

DE
BEKNEDELDE
VRIJPLAATS



‘Maar ik ben er nog niet,’ zei
Hans Castorp verbouwereerd.
Hij bleef zitten.
‘Je bent er wel. Dit is het dorp.’

Thoman Mann, *De Toverberg*, p12



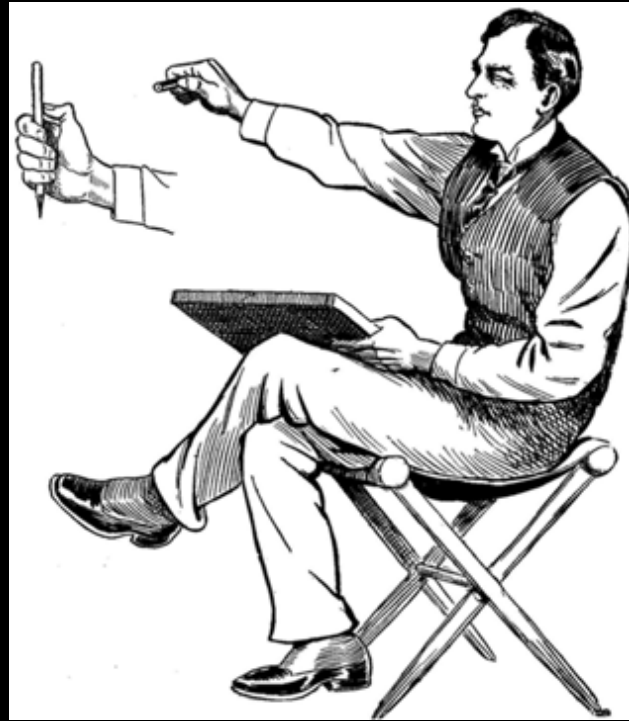


Als je goed door open deuren wilt komen, moet je rekening houden met het feit dat ze vaste posten hebben: dit principe, waarnaar de oude professor altijd had geleefd, is eenvoudig een eis van de werkelijkheidszin. Maar als werkelijkheidszin bestaat, en niemand zal eraan twifelen dat deze bestaansrecht heeft, dan moet er ook iets bestaan dat je mogelijkheidszin kunt noemen. Wie die bezit zegt bijvoorbeeld niet: hier is dit of dat gebeurd, zal gebeuren, moet gebeuren; maar hij denkt: hier zou, moest, of had iets kunnen gebeuren, en als je hem dan van het een of ander uitlegt dat het is zoals het is, dan denkt hij: ach, het zou waarschijnlijk ook anders kunnen zijn. Aldus zou de mogelijkheidszin welhaast te definiëren zijn als het vermogen om alles te denken wat evengoed zou kunnen zijn, en om aan wat is geen grotere betekenis te hechten dan aan wat niet is.











Fuseli, *Vrouw starend in een spiegel*, ca. 1814 (Oxford, Ashmolean Museum)

*Een pruiк van paardenhaar & Over
het lezen van een boek*

AMARTYA SEN EN DE ONMOGELIJKHEID
VAN DE PARETIAANSE LIBERAAL

Proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor aan
de Katholieke Universiteit Brabant, op gezag van
de rector magnificus, prof. dr. F. A. van der Duyn Schouten,
in het openbaar te verdedigen ten overstaan van een
door het college voor promoties aangewezen commissie
in de aula van de Universiteit op woensdag 29 maart 2000 om
16.15 uur door Marjolijn Drenth, geboren op
23 februari 1963 te Coevorden.



AMSTERDAM

EM. QUERIDO'S UITGEVERIJ BV

2000

Mijn dagelijks werk, het onderzoek op het grensgebied van moraalfilosofie en normatieve economie, voltrok zich op verre afstand van de nacht, volgens methoden die gangbaar zijn in de professie. Totdat ik, juist door het gadeslaan van de ontwikkelingen in de wijsbegeerte, tot de ontdekking kwam dat de wetenschap zelf essayistisch was geworden – totdat ik als de blinde kat van Blanchot, ziende dat de nacht van gedaante veranderde, achter de nieuwe nacht aanrende die ik niet zag.

M. Februari & Marjolijn Drenth, *Een pruik van paardenhaar
& Over het lezen van een boek*, p10

Mijn claim is dat ook een wetenschappelijke tekst gebruik kan maken van de inhoudelijke aspecten van de tekstuele vorm; het is vervolgens zinloos, of op zijn minst inconsequent, om die claim alleen met inhoudelijke argumenten en niet met gebruik van vormtechnieken te verdedigen.

M. Februari & Marjolijn Drenth, *Een pruijk van paardenhaar
& Over het lezen van een boek*, p10



Fuseli, *Vrouw starend in een spiegel*, ca. 1814 (Oxford, Ashmolean Museum)

Een pruiк van paardenhaar & Over
het lezen van een boek

AMARTYA SEN EN DE ONMOGELIJKHEID
VAN DE PARETIAANSE LIBERAAL

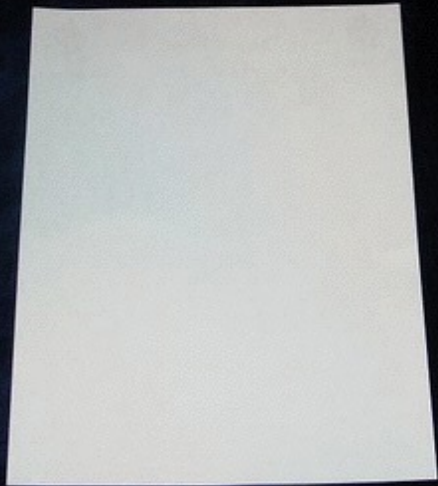
Proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor aan
de Katholieke Universiteit Brabant, op gezag van
de rector magnificus, prof. dr. F. A. van der Duyn Schouten,
in het openbaar te verdedigen ten overstaan van een
door het college voor promoties aangewezen commissie
in de aula van de Universiteit op woensdag 29 maart 2000 om
16.15 uur door Marjolijn Drenth, geboren op
23 februari 1963 te Coevorden.



AMSTERDAM

EM. QUERIDO'S UITGEVERIJ BV

2000



Ruimte maken - Leegte scheppen

symposium nav de doctoraatsverdediging van Remco Roes

Sofie Gielis
22 februari 2016

De beknelde vrijplaats

Over spiegels voor het onderzoek in de kunsten

Sofie Gielis

Een schrijver legde me ooit uitvoerig uit dat de banaalste wendingen in een verhaal het moeilijkst zijn. Hij gaf daarbij het volgende voorbeeld: stel, je personage zit op een stoel, alleen in een kamer maar voor de volgende scène heb je hem op een andere plek nodig, dan kan je niet zomaar schrijven: hij stond op en verliet het huis.

Dat vond en vind ik een vreemde redenering. De schrijver als slachtoffer van zijn eigen fantasie. Alles wat er op de lege pagina verschijnt, heeft de schrijver immers in de hand. Als hij zelf op een stoel achter zijn schrijftafel zit, moet hij zich inderdaad verplaatsen om een koffie te bestellen in een café of om te genieten van een onbelemmerd uitzicht op de Zwitserse bergen. Maar zijn zelfverzonnen personage heeft welomschreven bewegingen net zomin nodig als een hartslag of een spijsverteringsstelsel. Je kan namelijk wél, als je dat wil, zomaar schrijven: hij stond op en verliet het huis. Of het personage kan simpelweg reizen in wtruimte. In stilte van stoel naar berg.

Onderzoekers in de kunst zitten niet voor één maar voor twee lege bladzijden. En ze mogen niet naar de bergen voor die geweld zijn. Op het ene moet een beeld (in de ruime betekenis van het woord) verschijnen, op het andere tekst – en bij voorkeur hebben die pagina's ook iets aan mekaar. Maar net die verbinding blijkt moeilijk. Productiviteit op de ene pagina, remt de inspiratie voor de andere. Hoewel de hypothetische doorsnee onderzoeker in de kunst zich, vaak al tijdens zijn vooropleiding, heeft bevrijd van het gewicht van de werkelijkheid, geldt voor het schriftdeel schijnbaar wel nog steeds de realiteit als de maat der dingen.

In een kunstenopleiding leer je eerst tekenen naar de realiteit, om dat vervolgens weer los te laten. Een hoog werkelijkheidsgehalte wordt meer geassocieerd met kitsch en doet dus eerder afbreuk aan de kwaliteit van een artistiek werk. En toch vrezen veel onderzoekers in de kunsten dat ze niet in staat zullen zijn om kitsch te maken op de andere bladzijde, terwijl we uiteraard kunst verwachten.

Remco Roes haalt in zijn proefschrift een in deze context interessant citaat van Robert Musil aan uit *De man zonder eigenschappen*:

'Als je goed door open deuren wilt komen, moet je rekening houden met het feit dat ze vaste posten hebben: dit principe, waarnaar de oude professor altijd had geleefd, is eenvoudig een eis van de werkelijkheidszin. Maar als werkelijkheidszin bestaat, en niemand zal eraan twijfelen dat deze bestaansrecht heeft, dan moet er ook iets bestaan dat je mogelijkheidszin kunt noemen.

Wie die bezit zegt bijvoorbeeld niet: hier is dit of dat gebeurd, zal gebeuren, moet gebeuren; maar hij denkt: hier zou, moest, of had iets kunnen gebeuren, en als je hem dan van het een of ander uitlegt dat het is zoals het is, dan denkt hij: ach, het zou waarschijnlijk ook anders kunnen zijn. Aldus zou de mogelijkheidszin welhaast te definiëren zijn als het vermogen om alles te denken wat evengeerd zou kunnen zijn, en om aan wat is geen grotere betekenis te hechten dan aan wat niet is.' (Robert Musil, *De man zonder eigenschappen*, p20)

Je zou kunnen stellen dat het voor artistieke onderzoekers vanzelf spreekt dat ze in hun artistieke werk voorbijgaan aan de werkelijkheidszin en even grote (zoniet grotere) betekenis hechten aan wat *niet* is dan aan wat is, maar in hun schriftwerk kost het meer moeite om die stap te overstijgen terwijl het logisch lijkt dat net wie is opgeleid om te zien wat *zou kunnen zijn* ook hier nieuwe mogelijkheden zou aanboren.

Wat bedoel ik met die stelling dat de kunst voorbij de werkelijkheid gaat? Neem nu deze neus van Rinus van de Velde (tegelijkertijd ook een miniatuurberg). Van de Velde maakt verhalen, haast filmisch werk in een medium dat daar op het eerste gezicht niet geschikt voor is. Hij verzint verhalen, creëert scenografische installaties waarin hijzelf en andere figuranten die verhalen uitbeelden, legt die reenactments van nooit gebeurde scènes vast en vertaalt die stills vervolgens naar metersgrote tekeningen in houtskool. Hij danst als het ware om de werkelijkheidszin heen. Uiteraard beantwoorden zijn tekeningen ook aan de *wat er is* in die zin dat ze kloppen vanuit technisch oogpunt – hij respecteert de anatomische verhoudingen en weet met een morsig materiaal een precies, herkenbaar beeld neer te zetten, maar zijn beelden laten ook de realiteit los. Zijn neus is niet zozeer verwant aan deze, als aan deze. Ze refereert aan een wereld die we kennen en denken te herkennen, maar onze kennis van de realiteit volstaat niet om de mogelijkheden van zijn tekening uitputtend te verklaren. Elke aanwijzing wordt weerlegd door een andere detail.

Maar de artistieke onderzoeker heeft net zomin (of misschien nog minder) als Rinus van de Velde een spiegel nodig voor zijn beeld, maar hij zoekt wel een spiegel voor zijn tekst. Omwille van het gebrek aan bakens in het woelige water dat onderzoek in de kunsten nog steeds is, liefst een nauwkeurige spiegel. En zo raakt de vrijplaats die het doctoraat in de kunsten kan zijn, bekneld in een keurslijf dat niet op maat gesneden is. Ze spiegelt zich aan ‘echte’, al gesettelde wetenschappen terwijl die begane paden modellen en methodes opleveren die vaak geen waardevolle bijdrage zijn aan het artistieke onderzoeksdomein. Het nog kleine, groeiende doctoraat in de kunsten kijkt in de bolle buik van de traditionele wetenschappen en raakt geïntimideerd door het beeld dat hij niet herkent in de convexe spiegel. Terwijl de reflexie over de artistieke praktijk net de deur op een kier zet voor een bevrijding van die remmende druk. De spiegel voor het beschouwende deel van het onderzoek kan, en *moet* in de beste gevallen de artistieke praktijk zelf zijn zodat ook op de rechterpagina de mogelijkheidszin kan toeslaan.

Voor wie toch gelegitimeerde voorbeelden wil: ook die bestaan. Op 29 maart 2000 promoveerde de schrijfster (schrijver ondertussen, maar dat is een ander verhaal) Marjolijn Drenth von Februar, beter bekend onder haar pseudoniem M. Februari, aan de faculteit filosofie van de Katholieke Universiteit Brabant op een proefschrift over de economische filosoof en Nobelprijswinnaar Amartya Sen. Faculteit, Katholiek, filosofie, Nobelprijswinnaar allemaal legitiem opgeblonken spiegels, hoor ik u denken. Klopt op het eerste gezicht, want Februari verrichte academisch onderzoek, formuleerde hypothesen en trok conclusies. Toch ontving de auteur voor dit boek een subsidie uit het Amsterdams Fonds voor de Kunsten en werd het, in tegenstelling tot andere filosofische doctoraatsthesisen, genomineerd voor de Gouden Uil literatuurprijs. Dat had dan weer met andere spiegels te maken: de bladspiegel, met name, die academisch filosoofe Drenth deelt met postmodern auteur Februari. In de inleiding schrijft ze dat ze aanvankelijk een onderscheid maakte tussen de dag en de nacht en tussen haar rechter- en linkerhand. Overdag schreef ze wetenschappelijke teksten

met de rechterhand, 's nachts leefde de literaire linkerhand op. 'Mijn dagelijks werk, het onderzoek op het grensgebied van moraalfilosofie en normatieve economie, voltrok zich op verre afstand van de nacht, volgens methoden die gangbaar zijn in de professie. Totdat ik, juist door het gadeslaan van de ontwikkelingen in de wijsbegeerte, tot de ontdekking kwam dat de wetenschap zelf essayistisch was geworden – totdat ik als de blinde kat van Blanchot*, ziende dat de nacht van gedaante veranderde, achter de nieuwe nacht aanrende die ik niet zag.' (*Een pruiк van paardenhaar* etc, p10) Als je je bewust bent van die verhouding tussen stemmen van de linker- en de rechterhand, moet je, schrijft ze, ook aangeven hoe dat niet alleen de inhoud maar ook de vorm van je tekst bepaalt. 'Mijn claim is dat ook een wetenschappelijke tekst gebruik kan maken van de inhoudelijke aspecten van de tekstuele vorm; het is vervolgens zinloos, of op zijn minst inconsequent, om die claim alleen met inhoudelijke argumenten en niet met gebruik van vormtechnieken te verdedigen.' (idem p10)

Dus liet de filosofe de nachtelijke schrijfster toe in haar rechterhandteksten. Door de theorieën over de verhouding tussen moraal en economische efficiëntie van Drenth, weeft Februari een verhaal over een bankier, zijn ex-vrouw en zijn 18^{de} eeuwse oudtante Julia dat de andere verhaallijn spiegelt omdat Julia een tekening van kunstenaar Henry Fuseli moet betalen met liefde. Het proefschrift werd omgewijzigd (op dit titelblad na) als roman verkocht in de boekhandel.

Ik kan me voorstellen dat de promotor van Marjolijn Drenth even moest slikken toen ze met dit plan op de proppen kwam. Door het binnensmokkelen van fictie en het opvoeren van een tweede auteur schrijft dit proefschrift zich niet zomaar in in de jarenlange traditie van doctoraten in de filosofie.

Voor onderzoek in de kunsten ligt het speelveld nog helemaal open. Er staan nog geen (of toch niet veel) bakens die bepalen welke vorm het artistieke proefschrift moet aannemen. Een basisvoorwaarde is dat het een reflectie bevat op het eigen werk en het proces dat de onderzoeker doorlopen heeft, maar de vorm waarin je dit doet is vrij.

Als een klassieke academische discipline als de filosofie fictie toelaat in een proefschrift over economische principes, waarom zouden we academische proefschriften dan onderwerpen aan lachspiegels? De mogelijkheden voor de rechterbladzijde zijn even quasi-onbeperkt als die voor de linker. Je kiest zelf of je je via een stoelendans door afgemeten deuropeningen naar de bergen toe werkt of of je neus in een andere richting wijst maar verspil geen lege bladzijden aan schijnbewegingen naar een voorbeeld dat geen voorbeeld is.

*Het woord 'kat' valt niet samen met het dier, het woord benadrukt net de afwezigheid van het dier – onwettelijkheid van het ding omgezet in werkelijkheid van de taal. 'De spreektaal noemt een kat een kat, alsof de levende kat en haar naam identiek zouden zijn, alsof het feit haar te noemen er niet op zou neerkomen enkel haar afwezigheid te behouden, wat zij niet is. (...) De kat noemen is, zo men wil, er een niet-kat van maken, een kat die is opgehouden te bestaan, die niet meer de levende kat is, maar daarom wordt er nog geen hond of zelfs een niet-hond van gemaakt.' Maurice Blanchot, *Literatuur en het recht op de dood*, p149