontmoeting van een aantal naburige elementen op het immanentievlak, net zoals sneeuwvlokken ontstaan door het kristalliseren van waterdamp-elementen in een te koude wolk. Zo ontstaat er een assemblage van verschillende elementen die toch een consistent geheel vormen: John, Paul, George en Ringo, samen The Beatles. De ene staat niet boven de ander, een hiërarchisch verband is

⁵⁸ Idem, p. 6.

⁵⁹ Liefoghe 2001, p. 6-7. N.B: “Tekstfragment van generaal Chuck Yeager. Hij was de eerste piloot die de geluidsmuur brak. Tevens is hij beroemd om zijn uitzonderlijke prestaties in luchtgevechten tijdens W.O.II. Yeager was een uiterst getalenteerd piloot die invloed heeft gehad op alle piloten die na hem kwamen.”

uitgesloten, maar toch zijn zij consistent; hun consistentie wordt veeleer bepaald door hun nabuurschap.

Bij het opleiden van een piloot wordt eveneens gebruik gemaakt van een idee dat sterk doet denken aan de door Deleuze & Guattari beschreven assemblage. De militaire luchtvaart kleeft er het etiket 'enveloppe' op en zij vertegenwoordigt een soort artificiële eenheid van piloot en toestel. "Een goede piloot kan niet meer onderscheiden worden van het toestel waarmee hij vliegt. Daarom gebruikt men tijdens de opleiding het concept van de enveloppe als een soort geheel waarin piloot en machine niet meer van elkaar te onderscheiden zijn. De enveloppe wordt gezien als een homeostatisch ensemble van krachten in beweging die een tijdelijk vloeibaar geheel vormen. Er is de fysieke kracht van de piloot, zijn visuele capaciteit, de kracht van de motor, de aërodynamica van het toestel... Ook contextgebonden componenten zoals windsnelheid, luchtdruk, de zon of de snelheid van een tegenstander kunnen op een bepaald moment deel gaan uitmaken van de enveloppe."⁶⁰

⇒ Joseph Beuys ⇒ nomade ⇒ gevechtspiloot ⇒ genie ⇒

Ooit werd er een Joseph geboren in een zeer christelijk gezin, in Kleve op 12 mei 1921. Van artistiek talent was er in de familie geen sprake. Als jongeman schreef hij zich in voor medische studies, met de intentie zich te ontfermen over zieke kindjes; maar deze droom werd aan diggelen geslagen door de legerplicht.⁶¹

Van belang voor ons is zijn gecreëerde legende rond zijn vliegtuigcrash in 1944, waarbij hij op wonderbaarlijke wijze aan de dood ontsnapte. Legendes herhalen zichzelf en zijn diffuus, veranderlijk en onbewijsbaar, zij kennen slechts het tijdelijke statuut der waarheid of houden dat even in stand, maar Joseph Beuys zijn legende moet hier beschouwd worden in het effect van waar zijn, onontbeerlijk voor eender welke analyse van zijn werk en zo zou het bezongen moeten worden; op deze manier is het waarachtig, net zoals een traditionele maatschappij nood heeft aan het narratieve van een naar zichzelf verwijzende sjamaan.⁶²

De Europese cultuur heeft niet anders gekend dan legendes, vroeger waren het de Heiligen, voor het eerst zorgvuldig op schrift gesteld door de bisschop van Genua in de dertiende eeuw, nu wordt deze traditie van Gouden Legendes verder gezet door Duchamp, Malevich of Beuys,

⁶⁰ Liefoghe 2001, p. 8.

⁶¹ Borer 1994, p. 13.

⁶² Borer 1994, p. 14.

waarbij een individuele mythologie dienst doet als basis voor universele kennis. En Joseph Beuys lijkt hier het verst in te gaan in de wijze waarop hij zijn eigen karakter integreert in zijn beeldend werk.⁶³

Zo werd zijn JU 87 na een aanval geraakt en slaagde hij er maar net in om zijn Stuka terug te vliegen naar de Duitse frontlinie. Daar verloor hij alle controle over de machine en het vliegtuig stortte onherroepelijk neer in de sneeuwsteppe van Crimea. Beuys werd uit de cockpit geslingerd en was buiten bewustzijn voor meerdere dagen.

Het is een wonder dat hij overleefde. Een nomadisch volk ontdekte de wrakstukken en de gewonde piloot, ingegraven in de dodelijk ijskoude sneeuw. Ze namen hem mee naar één van hun tenten om hem daar, na een smeerbeurt met vet, in vilten doeken te wikkelen. Dankzij het vet en het vilt behield hij zijn lichaamswarmte. Langzaamaan ontwaakte en herstelde hij. Zonder hun hulp had hij het nooit gered, dit alles raakte hem diep. Wanneer hij weer de oude was, stelden ze hem zelfs voor om bij hen te blijven. Dit voorstel, zo herinnert hij zich later, oefende een aantrekkingskracht op hem uit. En het korte leven dat hij deelde met hen zou van doorslaggevend belang zijn in zijn beeldend werk. Niet enkel in zijn materiaalkeuze om uit vet en vilt sculpturen te vervaardigen, maar evenzeer duiken ze, gemetamorfoseerd, in zijn latere performances op.⁶⁴

“Het probleem van de piloot is dan ook zijn verslaving. Hij is verslaafd aan de adrenalinestoot en het gevoel van de totale overgave dat gepaard gaat met het luchtgevecht. Maar hij is ook verslaafd aan de levensstijl van de piloot *buiten* het gevecht, het elitaire gevoel dat hiermee is verbonden. De eerste verslaving is eigen aan het nomadisch gevecht: de piloot wordt gedreven door een onweerstaanbaar verlangen naar de limiet van zijn eigen enveloppe. Hierdoor loopt hij – zoals elke verslaafde – altijd het risico om te ver te gaan en zo de tolerantie van zijn enveloppe te overschrijden, waardoor zijn toestel oncontroleerbaar wordt.”⁶⁵

⁶³ Borer 1994, p. 13.

⁶⁴ Stachehaus 1991, p. 20.

⁶⁵ Liefoghe 2001, p. 13.

Ondanks haar grote gevaren blijft de eerste verslaving een noodzakelijk en berekend risico voor Joseph Beuys. Wanneer hij zich niet meer in de gevechtscockpit bevindt, maar resoluut gekozen heeft voor de beeldende kunst, voltrekt zijn verslaving zich nu gewoon op een ander plateau. Zo zoekt hij de limieten van de Kunst en Cultuur als Instituut op en schopt menig artistiek hoog ambtenaar tegen de schenen, zonder vrees voor verlies.

JOSEPH BEUYS: " Het is juist dat kunst enkel in welbepaalde ruimtes bestaat, binnen instellingen. Dit is symptomatisch voor een systeem dat een zekere bestaansvrijheid toestaat binnen geïsoleerde ruimtes waar er eigenlijk geen ruimte is voor deze vrijheid. Daarom moet men de cultuur introduceren in andere domeinen van de maatschappij, want ik blijf erbij dat de kunst een geïsoleerde positie heeft binnen geïsoleerde instellingen die slechts bestaan in de traditionele lijn van de kunst. Het zijn de kunsthistorici die in de traditionele kunst de explosieve of inventieve momenten zoeken, maar dit binnen disciplines die niet voldoende draagkracht bezitten voor een stap in de richting van de revolutie of, eenvoudigweg, in de richting van een algemene mentaliteitsverandering in het licht van een betere bevattelijkheid van de cultuur. Ik tracht dit te bereiken door de muren te doorbreken, onder meer die van het museum. Vanuit deze wil om de grenzen van de traditionele kunst te doorbreken,

ontstaan mijn nauwkeurig geprogrammeerde seriewerken.”⁶⁶

Hij was voorstander van een verruimd open concept van een academie en wanneer men dit resoluut toepast op alles, op elke menselijke productiviteit dan kon dit inzicht niet zonder de manifestatie van praktische gevolgen. Doordat hij haast verklaard had dat elke levende mens in principe een kunstenaar is en dat slechts een idee van de kunst die deze totaliteit omvat hedendaags relevant is, kon hij, als docent, niet anders dan strijden voor een ongelimiteerde toelating van eenieder die op de Academie wou komen studeren. Welk recht had de overheid om zich daarin te moeien. Rebels negeerde hij de opgelegde numerus clausus met als gevolg dat zijn atelier op de Academie van Düsseldorf dan ook overbevolkt was. Beuys zijn denken was in overeenstemming met zijn handelen. En zo ontstond er binnen de Academie een vrije academie, de ‘Lidl Academy’. Uiteindelijk werkten studenten er zelfs zonder docenten en nodigden ze er kunstenaars uit zoals Marcel Broodthaers, Panamarenko, Per Kirkeby, Dit is maar één exemplarisch voorbeeld van zijn menigvuldige handelingen en acties van verzet tegen dat wat vaststaat.⁶⁷

Hij is verslaafd aan het opzoeken van deze uitersten, aan deze andere beweging. Zij is altijd dubbel. Codes worden afgebroken en tegelijkertijd ontstaan er nieuwe codes. Een nieuwe ‘orde’ wordt opgebouwd. Het is geen toeval dat Joseph Beuys de mythe creëert gevonden te zijn door een nomadisch steppevolk. Het is geen toeval dat hij zich meent te herinneren dat zij een uitnodigende aantrekkingskracht op hem hadden. Beuys is zelf nomadisch en zijn consistentie wordt net door deze mythe intern bepaald en zijn handelingen zijn ‘events’. Daardoor ontsnappen ze aan elk opgelegd plan of model. Ze verblijven daar waar ongehoorzaamheid, rebellie, guerrilla of revolutie leven en gedijen.

Ondanks haar grote gevaren blijft deze eerste verslaving, het aftasten en net niet fataal overtreden van de eigen grenzen een berekend risico. De tweede verslaving is eigenlijk veel gevaarlijker, want daarin creëert de nomadische kunstenaar tegen zichzelf, en verliest hij zo zijn slagkracht. De kunstenaar krijgt last van ‘overcodering’; hij wordt een moderne mythe, hij is een held. Hij is immers verliefd geworden op zijn mythe, zij verleent hem het gevoel uniek te zijn. Ironisch genoeg komt het er in het scheppingsmoment net op aan zichzelf – zijn

⁶⁶ Van Tieghem 1990, p. 15.

⁶⁷ Tissdal 1997, p. 265.

ego - te verliezen. Want kunstenaar geeft uiteindelijk zijn werk uit handen en niet het N.N. Fecit zou van tel mogen zijn, maar gewoon dat het werk er is en niet veeleer niet is, is van belang. Maar ja, Beuys schepte zijn mythe en zijn mythe is als een werk op zich, een 'er is'. Toch lichtjes gevaarlijk je 'zelf' zo uit handen geven...

“Zelfvervreemding in functie van de eigen ijdelheid”⁶⁸

⁶⁸ Liefoghe 2001, p.13.

EN NU?

Waarom is er eigenlijk iets en niet veeleer niets?

In 'L'Inhumain' is Jean-François Lyotard zo in de ban van Barnett Newmans schilderij 'Now' en diens essay 'The sublime is now', dat hij vanuit deze materie vertrekt om je het «hier en nu» te laten voelen. 'Now' stelt hem vragen, het verwart. Om welke tijd gaat het hier? Volgens Hess zou Newman zinspelen op het Joodse Makom of Hamakom, de plek die de thora aan de Heer gaf of de plaats waar het onnoembare huist. Lyotard is het eens met Hess zijn stelling en bouwt hier wijsgerig op verder.⁶⁹

Om welke tijd gaat het hier?

"Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present

All time is unredeemable.

What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.
Footfalls echo in the memory
Down the passage we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden. My words echo
Thus, in your mind."⁷⁰

⁶⁹ Lyotard 1992, p. 93.

⁷⁰ Eliot mcmlxvi and mcmlxviii, p. 13.

Newman kon niet gedacht hebben aan het tegenwoordige ogenblik, want dit «nu» wordt zowel door verleden als toekomst verslonden. Het «nu» is als één van de extases van de temporaliteit, een onbekende voor het bewustzijn en kan er ook niet door gevormd worden. Het nu verwacht het bewustzijn en onttroont het, want het ontsnapt aan het denken. Het nu is onnoembaar. Newman verwijst zo naar de gebeurtenis van het zintuiglijk 'nu'⁷¹ van het doek.⁷²

Dit 'nu' wordt zelfs vergeten door het bewustzijn om zichzelf te kunnen vormen. De Filosofie tracht het denken te vatten in haar bepalen van wat al gedacht, geschreven, geschilderd en gesocialiseerd is om zo vast te stellen wat het niet is geweest. Deze activiteit van de geest die over het Kantiaanse oordeelsvermogen beschikt, en dan vooral het reflexieve oordeel benut, kan pas iets bepalen voor zover er nog iets is dat nog niet bepaald was. We gieten dan de werkelijkheid in een tijdelijk staand houdende theorie of systeem.

Zo verkondigen de universiteit, het project en het programma dat na een bepaalde alinea een volgend soort alinea verplicht is, toegestaan is of verboden is. Zo gaat het ook in de beeldhouwkunst, de schilderkunst, de filosofie... Academie en avant-garde leggen beiden iets anders op, maar vergeten dat er ook niets kan gebeuren. Aan het begin van het essay is er het witte scherm.

«En nu?» stelt zich telkens wanneer iets op zich laat wachten. Het gaat gepaard met angst en verziekt het wachten. Genezing kan gevonden worden in de spanning die de lust om het onbekende opwekt. Bij de vraag 'EN NU?' hebben we te maken met een tegenstrijdig gevoel, alsof er ook niet kan gebeuren, het nu niets.⁷³

Nu, wie strijdt tegen het vergeten van dit 'nu niets' beseft dat je vergeet van zodra je gelooft, zodra je iets concludeert en als verworven gaat beschouwen.

⁷¹ Lyotard zinspeelt met dit zintuiglijk 'nu' en met 'er gebeurt' op Heideggers 'ein Ereignis'. Ein Ereignis is eigenlijk buitengewoon eenvoudig, maar deze eenvoud kan alleen met lege handen benaderd worden. Een Ereignis is een hernieuwde poging ons op een 'oorspronkelijke' gebeurtenis opmerkzaam te maken, dat soort van gebeurtenis dat het vergetene aan het licht brengt en al het vertrouwde uit zijn vertrouwdheid weghaalt. Misschien te vergelijken met de verwondering van een klein kind. Of overvallen worden door de dingen zelf in plaats van een overval op ze te plegen.

⁷² Lyotard 1992, p.93.

⁷³ Lyotard 1992, p.95-96.

Want wie gelooft in iets sluit al het andere uit. Zij zijn anders, ze vragen naar de rest. Het onbepaalde laten ze als vraag komen.⁷⁴

Het 'nu' van Newman.

Er is een volk dat dit onnoembare 'iets' in zijn duistere, onzekere onthulling eert.

Het Joodse volk.

Ze worden gegijzeld door een stem die het 'niets' zegt, behalve dat het een stem is, en dat iedere representatie of benaming ervan verboden is, en dat het volk niets anders hoeft te doen dan naar deze stem te luisteren, aan een timbre te gehoorzamen. Zij zijn niet verplicht het onnoembare te representeren, het ten tonele te voeren, zoals dat overigens in menig andere godsdienst het geval is, denk maar aan het christendom. Hun god is een onleesbaar boek die alleen eerbied vraagt en niet toestaat dat men zich door middel van een offer, aloude kern van de dialectiek, bevrijdt van respect en respectloosheid (van het goede en het kwade). Deze god kun je niets in ruil geven. Hij wil zelfs niet weten van pijn als vergoeding. Die was nu eenmaal verschuldigd. Deze god is deze pijn.⁷⁵

Dit volk 'anders' dan alle andere volkeren kent geen eigen god, ze hebben noch een eigen grondgebied, noch een traditie zoals anderen. Zij beleven ruimte en tijd blijkbaar anders. Ze zijn nomadisch in hun non-lieu⁷⁶ en in hun tijdsbesef ervaren zij het vergeten niet als een tekortschieten van het geheugen, maar als het tegenwoordige 'onheuglijke', dat nooit hier - en - nu is, maar altijd in de chrone tijd, de tijd van het bewustzijn, verbrokkeld tussen een te vroeg en een te laat.⁷⁷ De Joden zijn in de zich funderende Westerse 'geest' datgene wat zich tegen deze geest verzet. In de Westerse 'wil', de wil om te willen, zijn zij datgene wat deze wil doorkruist, datgene waardoor de wond van het onvoltooide, namelijk die onbepaalbare rest, keer op keer wordt opengereten. Daardoor zijn zij het onvergeeflijke in deze beweging van vergiffenis en strafvermindering. Ze zijn het ontembare in de obsessie om alles veilig weg te

⁷⁴ Lyotard 1992, p. 94. + Lyotard H&J, p. 28

⁷⁵ Lyotard 1990, p. 43-44.

⁷⁶ Ze hadden geen eigen land en waren ontslagen van rechtsvervolging.

⁷⁷ Lyotard 1990, p. 42-43.

kunnen rationaliseren, in de drang om beslag te leggen op territorium, in het hartstochtelijk verlangen naar een keizerrijk. Ze zijn een doorn in het oog van Hitler, die Joden die nergens en nooit thuis zijn, zelfs als ze thuis zijn, in hun zogezegde eigen traditie, want deze begint met de exodus, de excisie, het niet-eigendom en het respect voor het vergetene.⁷⁸

Men kan slechts streven naar dit goede luisteren, maar een luisteren waarin de stilte zelf luidt. In deze gijzelname van het luisteren naar het onbepaalde bestaat er geen fout of juist. Deze dwang tot 'luisteren' kan je niet de wanhoop besparen of je ooit wel zal horen wat er gezegd wordt. Het is onmogelijk aan deze ellende te ontkomen. Alle redders, zelfs Jezus zijn oplichters. Je kunt alleen maar wachten en je oefenen, maar dan zoals in 'Attendant Godot' van Samuel Beckett, zonder te weten waar naartoe. Het vereist geduld en kent geen einde.⁷⁹

Het Westers antisemitisme is een van de middelen om de oorspronkelijke terreur zo goed mogelijk te beheersen en te representeren. Laten we die onbepaalbare rest gewoon uitsluiten door haar in haar onvoorstelbaarheid te negeren en haar zo in een representatie voor eeuwig en altijd vergeten. Dit antisemitisme vormt het defensieve supplement van de Westerse aanvalstrategieën, zoals de aanval van de Griekse wetenschap, de Romeinse politiek en het Romeinse recht, de christelijke spiritualiteit, de Verlichting. Het is het supplement dat zich richt tegen de 'keerzijde' van weten, hebben, willen en hopen. In de middeleeuwen dwingt men de Joden zich te bekeren, maar zonder succes door het Joodse wapen van een *reservatio mentalis*. In de klassieke tijd worden ze verbannen, maar ze komen terug. In de moderne tijd worden ze geïntegreerd, maar ze houden vast aan hun anders-zijn en nog niet zo lang geleden trachtte men hen helemaal te vernietigen.⁸⁰ Een Endlösung om een einde te maken aan het oneindige. Om deze Endlösung volmaakt te laten zijn in haar vergeten, moest men zelfs een einde maken aan het einde zelf van dit oneindige. Het moest met andere woorden 'the perfect crime' zijn, met een vrijspraak aan de misdaad want anders was er de herinnering van het bezwarende bewijsstuk. Het is met andere woorden de politiek van het absolute

⁷⁸ Lyotard 1990, p. 45.

⁷⁹ Lyotard 1990, p. 46.

⁸⁰ Lyotard 1990, p. 47.

vergeten; het vergeten vergeten. Dit verklaart hun blijven vermoorden, tot de allerlaatste moment.

Het gaat hier om het Andere. De Joden zijn getuigen van het denken dat een gemis verbergt dat het zelf niet als een gemis ervaart. Met de Endlösung tracht men dit gevoel te elimineren. Dit is de keerzijde van het Westerse denken, maar zonder boven, op, onder, achter of voor. Het is een onbestemd gevoel over heel het apparaat van Europa. RAUS.

In deze strijd van het Westerse denken tegen dit tegenstrijdig onbestemd gevoel, wordt net dit gevoel van 'En nu?' in de 17^o en 18^o eeuw *zwaardig* tot sublieme geslagen. Door er het etiket van 'subliem' op te kleven kon men zijn angst verheffen tot één of ander vreemd esthetisch genot. Dus in de kunsten en in de ervaringen van het natuurschone⁸¹, was er plots wel plaats voor het onnoembare, het verhevene.

Zo waren de schrikbarende Alpen opeens geen bijeengeveegd puin van de aarde meer, maar fascineerden en sensibiliseerden ze de doortrekkende reiziger. Zijn poëtische verbeelding werd wakker geschud, onoverkomelijk gevolgd door een stroom van bewonderende beschrijvingen. Daar waar men vroeger ertegen opzag de Alpen te doorkruizen, werd dit zelfde hooggebergte plots een eindbestemming, een reis op zich. Reiziger wordt Alpennomade. Hij laat zich overvallen door gletsjers en eenzame toppen, «die het oneindige hemelgewelf in steken [...] stilzwijgend, sneeuw wit en sereen».⁸²

Deze verheven ervaringen bij natuurfenomenen bestempelt Immanuel Kant als 'dynamisch' subliem in zijn laatste overbruggende werk de 'Urteilkraft'.⁸³ Bij het aanschouwen van dreigende overhangende rotsen worden we overweldigd door een exciterende angst. Maar verwar deze angst niet met vrees. Want hij die vreest, vreest iets specifiek en kan geen oordeel vellen van sublieme aard. Hij is te bevreesd, net zoals degene die te veel zin heeft in en te hongerig is naar een object en het daardoor niet genieten kan in zijn pure schoonheid.

Nu, wanneer er dus enige afstand is tot deze nabije dreigende immense natuurfenomenen openen deze ons vermogen van verzet en tegelijkertijd confronteren ze ons met ons nietig 'zelf'. Maar hun aanzicht is hoe dreigender en

⁸¹ In één woord, de esthetica.

⁸² von der Thüsen 1997, p.11.

⁸³ Zie Kanttekeningen, Over het sublieme.

machtiger ze zijn in hun nabije afstand, des te aantrekkelijker. We noemen deze fenomenen dan ook met plezier subliem, want ze laten een energie door onze aderen stromen die de ziel optilt naar *ongewone* hoogten. We ontdekken een vermogen van verzet dat *anders* is van aard en dat ons de moed schenkt om ons 'zelf' te meten tegenover deze almachtigheid van de natuur. In deze krachttoer van de natuur en ons gebrek om haar veilig weg te rationaliseren voelen we onze eigen begrensde nietigheid aan, maar tegelijkertijd overstijgen we deze door absolute ideeën in deze fenomenen te projecteren. En we voelen ons, al is het maar heel even, goddelijk groot.⁸⁴

In de kunst streeft men vanaf nu naar het opwekken van dit tweeslachtige *Alpensublieme*. Het Classicisme in al zijn schone orde en harmonie geraakt gedeterritorialiseerd in zijn 'zijn'. Het moet plaats ruimen voor het gebeuren van de Romantiek, die de rustgevende schoonheidsverhoudingen van weleer inruilt voor de schok, de spanning, het huiveren... Men verbeeldt en beeldt de natuur nu uit in zijn onpeilbaarheid en chaos. Plots verzet het oog zich tegen het goddelijk ordenen van het verlichte zien. Romantiek scoort en verlichtingsproject lijdt aan terreinverlies. Helaas blijft men vastgeroest zitten in het willen voorstellen van het onvoorstelbare, hier zal pas een eind aan komen met de komst van de avant-gardes.

Hoe zou het ook anders; al wat is ontsnapt al aan ons, nooit is dit zijnde, zoals maar al te gemakkelijk zou kunnen lijken ons maaxsel of zelfs maar onze voorstelling.. De oud geldende regel «verum est factum» en de daarop verder gebouwde waarheidsoverwinning van het Cartesiaans denken worden ondermijnd. Koning Metafysica valt zienderogen van zijn eigen gekunstelde troon.

Maar wat nu? Wat met het heelal, dat volgens zijn berekende wetten geschapen was? Hoe kan ik nu komen achter dat wat achter de verschijnselen verborgen ligt? De sussende suprematie van het zijn tegenover schijnen is weggefallen, het absolute gaan zoeken achter het vergankelijk veranderlijke achterhaald. **En nu?**

⁸⁴ Kant 1951, p.99-100.

«Wat deden we toen we de aarde van haar zon loskoppelden? Waarheen beweegt zij zich nu? Waarheen bewegen wij ons? Weg van alle zonnen? Storten wij niet voortdurend neer, en wel achterwaarts, zijwaarts, voorwaarts, naar alle kanten? Is er nog wel een boven en beneden? Dolen wij niet als door een oneindig niets? Voelen we niet de ademtocht van de lege ruimte? »⁸⁵

God verliezen, is ook het helse verliezen, het traditioneel dialectische filosofiespel stuikt in elkaar. Reddeloos zwalpen in het midden, bevrijd van het verlangen naar 'Salvation'-structuren.

«Gegeven met deze twee inzichten; dat met het worden geen enkel doel moet worden bereikt en dat onder al het worden geen grote eenheid heerst, waarin de enkeling volledig kan onderduiken, zoals in een element van hoogste waarde: dan blijft als uitvlucht over, deze hele wereld van het worden als bedrog te veroordelen en een wereld uit te vinden die er aan gene zijde van ligt, als ware wereld. Maar zodra de mens erachter komt dat deze wereld slechts met psychologische behoeften bijeen getimmerd is, en hij er helemaal geen recht op kan laten gelden, ontstaat de laatste vorm van nihilisme, die het ongeloof in een metafysische wereld behelst, die op zichzelf het geloof in een ware wereld verbiedt. »⁸⁶

Nu vraag ik u, "Is het sublieme geen vluchtlijn?" Weg uit deze uitzichtloosheid en vervlakking, je laten overweldigen door het grootse en machtige. Het angstaanjagende ervan temmen door het te sublimeren tot esthetisch genot. Vormeloos als zij is, is zij onmeetbaar en onvergelijkbaar met wat dan ook, en zo immuun tegen elk wetenschappelijk ken-apparaat. Ze blijft een ongekende in haar overval op ons. Zij is dat Andere, die ademtocht van de lege ruimte.

Volgens von der Thüser is het dan ook niet toevallig dat het sublieme zijn opgang maakt in de tweede helft van de achttiende eeuw:

“In de achttiende eeuw begint de moderne wereld en bovengenoemde vervlakking. De achttiende-eeuwse Verlichting kan gezien worden als een

⁸⁵ Deleuze 1999, p. 42.

⁸⁶ Deleuze 1999, p. 43.

omvangrijk project dat de vernietiging van het onbekende tot doel heeft. Waar alles in principe waarneembaar, toetsbaar en verklaarbaar wordt, verdwijnt het Andere uit de ervaring. Het zijn het sublieme en het unheimliche die hiertegen in opstand komen.

In het sublieme is de mens aanvankelijk overweldigd door het machtige en grootse. De sublieme ervaring begint met desoriëntatie en de schrik voor het mensvijandige, maar door een bijzondere inspanning van de psyche groeit het vertrouwen dat het oppermachtige niet onoverwinnelijk zal blijven. Het angstaanjagende wordt gedomesticeerd doordat het een esthetische beleving wordt.

Daarentegen is de onmacht die de mens bij de beleving van het unheimliche ervaart, niet volledig te overwinnen. De bron van de angst is hier geen waarneembaar object of duidelijk scenario: het zijn onzichtbare krachten die de zichtbare wereld lijken te beheersen. Geen enkele vorm van waarneming kan zich meester maken van deze wereld. Vertellingen waarin het unheimliche domineert, eindigen dan ook in een raadselachtige situatie waaruit de angst niet verdwenen is.⁸⁷

Angst is een heel onbestemd gevoel. Alle houvast ontvalt. Het zijnde in zijn geheel ontglijdt aan de mens, en benauwt je. Sprakeloos zwevend in de onbestemdheid van je angst onderga je alleen nog de leegte van het er-zijn. Zo openbaart zich aan de mens in zijn angst het Niets. Machteloosheid maakt zich

⁸⁷ von der Thüsen 1997, p.7-8.

meester van je en je deinst terug voor het Niets; want deze wijst je af en verwijst hierin naar het je *ontglijdende* zijnde. Of in Heideggertaal: het Niets 'nietigt'.⁸⁸

Maar wat is nu dit "Niets"? We praten er in het leven van alledag onbekommerd overheen. Het waart onopvallend in onze gesprekken rond. Kan men van dit doodgewone Niets, dat door vanzelfsprekendheid tot keurloosheid verbleekt is, nog wel een 'bruikbare' definitie geven? Allereerst kan het niets niet de negatie zijn van al het zijnde in zijn totaliteit. Als eindige eendagsvlieg zal ik nooit in staat zijn het zijnde in al zijn totaliteit toegankelijk te maken. Ik kan mij troosten door er een vergankelijk idee over te vormen en vervolgens kan ik zo ook een gedacht 'niets', als de negatie van voorgaand 'idee', in mijn hoofd scheppen.⁸⁹

Bestaat er wel een onderscheid tussen het 'gedacht' niets en het 'eigenlijke' niets?⁹⁰ Laten we stoppen met te cirkelen in absolute abstracties en terugkeren naar de ervaring.

Die angst, die ons soms overvalt en overmeestert, waarin de grond van onder je voeten wegzakt en je hoofd even geledigd wordt van alle mogelijke denkhouvasten. Belangrijk hierbij is om deze angst niet te verwarren met vrees. Vrees is gericht en bepaald, je voelt vrees *voor* iets en ervaart haar altijd *om* iets. Door de beperking van het Waaronder en Waarvoor van de vrees kom je niet los van de situatie. In je streven naar veiligstelling, wordt je onzeker tegenover al het andere en raak je in de war. Je verliest er het hoofd bij.

In de angst daarentegen existeert de mens. Angst duldt zulk een verwarring niet meer. Angst is doortrokken van een eigenaardige rust. Weliswaar is angst altijd angst *vóór*... maar niet voor iets bepaalds. Angst *vóór*... is altijd angst *òm*..., maar niet om iets bepaalds.⁹¹

Angst is een vorm zonder vorm, de vormloze vorm.

In de angst is de bepaalbaarheid zelfs principieel uitgesloten, dit blijkt uit een bekende zegswijze. In de angst 'beklemt je iets'. Wat betekent 'iets' hier? En wie

⁸⁸ Heidegger 1970, p. 17.

⁸⁹ Heidegger 1970, p.30-31.

⁹⁰

⁹¹ Heidegger 1970,p. 33.

is eigenlijk die 'je'. Woorden schieten tekort en verklaringen zijn zoek. Je 'voelt' het gewoon zo, heel in het algemeen en over het geheel genomen. Alle dingen en ook wijzelf zinken dan weg, ze zijn even verloren. En in hun verloren zijn keren ze zich tegen ons. Maar elk verliezen is een winnen. Wat we hier in deze angst, die zo beklemmend is, winnen is het 'geen'. "De angst openbaart het Niets. Wij zweven in angst. Duidelijker gezegd: de angst laat ons zweven, omdat hij het zijnde⁹² in zijn geheel aan het wegglijden brengt." Het voltooide, datgene wat een begin en een eind in zich droeg wordt plots beroofd van zijn lijnstuk-zijn en wordt een lijn. We zitten midden op, in, onder en boven de lijn.⁹³

Moeten wij nu niet voortdurend in die angst zweven, om te kunnen bestaan en transcenderen? En wat betekenen dan die zeldzame ogenblikken waarin deze 'oorspronkelijke' angst ons overvalt? Wordt het 'Niets' dan gemaskeerd in ons leven van alledag? Wanneer we in onze dagelijkse beslommeringen zitten en gewoon doen "doen" en gaan "gaan", zoals zij allen scorend gaan en doen, dan worden we opgeslorpt door het zijnde, door 'dit-is'-kaders en keren wij ons af van het 'Niets'. We worden dan braafjes omheind door publieke oppervlakkigheid van het bestaan.⁹⁴

Maar eigenlijk is er geen ontsnappen mogelijk, deze angst is er. Je kan hem onderdrukken, maar denk niet hem ooit overmeesterd te hebben. Zonder genade slaat hij dan toe, harder en opdringeriger dan ooit tevoren. Hij sluimert in je. Zijn adem doorhuivert onafgebroken je menselijk bestaan; het zwakst is deze adem van de angst voelbaar in het bestaan van de vreesachtige en onopgemerkt gaat hij voorbij aan de opgefokte legbatterijkippen, die jaja's en neenee's tokkelen. Maar zij die zichzelf overstijgen en hun worden aanvaarden, voelen de angst. Zijn angst laat zich niet opvatten als een tegenstelling van gelukkig zijn of als een onderbreking van je bedaard voortkabbellend bestaantje. Zijn angst laat zich niet vatten in zulke tegenstellingen, ze is de geheime bondgenoot van de milde blijdschap, eigen aan het scheppend verlangen.⁹⁵

⁹² Zijnde is in Evataal wat vaststaat, een voltooid iets dat we voor waar aannemen. Zijn daarentegen is onvoltooid, een worden in zijn zijn.

⁹³ Heidegger 1970, p.34.

⁹⁴ Heidegger 1970, p.37.

⁹⁵ Heidegger 1970, p.39.

"Ik was bang, maar ik was vooral boos, ik vond het zo stupide, zo misplaatst, ik gruwde van de walgelijke smeerboel die hemelhoog lag opgetast, naar alle kanten stroomde en alles bedolf onder een dikke, slijmerige laag; het was er in enorme hoeveelheden; dikke, dikke lagen vuiligheid zover ik zien kon, tot ver voorbij de hekken van het park, tot ver voorbij Bouville, ik was niet meer in Bouville, ik was nergens, ik zweefde. Ik was niet verbaasd, ik wist dat het de Wereld was, de Wereld die zich plotseling in al haar naaktheid vertoonde, en ik had een gevoel of ik stikte, zo woedend was ik op het logge, absurde zijnde. Het had niet eens zin je af te vragen waar het allemaal vandaan kwam, hoe er een wereld kon bestaan, waarom er niet eerder niets bestond. Dat had geen zin, de wereld was overal aanwezig, voor en achter. Er was niets vóór haar geweest. Niets. Op geen enkel tijdstip was het denkbaar geweest dat zij niet had bestaan. Dat ergerde me nu juist: natuurlijk was er geen enkele reden waarom ze bestond. Maar het was niet mogelijk, het was ondenkbaar dat ze niet zou bestaan: om je het niets te kunnen voorstellen moest je er al zijn, met twee benen in de wereld staan, de ogen wijdgeopend en springlevend; het niets was alleen maar een idee in mijn hoofd, een idee dat bestond en in deze onmetelijkheid rond zweefde: dit niets was niet voor het bestaan gekomen, het was een willekeurig iets wat bestond en na vele andere bestaande dingen was gekomen. "Wat een vuiligheid, wat een vuiligheid," riep ik en ik maakte een beweging om het vuil dat me bezoedelde, van me af te schudden, maar het bleef zitten en het was er in zulke enorme hoeveelheden, tonnen en tonnen bestaan, onmetelijk veel: ik stikte op de bodem van die onmenselijke verveling. En toen opeens was het alsof het park leegliep door een groot gat en de

wereld verdween op dezelfde manier als ze was gekomen, of ik werd wakker - in ieder geval zag ik haar niet meer; om me heen was alleen nog gele aarde waaruit dode takken omhoog priemden.

Ik stond op en liep weg. Toen ik me bij de uitgang nog eens omdraaide, glimlachte het park naar me. Ik leunde tegen het hek en bleef lange tijd staan kijken. De glimlach van de bomen en van het laurierbosje had een betekenis; in die glimlach lag het werkelijke geheim van het bestaan besloten. Ik herinnerde me weer dat ik op een zondag, nog geen drie weken geleden, had gemerkt dat de dingen een soort medeplichtigheid uitstraalden. Was die voor mij bestemd? Geërgerd beseftte ik dat ik absoluut niet in staat was er iets van te begrijpen. Niets begreep ik ervan. Toch was het er, afwachtend, als een blik. Het was er, op de stam van de kastanjeboom.. het was de kastanjeboom. De dingen leken wel gedachten die halverwege waren blijven steken, die zichzelf vergaten en vergaten wat ze hadden willen uitdrukken. Met moeite hielden ze zich in evenwicht, beladen met een vreemde betekenis die ze zelf ontging. Het ergerde me dat ik de onduidelijke boodschap die ze wilden overbrengen niet kon begrijpen, al was ik daar honderdenzeven jaar tegen het hek blijven staan.”⁹⁶

Het onbewuste affect

⁹⁶ Sartre

In Freuds metapsychologie⁹⁷ wordt op deze angst het etiket «onbewust affect» gekleefd. Een prikkel veroorzaakt een affect, maar deze wordt niet «geïntroduceerd» in het systeem en blijft ergens als een schok, zonder voorstelling, in het lichaam. Het is 'teveel'. Maar een affect dat niet op het bewustzijn inwerkt is pure onzin. Wat is een gevoel dat door niemand wordt ervaren? Reut «Hoe ben ik op deze onzinnige hypothese gekomen terwijl iedere getuige ontbreekt? ». De stilte waarin het «onbewuste affect» zich hult, raakt niet de pragmatiek⁹⁸, maar de lijfelijkheid van de spreker. Het is een stilte, die zich niet als stilte laat horen. Maar in ieder geval zal iets van zich laten horen, later. Dus wat geen introductie genoten heeft, zal op een later tijdstip, « geëffectueerd », « uitgevoerd » worden. Het wordt gerepresenteerd als iets dat nooit gepresenteerd is. Dus jij, als subject kan het noch herkennen, noch plaatsen. Het is een gevoel dat uit het 'niets' geboren lijkt te zijn. Je wordt erdoor overvallen, zoals 's ochtends huilend ontwaken, zonder waarom.

Het onbewuste affect is een dubbele en asymmetrische zet. De eerste prikkel is zoveel teveel dat hij niet door het psychische apparaat geregistreerd wordt. Het teveel is niet onderworpen aan de wet der series, het laat zich niet in beelden of woorden ordenen. Het is zoals energie, maar in onbruikbare vorm.

‘Het teveel als veelheid heeft geen enkele relatie meer tot het Ene, dat als subject of object, als natuurlijke of geestelijke realiteit, als beeld en wereld opgevat wordt.’⁹⁹

We hebben dus te maken met een afwezigheid van vorm en omvorming bij het onbewuste affect, hierdoor valt hij niet te bepalen en kan hij dus ook niet verwerkt worden.

Later gebeurt het omgekeerde, als uit het niets, worden we door een affect overmeesterd. Plots krijg ik het benauwd op een vergadering, aanhoudende pijn in mijn borst beangstigt me, tot ik uiteindelijk wegvlucht. Maar ik vlucht zonder «reëel» motief. Ik besef dat er iets is, zonder dat ik kan weten wat het is.¹⁰⁰

Het onbewuste affect is als een vorm zonder vorm, vormloos.

⁹⁷ Deze metapsychologie is niet afhankelijk van een subject als bron van helder inzicht. Freud spant zich hier juist in om door middel van concepten of ideeën te bereiken wat voor de blik (zien) verborgen blijft. Hierdoor is het een soort van metafysica, maar één die niet kan zonder een algemene mechanica.

⁹⁸ Pragmatiek in de zin van overdracht van betekenis naar degene die aangesproken wordt.

⁹⁹ Deleuze en Guattari 1980, p.40.

¹⁰⁰ Lyotard 1990, p.38.

Maar waarom is er, wanneer we beseffen dat er iets is, zonder dat mijn denken het plaatsen kan, nog behoefte van Freud om dit onbewuste affect te voorzien van een causale structuur? Weliswaar één waarin er een temporele discrepantie is tussen oorzaak en gevolg, anders zou je die twee gewoon onverward aan elkaar kunnen relateren. Freud poogt het «onbewuste affect» te vangen in een binaire logica. Zo wordt de veelheid, het vormeloze van deze ervaring gevangen in een structuur van lineaire eenheid. Net of hij koppig de lineaire eenheid van de kennis¹⁰¹ wil kopiëren op het niet-gekende in ons. Dit niet-gekende of vergetene lijkt me eerder cyclisch, in zijn eeuwig weder opduiken. Het vergetene is niet onderworpen aan een generatief of structureel model.

Volgens Lyotard zal het altijd een scène betreffen die zich nooit eerder heeft afgespeeld, die er zelfs niet geweest is omdat zij niet opnieuw gebracht kan worden, maar die er toch is, een –ex is. Deze gebeurtenis existeert in ons innerlijk, nadrukkelijk als iets dat iedere verbeeldende, conceptuele of rationele synthese te boven gaat.¹⁰² Dit gevoel, dat 'zomaar' opkomt, is in zijn verontrustende vreemdheid een getuige van het 'buiten' dat in ons reservoir 'binnenin' ligt opgeslagen, veilig ver verstopt, tot hij plots eruit opspringt, onverwachts. Hij lijkt een aanval op de geest te plegen, alsof hij niet uit de geest zelf voortkomt, maar uit de toevallige situatie.¹⁰³

« Het gevoel van een exces, van een grensoverschrijding, de benoeming van een razernij, waarin lust en pijn zich vermengen, van een inclusieve disjunctie of een conjunctieve exclusie, de al genoemde exogamie, waar het psychische apparaat geen 'weet' van heeft, dat het niet vast kan stellen, synthetiseren, waarin leven en dood op het spel staan, buiten het systeem en toch er middenin; de benoeming van

¹⁰¹ Voor mij opgevat als de praktische wetenschappelijke kennis, gebaseerd op de fenomenen van buitenaf en volgens I. Kant zijn ze gehuisvest in het Verstand.

¹⁰² Lyotard (H&J), p.41.

¹⁰³ Lyotard (H&J), p.35.

datgene wat het onteigent, uitsnijdt en te buiten gaat; wat het de mond snoert en dus in-fans maakt, de benoeming zelfs van het verschijnsel dat 'de taal' zich meester maakt van het psychische apparaat voordat het daar zelf goede sier mee kan maken. Het is die vreselijke, razende stilte die in het apparaat blijft hangen als een wolk van vergeefs en verboden materiaal, dat Medusahoofd in zijn binnenste."¹⁰⁴

TERREUR

Normaalgezien gaat niets voorbij, verdwijnt of gebeurt zonder dat de verbeelding het 'aankomen' en het 'verdwijnen' ervan vast- en samenhoudt, terwijl ze dat wat gebeurt en verdwijnt, het hier en nu ervan, nooit kan vasthouden. Eigenlijk tart 'Er gebeurt' de constitutieve macht van de geest, het tart zijn vermogen het menigvuldige tot een geruststellende synthese te brengen. Immanuel Kant plaats dit 'onsynthetiseerbare', dat ingaat tegen het traditionele dialectische denken, onder het 'verhevene'. Het verhevene gaat de denkkaders te buiten, verdwijnt en overschrijdt het, of snijdt het weg. Maar als deze macht er niet in slaagt een synthese van het absolute te maken, dan vormt ze, tenminste in het verheven gevoel, de tijd niet langer al stroming (\Rightarrow), want dit gevoel heeft geen plaats in deze stroming. Dit gevoel heeft geen aanduidbaar moment. Maar wanneer er geen aanduidbaar moment is, hoe kan de geest er zich dan nog iets van herinneren? Of anders gesteld, wanneer het verhevene 'er' is, is de geest er niet. En zolang de geest er is, is er geen verhevene. We hebben hier dus te maken met een gevoel dat incompatibel is met de tijd, zoals de dood dat ook is.¹⁰⁵

Dit verheven gevoel wordt door Kant kwalitatief bepaald als de combinatie van genot en pijn, als de slingerbeweging (op een en dezelfde plaats, een en hetzelfde ogenblik) tussen aantrekking en afstoting, als een soort spasme. Het werkt tegelijkertijd opwindend als remmend. Zo bewijst het dat een 'teveel' de geest 'geraakt' heeft, teveel om iets mee aan te kunnen vangen. Daarom is het verhevene 'vormloos'. Want alleen dankzij de vorm van de dingen zijn er gegevens (dit geldt ook voor de dingen die enkel en alleen in onze verbeelding bestaan.) Het psychische apparaat is niet bij machte te verbinden, te bezetten,

¹⁰⁴ Lyotard 1990, p. 41- 42
¹⁰⁵ Lyotard 1990, p. 57-58.

te fixeren. Wij overvallen niet het ding, maar het ding overvalt ons. En deze ervaring wordt weliswaar als 'oorspronkelijk' aangeduid, maar in feite is er geen oorsprong en kan ze niet gesitueerd worden. We zijn dus niet bij machte om deze terreur te representeren. De verbeeldingskracht wordt geconfronteerd met zijn eigen falen ten opzichte van deze vormloze vorm. Zij kan het absolute niet zomaar representeren. Daardoor laat het verhevene zich niet in de tijd lokaliseren. Maar wat blijft is de gelijktijdigheid van genot en pijn, zij manifesteert zich blijvend in de geest. Dat is nu precies wat Edmund Burke aanduidde als terreur, de terreur van een 'er is niets' dat dreigt zonder zich kenbaar te maken, dat geen werkelijkheid wordt.¹⁰⁶

Edmund Burke was een tijdgenoot van Kant en schreef in 1757 "Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful". Hij legde vooral de nadruk op het feit dat het sublieme opgeroepen werd door de dreiging dat er niets meer gebeurt. En in tegenstelling tot het schone, hebben we hier niet te maken met een positief lustgevoel, want men kan het sublieme niet ondergaan zonder terreur en angst. Een soort van geestelijke passie overmeestert je, waardoor je ziel op het lichaam inwerkt alsof het een leed ondergaat. Je wordt blootgesteld aan het gevoel dat 'er gebeurt' niet plaatsvinden zal. Je voelt angst, want je voelt je plots geheel beroofd en naakter dan ooit. Om deze terreur nu met lust te vermengen, moet de dreiging die hem veroorzaakt uitgesteld, op afstand gehouden worden. Het is de moment van spannende 'suspense' vooraleer de 'terror' plaats ruimt voor 'delight'. Het is een soort van agitatie tussen leven en dood, en dankzij de kunst kan deze dreiging weggenomen worden. Het sublieme is dan ook een zaak van verheving. Waarbij de kunst voor Burke afzien moet van de imitatie van louter mooie voorbeelden en zich moet wagen aan het verassende, ongehoorde,... DE SCHOK VAN HET NIEUWE... De schok bij uitstek is dat 'er gebeurt' in plaats van 'niets', het is als de uitgestelde beroving.¹⁰⁷

Eigenlijk kondigen Kant en Burke een wereld aan van kunstexperimenten. Manet, Braque, Picasso, Cézanne, Newman, allen trachtten zij het niet-presenteerbare te presenteren. Ze proberen combinaties uit die de gebeurtenis mogelijk maken.

¹⁰⁶ Lyotard 1990, p. 58.

¹⁰⁷ Lyotard 1992, p.104-105.

Degene die de dag van vandaag een museum binnenstapt verwacht geen idyllische plaatjes meer, maar is er op uit verrast en overvallen te worden door het werk. Hij wil een verheving van zijn gevoels- en begripsvermogen, hij is uit op ambivalent genot.¹⁰⁸

In «**The sublime is now**»¹⁰⁹ is Newman zich bewust van het esthetische en filosofische kader rond het 'sublieme' en hoe het als idee twee eeuwen tot de strengste reflectie over kunst behoorde. Wanneer hij dus het sublieme in het hier en nu zoekt, breekt Newman met de eloquentie van de romantische kunst, maar zonder er de wezenlijke taak van te verwerpen, namelijk het doek laten getuigen van wat niet uit te drukken valt. Dit onvoorstelbare zetelt niet in een schrikbarende voorstelling van de Alpen of surreële wereld, maar hierin dat er

¹⁰⁸ Lyotard 1992, p. 108.

¹⁰⁹ Een essay van Newman over het sublieme, maar ik ga hier uitvoeriger op in, p.

(iets) gebeurt. « In de bepaling van de schilderkunst is het onbepaalde – het er gebeurt - de kleur, het schilderij. De kleur of het schilderij is als voorval, als gebeurtenis, niet omschrijfbaar, en precies hiervan heeft het te getuigen. »¹¹⁰

Het werk laat zich dus niet bekijken in de zin van lezen, vertellen en interpreteren. De boodschap luidt luisteren met het oog. In de tijdelijke sensatie van de gebeurtenis zijn er immers geen betekenis, geen personen en geen totaliteit aanwezig. Er is slechts de presentie, de verschijning uit het niets, uit de leegte, steeds weer een begin. Verteltijd en vertelde tijd imploderen in één moment en dat is het schilderij.¹¹¹

Een goed kunstwerk is eigenlijk de locus van het qoud, dat er gebeurt. De vraag naar het quid, het wat of de voorstelling komt pas later. Eerst worden we overvallen door het 'Niets'. Dit 'Niets' nietigt en confronteert ons met de limieten van onze eindigheid en zintuiglijkheid, die ons in sublieme vervoering brengt en ons in volle intensiteit laat beleven.

Zijn werk ademt een plastische naaktheid, die zich tegen de voorstelling verzet, en de toeschouwer verrast met zijn verhoudingen, kleuren, toets, lijnen. Alles is er, zonder enige allusie. Het overvalt je met de schok dat er gebeurt. De titel speelt in op het doek, laat zien wat zien is. Maar als het schilderij louter gebeurtenis is, wat gebeurt er dan met het beschrijven of becommentariëren van zulk werk ? De beschrijving is ongeschikt, daar ze slechts de presentatie kan vatten en niet de presentie. Er is een spanningsveld tussen het beeld en iets onzegbaars vormeloos. Het beste is «wat nog gezegd ?» **EN NU ?**¹¹²

¹¹⁰ Lyotard 1992, p.97.

¹¹¹ Peeteres en Vandenabeele (red.) 2000, p.40.

¹¹² Peeteres en Vandenabeele 2000, p.37.

Weet je, ik ben me bewust van mijn gepleegd verraad, dat ik talig schrijf over dat wat buiten de taal om gebeurt. Je zo willen sensibiliseren voor het 'er gebeurt', voor de presentie. Ik ben geen goochelaar en heb hier helaas geen zichtbaarheidsmakende trucjes voor. Ik kan er hoogstens op alluderen dat het er is. Wat is dit schrijven dan? Deelt mijn commentaar zo niet in de paradox van de kunst, als een tekst die slechts kan zeggen dat er niets te zeggen valt?

Of bestaat er wel zoiets als een 'woordeloze' ervaring? Volgens het traditionele denken kan je het wezenlijke van een ervaring niet overdragen. Maar al ons spreken stuurt de ervaring, en kleurt ze, vult ze in en verandert haar. Elk kunstwerk komt tot stand in de context van de reeds bestaande kunst, en het

lokt op zijn beurt weer spreken uit. "De zogenaamde woordeloze ervaring van het beeld is dus altijd doordrongen van het spreken."¹¹³ (En toch, zeg ik koppig, is er op het einde alleen nog de dans. En wanneer ik dans dan luidt de stilte.)

Waarom spreken over datgene waarover men niet spreken kan?

Ik leef, ik spreek en maak zo manifest wat anders nooit tot de manifeste wereld zou behoren. Niet mijn ziel, maar mijn geest verlangt naar spraak. Mijn ziel zou zich al tevreden stellen met een dierlijke taal. Wanneer ik kwaad ben, grom ik; heb ik honger, rommelt mijn maag; wil ik vrijen, maakt mijn natuurlijk eau de toilette dit onweerstaanbaar duidelijk...

Neen. Ik denk, dus ik spreek. Of ik spreek, dus ik denk. En wie denkt, die cirkelt.

En ik zou inderdaad beter mijn gedachtegoed voor mij houden, maar om één of andere onverklaarbare vervelende reden komt het eruit. Op zoek naar betekenis? Neen, noem het eerder dat 'buiten' landmeten en cartograferen, zelfs van gebieden die nog ontdekt moeten worden. Net zoals ik ooit begon met de dingen een naam te geven, papa, boe-boe... En zo langzaam het 'buiten' ontvreemde en een plaats in mezelf gaf. Helaas ben ik gebrekkig in mijn taal, en zijn wij dat niet allemaal? Ons vocabularium bestaat uit woorden, woorden die allereerst bestemd waren om dingen die ik lijfelijk voel, proef, ruik, zie en hoor aan te duiden. Deze woorden ga ik vervolgens hanteren om datgene wat ik niet lijfelijk voel, proef, ruik, zie of hoor naar buiten te laten komen. Mijn onzichtbare gedachtegoed en gevoelswereld moet zich behelpen met woorden, afkomstig uit een andere wereld, namelijk het 'buiten'. De brug tussen mijn binnen en buiten zou de metafoor zijn. Een analogie waarvan de gelijkenis berust op het gelijke van twee verhoudingen tussen twee volkomen ongelijke dingen.¹¹⁴

“'t Hart verdonkerd van toorn streek hij neer van Olympus' steilten,
Droeg om de schouders zijn boog en den dubbelgedekselden koker -
't Rammlend gerucht der pijlen verkondde den toorn van hun meester,

¹¹³ Hertmans 1999, p. 42.

¹¹⁴ Arendt 1980, p. 120.

Mee met zijn machtigen gang; als de duistere nacht was zijn naadring....

Toen zat hij ver van de schepen neer, en een pijl schoot hij derwaarts -
Zielsbeklemmend gierde de toon van het zilveren wapen -
Muieldieren nam hij het eerst onder schot en de roerige honden,
Daarna gold het hun meesters: een vlijmscherpe schicht en een schot, dat
Trof - en altoos de brandende lijken op mutsaard aan mutsaard.”¹¹⁵

Poëzie is volgens Hannah Arendt de oorsprong van de filosofie. De metafoor voorziet de abstracte, beeldloze gedachte van een aan de zintuiglijke wereld ontleende intuïtie. Zo maakt Homerus gebruik van metaforen die zich tussen de zichtbare dingen bewegen, maar die naar het verborgen verhaal verwijzen. De filosofie gaat deze werktal overnemen, het voorbeeld bij uitstek hiervan is Plato, met zijn parabel van de grot, waarbij hij zich van begin tot eind van Homerische taal bedient. Terwijl poëzie en het denken naaste burens zijn in Heideggers wereld.

Het rijk der denken verschijnt misschien nooit aan onze ogen, maar het is niet alleen aan onze geest manifest, doch ook aan onze oren. Wat niet gezien, maar wel gezegd kan worden. Denk maar even terug aan die stem uit het 'niets' van het Joodse volk. En eigenlijk verlaat het denkend ik nooit de wereld der verschijnselen. Het is dan ook je reinst onzin te denken dat je op een bergtop, helemaal teruggetrokken uit het aardse banale bestaan tot de grootste ontdekkingen komen zou. Een tijdelijke terugtrekking tot daar aan toe, maar een absolute, daar geloof ik niet in. De twee werelden-theorie is een fabeltje, want de metafoor verenigt ze. Het feit dat onze geest zulke analogieën weet op te sporen kan gezien worden als het bewijs dat geest en lichaam, denken en zinnelijke ervaring bijeenhoren en als het ware voor elkaar gemaakt zijn.¹¹⁶ Wanneer in het sublieme de verbeelding haar eigen grenzen overschrijdt en de rede uiteindelijk na het conflict zich met haar verzoent, is dit eveneens een teken van die onherroepelijke samenhang tussen het denken en het zintuiglijke.

In het denken heerst een andere tijd, het doet alle activiteiten ophouden om in leven te blijven. Wat nabij is wordt ver en wat ver is wordt nabij. Eerst ervaar je en dan pas ken je. Het is niet de zinnelijke waarneming, maar de verbeelding die

¹¹⁵ Homerus 1949, p.15.

¹¹⁶ Arendt 1980, p. 124-126.

de dingen klaarstoomt tot hanteerbare instrumenten van het denken. Dit is die welbewuste re-presentatie die in het sublieme ontbreekt, waarin de verbeelding faalt en waardoor de Rede te hulp moet schieten. Waardoor opeens ook de ervaring in haar normale tijdsverloop aangetast wordt en er eigenlijk geen tijd voor bestaat. Geen aanwijsbaar moment, waardoor hier en nu ontsnappen.

Er gebeurt.

Het is vanuit het dichterlijke wezen van de kunst dat 'er gebeurt' geschiedt. Zo schept zij te midden van het zijnde een andere wereld, een wereld als een open plek. In deze openheid wordt alles anders dan gewoonlijk. Het werk overvalt ons. Door het 'er gebeurt' van het werk wordt al het gewone en tot dan toe geldende door het werk tot een niet-zijnde. Door 'Er gebeurt' is er eveneens de dreiging, de schok dat er niets meer gebeurt. Het nu 'niets'.¹¹⁷ Heidegger bestempelt dit gebeuren als een zich in het werk openbarende waarheid. Deze openbaring of lichtung kan nooit vanuit het tot dan toe geldende worden bewezen en eruit worden afgeleid. Het tot dan toe geldende wordt in zijn uitsluitende werkelijkheid door het werk opengereten. Wat de kunst sticht is incommensurabel. Het kan nooit met dezelfde maat en op één lijn worden gesteld met het voorhandene en beschikbare. Het scheppen van kunst, zowel door de maker als de toeschouwer, is een overvloed, een schenking.¹¹⁸

Maar wat is nu het wezen van poësis, als alle kunst in wezen poësis is? Taal is niet enkel een uitdrukking in woord en schrift, maar zij brengt datgene wat is en vaststaat pas als zijnde en vaststaande aan het licht. Waar geen taal is, is er ook geen sprake van een openheid van het zijnde en bijgevolg kennen de taallosen dan noch het niet-zijnde noch het nietszeggende. Taal noemt de dingen voor de eerste keer en zo kunnen zij dan verschijnen. Zowel het buiten verschijnt zo voor de eerste maal in haar benoeming, als de verbeelde wereld van ons denken. Het gaat hier weer om die re-presentatie.

VOOR-STELLING

Poëzie daarentegen is het ontwerpende zeggen. In de bereiding van het zegbare brengt zij tevens het onzegbare ter wereld.¹¹⁹ En zo zijn we weer bij Arendt, die

¹¹⁷ Heidegger 1996, p. 62.

¹¹⁸ Heidegger 1996, p.63.

¹¹⁹ Heidegger 1996, p. 61-62.

stelt dat de metafoor de abstracte, beeldloze gedachte voorziet van een aan de zintuiglijke wereld ontleende intuïtie en dat poëzie de oorsprong van de filosofie is.¹²⁰

Of de metafysica, zegt Derrida, is als een witte mythologie, waarin er 'metaforische sedimentatie' is. Filosofie moet gelezen worden als een woeker van metaforen. Alle begrippen, die van de ene context naar de andere worden overgebracht, worden zo 'buiten hun eigenlijke habitat metaforisch'. De buitengewone woorden van Deleuze zijn eigenlijk ook metaforisch, maar niet 'vies'¹²¹ metaforisch, ze zijn zich bewust van hun handicap. Want de moeilijkheid bij het zoeken naar de oorsprong van de metafoor ligt in het feit dat 'het randschrift is uitgewist'. Of de contexten waarin de begrippen werden aangemaakt, zijn verdwenen. De metafoor als een voorlopig verlies van directe betekenis, een omweg in de betekenis en langs deze omweg een verruiming en een grensoverschrijding van zijn betekenis. Het woord wordt en bedreigt in zijn 'metaforisch-zijn' het begrip en de manier waarop het bewustzijn zichzelf ervaart.¹²²

Sinds de bevrijding uit het absolute representatieve denken is de filosofie toegetakeld, en stortte zij zich op die onvoorstelbare vergeten rest. Zij benadert wat zij niet kan denken. Niet meer om het te vergeten, geen moord meer op de Ander, maar een schrijven van het vergeten.¹²³ Het vergetene proberen te schrijven. Een vergeten zijn dat niet het gevolg noch het resultaat is van een het vergeten van iets werkelijks, want er is niets in het geheugen vastgelegd en daardoor kan het alleen maar herinnerd worden als vergeten 'vóór' geheugen en vergeten, door het te herhalen. Het is dat onnoembare in het geheim der namen.¹²⁴

«Het schrijven streeft er naar, vanuit de meest uiteenlopende intenties om zo de presentie aan te raken van datgene wat geen aanduiding heeft. Het probeert te

¹²⁰ Arendt 1980, p.120.

¹²¹ Viesheid van de metafoor schuilt hem in de verpletterende evidentie die de metafoor kan bieden, door zich op de onbetwijfelde evidentie van de zinnelijke ervaring te beroepen, maar waarbij de evidentie van de feiten ontbreekt. Zo beroept en legitimeert de bewustzijnstheorie van de psycho-analyse zich fabelachtig op de 'topje ijsberg'-metafoor.

¹²² Hertmans 1999, p. 95.

¹²³ Lyotard 1990, p. 70.

¹²⁴ Lyotard 1990, p. 24.

55 Lyotard 1990, p.60.

ontsnappen aan de traditionele herhaling van zijn verdediging en de taal via onbekende wegen terug te leiden naar de wolk van terreur die schuilgaat in het heldere blauw van de taal. »¹²⁵

Gewoon verschillende taalspelen die het gebrek aan affiniteit tussen het lijfelijk sensorium en het onvoorstelbare niet trachten op te heffen via een dominerende structuur. Zij schrijven poëzie, die de stilte zelf laat luiden. Elk bevindt zich op een ander taalspel en als lezer kan je ertussen schipperen. Een nieuwe manier van lezen. Er is geen dood van het boek.

Schrijven doe je volgens Deleuze altijd op de uiterste grens van weten en niet-weten, en het is alleen op die grens dat er een echte noodzaak bestaat voor het schrijven. Het schrijven dat balanceert wordt een handeling van de verbeeldingskracht: woorden ontsnappen aan opgelegde betekenissen en gaan een eigen leven leiden. Ze zijn niet langer representatief, maar affectief, ze werken op de zenuwen. Zoals kunst inwerkt op het zenuwstelsel, zonder een omweg te maken via de hersenen, zo moet ook de filosofie direct inwerken op het gemoed, zonder verstandelijke omweg. Wat de klank is voor een musicus of de kleur voor een schilder, dat is het concept voor een filosoof. De filosoof creëert in de orde van concepten en concepten zijn als singulariteiten die inwerken op het alledaagse leven. En aangezien het leven voortdurend wordt, moeten ook de concepten voortdurend veranderd worden, anders missen ze aansluiting. Wat is er gebeurd? Wat gaat er gebeuren?

Filosofie moet concepten creëren, die in plaats van onpersoonlijk en gedesinteresseerd te zijn, in een nieuwe betrekking staan met wat er gebeurt. Zowel politieroman als science fiction, je moet je afvragen 'WAT GAAT ER GEBEUREN?' 'EN NU?' In tegenstelling tot de politieroman zijn de personages hier concepten. Science fiction, omdat het probleem van een filosofieboek nieuwe stijl is: hoe anders te schrijven over datgene dat je niet weet of slechts vaag weet?¹²⁶

De filosoof getuigt zo van het onzegbare. Hierin schuilt dan ook de charme van het essay, dat zich steeds laat verleiden door het 'proberen'. Het spreekt meerdere talen tegelijkertijd en vormt als geheel geen stabiele eenheid. Het

¹²⁵

¹²⁶ Deleuze en Parnet 1991, p. 10.

schrijven over kunst kan men dan ook het best opvatten als een essay. Of noem het poëzie. Niet om zich te meten aan het kunstwerk, maar om beter te kunnen luisteren naar de stilte ervan, om zich hierdoor te laten aanraken.¹²⁷

En zodoende bestaat er geen kunstgeschiedenis in betekenis van kennisgeschiedenis, er is slechts een historia, een onderzoek mogelijk. Ieder schrijven dat die naam waard is gaat een gevecht aan met de engel. Je komt er op zijn minst gehavend uit. Zo koestert de schrijver een haat tegen de literatuur, de schilder tegen de kunst, ... Maar we doen dit uit liefde voor wat kunst en literatuur verborgen houden in hun voorstelling, voor datgene wat onophoudelijk gepresenteerd, ge-re-presenteerd, en steeds opnieuw verborgen moet worden. We pogen de geheime, onhoorbare gemoedsaanduiding hoorbaar te laten zijn, we sloven ons uit, tobben ons af.¹²⁸

Wanneer iemand nu wil spreken over het sublieme, wat op zich onuitsprekelijk is, kan hij niet anders dan verdrinken in buitengewone woorden. Doe dus geen moeite om zulk een dwaas te begrijpen, want er is geen sprake van moeilijkheid of begrijpelijkheid. Lees het dan zoals je een plaat beluistert of zoals je zappend voor je beeldbuis zit. Het is slechts een koppeling van het uiten. Het is geen veelbetekende structuur, noch een weldoordachte organisatie, noch een spontane inspiratie, noch een orkestratie, noch een muzikje. Neen, schrijven als een vreemdeling in je eigen taal en onbeschaamd stotteren.

“Proust zegt: 'Mooie boeken zijn geschreven in een soort vreemde taal. Achter elk woord zet ieder van ons zijn betekenis of op zijn minst zijn beeld dat vaak een begripsfout is. Maar in mooie boeken zijn alle gemaakte begripsfouten mooi.' Dat is de goede manier van lezen: alle begripsfouten zijn goed, op voorwaarde echter dat ze niet bestaan uit interpretaties, maar dat ze het gebruik van het boek betreffen, dat ze het gebruik ervan uitbreiden, dat ze nog een taal maken, binnen haar taal. 'Mooie boeken zijn geschreven in een soort vreemde taal...' Dat is de definitie van stijl. Ook daar is het een kwestie van worden.”¹²⁹

¹²⁷ Peeters en Vandenabeele, p. 18.

¹²⁸ Lyotard 1990, p. 60.

¹²⁹ Deleuze en Parnet 1991, p. 22.

Schrift versus gesproken woord/ beeld versus klank

Of zijnde versus zijn, datgene wat voltooid en er zwart op wit staat versus datgene wat verschijnt en verdwijnt in zijn vluchtig uitgesproken bestaan. Wanneer we denken, is er in ons denken noch begin, noch eind. We zitten er altijd midden in... Gedachten overvallen ons en wie denkt die cirkelt. Spreken sluit nauwer aan bij denken, want degene die luistert, reageert en zo beweegt het gesprek. Om verstarring tegen te gaan en dankzij de moderne technologieën, heb ik de Griekse agora ingeruild voor een virtueel forum, waardoor deze tekst open en kneedbaar aangeboden wordt, ook aan u. Dus vul dit aan, val mij aan, sla er naast, erboven, erop, of eronder.¹³⁰

“Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Words after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,

¹³⁰ titel site geven

Can words or music reach
 The stillness, as a Chinese jar still
 Moves perpetually in its stillness.
 Not the stillness of the violin, while the note lasts,
 Not that only, but the co-existence,
 Or say yet the end precedes the beginning,
 And the end and the beginning were always there
 Before the beginning and after the end.
And all is always now. Words strain,
 Crack and sometimes break, under the burden,
 Under the tension, slip, slide, perish,
 Decay with imprecision, will not stay in place,
 Will not stay still. Shrieking voices
 Scolding, mocking, or merely chattering,
 Always assail them. The word in the desert
 is most attacked by voices of temptation,
 The crying shadow in the funeral dance,
 The loud lament of the disconsolate chimera."¹³¹

Ken je dat nummer van Charlie Parker 'The time is now'? Net zoals Newman en zijn doek 'Now' zinspeelt hij op het zintuiglijk 'nu' van het werk. Maar daar waar de kleur blijft en zindert, komen en gaan de noten.

“Is het toeval dat de muziek slechts lijnen kent en geen punten? Je kunt niet de balans opmaken in de muziek. Niets dan wordingen zonder toekomst noch verleden. Muziek is een anti-geheugen. Zij zit vol wordingen, dier-woorden, kind-woorden, moleculair-woorden. Steve Reich wil dat in muziek alles in act wordt waargenomen, dat het proces volledig wordt gehoord: deze muziek is dan ook de meest langzame, juist omdat ze ons alle differentiële snelheden laat horen. Een kunstwerk moet op zijn minst de seconden aangeven. Het is net als de vaste camera-opstelling: een middel om ons alles wat er in het beeld zit te laten waarnemen. Absolute snelheid, die ons alles tegelijkertijd doet waarnemen, kan het kenmerk zijn van de traagheid en zelfs van de onbeweeglijkheid zijn. Immanentie. Dat is precies het tegengestelde van de ontwikkeling, waar het transcendente principe dat determineert en structureert nooit direct zelf verschijnt,

¹³¹ Eliot, p.19.

in een waarneembare relatie met een proces, met een worden. Wanneer Fred Astaire de wals danst, dan is dat niet 1, 2, 3, maar oneindig meer gedetailleerd. De tam, tam is niet 1,2. Wanneer de zwarten dansen dan zijn zij niet bezeten van een demon van het ritme, maar zij horen alle noten, alle tijden, alle tonen, alle hoogten, alle intensiteiten, alle intervallen en voeren die uit. Het is nooit 1,2 noch 1,2,3, het zijn 7,10,14, of 28 eerste tijden zoals in Turkse muziek.¹³²

Niet lang geleden, lag ik lekker oververmoeid, in mijn canapé. Wanneer men lijdt aan een chronisch slaapgebrek, begrijp ik het ongemak. Maar wanneer men bewust na de nacht het gevecht met de dag aangaat, worden je zintuigen hypersensibel. Captain Beefheart bulderde uit mijn boxen, Mirror Man, eerst bewogen mijn benen mee op het ritme, maar welk ritme? Zijn muziek is demonisch chaotisch, dat is het zalige aan Captain Beefheart en zijn schorre schreeuwende doorleefde stem gaat door merg en been. Bot op het scherpst van de snede. Ik sprong recht uit mijn canapé en begon te bewegen. Nu, ik ga eerlijk zijn, wanneer ik begin te bewegen zit ik eerst nog vast in een visueel verhalende fase, maar langzaam word ik de muziek en neemt zij het over van mij en mijn hoofd. De stilte luidt en de ruimte zelf wordt vloeibaar. Ik dans. Geen voor-stelling, maar een 'er zijn'. Geen pasjes en afgemeten stijlfiguren, geen 1,2 en geen 1,2,3, oneindig veel noten en tonen zonder begin en eind. Dansen zonder vorm. Ik, in mijn beweging, als een vormloze vorm. De vloer zelf danst dan plots met je mee, alles is er. Je bent even al, want alle woorden zijn zoek. De leegte huivert dan door je, je verroerend in extase. Ik hou heel even op te bestaan en weg valt het getik-tak-tik-tak van elke dag.

¹³² Deleuze en Parnet 1991, p.59.

Nu ja, ik heb je nog altijd geen verhelderend antwoord kunnen geven op de vraag om welke tijd het dan wel gaat? Wat is nu Charlie Parkers en Barnett Newmans tijd? Laten we de cirkel vervolledigen en ons hoorndol draaien in deze afsluitende vraag.

Beide zijn avant-garde kunstenaars en kunnen niet enkel aan het hier en nu denken. Ze moeten zich ook bekommeren om een toekomstige plaats en tijd. De avant-garde kunstenaar is het leger dat vooruit en voorop marcheert, in zijn aanval deconstrueert hij het oude en construeert er het nieuwe tegen af. Hij schildert, of componeert voor de volgende tijd; hij schildert, componeert nu. Het 'nu' zou zijn tijd vooruit moeten zijn. Maar tegen het einde van de jaren 40 was de avant-garde moegestreden, ze is derhalve, tot op zekere hoogte reeds voorbij. Desalniettemin blijven ze krampachtig 'NIEUW' schreeuwen bij elke pseudo-geboorte, een nieuw urinoir à la Duchamps, een nieuw abstract expressionistische stijl à la Kandinsky... De avant-garde als het nu van de toekomst, maar die in 1948 al passé dreigde te worden...¹³³

Hoe zit het nu met de 'tijd die het schilderij is'?

¹³³ Brons en Kunneman (red.) 1995, p.81-82.

Eenvoudigweg, het is de tijd die het schilderij zelf is. Wat anders dan dat het schilderij de gebeurtenis zelf is. Dit, dat zulk werk is en niet veeleer niet is. De schok dat het werk als dit werk 'is' en het aanhouden van die stille schok maakt de bestendigheid uit van het werk, de wijze waarop het in zich rust.

Eigenlijk kunnen we aan elk zijnde merken dat het is, maar gewoonlijk wordt dat louter voor kennisgeving aangenomen, om even snel weer te worden vergeten. Maar wat is er gewoner dan dit, dat het zijnde is? In het werk daarentegen is juist dit, dat het is, het ongewone. De gebeurtenis van zijn geschapen-zijn trilt in het werk niet zomaar na, maar dat gebeuren, dat het werk er als dit specifieke werk is, straalt ervan af en heeft het steeds om zich heen geworpen. Hoe wezenlijker het werk zich opent, des te sterker treedt het volstrekt ongewone aan het licht: **dat het is en niet veeleer niet is**. Hoe wezenlijker deze schok aan de dag treedt, des te vreemder en eenzamer wordt het werk. Hoe eenzamer het werk, des te directer treedt de schok aan de dag dat zulk werk is, en des te wezenlijker wordt het onvertrouwde opengestoten en het tot dan toe vertrouwde omver gestoten. Een werk voortbrengen betekent mede dit 'dat het is' naar voren brengen.¹³⁴

Is dit 'dat het is en niet veeleer niet is' in kunst
altijd het streefdoel geweest van diens maker?

Newman schrijft dat de Europese kunstenaar overhoop lag met zichzelf; hij was de gehele kunstgeschiedenis verwickeld in een morele strijd tussen het juk der schoonheid en zijn verlangen naar het verhevene. Griekse kunst zoekt extatische sensatie op in de perfecte vorm, haar vervoering is er één van de ideale zintuiglijkheid. In tegenstelling tot bijvoorbeeld de Gotiek, of de Barok, waar het sublieme hem zit in het vernietigen van de vorm. De vorm mag er vormloos zijn...

Het gevecht schoonheid-sublieme was het vurigst in de Renaissance en haar latere agressor Avant-garde Kunst. De Renaissancekunstenaar herontdekte het Griekse schoonheidsideaal en zocht nu zijn heil in het absoluut schoon schilderen van christelijke legendes. Het drama 'Christus' kwam op doek in rijkelijk fluweel en schoon gemusculeerde vleestinten.

¹³⁴ Heidegger 1996, p. 27.

Michelangelo beseftte dat de zin van het Griekse humanisme voor hem er in bestond om van Christus, de man te maken waarin Christus God is. Christus als het onnoembare en onvoorstelbare. Zijn plastisch probleem was noch het middeleeuwse, om een kathedraal te bouwen, noch het Griekse, om een man te maken zoals God, maar om een kathedraal te houwen uit een man. In zijn nastreven hiervan bereikte hij een sublimiteit die de schilderkunst van zijn tijd ontsnapte en ontbrak. Terwijl 'schilderen' getrouw zijn zoektocht verder zette naar weelderige representaties. De stroming die het vernietigen van de gevestigde retoriek startte was pas het Impressionisme met zijn lelijke penseelstreken.

De motor van moderne kunst is zijn verlangen om het Schone te vermoorden.

Toch, stelt Newman, de Impressionisten verschuiven slechts waarden. Ze roepen geen nieuwe levenservaringen op, ze juichen en bejubelen hun eigen levensvisie zo luid, dat ze blijven steken in het probleem van wat schoon is. Ze vinden gewoon een nieuwe dictatuur van het schone uit om later door de kubisten omvergeworpen te worden, die er dan weer hun nieuwe definitie aan geven... Er wordt geen nieuwe visie gecreëerd, neen plots is krantenpapier even sensibel schoon als een penseeltoets. Picasso's moeite mag dan wel subliem geheten worden, maar er bestaat geen twijfel over dat zijn hoofdbekommernis er één van schoonheid was.

Het falen van Europese kunst om het sublieme te bereiken is te wijten aan zijn blind verlangen om te bestaan binnen de zintuiglijke realiteit (namelijk de objectieve wereld, verstoord of zuiver) en om zo kunst op te bouwen binnen een kader van pure plasticiteit. Of anders gezegd, moderne kunst was incapabel om een nieuw subliem beeld te scheppen. Machteloos stonden zij tegenover het Renaissancebeeld met haar objecten en figuren, of ze dit nu verstoorden of zich er radicaal tegen afzetten in een lege wereld van geometrisch formalisme, wat uiteindelijk niet meer is dan een uitgezuiverde retoriek van wiskundig abstracte verhoudingen. Ze waren gestrikt door de oeroude strijd van het schone in de natuur: bestaat het schone enkel in de natuur en imitatie hiervan of kan zij ook gevonden worden buiten haar om. En konden zich moeilijk hiervan lostrekken.¹³⁵

¹³⁵ Newman 1948, p.171-173.

Newman baant zich zo een weg naar een pracht van een legitimatie voor het sublieme in abstract expressionisme. En is zo evenzeer in beslag genomen door morgen en gisteren, want wat een vernieuwing brengen zij nu niet teweeg. Eindelijk is hun Amerikaans zijn een winnen, een stap vooruit op de Europese kunstwereld, want zij gaan tenminste niet gebukt onder die Europese cultuur.

“We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting. Instead of making *cathedrals* out of Christ, man, or ‘life’, we are making [them] out of ourselves, out of our own feelings. The image that we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses by history.”¹³⁶

Wanneer Cézanne elke ochtend opnieuw naar dezelfde berg toe wandelt om te schilderen, dag na dag. Denk je dan echt dat het Cézanne te doen is om het onderwerp, het verhaal, de lijnen, de ruimte, of het licht? Draait het bij hem om schoonheid? Hetgeen hij wil schilderen is onvatbaar. Op het einde van zijn leven kan hij zeggen ‘Ik kan opnieuw beginnen’. Evenzeer als Newman is Cézanne bezeten door kleur, en niet zozeer door ‘schone stijl’.

Cézanne bevrijdt zich van de heerschappij van de alledaagse manier van kijken en tracht die ‘kleine gewaarwordingen’, de ‘kleurgewaarwordingen’ aan te brengen. Zijn beroemde schilderij van de Appels op de tafel strookt dan ook helemaal niet met de academische regeltjes. Neen, verlangend naar kleur, verliest hij zich in kleur en krijgen we een bevreemdend samenspel van zowel vogel- als kikkerperspectief, waardoor appel en sinaasappel een centrifugerende kracht uitoefenen op de kijker. Hij werkt van binnen naar buiten en ziet zo de vorm ontstaan. Cézanne ‘Wanneer de kleur op zijn rijkste punt is gekomen, heeft ook de vorm zijn maximale volume bereikt’.¹³⁷

Hôtel du Quai Voltaire

Maandag 3 juni 1907

¹³⁶ Newman 1948, p.173.

¹³⁷ Geïnspireerd door professor Annie Phillipot-Reniers. (hoorcollege van 18-10-1999)

Aan Cézanne,

(...) Hoezeer zijn elders zien en werken twee verschillende dingen; je ziet en denkt: later -. Hier zijn ze bijna hetzelfde. Je bent weer hier: dat is niet verwonderlijk, niet merkwaardig, niet opvallend; het is niet eens een feest; want een feest zou al een onderbreking zijn. Nee, de dingen hier nemen bezit van je, gaan met je verder en gaan met je mee naar alles en door alles heen, door klein en groot. Alles wat was, rangschikt zich anders, gaat in reeksen staan alsof er iemand bijstaat en bevelen geeft; en het tegenwoordige is in alle indringendheid tegenwoordig, alsof het op zijn knieën ligt en voor je bidt (...)

Rainer Maria Rilke¹³⁸

Ode aan de Avant-garde schilder, die zichzelf terugtrekt in innerlijke ascese, en zich zo bevrijd van onze vooroordelen van het zien. Zo toont hij wat laat zien en niet wat zichtbaar is. Ik maak me leeg en deel zijn ascese in het beschouwen van zijn werk, anders zou het werk hoogstens een decoratieve functie genieten, om het helse museumwit tegen te gaan. Helaas zijn velen lui, dus schildert de schilder slechts voor weinigen.¹³⁹

¹³⁸ Rilke 1988, p.7.

¹³⁹ Lyotard 1992, p.109-110.

De twijfel die aan de avant-gardes knaagt, stopt niet bij de 'kleurgewaarwordingen' van Cézanne, en overigens evenmin bij de abstracties die zij aankondigen. De opgave te getuigen van het onbepaalde neemt de ene versperring na de ander weg. Zo elimineert Amerikaans abstract expressionisme inderdaad het juk van het Europese kunstverleden, hoe kon het ook anders? Weet je, wat is het wezenlijke verschil tussen jezelf verliezen in de kleuren van een berg of deze kleuren uit jezelf naar buiten laten borrelen? Denk je dat kleuren aangeboren en a priori aanwezig zijn. Neen, ook bij Newman kwamen ze ooit van buiten naar binnen. En wanneer Cézanne voor zijn onbereikbare zo nabije berg zit werkt hij niet van buiten naar binnen, maar van binnen naar buiten.

Anderzijds is er het besef dat dit 'er gebeurt' zich niet zomaar laat vangen in woorden en beelden. En eerlijk gezegd geloof ik niet in de juiste voorstelling van 'er gebeurt', neen hier is sprake van een waaier aan presenties en representaties... Een abstract expressionistisch werk zal me zeer zeker meesleuren in haar vibrerende kleurintensiteit, maar evenzeer werd ik in een Praagse studiereis geraakt door een minuscuul klein nachtblauw schilderijtje van Caspar David Friedrich, beiden laten ze de stilte luiden in me. Wanneer men via het zintuiglijke tracht het onzegbare over te dragen, dan kan dat volgens mij op 1001 manieren. Hoe opener en ontvankelijker je dan klaar staat voor die gift die de kunst is, hoe meer van die verschillende taalspelen er tot je zullen spreken.

Vanaf het moment dat het werk naar je toekomt met een vraag, je het een vraag stelt, op welke waardeschaal ga jij je dan als kijker of conservator

beroepen om er een universeel algemeen geldend oordeel over te vellen. Wanneer het werk je wegsleurt uit het vertrouwde en je dat ambivalente genot schenkt waarbij je je eigen nietige grenzen overstijgt, hebben we toch te maken met een gevoel dat sterk lijkt op de beschrijvingen van Kant zijn sublieme ervaring. Hierin werd toch duidelijk dat dit gevoel en deze uitspraak anders in elkaar zitten dan het harmonieuze schone. In het schone is er de *sensus communis* en wanneer kunst haar grootste zorg ideale schoonheid is dan geldt deze *sensus communis* ook voor haar. Zij is dan een maatstaf voor de kunst.

Maar vanaf de Romantiek wordt er een ander doel nagestreefd, het gaat de schilder niet meer om mooie plaatjes, hij wil het oneindige laten spreken uit zichzelf. Zoals een Eugène Delacroix met zijn wilde tastbare penseeltoetsen en expressieve kleuren; denk maar niet dat ze in de kunstsalons stonden te juichen toen ze zijn werk voor de eerste maal te zien kregen. Ze waren geschokt. De dag van vandaag is het dan ook onmogelijk een *sensus communis* te vinden voor die werken, die een schok teweeg brengen, die vragen stellen. Ze slaagt er maar niet in zich te stabiliseren. Dit lijkt me logisch als we ons niet meer bezighouden met de *mimesis* en het schone, maar ons wagen aan het verhevene. Zonder stabiele *sensus communis* vind ik het absurd te stellen dat het ene werk meer waarde zou hebben dan het andere.

Het is zoals Heideggers dichterlijke notie van poëzie; in bereiding van het zegbare brengt zij tevens het onzegbare ter wereld. In de bereiding van het voorstelbare brengt de kunst voor mij tevens het onvoorstelbare ter wereld. Of het nu een berg is of een kleurvlak, waarom zou abstractie hoger scoren dan de berg? Of is dit gewoon een perverse verkoopstrategie, nieuw, nieuwer, nieuwst! Ziehier, het verhevene, nog een betere formule, sneller en gevaarlijker dan ooit.

Maar laten we nu niet eindigen in cynisch gebrom, uiteindelijk is het maar hoe men het bekijkt en achter welk vaandel men wil lopen. Persoonlijk lijkt de drang tot het verhevene me altijd en overal dezelfde, hoe zij zich daarentegen manifesteert in de kunsten, in de filosofie, in mezelf zal altijd anders zijn...

Geraadpleegde literatuur

Brons 1995

R. Brons et al. (red.), *Lyotard lezen: ethiek, onmenselijkheid en sensibiliteit*, Amsterdam 1995.

Deleuze 1998

G. Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, Parijs 1998.

Deleuze, Guattari 1980

G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Parijs 1980.

Deleuze, Guattari 1998

G. Deleuze, F. Guattari, *Rizoom: een inleiding*, Utrecht 1998.

Deleuze, Parnet 1977

G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Parijs 1977

Deleuze, Parnet 1991

G. Deleuze, C; Parnet, *Dialogen* (vert. door M. Scheepers), s.l. 1991.

Deleuze 1999

G. Deleuze, *Nietzsche*, Baarn 1999.

Elias 1998

W. Elias, *Tekens aan de wand. Hedendaagse stromingen in de kunsttheorie*, Antwerpen 1998.

Gevers, van Heeswijk 1997

I. Gevers, J. van Heeswijk (ed.), *Voorbij ethiek en esthetiek*, Nijmegen 1997.

⇒ J. Fisher, *De streling van kunst. Enkele gedachten over ethiek en esthetiek*, p. 149-165.

Hertmans 1999

S. Hertmans, *Waarover men niet spreken kan. Elementen van een agogiek van de kunst*, Brussel 1999.

Heidegger 1996

M. Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk* (vert. door C. Bremmens, M. Wildeschut), Amsterdam 1996

Heidegger 1970

M. Heidegger, *Wat is metafysica?* (vert. door Drs. M. S. G. K. van Nierop), Tielt 1970.

Kant 1990

I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1990.

Kant 1951

I. Kant, *Critique of judgement* (vert. door J. H. Bernard), Londen 1951.

Liefooghe 2001

L. Liefooghe, 'De nomade, een portret. Chuck Yeager in flight', *AS Mediatijdschrift* (2001) 158, p.4-13.

Longinus 2000

Longinus, *Het sublieme* (vert. door M. op de Coul), Groningen 2000.

Lyotard 1988

J.F. Lyotard, *Heidegger et 'les juifs'*, Parijs 1988.

Lyotard 1990

J.F. Lyotard, *Heidegger en 'de joden'* (vert. door C. Janssen et al.), Kampen 1990.

Lyotard 1988

J.F. Lyotard, *L'inhumain. Causeries sur le temps*, 1988 Parijs

Lyotard 1992

J.F. Lyotard, *Het onmenselijke: causerieën over de tijd* (vert. door I. van der Burg et al.), 1992 Parijs.

Lyotard 1991

J.F. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Parijs 1991.

Milne 1955

A.A. Milne, *Het huis in het Pooh-hoekje* (vert. door T. Blom), Antwerpen 1955.

Nietzsche 1996

F. Nietzsche, *Aldus sprak Zarathoestra. Een boek voor iedereen en niemand* (vert. door W. Oranje), Amsterdam 1996.

Nietzsche 1987

F. Nietzsche, *De geboorte van de tragedie* (vert. door K. Vuyk), Amsterdam 1987.

O'Neill 1990

J. P. O'Neill, *Barnett Newman: selected writings and interviews*, New York 1990.

Parijs 1994

[Tent. cat.] *Joseph Beuys*, Parijs 1994.

⇒ A. Borer, *Déploration de Joseph Beuys*, p.13-33.

Peeters, Vandenabeele 2000

J. Peeters, B. Vandenabeele (red.), *De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean François Lyotard*, Budel 2000.

Reniers 1993

A. Reniers, *De wenk. De zijnservaring in de hedendaagse kunst*, Brussel 1993.

Rilke 1988

R. M. Rilke, *Brieven over Cézanne* (vert. door P. van der Eijk), Nijmegen 1988.

Sartre 1976

J.-P. Sartre, *Walging* (vert. door M. Kuik), Amsterdam 1976.

Schopenhauer 1993

A. Schopenhauer, *Er is geen vrouw die deugt* (vert. door W. Raven), Amsterdam 1993.

Stachelhaus 1991

H. Stachelhaus, Joseph Beuys (vert. door D. Britt), New York 1991.

Tacq 1997

J. Tacq (red.), *Een hedendaagse Kant. De invloed van Immanuel Kant op hedendaagse denkers*, Amsterdam 1997.

⇒ G. Böhme, *Kants esthetiek in een nieuw perspectief*, p.38-67.

⇒ A. van den Braembussche, *Voorbij het schone. Over het sublieme bij Kant en Lyotard*, p.68-104.

Tisdall 1979

C. Tisdall, *Joseph Beuys*, New York 1979.

Tyerman Williams 1995

J. Tyerman Williams, *Pooh and the philosophers*, Londen 1995.

van den Braembussche 2000

A. van den Braembussche, *Denken over kunst*, Bussum 2000.

van den Braembussche 1996

A. van den Braembussche (red.), *Voorbij het postmodernisme: bedenkingen aan gene zijde van het fin de siècle*, Damon 1996

Van Tieghem

J.-P. Van Tieghem, *Interview de Joseph Beuys*, Brussel 1990.

Verhaeghe 1998

P. Verhaeghe, *Liefde in tijden van eenzaamheid. Drie verhandelingen over drift en verlangen*, Leuven 1998.

von der Thüsen 1997

J. von der Thüsen, *Het verlangen naar huivering. Over het sublieme, het wrede en het unheimliche*, Amsterdam 1997.