

Themanummer

SPLIJT | STOF

Kunst & Filosofie



Onafhankelijk wijsgerig tijdschrift van de faculteit der Filosofie, Theologie en Religiewetenschappen

Splijtstof
Jaargang 48, nummer 3
2020

Colofon

Splijtstof

Een uitgave van Stichting Splijtstof, ISSN 0928-8139.

Op 15 september 1972 werd *Splijtstof* opgericht als maandblad van de Filosofenbond.

Op 7 november 2013 werd de *Stichting Splijtstof* opgericht.

Redactie

Ilaria Flisi en Janneke Toonders (hoofredactie), Ted van Aanholt (vormgeving), Denis Hamer en Selina van der Laan (beeldredactie), Esmée van den Wildenberg en Tara Smid (eindredactie), Sami Dogan, Mark van Doorn, Laura Keulartz, Manon Lambooi, Stefan Schevelier, Jochem Snijders, Pieter Theunissen, Willem Vernooij, Piet Wiersma.

Bestuur

Vera Deurloo (voorzitter), Céline Ngapy (penningmeester), Paula Müller (secretaris)

Adresgegevens

Postbus 9103

6500 HD Nijmegen

splijtstof@ftr.ru.nl

Gelieve kopij per mail aan te leveren.

Splijtstof heeft tevens een postvakje bij het Algemeen Secretariaat (E15.30) en een eigen kantoor (E17.29).

Splijtstof is verkrijgbaar in de koffiehoeke van de Faculteit der Filosofie, Theologie en Religiewetenschappen (E15).

Prijs

Splijtstof kost 3 euro per stuk. Studenten van de Faculteit der Filosofie, Theologie en Religiewetenschappen betalen 2 euro. Abonnement (thuisgestuurd): 15 euro per jaargang (3 edities). Abonnement (postvak): studenten betalen 5 euro per jaargang, medewerkers van de Faculteit der Filosofie, Theologie en Religiewetenschappen betalen 8 euro.

Niets uit deze of eerdere uitgaven mag zonder toestemming van de redactie worden overgenomen.

Het logo van Splijtstof is ontworpen door Dennis Gaens.

Illustratieverantwoording

I am neither a philosophy student, nor do I aspire to be one. I do, however, live with two of these specimens, and topics like 'political reality' and 'hegemony' (which I thought was spelled hedgemony), often dominate morning and dinner conversations. Sometimes try to add something, anything, to the discussion by randomly describing the lay-out of a book by one of the great thinkers which caught my eye scattered around the house. Colours, shapes and structures, these are things that do fascinate me, and how to combine them in such a way they create 'art'. Wait, art? What is art? Does the amount of skill, of time, or the use/reuse of materials play a part in the answer to this question and to what extend? And what makes good art? Who is the judge of this and based on what? Based on emotions which are/aren't excited, the societal relevance of the piece, the way it does/doesn't follow certain rules of the cultural environment it is created in (think of the Golden Ratio, a mathematical way to create proportions pleasing to the eye used by many a famous artist). Furthermore, must art be 'beautiful' to be good, to be art at all? And what is beauty? Well well, look at me getting all philosophical. For the illustrations of this issue I used these questions to push myself as an artist while contemplating the designs. As a common thread I chose The Birth of Venus by Botticelli. It struck me at first glance as a classical depiction of renaissance beauty. Looking more closely, however, you may notice anatomical improbabilities, the elongated neck and torso and the oddly shaped feet. Her standing pose, apart from the fact that she is not standing in the inner part of the shell but the outer part, a classical contrapposto (an asymmetrical composition of the pose), is impossible to be balanced with the by Botticelli chosen center of gravity. Apparently in the case of this masterpiece, I don't mind the deviations. I therefore experimented with different kinds of materials and invested a range of time into different pieces, discovering more and more about what I found to be 'art' and 'beaty' and what makes 'art' 'beautiful'.

Roberta Müller

Inhoudsopgave

RUBRIEKEN

<i>Status Quaestionis</i>	37
Carlijn Cober over haar onderzoek naar hoe drie Franse filosofen literatuur lezen <i>Door Sami Dogan</i>	
<i>Philosopher on the Job Market</i>	59
Jim Burgman works as a tattoo artist <i>By Ilaria Flisi</i>	
<i>Off the record</i>	77
Fleur Jongepier on the power of photography <i>By Ilaria Flisi & Janneke Toonders</i>	
<i>In den vreemde</i>	89
Enige tijd in de Eeuwige Stad <i>Door Pieter Theunissen</i>	

PODIUM

Conversation with Marcel Duchamp	13
<i>Jip Meijers</i>	
On Comic Sans and Cable Cars	19
<i>Piet Wiersma</i>	
Manga, meer dan een teken-ing	47
<i>Doortje van Dijk</i>	
Waarneming en filmfenomenologie	69
<i>Job Berende</i>	



FORUM

<i>Gedicht: Images</i>	36
<i>Ninge Engelen</i>	
<i>Gedicht: Poem</i>	88
<i>Ninge Engelen</i>	
<i>Boekrecensie: A Theory of the Aphorism</i>	97
<i>Kyrke Otto</i>	
<i>Boekrecensie: Hoe schizofrenie zich redt</i>	101
<i>Vera Deurloo</i>	
<i>Gedicht: A Poem I Can't Remember Writing</i>	104
<i>Ninge Engelen</i>	
<i>Boekrecensie: Against English</i>	106
<i>Stefan Schevelier</i>	
<i>Boekrecensie: Waarom de wereld niet naar de knoppen gaat</i>	108
<i>Lian Bokslag</i>	
<i>Recensie: Freud (TV Series)</i>	111
<i>Willem Vernooij</i>	



Introduction

I always thought that podcasts were not my cup of tea. I have never found a moment during the day when I really wanted to listen to an episode or a series that kept me glued to the headphones. Last week, however, I saw that a BBC radio 1 presenter, Phil Taggart, interviewed one of my favorite bands for his podcast. I listened to it while chilling on my terrace and, maybe because Phil's strong Irish accent is particularly charming, I found myself in the same situation of those who say "I will never buy a pair of those ugly German sandals," and then get obsessed with them and are unable to wear normal flip-flops anymore. Among the forty-one episodes, the interview with Ludovico Einaudi, one of the most famous living pianists, could not pass unnoticed. Although it might not have been Phil's funniest interview, it can help us in drawing some preliminary connections between art and philosophy. In a sort of funny twist, we can think of Ludovico Einaudi's interview as a piano keyboard itself. In the course of this introduction, I will press some of the keys and try to sketch my own composition.

Pressing the first key, the string that vibrates is the one of privilege and capitalism. Einaudi was born in a quite wealthy family. His grandfather was Luigi Einaudi, who has been President of Italy for seven years (1948-1955). His father was Giulio Einaudi, founder of one of the most important publishing houses in Italy, *Giulio Einaudi Editore*, which published the works of Italo Calvino, Antonio Gramsci, Natalia Ginzburg, Primo Levi and other influential writers. His mother was Renata Aldrovandi, amateur pianist and daughter of a pianist herself. Although both Ludovico's father and grandfather were active antifascists in the political arena of their time, and although Ludovico himself partook in the 1968 student protests in Italy, the economic privilege of his family is quite evident when he talks about his personal development. To own a piano and to be able to devote a considerable amount of time to music is often a sign of wealth in itself. Moreover, Ludovico reveals that, while he was still studying, and because he was not a very good student, he decided to take some time off and go to Morocco for two months before going back and entering the conservatory. This is, again, a sign of economic privilege. Not everyone, especially in the sixties in Italy, could just take some time off and travel to exotic places to "find themselves." To have access to higher education was already a privilege. Most of the people had to find a job, work, and earn enough money for themselves and for their families. Yet, the economic situation did not only have an impact on the beginning of Ludovico's career, but also on the kind of music he composed. As Edward Said reminds us, capitalism transformed the fine arts and the role of artists, who had to be able to sell their artworks in order to be considered a "real" artist. The very same thing happened to Ludovico, whose career really took off when he started to compose soundtracks for movies. The film industry, where the quality and the success of movies is based upon box office

revenue, is not only a product of capitalism, but it also poses some limits to the artistic freedom of musicians (and other artists of course). Ludovico Einaudi, while talking to Phil about his experience of writing music for *This is England* (2006), admits that he has been quite lucky since Shane Meadows, the director of the movie, allowed him to improvise most of the songs and decide where to put them in the movie. However, it is difficult to imagine that the same artistic freedom would be granted to an almost unknown pianist. On the contrary, what happens to most artists is that they start making art by conforming to the standards of the market and, only when they have considerable fame or a sufficient group of admirers, then they can experiment more and bend the standards that were initially imposed upon them.

The second key plucks a string that is quite close to the first one, the one connected to academy and knowledge production. Ludovico explains to Phil how he got into playing piano, and he remembers his mother Renata introducing him to classical music and playing Chopin, Bach, and Schubert, what he defines as “the classic repertoire.” Ludovico evidently had a natural talent for music, and he started to recognize the notes of the compositions his mum was playing when he was just a kid who loved to read comics in his bedroom. He then received a more formal education at a conservatory in Milan, where he learned the “right” technique and started to compose music. When listening to this, I had the feeling that music, which is one of the most creative activities I can think of, was now reduced to a set of technicalities, of rules that one has to follow and apply to be considered a good pianist or a good composer. Ludovico had to remind himself of the dreams he had at the beginning, and why he loved music as his activity was starting to become drier and drier. It started to be emotionless. As it happens to other jobs that start out as passions; the higher ranks you reach, the higher the risks of getting lost in the bureaucratic and technical aspects of the profession, and therefore of losing sight of what really motivated you in the first place. Think of philosophers themselves. You start studying philosophy because you like it, most of the times at least. You are passionate about philosophical texts; you like to examine the arguments in favor of or against a certain thesis. You start your master and then your PhD with the same enthusiasm, I mean, you are going to get paid to do research on what you like! But then you also start to feel the pressure of getting published, of obtaining a certain position at a university, and all the other academic troubles that we (kind of) know about. Along the way, you have to remind yourself why you started this and why you still love it, despite all the hardship. Yet, another thing that struck me of this part of the interview was the reference to the “classic repertoire,” the canon. Mozart, Beethoven, Handel, Vivaldi, Chopin, Haydn, Schubert, Tchaikovsky, Brahms, and all the others that come to mind when thinking of classical composers. All white men, generally from the West (Austria, Germany, Italy, or Russia, of which the latter might not be considered West geographically speaking, but it was, and still is, one of the most important political actors in the Western world nonetheless). Not one among them is a woman, or a black person, or from somewhere else than the Western world.

Yet, this tends to be omitted. The “classic repertoire” is indeed “classic,” whoever studies the piano starts by studying these “classic” composers, as if this canon was universally acknowledged. The Western centeredness of the classical canon has not really been challenged; it is still *the* canon.

These first two keys give philosophers some music for thought. What is the relation between capitalism and art? What is the role that art and artists have in our societies? Is art a form of escapism, a way of imagining alternative realities, or can it contribute to political change? What is artistic knowledge and what kind of knowledge is it? But we can also ask ourselves a more meta-philosophical question. In which ways can institutions and academia change the way philosophy and art is done? My melody is not done yet. A few strings still have to be strung.

Ludovico opens up about his relationship with his own music. He talks about it as an individual, who has a personality and a soul, who is able to warm up his spirit. Music is very often referred to as a person, metaphorically. Andrea Bocelli, in his song *Vivo per lei* refers to it as a “she,” a muse he fell in love with the first time he met her. According to Snap, “rhythm is a dancer, it’s a soul companion.” Music is the shoulder to cry on when you are sad, the travel buddy who follows you in your adventures, the life of every party, the trainer who supports you during a challenging workout, the date on a Sunday night with whom you drink a glass of wine, the discreet spectator who sees you pretending to be a singer in the shower, or when doing chores. But music is not only a person who takes part in your life every now and then. It also seems to shape your own identity and your memories. According to Ludovico, music is connected to specific parts of its life. He compares it to the fireplace in the house where the family gathers at the end of the day, it is like the smell of the house. Music is the diary to which he confesses everything. It is a part of who he is.

This is also intriguing for philosophers. How are our identities formed? What role does art play in this process? What are the implications of considering art, or music, as a person with its own individuality? Does it mean that it also has autonomy? If yes, what is then the role of the artist? Is the artist simply the medium through which art expresses itself, as Michelangelo would probably say, or does the artist impose himself on the art? If no, does it mean that art lends itself to different, and often contradictory, interpretations? What is then the relationship between art and its context? And again, even if art has no autonomy and can be interpreted in several ways, does the artist have a privileged access to its meaning? These are all, in my opinion, interesting connections between art and philosophy, which may bring these two disciplines closer than initially thought.

This special issue is all about the links between art and philosophy. It was actually supposed to come out right before our yearly Spltjstof symposium, which would have been about the same topic and for which our Symposium team was preparing an amazing program. Unfortunately, Covid-19 happened and we had to cancel the symposium, at least for now. Fortunately, this did not mean that the special issue had

to be cancelled too. After all, it is quite reassuring and delightful to look at beautiful artworks and to talk about beautiful artworks when you are locked in your room, even if just to remind yourself of how beautiful the world out there can be. This issue is indeed a product of its own time. We did not want to make it all about the world pandemic that is around us, but each of us writes from a particular point of view and from a particular position in time and space. The conditions we live in have an impact on our thinking and writing. This is maybe what you will find in the illustrations Roberta Müller made for the issue, among which the Venus who, wearing gloves and a face mask, protecting herself from Zephyr's breath, will certainly grab your attention.

This period forced us to work differently, and we have been quieter than usual. Yet, as the Mediterranean Sea that, especially in the summer, seems calm and quiet on the surface, but has a lively underwater life, in the same manner we have been working under the surface. Since our last special issue in 2019 many things have changed. We welcomed new editors: Janneke Toonders, Laura Keulartz, Manon Lambooi, Paula Müller, Sami Dogan, Willem Vernooij. We said goodbye to one of our editors in chief, Gaia Klabbers. Gaia and I started this adventure together in February 2019. I do remember the exact moment when we thought about it, we were at the *Stadsschouwburg*, and about to attend the Radboud Reflects' lecture "The Political Activism of Pussy Riot." It has not been easy to catch up with everything, especially because neither Gaia nor I had previous experience with this task. And yet, I am so proud of what we accomplished, and so happy to have shared this journey with a person who is thoughtful, dedicated, kind, and a true friend. Of course, a lot of work still needs to be done. That is why I am particularly excited about our new co-editor in chief, Janneke Toonders, who showed her enthusiasm and commitment from day one. I am sure this is the beginning of yet another great journey. We also have a brand-new board, all female! After many years, Wouter Veldman and René van Son left their positions as *voorzitter* and *penningmeester*. I would like to thank them officially for their work and all the effort they have put into *Splijtstof*, for the nights spent thinking about last year's symposium and the *bestuur* dates in the *Splijstofkamer*. I also left my position as secretary to focus more on the editorial side. This means that we have now a new chair-woman, Vera Deurloo, a new treasurer, Céline Ngapy, and a new secretary, Paula Müller. I am personally very glad to see this group of wonderful women who have joined the team, and I am really looking forward to our new challenges together! Last but not least, I think all the not-yet-mentioned editors deserve a shout-out here. Jochem Snijders, Piet Wiersma, Mark van Doorn, Pieter Theunissen because they are wonderful editors, Dennis Hamer and Selina van der Laan for their illustrations, Esmée van den Wildenberg for checking our grammar mistakes together with the new help of Tara Smid and Vera Deurloo, Stefan Schevelier because he is our spy at the faculty, Ted van Aanholt because without him *Splijtstof* would not be online (or on paper for that matter). Everyone who is working for and has contributed to *Splijtstof*

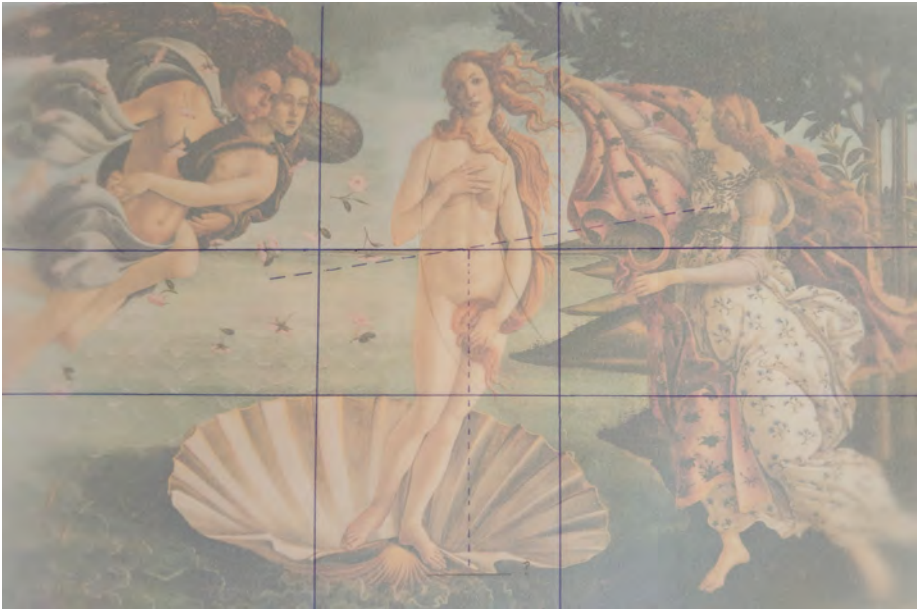
really deserves a virtual round of applause because they kept spending time on the magazine, even in these weird times. This issue would not have been possible without them.

And now, there is one last key to press. Ludovico Einaudi says that one of the things he likes most about classical music is that it, being without lyrics, gives everyone the possibility of feeling the music in their own way, of giving it the meaning they want, of being free to interpret it as they please. This introduction has been my own melody. The rest of the issue is the melody of our editors and of everyone who has contributed to this issue. What will your melody sound like?

Ilaria Flisi

Hoofdredacteur

SPLIJT|STOF



Conversation with Marcel Duchamp

Jip Meijers

1. Introductie: Guy Diehl

Guy Diehl (1949-) is een hedendaagse kunstenaar, geboren te Pittsburgh, Pennsylvania. Hij staat bekend om zijn realistische stillevens en is sterk beïnvloed door zijn mentoren aan de San Francisco State University. Dit waren de schilders Robert Bechtle en Richard McLean, beiden eerste generatie fotorealisten. Vanaf 1992 begint Diehl verwijzingen naar de kunstgeschiedenis te verwerken in zijn schilderijen. Vaak zijn dit boeken over een bepaalde kunstenaar, of ansichtkaarten met daarop een bekend kunstwerk afgebeeld. Zijn doel is om de aandacht van de kijkers eerst te vangen door deze objecten, om hen vervolgens te laten nadenken over het werk en het bijbehorende verhaal zelf. Diehl maakt aldus *art-about-art*, een concept dat al langer bestaat.¹

De titel van het kunstwerk *Conversation with Marcel Duchamp* (2018) verradt al dat er ook in dit schilderij een link wordt gelegd met een andere kunstenaar. Deze keer heeft Diehl ervoor gekozen om een ansichtkaart in zijn schilderij te verwerken, met daarop het welbekende fietswiel van de dadaïstische kunstenaar Marcel Duchamp. Verder zien we een grote envelop, een passer, een glazen knikker en een potje met daarin een schelp. Ook dit is kenmerkend aan de schilderijen van Diehl: zijn composities bestaan voornamelijk uit alledaagse voorwerpen, objecten die wij zelf vaak in huis hebben.



Guy Diehl, *Conversation with Marcel Duchamp*, 2018 (acryl on canvas, 22 cm x 28 cm, San Francisco, Dolby Chadwick Gallery)

2. De oorsprong van het kunstwerk

Het interessante aan dit werk van Diehl is dat zijn schilderij een uitstekend voorbeeld is om de kunstfilosofie van Martin Heidegger uit te leggen. In zijn boek *De oorsprong van het kunstwerk* gaat Heidegger op zoek naar wat een kunstwerk precies is. Dit doet

¹ "Statement," Guy Diehl Studio, bezocht op 13 mei, 2019, <http://www.guydiehl.com/artist-statement-fine-art/>.

hij in drie stappen. Eerst onderzoekt hij wat ‘een ding’ is, vervolgens wat ‘een tuig’ is, om tot slot te bepalen wat ‘een werk’ is. Het schilderij *Conversation with Marcel Duchamp* omvat al deze drie categorieën.

2.1 Het ding

Alle voorwerpen op het schilderij van Diehl kunnen, ten eerste, gezien worden als ‘dingen’. Naast al deze afgebeelde voorwerpen is ook het schilderij zelf een ding. Zelfs dieren, mensen en God vallen onder de dingen.² Toch zullen de meesten onder ons het vreemd vinden om naar een ander mens te refereren als ‘ding’, met als uitzondering misschien ‘een lekker ding’. Heidegger verstaat onder de categorie ‘dingen’ daarom alleen ‘pure dingen’. Met ‘puur’ – ook wel als ‘zuiver’ aangeduid – bedoelt Heidegger dat het voorwerp niets anders is dan een ‘ding’.³ Dit zijn alleen de levenloze dingen van de natuur: op het schilderij blijft enkel de schelp als zuiver ding over. Op deze manier sluit Heidegger schilderijen, dieren, mensen en God uit van zijn beschouwing over het ding.

Vanuit dit zuivere ding probeert Heidegger af te leiden wat het dingachtige van het ding is. Dit doet hij door drie bestaande ideeën over het ding te onderzoeken. Het eerste en meest gangbare dingbegrip luidt dat het ding bestaat als een substantie en haar accidenten.⁴ Zo bestaat Diehls schelp uit kalk – de substantie – en heeft het als accidenten bijvoorbeeld dat de schelp glad en wit is. Heidegger zet zich tegen dit dingbegrip af, omdat er nu geen onderscheid gemaakt kan worden tussen het pure ding en andere zijnden.⁵ Een gebruiksvoorwerp – zoals de passer op het schilderij – bestaat namelijk net als de schelp uit een substantie en haar accidenten. Zo beschikt de passer op het schilderij over een ijzeren substantie met een zilverachtige kleur en een soort driehoekige vorm als accidenten.

Daarom onderzoekt Heidegger een tweede dingbegrip: “[H]et in de zinnen van de zintuiglijkheid door gewaarwordingen waarneembaar.”⁶ Hiermee bedoelt hij dat een ding bestaat als de eenheid van verschillende zintuigelijke indrukken van een ding. Als we naar de schelp kijken, zien we de vorm, voelen we misschien nog restjes zand, horen we het geluid van onze nagels tegen de schelp en ruiken de zilte zeelucht. Opnieuw geldt deze definitie niet alleen voor dingen, maar voor alle zijnden.

Een derde interpretatie is het ding als gevormde stof.⁷ En alweer is deze definitie toepasbaar op zowel dingen als gebruiksvoorwerpen. Heidegger stelt zelfs dat dit

2 Martin Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk* (Amsterdam: Boom, 2015), 31.

3 Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 32.

4 Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 33.

5 Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 35.

6 Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 36.

7 Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 37.

dingbegrip eigenlijk een bepaling van het gebruiksvoorwerp is en niet van het ding.⁸ Heidegger noemt deze gebruiksvoorwerpen ‘tuig’. Het tuig komt voort uit de eigen scheppende kracht van de mens. Waar de schelp een voorwerp uit de natuur is, is de passer juist een object dat door mensen gemaakt is.

2.2 Het tuig

Het tuig neemt een tussenpositie in tussen het ding en het werk. Heidegger probeert vanuit het tuig uiteindelijk het werkachtige van het werk te begrijpen. Om het tuig in waarheid te vatten, moeten we ver van gangbare interpretaties wegblijven.⁹ Heidegger stelt daarom voor om gewoon eens te gaan kijken naar een tuig.¹⁰ Wat als eerste opvalt, zijn natuurlijk de stof en vorm. Deze stof en vorm zijn namelijk afhankelijk van waar het tuig voor dient. Als voorbeeld noemt hij schoenen: klompen en rubberlaarzen hebben allebei een verschillende functie en hebben daarom ook een verschillende vorm en zijn gemaakt van een verschillende stof.

Deze verschillen in vorm en stof zijn noodzakelijk voor het doel van het tuig: *dienstigheid*. Als we niet willen dat onze voeten nat worden, kunnen we beter onze charmante groene rubberlaarzen aantrekken dan een paar *Converse All Stars*. De rubberlaarzen zijn dusdanig geschapen dat ze dienst kunnen doen wanneer we graag droge voeten willen houden. Daarmee komt Heidegger ook tot het tuig-zijn van het tuig: de betrouwbaarheid.¹¹ We kunnen erop vertrouwen dat de laarzen doen waarvoor ze bedoeld zijn.

Deze verschillen in vorm en stof zijn noodzakelijk voor het doel van het tuig: dienstigheid.

De passer op Diehls schilderij is een ander voorbeeld van een tuig. Hij is op zo’n manier gemaakt dat hij ons fijn in de hand ligt en dat we er perfecte cirkels mee kunnen maken. De mens schept uit ijzer een voorwerp, maar dit is een ander soort scheppen dan het creëren van een stilleven, zoals Diehl dat heeft gedaan bij zijn schilderij *Conversation with Marcel Duchamp*.¹² Een werk gebruikt namelijk enkel materiaal, met als doel in dat materiaal de waarheid vast te leggen. In de volgende paragraaf zien we wat Heidegger precies onder ‘waarheid’ verstaat. Voor de passer wordt er juist materiaal *verbruikt*. Er is aan de passer niet meer precies te zien hoe deze gemaakt is en welke materialen er allemaal gebruikt zijn. Het doel van de passer ligt dan ook buiten zichzelf, namelijk in het opgaan in zijn eigen dienstbaarheid.

8 Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 39.

9 Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 43.

10 Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 44.

11 Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 46.

12 Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 80.

2.3 Het werk

Heidegger begint – in zijn poging te vatten wat een kunstwerk is – met een uiteenzetting over het ding, zoals we dat eerder gezien hebben. We moeten begrijpen wat een ding is om te begrijpen wat een kunstwerk is, omdat dit uiteindelijk ook een ding blijkt te zijn. Want wat zou een schilderij zijn zonder het doek waarop het geschilderd is en de verf waarmee het geschilderd is?¹³ Bovendien liggen kunstwerken in het depot van een museum, zoals we aardappels in de kelder bewaren. Daarnaast probeert Heidegger te definiëren wat een tuig is. Het is niet het geval dat we vanuit het ding en het tuig kunnen afleiden wat een werk is. De relatie is juist omgekeerd: het is pas via een werk dat we het ding en het tuig in waarheid kunnen vatten.

Daarmee doelt Heidegger niet op de gangbare definitie van waarheid als ‘overeenstemming met de werkelijkheid’.¹⁴ Dit idee klopt uiteraard met het schilderij van Diehl – alle objecten zijn een bijna fotorealistische kopie – maar waarheid kan volgens Heidegger ook in minder realistische en zelfs abstracte kunst gevonden worden. Wat is waarheid dan wel? Volgens Heidegger moet waarheid gezien worden als ‘onverborgenheid’.¹⁵ Deze benadering van waarheid is afkomstig van het oud-Griekse woord *aletheia*, dat tegenwoordig weliswaar vertaald wordt als waarheid, maar in oudheid nog onverborgenheid betekende.

Hoe werkt dat dan? De meest simpele manier om dit uit te leggen is als volgt: wanneer we een kunstwerk zien, besteden we er aandacht aan. We kijken of we het mooi vinden, proberen te achterhalen hoe het gemaakt is en vragen ons soms af waarom het eigenlijk kunst is. Het onderwerp van het schilderij – of dit nu een schelp, een passer of een ander kunstwerk is – wordt door de toeschouwer nauwkeurig bekeken.

*Tijdens de ellendige uren wiskunde
op de middelbare school hebben we
de passer vaak gebruikt. We besteden
echter helemaal geen aandacht
aan dit voorwerp als voorwerp.*

Normaal gesproken besteden we echter geen aandacht aan zulke zaken. Een schelp is immers geen vreemd voorwerp. We zien een schelp bijvoorbeeld als bodembedekking van de paadjes van de lokale begraafplaats. We lopen eroverheen,

maar we zien de schelpen zelf niet. Op het schilderij van Diehl zien we ineens de subtiele kleuren op de schelp en aanschouwen we de kunstige vorm en het gekartelde randje. Volgens Heidegger zien we nu pas wat een schelp in *waarheid* is. De schelp komt in de *onverborgenheid*.

13 Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 29.

14 Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 29.

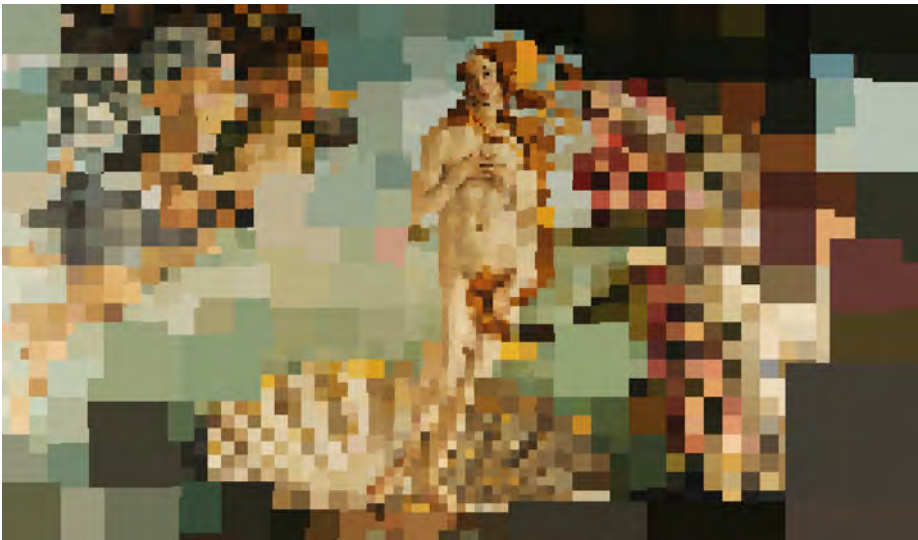
15 Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 64.

Ook voor ieder tuig geldt dat het vertrouwd *lijkt* – we gebruiken het immers regelmatig – maar niet vertrouwd (of ‘onvertrouwd’ in Heideggers terminologie) blijkt te zijn. Denk bijvoorbeeld terug aan de passer. Tijdens de ellendige uren wiskunde op de middelbare school hebben we de passer vaak gebruikt. We besteden echter helemaal geen aandacht aan dit voorwerp als voorwerp. Dit gebeurt hooguit wanneer de passer niet meer werkt. Op zo’n moment slaagt de passer er niet in zijn dienstige karakter waar te maken en bestaat er de kans dat we de passer in handen pakken en écht naar het voorwerp kijken om te ontdekken wat er mis mee is.

Het schilderij *Conversation with Marcel Duchamp* weet dit effect vanaf het begin af aan al te bereiken. Een kunstwerk wordt door de toeschouwer aandachtig bekeken. Iedere penseelstreek wordt bestudeerd en aan elke kleur wordt aandacht besteed. Een kunstwerk kan een zijnde in zijn waarheid tonen zonder eerst gemankeerd te zijn. Daarom is een kunstwerk niet alleen een juiste afbeelding van een object in de werkelijkheid. Het object in de werkelijkheid – in dit geval een schelp of een passer – heeft de kunst juist nodig om in zijn waarheid begrepen worden.

Heidegger verzet zich dus tegen de idee dat kunst een subjectieve ervaring is. Het is gebruikelijk om kunst te beoordelen op haar esthetische waarde: een kunstwerk is mooi, lelijk of iets daartussenin. Kunst gaat in dat geval over schoonheid en schoonheid is subjectief.¹⁶ Toch is dit subjectieve oordeel van mooi of lelijk niet het enige dat een kunstwerk ons kan bieden. Volgens Heidegger wordt er in kunst namelijk ook een objectieve waarheid gevonden. Zoals we gezien hebben, besteden wij in het dagelijks leven geen aandacht aan objecten als een schelp of een passer. We denken te weten wat deze objecten zijn, maar ze blijken onvertrouwd. Het lukt ons pas in de kunst om te begrijpen wat alledaagse – en dus onvertrouwde – dingen in waarheid zijn. Op deze manier brengt kunst naast het subjectieve oordeel ook een objectieve waarheid teweeg.

¹⁶ Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, 48.



On Comic Sans and Cable Cars

Going Beyond Art and Beauty in Political Aesthetics

Piet Wiersma

Philosophy's esteem of art and aesthetics has come a long way since Plato. In the – inexhaustive and indefensibly rough – shell of a nut, it went from “these superficial appearances distort the truth of reality and have nothing to contribute of genuine philosophical concern; please step out of your cave with your ideas above your head, sir!”, to “Art with a capital ‘a’ is the only way to escape this cruel existence for blissful yet fleeting moments,” to “yikes, fascists sure seem to use aesthetic strategies in nefarious ways,” to “hey, at least we can counter the ‘aestheticization’ of politics by politicizing aesthetics!”¹ to “there is no reality outside of our representations: reality is what you make of it! (please send help),” to any odd combination(s) of the above.

However pessimistic or optimistic they are about their influence, most theorists nowadays hold that representations and cultural artifacts – fascist or otherwise politically inclined – are just as much a part of the “truth” of our reality as anything else. “Real life” even tends to imitate or follow symbolic patterns expressed at their purest in art. This means that aesthetics demands to be studied as a site where cultural-political meaning is created and contested. Despite this, however, political theory or political analysis more generally is still very much centered on the dimensions of politics constituted by written and spoken words – on things such as constitutional texts, written law, party manifesto's, political speech, debate, and deliberation. Thankfully, something is stirring below the surface.

It is a swelling undercurrent! This particular swelling undercurrent is widening the scope of political thought to include various non-linguistic discursive elements of the political world, simultaneously lifting up the discipline that deals with these elements: political aesthetics. All too often, however, political aesthetic analysis limits itself in ways that hamstringing its full potential. In my view, two preoccupations are responsible for narrowing its scope. The first is with art, and the second with beauty or the aesthetically “good” more generally. In what follows, I will argue that political aesthetics has to move beyond these traditional hallmarks of aesthetic theory in order to maximize its impact.

Political systems as “multisensory aesthetic environments”

Crispin Sartwell provides a solid introduction to the field of political aesthetics. In his book *Political Aesthetics*, the distinction between discursivity and non-discursivity takes up a central organizing role. It is crucial to note that Sartwell equates

1 New techniques of reproduction, Benjamin argued, such as the tabloids, photography and film, were operationalized to conjure up ‘mass publics’ that thoughtlessly adsorbed their imagery instead of closely and thoughtfully observing it.

discursivity with written and spoken words. This creates a stark contrast with a large tradition within what is commonly referred to as continental philosophy, in which discursivity can include “formulations” outside of (or beyond) speech and writing. I will follow Sartwell’s conceptualization in what follows, partly to avoid confusion, but also because the distinction between speech/writing and other forms of (political) formulation is a useful one in introducing the field of political aesthetics.

Various core values and principles that underlie our socio-political world are anchored, Sartwell notes, in discursivity – in written or spoken language, such as constitutions, political programs, declarations of independence, and law in general. These texts and speeches are often seen by political scientists as the essence of what counts as politics, and as a result, they are given pride of place in political analysis. What is often forgotten is that these texts always have non-discursive, aesthetic properties. Sartwell takes the US Declaration of Independence as an example.

John Adams, when asked to compose the Declaration of Independence, suggested that the task should be assigned to Thomas Jefferson. Jefferson’s prose style, Adams thought, was not only more beautiful, but specifically more classical than his own. While Adams was a skillful writer and enjoyed a lifelong immersive schooling in the classics, Jefferson’s neoclassicism was not only embodied in his writings, but was also reflected in his works of architecture (which he found to be his “delight”). These architectural endeavors had a big influence on American public buildings, such as the US Capitol. In addition, Jefferson’s neoclassical style was reflected in the form of government he drew up for the state of Virginia, which served as one of the models for the Constitution of the United States. To really understand the meaning of the Declaration of Independence, then, it is crucial to understand its poetry and the sources that shaped its significance. The text, Sartwell concludes, is not a transparent window through which one can see the political ideology it relates to (in this case, Lockean Liberalism). Instead, it is inherently connected to “centuries of political and non-political discourse, and to centuries of non-discursive images and objects.”²

It is not merely political texts that have non-discursive elements, however. Non-discursive political formulations (both figuratively and literally) come in many shapes and colors. Before diving into the deep end of the pool, let’s wet our feet a bit with a relatively simple example of non-discursive political formulation. It concerns the queen of the United Kingdom. When she met with Donald Trump on the first day of his visit to the UK in 2018, various intricate theories popped up about what the brooches of the queen – one of which was gifted to her by Barack and Michelle Obama – were meant to communicate politically. Similar theories arose when she had to read a governmental statement regarding Brexit, and chose to wear a blue hat with yellow flowers that resembled the

2 Crispin Sartwell, *Political Aesthetics* (Ithaca: Cornell University Press, 2010), 4..

flag of the European Union.³ Heads of State, especially monarchic remnants, are strictly obliged to uphold radical neutrality with respect to political matters. If she cannot tell us what she thinks discursively, the reasoning goes, she will not be able to resist the urge to do so by other means. If we can believe these commentators, the queen of is one of the most adept persons in the world when it comes to non-discursive political formulation. Queen of Britain, sure, but more importantly, queen of aesthetics.⁴ Whether “Queensthetics” – you heard it here first – is a thing or not is not important here;⁵ what matters for now is that it highlights how aesthetic formulations could operate, and perhaps more importantly, shows our willingness or basic tendency to “read” non-discursivity.

Whether “Queensthetics” – you heard it here first – is a thing or not is not important here.

Beyond particular hats, brooches, and texts, our (sociopolitical) world overflows with non-discursivity. This non-discursive excess leads Sartwell to claim that while not all art is political, all politics is aesthetic, and all political systems and ideologies are, at their heart, aesthetic systems. He writes:

The political “content” of an ideology can be understood in large measure actually to be—to be identical with—its formal and stylistic aspects. It’s not that a political ideology or movement gets tricked out in a manipulative set of symbols or design tropes; it’s that an ideology *is* an aesthetic system, and this is what moves or fails to move people, attracts their loyalty or repugnance, moves them to act or to apathy.⁶

Political aesthetics, Sartwell tells us, focuses on the non-discursive modes of political formulation. Similar to the discursive dimension of politics, we make sense of this non-discursive dimension through shared understandings, and shape it in specific structural ways.

3 Rozina Sini, “Queen’s Speech: Is the Queen wearing an EU hat?,” BBC, June 21nd 2017. <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-40356113>, Last accessed May 16th, 2020.

4 In addition, there is reason to believe that among citizens of “kingdoms,” this aesthetic dimension is one of the main driving forces that engender support for this ridiculously outdated institution. Look at how the color of the Dutch monarchy is so tightly interwoven with performances of Dutch identity. Look at how their public appearances are scrutinized to such great extent with regard to their non-discursive aspects. It is interesting to ask why monarchies are so incredibly aestheticized. Is it because that is simply all they have left these days in terms of political formulation, or is it because they are remnants from an era where discourse only got you so far, but where non-discursive shows of force spoke – as they often still do – a universal language?

5 Please let it be a thing.

6 Crispin Sartwell, *Political Aesthetics*, 5.

There are strong links here to Benedict Anderson's work *Imagined Communities*. The nation, Anderson writes, is an imagined community – in fact, all communities bigger than “primordial villages of face-to-face contact” are imagined.⁷ They are cultural artifacts of which there is no more fundamental reality to be discovered beyond their imagination, beyond their shared self-conception.⁸ Different imaginations or representations of community carry different meanings. But meaning as such is more fundamentally connected to community. Our specific mode of being “in community” might be contingent, but our being in community itself is not. A meaningful life, the taking hold of meaning, or in a simpler formulation, making sense of a world, is supervenient on shared perceptions. Jean-Luc Nancy states in this regard: “There is no meaning if meaning is not shared, and not because there would be an ultimate or first signification that all beings have in common, but because *meaning itself is the sharing of Being*.”⁹

This claim (that reeks of a Wittgensteinian musk) sounds perhaps rather uncontroversial. However, it serves to make a point that I think illustrates what Sartwell is getting at: if meaning only enters into our world in communal contexts, and if any community is an imagined community, a cultural artifact based on shared understandings, then it is unlikely that these shared understandings are exclusively, or even primarily, of a discursive nature. Our imagination is highly non-discursive, and imagining a community is therefore highly likely to have aesthetic qualities. In Sartwell's view, communities conceptualize or imagine themselves non-discursively just as much as they do so discursively:

Political systems are no more centrally textual than they are centrally systems of imagery, architecture, music, styles of embodiment and movement, clothing and fibers, furnishings, graphic arts. It's not that systems use these things as tools to gain loyalty, for propaganda; it's that a military junta, sharia law, and anarchism, for example, constitute artpolitical environments in all media.¹⁰

7 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 2016), 6.

8 This fact is underscored by recent attention to the constructivist turn in political representation, which, in a nutshell, holds that representative claims do not just make present an already existing political reality, but *actively construct* this reality (Lisa Disch, Mathijs van de Sande and Nadia Urbinati (eds.) *The constructivist turn in political representation* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019)).

9 Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, Trans. Robert Richardson & Anne O'Byrne (Stanford: Stanford University Press, 2000), 2.

10 Crispin Sartwell, *Political Aesthetics*, 2.

In short, political aesthetics sees political systems, constitutions, and ideologies as aesthetic environments rather than as essentially composed of (textually expressed) doctrines. It sees the political not only as the site where power- or interest-oriented engagement occurs. Beyond this, it is the site where identities and interests are formed which in turn constitute political life itself, and these identities are formed and expressed across discursive and non-discursive lines. The objective of political aesthetics, Sartwell argues, is to refocus political theory onto the various non-discursive modes of political formulation. Truly understanding a political system or social setting is not exclusively a matter of studying its text, speeches, or propositional assertions, but also demands seeing these discursive things as part of a multisensory aesthetic context.

Our imagination is highly non-discursive, and imagining a community is therefore highly likely to have aesthetic qualities.

Aesthetic values and aesthetic features

Both the discursive and non-discursive modes of political formulation are marked by shared perceptions or understandings that in turn are underpinned by various values. Moreover, the specific values tied up with non-discursive aspects of our world are not only determined positively, but differentially: in relation to other *values*, both aesthetic and non-aesthetic. As will become clear, multiple values often intersect to form these distributions of “sense-data” that constitute the non-discursive dimension of our world

With regard to aesthetic values, beauty is not the only one. Sartwell names “intensity,” “elegance,” “wildness,” “ease,” and “sublimity” as other aesthetic values, and the list goes on. Even “ugliness,” he rightly notes (taking the art politics of punk as an example), has many legitimate uses in aesthetic creation. These values are tied to aesthetic features or properties, of which Sartwell names various types: they can be formal properties (something’s length exceeding its width, for instance); physical properties (such as the material something is made of or by what it is made); or historically emergent properties (that determine to which historical movement or style something belongs). What connects these aesthetic features in the eyes of Sartwell is the fact that they are all potentially relevant to assessing a thing’s beauty. Whereas beauty is not the only aesthetic value, Sartwell decides that since the scale of beauty is the most ancient subject matter of aesthetics, it will have to suffice as the overarching principle that binds aesthetic properties together in one category.¹¹

Rather ingeniously, it is not the actual, but the potentially relevant dimensions to assessing a thing’s beauty that function as the glue that keeps this category together. This formulation allows us to include properties that evoke (normatively) negative

¹¹ Crispin Sartwell, *Political Aesthetics*, 5.

aesthetic judgments – of ugliness or disproportionality, for example. As long as this judgment is about properties that are potential candidates for a judgment of beauty, there is no problem. In other words, Sartwell allows beauty, or the “aesthetically good,” to retain its central role in aesthetic theory. But at the same time, the way he conceptualizes aesthetic properties allows room for ugliness, or the “aesthetically bad.” Despite creating this room, one could ask whether this conception remains too beauty-centric, too entranced by the beautiful and the good, and thus too willing to think the “bad” in terms of the “(not) good.” What we need to remember for now, however, is Sartwell’s relatively broad conception of what counts as an aesthetic property, and thus as potential “material” for (political) aesthetic analysis.

Even though aesthetic values and (socio)political values are not identical – beauty

Even though aesthetic values and (socio)political values are not identical – beauty and justice are not the same thing – they do inform each other in fundamental ways.

and justice are not the same thing – they do inform each other in fundamental ways. Their dimensions of value are intimately and complexly linked, cutting across each other, infesting each other, and exceeding each other in every case. In addition to justice (political value) and beauty (aesthetic

value) the same goes for the fundamental dimensions of truth (epistemic value) and goodness (moral value). All four of these show complex yet intimate links, and as such, aesthetics intersects with all other three at political sites. For this reason, political aesthetics will yield a more specific and richer account of the way the political and political subjectivities are (mutually) constituted and expressed.

Because these values intersect in complex ways that vary per context, local cultural understandings have to be taken into account in political aesthetics. As an example of the cultural specificity of aesthetic values and the problems a Western gaze can cause, Kathleen Higgins, an author in the field of comparative aesthetics, brings the research of Steven Feld to mind. Feld studied the Kaluli tribe of Papua New Guinea. This tribe’s music is structured to involve overlapping voices. The practice was dismissed by missionaries as unmusical, due to the tribe members’ “seeming difficulty in singing hymns in unison”.¹² In other words: when simply applying the standards of your own society in deciding what counts as aesthetically valuable or not, you run the risk of misjudging the merits and social meaning of aesthetic properties and practices different from your own. While aesthetic values are shared, they are rarely shared universally.

12 Kathleen Higgins, “Comparative Aesthetics.” in Jerrold Levinson (ed.). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. (Oxford: Oxford University Press, 2005), 680.

Before turning to some examples and applications of political aesthetic theory, a few words will be spent discussing Jacques Rancière's take on political aesthetics and his emphasis on the possibility to alter non-discursive structures. Where Sartwell talks of non-discursivity, Rancière prefers to talk in terms of the "sensible" world, the world of sense perception. These two formulations of the "stuff" that comprises the aesthetic "realm" are very similar, but not completely so. For present purposes, however, we will gloss over those differences. What I do not want to gloss over is the emphasis Rancière places on the distributions that structure the aesthetic "realm," and on disrupting them.

Jaques Rancière, "distributions of the sensible," and "aesthetic acts"

What Sartwell calls a "multisensory aesthetic environment" is made accessible to our senses in specific *structural* ways. Because meaning is something that is shared, there is a kind of (social) "logic" to the way we shape the world for our senses – a method to our non-discursive madness. Jacques Rancière uses the term "distributions of the sensible" to designate these structures. Such a distribution is, in his words, a system of "self-evident facts of sense perception that simultaneously discloses the existence of something in common and the delimitations that define the respective parts and positions within it."¹³ This "something in common," or *le commun*, for Rancière, "is strictly speaking what makes or produces a community, and not simply an attribute shared by all of its members."¹⁴ Analyzing a given distribution of the sensible, then, calls for an appreciation of the various ways that the world of sensory perception is divided up and partitioned, and consequently shared within a specific social structure.

A central question to the field of political aesthetics is how one can (re)calibrate these communal configurations so that the accessibility to sensory fields, but especially the logics and meanings that are tied up with them, are altered, shifted, or subverted. It is in this light that Rancière speaks of "aesthetic acts."¹⁵ These acts are

13 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Trans. Gabriel Rockhill (London: Bloomsbury Academic, 2013), 7.

14 Rancière, *The Politics of Aesthetics*, 109.

15 Rancière is not the first to think of such acts. One older example of such a strategy is *détournement*, a form of social critique practiced by "situationists" in which central imagery and texts from the dominant (mass-) culture were redirected (*détourner*) in such a way that their original meaning changed radically. The purpose was to unveil the absurdity underneath the self-evident façade of these cultural artefacts in a playful manner (Noortje de Leij, "Kunst speelt een spelletje, maar wel bloedserieus." *Brainwash*. (2016) <https://www.brainwash.nl/kunstalsspel/de-situationisten-gaven-ruimte-aan-het-toeval-het-onverwachtse-en-het-nutteloze-zij-maakten-de-absurditeit-van-het-schijnbaar-logische-en-ware-zichtbaar-door-middel-van-het-spel>. last accessed: Jul 16th 2020).

“configurations of experience that create new modes of sense perception and induce novel forms of political subjectivity.”¹⁶ It must be highlighted that “sense perception,” for Rancière, should not only be understood in the physiological meaning of the term. The term “sensible” in the distribution of the sensible must be understood simultaneously as “what can be sensed” as well as “what makes sense.” In other words, the aesthetic regime structures what is audible, visible, and speakable, but also – and perhaps more importantly – what is imaginable, meaningful, appropriate, or even prudent.¹⁷

It is important to note that aesthetic acts can in fact be of a discursive or textual nature. New laws or regulations, for example, can (rigorously) intervene in distributions of the sensible. Think of things such as laws concerning public advertising, traffic regulations that alter street vista’s by opening or closing spaces to certain vehicles, clothing laws, environmental laws that influence how “green” our world stays or becomes, or city building regulations and permits that shape their skylines and open spaces – the list goes on.

The everyday, the bad, and the ugly

These examples of public spaces and “everyday” phenomena also serve to underscore that whereas art undoubtedly offers the richest, most varied arena for the manifestation of aesthetic properties, non-art(work) objects have these properties all the same. Often, they simply do not catch our attention. Perhaps their use-value overshadows their aesthetic values, or maybe we just are not attuned to aesthetic properties if we are not urged to consider them

starting to think about aesthetics by asking the question “what is (the definition of) art?” – i.e. the absolutely dominant approach up until quite recently – is a terrible way to go about it.

by certain markers, such as a plinth beneath them or an ornamental frame around them. In fact, popular culture and everyday artifacts (films, music, games, clothes, etc.) might very well have bigger impacts on distributions of the sensible than many art objects in the classical sense.

Note that in light of what Sartwell and Rancière argue, starting to think about aesthetics by asking the question “what is (the definition of) art?” – i.e. the absolutely dominant approach up until quite recently – is a terrible way to go about it. When we adopt the broad view of aesthetics as the non-discursive or sensible dimension of our (social) world, what we call “art” in the strict sense, or “fine art,” is simply one part,

¹⁶ Rancière, *The Politics of Aesthetics*, 8.

¹⁷ Leonard Koren, *Which ‘Aesthetics’ Do You Mean?: Ten Definitions* (Point Reyes: Imperfect Publishing, 2011).

one (relatively) enclosed subsection of that dimension. Art could very well be a subsection that is characterized by a more profound focus on beauty – or a more specific cluster of “artistic” criteria – than the broader aesthetic structure it is a part of. Or it might be argued that the realm of art is structured by specific institutional agreements surrounding the presentation of non-discursivity. Nevertheless, it remains a *subsection*, not necessarily a core domain that exerts some kind of centrifugal force on the rest of the aesthetic realm.

As mentioned, aesthetic dimensions of value are intimately and complexly linked to other values. An example of the complexity of the interrelation between aesthetic and political values can be found in the way politicians present themselves to align their looks with positive values. From their teeth to their glasses,¹⁸ and from their garments to their hair; every part of their appearance is scrutinized in present day politics. More so than for their male counterparts, this is (regrettably) the case for female politicians.¹⁹ Female aesthetic values are apparently more deeply connected with politically relevant values in the public’s mind than those of their male counterparts, or they might simply be forced to take recourse to a broader arsenal of tools to convince the public of their political capabilities. In other words, even if it is used to generate positive aesthetic judgments, the bare fact of aestheticization can sometimes be problematic.

To add to the complexity of the matter, aesthetic properties are not always used to generate positive judgments. Negative aesthetic values can cause affective responses in people that are just as strong, and sometimes even stronger, than their positive counterparts. A good example of this can be found in a social media strategy used by two political campaigners recently hired by the conservative UK Tory party. In a devilishly inventive display of the use of aesthetic (non-discursive) qualities of discursive data, Sean Topham and Ben Guerin intentionally used badly designed media material for campaigns. On 22 October 2019, the message “MPs must come together and get Brexit done” was shared on Twitter in the oft-ridiculed Comic Sans font. Many progressives took the chance to mock the image, inadvertently causing it to go viral and giving it a wider audience.²⁰ In this case, it was not beauty that engen-

18 Raoul Du Pre, “Rob Jetten treedt zonder bril in de voetsporen van een reeks illustere voorgangers,” *De Volkskrant*. Oct 24th 2019, <https://www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/rob-jetten-treedt-zonder-bril-in-de-voetsporen-van-een-reeks-illustere-voorgangers~b18a6960/>, last accessed: Oct 24th, 2019.

19 Rachel Reeves, “Power dressing: why female MPs have faced a century of scrutiny,” *The Guardian*, Mar 2nd 2019, <https://www.theguardian.com/politics/2019/mar/02/female-mps-100-years-clothing-style-newspapers>. last accessed: Oct 24th, 2019.

20 Jim Waterson, “Tories hire Facebook propaganda pair to run online election campaign,” *The Guardian*. Oct 23rd 2019, <https://www.theguardian.com/politics/2019/oct/23/tories-hire-facebook-propaganda-pair-to-run-online-election-campaign> Last accessed, Oct 25th, 2019.

dered an affective response. In fact, it might not even have been ugliness, but the value of childishness often attributed to Comic Sans – a value that evokes derision when linked to politics.

All of this serves to drive home the central point: political aesthetics is operative in a very broad and diffuse domain, and aesthetic features – both ones that engender positive judgments as well as those engendering negative judgments – can be operationalized to further any political goal. Aesthetic systems are – to repeat the words of Sartwell – what “moves or fails to move people, attracts their loyalty or repugnance, moves them to act or to apathy,”²¹ but it can move people every which way.

Colombian political aesthetics

In order to illustrate this, I will provide some examples from Colombia. This might seem to be a rather random move, and it is, but it is one borne from the fact I have written about various aesthetic acts and distributions of the sensible in Colombia for the completion of a master thesis in political science. In the thesis, I contrasted these findings to the findings of Carroll Clarkson in her book *Drawing the Line: Toward an Aesthetics of Transitional Justice*. In it she analyzes the role that aesthetics can play in the field of transitional justice, using South Africa as a kind of case study.

Clarkson’s goal of introducing political aesthetics in the field of transitional justice is commendable, but the way she goes about doing so paints a one-sided view on the dynamics of political aesthetics. Her emphasis on the positive role of artworks and the kind of elite interventions that foster the goals of justice are emblematic of a prevalent approach in political aesthetics. This approach tends to gloss over the commonplace or “everyday” aspects of aesthetics, and it tends to ignore those aesthetic dynamics that are antithetical to the political and ethical goals we set for ourselves. As such, it limits both the scope of political aesthetics and its range of applicability. Focusing on positive aspects (in this case, aspects that further the goals of transitional justice) and on artworks and artists is not a problem in itself, but then some transparency might be required as to how and why one is purposively limiting the scope of the discipline being used or, in this case, advocated.

I used Colombian examples because I knew too little about South Africa(n political aesthetics). These Colombian examples might not perfectly map onto the political reality of post-apartheid South Africa. However, it seems highly unlikely that there are no political aesthetic phenomena or practices in South Africa that are problematic in light of – or even antithetical to – the goals of (transitional) justice. To the extent that the examples below grant a sense of the ubiquitous nature of questionable political aesthetic dynamics, they serve as indictments to any project of political aesthetics that restricts its scope to the beautiful and the good. And to the extent that the examples provide a sense of the influence and importance of “everyday polit-

21 Sartwell, *Political Aesthetics*, 1.

ical aesthetics,” they serve as indictments of any project of political aesthetics that restricts itself to analyzing art in the strict sense of the word, ignoring that art is but a subsection of the aesthetic realm.

The length of this text forbids me to include my discussion of Clarkson’s approach to political aesthetics. Despite my criticism, I highly recommend reading her book if this stuff interests you. Having given this barely half-satisfactory explanation for using a bunch of Colombian examples, let us look at some of its questionable political aesthetic phenomena (in light of transitional justice).

Some questionable political aesthetic phenomena in Colombia

Colombia is still coming to terms with a long period marked by civil war between government forces, crime syndicates, paramilitary organizations, and guerrilla forces such as the National Liberation Army (ELN) and FARC. During this time, all sides trafficked drugs and engaged in acts of terror. According to Colombia’s National Centre for Historical Memory, 220.000 people have died in the conflict between 1958 and 2013, of which 177.307 civilians. The complexity of the Colombian social fabric that transformative justice has to take into account extends far beyond legal tribunals and truth commissions:

There are various aesthetic forces at play in Colombia that both foster and inhibit sociopolitical transition and transformation.

Whether Colombia’s political system will remain democratic depends greatly on the state’s ability to ensure the rule of law and protect civil rights and liberties, strengthen and widen the political party system, diminish corruption swiftly and measurably, provide a voice to those who have traditionally been excluded from the political process, and share the economic pie more widely.²²

As we will see, there are various aesthetic forces at play in Colombia that both foster and inhibit sociopolitical transition and transformation. In order to map the full scope of these aesthetic forces, I will try to connect them to everyday environments and commonplace cultural practices. More specifically, the following section will explore the role of cultural artefacts in the production of the legitimacy and authority

22 Alex Hybel, *The Challenges of Creating Democracies in the Americas: The United States, Mexico, Colombia, Venezuela, Costa Rica, and Guatemala* (Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019), 165.

of criminality. Central to this exploration are the aesthetics of violence and illegality,²³ their relation to everyday aesthetics and artefacts of popular culture, and their influence on the goals of transformative justice.

Narco-aesthetics and the aesthetics of illegality

In marginalized urban areas around the world, criminal gangs and organizations can quickly rise to power – sometimes even institutionalized power. Because marginalized citizens seek out protection and some kind of social welfare, criminal leaders and gang members can take on the functions, but also the symbols of the state, evolving into extra-legal structures. The poor, structurally marginalized and neglected (urban) communities of Colombia are no exception. However, weapons, intimidation, violence, providing material welfare, and sometimes even dispute resolution, are not the only things that create and entrench the power position of criminals. Violent actors rely – either consciously or unconsciously – on aesthetic force for the legitimation and normalization of their activities. These imaginative aesthetic underpinnings, are rooted in (popular) culture – in film, street art, video games, popular music, dance, and various everyday objects.”²⁴

In Colombia, for example, as soon as the television series *Pablo Escobar: El Patrón del Mal* aired in 2012, local merchants started selling children’s sticker books, allowing them to collect Escobar stickers and those of other Medellín cartel key figures.²⁵ Barrio Pablo Escobar, the popular Medellín neighborhood constructed in large part with Escobar’s money and housing low-income families still wears the drug lord’s face on flags and walls, “reminding residents on a daily basis who provided the homeless with a roof over their heads.”²⁶ Almost a quarter of a century after his death, Pablo Escobar’s legend is very much alive. The drug lord is not only featured in TV-shows, but also in films and pop-music. Coke dealers in El Poblado try to sell the drug as “coca de Pablo.”²⁷

23 Miguel Rojas-Sotelo, “Narcoaesthetics in Colombia, Mexico, and the United States,” *Latin American Perspectives* 41-2 (2014): 215-31; Patrick Naef, “The Commodification of Narco-violence through Popular Culture and Tourism in Medellín, Colombia,” In Lundberg, Christine, and Vassilios Ziakas (eds.), *The Routledge Handbook of Popular Culture and Tourism* (London: Routledge, 2018), 54-66.

24 Martijn Oosterbaan and Rivke Jaffe, “Introduction: Criminal Authority and the Politics of Aesthetics,” in Rivke Jaffe and Martijn Oosterbaan (eds.), *Most Wanted: The Popular Culture of Illegality* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019), 10.

25 Sibylla Brodzinsky, “Children’s sticker album devoted to drug kingpin sparks row in Colombia,” *The Guardian*, Aug 9th 2012, <https://www.theguardian.com/world/2012/aug/09/children-sticker-album-drug-colombia>. Last accessed: Oct 25th, 2019.

26 Oosterbaan and Jaffe, “Criminal Authority and the Politics of Aesthetics,” 10.

27 Merijn de Waal, “Drugsbaron Pablo Escobar lokt toeristen naar Colombia,” *NRC*, Sept 1st 2016, <https://www.nrc.nl/nieuws/2016/09/01/drugsbaronpablo-escobar-lokt-toeristen-naar-colombia-4068299-a1518930>, Last accessed: Oct 25th, 2019.

Now that large scale violence has died down in Medellin and large parts of Colombia, the fact that many (if not most) of its visitors are interested in precisely this violence is a painful paradox.

The commodification, glamorization, and even trivialization of narco-violence expresses itself in tourist attractions, such as “Pablo Escobar tours” and paint-ball games in one of Escobar’s old mansions, but also in TV-shows such as *Narcos*, produced by *Netflix*. Violence and popular culture feed each other in vicious cycles²⁸: films and shows inspire youngsters to become *sicarios*, whose violent acts in turn become new movie scripts. In all this, Escobar himself remains a divisive figure for Colombians, with a part of society praising him for donating a small fraction of his wealth to poor neighborhoods, and a bigger group condemning him for his brutal violence against not only competing criminals, but judges, police officers, politicians, journalists and civilians. This latter group is far from pleased with the shift from *narcoterrorismo* to *narcoturismo*.

*The mythologization and
veneration of big criminals has a
long tradition, dating back to gun-
slinging outlaws and prohibition
era organized crime kingpins.*

The mythologization and veneration of big criminals has a long tradition, dating back to gun-slinging outlaws and prohibition era organized crime kingpins. Walter Benjamin, in his seminal essay “Critique of Violence,” ties our fascination with these figures to the fact that their actions led to a subversion and undermining of the rule of law. Escobar, whose status might have been larger than life, but most definitively larger than law, epitomized this undermining behavior in his offer to pay off Colombia’s entire foreign debt in return for exemption from extradition to the US.

Especially in Colombia, where the government used to be an important actor in a violent past, state and government legitimacy is tenuous. The omnipresent visual presence of Pablo Escobar in the streets of Colombia and Medellin in particular – from the objects sold in tourist shops to the bikes of local street racers²⁹ – undermines state legitimacy. It calls attention to a figure that painfully showed the impotence of the Colombian government before and during the country’s turbulent years, both in providing for its citizenry and keeping them safe. More generally, the aesthetics of violence and illegality in Colombian society heavily influence how criminals are

28 Naef, “The Commodification of Narco-violence through Popular Culture and Tourism in Medellin, Colombia.”

29 Joe Parkin Daniels, “‘We live for gravity biking’: deadly sport is way of life in Medellín,” *The Guardian*. Oct 2nd 2019, <https://www.theguardian.com/cities/2019/oct/02/we-live-for-gravity-biking-deadly-sport-is-way-of-life-in-medellin>, Last accessed: Oct 21st, 2019.

perceived, and are crucial in persuading city residents that gang rule and violence are natural and normal. The normalization of violence is a huge issue all over the world, but in Colombia's post-conflict context its effect is particularly devastating.

Mass data from the Americas Barometer survey (LAPOP) further problematizes this by demonstrating that the presence of violence in society directly diminishes social support for democracy. This is caused by perceived insecurity in combination with the fact that people believe democratic governments will not be able to protect them from violence and crime.³⁰ The result is that countries where violence triumphs experience the highest support for rejecting democracy.³¹ As such, the aesthetics of violence and illegality are profoundly antithetical to the goals of transformation and transition to democracy.

The moral of this section is not that visual representations of Escobar should be forcibly removed or banned. While this is an act that alters the distribution of the sensible somewhat, it possesses very little subversive power. The image provides more than a glimpse of a specific set of distributions of the sensible, which shows

Countries where violence triumphs experience the highest support for rejecting democracy.

us possible routes for subversion. The aesthetics of violence and illegality mainly comprise two (related) distributions of the sensible. One revolves around the state's impotence in matters concerning values of social provision,

safety, and power. The other is based on the normalization of violence, contributing to its spread and undermining of democratic legitimacy. Both distributions inhibit social cohesion and democratization, and are thus completely antithetical to the goals of transformative justice. Aesthetic acts seeking to break with these distributions have to engage with elements of social provision and safety, and the values related to them. These acts can be discursive – in the form of education and textual memory work, for example – and non-discursive.

The above emphasizes that it is not always enough for the state to provide safety and welfare: it has to be *shown* that that is what is going on, not only by discursive means, but also by non-discursive means. Governments in general try very hard to “sell” their new policies to the public, but are very bad at “marketing” their basic services (the EU, for example, often settles for placing one single sign next to its subsidized infrastructural

30 Tani Marilena Adams, “Chronic violence: the new normal in Latin America.” *Open Democracy*. Oct 11th 2011, <https://www.opendemocracy.net/en/chronic-violence-new-normal-in-latin-america/>, Last accessed: Oct 29th, 2019.

31 José Miguel Cruz, “The impact of violent crime on the political culture of Latin America: The special case of Central America,” In Mitchell A. Seligson, *Challenges to Democracy in Latin America and the Caribbean: Evidence from the Americas Barometer 2006-2007*, (Nashville: Vanderbilt University, 2008), 219-250.

projects). And granted, in a perfect world they would perhaps not need to. However, the non-ideal reality of transitioning societies, in which government legitimacy is eroded by criminal actors, emphatically shows the necessity. Government legitimacy is constituted in a game that is both “show” and “tell.” At the same time, this does not mean that all acts of “showing” are legitimate, as the next section shows.

The aesthetics of poverty: cable cars and “favela chic interventions”

Sometimes making something visible is in itself an aesthetic act. Moreover, sometimes this is not a matter of unveiling, but simply a matter of facilitating a change of perspective. The cable cars in Medellín do this in a very literal way. They open up a birds-eye perspective on the city’s two faces: the industry and large apartment buildings of the downtown area, and the slums up on the hills that line the city’s flanks that house thousands in shoddy conditions. In the cable car, the two worlds come into view simultaneously – something that ground-level vistas struggle to capture. Medellín’s cable cars have come to be highly valued, as have similar projects in other developing cities. After visiting Medellín for the UN World Urban Forum, Nobel laureate Joseph Stiglitz wrote of the cables as breaking “the social and economic barriers between the informal settlements and the rest of the city”.³²

The cable cars are seen by disenfranchised local citizens and elites³³ alike as engines for social change that bring about political visibility and intervene in the social fabric like no other policy can, especially in extremely deprived urban areas. The reality, however, is different. The cable cars have enormous symbolic value, and are emblematic of how symbolic aesthetic values can sometimes take precedence over other (more) material values in ways that hamper genuine transformation. Up until not too long ago, the value of technological objects in terms of their cultural, ideological and aesthetic roles was overlooked in favor of their operational and economic roles. But in the case of the cable car projects the roles are reversed.³⁴

Cable cars change the terms of recognition that planners and politicians apply to the poor, and even affect how disenfranchised citizens imagine themselves and their futures. The cable cars are constantly used for political and tourist propaganda. Often, politicians endorse cable car projects to make up for previously failing in implementing more ordinary urban changes.³⁵ Expectations related to cable car projects

32 María José Álvarez Rivadulla and Diana Bocarejo, “Beautifying the Slum: Cable Car Fetishism in Cazucá, Colombia,” *International Journal of Urban and Regional Research* 38-6 (2014), 2026.

33 Such as local leaders of *Juntas de Acción Comunal*.

34 Rivadulla and Bocarejo, “Beautifying the Slum”, 2030.

35 At their time of their writing, Bogotá’s mayor has promised two cables in two deprived neighborhoods, Rivadulla and Bocarejo “Beautifying the Slum”, 2014.

do not depend on careful evaluation of existing projects in terms of effect and feasibility, but more on the desire to transforming something undesired and invisible into something “tourable” or “brandable”:

Cable cars have become part of a new aesthetic agenda of developing cities: Rather than trying to avoid poverty and resemble first-world cities [...], the new aesthetic includes poverty—a new, pacified and beautified kind of poverty—in the presentation of the city.³⁶

In many (urban) areas, poverty becomes linked to values of authenticity, and plays a central role in what some have called “favela chic interventions”: projects that heavily focus on representation and image, and thus on aesthetics and physical transformation. The desire to change the image of cities can be seen everywhere, but it becomes problematic when the image that engenders the change does not exclude poverty, and full-on nefarious when it actively includes it.

What the existence of superficial slum-beautification projects underscores is the fact that political aesthetics is not an inherent force for good – or for transfor-

Inclusive urban development and aesthetic practices can transform former enclaves of exclusion, but not if it does so on a superficial aesthetic level.

mation for that matter. The aesthetics of poverty discussed in this section – and the aesthetic act of implementing cable car infrastructure – uphold or deepen a distribution of the sensible that is problematic at best in light of the goals of transformative justice. Inclusive urban development and aesthetic practices can transform former enclaves

of exclusion, but not if it does so on a superficial aesthetic level, or as substitute for substantial socio-economic help in the form of basic services, job creation and security, and general social welfare.

Concluding remarks

The examples above have served to underscore that political aesthetics is active in a diffuse and complex domain that stretches well beyond the confines of art in the strict sense of the term. Just as aesthetics is not merely the philosophy of art, political aesthetics cannot be reduced to the political philosophy of art. Analyzing the disarticulatory or re-articulatory practices that “redistribute the sensible” – something art excels at – is important. However, it is not the only – and sometimes not even the right – starting point in political aesthetic analysis. Besides or before looking at aesthetic re-articulations, it is often a good idea to look at (aesthetic) articulations. Or

36 Rivadulla and Bocarejo, “Beautifying the Slum”, 2036.

in Rancière's terms: before looking at *re*-distributions of the sensible, it serves to look at the distributions. It is these distributions through which a certain order is established and the meaning of its social institutions is fixed. Precisely because political aesthetic formulations are operative beyond art galleries, museums, or even "street art," starting out by looking at re-articulations confined to these sites can lead one to overlook other relevant articulations. Moreover, since acts that alter unjust distributions of the sensible do not have to be "aesthetic acts," but can be discursively (as in textually) driven in the form of laws and regulations, artists are not the only ones who can interact with distributions of the sensible.

Political aesthetics is a field of contestation, where the visibilization of one aspect can lead to the obfuscation of another, and where multiple actors and ideas can clash over domination of parts of the sensible world. As a result, political aesthetics – both in terms of social praxis and theoretical analysis – should always be actively operationalized in service of justice (whatever our conception of it), since it does not do so automatically or by design. A one-sided focus on art, beauty, and the good can severely impede such an operationalization, because it tends to gloss over the aspects of political aesthetics inimical to justice.

Images

I looked around and saw all the
Windows and trees and hairdos
Brick, recemented, old, different
Heights and browns and entrances,
Rusty bikes; the Mediterranean grocery
The organic butcher, Turkish Barbers,
reaching corners, drinking tea in hourglasses
In front—and knew
That all of it would not reach the other end
of this poem.
The cold stairs were mine, the days,
the years, the cats on the window sills.
It didn't matter.
Tom Waits was no Radio DJ in this world either.
So what the hell.

- Ninge Engelen



Carlijn Cober

“Als je een tekst leest, bevind je je in een samenwerking.

Daardoor is het effect van die tekst afhankelijk van jouw

eigen generositeit jegens die tekst.”

In dit themanummer van Splijststof wordt de verbinding tussen kunst en filosofie onder de loep genomen. Eén van de onderzoekers die zich op dit snijvlak bevindt is Carlijn Cober: promovendus bij het Radboud Institute for Culture & History. Haar onderzoek is als volgt getiteld: Affective Encounters: Towards a Phenomenology of Attached Readers. Aangezien zij drie bekende filosofen behandelt als affectieve lezers in haar onderzoek, leek het ons interessant om haar te interviewen voor dit nummer van Splijststof.

Hoe zou je zelf jouw onderzoek omschrijven?

In eerste instantie zou mijn onderzoek gaan over hoe de drie filosofen Maurice Merleau-Ponty, Roland Barthes en Jacques Derrida, zelf literaire werken lezen. Mijn doel was om hiermee aan te tonen dat ze helemaal niet onthecht en gedistantieerd zijn als ze teksten lezen, maar op een heel erg affectieve manier met teksten omgaan. Dat was mijn eerste idee, maar dat is nu al een beetje verschoven omdat ik een aantal casussen aan mijn onderzoek heb toegevoegd en meer ga kijken naar theoretische fictie. Casussen van Barthes in *A Lover's Discourse* en van Derrida in *The Postcard* zitten op dat grensgebied van literatuur en theorie.

Wat houdt theoretische fictie precies in?

Bij theoretische fictie vindt er een genrevermenging plaats van theorie en fictie. Een van de kernvoorbeelden daarbij is Maggie Nelson en haar boek *The Argonauts*: een combinatie van persoonlijke anekdotes, oftewel autofictie, en theorie. Het is grappig dat juist de werken waarin denkers als Barthes en Derrida spelen met theoretische fictie, een hele grote impact hebben gehad op lezers. *A Lover's Discourse* van Roland Barthes is meteen een bestseller geworden in Frankrijk. Dat vind ik interessant: dat een boek in een genre waarvan je denkt dat niemand dat zou interesseren, of slechts een heel select publiek zou bereiken, een bestseller wordt. Deze werken zijn namelijk

én heel erg theoretisch én heel erg persoonlijk. Hoe komt het dat juist *dat* soort werken van theoretische fictie – die eigenlijk het slechtste van beide werelden zijn – toch heel veel mensen aanspreken? Ik wil graag weten hoe het komt dat juist die boeken een emotionele impact hebben op lezers.

Ik begreep dat Rita Felski ook een grote invloed heeft op jouw kijk op hoe wij als lezer een tekst ervaren. Kun je hier iets over vertellen?

Rita Felski staat aan het begin van een trend in literatuurtheorie die ‘postkritiek’ heet. Zij staat tegenover de zogenaamde ‘meesters van het wantrouwen’: Freud, Marx en Nietzsche, die meenden dat de tekst met wantrouwen bejegend moest worden en zou moeten worden ontmaskerd. Dit wantrouwende model heeft voor veel negatieve affecten gezorgd bij lezers. Hierdoor laten lezers zich tegenhouden om open te staan voor wat een tekst op een positieve manier met je kan doen. Zeker bij literatuurwetenschappers en studenten hoor je vaak dat ze niet meer met plezier een boek kunnen lezen, omdat hun wantrouwende modus aldoor geactiveerd is. Hierdoor kijken ze naar dingen als ‘wat zegt deze tekst niet?’ of ‘wat zegt de tekst eigenlijk?’ in plaats van naar wat er wel staat. Post-kritiek is de stroming van waaruit ik mijn promotieonderzoek schrijf. Die stroming is meer geïnteresseerd in de positieve effecten van literatuur. Hoe literatuur bijvoorbeeld kan verbinden, dat het een sociaal aspect in zich heeft en ook dat het ons leert over de alledaagse ervaring. Toen ik in Denemarken was, heb ik mijn stage gedaan bij Rita Felski, dit was een mooie ervaring. Daarnaast was het een leuke onderzoeksgroep. Daarbovenop heerste er een constructieve sfeer in deze onderzoeksgroep en paste de groep goed bij mijn sociale interesses. Door deze combinatie van factoren dacht ik: “dit is waar ik verder in wil”. Het aankomende boek van Rita Felski heet *Hooked*, dat gaat precies over de hechtingsmechanismen van teksten en lezers. Hoe werken deze mechanismen? Wat zijn de manieren waarop de hechting plaatsvindt? Hoe noemen we die ervaring van hechting?

Is dat een voorbeeld van het vocabulary of affect dat je wilt ontwikkelen in je onderzoek? Zou je daar iets meer over kunnen vertellen?

Inderdaad, Derrida en Barthes worden gezien als super kritisch, tegelijk is te zien dat ze emotioneel beladen woorden gebruiken om hun leeservaring, muziekervaring of ervaringen met de schilderkunst te omschrijven. Derrida gebruikt bijvoorbeeld het woord *belonging* in relatie tot een tekst van Kafka. Dat is nou precies zo’n woord waaruit je kan afleiden dat Derrida zich verbonden voelt met die tekst. In dit voelen zien we terug dat die tekst iets ‘doet’ en dat we emoties nodig hebben om dat ‘doen’ te beleven en woorden om die emoties uit te drukken. Waar we als lezers vaak tegenaan lopen is dat we niet het vocabulaire bezitten om te omschrijven wat een tekst ‘doet’. Omdat we in zo’n lange traditie staan van focussen op wat een tekst ‘betekent’, is het effect van een tekst, of wat een tekst met ons kan doen, verwaarloosd gebleven. Dat is waar ik op wilde inhaken met mijn onderzoek. Ik denk dat we ons vocabulaire moeten

uitbreiden, want veel van de woorden die we hebben om uiting te geven aan wat een tekst met ons doet gaan bijvoorbeeld terug op Aristoteles of Brecht. Denk hierbij aan woorden als ‘catharsis’ of ‘vervreemding’; of ‘het sublieme’ van Kant. Dat zijn slechts een aantal concepten waarover we beschikken om te beschrijven wat een tekst met ons als lezer doet. Mijns inziens is er ruimte om die woordenschat uit te breiden, om tot een genuanceerde taal te komen om te beschrijven wat literatuur met je doet.

Ik hoor hier iets terug wat Felski de theological strain noemt: de tekst zou zo’n sterke autoriteit hebben dat die tekst mij op een bepaalde manier overstijgt en dat ik daarom geen woorden aan de ervaring kan geven. Hoe verschilt deze opvatting, die andersheid of vreemdheid van de tekst die door die ‘theologische lezers’ wordt aangewezen, van de ‘andersheid’ die jij wil bespreken?

Die theologische richting haakt denk ik in op ‘het sublieme’ van Kant. Het idee dat je overweldigd wordt door kunst waardoor je totaal sprakeloos bent. Ik denk daarentegen dat de ontmoeting tussen het kunstwerk en degene die de kunst aanschouwt veel vaker een soort dialoog is, of een wisselwerking. Als je een tekst leest, bevind je je in een samenwerking. Daardoor is het effect van die tekst afhankelijk van jouw eigen generositeit richting de tekst. Als je er niet voor openstaat om geraakt te worden dan gaat dat ook niet gebeuren. Tegelijkertijd zijn er teksten die ervoor zorgen dat je zo’n houding makkelijker kan aannemen.

*Als je een tekst leest, bevind
je je in een samenwerking.
Daardoor is het effect van die
tekst afhankelijk van jouwe eigen
generositeit richting de tekst*

Ik ben vooral in drie dingen geïnteresseerd. Ten eerste, hoe het kan dat teksten een emotioneel effect hebben. Welke dingen zitten in die tekst die daarvoor zorgen? Ten tweede, hoe benoemen mensen hun gevoelens als ze door zo’n tekst geraakt worden? Oftewel, welke woorden gebruiken we om die ervaring aan te duiden? Ten derde denk ik dat je met de combinatie van de twee voorgaande elementen zowel bij die woordenschat uit kan komen, als de formele narratologische elementen uit een tekst kan halen, om aan te tonen wat er met de lezer gebeurt. In dit onderzoek ben ik vooral op zoek naar wat het in die tekst zelf is dat bepaalde affecten bij lezers teweegbrengt. Maar bijvoorbeeld in mijn scriptie over Maggie Nelson heb ik ook gekeken naar hoe paratekst – de titel, het plaatje op de voorkant – de lezer al een bepaalde richting op stuurt.

Qua gevoel?

Inderdaad. In het geval van Maggie Nelson bleek dat heel veel van die *blurbs* en citaten eigenlijk al verwezen naar het woord liefde. Daardoor word je als lezer getriggerd om meer in die richting te gaan. De auteur creëert een soort van fuik waarin jij als lezer terecht komt, waarin bepaalde woorden meer belicht worden dan andere. Met

als gevolg dat bepaalde affecten meer aangewakkerd worden dan andere. Wat ook opvallend is aan Maggie Nelson: de lezers waren overweldigend positief, maar óók overweldigend geaffecteerd. Lezers vonden het boek niet zomaar leuk, maar ze waren er écht verliefd op. Het was niet zomaar interessant, maar het was een soort wereldschokkende ervaring. Dat die emoties zo hoog opliepen, is precies wat ik interessant vind. Dan wil ik in de tekst zelf ontdekken: 'Hoe doe jij dat?' Bij Maggie Nelson bleek bijvoorbeeld dat veel mensen zich konden identificeren met die fragmentarische dagboekachtige stijl, ze herkenden zichzelf daarin. Daarbovenop werd de lezer met 'jij' aangesproken, daardoor wordt een vorm van intimiteit gecreëerd tussen de lezer en de tekst. In de tekst was een 'jij' aanwezig, de ander, namelijk haar romantische geliefde, die daar werd aangesproken door de ik-persoon of Maggie Nelson. Kortom, de lezer wordt echt betrokken bij de tekst. De lezer zit dus middenin de tekst. Dat creëert een hele kleine bubbel, waardoor je heel dicht bij de auteur staat.

Felski heeft het over Levinasiaanse kritiek. Levinas is een voorbeeld van een denker die het heeft over de grote Ander die zoveel hoger staat dan ik, dat ik me compleet overweldigd voel; ik kan niets doen tegen die ervaring van de Ander. Die Ander verschijnt aan mij als een enorme ervaring die een moreel appel op mij doet. Als jij de ervaring tussen tekst en lezer zou moeten karakteriseren, zou je dat dan in meer gelijkwaardige termen doen?

Ja, ik denk het wel. Felski verwijst naar een school van literatuurkritiek die sterk ethisch georiënteerd is. Die school van literatuurwetenschappers ziet de tekst als een 'Ander' die je met heel veel respect dient te bejegenen. Dit impliceert dat je op een bepaalde manier met de tekst om moet gaan. Om kort te gaan, je kan niet zomaar alles met een tekst doen. Dientengevolge heeft deze school moeite met het idee van methodische omgang met de tekst, omdat de tekst ook bepaalde verwachtingen heeft van jou als lezer. Als je wel een methode toepast op een tekst zonder enig *fingerspitzengefühl*, dan is dit een onethische leeshouding. Ik denk echter niet dat we al te delicaat moeten zijn in onze omgang met literatuur. Natuurlijk, je kan niet zomaar alles doen met de tekst, maar ik denk dat iets anders belangrijker is, namelijk een soort Derridiaanse leeshouding. Hiermee bedoel ik dat je genereus bent naar het object toe: een relatie die zich kenmerkt door erkentelijkheid en gastvrijheid, of wederzijdse openheid. Tegelijkertijd zijn er teksten die zo'n kwetsbare of empathische leeshouding moeilijk voor je maken; ze geven zich minder bloot dan jij in het leesproces. Ik denk bijvoorbeeld aan Camus, en zijn vlakke, zelfs wat uitgebeende zinsstructuur in *De Vreemdeling*. Dat afgestompte affect maakt het moeilijk voor de lezer om mee te leven. Kafka is nog zo'n voorbeeld. Aan de ene kant zijn er mensen die hem hilarisch vinden, die zijn vorm van ironische humor helemaal begrijpen. Aan de andere kant zijn er mensen die hem emotioneel onthecht vinden en grimmig en bijna zonder emoties. Ik denk dat juist daarom Kafka voor Derrida een interessante casus is: zijn werk is zeer dubbelzinnig, en roept daardoor vragen op over de aard en rol van literatuur zelf.

Om terug te komen op je vraag, ik denk dat ik wat minder bezig ben met de Ander als een soort grote Ander, maar meer als een 'sociale ander'. Voor mijn gevoel zijn boeken meer vrienden, mensen met wie je een gesprek begint. Niet iemand die je totaal overweldigt en je geen kans meer geeft om de werkelijkheid op een andere manier te interpreteren dan hij of zij wil. Dat zou een totaal scheve machtsrelatie zijn, terwijl de lezer op ieder moment kan beslissen het boek weg te leggen. Terugkomend op Felski: een van de dingen die mij voor het eerste interesseerde aan haar, was haar begrip van neo-fenomenologie. Dit was de haak waardoor ik werd binnengetrokken in haar ideeën. Toen ik daar met haar over in gesprek ging zei ze: 'Oh ja, dat is een concept dat ik heb gemunt, maar eigenlijk sta ik er niet meer achter, het is niet helemaal wat ik bedoel.' Wat ik doe met dit proefschrift, is me toch weer hard maken voor fenomenologie. Dat wil zeggen wat een tekst 'doet' in plaats van 'betekent'. Hoe dagelijkse ervaringen en structuren van ervaringen beschreven worden en geproduceerd worden. Ik denk dat ik daarom ook Merleau-Ponty zo'n interessante speler vind in dit veld. Ik kijk naar zijn poëtische manier van schrijven, terwijl veel literatuurwetenschappers hem links hebben laten liggen. Hij was namelijk veel explicieter over beeldende kunst en schilderwerk in zijn werk dan over teksten. Recent is een boek verschenen over zijn collegeaantekeningen waarin hij heel uitvoerig een close-reading doet van een werk van Proust. Voor mij is dat fantastisch, omdat ik daar kan zien hoe een fenomenoloog een literaire tekst te lijf gaat.

*Wat ik doe met dit proefschrift,
is me toch weer hard maken
voor fenomenologie. Dat wil
zeggen wat een tekst 'doet'
in plaats van 'betekent'.*

Ik zou het graag hebben over het onderscheid tussen de filosofische en de theoretische tekst. Wat is dit onderscheid volgens jou? Ik heb begrepen dat je theoretici leest alsof het literatuur is. Ik kan me daar zelf niet heel erg in vinden. Wat is het verschil tussen die twee tekstvormen, tussen fictie en non-fictie?

Dat vind ik wel moeilijk, want ik merk dat ik best wel mijn 'literatuurbrein' aan heb staan als ik theorie lees. Als ik theorie lees dan ben ik vooral geïnteresseerd in de metaforen die worden gebruikt, maar niet iedere tekst is even poëtisch. Sommige filosofische teksten zijn strakker en analytischer en doen dus iets minder met taal, daarom zijn deze teksten minder interessant voor mij op het gebied van poëtisch of literair taalgebruik. Wat het precieze verschil is tussen beide tekstsoorten is moeilijk aan te geven. Het zou wel kunnen dat intentie het onderscheid teweegbrengt, maar ik weet niet of dat een stelling is die ik hier wil verdedigen. Het verschil kan denk ik goed worden geïllustreerd aan de hand van de afwijkende leeshouding: een theoretische tekst nodigt de lezer meer uit tot een leeshouding van 'kennis verzamelen' dan van

‘esthetisch lezen’. Ik spit graag een theoretische tekst door op metaforen en esthetisch taalgebruik en daarom ben ik waarschijnlijk juist in die tussenvorm van theoretische fictie geïnteresseerd, omdat fictie en theorie daar overlappen.

Kan het niet zo zijn dat het onderscheid tussen de literaire en de filosofische tekst is dat het in de literaire tekst echt om het fictieve en gemaakte gaat, terwijl de filosofische tekst probeert over waarheid te gaan?

Misschien, al komen we dan uit in een debat over waarheid. Een literaire tekst probeert immers óók van een ‘waarheid’ te overtuigen, en draagt vaak elementen van de werkelijkheid in zich. Andersom zitten in filosofische teksten eveneens bepaalde literaire elementen die onder fictie zouden kunnen worden geschaard. Mijn voorkeur gaat ernaar uit om te kijken naar stijlmiddelen en naar plekken van overlapping van die tekstvormen.

Is dat dan geen sofisterij?

Nee, ik denk dat die retorische elementen en vorm- en stijlmiddelen heel erg ingebakken zitten in de manier waarop mensen taal gebruiken. Misschien is dat waarheidselement traditioneel gezien de scheidingslijn, maar vandaag de dag bestaan er veel mengvormen die dat op losse schroeven zetten. Als we het makkelijk willen maken, zouden we zeggen: ‘Dat is het verschil, het ene is fictie en het andere is non-fictie.’ Tegelijkertijd zitten er altijd elementen van het een in het ander, er is altijd sprake van kruisbestuiving.

Hoe ga je ermee om dat de twee soorten teksten samenkomen in één tekst?

Daar ben ik mee aan het puzzelen. Vooral bij theoretische fictie heb je mijns inziens de keuze tussen twee opties: of je leest het theoretisch, of je leest de tekst alsof het fictie is. Beide gedachteoefeningen leveren andere resultaten op. Ik wil weten wat er

gebeurt als je het op een theoretische of op een literaire manier leest. De manier waarop ik daar nu mee omga is juist de ambiguïteit daarvan centraal te stellen. Eén van de manieren is door te kijken naar hoe een tekst literaire middelen inzet. Aan de ene kant merk ik dat ik het onderscheid tussen theoretisch lezen en fictioneel lezen bijna niet

Ik denk dat die retorische elementen en vorm- en stijlmiddelen heel erg ingebakken zitten in de manier waarop mensen taal gebruiken.

maak, terwijl een tekst wel andere verwachtingen van mij heeft over hoe ik hem zou moeten lezen. Al met al denk ik wel dat ik mij nu richt op de literaire leesmodus.

Misschien formuleer je nu een aanvullend antwoord op de eerdere vraag naar de distinctie tussen de filosofische en de literaire tekst. Is het antwoord dan: die is niet heel scherp te maken, maar de literaire en de theoretische tekst verwachten verschillende dingen van jou?

Ja, theorie en fictie verwachten andere dingen van de lezer. Ze hebben andere effecten en ook benader je ze vaak met een ander doel. Als je een tekst zou hebben van Derrida en je weet niet welk genre het is, begin je daar heel anders aan dan als je al weet met wat voor genre en categorie je te maken hebt. Op die manier heb je een ander leesdoel en een andere verwachting bij wat die tekst voor je gaat betekenen, en heeft die tekst andere verwachtingen van jou als lezer met wat jij ermee gaat doen. Misschien is dat dan wel het onderscheid tussen fictie en non-fictie.

In een stukje op jouw webpagina maak je het onderscheid tussen de hermeneutische analyse en de fenomenologische analyse. Daar hebben we net al over gesproken met het onderscheid tussen het doen en de betekenis van een tekst. Hoe verhouden doen en betekenen zich tot elkaar voor jou?

Ik denk dat beide polen vragen om een andere manier van onderzoek. Onderzoek naar wat een tekst betekent is traditioneler. Dit soort onderzoek gaat meer om wat een tekst ‘zegt’ met betrekking tot een bepaald onderwerp, een bepaalde tijdperiode of een bepaalde sociale verhouding. Wat een tekst doet legt daarentegen veel meer *agency* bij de tekst zelf. In plaats van een representatie van een werkelijkheid is de tekst een werkelijkheid op zich. Met andere woorden, ik probeer het idee van een boek als representatie of weerspiegeling van een (sociaal-maatschappelijke) werkelijkheid, los te laten. Het accent komt dan meer te liggen op de as van lezer en tekst. Hiermee verschilt deze benadering eveneens van ideologische lezingen. Want als je een tekst leest als representatie van iets, wordt de deur opengezet voor beoordelingen van hoe die tekst een afspiegeling is van ideologische stromingen of maatschappelijke problemen. Ideologisch onderzoek heeft vanzelfsprekend heel veel goeds gedaan, het is een mooie manier van onderzoek die nog steeds veel voorkomt. Tegelijkertijd heeft dit onderzoek wantrouwen en een negatieve houding opgeleverd ten opzichte van de tekst. In mijn onderzoek staat centraal wat een tekst zelf doet, en wat voor mooie dingen een tekst kan doen.

Dus in plaats van te kijken hoe die tekst een werkelijkheid representeert, zou je willen kijken naar hoe een tekst een onderdeel is van die werkelijkheid?

Ja, en hoe de tekst een werkelijkheid tot stand brengt, tussen de lezer en die tekst. Hierin komt het idee ‘als lezer actief investeren in de tekst’ naar voren. Het is niet zomaar iets dat je leest en dat jou overkomt – een louter passieve rol voor de lezer. Integendeel, de lezer doet tijdens het lezen heel veel, zoals zelf dingen in- en aanvullen of voorstellen. Daarnaast neemt de lezer zijn levenservaring mee in de tekst. Hier zien we weer dat fenomenologische element van ‘ervaring’ terug.

Wat is jouw affectieve verhouding met theoretici?

Jij zei net dat je iets 'theoretischer' omgaat met theoretici, terwijl ik die mensen echt *claim*. Als ik eenmaal iets heb met theoretici, of geïnteresseerd in hen ben, zijn dat *mijn* mensen. Die denkers wil ik totaal voor mezelf hebben, andere mensen mogen ook een beetje, maar als ik eenmaal door ze geraakt ben, dan horen ze bij mij. Deze auteurs bepalen hoe ik de wereld zie en ervaar. Hier wordt een heel belangrijk element zichtbaar van de letteren en de geesteswetenschappen, en filosofie: dat het altijd een 'affectieve praktijk' is. Namelijk, de manier waarop men omgaat met theoretici en

Deze auteurs bepalen hoe ik de wereld zie en ervaar.

de invloed die ze op jouw vorming als persoon kunnen hebben. De mensen en de boeken die ik gelezen heb, worden onderdeel van *mijn* ervaring. Als mens heb je een soort van 'geleefde gelezen ervaring', die bestaat uit de boeken die je allemaal hebt gelezen en wat daarvan is blijven hangen. Dit geldt evenwel voor theoretici. Als het eenmaal klikt met een theoreticus en je daarvan bepaalde dingen onthoudt, dan is dat van invloed op de manier waarop jij de wereld ziet en ervaart. Op die manier worden die theoretici een onderdeel van jouw geleefde werkelijkheid.

Waarom heb je dan specifiek voor de drie theoretici van jouw onderzoek gekozen?

Laat ik met Merleau-Ponty beginnen. Hij was eigenlijk de eerste filosoof die ik heel erg poëtisch vond in zijn woordgebruik en metaforen. Bij Derrida kwam ik vooral terecht via Kafka; ik vind Derrida stiekem heel grappig. Bijvoorbeeld wanneer hij het heeft over die kat die hem aankijkt als hij naakt is in *The Animal that therefore I am*. Dat vind ik een hilarische anekdote, maar ook eentje waarin de vermenging van het dagelijkse met de theorie sterk naar voren komt. En ja, Barthes! Ik begrijp niet hoe mensen niet geraakt kunnen worden door Roland Barthes. Hij is, zeker in zijn latere werk, een rare mix van kwetsbaarheid en ironische afstand. Die mix spreekt mij aan, daardoor vind ik hem sympathiek. Alleen al in de titel *A Lover's Discourse* zit een poging van afstand en ironie. De titel impliceert een willekeurige *lover*, en een focus op 'het discours' in plaats van het gevoel. Uit de tekst blijkt echter dat dit niet het geval is, want de stijl en de inhoud zijn heel persoonlijk. Het gaat (natuurlijk) over hem, over zijn ervaring van verliefd zijn en alle sentimentele gevoelens en ondragelijke pijnjes die daarbij komen kijken. Ik denk dat affect niet los is te zien van intellect, dat dat altijd mee-circuleert en resoneert. Zo komen er ook allerlei verwijzingen naar favoriete muziekstukken en gedichten voor in Barthes, of gesprekken met vrienden en dagelijkse ontmoetingen waar hij dan opeens aan moet denken. Ik denk niet dat je affect, net als gevoel, ervaring en subjectiviteit, kan uitschakelen. Ik probeer dat aspect weer terug te brengen in de theorie.

SPLIJT|STOF

ZOEKT | REDACTEURS



Manga: meer dan een teken-ing

Een barthesiaanse semiologische analyse van
de mangaserie 'Barefoot Gen'

Doortje van Dijk

Inleiding

De Japanse mangaserie *Barefoot Gen* (*Hadashi no Gen*), van Nakazawa Keiji zorgde voor ophef nadat een schoolbestuur in Matsue, een stad in het zuidwesten van Japan, de manga uit zijn schoolbibliotheken had verwijderd. De manga zou te sterke beelden bevatten zoals onthoofding en verkrachting.¹ *Barefoot Gen* kan worden beschouwd als een van de belangrijkste anti-oorlogsmanga. De series zijn quasi-fictionele memoires van Nakazawa's jeugd als overlevende van de atoombom op Hiroshima. Het verhaal *Barefoot Gen* speelt zich af tegen de achtergrond van grote vraagstukken van oorlog en vrede. Gens familie worstelt met de ideologische rebellie van zijn vader tegen het militaristische bewind van Japan. Door deze rebellie wordt de familie door de samenleving vervolgd. Daarna vertelt het verhaal de catastrofale gevolgen van de atoombom, het lot van Gen en andere overlevenden, en het leven in de nasleep van de Amerikaanse bezetting.

Het woord 'manga' komt voort uit de samenstelling van de twee Chinese karakters 漫画. Deze karakters afzonderlijk betekenen 'willekeurig', 'onverantwoordelijk' en 'beeld'. Tegenwoordig verwijst het woord 'manga' naar een Japans stripverhaal of gedrukte cartoon.² Manga is enorm populair in Japan. Ongeveer één op de vier boeken die in Japan worden verkocht is een manga-volume.³ Deze voortdurende populariteit bij het publiek van alle leeftijden en alle geslachten vindt zijn oorsprong in de jaren na de Tweede Wereldoorlog. Een goedkoop medium van entertainment dat eerst enkel aan kinderen werd verkocht, is nu een plek geworden van visueel en verhalend experimenteren door mangakunstenaars. Daarnaast wordt manga in het

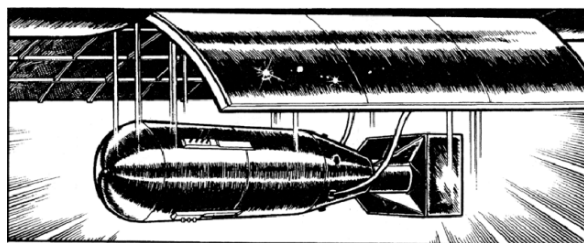


Fig. 1: Deze illustratie is afkomstig uit de mangaserie *Barefoot Gen*. Illustratie door Nakazawa Keiji, *Barefoot Gen: A Cartoon Story of Hiroshima* volume 1 (San Francisco: Last Gasp, 2004), 250, https://archive.org/details/manga_BarefootGen-v01/page/n255/mode/2up.

1 Liz Buray, "Japanese school board bans acclaimed anti-war manga," *The Guardian*, 26 augustus, 2013, <https://www.theguardian.com/books/2013/aug/26/japan-school-board-bans-manga-hadashi-no-gen>.

2 Casey Brienza, "Sociological Perspectives on Japanese Manga in America," *Sociology Compass* 8, nr. 5 (lente 2014): 469, <https://doi-org.ru.idm.oclc.org/10.1111/soc4.12158>.

3 Brienza, "Sociological Perspectives on Japanese Manga in America," 469.

midden van de twintigste eeuw een uitlaatklep voor sociaal en politiek commentaar. De populariteit blijft stijgen en tegen het einde van de 20ste eeuw is manga populaire massacultuur geworden.⁴

De bekende manga-kunstenaar Osamu Tezuka, bekend om zijn manga-serie *Astro Boy (Mighty Atom)*, en meer algemeen erkend als een grootvader van manga, zegt het volgende over manga: "I don't consider them pictures ... in reality I am not drawing. I am writing a story with a unique type of symbol."⁵ Dit suggereert dat Tezuka manga ziet als een geïntegreerde visuele en verbale taal.⁶

Deze visuele en verbale taal is studieonderwerp van het structuralisme. Ik beschouw

Een goedkoop medium van entertainment dat eerst enkel aan kinderen werd verkocht, is nu een plek geworden van visueel en verhalend experimenteren door mangakunstenaars.

het structuralisme als een ontwikkeling uit de linguïstiek, opkomend in het begin van de twintigste eeuw in Europa. Het structuralisme beschouwt taal als een set van culturele codes, waardoor stripboeken een plek worden waar culturele codes gevonden kunnen worden.⁷ De oorsprong van het structuralisme sluit aan bij het taalkundige werk van Ferdinand de Saussure, wat

onder andere Barthes inspireerde. Barthes is een cruciaal figuur in de studie van moderne literatuur en culturele theorie. In de jaren zeventig van de twintigste eeuw is in Europa de benadering van stripboeken vanuit een structuralistisch en semiologisch perspectief ontstaan. Het is daarom niet ondenkbaar dat het structuralistische en semiologische werk van Barthes kan worden gebruikt in de analyse van stripboeken.⁸ Ook wordt Barthes

4 Brienza, "Sociological Perspectives on Japanese Manga in America," 469.

5 Patrick Kiernan, *Language, Identity and Cycling in the New Media Age: Exploring Interpersonal Semiotics in Multimodal Media and Online Texts* (London: Palgrave Macmillan, 2018), 96, <https://doi-org.ru.idm.oclc.org/10.1057/978-1-137-51951-1>.

6 Kiernan, *Language, Identity and Cycling in the New Media Age*, 96.

7 Neil Cohn, "Visual Narrative Structure," *Cognitive Science* 34 (lente 2012): 415, <https://doi-org/10.1111/cogs.12016>.

8 Chris Murray, "Popaganda : Superhero Comics and Propaganda in World War Two," in *Comics and Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, red. Anne Magnussen en Hans Christian Christiansen (Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2000), 141-155; Nadine Celotti, "The Translator of Comics as a Semiotic Investigator," in *Comics in Translation*, red. Federico Zanettin (London en New York: Routledge, 2008), 33-48; Julia Round, *Gothic in Comics and Graphic Novels: A Critical Approach* (Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2007); en Ylva Sommerland en Margareta Wallin Victorin, "Writing Comics into Art History and Art History into Comics Research." *Onsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 86, nr.1 (2017): 1-5, <https://doi-org.ru.idm.oclc.org/10.1080/00233609.2016.1272629>.

geassocieerd met de studie van manga.⁹ Zelfs in Nederland speelt de semiologische studie van manga een rol; zie filosoof Henk Oosterling die refereert naar Barthes in de lezing “MANGA Betekening van geweld”.¹⁰ Onder andere om deze redenen maak ik voor de analyse van *manga* gebruik van Roland Barthes.

Mythologies is een van Barthes’ bekendste en meest gelezen werk. *Mythologies* is een verzameling van artikelen die Barthes tussen 1954 en 1956 maandelijks schrijft voor het tijdschrift ‘*Les Lettres Nouvelles*’.¹¹ Het doel van *Mythologies* is om de kunstmatige en geconstrueerde natuur van mythen bloot te leggen.¹² Het begrip ‘mythen’ wordt door Barthes ruim opgevat als een soort *speech*. Hiervoor is een geavanceerd model nodig omdat een nationale cultuur vele mythen kent. Een dergelijk model moet in staat zijn te verklaren hoe een afbeelding, sportevenement, gebouw of iets van dien aard verschillende en vaak tegenstrijdige niveaus van betekenis kan bevatten en zelfs kan propageren. Een model zou zowel moeten verklaren hoe iets letterlijk kan zijn, als het medium zijn waarmee ideologie zichzelf propageert. Barthes doet in zijn essay *Myth Today* een poging een dergelijk (semiologisch) model te presenteren.¹³

Volgens Barthes is de taak van de semiologist het analyseren van populaire cultuur. Echter, in Barthes’ werk ontbreekt een analyse van manga. Om die reden maak ik in het verlengde van Roland Barthes een analyse van manga. Hierbij stel ik mijzelf de vraag: kan de manga ‘*Barefoot Gen*’ getypeerd worden als een vehikel van een mythe?

Mythologies

Semiologie veronderstelt volgens Barthes een relatie tussen een betekenaar en het betekende. Barthes waarschuwt voor een te simplistische interpretatie. De relatie tussen de betekenaar en het betekende is niet enkel dat de betekenaar het betekende uit: samen vormen zij het teken (*sign*). Het teken is de betekenaar en het betekende samen. In het semiologische systeem dat Barthes hanteert zijn er dus niet twee, maar drie verschillende termen van belang: betekenaar, betekende en het teken.¹⁴ Dit semiologische systeem van de eerste orde wordt taal-object genoemd.¹⁵ Dit ziet er schematisch als volgt uit:

9 Yoshiko Fukushima, *Manga Discourse in Japan Theatre* (London: Routledge, 2005); en Thierry Groensteen, *The System of Comics* (Mississippi: University Press Of Mississippi, 2007).

10 Henk Oosterling, “MANGA Betekening van geweld” (lezing, Studium Generale, Erasmus Universiteit, Rotterdam, 28 maart, 1995), <https://www.henkoosterling.nl/lez-manga.html>.

11 Graham Allen, *Roland Barthes* (London: Routledge, 2003), 33-34.

12 Peter Pericles Trifonas, *Postmodern Encounters: Barthes and the Empire of Signs* (Cambridge: Icon Books Ltd, 2001), 9.

13 Allen, *Roland Barthes*, 38-39.

14 Roland Barthes, *Mythologies*, vert. Jonathan Cape Ltd (London: Jonathan Cape Ltd, 1972), 111.

15 Allen, *Roland Barthes*, 44.

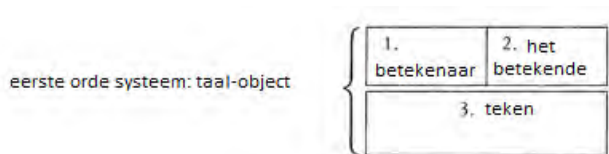


Fig. 2: Dit diagram is gebaseerd op een diagram uit het werk van Roland Barthes. Roland Barthes, *Mythologies*, vert. Jonathan Cape Ltd (London: Jonathan Cape Ltd, 1972), 113.

Ter illustratie geeft Barthes het voorbeeld van de bos rozen. In dat geval is er niet slechts een betekenaar (een bos rozen) en het betekende (de hartstocht van bijvoorbeeld Roland Barthes), maar eerst en vooral een teken (een ‘*passionified*’ bos rozen).¹⁶ Daarvoor is de derde term, het teken, nodig. Het teken, de aanduiding van passie, bestaat dus uit de betekenaar, de roos, en het betekende, de passie. De betekenaar is ‘leeg’ en het teken heeft een betekenis. Deze subtiele verschillen zullen in de verdere analyse van mythen van groot belang zijn.¹⁷

Volgens Barthes kan alles in potentie een mythe zijn, dus ook de manga. Als er gekeken wordt naar het systeem van de mythen zijn de drie termen (betekenaar, betekende en teken) ook hier te zien. Echter, het semiologische systeem van de mythe is eigenaardig omdat dit systeem een semiologisch systeem is van de *tweede* orde.¹⁸ Wat in het eerste systeem het teken is wordt in het tweede systeem een (lege) betekenaar. Dit systeem van de tweede orde wordt meta-taal genoemd.¹⁹ Dit ziet er schematisch weergegeven als volgt uit:



Fig. 3: Dit diagram is gebaseerd op een diagram uit het werk van Roland Barthes. Barthes, *Mythologies*, 113.

16 Peter Pels, “De semiologie van het onthistoriseren: Over de analyse van mythen bij Barthes en Lévi-Strauss,” *Skript Historisch Tijdschrift* 7, nr. 2 (2014): 82, <http://www.skript-ht.nl/files/archief/skriptbestandenbk/7/7.2/Pels-Onthistoriseren-7.2.pdf?cb19fcb3a6>.

17 Barthes, *Mythologies*, 112.

18 Allen, *Roland Barthes*, 43.

19 Allen, *Roland Barthes*, 44.

Een mythe, volgens Barthes een semiologisch systeem van de tweede orde, maakt gebruik van materiaal dat al is gegenereerd in het eerste systeem. Het al gemaakte teken wordt de betekenaar van een volgend systeem.²⁰

In de analyse van een mythe is alleen de totale term, het teken, belangrijk voor de semiologist. Om deze reden kan de semiologist tekst en beeld op dezelfde manier analyseren. Tekst en beeld zijn namelijk beide tekens (in het taal-object systeem). Aangezien het teken in het eerste systeem de betekenaar in het tweede systeem is, geeft Barthes elke functie een andere benaming. De betekenaar (in het tweede systeem) wordt 'vorm', het betekende (in het tweede systeem) wordt 'concept' en het teken (in het tweede systeem) wordt 'betekenis' genoemd.

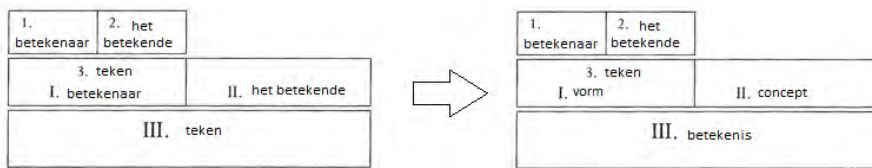


Fig. 4: Dit diagram is gebaseerd op een diagram uit het werk van Roland Barthes. Barthes, *Mythologies*, 113.

De betekenaar van de mythe presenteert zich op een ambigue manier. De mythe maakt inbreuk op het taal-object systeem en creëert een eigen betekenis. Vanwege deze inbreuk is de betekenaar (in het tweede systeem) zowel een teken met betekenis als een vorm. Met andere woorden, de betekenaar (in het tweede systeem) is vol van betekenis (als teken) aan de ene kant en leeg van betekenis (als vorm) aan de andere kant.²¹ Wanneer het teken (in het eerste systeem) de vorm wordt (in het tweede systeem) laat het zijn arbitraire betekenis achter. Dit wil zeggen: het teken laat de betekenis achter, het verarmt, het moet zijn betekenis inboeten. Hierdoor verdwijnt de totaliteit van de betekenis en alleen 'de letters' blijven. Er vindt dus een verschuiving plaats van het taalkundige teken naar de mythische betekenaar. Barthes noemt dit een '*parasitical form*'. Dus in zekere zin is de vorm een parasiet die zichzelf voedt met de betekenis van het teken (in het eerste systeem). Echter, het teken (in het eerste systeem) wordt niet volledig achtergelaten: een parasiet overleeft het namelijk niet wanneer zijn gastheer sterft. Op eenzelfde manier gebruikt de vorm (in het tweede systeem) ook het teken uit het eerste systeem.²²

²⁰ Pels, "De semiologie van het onthistoriseren," 82.

²¹ Barthes, *Mythologies*, 116.

²² Barthes, *Mythologies*, 116.

Analyse van manga in het licht van Mythologies

Barthes' doel in *Mythologies* is het demythificeren van de massacultuur. Manga is ook massacultuur. In de komende paragraaf zal ik daarom Barthes' semiologische systeem



Fig. 5: Deze illustratie is afkomstig uit de mangaserie *Barefoot Gen*. Nakazawa, *Barefoot Gen*, 1.

toepassen op manga om zo de manga te demythificeren. Zoals eerder beschreven kan een betekende verschillende betekenaars hebben: het mythische concept heeft een onbeperkt aantal betekenaars (vormen) tot zijn beschikking. Om deze reden bespreek ik niet alle vormen uit *Barefoot Gen* maar een aantal toonaangevende vormen. Ook beperk ik me tot het eerste volume om de reden dat daarin de dagen voor de bom, de explosie van de bom en de destructieve gevolgen van de bom worden weergegeven en deze toonaangevend blijken te zijn in de komende analyse. De andere volumes gaan over de langetermijengevolgen van de atoombom. Dit zou voor een verdere analyse interessant kunnen zijn.

Op het niveau van het taal-object systeem is er het volgende aan de hand. Op de eerste pagina van de manga zijn de volgende panelen te zien.²³ Op de eerste drie panelen is een gewas te zien, waarop in het eerste paneel wordt getrapt. Uit de tekst is op te maken dat het om tarwe gaat. Dit is de betekenaar. De tarwe wordt in het tweede paneel schuin van onderen weergegeven, waardoor het groot en sterk oogt. De teksten van paneel 1 en 2 bevestigen dat tarwe sterk en stevig is, en zelfs terug groeit als erop wordt getrapt. Later in het verhaal, vanwege de vocale kritiek van Gens vader op de oorlogsinspanning, worden de Nakaoka's verbannen uit hun dorp als verraders en wordt hun tarweveld vernield.²⁴ Hoewel het jaren duurt om weer te groeien, verschijnt de tarwe weer. Dit is te zien op één van de laatste pagina's van het laatste volume van *Barefoot Gen*. Het betekende van tarwe is dus dat het sterk is en veerkrachtig. Het teken is de combinatie van de betekenaar tarwe en het betekende sterk en veerkrachtig.²⁵ Tot nu toe zijn de panelen besproken aan de hand van het eerste-ordesysteem.

23 Keiji Nakazawa, *Barefoot Gen: A Cartoon Story of Hiroshima*, vol. 1 (San Francisco: Last Gasp, 2004), 1. https://archive.org/details/manga_BarefootGen-v01/page/n1.

24 Nakazawa, *Barefoot Gen*, 86.

25 Thomas LaMarre, "Manga Bomb: between the lines of *Barefoot Gen*" (lezing, International Manga Research Center, Seika University, Kyoto, 2010), 266, <http://imrc.jp/images/upload/lecture/data/262-307chap18LaMarre20101224.pdf>.

Het teken uit het eerste-ordesysteem wordt de vorm in het tweede-ordesysteem. De vorm is de combinatie van de betekenaar tarwe en het betekende sterk en veerkrachtig. Deze vorm van een sterk tarwe loopt leeg/moet plaats maken voor een sterk Japan. De tarwe is voor de consument van de manga een symbool van de wedergeboorte van Japan. Ondanks dat het enige tijd duurt voordat tarwe is terug gegroeid, verschijnt de tarwe opnieuw. Net als tarwe ondergingen Japanners voor, tijdens en na de Tweede Wereldoorlog veel geweld en vernietiging. Naar schatting kwamen er meer dan 140.000 mensen om in Hiroshima en werden er 70.000 gebouwen met de grond gelijk gemaakt. Van een gebied van ongeveer 10.4 km² was bijna niets over. De Japanners herstelden zich en vijftig jaar later was Hiroshima herbouwd tot een bloeiende stad.²⁶ Dat Japan ondanks vertrapping en net als tarwe terugkomt, wordt in *Barefoot Gen* als een natuurlijk beeld gepresenteerd.

Dit is het concept van de mythe ‘veerkracht en wedergeboorte van Japan’. De relatie die het mythische concept verbindt met de betekenis ervan is een relatie gekarakteriseerd door vervorming. Het concept vervormt de betekenis: de tarwe is ‘berooft’ van haar geschiedenis en veranderd in een gebaar. Wat het concept, ‘de wederopbouw van Japan na de oorlog’, verstoort, is de veerkrachtigheid en sterkte van tarwe. Deze vervorming is de motivatie achter de mythe. Met andere woorden, de mythe wordt meer bepaald door haar intentie ‘ondanks de oorlog komt Japan erbovenop’ dan door haar letterlijke betekenis ‘tarwe is een sterk en veerkrachtig gewas’.

Ook is de mythe van de veerkracht en wedergeboorte op een andere manier terug te zien, namelijk in het terugkerende beeld (meer dan twintig keer in het eerste volume) van de zon. De zon onderbreekt de manga zonder verwijzing naar het verhaal of de emoties van de personages. De afbeelding van de zon krijgt figuurlijke kracht.²⁷ De zon laat het verstrijken van tijd zien en het telkens opnieuw beginnen van een nieuwe dag. Net als de dag zal Japan telkens weer opnieuw beginnen.



Fig. 6: Deze illustratie is afkomstig uit de mangaserie *Barefoot Gen*. Nakazawa, *Barefoot Gen*, 126.

26 Noelle Leslie dela Cruz, "Surviving Hiroshima: An Hermeneutical Phenomenology of *Barefoot Gen* by Keiji Nakazawa," *The Polish Journal of Aesthetics* 43, nr. 4 (2016): 29-30, doi: 10.19205/43.16.1.

27 LaMarre, "Manga Bomb: between the lines of *Barefoot Gen*," 290.

Verder heeft de zon, in het eerste-ordesysteem, een ander betekende. Ter illustratie: Op het tweede paneel is er een grote zon te zien waar iedereen naartoe buigt.²⁸ In deze panelen is de zon de belangrijkste betekenaar. Het betekende dat daarbij hoort is Japan, het land van de rijzende zon. Echter, in de tekstballonnen staat dat ze naar de keizer toe buigen. Het teken is dan 'zon als verwijzing naar de keizer'.

Dit teken 'zon als verwijzing naar de keizer' fungeert in het tweede-ordesysteem als vorm. Deze vorm maakt plaats voor het mythische concept van de zonnegodin *Amaterasu*. Het woord *amaterasu* is de beschaafde vorm van *amateru*, wat 'stralend in de hemel' betekent.²⁹ De zonnegodin *Amaterasu* is de mythische voorouder van de keizerlijke familie. In het Japan van voor het einde van de Tweede Wereldoorlog had de keizer een goddelijke status (na de Tweede Wereldoorlog verloor de keizer deze status). De teelt van rijst en tarwe wordt aan de zonnegodin toegeschreven omdat ze voor vruchtbare grond zorgt. Met andere woorden, door de vruchtbare grond wordt er nieuw leven gecreëerd.³⁰ Daarnaast wordt *Amaterasu* geassocieerd met het verloop van tijd doordat ze het onderscheid markeert tussen dag en nacht, een markering van een nieuwe dag, een nieuw begin.

Het mythische concept vervormt de betekenis: de zon is 'beroofd' van haar geschiedenis, veranderd in een gebaar. Wat het concept, de wederopbouw van Japan na de oorlog, verstoort, is de verwijzing naar de keizer en de markering van dag en nacht. Deze vervorming is de motivatie achter de mythe. Met andere woorden, de mythe wordt meer bepaald door haar intentie: 'ondanks de oorlog komt Japan erbovenop', dan door haar letterlijke betekenis: 'de zon geeft aan dat het dag is' of 'de zon staat symbool voor de keizer'. Naast tarwe en de zon is het element vuur een belangrijke vorm van veerkracht en wedergeboorte. In het eerste-ordesysteem bestaat het teken uit de betekenaar, namelijk vlammen, en het betekende, namelijk de immense impact van de atoombom. Dit teken verandert (in het tweede-ordesysteem) in de vorm. De betekenis van de vorm moet deels inboeten voor de betekenis van het mythische concept. Het mythische concept is de vele branden die veroorzaakt werden door de atoombom die alles en iedereen met de grond gelijk maakte. De bom explodeerde boven de stad met een schitterende flits van paars licht, gevolgd door een oorverdovende explosie en een krachtige schokgolf. Een brandende vuurbal omhulde uiteindelijk het gebied, de temperaturen waren te vergelijken met die van het oppervlak van de zon en een gigantische paddenstoelwolk kroop op uit de stad als een boze grijze geest. Getuigenissen zoals die van Nakazawa kunnen alleen worden gegeven door degenen die de situatie hebben meegemaakt. Het element vuur heeft een paradoxale aard, het staat zowel voor vernietiging als voor wedergeboorte.

28 Nakazawa, *Barefoot Gen*, 126.

29 Matsumae Takeshi, "Origin and Growth of the Worship of Amaterasu," *Asian Folklore Studies* 37, nr. 1 (1978): 3.

30 Karlyn Kohrs Campbell, "Inventing Women: From Amaterasu to Virginia Woolf," *Women's Studies in Communication* 21, nr. 2 (herfst 1998): 115.

Deze paradoxale aard is te zien in de panelen op de pagina hiernaast.³¹ In het eerste-ordesysteem is de betekenaar de baby die omhooggehouden wordt tegen een achtergrond van vuur. Het betekende dat hierbij past is geboorte ondanks de destructieve kracht van het vuur. De combinatie van de betekenaar en het betekende is het teken.

In het tweede-ordesysteem wordt het teken de vorm. De betekenis van de vorm moet inboeten voor de betekenis van het mythische concept. Het mythische concept is dat Japan herboren zal worden uit het vuur, net als de baby lijkt te doen. Hierbij kan gedacht worden aan de Griekse mythe van de feniks.³² In de Griekse mythologie is een feniks een langlevende vogel die cyclisch regeneert of opnieuw wordt geboren. In verbinding met de zon krijgt een feniks nieuw leven door uit de as van zijn voorganger te ontstaan. Volgens sommige bronnen sterft de feniks in een vertoon van vlammen en verbranding. Net als de feniks wordt Japan opnieuw geboren nadat het in vlammen is gestorven.

Deze Griekse mythe van de feniks zou in Japan minder aantrekkingskracht kunnen hebben omdat de Japanse traditie een eigen geschiedenis heeft die, in tegenstelling tot de westerse, minder evident te herleiden is tot de Griekse mythologie. Het fundamentele aspect van het mythische concept moet worden toegeëigend, wil de mythe haar aantrekkingskracht hebben. Het gegeven dat de mythe van de feniks niet uit de Japanse traditie komt zou kunnen leiden tot een mindere mate van toe-eigening.

Desalniettemin kennen Japan en China wel een feniks in hun mythologie: de *Fenghuang*. De *Fenghuang* wordt in de westerse wereld Chinese feniks of gewoon feniks genoemd. In China en Japan was het een symbool van het keizerlijke huis en vertegenwoordigde het vuur, de zon, gerechtigheid, gehoorzaamheid en trouw. Soms wordt de *Fenghuang* gebruikt als markering van een nieuw begin.³³ Echter, de overeenkomsten met de westerse feniks zijn niet één op één. De Chinese feniks wordt bijvoorbeeld niet direct verbonden met het herrijzen uit vlammen.



284

Fig. 7: Deze illustratie is afkomstig uit de mangaserie *Barefoot Gen*. Nakazawa, *Barefoot Gen*, 284.

31 Nakazawa, *Barefoot Gen*, 284.

32 Patrick Hugh, *The Phoenix Risen from the Ashes: Postwar Japan* (Yale University, Economic Growth Center, 1970), 2.

33 Sheldon Hsiao-peng Lu, *Transnational Chinese Cinemas* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1997), 116, <https://doi-org.ru.idm.oclc.org/10.1515/9780824865290>.

Conclusie

Concluderend is het antwoord op de vraag “Kan de manga ‘*Barefoot Gen*’ gezien worden als vehikel voor een mythe?” niet eenduidig. Er kan gezegd worden dat vanuit westers perspectief *Barefoot Gen* een vehikel is voor mythen. Echter, manga is een Japans fenomeen. Zou manga in deze context begrepen moeten worden?

Wil je meer van Doortjes masterscriptie lezen? Contacteer dan Spleijstof!



Fig. 8: Het oorspronkelijke Japanse voorblad van het eerste volume van *Barefoot Gen*.



Philosopher on the Job Market

Ilaria Flisi



Jim Burgman

Exploring the unspeakable

I thought about getting a tattoo at least five times with five different designs. The first time, in my Coldplay phase (although I should say one of my Coldplay phases), I wanted a tattoo with the title of one of their songs. The second time, I went for a drawing of a hedgehog who uses one of his spines as an arrow. A friend of mine made it for me as a visual representation of my personality, and it was supposed to mean something like ‘a determined hedgehog’. The third time, I wanted a cactus. The fourth time, a carrot. For, if you know me, you will also know that carrots are always part of my lunch. Every. Single. Day. The fifth time, touched by the work of photographer Laura Dodsworth, I thought about a breast.

Needless to say, my indecisiveness became inertia. I did not get any of them.

Defeated by my tattoo-vacillation, I was determined to find out what mysterious bonds could tie together philosophy, art and tattoos. I ended up Skyping Jim Burgman on Easter Sunday. Video calling with someone you have never met before can be pretty awkward, especially (and maybe paradoxically) because, contrary to what happens in a regular interview setting, you enter their private zone. You see the room where they are sitting, which, in the majority of the cases, is their studio, living room or bedroom. You see how they decorated it, what they have lying around, the colors of the walls, and other small things that tell you something about their personality. In my case, I got to see Arthur, Jim’s cat, who tried to grab his attention a few times at the beginning of the interview and then, as every cat on the planet, started to mind his own business.

To avoid gaffes later on, I immediately ask Jim a basic, yet introductory question: “How do you define yourself? As a tattoo artist or illustrator?”

“It’s both actually,” Jim admits chuckling, “I get my salary by making tattoos but I like to draw and illustrate. I started to draw when I was a kid, long before I started tattooing, so there is not a clear-cut difference to me.”

The natural follow-up question is how he started his career as tattoo artist. As the best things in life, it turns out to have been quite an accident. “One of my brother’s friends bought a tattoo machine on *AliExpress* and, knowing that I was good at drawing, asked me to do a tattoo on him. I wasn’t really sure about that, but then

I realized that he wasn't able to draw at all, and that if I had let him do it himself it would have been a real disaster. So I tried, and it came out pretty good for it being the first time. The same person knew someone who was working at a tattoo shop and, after having been introduced to them, I got offered an apprenticeship there. I was a bit hesitant at the beginning, but one week later I started. I learned about the technique, the hygiene measures, and I practiced a lot."

"I see. But why did you study philosophy in the first place?" I say genuinely curious but maybe in a slightly inquisitive manner.

"Well, I was interested in the subject." Jim replies promptly. "After high school I tried art school, but it wasn't for me..."

"Oh, why not?" I ask, interrupting him, while thinking quite naively that an artist who does not like art school is a quite funny combination.

"In my experience, art school was really about the concepts and the stories behind the artwork in a way. I really wanted to learn more about the techniques, how to paint and draw better. I wanted to be a better artist, while in art school I had the feeling that the focus was mainly on the narrative behind an artwork. I could have made up a really good story about a not very good piece of work and it would have been okay for my degree. It simply was not my goal or what I wanted, so I quit."

"And then?" I ask quite impatiently.

"And then, after a lot of searching, I decided to go for philosophy," Jim answers patiently following me in my detours.

"Oh, now we are back on track!" I think, ready to just be quiet and let him continue the story. "So, you were saying... You started philosophy because you were interested in the subject."

"Yes," he resumes, "I started my bachelor in philosophy because I was genuinely interested in it. Honestly, I didn't plan on finding a job in philosophy afterwards. Most of the people I know who studied philosophy in their bachelor, went in another direction later on, and that was my plan as well. I wanted to develop myself and my way of thinking. I loved to read philosophical texts, but I would have liked to find a job as an illustrator later on. And then, everything happened



fig. 1: © Jim Burgman

earlier than I thought. For a period, while I was in my second year, I tried to do both but I noticed that, in this way, I was not able to do my best. I had to make a choice, and focus on one thing, so I quit philosophy."

I have to say that, perhaps because among the interviews I have done so far this is the one I was less familiar with, I spent a few hours preparing for the interview. I looked at Jim's portfolio, checked his website, followed his Instagram stories and stuff. At the same time, probably scared of coming across as a bit of a stalker, I was reluctant to share my information, so my plan was to drop bits of what I have seen or read every now and then during our conversation. Yet, my plan was about to be shattered. "Looking at your portfolio," I start with nonchalance, "most of your work is inspired by surrealism. How did you develop your own style?"

"When I started drawing, I was mostly inspired by other artists. I remember looking at their paintings or drawings and thinking that I wanted to be able to draw like them. Also, when I was young, I used to read many comics. My favorite was *Joop Klepzeiker*," Jim giggles, "I know that most people find it disgusting, but I liked the way it was drawn. I was also looking up to Gustave Doré, who made wonderful wood engravings, and Salvador Dalí. At the beginning, I was trying to emulate them. Now, although I am still influenced by them, I've developed my own style."

"Right. Looking at your Instagram page," and there goes the second hint that I have been gathering some info, "it seems that your work is also inspired by the human body. On your website you say that you are inspired by nature, philosophy, dreams..."

"True, I find dreams particularly interesting and fascinating. When I was a kid, I used to have many nightmares and, in general, I have a lot of images in my head that I cannot express in words. I found out that the only way to take them out and find some relief was to draw them. Maybe this could be therapeutic too, somehow. If I draw them, other people can relate and find something of themselves in it. It doesn't matter if their meaning is different from the one I had in mind while drawing them. I think everyone should be able to look at my drawings and find their own meaning. That's something I really like about my job."

"So, drawing, more than painting, is what you thrill to," I add, thinking that I have not really seen anything besides drawings or tattoos on his Instagram profile.

"Yeah, just drawing. I mean I do other stuff as well in my free time but I draw, mostly." "Oh yes!" I say a bit too enthusiastically, "I saw on your Instagram stories that in the past few days you were making a drawing and then putting it on the back of a jacket and coloring it in." And goodbye to my plan to remain discreet.



fig. 2: © Tom Holti

“Yes,” Jim does not seem to mind too much that I have been sneaking into his profile, and continues, “I am still working on that.” He takes the drawing, which was probably hung on the wall in front of him, and shows it to me. Pretty cool (as you can see!).

At that point, I remember he told me, while we were emailing about this interview, that he is about to open his own studio with a friend. This, however, makes me wonder how his days would be if he was not busy with starting a new business. What intrigues me is, in particular, how he organizes his creative work. Is there a clear separation between drawing something just for fun and drawing something you will be paid for?

“No, there is not really a way to take them apart. I usually make drawings in my own free time. Then, I share them on social media, and sometimes it happens that people like them and message me asking if the design is still available.” Jim explains and, perhaps noticing my confused expression, continues, “I don’t do the same drawing twice, I think it’s nice that everyone has a unique tattoo. That’s one of the reasons why people ask particularly for me at the studio, they know I will make something no one else will ever have.”

“How cool!” I comment quite dazzled by the idea of having a one of a kind tattoo. “And then, what happens next?”

Jim kindly goes on explaining, “Then we make an appointment. On the day itself, we decide together on the size and the exact place of the tattoo, because certain drawings look better on a particular part of the body. When this is decided, I make the stencil and start tattooing,” he concludes saying this last sentence in a very natural way. It is curious, if you think about it, that there are certain experiences in our lives that allow two completely different point of views. Take, for instance, the experience of getting a tattoo, or graduating, or giving birth. The person who is getting the tattoo, or is about to graduate or give birth, will maybe go through that experience only once in their lifetime, and therefore attaches a particular meaning to it. Yet, if you see the experience from the point of view of the tattoo artist, or the professors in a graduation ceremony, or the nurses and doctors in the delivery room, these are quite ordinary activities and have almost lost their once-in-a-lifetime taste.

My next thought is about the drawings themselves. All the five times I thought about getting a tattoo, I had pretty clear in my mind the design I wanted, and I have never thought about the fact that the tattoo artist might have found my idea pretty ugly or just not in line with her/his own style. Once again, I turn to Jim and ask him how he finds a balance between drawing something that the client likes and something that reflects his own artistic style.

“Honestly, I like when people come to me because they like my style. Of course, they can also contact me with their own idea, and I will try to make something out of it that is a sort of compromise between the two. But I find it nice that people trust me to develop their idea into something that reflects my creativity. I think this is the

main reason why it is important for a tattoo artist to have a unique style. The tattoo industry is growing pretty fast so it's important that you have something original, unique and special that takes you apart from the other artists on the market."

"Are there images that you would refuse to tattoo?" I ask thinking about political logos for instance, but also about the debate that animated the web when Brooklyn Beckham (the eldest son of the ex-football player David Beckham and of the ex-Spice Girl Victoria Beckham), got a tattoo of a Native American with traditional headdress, which many people found offensive and disrespectful towards indigenous people.

"I haven't had that experience yet, but it could happen if I strongly disagree with something or find a design offensive. I mean, it already happened that I refused to do certain tattoos, although I did it for different reasons.

For instance, if someone comes in and wants a tattoo that doesn't reflect my style at all, or they want something on their face, or on their hands, while not having any other tattoo, I will say no. The face and the hands are the most extreme positions, so not a good place to start with."

This last sentence makes me automatically look at his hands (the face had already been checked while talking, no tattoos there). No tattoos there either. Skype calls, as many fans of the 'all dress up in the upper body while still in underwear in the lower body' know, do not allow you to see much. So, without even thinking about it, the question "Do you have many tattoos?" comes out of my mouth.

He cracks a smile, "Do you expect me to have many tattoos?"

"Well, more than an average person," I respond while looking outside the camera of the laptop, and trying to bashfully hide that the way he returned my question took me a bit by surprise.

He laughs, phew, good sign, "For a tattoo artist I am pretty clean."

'One last question to satisfy your curiosity and then back to philosophy, Ilaria!' I tell to myself while asking Jim, "What is the most philosophical reason you've ever heard to get a tattoo?"

"Actually," he starts, "I think the main reason why people should get a tattoo is because they like it from an aesthetical point of view. You will have it on your skin for your whole life, and you have to look at it every day, so it is important that you get something you think you will still like in ten years. Ideas change and the way you think about things changes as well, while it is more difficult to change what you find

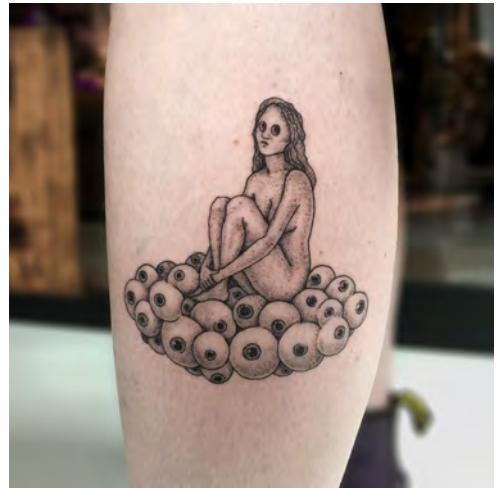


fig. 3: © Jim Burgman

beautiful. So, I personally think that the reason behind a tattoo is secondary to its look. Yet, I do understand people who get a tattoo with a more or less deep meaning behind it. For instance, the first thing I tattooed on myself was an owl, the symbol of philosophy and wisdom. At the time, I was still studying philosophy so I thought of combining the look of an animal I liked, and the philosophical meaning behind it.”

Okay, time to go back to the relationship between philosophy, art and tattoos. As a student who is trying to combine art history and philosophy in her thesis, I have to say that it is not the case that philosophers are disinterested in art, quite the opposite. However, it seems that many scholars have a practical approach to art, and

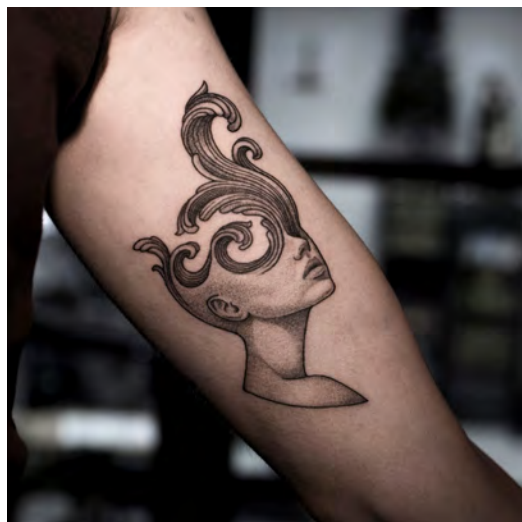


fig. 4: © Jim Burgman

they see art mainly as a way of expressing philosophical concepts. This probably has to do with one of the most famous theories ever formulated to interpret an artwork, namely the iconographical-iconological method as practiced by Erwin Panofsky. According to Panofsky, a piece of art should be analyzed in three stages. First, we just have to rely on our practical experience and describe the figures in the scene (pre-iconographical description). Then, we have to use our knowledge of literary sources, allegories and of the customs of a particular society to go beyond the mere description and be able to say what is really happening (iconographical analysis). Finally, philosophy can help us in interpreting the intrinsic meaning of the events,

the essential tendencies of the human minds and so on (iconological interpretation). However, this means to consider art as a sort of handmaid of philosophy, and not as an activity that has its own reasons and its own authority. While thinking these things aloud, I wonder what art could teach to philosophers. Thankfully, Jim has an answer ready for me.

“Philosophy is all about words. Words are the tools philosophy uses to express certain ideas and communicate them. But words are limited somehow, certain things cannot be put into words. That’s when images, music, performances, and other forms of art come on the scene. They are able to convey ideas, concepts, emotions, you couldn’t express in any other way. Maybe this comes from my personal experience, I have always been a visual thinker and that’s why I found philosophy pretty hard. Everything I was thinking had to be verbalized, but for me this is just not possible sometimes. With art I could express myself directly, without passing through another medium.”

But of course, as in every relationship, this is a two ways street. So, there is also something art can learn from philosophy. For instance, while looking at Jim's portfolio, I could not help but notice the copious amount of drawings of naked bodies, female especially. The bodies of these women are very *very* close to what our societies consider *the* perfect body: skinny, large and firm breasts, with some muscles but not too manly, tiny waists, and so on. I really do not mean to accuse Jim's work of perpetuating the stereotypes associated with women and their bodies, yet, I do ask myself what is the role and responsibility of art in this.

Jim patiently waits for me to finish my intricate thought, and pauses a bit while thinking about his answer.

"Well, if I have to speak for myself," Jim begins, "I like to draw every kind of body but I also have to sell my drawings. I have drawn less aesthetically pleasing bodies in the past, but then they were not as successful as the more *perfect* bodies, as you called them."

Interesting. This reminds me of what Edward Said said about the relationship between capitalism and the fine arts. With capitalism, art has become 'commercial' in Said's opinion, and the tacit rule that what makes a person an artist it to be able to sell her paintings has been laid down. It is quite sad to observe that after more than forty years Said is still right about this.

"Also," Jim continues, "I learned how to draw bodies from a book, *Figure Drawing for All It's Worth* by Andrew Loomis (1943), an influential illustrator who wrote a series of art instruction books. In the book, he mentions a few proportions that should be respected while drawing a human body. For instance, the wrists are a bit below the crotch, the elbows are on the same line as the navel, in the female body the waist is one head unit, and so on. If you follow these rules, you get what you called the *ideal* body. It is simply the standard way of drawing bodies." Another interesting point from a philosophical point of view. After the interview, I looked for the book, I found it, and, while leafing through the pages, I noticed that what the author describes as *the* male or female body, is actually only *one* possible human body (and a quite ideal one if you ask me) among many. Intriguing how what we consider objective, anatomically precise, and therefore scientific knowledge, is actually a generalization of a pretty unrealistic standard.

While I think about this, Jim returns my initial question, "I honestly don't think about what my drawing can mean for people who might compare them to their own body." He hesitates for a while, "I don't know, what do you think about it?" He asks and, for the second time in the interview, my own questions backfire on me. With my renowned ability of answering to simple questions with bloody long answers, I start by saying that what art considers beautiful is a reflection of what the culture in that specific time finds beautiful. Yet, art can also have a revolutionary role, by painting or reproducing bodies in certain ways art can change our idea of what is beautiful. "But yes," I add, "I do think that art can be responsible for making people feel more or

less happy about themselves. While looking at a female body that everyone considers beautiful, I think it comes quite natural to compare yourself to that and, if you do not find any resemblance, to think that your body is not beautiful. I think it is a responsibility art has, although artists are not always aware of this,” I conclude, delighted by the dialogic dynamic of this interview.

“True, and also what is considered beautiful changes over time,” Jim says, taking back the Skype floor, “Peter Paul Rubens, for instance, drew women who would be



fig. 5: © Jim Burgman

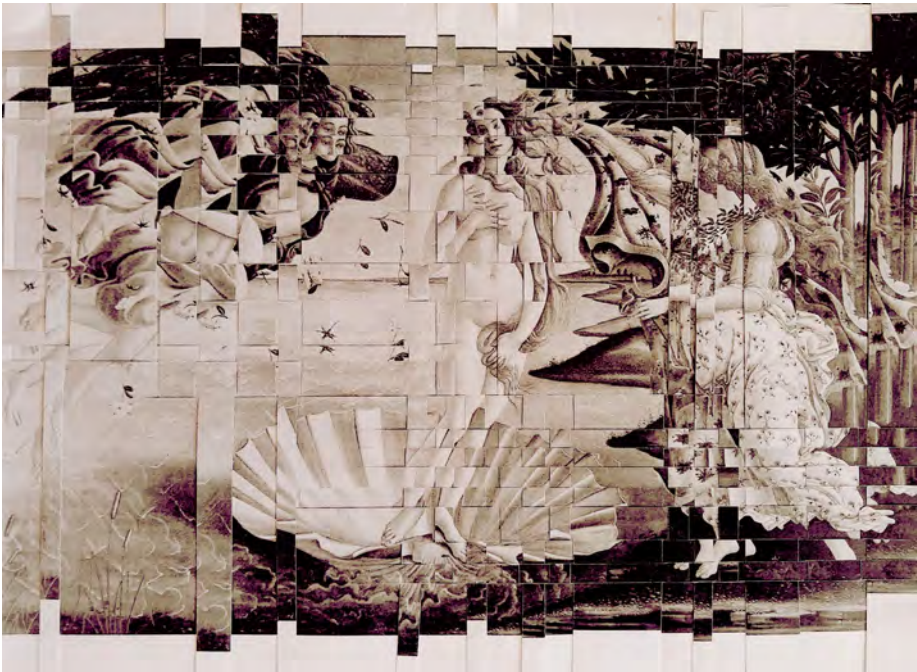
considered plus size models today but maybe in his time that was the ideal. Of course, as I said, the market influences my style and my way of drawing. When I started tattooing, my drawings were sketchier and weirder, but then not many people wanted them on their skin. Weird drawings are nice, unless they are too weird and rough looking. So I started making more precise and refined drawings to meet the taste of the people more. The bright side is that, once you have more people who like your style, you can experiment more and try out new things, and you have more freedom. So perhaps this is actually a good moment to include some diversity in the way I draw bodies.” He stops, chuckles and then continues, “My girlfriend, for instance, made me notice that I usually don’t draw girls with curly hair, so I made a drawing inspired by her curls and gave it

to her as a present. To be honest, there wasn’t really a reason behind my not drawing curly girls. I just needed someone who made me notice that to start including some more diversity in my work. And the same goes for this case, although I haven’t thought of it before, this is something I will keep in mind in the future.”

We say a few last words, we tell each other to take care during this quarantine and we hang up. I might not have solved my tattoo-vacillation, and I might change my mind another five times before getting a tattoo (if I will ever even get one), but at least I started to draw some connections between art and philosophy. Two disciplines that I equally respect and cherish. And if, in my possible philosophical future, I will be able to keep in mind what art can teach to philosophers, then that would already be a great start.

SPLIJT | STOF

ZOEKT | ARTIKELEN



Waarneming en filmfenomenologie

Job Berende

De acteurs die voor het verhaal waarvan men had genoten bijeengekomen waren, waren allang weer naar alle windstreken uitgevlogen; slechts de schaduwbeelden van hun productie had men gezien, miljoenen plaatjes van ultrakorte duur, waarin men hun handelen al filmend ontleed had, om het zo vaak men wilde snel en flikkerend te projecteren en aan het element van de tijd terug te geven. Het zwijgen van het publiek na de illusie had iets doods en afstotelijks. De handen waren machteloos tegenover het niets. Men wreef in zijn ogen, staarde voor zich uit, schaamde zich voor het licht en verlangde terug naar de duisternis om weer te kunnen toekijken hoe dingen die hun tijd hadden gehad, in verse tijd overgeplant en met muziek opgesmukt waren, zich opnieuw afspeelden.¹

Dit citaat is afkomstig uit het boek *De Toverberg* van Thomas Mann. Het beschrijft een groep mensen in het begin van de 20^e eeuw die volledig overdonderd en in de war is na het zien van een film in de bioscoop. Dit gevoel dat een film kan geven, het meegenomen worden in een andere wereld, kennen de meesten van ons. Films zijn al sinds het begin van de 20^e eeuw een interessant en veel onderzocht onderwerp binnen de filosofie. Een tak in de filosofie die met name veel interesse heeft getoond in dit onderwerp is de fenomenologie.

Zo haalt Merleau-Ponty in verschillende werken films aan om als voorbeeld te dienen voor zijn ideeën. Daarnaast heeft hij een essay geschreven genaamd *The Film and the New Psychology*, waarin hij zijn fenomenologische filmtheorie uiteenzet. Dit essay en andere werken van Merleau-Ponty zijn van grote invloed geweest op de filmtheorie en de heropleving van de fenomenologische filmtheorie in de jaren negentig.

In dit essay geef ik een weergave van de filmfenomenologie van Merleau-Ponty. Ik bespreek eerst wat 'waarneming' precies inhoudt binnen de fenomenologie van Merleau-Ponty. Vervolgens gebruik ik dit begrip om de fenomenologische filmtheorie van Merleau-Ponty uit te leggen.

1. Waarneming bij Merleau-Ponty

Om de filmtheorie van Merleau-Ponty te kunnen begrijpen is het belangrijk om eerst een duidelijk overzicht te krijgen van wat Merleau-Ponty bedoelt als hij het heeft over 'waarneming'. Waarneming bij Merleau-Ponty is een erg uitgebreid en complex begrip dat opgebouwd is uit andere begrippen.

Om te beginnen zet Merleau-Ponty zich af tegen de ideeën van wat hij de 'klassieke psychologie' noemt. Volgens deze klassieke psychologie is het visuele veld

1 Thomas Mann, *De Toverberg*, (Amsterdam: Uitgeverij de Arbeiderspers, 2012), 396.

een ‘mozaïek van sensaties’.² Wat hiermee bedoeld wordt is dat wij in ons netvlies verschillende onderdelen hebben die individueel verschillende stimuli ontvangen, waaruit wij dan een geheel opmaken door middel van ons intellect.³ Een voorbeeld van een waarneming gezien als een mozaïek van sensaties zou een geval zijn waarin wij naar verschillende noten luisteren en er tenslotte voor onszelf een melodie van maken. Een belangrijk begrip in deze formulering is ‘sensatie’: Merleau-Ponty beschouwt sensaties als de manier waarop we worden aangedaan door, en onderhevig zijn aan, de staat van onszelf.⁴

Merleau-Ponty gaat tegen dit idee van de klassieke psychologie in aan de hand van een gedachtegoed dat hij de ‘nieuwe psychologie’ noemt. Volgens de nieuwe psychologie is ons visuele veld niet een ‘mozaïek van sensaties’, maar moeten we het zien als een ‘systeem van configuraties’.⁵ Wat hij hiermee bedoelt is dat wij niet eerst verschillende elementen waarnemen en die vervolgens samenvoegen door middel van ons intellect, maar dat wij een object waarnemen als een eenheid.⁶

Merleau-Ponty legt dit uit aan de hand van het onderscheid tussen noten en een melodie. Zoals gezegd is het volgens Merleau-Ponty niet zo dat wij een melodie van nature ervaren als individuele noten die wij vervolgens via ons intellect samen-

voegen tot een melodie. Wij ervaren de melodie al als een geheel van noten. De samenhang en de structuur van de melodie zorgen voor een geheel en hier is helemaal geen tussenspel van het intellect voor nodig. Hierdoor veran-

Merleau-Ponty zegt daarentegen dat de zintuigen weldegelijk in contact met elkaar staan.

dert een melodie ook niet wanneer we alle individuele noten een octaaf verhogen: we veranderen immers niets aan de verhouding en structuur van de melodie. Zouden we die echter wel veranderen, bijvoorbeeld door het tempo aan te passen, dan zou het resultaat een nieuw geheel vormen.⁷

Een ander punt van de klassieke psychologie waartegen Merleau-Ponty zich afzet, is het idee dat onze zintuigen compleet losstaan van elkaar. De klassieke psychologie zou bijvoorbeeld stellen dat het licht dat wij waarnemen met onze ogen als wij een kleur zien geen invloed heeft op onze oren. Merleau-Ponty zegt daarentegen dat de zintuigen weldegelijk in contact met elkaar staan. Zo kunnen wij van een kussen zeggen dat het er zacht uit ziet, ondanks dat de zachtheid van een object enkel waar

2 Maurice Merleau-Ponty, *Sense and non-sense*, (Evanston: Northwestern University Press, 1964), 48.

3 Merleau-Ponty, *non-sense*, 48.

4 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, (Oxford: Routledge, 2012), 3.

5 Merleau-Ponty, *non-sense*, 48.

6 Merleau-Ponty, *non-sense*, 48.

7 Merleau-Ponty, *non-sense*, 49.

te nemen is door het object te voelen. Hieruit concludeert Merleau-Ponty dat wij als mensen waarnemen op een totale manier, met ons hele wezen: “I perceive in a total way with my whole being; I grasp a unique structure of the thing, a unique way of being, which speaks to all my senses at once.”⁸ Door de structuur van objecten kunnen we waarnemen met al onze zintuigen tegelijkertijd.

De psychologische stroming waar Merleau-Ponty veel van zijn ideeën uit afleidt is de gestaltpsychologie. Gestaltpsychologie heeft als uitgangspunt dat het geheel van iets verschillend is van de individuele onderdelen, en dat organismes over het algemeen gehele structuren waarnemen in plaats van losse onderdelen.⁹

Ten slotte zet de nieuwe psychologie zich af tegen de waarde die de klassieke psychologie hecht aan introspectie. Waar introspectie in de klassieke psychologie nog gezien werd als de enige manier om *psychic facts* te begrijpen, zoals woede of angst, toont de nieuwe psychologie aan dat introspectie weinig begrip toevoegt.¹⁰ Als we deze *psychic facts* bestuderen door middel van introspectie blijkt dat er weinig te beschrijven valt, naast kleine lichamelijke veranderingen zoals een warm gevoel. We zien echter niets dat in de buurt komt bij de essentie van hetgeen we willen beschrijven.¹¹ Volgens de nieuwe psychologie blijkt dat de manier waarop wij ons voelen veel beter te beschrijven is aan de hand van ons gedrag:

Each time I find something worth saying, it is because I have not been satisfied to coincide with my feeling, because I have succeeded in studying it as a way of behaving, as a modification of my relations with others and with the world, because I have managed to think about it as I would think about the behavior of another person whom I happened to witness. [...] [T]he meaning must, so to speak, adhere to the behavior.¹²

De betekenis en de beschrijving van onze gevoelens verhoudt zich altijd tot de manier waarop wij ons gedragen. Om de betekenis van een *psychic fact* te kunnen begrijpen zullen we moeten kijken naar de manier waarop het functioneert in het menselijk leven en welk doel het dient.¹³ Dit betekent dus ook dat de *psychic facts* zichtbaar zijn voor andere individuen. Hiermee duidt Merleau-Ponty ook op het onderscheid tussen *mind* en *body* waar hij vanaf wil. Psychologie kan, volgens hem, pas vooruit-

8 Merleau-Ponty, *non-sense*, 50.

9 Adam Augustyn, *Encyclopaedia Britannica*, s.v. “Gestalt Psychology,” laats aangepast 28 november, 2018. <https://www.britannica.com/science/Gestalt-psychology>.

10 Merleau-Ponty, *non-sense*, 52.

11 Merleau-Ponty, *non-sense*, 52.

12 Merleau-Ponty, *non-sense*, 52.

13 Merleau-Ponty, *non-sense*, 53.

gang tonen als het afkomt van dit onderscheid.¹⁴ Wij zijn dus geen begripend wezen dat de wereld om zich heen construeert, maar we bevinden ons in de wereld en we zijn ermee verbonden door middel van een natuurlijke band.¹⁵

2. Fenomenologie en film

De theorie die hierboven is besproken vormt het fundament voor de filmtheorie van Merleau-Ponty. Volgens Merleau-Ponty is film een *perceptual object* en is zijn theorie over waarneming in het algemeen toepasbaar op onze waarneming van een film.

2.1 Film als Gestalt

Net zoals onze waarneming is film volgens Merleau-Ponty geen optelsom van een aantal afbeeldingen, maar een *temporal Gestalt*.¹⁶ Volgens Daniel Yacavone kan een *temporal Gestalt* worden gedefinieerd als: “An intentionally organized whole that changes and moves in time, through which a meaning dimension emerges successively, and as a result of the cumulative and iterative relation between parts and elements.”¹⁷

Om duidelijk te maken wat dit precies inhoudt gebruikt Merleau-Ponty het bekende voorbeeld van de regisseurs Kuleshov en Pudovkin, waarin het publiek drie verschillende korte fragmenten te zien krijgt. De fragmenten bestaan uit: als eerste een shot van een kom soep, gevolgd door een shot van het gezicht van een man; als

tweede een shot van een jonge vrouw in een doods-kist, gevolgd door een shot van het gezicht van een man; en als derde een shot van een kind dat speelt met een teddybeer gevolgd door een shot van het gezicht van een man. Wat het publiek niet weet is dat het shot van het gezicht van de man drie keer exact hetzelfde shot is. Ondanks dat het elke keer exact hetzelfde was, werd de gezichtsuitdrukking van de man alle drie de keren verschillend

Ondanks dat het elke keer exact hetzelfde was, werd de gezichtsuitdrukking van de man alle drie de keren verschillend beschreven.

beschreven. Na het zien van de drie fragmenten werd het publiek de vraag gesteld om de emotie van de man te beschrijven voor elk fragment. Bij het fragment met de kom soep werd zijn uitdrukking als nadenkend beschreven, bij het shot van de jonge vrouw in de doods-kist werd zijn uitdrukking als droevig beschreven en bij het shot het spelend kind werd het beschreven als vreugdevol.¹⁸

14 Merleau-Ponty, *non-sense*, 53.

15 Merleau-Ponty, *non-sense*, 53.

16 Merleau-Ponty, *non-sense*, 54.

17 Daniel Yacavone, “Film and the Phenomenology of Art: Reappraising Merleau-Ponty on Cinema as Form, Medium and Expression,” *New Literary History* 47 (2016): 167-168.

18 Merleau-Ponty, *non-sense*, 54.

Volgens Merleau-Ponty toont dit aan dat de betekenis van een shot afhankelijk is van wat hetgeen dat eraan voorafgegaan is. Door de context die ontstaat door middel van hetgeen eraan voorafging, wordt er een nieuwe realiteit gecreëerd die méér bevat dan de optelsom van alle afbeeldingen. Door deze context krijgt een film pas betekenis. Hierdoor krijgen we ook het idee dat de dingen die in de film gebeuren in dezelfde wereld plaatsvinden. Het is niet zo dat de dingen die in deze twee shots te zien zijn in andere werelden bestaan, de blik van de man is gekoppeld aan de objecten die hij ziet: ze bestaan naast elkaar in de wereld.¹⁹

Volgens Merleau-Ponty is de manier waarop een film betekenis heeft te vergelijken met de manier waarop een object een betekenis heeft. Zoals ik hierboven al kort heb uitgelegd begrijpen wij objecten niet enkel als geïsoleerd. Integendeel, door onze aanleg om de wereld als *geheel* waar te nemen en omdat we gelijktijdig bestaan met objecten, kunnen we ze begrijpen.

Dit geldt ook voor de manier waarop een film betekenis heeft. Het zijn niet de losstaande feiten die ons een begrip geven van wat een bepaalde film betekent, maar het zijn de temporele structuur en het ritme die wij ervaren tijdens het kijken van de film die ons de betekenis van de film geven: “A movie is not thought; it is perceived.”²⁰ Dit is wat film speciaal maakt volgens Merleau-Ponty. We krijgen niet een presentatie van de gedachten van een personage, maar we krijgen zijn gedrag te zien. Dit zorgt ervoor dat we ondervinden dat we direct het gevoel hebben dat we ons in de wereld bevinden, omringd door anderen.²¹

Vivian Sobchack, een belangrijke denker binnen de stroming van de filmfenomenologie, gaat verder in op het idee dat films ons het idee geven dat we ons in de wereld van de film bevinden:

Even as our vision comprehends the movements of others, their movements are contingent in a way that escapes predetermination and visual control, and what emerges between the seeing subject and the subject seen is an intersubjective relation of recognition that calls forth varying degrees of visual and motor coordination and negotiation that create dialogical tension.²²

Alhoewel het natuurlijk al vaststaat welke bewegingen subjecten in een film zullen gaan maken, weet je als kijker doorgaans niet wat er gaat gebeuren. Hierdoor ontstaat er een intersubjectieve relatie waarin wij de ander in de film erkennen als een subject.

19 Merleau-Ponty, *non-sense*, 55.

20 Merleau-Ponty, *non-sense*, 58.

21 Merleau-Ponty, *non-sense*, 58.

22 Vivian Sobchack, “The Active Eye” (Revisited): Toward a Phenomenology of Cinematic Movement,” *Studia Phaenomenologica* 16 (2016): 82.

We krijgen het idee dat het personage in de film een echt mens is, dat groeit en beslissingen moet nemen net als mensen in het echte leven. Dit is precies hetgeen ons het idee geeft dat wij ons in de wereld van de film bevinden.

2.2 Montage en betekenis

Volgens Merleau-Ponty vertelt elke film een verhaal dat bestaat uit karakters die verschillende dingen meemaken. Het is echter niet zo dat het verhaal de gehele betekenis van de film vormt. Net als een roman is een film samen te vatten in enkele regels, maar dit is niet wat de functie van een roman is. Een roman heeft niet als doel om ons enkel de plotpunten van het verhaal te presenteren; deze plotpunten vormen slechts het materiaal dat de maker gebruikt om ons de ervaring van het kunstwerk te geven. Dit materiaal wordt omgevormd door de keuzes die gemaakt worden door de kunstenaar, zoals de keuze vanuit welk perspectief er verteld wordt, het tempo waarin het verhaal zich afspeelt, etc. Uiteindelijk zijn het deze keuzes die ervoor zorgen dat wij in een gemoedstoestand komen waarin wij opgaan in het kunstwerk.²³ Hetzelfde geldt voor films:

The meaning of a film is incorporated into its rhythm just as the meaning of a gesture may immediately be read in that gesture: the film does not mean anything but itself. The idea is presented in a nascent state and emerges from the temporal structure of the film as it does from the coexistence of the parts of a painting. The joy of art lies in its showing how something takes on meaning—not by referring to already established and acquired ideas but by the temporal or spatial arrangement of elements.²⁴

De betekenis van de film is dus niet afkomstig uit het verhaal dat het vertelt, maar vanuit de temporele structuur en het ritme dat de regisseur in de film verwerkt. Het zijn de creatieve keuzes die een regisseur toepast in de montage van een film die betekenis aan een film geven. Met de montage van een film duidt Merleau-Ponty op de selectie die wordt gemaakt van de shots die in de film zitten, in samenhang met de volgorde waarin en de lengte van deze shots.²⁵ In de montage gebruikt de regisseur de materialen die hij heeft om een betekenis te geven aan de film.

Conclusie

De filmtheorie van Merleau-Ponty is onlosmakelijk verbonden met zijn ideeën wat betreft 'waarneming'. Net als bij onze waarneming ervaren wij films niet als losse onderdelen die wij tot een geheel maken door middel van ons intellect. Wij ervaren

23 Merleau-Ponty, *non-sense*, 57.

24 Merleau-Ponty, *non-sense*, 57-58.

25 Merleau-Ponty, *non-sense*, 54.

ze al als een geheel, tot stand gebracht door keuzes van de regisseur in de montage. Met behulp van deze montage wordt er een ritme en een structuur opgebouwd die de scènes in een context plaatsten en daarmee betekenis verschaffen aan deze scènes. Door dit ritme en deze structuur worden we opgenomen in de wereld van de film en komen we in contact te staan met personages in deze wereld. Uit dit alles blijkt dat een film meer is voor Merleau-Ponty dan enkel een manier om een verhaal te vertellen: het is een weergave of een afspiegeling van de manier waarop we onze eigen wereld waarnemen en waarop we deze kunnen begrijpen.

*Uit dit alles blijkt dat een
film meer is voor Merleau-
Ponty dan enkel een manier
om een verhaal te vertellen.*



Off the record

Ilaria Flisi & Janneke Toonders



Fleur Jongepier

“It’s just the way I see things”

If I mention the name of Jane Goodall, most will know whom I am talking about. But if I mention the name Hugo van Lawick, will it ring a bell? Yet, it is thanks to Hugo that we have those beautiful pictures of Jane holding hands with chimps or letting them scratch her back. There is power in photography. The power of making an otherwise private and brief moment public and immortal. The power of selecting what has to be remembered and what can be forgotten.

It is with these thoughts in mind that I prepared my questions to Fleur Jongepier, assistant professor of (digital) ethics at Radboud University, who agreed to talk about her passion for photography (which can be observed more extensively on her website: <https://fleurjongepier.myportfolio.com/photography>). We call on a sunny Thursday afternoon. As soon as Fleur appears on my screen, I notice the luminous interior of the room, and I cannot help but think that it is really the kind of room I would have pictured her in. I have never talked to Fleur before about this passion of hers, so to break the ice a little, I begin by asking her about the origins, so to speak, of her interest in photography.

“I started *doing photography*” – Fleur answers, making apostrophes with her hands while pronouncing the words ‘doing photography’ – “when I was about eleven or twelve years old and got my first camera. I remember it was a kind of technology that gave me a sense of safety.” Fleur continues. “I got to look at my family, which was my main subject at that time, and to interact with them in a different way because of this technology. There would be things that I could tell them to do or ask them that I couldn’t do when I didn’t have the camera.” She goes on telling me about how she used to carry it around everywhere, and I find myself looking back on when I got my first camera, a *Nikon Coolpix SQ* (seriously, how cheesy is it to name a camera “cool pics”?) and I used it to take pics of the most random stuff (not cool pics, after all). While my own passion for photography did not survive long enough to allow me to improve my very poor skills, Fleur did not stop at the phase “let’s take a picture of my mum while having breakfast” as I did (sorry mum, I would not like it either, I know). “When I started studying philosophy, I took one or two photography courses,” Fleur explains.

“One of the courses was on analog photography, and we were taught how to develop our own pictures in the dark room. To go back to the basics was very cool. I still like to shoot with film, although I don’t use it as much as I did in the past. What I really



fig. 1: © Fleur Jongepier

liked about analog photography was that I had to learn by doing. When I got a proper analog camera, I always used the manual mode so I had to set the shutter time and the aperture myself and, as a result, I would mess up many pictures. I had pictures that were all white, others all black, or out of focus. I really like that I had to learn the mechanics by trial and error. Also, with film cameras, you only had twenty-four opportunities, or thirty-four depending on which film you had. This meant that you

couldn’t take pictures of all the things you wanted, something that really changed with the smartphone. Now you can take twenty pictures of a flower and then just pick the best one. This used to be very expensive back in the day, because you had to buy the film and develop it, so you would never do that. While some people might be happy about the freedom offered by digital photography, I actually like to have external constraints. Sometimes I still pretend that it costs me to take a picture and I ask myself ‘Would I make a photograph of this if I had an analog?’ If not, then I am not going to do it digitally either. I try to make a difference, although I find it really hard to distinguish between things that are worth taking a photograph of and things that are pretty.”

This makes me think about something I have seen in a series of short interviews with National Geographic’s photographers. In one of these episodes, Lynn Johnson, famous for her touching photos, said that she does not have photographs of the most important moments of her life, because she wants to be *there* in the moment. So I wonder what Fleur would do in these situations.

“I was once at a birthday celebration of a two-year old, and everyone had their phone out and directed at the child and the whole experience was sort of lived through their phone. This inevitably created some distance. In these situations, what you are trying to do is to record the event, and I wonder if you can record an event and still be present at it. I think this is really hard to do. One of the reasons why I like photography is that you are not really there. You are not a participant, rather, you are an onlooker. Like an anthropologist, you are not part of the practice, but you are looking at it. If this distance is an integral part of photography, then maybe to take a lot of pictures of main life events is like taking yourself out of the event. At the same time,

I do not want to be this anti-technology person because it also works the other way around. Sometimes I look at my snapshots from my trip to Japan, and they bring back memories, they help me to go back to these moments. So I do not have an easy answer. Sometimes I tell myself, 'Okay you can take three snapshots of this moment,' then I send one of them in my family's WhatsApp group to share what I am doing, but in general I try not to take my phone out for everything I am enjoying. Sometimes just experiencing the moment is better. You don't always have to take a picture of it."

"What is the relationship between your academic job and photography?" I ask naively assuming that a person who researches on digital ethics has obviously drawn some sort of connection between ethics and photography.

"I do not see a direct connection, but I do not know if I can really trust myself in saying this," Fleur answers chuckling.

"Oh! I wasn't expecting this," I think, and wait for her to continue her thought.

"It is a bit like when I was writing my PhD thesis, and I had this naive and ultimately false idea that what I was doing in philosophy wasn't connected to my personal life. I ended up writing a PhD thesis about self-knowledge, and all of the people I'm close to were making jokes and finding me ridiculous for saying that there was a PhD thesis that didn't have anything to do with me. My whole life is a search for self-knowledge. So maybe in five years I will have to retract everything I am saying but, at the moment, I see art as a way of getting away from philosophy and from the cognitive mode."

"What do you mean?" I ask intrigued by the idea that there is a "cognitive mode" button that we can switch on and off.

"I know there are people who try to look at the intersections between photography and philosophy. Although I think this is interesting, when I go to a museum, I want to see the artworks, I want to take them in, I want to experience them. I don't want to receive cognitive knowledge. My experience of a museum would be ruined if, for every painting, there would be the artist next to it explaining why they made what they made. When I am in my 'work mode' I like to think about ethics, and work with arguments, premises, assumptions and so on, but I do not want my work to encroach on art. The same goes for novels or movies. I like it when a novel makes me think about philosophical questions, but if it is explicitly philosophical, I usually dislike it. In an interview from 1978, Iris Murdoch, whom I've recently developed a crush on, says that philosophy can be damaging to art. In her opinion, writers can include philosophical ideas in their writings but if they do so, philosophy immediately fails to be philosophy and instead becomes the writer's 'plaything'. When her interviewer disagrees with her, Murdoch suggests it may just be a personal taste, and that she herself just feels a sense of horror about putting theories into novels. I think I share her personal taste: I don't want any kind of explicit philosophy to interfere with my aesthetic experience."

I pause a bit. On the one hand, I do understand Fleur's desire of "just experiencing" something beautiful when in a museum. On the other hand, I find it hard to draw a clear-cut separation between what is just a pleasurable experience, and what Fleur calls 'cognitive knowledge.' Not only is making an explicit connection between philosophy and art in regards to racism basically the main point of my thesis, but recently I have also been quite struck by the issue of the polychromy of Ancient statues. Those beautiful artworks that we nowadays see as white were not white *at all*. Either they have been left white when they lost their colors or, sometimes, they have been scrubbed to remove the traces of the original colors. The idea of a "pure, marble-white Antiquity" prevailed because J. J. Winckelmann (1764), one of the founding fathers of art history, claimed that white was the most beautiful color of all. Moreover, even if archeologists have by now shown that Ancient statues were polychrome, museums rarely take this information into account. Far from being neutral spaces that convey objective knowledge, museums resemble educational institutions, which have the power of disciplining our mindset. Therefore, it seems to me that museums actively produce the "cognitive knowledge" Fleur assigns to her "work mode," although they do it in a more subtle way. Intrigued by possibility of discussing this with Fleur, I insist, "Okay, but even if for you photography is a way of getting away from philosophy, don't you think that art and philosophy can be connected?"

"As an empirical fact, art has done a lot for emancipatory movements and activism, and it can do a lot. It surely has a great potential. But I think it boils down to a personal taste, I am definitely for the existence of emancipatory art and maybe it's because I work so much with philosophy and ethics that when I go to a museum, or when I read a novel, I want something else. For instance, I am a big admirer of J. J. Voskuil, who wrote a long series of books describing, in an almost boring, dry and mundane way, office life and academia. He writes about all the silent irritations, discussions, silly research projects, and all of the useless meetings, which I now refer to as "Voskuil meetings." It is not moral literature at all, and I love it. Indeed, if an author is able to combine a moral message and a good writing style, then it is the best of both worlds. Unfortunately, this is very hard to do and in most of the cases, it just becomes a personal opinion, a viewpoint. I think it is also quite paternalistic. I will decide what my experience is, and it might be completely different from what the artist wanted me to feel. As soon as artists start to make their message explicit, I have the feeling that this isn't their job. Their job is to make art, not arguments."

Fleur takes a short pause, and then resumes. "I also write fiction and here it is more obvious that you need a message and idea. You need to know what you want the reader to feel, what message or sentiment you are trying to get across. A good short story is one in which the author knows full well what they want you to feel and what the implicit message is but the question is whether this needs to be made explicit. The artists should know what they are doing and why they are doing it, but maybe this does not have to be obvious for those who watch or read their art."

“So you also write!” I exclaim. “But then what does photography allow you to do that maybe writing short stories doesn’t?”

“One thing is to go outside. I don’t have a dog, so photography is a good excuse to go outside.” We both laugh and I realize that I am short of both the dog and the photography excuse. I need to work on a pretext too. “But I also look at the world in another way when I have a camera with me,” Fleur adds. “If I am outside without my camera, I will look at things instrumentally. For example, a person might be an obstacle, and a street a passage, and so on. If I am with my camera, then I approach things in a non-instrumental way. When I take photographs, I tend to look for trivial things, things that I would never look at otherwise. I don’t take pictures of sunsets or flowers, because I would see them anyway.”

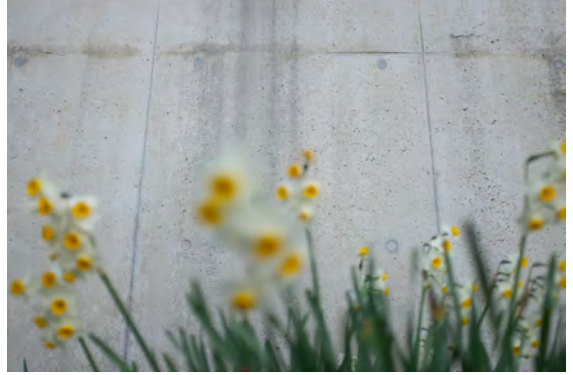


fig. 2: © Fleur Jongepier

From what Fleur says it seems to me that photography is a sort of therapeutic experience for her, a sort of private moment that does not necessarily need to be shared with other people. It seems like a reminder to keep on looking for the small beautiful things around you. However, Fleur already surprised me a few times with her answers, so instead of drawing this conclusion myself, I ask her. “Whom do you take photographs for? Is it for yourself or to share with others?”

“I think it’s a bit of both,” Fleur answers without hesitating. “For instance, I recently ordered a really large print for my office of a picture I made in Japan of a concrete wall with yellow flowers, daffodils, in front of it. It is a bit of a strange picture. I mean, who would want to have a picture of a big concrete wall with vague flowers in the foreground in their office? If I shared it with my family, they would probably say ‘we have flowers and concrete walls in the Netherlands too, so what’s your deal?’ This is a picture I made for myself, I would say. I think it is beautiful in the sense that it is a weird combination of the natural and the artificial. It is beautiful in a way, because it is ugly. I do not know if that makes sense.” Fleur stops and chuckles. Then continues: “Especially over the last couple of months, during the coronacrisis, I have been very much focused on the beauty of ugliness. Although the pictures I now share with others are the more aesthetically pleasing ones, my ideal audience would be of people who, like me, appreciate ugliness, and think that this type of photography is beautiful in its own, jarring way. My goal is to take pictures of things that are interesting to look at, and not so much of prettiness. It is the same with people. There are people who are really attractive, they’re *objectively* beautiful, so to speak. But they’re not *beautiful*.”

Now it is my turn to chuckle. “Oh, I know what you are talking about!” I think recalling all the crushes I had on people who my friends did not find particularly attractive, while I always insisted that there was that small detail that made them handsome. Luckily, I manage to keep this for myself and, instead, I say “Yeah, this is pretty intuitive while thinking about people but I’ve never thought the same about pictures.”

“Me neither!” Fleur utters. Who knows, maybe she is also thinking about her past crushes now.

“So what is your focus when taking pictures? From what you said so far, it seems that what interests you is the subject of the pictures. But there are also people who, for example, take photographs of the same thing at different times of the day to experiment with the light.” As soon as I say this, I realize that the “people” I have in mind is actually one of the greatest Impressionist artists, who made more than two hundred and fifty paintings of water lilies until cataract impaired his sight.

“I think this is something that has changed over the years,” Fleur admits. “When I became a bit more serious with photography, contrast was one of the main things I started experimenting with. Strong black and whites, shadows, and silhouettes for instance. While, now I have a renewed interest in color photography. It’s funny how if you make something black and white it immediately looks like ‘serious’ photography, whereas colors have an important function too.” Fleur pauses and looks at the screen while scrolling through the pictures she sent me before the interview. “So, if you look at the picture of the three large containers at the station of Kyoto, this would be nothing in black and white. Even the one of the gravel [figure 4] would lose much of its appeal in black and white.” Fleur concludes while still thinking, as if she was reflecting on “her style” for the first time while talking to me. I wait a bit before moving on to the next question. Her way of looking outside the screen and to the ceiling gives me the feeling that she is still putting the pieces of this answer together. “But actually, I do also have a special attention for the subject, maybe in a weird way. I need to take a step back. When I was about to defend my PhD thesis, all of my loved ones joined forces and gave me a Fujifilm camera. I was immensely happy with it, and still am. It’s a fixed lens camera, with a 35mm lens, which is generally used for street photography. A 35mm camera gives you a slightly zoomed out effect, but gives the impression of normal vision. Contrary to cameras with zoom lenses where you just get the subject towards you or away from you, if you have a fixed lens camera *you* need to move. This ties into why I do photography at all: I want to go outside and I want to move. And if I find an interesting subject, I like to have to go back and forth until I find the ideal distance. I have to do the work and not my camera, and this connects me with the subject in a special way.”

“But isn’t this a bit contradictory?” I ask.

“What do you mean?”

“Hmm,” I sort of mumble while trying to put my thoughts in order. “Well you have a camera for which you have to do all the work, so it creates a special relationship

with the subject and with the things you are seeing. The camera makes you part of the event, but it also creates a distance, because you are seeing it *through* the camera.” I stop and think whether this makes sense. “Maybe this is connected to what we talked about at the beginning,” I conclude.

“Yes, of course,” Fleur agrees. “In a way, having a camera creates a sort of mediated experience. It throws you out of the practice, but it also lures you in. You are very concentrated on a specific image or on a specific face. That is also a way of being more in the moment, because you are only focusing on a detail. However, I guess that for me the feeling of being thrown out is more dominant. When I was in Japan, for instance, I really didn’t have any interest in being in touch with everyone else. I was there for a few weeks after a turbulent personal life event, and I just wanted to be left alone and do my own thing. In those weeks, I rediscovered photography. I thought that I could just look at the world for a while, from a distance so to speak, and I could join it again when I felt ready. But for the time being, I could only notice the things around me. It was a form of self-care. When you’re depressed everything is all the same and things don’t matter. So for me it was also a good sign that I regained a strong interest in photography. It meant that I was still interested in looking at things and at the world, even if I did not feel like participating in it, even if I felt a bit thrown out.”

Okay, now I am curious. I remember Fleur told me that the pictures she sent are all from her trip to Japan. If that trip meant so much to her, then maybe this is a good moment to talk about these photographs. I ask her to tell me something about the pictures and about that trip to Japan, about what it meant to her and what made her rediscovery photography.

“I don’t really know how to answer this.” She pauses a bit. “I noticed it in myself that I was more aware of the things around me. Maybe because I did a lot of mindfulness training, I realized that it was okay to just be where I was. You know, it was not great, it was not super bad, and even if it were, that’s what it is. Taking photographs in Japan didn’t give me immediate pleasure, it didn’t really fit into the positive/negative sort of frame. It was, and it still is, a nonjudgmental mode of noticing, of being in the world. Photography for me is maybe not about messages, or judgements, or activism and emancipation. It’s just the way I see things. The way I am in the world. That’s it.”

“What about this one?” I ask virtually pointing at the picture Fleur sent me in the Zoom chat [figure 5].



fig. 3: © Fleur Jongepier

"In a way I think this photograph also very much fits the way I look at the world now. I walk across this place very often, but I never really look at it. And then one day I just *saw* it and found it interesting, maybe because of the colors."

"Yes, also the separation of colors." I say almost interrupting her. "It looks like separated in two parts and there is a really big part of grey, where there is nothing basically."

"Yes true, this one is a bit geometric," Fleur resumes. "You could paint it with big blotches of the same color."

"Is this your new direction, if we can call it that?" I inquire.

"I don't know, I don't think there was an old direction for there to be a new one. I think I would like to do more projects in the future. A few years ago, I did a photography documentary of the carpenter who made my dinner table. He lives in the woods in Brabant, and he made his entire home out of wood. He is a very *very* interesting guy, who would also do great in a novel. I took pictures of his hands, of the wooden objects he made, and of the materials he was using. I want to take photography more seriously in the future, but I do need to think about what I want to get across. For now, it's not more interesting than me taking walks I guess."

We both laugh.

"You mention that you want to take photography more seriously. Have you ever considered being a professional photographer?" I wonder.

"I have considered it, sometimes I still do. But it's so hard to do, you need to accept that you will need to do many assignments and a lot of weddings in order to make money. I don't think that would make me very happy. Maybe some activities just need to be hobbies. You can really ruin your own hobby if you make work out of it."

I have one last question. One of the trends that we see in mainstream culture is the desire of going back to what is real, what is authentic. It happens in advertisement;

they try to sell you this pizza because it is *the real* Italian one. Or this chocolate because it is *the true* Belgian chocolate. Yet, it also seems to happen in photography. Laura Dodsworth, for instance, started a series of projects called *Bare Reality*, in which she takes pictures of breasts, and of male and female genitals to show what *real* breasts and genitals look like. So now I wonder if Fleur sees the same phenomenon and if she can shed some philosophical light on the matter.

Fleur reflects a bit before answering. "Leaving aside emancipatory photography, I think of photography as a



fig. 4: © Fleur Jongepier

way of looking at things, rather than of taking part in things. Yet, even if you have a sort of passive conception of photography, it doesn't mean that there is an objective or neutral way of seeing things. There is always a form of constitutive relation between the viewer and the object, the very act of looking constitutes the object. Maybe this is also something you can notice in the picture with all the grey and geometrical lines. It was only by taking this photograph that the composition looked the way it did. The very act of looking creates things, in a way. And I think this is connected to what you mentioned about the raw reality of genitals and breasts. What something *really* looks like is an interesting philosophical question. Nothing really looks like anything; it depends on how you look at it. So there isn't an essence of what someone's face looks like. And there isn't an essence of what someone's breasts look like, it depends on how one wants to present one's breasts, what one's position is, and so on. But it also depends on the technology you are using, and photography gives you the possibility of changing the way you see things."

For some reason I notice only now, at the end of the interview, that all the pictures Fleur sent me are of objects or places. "Do you take pictures of people?" I ask sounding maybe a bit too inquisitive.

"Yes, I do," Fleur says. I can tell from her voice and the way she looks at me through the camera that she is a bit confused about where I am going with this question.

"Do you ever have this moment of awkwardness when you take a photograph of strangers and they realize it? Like you are intruding their private space." It was an innocent (and a bit silly) question, after all.

"This is, I think, an area where my work has influenced my hobby," Fleur concedes, smiling. "I now work together with people who are privacy-experts. It's not my own area of specialization, but it's related to some of the topics I do work on, and I've become much more aware and interested in privacy-related issues. I've always been super uncomfortable with street photographing people, even though it's one of the things I find most interesting. But I tried to flip myself in the opposite position, if someone were to take a photograph of me just because the way I looked in a certain circumstance, let's say on the train. I really wouldn't like that. And so, by means of consistency, I don't think I should do it to other people. There are also many street photographers who take a picture and then ask the person for their consent, but I'm too shy to do that. At the same time, I do like portrait photography, so for me the only way forward would be to make more photo documentaries."

I look at the time, we have been talking for an hour. It is time to wrap up, it is *Hemelvaartsdag* so maybe Fleur wants to take advantage of the beautiful weather to take one of her photography walks. Maybe she will find a so-far-unnoticed place or object that inspires her.

"It was a really nice talk, thank you," I conclude. I am not just being polite. I really mean it. It has been a beautiful talk, not because I agreed on everything. I am still

wrapping my mind around the relationship between moral judgement and aesthetics, or around the ways in which art shapes our knowledge, and I do not necessarily see photography as a passive activity. Yet, Fleur has this ability of approaching things from a different angle and of making me think deeper about my opinions. While talking to her I felt more than once that I had to find more arguments and better reasons in



fig. 5: © Fleur Jongepier

support of what I was trying to claim. Fleur leaves me more enthusiastic about what I was already interested in and eager to do more research. And this, in my opinion at least, is way better than having a talk in which you agreed on everything. Plus, Fleur has been invited to talk at our next *Film&Philosophy* event. An invitation that she kindly accepted, so now I am also looking forward to that and to hearing some more about how she sees the relationship between ethics and aesthetics. With these thoughts in mind, I get ready and go out for a walk too. This is not an easy time, everyone knows what I am talking about. But precisely because this is a hard time, this might be the best moment to follow Fleur's advice and go out, be interested in the world, notice what's happening around us, and look at things, even those we have not noticed until now, from another perspective.

SPLIJT | ZOEKT **STOF**
TOT NADENKEN

Poem

In the dark crème living room
and the brown crooked streets outside
at night—
the numbers keep shooting up
on the yellow television screen.

Time Magazine on the table says
“Outbreak More Serious than Reported!”
intercut by—
The New York Times: “Draconic
Measures Under Fears of Pandemic!”

Draconic? Draconian—Draco Malfodian—
Drake’s Stash of Codeine—

I pull the cupola of deadline-paper-fever
and YouTube videos over my head—
A calming motion of hereness—
consolation of the
log-soil-and-pine essays by Ralph Waldo Emerson—

Sawdust breathes through the cracks
of the attic where I draw my pictures.

- Ninge Engelen



Enige tijd in de eeuwige stad

Het afgelopen semester verliet ik Nijmegen om van september tot februari in Rome te studeren aan *Università di Roma La Sapienza*. Dit was gelukkig net voordat het coronavirus Italië in zijn greep kreeg als een van de zwaarst getroffen landen. Gedurende mijn verblijf aldaar schreef ik dit verslag van mijn ervaringen. Inmiddels is het niet slechts een herinnering aan een mooie periode, maar aan een andere tijd. Rome ligt er op dit moment stil en uitgestorven bij; heel anders dan toen ik dit stuk schreef. Onderstaand verslag is daardoor niet alleen een persoonlijke observatie, maar ook een terugblik op een van 's werelds mooiste steden in betere tijden, niet zo lang geleden.

Ondanks dat alle wegen al naar Rome schijnen te leiden, zag ik geen reden om dat voor de mijne nog langer uit te stellen. Academisch gezien kon het studeren van filosofie in Italië geen slechte keuze zijn. Het feit dat onze eigen FFTR in Nijmegen drie Italiaanse filosofiedocenten telt, wees voor mij al in deze richting. Daarenboven is *de Sapienza* één van de universiteiten die Rome rijk is en ze heeft in haar 700-jarige geschiedenis haar kwaliteiten meer dan bewezen. Met name de kwaliteit van de geesteswetenschappen is hoog. Ik volg de master Praktische Filosofie en ook politiek gezien is Italië een uitermate interessant land: haar binnenlandse politiek is op zijn zachtst gezegd al boeiend, maar de relatie die Italië daarnaast met Europa heeft, kent vele gezichten en dat interesseert me nog meer. Ik wilde me te midden hiervan bevinden en het aan den lijve ondervinden.

Daarnaast was de aantrekkingskracht die Rome en Italië op me uitoefenden niet te negeren. Ik had grote behoefte om me in een land te bevinden dat anders was dan Nederland. Het heeft daarnaast weinig zin om te ontkennen dat het idee van *la dolce vita* (ik schaam me bijna om dit cliché aan te snijden) schier onweerstaanbaar is. Ik kon op zijn minst eens gaan kijken wat hier allemaal van klopt... Maar ik merkte vooral dat ik, na mijn leven lang in Nederland te hebben gewoond, eraan toe was om Noord-Europa, al is het maar voor een half jaar, in te ruilen voor het zuiden. Een andere mentaliteit, een ander klimaat, andere gewoonten. Ik wilde me volledig onderdompelen in deze andere wereld.

Rome. De naam alleen al boezemt ontzag in. Ik hoop dat ik erin slaag om in dit stuk ook maar een klein beetje recht aan haar grootsheid te doen. Het is werkelijk een Stad met een hoofdletter S. Ze is gigantisch en kent enorme uitersten. Achter de meest afgebladderde gevel kan zich het prachtigste *palazzo* bevinden. Onder het vaak nogal hobbelige asfalt bevinden zich nog altijd talloze onontdekte archeologische schatten.

In de paar maanden dat ik er was, heb ik meer indrukken opgedaan dan ik in op deze pagina's kan weergeven. Ik zal echter mijn best doen om een impressie te geven aan de hand van enkele ervaringen die, bij mijzelf althans, het meest in het oog springen.

“When in Rome, do as the Romans do”

Van begin af aan heb ik me voorgenomen om zo goed mogelijk in Rome te integreren. Als ik de Nederlandse standaarden had willen hanteren was ik wel thuisgebleven. Zo is bijvoorbeeld mijn consumptie van espresso enorm gestegen en die van aardappelen enorm gedaald. Maar ook problemen met het openbaar vervoer, tijdrovende bureaucratie en verkeer dat luid toeterend rechtstreeks uit de hel lijkt te komen: het zijn enkele van de meest prominente drempels waar je in Italië tegenaan loopt. Ik probeer ze te ondergaan met een gelatenheid die ik van de Italianen heb afgekeken, zoals ik overi-

gens veel van de Italianen afkijk. Ik probeer om zo vloeiend mogelijk met de stroom mee te gaan en zuig de manier waarop men hier leeft op als een spons. Zo ga ik dikwijls ontbijten bij het koffiebarretje hier op de hoek in plaats van thuis en probeer ik me de stad met al haar uiteenlopende wijken, straten en steegjes zo veel mogelijk eigen te maken. Zo werd ik een keer aangesproken

Dit appartement staat op de naam van de 92-jarige schoonmoeder van de huisbaas, en is ingericht naar wat wel haar smaak moet zijn.

door een enquêteur, die bij wijze van ijsbreker de nationaliteiten van de voorbijgangers raadt en daar door de vele oefening erg bedreven in geworden was. Hij had geen groter compliment kunnen maken toen hij overtuigd zei “Romano?” Ik ben overigens niet nader op zijn vragen ingegaan.

Ik woon hier samen met een Spanjaard en een Poolse, beiden 20 jaar oud. Met mijn 24 jaren ben ik dus de nestor van het appartement. Dit appartement staat op de naam van de 92-jarige schoonmoeder van de huisbaas, en is ingericht naar wat wel haar smaak moet zijn: de meubelen zijn antiek (op mijn kamer staat een secretaire die mijn hart gestolen heeft) en de muren hangen vol met kleine, goud omlijste schilderijtjes en prenten met 18^e-eeuwse taferelen. Ik voel me er in ieder geval prima thuis. Het ligt in het noordoosten van de stad, in de vrij rustige wijk Monte Sacro langs de Via Nomentana: een lange, uit de Antieke tijd stammende weg die vanaf het stadje Mentana rechtstreeks richting het centrum van Rome voert. Hoewel het in absolute zin vrij ver van de binnenstad is, is het toch makkelijk om overal te komen, aangezien de bushalte praktisch voor mijn deur ligt en daar om de haverklap directe bussen naar het centrum stoppen. Tegenover mijn huis ligt een parkje dat begrensd wordt door de rivier de Anienne. Deze rivier is over te steken met de idyllische, middeleeuwse Ponte Vecchio (oude brug). Bovendien is het dal van de rivier op deze plek een natuurgebied. Ik ben heel dankbaar voor de aanwezigheid van deze rustige oase.

Mijn besef van afstand heeft deze maanden een radicale omslag ondergaan. Waar ik voorheen een afstand van twintig minuten fietsen toch al best ver vond, vind ik nu drie kwartier met de bus nog best dichtbij. Aan lange reistijden valt niet te ontkomen. Rome telt vele plekken, musea en wijken die allemaal evenzeer de moeite waard zijn als dat ze ver uit elkaar liggen. Om deze te bereiken zal je je in het Romeinse verkeer moeten begeven en op dit vlak blijkt dat die Romeinen inderdaad wel een beetje rare jongens zijn. De manier waarop men in Nederland fietst, toch ook niet van roekeloosheid verstoken, valt in het niets met hoe men in Italië autorijdt. Iemand maakte ooit de treffende vergelijking van Italiaanse automobilisten met wilde beesten: “Ze ruiken angst. Als je aarzelt ben je verloren.” Als je wilt oversteken, is het zaak om zelfverzekerd en met ware doodsverachting gewoon de weg op te stappen waar en wanneer dat jou uitkomt. Dat is waar men rekening mee houdt. Verkeersregels zijn vooral richtlijnen. Zo heb ik iemand gekend die ooit besloot netjes bij een zebrapad te wachten tot men voor hem zou stoppen. Bij mijn weten staat hij er nu nog. Iedere ochtend brengen omwonenden hem iets te eten en rond vijf uur een aperitief.

La Sapienza

Zoals ik al zei is *de Sapienza* een universiteit waar de geesteswetenschappen hoogtij vieren. Überhaupt merk ik dat de Italianen de *humaniora* hoog in het vaandel hebben staan. Ik sprak met enkele bètastudenten en toen ik ze vertelde dat ik filosofie studeer, keken ze me vol ontzag aan, maakten ze eerbiedig ruimte voor me en vroegen ze mijn mening over uiteenlopende kwesties – alsof ik de profeet zelve was wiens komst was voorspeld. Goed, misschien overdrijf ik, maar ik heb die avond niet mijn drankjes hoeven betalen (en misschien is dat wel waar het uiteindelijk om draait). Deze waardering bleek ook toen ik in de bus met iemand aan de praat raakte die me vertelde dat in Italië de filosofiestudenten van nu beschouwd worden als de leiders van de toekomst. Dat zullen we allemaal te zijner tijd wel zien, maar in ieder geval ben ik nog niemand tegengekomen die de vraag stelt “maar wat wil je daarmee worden dan?” De wrange ironie is misschien wel dat je in Nederland niet heel bang hoeft te zijn om met een alfadiploma uiteindelijk nergens terecht te kunnen. Laat die bèta’s maar lachen. In Italië heeft men weliswaar grote achting voor je studie, maar de *fuga dei cervelli* (*braindrain*) van voornamelijk alfa’s is hier een heel erg reëel probleem. Afgestudeerden emigreren massaal omdat er in Italië simpelweg geen werk voor ze is. Italië is in vele opzichten de omgekeerde wereld vergeleken met Nederland.

De gang van zaken in en rondom de colleges is hier heel anders dan bij ons, en ik moet zeggen dat het me wel bevalt. Om te beginnen schrijf je je niet in voor colleges, maar voor de examens. Dat heeft als gevolg dat, vooral in de eerste weken, het vaak een komen en gaan is van nieuwe gezichten die even komen kijken of ze het vak wel zien zitten. Maar ook als de cursus al enkele weken of zelfs maanden gevorderd is kan het gebeuren dat er opeens een onbekende naast je zit die zich bedacht heeft. Het digitale platform waarop de inschrijvingen plaatsvinden heet *Infostud* en ik ben

nog niemand tegengekomen (en ik verwacht ook niet dat dat ooit nog zal gebeuren) die dit systeem begrijpt. Het is een alomtegenwoordige entiteit die voor iedereen die ervan afhankelijk is omhuld is met digitaal mysterie. Van de ontwerper, of van de enkele systeembeheerder die wel weet hoe het functioneert, is in geen jaren meer iets vernomen. Paradoxaal genoeg is dit voor mij, digibeeft die ik ben, een enorme geruststelling. Want ondanks dat het allemaal niet lijkt te functioneren, komt het uiteindelijk wel op zijn pootjes terecht. Misschien is dit wel Italië in een notendop...

Traditiegetrouw als men hier is, wordt ook het gebruik van het academisch kwartiertje in ere gehouden. Dat komt wellicht door een over het algemeen meer ontspannen houding, maar zeker ook uit een soort noodzaak. Het mag namelijk gerust een prestatie heten als je erin slaagt om een planning te maken en de grilligheid van het Romeinse openbaar vervoer succesvol in je inschattingen te betrekken. Ergens op tijd aankomen is een zeldzame gebeurtenis. Zo had ik ooit een gastcollege van een Armeense professor die maar liefst een uur te laat kwam na geconfronteerd te zijn met Romeinse bussen. Laatkomers in college worden doorgaans vriendelijk begroet door de docent en kunnen plaatsnemen zonder ogen in hun rug te voelen prikken. Men is eerder solidair, en gaat ervan uit dat je ongetwijfeld goede, buiten je controle liggende redenen hebt gehad voor het laatkomen. Sterker nog, er wordt niet eens verondersteld dat je komt opdagen voor college. Er is per cursus een aparte regeling voor studenten die de colleges niet kunnen bijwonen. In theorie zou je dus het hele semester geen enkel college hoeven te bezoeken en vervolgens toch examen kunnen doen. Hierdoor heb je als student veel meer zelfstandigheid en zelfbeschikking.

Taal

Iets anders, en misschien wel het voornaamste, dat me hier opvalt is de kwestie van de taal. Italianen zijn over het algemeen berucht om hun slechte beheersing van het Engels en ik begrijp inmiddels dat deze reputatie niet geheel onterecht is. Ik wilde deze gelegenheid echter gebruiken om een nieuwe taal te leren, dus ruim een halfjaar voordat ik hiernaartoe kwam was ik begonnen met het volgen van een taalcursus Italiaans. Ik was al direct na mijn aankomst heel blij met deze basis: toen ik het contract voor mijn kamer ging ondertekenen bleek mijn huisbaas enkel Italiaans te spreken. Nog noemenswaardiger is dat dit ook gold voor de medewerker van het bureau dat de huisvesting voor buitenlandse studenten regelt.

Ik heb opgevangen dat van alle vakken op de hele universiteit 10% in het Engels gegeven wordt. In principe gebeurt alles hier in het Italiaans. Het wordt van je verwacht dat je kennis hebt van de taal als je van plan bent om hier te wonen en te studeren. Men doet er dan ook alles aan om de inkomende studenten hier kennis van te laten nemen en om hen daarnaast onder te dompelen in de Italiaanse cultuur. Het *Erasmus Student Network* (ESN) organiseert naast feesten ook talloze activiteiten zoals informatieve rondleidingen door de stad en omgeving, workshops, en dergelijke. De voertaal hierbij is Italiaans. Het meest treffend vond ik nog wel dat de decaan van

de letteren- en filosofiefaculteit tijdens de introductieweek een lange welkomsttoespraak gaf voor een zaal vol Erasmusstudenten, en dit bewust volledig in het Italiaans deed. Niet omdat hij het Engels niet machtig was, maar omdat hij ervan uitging dat wie hier komt studeren de taal spreekt. Ik kon niet anders dan het met die man eens zijn. Men draagt hier actief het idee van een Erasmusverblijf uit dat men zich openstelt voor het land waar men zich bevindt, zodat er ook daadwerkelijk iets van uitwisseling

kan ontstaan. Ik zie het hier niet zo snel gebeuren dat men zoveel mogelijk activiteiten, vakken of zelfs hele studies in het Engels aan zal bieden om het voor internationale studenten aantrekkelijker te maken om hierheen te komen. Nu is het wel zo dat een stad als Rome en een universiteit als La Sapienza zich de moeite van

*Ik zie het hier niet zo snel gebeuren
dat men zoveel mogelijk activiteiten,
vakken of zelfs hele studies in
het Engels aan zal bieden om het
voor internationale studenten
aantrekkelijker te maken.*

actieve werving kunnen besparen: de studenten zullen altijd als motten op hun licht blijven afkomen. Ook zal Italiaans voor velen een toegankelijker taal zijn om te leren dan het Nederlands. Toch durf ik te zeggen dat de Nederlandse universiteiten hier nog wel wat van zouden kunnen leren. Deze achting voor de eigen taal komt de kwaliteit van het onderwijs vooral ten goede, merk ik. Het is bovendien niet verkeerd om verwachtingen te hebben van de studenten die hier te gast zijn. Integendeel, persoonlijk voel ik me hierdoor juist meer serieus genomen en de hele ervaring wordt er alleen maar leerzamer van.

In ieder geval ondervind ik zelf minder obstakels in de taal dan ik aanvankelijk vreesde. De dagelijkse blootstelling aan de taal en de taalcursussen die ik ook hier nog steeds volg helpen enorm. Ik volg hier drie vakken, voor een totaal aan 27 ECTS, waarvan er een in het Engels is en de andere twee in het Italiaans. Bij die laatste twee ben ik veruit in de minderheid als Erasmusstudent, maar de docenten zijn bijzonder meegaand en toegeeflijk en nooit te beroerd om wat ze zeggen even te herhalen. Een docente, bij wie ik een Italiaanstalig vak volg dat reflecteert op de Verlichting, begon helemaal te stralen toen ik vertelde dat ik uit Nederland kom. In het kader van de Verlichting spreekt ze dan ook vrijwel elk college wel een keer over “*il paese di Pieter*” als veilige haven voor zeventiende- en achttiende-eeuwse denkers, waar men vrijelijk kon spreken, denken en de elders verboden boeken kon drukken. Dan kijkt ze veelbetekenend mijn kant uit en lijkt ze oprecht vereerd om een iemand uit dit land in haar klas te hebben. In haar jonge jaren had ze een tijdje in Amsterdam onderzoek gedaan, en ze vraagt dikwijls of ze de Nederlandse titels van bepaalde werken goed uitspreekt. Het is mooi om te zien hoe zo’n verblijf in het buitenland van twee kanten kan werken.

Het Engelstalige vak dat ik volg valt onder politieke filosofie en gaat over hoe begrippen over normaliteit aan de basis liggen van wetgeving en politiek. We behan-

delen in deze context onder anderen auteurs als Schmitt, Girard en Foucault en hun respectievelijke invalshoeken op normaliteit. Het derde vak dat ik volg is een vak bij Geschiedenis en schetst de ontwikkeling van het toerisme in Italië. Het is fijn om

Op een dag sprak ik een tachtigjarige dame in de bus, die me vertelde dat ze al haar hele leven in Rome woonde en nog altijd niet het gevoel had dat ze de stad kende.

een vak te volgen dat expliciet gaat over het land waar ik te gast ben. Verschillende excursies zijn onderdeel van het vak, waaronder naar het Goethehuis en het niet-katholiek kerkhof (waar de dichters Keats en Shelley liggen, alsook de filosoof Antonio Gramsci). Dit in het kader van de *Grand Tour* in

de 18^e en 19^e eeuw van de jongemannen die voor hun vorming een reis door Italië maakten. Ik kon een licht gevoel van herkenning niet onderdrukken.

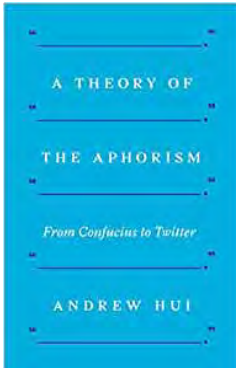
Mijn eigen versie van een *Grand Tour* in Italië is een ware onderdompeling in zoveel mogelijk van al het bijzondere dat Italië en Rome te bieden hebben. Om nog maar wat te noemen: ik bezoek musea bij de vleet en maakte met Kerstmis het *Urbi et Orbi* mee op het Sint Pietersplein. Op een dag sprak ik een tachtigjarige dame in de bus, die me vertelde dat ze al haar hele leven in Rome woonde en nog altijd niet het gevoel had dat ze de stad kende. Er zullen altijd genoeg redenen zijn om er terug te keren.

Rome en Italië zullen me altijd blijven boeien en aantrekken. Hoewel er genoeg mensen van thuis zijn die ik tijdens mijn verblijf heb gemist, ben ik snel gewend geraakt aan het leven in Rome en ik ben me er erg thuis gaan voelen. Ik verwachtte dan ook dat ik bij thuiskomst meer ontwenningverschijnselen zou hebben dan toen ik in Rome aankwam. Dat bleek uiteindelijk moeilijk te zeggen, aangezien de situatie in Nederland eveneens snel veranderde toen het coronavirus me achterna reisde. Ik zou in mei voor enkele dagen terug naar Rome gaan, maar dat zal ik moeten uitstellen. De tijd zal leren wanneer de wegen me weer terug naar Rome zullen voeren.

SPLIJT|STOF

ZOEKT | SCHRIJVERS





Bookreview
A Theory of the Aphorism
Kyrke Otto

Andrew Hui - *A Theory of Aphorism. From Confucius to Twitter*

Princeton University Press

ISBN 9780691188959

272 pages. €31,99

As Andrew Hui remarks in the introduction to *A Theory of the Aphorism*, the aphorism is a literary and philosophical format that has remained “curiously understudied” (1). There exist plenty of studies on the historico-methodological characteristics of, for example, the dialogue, the treatise and the novel, but the aphorism, despite its persistent ubiquity throughout the world and the ages, has not yet been subjected to such analyses. Hui, a scholar who specializes in the reception of antiquity in the Renaissance but is interested more generally in the transmission and reception of ideas, takes it upon himself to provide an account of the nature of the aphorism. His aim is not to provide a comprehensive historical overview, but rather to examine various characteristics of the format through a close-reading of a handful of aphoristic writers.

In order to motivate his selection of sources, Hui has to provide a preliminary definition of the aphorism. Having to demarcate it from other short sayings like proverbs, epigrams and platitudes, Hui defines the aphorism as “a short saying that requires interpretation” (5). As such, all aphorisms have a philosophical nature, though their relationship to systematized philosophy is often subversive. The first angle from which Hui wants to look at the aphorism is through its relationship to philosophical systems. His second angle is philological and focuses on the material aspects of production, transmission and reception, which loom larger in the case of the aphorism than in that of most other literary forms. Hui’s third and final angle is hermeneutical: aphorisms are “compact yet explosive” (1), which means that while being minimal in structure, they require maximal interpretative engagement from the reader. In each of the six chapters that make up the core of his book, Hui analyses an aphoristic writer by looking at them from one or more of these angles.

The first chapter discusses the *Analects*, a collection of sayings attributed to Confucius. As Confucius did not write down these sayings himself, questions of transmission and production are especially relevant here. The extensive commentarial tradition to the *Analects* cannot but influence the way in which we read them, even though the sayings

themselves often call upon the addressee to think for themselves and reject dogmatic thinking. In Hui's characterization, Confucius emerges as a Socratic figure of sorts: a sage with an aversion to writing and definitive answers, whose pupils tried to preserve his wisdom for prosperity.

The second chapter deals with Heraclitus, and through him with the question of the relationship between the system, the fragment and the aphorism. Already in antiquity, Heraclitus was known as "the obscure one" (ὁ σκοτεινός), and it is not hard to see why: the few writings of his that have been handed down to us bear a strong resemblance to oracular sayings. The interesting thing about the Heraclitan corpus is that we do not know whether we are dealing with the fragments of what was once a systematic book, or with a collection of statements that were deliberately crafted to be short, spicy and multi-interpretable. We do not know whether the "oracular," non-systematic character that we associate with the pre-Socratic thinkers should be perceived as an integral part of what constituted philosophy back in the day, or whether these thinkers did in fact produce argumentative systems, the coherence of which has been lost to us through fragmentation.

The subject of the third chapter is the Gospel of Thomas, a non-canonical collection of sayings attributed to Jesus of Nazareth which was found in Egypt in 1945. Like those of Socrates and Confucius, Jesus's sayings were not written down by himself but later recorded by his pupils. Hui compares the text of the Gospel of Thomas to the accounts that are included in the New Testament and suggests the reason why these sayings have not made it into the canon might be that they allow for too much "hermeneutic freedom" (66). The sayings present themselves as containing hidden meanings that are there for the reader to discover personally: they ask the reader to think independently in a way which might not have fitted well with the institutionalization of the Christian church.

In the fourth chapter, we leave antiquity behind and turn to the Renaissance, during which, according to Hui, aphorisms "constituted the very synapses of the humanist mind" (9). Hui first discusses the *Adages*, a sprawling anthology of short sayings from antiquity compiled by Erasmus over the space of more than thirty years. Erasmus's look to the past is then contrasted with that of another Renaissance thinker, Francis Bacon, who was actively opposed to the humanist antiquarian spirit. However, Bacon's *Novum Organum* was also written in an aphoristic style, turning the format into an instrument for the natural sciences.

The fifth chapter is devoted to Blaise Pascal, whose *Pensées* are again of philosophical interest. The publication of this collection of aphorisms was an editorial mess, as the set of papers that Pascal left behind at his death was completely unorganized. However, Hui argues that this lack of organization should be seen as a feature rather than a bug of Pascal's thinking. Through writing chaotically and aphoristically, Pascal opposes the Cartesian idea that the world can be grasped and systematized. Lingering at some length on the famous line "the eternal silence of these infinite

spaces frightens me,” Hui argues that Pascal’s aphoristic, broken and unsystematic style should be read as “an acknowledgment of the failure of the human intellect to understand infinity” (130) and “an expression of the impossibility of wholeness in the human condition” (142).

The sixth and last chapter deals with Friedrich Nietzsche, who explicitly wrote about the virtues of the aphorism as a philosophical format, calling them the “forms of eternity” (*Twilight of the Idols*, “Expeditions of the Untimely Man” §51). Nietzsche was not a fan of big books, advocating living over reading: “What good is a book that does not even carry us beyond all books?” (*Gay Science* §248). The form of the aphorism ultimately serves the writer, who can jot them down while taking majestic walks in nature, as well as the reader, for whom the incompleteness of the aphorism is meant to serve as a starting point for free and original thinking. Nietzsche, like Pascal, mistrusted the systematization that was characteristic of much contemporary philosophy.

The biggest virtue of Hui’s book is the range and diversity of his examples.

The biggest virtue of Hui’s book is the range and diversity of his examples. Whereas many other scholars might feel more comfortable staying within certain chronological or geographical confines, Hui makes a point of incorporating aphorisms from widely differing contexts. He brings considerable expertise to the table regarding each of his subjects, and the juxtaposition of the different thinkers is often thought-provoking.

However, it seems that Hui is counting too much on the juxtaposition alone to do the work. Hui does not systematically tie the arguments made in each chapter together, so that the work at times reads like a collection of vaguely interrelated essays rather than a monograph. This is symptomatic of a more fundamental problem with this book: though its title is *A Theory of the Aphorism*, no such theory is ever really offered. The numerous interesting reflections on this wide selection of aphorisms are engaging, but in the end, they do not add up to anything that could be called a theory of the form. Because of this, Hui’s selection of authors gets an arbitrary character: his choices would be warranted if they served as case studies to illustrate particular characteristics of the aphorism, but as Hui does not make any attempt at such generalization, his corpus seems random and unmotivated. This is added to by the fact that large parts of each of the chapters are devoted to detailed discussions about the interpretation of this or that particular short saying. These discussions are irrelevant to a theory of the aphorism as a literary or philosophical format.

In short, one might conclude that the main problem with Hui’s otherwise interesting book is its misleading title. The choice of subtitle is arguably even more unfortunate. Apparently aiming at something like societal relevance, it reads “From Confucius to Twitter.” Hui’s analysis of the relationship between aphorisms and Twitter is

confined to this following single sentence: “In our short-attention-span age of tweets, memes, and GIFs, the aphorism is the most enduring microform of all” (21). It would be interesting to read a methodological analysis of the way in which digital short forms are related to questions of authority, fragmentation, condensation, transmission and interpretative affordance, but unfortunately, this book does not contain it.

Hui’s book could be described as sharing an important characteristic with its subject matter: like an aphorism, this work points to interesting and thought-provoking issues, but does not develop them in detail. Offering neither a historical overview nor a methodological analysis of the aphorism as a philosophical and literary form, this book emerges as an engaging reflection on a broad and somewhat haphazard selection of short sayings.



Boekrecensie
Hoe schizofrenie zich redt
Vera Deurloo

Paul Moyaert - *Hoe schizofrenie zich redt: Deleuze en Guattari in discussie met de psychoanalyse*

Vantilt Nijmegen

ISBN 9789460044557

120 pagina's. €19,95

Hoewel 'waaninnig' een overwegend positieve connotatie heeft, wordt 'waaninn' veelal gebruikt om aan te geven dat iets geen goed idee is. Daarnaast kan 'waaninn' ook verwijzen naar een psychische staat die meestal begrepen wordt als onwenselijk, abnormaal en ziek. *Hoe schizofrenie zich redt* plaatst waaninn in een ander licht, namelijk ook als productief in plaats van enkel destructief. Aan de hand van een bespreking van Deleuze en Guattari's discussie met Freudiaanse psychoanalyse laat Moyaert zien hoe we waaninn ook op deze positieve manier kunnen begrijpen. Een tweede inzet is therapeutisch, wat wil zeggen dat Moyaert zich afvraagt welke handelingen waaninn gezonder kunnen maken en of er een gezondheid in de waaninn mogelijk is. De waaninn die wordt besproken in *Hoe schizofrenie zich redt* is die van een schizofrene problematiek, zoals naar voren komt bij de (in de literatuur veel besproken) psychiatrische patiënten Wolfson en Schreber. In beide gevallen zijn de patiënten gediagnostiseerd met schizofrenie en hebben een eigen manier gevonden om zich door de werkelijkheid te bewegen. Wolfson doet dit door het vervormen van taal aan de hand van klanken, door hemzelf uiteengezet in *Le Schizo et les Langues*, terwijl Schreber zichzelf staande houdt door zijn problematiek te verschuiven naar God. Schreber gelooft dat hij uitverkoren is door God, een geloof wat hem in staat stelt de vele beproevingen die op zijn pad komen te doorstaan. Deze overlevingstactieken laten zien, aldus Moyaert, hoe schizofreen gedrag meer is dan enkel een gevecht met het leven, dat waaninn in staat is tot meer dan herstel naar een eerdere staat van organisatie. De schizofreen zou namelijk in staat zijn om zich terug te trekken van eerdere organisaties en nieuwe connecties creëren. Dit perspectief op waaninn is gebaseerd op, en vereist een begrip van, 'het lichaam zonder organen', zoals besproken in *L'Anti-Oedipe* door Deleuze en Guattari.

Na een algemeen overzicht van het gehele boek, gaat Moyaert in het tweede hoofdstuk in op de meest voorkomende negatieve bepalingen van waaninn in psychiatrie en psychoanalyse. Deze bepalingen benaderen waaninn als beperking of algemene vermindering van mogelijkheden van de patiënt. Moyaert bespreekt specifiek hoe

deze bepalingen zowel cognitief als therapeutisch tekortschieten, en waarom psychoanalyse het verdient om afzonderlijk behandeld te worden. Negatieve bepalingen zouden ten eerste cognitief falen omdat zij de problematiek van waanzin niet inzichtelijk maken; een opsomming van symptomen leidt tot een diagnose maar verklaart niet hoe zij onderling samen zouden hangen. Daarnaast falen negatieve bepalingen therapeutisch gezien omdat zij een beeld creëren van waanzin waarin het gelijkgesteld wordt aan lijden en machteloosheid, misère en angst.

Het derde hoofdstuk bespreekt de met schizofrenie gediagnostiseerde Wolfson. Wolfsons handelingen zijn, in plaats van enkel handelingen uit hulpeloosheid, manieren van omgang met – en bescherming tegen – de wereld. Paranoïde en defensieve protocollen zijn er om afstand te houden tot de buitenwereld en om controle te houden over wat er naar binnen komt en naar buiten gaat. Gedrag gebaseerd op deze protocollen is niet een teken dat men haar grip op de werkelijkheid verliest, maar een poging tot zelfbescherming. Zo gebruikt Wolfson zijn kennis van biochemie en taal om zichzelf te beschermen tegen de vernomen schadelijke effecten van eten. Ondanks het feit dat dit gedrag door de psychiater begrepen zal worden als tekenend voor Wolfsons waanzin, laat het zien hoe dit gedrag getuigt van een wil om te leven, creativiteit, zelfredzaamheid, en niet slechts (of überhaupt) van realiteitsverlies.

Het vraagstuk van dit boek, of men gezond kan zijn in waanzin, wordt beantwoord in hoofdstuk vier aan de hand van klinische voorbeelden. Moyaert stelt dat er een verbetering mogelijk is in de waanzin zelf, gegeven dat onze opvatting van gezondheid buiten het normatieve gezondheidsideaal van “verbeterde inburgering en verhoogde stressbestendigheid” treedt. Dit idee wordt ontwikkeld aan de hand van ‘het lichaam zonder organen’ en vereist zodoende een begrip hiervan, een begrip waarvoor *Hoe schizofrenie zich redt* helaas niet toereikend is. De uitleg die van ‘het lichaam zonder organen’ wordt gegeven is beperkt en enkel inzichtelijk als men de notie al enigszins machtig is.

Het vijfde en laatste hoofdstuk is de aparte discussie met de psychoanalyse. Dit zou eveneens een discussie met Freud genoemd kunnen worden, aangezien Freud overwegend wordt genomen als de vertegenwoordiger van de psychoanalyse. Als reden voor het verschil in opvatting en benadering van schizofrene problematiek tussen Deleuze, Guattari en Freud, geeft Moyaert hun conceptie van leven en dood. In tegenstelling tot Deleuze en Guattari, welke de dood en het leven beschouwen als met elkaar verweven, plaatst Freud de dood tegenover het leven. De dood werkt tegen – en niet met – het leven. Hetzelfde verschil zou van toepassing zijn op hun benadering van herhaling en differentie: “In de metafysica van Deleuze en Guattari zijn herhaling en differentie één. Herhalen is continu variëren.” Hierop volgt een bespreking van de doodsdrijf zoals deze terugkomt bij Freud, alsook bij Deleuze en Guattari.

In eerste instantie lijkt *Hoe schizofrenie zich redt* toegankelijk voor de lezer die niet bekend is met het onderwerp. Zo laat Moyaert de lezer allereerst kennismaken met de levens van Wolfson en Schreber, alsook hun belang voor de literatuur over waanzin.

De theoretische discussie wordt hierna pas ingezet, wanneer Moyaert ingaat op wat we kunnen leren van Wolfson en Schreber en hun omgang met waanzin. De eerste drie hoofdstukken behouden een inleidend karakter, maar deze toegankelijkheid is niet van lange duur en de helderheid komt in het geding naarmate de tekst vordert. Dit is ten dele te wijten aan de schrijfstijl, welke eerder repetitief dan verhelderend is. Het lijkt mij dat de letterlijke herhaling van zinnen een bewuste keuze van Moyaert is, allicht om het repetitieve aspect van de besproken doodsdrijfkracht bij te zetten. Anderzijds zou inzetten op een vocabulaire wat minder doorspekt is van jargon een betere besteding van deze ruimte voor woorden zijn, gegeven dat Moyaert meer lezers wil bereiken dan degenen die al bekend zijn met de technische termen van onder andere Freud en Deleuze. Dit is tevens een tweede aspect wat de toegankelijkheid van *Hoe schizofrenie zich redt* niet bevordert; veel technische termen, zoals 'het lichaam zonder organen', worden zeer beperkt uitgelegd, al dan niet in jargon. Naarmate het boek vordert en de technische termen toenemen is achtergrondkennis van zowel Deleuze en Guattari's filosofische werken als Freudiaanse psychoanalyse en ontwikkelingen daaromtrent nuttig, zij het niet noodzakelijk.

Als introductie op literatuur over waanzin, psychoanalyse, en Deleuze en Guattari's kritiek op de psychoanalyse, is dit niet het meest voor de hand liggende boek. Voor de lezer die al bekend is met de onderwerpen en op zoek is naar een interessante interpretatie en recapitulatie

is dit misschien een vondst. Tegelijkertijd zal Moyaerts bespreking voor deze lezer weinig nieuws opleveren, aangezien het perspectief op waanzin waarvoor Moyaert pleit eerder een weergave is van Deleuzes visie, dan een volledige herziening van

Tegelijkertijd zal Moyaerts bespreking voor deze lezer weinig nieuws opleveren, aangezien het perspectief op waanzin waarvoor Moyaert pleit eerder een weergave is van Deleuzes visie, dan een volledige herziening.

ideeën over waanzin. Het is dan ook de vraag in hoeverre Moyaerts expositie over schizofrenie en waanzin simpelweg een uitleg is van Deleuze en Guattari's werk en denken, en in hoeverre *Hoe schizofrenie zich redt* innovatief is. Hoe verschilt Moyaert van Deleuze en Guattari in zijn opvatting over hoe schizofrene problematiek benaderd dient te worden in de psychiatrie? Desalniettemin is het boeiend om te zien hoe Moyaert de gedragingen en problematiek van Schreber en Wolfson gebruikt om inzicht te krijgen in de productieve kant van waanzin. Al met al geeft Moyaert een interessante discussie van schizofrene problematiek als productief en zelfvoorzienend, die vooral van nut is als opfrissing voor degenen die al bekend zijn met het thema.

A Poem I Can't Remember Writing

Of a thousand dreams before, I thought, they were
only remnants of desires—latent in tree stumps, street corners,
pigeon roos over my roof, white sheen of canvas openings into
the blue sky—

All of my maniacal memories burst like shotgun
pomegranate bleeding synapses flesh—broken matter between
my brain halves—amyloid proteins popping—stowed from vision
consciousness—impressionist gaps between Brooklyn Heights
and Today—

The voice of post-frontal-lobe-cynicism rumbles into
motion, saying: “I guess it’s not that hard to be prophetic if you
simply think everything, Allen—” [accusatory].

And me—real smug—cutting myself up, rereading
Kaddish for the howmanyidontknowhowmanieth time—mind
alignments on Vallejo-Lange Bisschop intersections—

Glance my male-gaze up the legs of Zutphen’s back
gardens through NS windows—“I can see myself live here” your
sweet innocence says in the future—

Green with brown soil/wet/black—horse paths back
roads—Rebecca alone in a room. Suddenly: My spiritual so-
called undressing—diving into the Cyber-Brains of Joan
Fontaine’s eternal loneliness, sending sentimental love-letters
to herself on Valentine’s Day—I love you, Joan—I want to eat
you—

Tapping in on the frequency of Hitkrant posters on
my sister’s wall—written and overwritten until some
undergraduate student jingles Palimpsest Theory all the way to
sections encapsulated—

talking on couches in the sun with tea and endless
trees and endless children playing in their gardens fenced by
my desire to consume reality—

Tyrant Phallic Spire that leads from
wet/black/rain/stockings of an enhanced reality—to Eusebius
beyond the tiled rooftops from my sawdust attic windows—full
of arches sateen, blank, but bulging

from the point-break-emotions you force onto me
with splinters of Zoo Visitation, before leaving forever—but a
million things about the Dharma still elude Death more than
the gesture of Sherbet the Gorilla,

our genes separated by this bulletproof partition
only—

Mix my Myths with your Textual spaces—the scent of
clenched meat from the cheek pockets of my Friday Mornings—

Insert: cultural memory—wanderings on Van Ness
where the Sun drenched my spur—now comes back to me in
tiring dreams of youth—

At the same time—scared to death by Gary Snyder's
meta-conscious control: "Read all poetry in your language—
learn another language—and read all the poetry in that
language, too—"

What is this Train Poetry Session to work with—what,
even, smell of asshole?—suddenly behind the counter of Record
Shop—suddenly in tears as Ron and Paul carry the building
blocks of my existence out the back door—

I think The New Yorker fact-checked my poem into
ignorance, rejecting it on the basis that Kaddish is actually
8.95—get your fucking facts straight—

"You've got no chill" I hear, backtracking—of people
whom I think of as Joan Fontaine—trying to unwrite my
thoughts, mono-interpretability, where I've got serious Theses
to Shake—

Coughing pipes that bubble in the yellow room filled
with Legos—should I be out there?—everybody's out—tiny bugs
running through the maze of bricks and a bowl of Chocolate

Cereal next to my serious knee—
Television mast—iron frames—boys cycling without
hands and smoking cigarettes, they've never heard of Johnny
Cash and I like it—

Forest yards—red deer bursting out the guts of
straight sowing machines—tunnels of piss under the tracks in
mosaic gleam—my sister in vegetarian factory procession
behind the television—but I remember only me.

Throwing an old t-shirt over my little lamp, so my
mother doesn't see I am building well into the night—the reality
that people tell me (I tell myself*) I am missing—

And what's there to writing honestly—?

- Ninge Engelen



Lotte Jensen, et al. - *Against English*: een pleidooi voor het Nederlands (2019)

Uitgeverij: Wereldbibliotheek

ISBN 9789028450226

244 pagina's. €19,99

‘Een achterhoedegevecht’ noemde een manager bij de uitgever *Against English*. ‘Geboren uit verzet’ noemen de inleiders het boek zelf, tegen ‘de opmars van het Engels’. Daarmee krijgen we ferm ingeprent dat het Engels en het Nederlands in een oorlog verwickeld zijn, waarin de auteurs van de bundel soldaten zijn. Een militair conflict op leven en dood of op straffe van onderwerping. Een oorlog waarvan we de verschillende fasen kunnen bestuderen – of de moraal van zijn soldaten.

Een bonte verzameling van 26 essays moet de lezer van de waarde van het Nederlands overtuigen, of minstens wapenen tegen het oprukken van het Engels. Nee, niet het Engels, maar het ‘Globish’ zoals het in de bundel consequent heet. Want die taal bedreigt onze universiteiten, onze democratie, de rechtsstaat, de Nederlandse manier van zakendoen, werkelijk ons hele samenleven.

Alhoewel, niet alle soldaten zien het Engels als een existentiële dreiging. Zij maken er een punt van dat het Engels onze manier van vlierbessensap drinken op een terras bedreigt, dat het mooie woorden als ‘flikflooien’ verdringt, of – en dit is de beschuldiging die het meest weerklinkt – dat het ‘nuance’ frustreert. Dat klinkt al een stuk minder heftig. Ook de ondertitel ‘pleidooi voor het Nederlands’ wijst op verwarring, want wie zich verzet tegen het Engels is niet noodzakelijkerwijs voor het Nederlands, en wie voor het Nederlands is is niet noodzakelijk tegen het Engels. Erger nog, er zijn zelfs deserteurs in de rangen. Zo schrijft een van hen: “[N]iets wijst erop dat de taal serieus in gevaar is.” Na een paar hoofdstukken vraagt de lezer zich af wat er nu werkelijk op het spel staat.

Dat gevoel van verwarring moet nog sterker zijn voor de lezer die niet aan een faculteit der geesteswetenschappen werkt. Want maar liefst twaalf van de betrokken essayisten werken daar en in meer dan de helft van de essays krijgt de universiteit bijzondere aandacht. Wie niet dagelijks onder de professoren is, blijft achter met de indruk dat de existentiële bedreiging van het Engels vooral betrekking heeft op de opleidingen Nederlands.

Erger wordt het wanneer het verdriet van de schrijvers om het gebrek aan liefde voor hun taal omslaat in wrok. Dan slaat de verwarring toe die inherent is aan iedere

oorlog en komt het tot *friendly fire* (het Nederlandse leger hanteert, om verwarring op het slagveld te voorkomen, Engelse begrippen). De Nederlander die zich op de werkvloer aan het Engels waagt is dan laf, fantasieloos en verloochent zichzelf. Medeauteurs die schrijven over de moeite die zij zich getroost hebben om het Nederlands machtig te worden, krijgen in een volgend hoofdstuk te horen dat de finesses van een tweede taal voor altijd buiten hun bereik zullen liggen. De Nederlander moet zich daarentegen spiegelen aan de chauvinistische Fransoos of de trotse Italiaan, want hun weigering het Engels te hanteren moet de Nederlander tot voorbeeld dienen. Het dedain druipet in die passages van de pagina's.

Geen plan van aanval overleeft het eerste contact met de vijand, luidt een bekend stuk militaire wijsheid. Dat lijkt ook hier het geval. Want naast het vriendschappelijke vuur valt vooral de herhaling van zetten op. Was er een plan of taakverdeling dan is die in de schrijfstrijd verloren gegaan. Zo moet de lezer drie keer horen dat de Nederlandse natuurwetenschapper Simon Stevin omstreeks 1585 het woord wiskunde schonk aan de Nederlandse taal. Vijf keer krijgt de lezer te horen dat men in Amsterdam toch echt te vaak in het Engels wordt aangesproken. Een uitgebreide vergelijking tussen Engels en Latijn als *lingua franca* krijgt de lezer twee keer integraal voor de kiezen.

Zo blijft van de militaire metaforen in de bundel, die van het 'achterhoedegevecht', het meest hangen. Een strijd die al verloren is; een verwarde strijd om een bevoorrechte positie die het Nederlands misschien nooit echt heeft gehad. Wellicht is het simpelweg zo dat de Nederlanders hun taal hebben gewogen en haar te licht hebben bevonden. Niet omdat bevlogen docenten Nederlands niet genoeg tijd besteden aan werkwoordspelling en W.F. Hermans, maar omdat er in de wereld meer is dan de taal die de woorden 'korst' en 'swaffelen' voortbracht.

*Een verwarde strijd om een
bevoorrechte positie die
het Nederlands misschien
nooit echt heeft gehad.*



Boekrecensie
***Waarom de wereld niet
naar de knoppen gaat***
Lian Bokslag

**Maarten Boudry - Waarom de wereld niet naar de
knoppen gaat**

Uitgeverij Polis

ISBN 9789463103091

306 pagina's. €19,95

“Laat ik beginnen met een simpele meerkeuzevraag: Welke van de volgende stellingen is correct?

1. Er is ontzettend veel ellende in de wereld.
2. Nooit eerder was er zo weinig ellende in de wereld als vandaag.”

Hiermee opent Boudry zijn boek. Natuurlijk is het, zoals hij zelf ook direct erkent, een vals dilemma. Beide stellingen zijn waar, hoewel we kunnen twisten over hoeveel ‘ontzettend veel’ is. Een deprimerend idee? Volgens Boudry niet.

In zijn boek *Waarom de wereld niet naar de knoppen gaat* beargumenteert Boudry op talloze manieren dat het eigenlijk heel goed gaat met de wereld. Veel mensen hebben het idee dat alles vroeger beter ging, maar Boudry weerlegt dit op een grondige manier. Hij beweert dat de overtuiging dat het alleen maar slechter gaat met de wereld, volkomen ongegrond is. Hij besteedt daarbij aandacht aan de manier waarop het menselijk brein uit evolutionair oogpunt werkt, en hoe de media daarop inspelen. Veel van zijn beweringen worden ondersteund door wetenschappelijk onderzoek.

De stijl van Boudry is luchtig, humoristisch en zeer begrijpelijk voor de leek. Bovendien weet hij filosofische diepgang in zijn boek aan te brengen. Hij haalt veel filosofen aan om zijn beweringen kracht bij te zetten. Een voorbeeld is Jean-Jacques Rousseau. Boudry citeert Rousseau om uit te leggen waarom we vaak intuïtief het natuurlijke als goed, en het menselijke als slecht bestempelen. Vervolgens legt Boudry uit hoe we dit tegenwoordig terugzien: in een onredelijke voorkeur voor ongerepte natuur en een weerzin tegen grootschalige en kunstmatige landbouwmethodes. Volgens Boudry is die weerzin niet rationeel, omdat grootschalige en kunstmatige landbouw, mits goed benut, juist een goede manier is om een gezonde voedselvoorziening te waarborgen.

Waar ik erg van genoten heb is het woordgebruik van Boudry. Hij is niet beschroomd om ietwat saaie theorieën op te leuken met zelfbedachte woorden, die

hij de rest van het boek consequent blijft gebruiken. Boudry introduceert bijvoorbeeld een paar wetten die van toepassing zijn op echte pessimisten. Eentje daarvan is de ‘Wet van Behoud van Gezeik’. Deze wet houdt in dat mensen vaak geloven dat het verdwijnen van het ene negatieve, het andere alleen maar aanwakkert. Hun argumentatie is bijvoorbeeld: er zijn weliswaar minder ondervoede mensen, maar in plaats daarvan hebben nu veel meer mensen obesitas. Ondanks dat er tegenwoordig veel minder mensen met obesitas zijn dan er vroeger met ondervoeding waren, zal een pessimist die de ‘Wet van Behoud van Gezeik’ hanteert nooit de vooruitgang kunnen zien, beargumenteert Boudry. Een ander voorbeeld van een echt Boudry-woord is de ‘wij-bak’. Cultuurpessimisten spreken vaak in de wij-vorm, maar bedoelen dan ‘iedereen behalve ikzelf’. Zo iemand kan bijvoorbeeld zeggen: ‘wij zijn lui en te individualistisch’, waarbij het als een paal boven water staat dat de schrijver natuurlijk niet zichzelf bedoelt. Boudry is goed in het gebruiken van leuke woorden waardoor zijn tekst serieuze onderwerpen kan aansnijden, maar ook goed te behappen blijft.

Het boek is opgebouwd uit een inleiding, een zevental hoofdstukken en tot slot een epiloog. Het eerste hoofdstuk is gewijd aan de vraag waarom iedereen gelooft dat het bergafwaarts gaat met de wereld, de andere zes hoofdstukken gaan elk over een ander onderwerp. Dat vind ik zelf een erg geslaagde zet want daarmee gaat hij verder dan het bekende, algemene praatje over waarom mensen zo gericht zijn op negativiteit. Hij bespreekt respectievelijk racisme, ongelijkheid, tredmolenpessimisme, neoliberalisme, islamisering en milieuproblematiek. Boudry legt uit waar de angst vandaan komt en zoomt in op de complexiteit van de problematiek. Vervolgens komt hij met een mogelijke oplossing voor het probleem of een wetenschappelijk onderzoek dat aantoont dat het helemaal niet slechter gaat.

Over het algemeen vind ik het boek erg overtuigend, maar af en toe voelt zijn optimisme toch een beetje geforceerd. Boudry was duidelijk vastbesloten om een positief boek te schrijven en het is voelbaar dat hij daar soms mee geworsteld heeft. Hij verduidelijkt bijvoorbeeld dat CO₂ niet altijd gevaarlijk is aan de hand van een onderzoek dat aantoont dat onze aarde onder de invloed van de extra CO₂ juist aan het vergroenen is. Elders in het boek schrijft hij fundamentalisme af als “een stuip-trekking van een geloofssysteem” die door de wasmachine van moderniteit of Verlichting wordt getrokken. Boudry beweert in het hoofdstuk over islamitisch fundamentalisme dat er slechts één religie tegelijk door deze wasmachine van Verlichting kan gaan, en dat de islam toevallig een van de latere is. Op dit soort momenten lijkt hij in

*Boudry was duidelijk vastbesloten
om een positief boek te schrijven
en je merkt dat hij daar soms
mee geworsteld heeft.*

te leveren op diepgang en bedachtzaamheid omwille een luchtig, doeltreffend boek te schrijven. Waarom kan er maar één religie tegelijk door de wasmachine? En waarom zou de islam daar hetzelfde op reageren als het christendom, bijvoorbeeld?

Al met al vind ik het boek een aanrader voor iedereen die graag over de toekomst nadenkt, of gewoon meer informatie wil over een aantal grote hedendaagse problemen. Doordat het ingaat op werkelijke en huidige problemen is het boek heel praktisch van aard. Omdat elk hoofdstuk een ander probleem bespreekt kun je er ook voor kiezen hoofdstukken over te slaan die je niet interessant vindt. Boudry legt duidelijk uit, zijn zelfverzonnen begrippen als de 'Wet van Behoud van Gezeik' zijn vermakelijk, en zijn optimisme is aanstekelijk. Zelf denk ik er nog regelmatig aan terug als ik de krant lees. Hoewel hij soms wel erg graag optimistisch wil zijn, vind ik het boek over het algemeen ook zeker realistisch en zie ik de toekomst nu beter geïnformeerd en met meer vertrouwen tegemoet.

Ik geef het boek 3,5 ster van de 5: het is een goed boek dat zeker de moeite van het lezen waard is, maar het is niet altijd even overtuigend.



Freud (Netflix, 2020)

Genre: Psycho, Crime

Created by: Marin Kren, Stefan Brunner, Benjamin Hessler

Starring: Robert Finster, Ella Rumpf

Seasons: 1

Episodes: 8

Van alle elementen die een narratief kunnen dienen in een film, is filosofie het minst succesvol. Een film waarin filosofie het thema is, schiet uiteindelijk altijd te kort. In het lijstje van pogingen staat onder andere *When Nietzsche Wept* (2007), waarin Friedrich Nietzsche een misplaatst, archetypisch kostuum als de held uit een monomythe wordt aangemeten.

Zelfs in films die niet gaan over een historisch figuur uit de filosofie wordt de plank misgeslagen: in *Irrational Man* (2015) weet de hoofdpersoon, een professor in de filosofie, gehele wijsgerige oeuvres te bagatelliseren tot oppervlakkige slagzinnen. Hoewel filosofie een geweldige basis kan vormen voor het creatieve proces dat aan een film voorafgaat, is het een thema dat in de film zelf altijd tekortschiet: filosofie leent zich niet voor verfilming. Er schuilt geen goed, meeslepend verhaal in *Überwindung der Metaphysik durch Logische Analyse der Sprache*, er is geen catharsis aan het einde van *Philosophie als strenge Wissenschaft* en er is geen plottwist in *De la grammatologie*. Er schuilt een spanning in dergelijke verfilmingen: wat probeert het te vertellen? Wil de film een levensloop vertolken, of wil ze de kern van het denken van filosoof in kwestie uiteenzetten? Het laatste is weinig succesvol gebleken. Van het eerste zijn wel goede voorbeelden te noemen, zoals *Hannah Arendt* (2012) of *Wittgenstein* (1993). *Freud* slaagt in geen van beide.

In *Freud* belandt de jonge, ambitieuze Sigmund Freud (Robert Finster) in een zoektocht naar een seriemoordenaar, nadat inspecteur Kiss (Georg Friedrich) een jonge, verminkte prostituee (letterlijk) op zijn bureau legt. De inspecteur, die zelf lijdt aan zijn verdrongen verlangens, verdenkt onmiddellijk zijn voormalig legerofficier Georg von Lichtenberg, aangezien hij zowel de verminkte vrouw kende, alsook er sadistische voorkeuren op na houdt. De serie probeert de verleidingstheorieën van de (werkelijke) jonge Freud te laten rijmen met het narratief. Nadat Freud in contact komt met het medium Fleur Salomé (Ella Rumpf) ontvouwt het mysterie zich langzaam verder.

“Voor de mensen die het nog niet wisten: ja, Sigmund Freud heeft echt bestaan; nee, hij heeft geen seriemoordenaar opgespoord.”

De makers spelen met het realiteitsgehalte van de biografie. Voor de mensen die het nog niet wisten: ja, Sigmund Freud heeft echt bestaan; nee, hij heeft geen seriemoordenaar opgespoord. Enerzijds presenteert de serie een halve waarheid over

In deze scène blijkt wat ‘Freud’ in wezen is: een serie die op voorhand veel potentie zou kunnen bezitten, maar tot grote spijt blijft steken achter oppervlakkigheden.

het leven van Sigmund Freud en anderzijds voelt het als een lukrake weergave van Freuds theorieën. Deze vrijheid hoeft an sich niet een probleem te vormen. Een voorbeeld van een verhaal waarin een dergelijke vrijheid zijn vruchten afwerpt is *The Instant of my Death* van Maurice Blanchot. Maar in *Freud* is

hier geen sprake van, omdat deze elementen minder belangrijk zijn dan wat Netflix producties voornamelijk horen te zijn: een show die lekker weg moet kijken.

De psychoanalytische theorieën dienen zodoende enkel om een duister en mysterieus thema te schetsen en worden daarmee gereduceerd tot decorstukken, in het rijtje met de helderziendheid van Fleur Salomé. Ook het cocaïnegebruik van de jonge Freud lijkt een willekeurige keuze die weinig van doen heeft met het verhaal, noch de psychoanalyse.

Als de jonge Sigmund Freud een van zijn eerste colleges geeft over hypnotiseren en met hoon wordt ontvangen door zijn collega's, vecht hij tegen de bierkaai – bespot, beschimpt, gekrenkt, maar zodra de spannende, intrigerende muziek op de achtergrond klinkt, grijpt hij zijn kans en krijgt hij zijn publiek stil. Alsof de muziek daadwerkelijk in de collegezaal klonk. Zijn demonstratie mislukt, maar de monomythe heeft vorderingen gemaakt. En in deze scène blijkt wat *Freud* in wezen is: een serie die op voorhand veel potentie zou kunnen bezitten, maar tot grote spijt blijft steken achter oppervlakkigheden. Des te minder wij zouden weten van de persoon in kwestie, des te lekkerder het weg zou kijken.

