

EN... WERKT 'T? LYOTARD EN VALÉRY OVER DE KUNST VAN HET DENKEN

Chris Doude van Troostwijk

Als men een Plato, een Spinoza weerlegt, blijft er dan niets over van hun fabelachtige constructies? Of blijft absoluut niets over, behalve dan een aantal kunstwerken.

Paul Valéry¹

Lyotards esthetische geschriften worden gedreven door het vermoeden dat kunstenaars en filosofen hun bedrijvigheid ontnemen aan en richten op het absoluut ondenkbare. Hij geeft het namen als 'onbewust affect' en 'het sublieme'. Het impliciete paradigma waarbinnen hij hun activiteit benadert is dat van een reflexieve zoektocht. Schrijven en schilderen zijn exploraties, queesten, experimenten. De denker, de dichter, de schilder en de cineast zoeken naar datgene wat zich 'buiten' hun vermogen tot vinden ophoudt. Ze zoeken *naar* en *in* het 'buiten'. Hun werk is een 'perire' in het 'ex'.² Dat buiten is evenwel niet zomaar iets dat het bevattingvermogen te boven gaat. Kunstenaars en denkers zoeken niet het absolute om het absolute zelf. Dat zou hen tot zelfkwellers of cynici maken. Ze zoeken niet omdat ze weten het gezochte niet te kunnen vinden. Ze zoeken ondanks en dankzij dat weten. Het absolute dat in het creatieve experiment wordt gezocht is datgene wat in het zoeken zelf is voorondersteld en er zijn werkzaamheid betoont. Het absolute is het *momentum* waaruit de geest zijn leven put. Het zoeken emaar is de zich verwonderende terugbuiging van de geest op het raadsel van zijn eigen leven. Het is de verwondering waaruit sinds Plato elke filosofie geboren wordt. "Men ziet dat deze reflectie niet een buiging (*flexion*) is van het denken over zichzelf, maar een buiging in het denken van iets dat het zelf niet lijkt te zijn omdat het denken het niet kan determineren, een iets dat wel licht in het denken 'innerlijker' is dan het denken zelf."³ De experimenterende geest zoekt naar de mogelijkhedenvoorwaarden van zijn eigen bedrijvigheid. Hij zoekt naar wat hem doet zoeken. Filosofie en kunst zijn aan elkaar verwant.

We kunnen zeggen: "het absolute is het per definitie ontsnappende." Dat is een aporetische omschrijving: het absolute wordt gedefinieerd als het onde-

finicerbare. We moeten de aporie echter nog wat verder denken. Het ontsnappende is ook 'het altijd al aanwezige'. Ik kan niet denken over wat mij te denken geeft en aan het denken zet, als het tot denken aanzettende niet reeds zijn werk doet. Dat is evident. De aporie van deze absolute evidentie luidt dus dat het meest nabij het minst bereikbare is. Lyotard geeft haar een naam: de absolute *phrasé*.⁴

Het ondenkbare ten spijt, schrijft de filosoof en maakt hij gebruik van concepten. De term 'onbewust affect' leert hoe dat kan zonder het ondenkbare te verraden. Allereerst impliceert spreken over het absolute een negatief taalgebruik. De negatie wordt uitgedrukt door 'onbewust', te begrijpen als 'voorstellingsloos'. Maar de negatie is geen ontkenning of afwezigheid van iets, dat hadden we een beter moment getroffen, wel aanwezig zou hebben kunnen zijn. Het raadsel is dat dit negatieve zelf altijd 'aanwezig' is; een aanwezigheid die een affirmatief taalgebruik vereist, uitgedrukt met 'affect'. 'Onbewust affect' is een paradox (negatieve affirmatie) wijzend op 'iets' van vóór de oppositie tussen negatie en positie: het absolute dat het relationele is. Het laat zich voelbaar maken in de paradoxie van het concept dat de grenzen van zijn omvattingvermogen treft. Schrijven vanuit en met het oog op het absolute vereist dus een paradoxale inschrijving in een theoretisch discours, dat alleen zo zijn beperktheid en afhankelijkheid van het absolute blootgeeft.

Voor Lyotard betekent dat een toenadering tussen kunst en filosofie. Concepten zijn geen middelen om het absolute te vangen. Ze zijn de materie, waarin het experimenterende zoeken van de filosofische reflectie zich uitdrukt. Zoals een kunstenaar het absolute najagt in acryl, zo de filosoof in concepten. Kras gezegd: Lyotard heeft geen filosofische esthetica, hij wil niet louter beschouwingen over het wezen van de kunst opstellen. Lyotards filosofie wil in zichzelf esthetisch zijn. Een reflexief, denkend zoeken naar wat te denken geeft. Dat maakt hem tot een gemakkelijke proef voor de 'serieuze' filosofen, die geloven in hun concepten en constructies. "Filosofie is geen literatuur," zullen ze zeggen, "en logica is geen fictie." "Dat mag waar zijn," zal Lyotard riposteren, "maar filosofie is wel altijd schriftuur (*écriture*). De schriftuur volgt de reflexieve denkbeweging die zonder regel uit een voorhanden materiaal iets schept." Natuurlijk heeft Kants notie van het 'reflexieve oordeel' Lyotard in deze gedachte gesterkt. Maar het was Paul Valéry (1871-1945), die hem ertoe heeft geïnspireerd.⁵

Lees Valéry en Lyotard naast elkaar, en men merkt hoezeer hun beider werk een typisch Franse toon heeft, een mengeling van romantiek en helderheid.⁶ Bij Valéry komt dat wellicht door zijn mediterrane ziel. Geboren uit een Corsicaanse vader en een Italiaanse moeder, wijdt Valéry zich al vroeg aan

de poëzie. Op zijn eenentwintigste ervart hij zijn dichterschap als een voze bezigheid, waarop hij een introspectief onderzoek zal voeren. Hij heeft besloten "dat het denken er mee kan volstaan zich op lucide en 'mechanische' wijze te willen uitoefenen ten aanzien van welk object het ook maar voor de geest kwam. Elk werk was dientengevolge funtief.¹⁷ Een soort fenomenologie zonder methode. In 1896 publiceert Valéry in deze trant de uiterst korte roman *La soirée avec monsieur Teste*. Pas in 1917, na lang aandringen van zijn kunstenaarsvrienden, brengt Valéry weer een gedicht uit, dat onmiddellijk succes heeft: *La jeune Parque*. Nu de publicatiebarrière is opgeheven, componeert en publiceert Valéry een reeks werken.¹⁸ Hij is een permanent experimenteler denker. Hij observeert de culturele en politieke ontwikkelingen van zijn tijd, ziet de armoede van het geestelijke leven en concludeert daaruit de westerse crisis – in *La crise de l'esprit* (1919).⁹ Het opent hem de weg naar de benoeming in de *Académie française* (1925) en naar het hoogleraarambt op de leerstoel voor 'poëtica' aan het *Collège de France* (1937).

Voor Lyotard zijn vooral de teksten *Léonard et les philosophes* (1928) en *Première leçon du cours de poétique* (10 december 1937) belangrijk. Ze worden geciteerd in de twee artikelen die hij aan Valéry wijdde. Maar wie echt een idee van de rijkdom van Valéry's geestesarbeid wil krijgen, zou zich moeten verdiepen in de duizenden pagina's dikke *Cahiers*, waarin hij federe ochtend in de vroege ertjes zijn geestelijke observaties noteerde.

Filosofie als een heidens karwei

De eerste tekst waarin Lyotard expliciet op Valéry ingaat, 'Dissertation sur une inconvenance', dateert van 1977. Het artikel wordt als slothoofdstuk aan de bundel *Ratiments patiens* (1977) toegevoegd. Het wil Lyotards merkwuurdig zelfpredicering 'heidens' plausibel maken. Het problematiseert daartoe de analogie tussen filosofie en kunst, waarvan Valéry's *Léonard et les philosophes* en zijdelings ook diens *Première leçon* spreken.

Het epitheton 'heidens' heeft Lyotard zich als geuzennaam toegeëigend. Hij wensf zich niet te conformeren aan de serieuze theoretisch-filosofische bespiegelingen, die de pretentie hebben het ware te onderzoeken en te presenteren. Evenmin wil hij zich scharen onder de hoofding 'kritiek' (marxistisch, literair, structuralistisch of filosofisch). De kritiek herhaalt dikwijls alleen maar de basisfout van het door haar bekritiseerde denken: ook zij gaat prat op de zekerheid van een onomstotelijke waarheid. Heidens schrijven is noch theoretisch-metafysisch, noch kritisch.¹⁰ Heidens betekent voor Lyotard, dat hij zich op een onwvleegelijke (*inconvenante*) manier zal nestelen in de theoretisch-filosofische en kritische genres. Heidens denken verstoort de conventies van binnen uit en ontstelt wat zo 'wel gevoegd' leek. Valéry's stelling

dat het filosofische waarheidsdiscours een 'licfcair genre' is, komt Lyotard goed van pas. De overtuigingskracht van een theorie kan niet zonder de overtuigingskracht van de retoriek. De filosofie is daarin te vergelijken met het volk Israël. Dat was pas in staat Egypte te verlaten toen het de tovertrucs beter wist uit te voeren dan de Egyptische hofmagiers.¹¹ Zoals het jodendom een specificering van het Egyptische is, zo is de filosofie een specificering van de retorica. Maar ze wil het niet weten. "Dat overtuiging net zo goed als tranen en lachen een resultaat van stijffeften is, en dat het ware net als het komische of het trieste het object is van een door discourses opgewekt affect, dat is niets nieuws: Valéry heeft het al zo'n veertig jaar geleden beweerd. Waarin schuilt dan het onwvleegelijke [van mijn heidense schrijven]?", zo vraagt Lyotard zich af.¹²

In zijn *Léonard et les philosophes* (1928) noemt Valéry filosofen "kunstenaars van de taal" en hij voegt eraan toe dat het voor hen 'essentieel' is zich niet als zodanig te afficheren.¹³ Het wezen van de filosofie is de ontkenning van haar taalkunstigheid. Valéry erkende dus enerzijds dat de filosofie een specifiek literair genre is, maar anderzijds wilde hij niet aanvaarden dat daarmee het spel van de kunsten ook gold voor filosofische *œuvres*. Hij hield eraan vast dat filosofen in tegenstelling tot beeld-, klank- en kleurkunstenaars, werken met het volstrekt transparante materiaal der concepten. Woorden zouden aan de theoretische wil geen weerstand bieden. Voor filosofen is er geen innerlijk conflict tussen 'willen' en 'kunnen'.

Dit is Lyotard te 'wvleegelijk'. Juist door te stellen dat de zelfontkenning van het retorische karakter van de filosofie wezenlijk filosofisch is, liet Valéry de filosofisch-theoretische pretentie intact. Hij bevestigde zo dat er twee heterogene soorten van discursiviteit bestaan: kunstenaars beogen effecten, theoretici waarheid.¹⁴ En zelfs als kunstenaars, zoals Leonardo da Vinci in zijn *Cahiers*, zich opstellen als theoretici, dan nog zouden hun reflecties slechts artistieke schetsen zijn.

Waarschijnlijk klinkt in deze 'vroege' Valéry die het transparante karakter van het filosofisch-conceptuele materiaal verdedigde, nog het ideaal van *monsieur Teste* door.¹⁵ In zijn jeugdroman stelde Valéry het experiment op van een man die zijn eigen denken permanent observeert en tracht te beheersen. Door zo helder mogelijk getuige (*testis*) te zijn van zijn eigen denken, beoogt monsieur Teste de absolute vrijheid van impulsen, drijven en materialiteit. Hij streeft ernaar het systeem van het intellect uit te vinden. Ervan uitgaande dat de vorm van het denken alles bepaalt, vermijdt hij alle onzuivere gevoelens en meningen, dus ook literatuur en de theoretiserende filosofie. Hij zoekt de pure beschrijving van het denken, als de ultieme conditie van alles wat mogelijk is.

In een voorwoord bij de tweede uitgave erkent Valéry echter dat deze *démon de la possibilité* zelf een onmogelijkheid is. Want Teste zou zijn gedachten niet eens kunnen uitdrukken, bang voor de besmetting door de taal als hij is.¹⁶ Dienovereenkomstig laat de *Art poétique* (1937) een andere Valéry zien, een Valéry die wel oog heeft voor de materialiteit van het conceptuele denken. Hij erkent de ondoordringbaarheid van woorden en hun geheime associaties en assonanzen die zich tegen de theoretische geest teweer stellen. Filosofie benadert meer en meer de kunst. Haar eigenheid is hoogstens nog dat zij speculeert op het bestaan van een zuivere waarheid.

Dit is Lyotard te schraal. Hij wil proberen de eigenheid van de filosofische kunst te expliciteren op louter formele gronden. Allereerst stelt hij dat als filosofie een kunst is, zij dan ook effecten op het oog moet hebben. Die effectiviteit definieert hij met de Freudiaanse term *Entstellung* (verplaatsing). Vervolgens neemt hij zijn toevlucht tot de drie 'pragmatische' instanties uit de narratologische analyse: de verteller, de luisteraar, en het vertelde (de *dîgèse*). Tenslotte kan hij zeggen dat de kracht en werking van een literair beeldend kunstwerk zich uit als een reeks *Entstellungen*, met betrekking tot de drie pragmatische instanties. De kunstenaar verplaatst al schepend de regels en conventies van zijn 'gilde'; hij verandert de werkelijkheid waar naar zijn werk verwijst; en de toeschouwer zal het ontstellende effect als een emotie gewaarworden.

Door deze psycho-pragmatiek te veralgemenen en toe te passen op de filosofie, wil Lyotard aan het licht brengen hoe de filosofische van de artistieke kunst verschilt. In een lezing van Plato, ontdekt hij dat de voorwaarde voor het theoretische discours bestaat in een dialoog tussen een meester en een leerling. In tegenstelling tot het grote publiek, dat leeft bij de kracht van de overreding en de retorische wending, wordt de leerling in principe geacht dezelfde plaats als de meester te kunnen innemen. Hij beschikt over dezelfde capaciteiten, en zal, als hij eenmaal heeft geleerd, over dezelfde kennis beschikken. Dat heeft gevolgen voor de geadresseerden (*destinataires*) van het theoretische discours: "[de leerlingen] moeten geprikkeld worden om zelf de post van de zender [*destinateur*], dat wil zeggen van de theoreticus te komen innemen."¹⁷ En daarin schuilt het verschil: geen enkele kunstenaar verwacht van zijn publiek dat het zijn plaats als schepper kan en zal komen innemen. De *Entstellung* die het theoretische discours beoogt is daarmee van een heel eigen aard. Ze bewerkt een rolverschuiving van leerling naar leraar.

Iets vergelijkbaars geldt voor de twee andere pragmatische polen. Voor een kunstenaar is een origineel voorbeeld slechts een aanleiding die hem op het spoor zet van zijn toekomstige werk. Het gaat om wat de kunstenaar 'wil' (Valéry), en niet om hetgeen de 'werkelijkheid' van hem wil. Kunst is geen

minimistisch kopiëren van de natuur. Voor het filosofische discours daarentegen is de vraag naar het 'adequate denken' van eminent belang. Wat betreft de referentiele pool draait de filosofie alles om. Waar de kunsten schermen met hun fictionaliteit en daarin hun waarde zoeken, gaat de filosofie prat op wat Lyotard haar "geloofsartikel" van het *non-fingo* noemt.¹⁸ De fictie waar hij de theorie leeft, is dat ze geen fictie is, maar de adequate afspiegeling van een onafhankelijke en onveranderlijke referent. Bestaat de artistieke *Entstellung* in de bewerking van de referent, de filosofische geloof erin zich naar de referent te voegen.

Dat heeft tenslotte tot gevolg dat de auteur in de filosofische kunst geen schepper van zijn product is. Voor de theoretische filosofie, niet voor de artistieke kunst, geldt: 'natura artis magistra'. De filosoof als leraar is zelf leerling van het gegeven. De *destinateur* wordt 'ver-steld' tot *destinaire*. Zo is er in de kunst die theorie heet, sprake van een bizarre pragmatische rotatie. "Op hetzelfde ogenblik dat hij als *destinaire* van zijn discours een hoorder of lezer uitkiest die in staat mag worden geacht om zelf meester te worden, erkent hij op zijn beurt slechts dat denken als zijn meester, dat als toehoorder aanschuift in de schoolbanken van zijn object."¹⁹ Het kunstige van de theorie schuilt in de dreevoudige *Entstellung* van de pragmatische instanties.

Men kan Lyotard dus niet verwijten dat hij de filosofie – en daarmee elk ander theoretisch discours – simpelweg devalueert tot een of andere artistieke of retorische inventie. Hij erkent het verschil tussen kunst en filosofie, en doet de filosofie niet af als literatuur. Hij wil slechts de filosofie brengen naar de erkenning van haar wil tot non-fictionalisering. De filosofie kan pas zichzelf worden als zij – net als de mathematica en de theoretische natuurkunde – haar inventieve onstaans- en bestaansgrond erkent. "Het enige kenmerk dat werkelijk beslissend lijkt, is of het discours [...] wel of niet zijn eigen willen erkent als een willen zonder object en zijn eigen uitwerking als een in de materie van de taal vormgegeven fictie."²⁰ Filosofie moet ophouden zich voor theorie uit te geven. Ze moet zichzelf niet langer, als ware ze theologe, in het licht van de absolute waarheid plaatsen. Laat haar een voorbeeld nemen aan de laat-Griekse en Romeinse tijd. Het religieuze heidendom is de erkenning van het fictionele karakter van de mythe.²¹ De essays in de bundel *Rudiments patiens* willen laten zien hoezeer en op welke wijze alle theorie een heidense kunst is. Geen van alle aanvaarden ze een of ander meta-discours. Hun onwettelijkheid bestaat in het aan het licht brengen van een libidineuze wil tot fictionalisering, juist in die discourses die zichzelf als kritisch of waarheidsgetrouw aanprezen.

Is dit kunst?

De titel 'Désordre'²², het tweede artikel waarin Lyotard Valéry ter sprake brengt, is ontleend aan een fragment uit Valéry's 'Première leçon'.²³ Valéry beschrijft daar hoe het 'poëtische' geboren wordt in een ongebonden en wanordelijke geestesgesteldheid – een die veel voorkomt bij hem. Een door Lyotard niet genoemd artikel stelt: "De wanorde is essentieel voor het 'scheppen' zover dat wordt bepaald door een of andere 'orde'. De schepping van orde hangt enerzijds af van 'spontane formaties' die men kan vergelijken met natuurlijke objecten die uit zichzelf symmetrieën en 'intelligibele' figuren vertonen, anderzijds van een 'bewuste handeling' (te weten een handeling die het mogelijk maakt om 'doel' en 'middel' te onderscheiden en afzonderlijk te benoemen.)"²⁴ Valéry zal voorts stellen, en Lyotard zal hem daarin volgen, dat het geen een kunstwerk tot een *œuvre* maakt, afhankelijk is van geestelijke wanorde en spontaniteit. Om de verwantschap tussen filosofie en kunst aan het licht te brengen, zou men dus niet alleen, zoals in *Rudiments patiens*, kunnen kijken naar de pragmatische consequenties van het *Erststellungs*-effect. Men kan ook kijken naar de geestesgesteldheid waarin deze werken des geestes – Valéry spreekt in ruime zin van *œuvres de l'esprit* – worden geboren.

Om het complex te maken: 'Désordre' heeft eigenlijk twee auteurs op het oog. Behalve Valéry, bespreekt Lyotard ook het korte zinnetje '*ceci est de l'art*' (dit is kunst') van de Belgische filosoof Thierry de Duve.²⁵ Met het zinnetje typeert De Duve de hedendaagse esthetiek. Men kan het esthetische terrein niet meer onderzoeken vanuit het schoonheidspectief. Kants door het classicisme gevormde smaakbegrip werkt niet meer. Hoogstens werkt nog zijn rangschikking van het schone onder het reflexieve oordeelsvermogen. Er is geen algemeen regel, geen definieerbaar concept dat het kunstige van kunst zou kunnen vastleggen. Daarin stemt De Duve overeen met Kant. Maar De Duve 'pragmatiseert' het kunstoordeel door te stellen dat iets tot kunst wordt, wanneer het in het gevoels-effect van zijn verschijning aanzet tot de uitspraak "dit is kunst." Het zinnetje is een doopzinnetje, het sticht kunst.

Voor het esthetische oordeel over kunst bestaat geen directe theoretische fundering, omdat in het oordeel de kunst gesticht wordt. Maar het oordeel zelf wordt geboren in een gevoel, dat door het singuliere kunstwerk wordt opgewekt. Dat gevoel is niet gegrond in kennis over kunst. Noch is kennis gefundeerd op het gevoel. De reflectie *ceci est de l'art* verbergt op zich echter, volgens De Duve, een mini-definitie van de kunst.²⁶ Als kunst datgene is wat ik kunst noem, dan wordt in mijn benoeming van het singuliere ding de algemene notie 'kunst' geschapen, en wel zodanig dat het singuliere kunst-

werk niet uit het algemene begrip kunst kan worden afgeleid.²⁷ 'Kunst' is een eigenaam. De theorie van de kunst zou dus moeten uitgaan van (filosofische) theorieën over de eigenaam. Met name Kripkes beschouwingen getuigen. De Duves voorkeur.

Lyotard wil aantonen dat *ceci est de l'art* zowel inconsistent als consistent is.²⁸ Daartoe problematiseert hij De Duves vondst dat de uitspraak een mini-definitie bevat. Zijn analyse maakt ook het een en ander duidelijk over de verhouding filosofie en kunst. Het filosofisch theoretiseerbare oordeel *ceci est de l'art* wordt immers uit een kunstgevoel geboren. Voor Lyotard heeft dit kunstgevoel alles te maken met het absolute, dat zich slechts laat uitdrukken in paradoxale en aporetische denkfijguren. De paradoxale consistente inconsistentie van *ceci est de l'art* brengt daarom de filosofie tot het punt, waar het haar afhankelijkheid van het onarticuleerbare moet erkennen.

De consistentie-analyse van het zinnetje *ceci est de l'art* gebeurt in het *phrase*-analytische paradigma, dat we van Lyotard kennen uit *Le différend* (1981) en dat een vervolg was op de pragmatische analyses uit het eind van de jaren zeventig. Van consistentie is sprake als de logische en epistemologische kenmerken van een zin (*phrase*), die pretendeert waarheid of onwaarheid uit te drukken, expliciteerbaar zijn. Lyotard noemt zo een zin eenvoudige weg 'cognitief', dat wil zeggen betrekking hebbend op 'reële' in de fysieke werkelijkheid aanwezige zaken. *Ceci est de l'art* kent een predicat (*de l'art*) toe aan een subject (*ceci*). Het is een kennisoordeel. Het zinnetje precificeert iets over een subject, waardoor het mogelijk wordt het bedoelde object, aangewezen door 'dit', te herkennen als deel uitmakend van de door het predikaat aangeduide klasse. Maar hoe weten we eigenlijk dat een bepaalde uitspraak naar een bepaald ding in de werkelijkheid verwijst? En vice versa dat een bepaald ding onder het door de cognitieve zin uitgesproken oordeel valt? Hoe kunnen betekenis en verwijzing met elkaar corresponderen?

Ik zou dit probleem willen schematiseren in de hoofdletter 'T'. De horizontale balk is die van de oordeelsrelatie tussen het subject en het predicat van de zin. Iets wordt gezegd over iets anders dat ook gezegd wordt. Het is de betekenis-as van het discursieve oordeel. De verticale balk drukt de referentiële relatie uit tussen dit oordeel en het besproken object. Een kennisoordeel veronderstelt dus minstens twee procedures. Allereerst vereist het betekenisgeving. Betekenis komt tot stand door het verbinden van een term met een andere term: 'dit is kunst'. De verbinding van subject en predicat volgt logische operationele wetten, die Lyotard zonder aarzeling gelijkstelt aan Kants voor de 'synthese' noodzakelijke categorieën uit de *Kritik der reinen Vernunft*. Daarnaast is een verwijzingsprocedure vereist. Een betekenis-

volle synthese kan pas een cognitieve zin worden, als ze verwijst naar werkelijke dingen. Een *cognitieve zin* impliceert dat men gevallen van die zin, de referenten, kan aanwijzen. In de taal wordt aan die verwijzingsvoozzaak herinnerd door 'deiktische termen' (van het Griekse *deixnumi*, 'aanwijzen, tonen'): zoals: 'ik', 'jij', 'dat', 'hier' en 'nu'.

Deiktische termen zijn 'performatief', net als de (transitieve) kunsten musiceren en acteren. De tonende zin wordt geuit in aanwezigheid van het referentiële object. Alleen in de actualiteit van de uiting – *in actu* – kan de aanwijzende zin zinvol zijn. Deiktische zinnen moeten co-actueel zijn met hun referenten; ze worden *in situ* geuit, co-situationeel met hun referenten. Een deiktische zin is een 'nu-zin', waarin de geuite zin en de werkelijkheid, tijd en plaats, betekenis en designatum, elkaar raken.

Nu ik dit schrijf, verwijs ik naar een tekst van Lyotard die u, lezer, misschien niet voorhanden heeft. Mijn uitspraken over de tekst hebben kennispretentie. Ik moet het geval waarover ik spreek kunnen tonen. Op een gegeven (denkbeeldig) moment moet ik u kunnen zeggen: "kijk, *hier* is het besproken boek." Waarschijnlijk zullen we elkaar nooit ontmoeten. Hoe weet u dan dat we het over deze bepaalde tekst hebben? Hoe weet ik, dat wat ik nu over dat hier aanwezige ding schrijf, straks voor u, bij afwezigheid van dat ding, begrijpelijk kan zijn? Waarop berust het nooit uitgesproken, maar altijd geïmpliceerde vertrouwen in designatieve verstaanbaarheid tussen u, lezer, en mij, schrijver? Hoe is cognitieve overdracht en communicatie mogelijk over iets bij ontstentenis van de actualiteit van dat 'iets'?"²⁹

De vraag heeft betrekking op een derde procedure. Het gaat om het contactpunt, waarin de dragende balk en de liggende balk van de T elkaar raken. De draagbalk van de 'actuele werkelijkheid' stootte aanvankelijk met volle kracht tegen de lighalk en maakte daar een wond, zichtbaar in het deiktische woordje. De wonde heelt en sluit zich, maar er blijft een permanent en gefixeerd litteken achter: de eigennaam. Het boek waarover ik het heb, heet *Lectures d'enfance*, het artikel 'Désordre', de auteur *Lyotard*. Alleen door de procedure van naamgeving is de afwezigheid van een actuele referent te compenseren. Eigennamen zijn blijvende verwijzingstermen naar een werkelijkheid, waarvan de actuele presentie niet vereist is. Vandaar Kripkes opvatting dat eigennamen *rigid designers* (strikte verwijzers) zijn.³⁰

Thierry de Duve zag in *ceci est de l'art* het beginpunt voor een esthetische theorie, die zou kunnen aansluiten op Kripkes analyse van de *rigid designer*. Het woord *art* moest dan worden opgevat als een eigennaam. De naam 'kunst' maakt kunstwerken bespreekbaar, ook bij ontstentenis van de actuele referent. Lyotard kritiseert – overigens zonder het met zoveel woorden te zeggen – deze suggestie. De zin is namelijk *inconsistent*, zolang de

deiktische term *ceci* niet middels een naam wordt ingevoegd in het discursieve niveau van betekenisgeving. *Art* is geen eigennaam van het *ceci*. *Ceci est de l'art* vereist een heel ander netwerk van eigennamen. Het zinnelijke blijft onbegrijpelijk, zolang het niet aangevuld wordt met namen als *Le Grand Verre* of *The Fountain* (werken van Duchamp). Op *ceci est de l'art* moet aangehaakt worden met bijvoorbeeld *ceci est 'The Fountain' of ceci est 'Le Grand Verre'*. Alleen als we uitleggen dat *ceci* verwijst naar hetgeen onder deze eigennamen is bedoeld, alleen dan hebben we voldoende kenmerken aan het licht gebracht om een betekenisvolle cognitieve uitspraak met waarheidspretentie tot stand te kunnen brengen.

Laten we Lyotard niet verkeerd begrijpen. Hij stelt niet dat over kunst geen theorievorming mogelijk is. Hij stelt dat kunst als kunstwerk, dat het 'kunstige' van kunst, zich aan de theoretische benadering onttrekt. Het wezenlijke van kunst is haar werkzaamheid als *œuvre*, die zich in de actualiteit van het *hic et nunc* voltrekt. Juist door de naamgevingsprocedure is een kunstwerk in te voeren in het discours, met die beperking dat het zodoende zijn werkingsaspect zal inleveren.

Hier spreekt op de achtergrond opnieuw Valéry. De geleerde dichter maakte een onderscheid tussen kennis over kunst (vormanalyse, kunstschiedenis, kunstpsychologie,...) en zijn eigen vak, de *poétique*. Voor Valéry is poëtica niet een kwestie van opstellen van regels en procedures voor kunstproductie. "Het is de simpele noie van *doen* en *maken* die ik (met de term *poétique*) wil uitdrukken. Het *maken*, het *poëin* waarmee ik me wil bezig houden, wordt voltooid in een of ander werk (*œuvre*). Ik zal het meteen maar toespitsen op het genre van 'werken' die men gemeenlijk 'geesteswerken' noemt."³¹ Valéry wil in zijn poëtica observator en getuige zijn van het maakproces (*action qui fait*), niet van het resultaat (*la chose faite*). Zijn poëtica is wat dat betreft een voortzetting van het dagelijkse, ochtendlijke zelfonderzoek in zijn *Cabiers*.

Kennis over kunst is echter heel goed mogelijk. Een dergelijke cognitieve benadering beschrijft en verklaart het kunstwerk op niet andere wijze dan willekeurig welk object zou kunnen worden beschreven en verklaard. Grootte, ouderdom, gewicht, kleursamenstelling, de biografie van de maker, de historische context van het ontstaan, de positie van het werk in de kunsttraditie en dies meer moeten het kunstwerk verklaarbaar maken. Maar door een kunstwerk zo als een ding onder andere dingen te beschouwen, verliest het zijn *œuvre*-karakter. Het wordt een meet- en manipuleerbaar object. "Alles wat wij kunnen definiëren, onderscheidt zich meteen van de producerende geestesgesteldheid (*esprit producteur*), waartegen het zich teweere stelt."³²

Het kunstobject beschouwd als *œuvre* daarinlicgen bewaant de *esprit créateur*. Een *œuvre* is zogezegd een transmissie-schakel, waarlangs de vrijheid en wanorde (*désordre*) van de scheppende geest welhaer wordt voor een beschouwend publiek, door Valéry als gebruiker (*consommateur*) aangeduid. Kunst werkt wanneer de creatieve *esprit du producteur* voelbaar wordt voor de gebruiker. "Alles wat ik tot nog toe heb beweerd," schrijft Valéry, "komt neer op de volgende paar woorden: *l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte*."³³ Een werk des geestes bestaat slechts *in actu*. Het moet werkzaam zijn om werk te mogen heten. En die werkzaamheid bewijst zich daarin, dat de gebruiker aangezet wordt zelf maker te worden. Hij zal waarden toekennen aan het kunstwerk, waaronder niet alleen waarderingsoordelen, maar ook interpretaties en theorieën moeten worden begrepen. Een *œuvre* prikkelt tot productiviteit.³⁴

Lyotard toont nog een tweede inconsistentie aan in *ceci est de l'art*. Van Valéry leerde hij het incommensurabele verschil tussen de theoretisch-epistemologische en de 'poëtologische' geesteshouding. "Voor zover de geest met kunst te maken heeft, of veeleer met kunst maken te maken heeft," kan er geen sprake zijn van een kennend subject en een gekend object.³⁵ Het *œuvre* werkt in op de beschouwende geest, waardoor hij zelf tot productiviteit geprikkeld wordt. Zodoende opent het *œuvre* in de geest van de gebruiker een geestelijke *désordre*, die eveneens bij de maker de voedingsbodem van het werk was. Voor Valéry is een werk in essentie een handeling (*acte*, Lyotard zegt *geste*)³⁶ waardoor de geestesgesteldheid van de producent opnieuw wordt opgeroepen bij de gebruiker. "De werken van de geest, gedichten of anderszins, hebben slechts betrekking op hetgene dat geboren doet worden wat hen zelf geboren deed worden."³⁷ De band tussen productie en consumptie is er een van een wonderbaarlijke en geheimzinnige aanwezigheid. Een werk openbaart in zijn publiek zijn eigen ontstaansgrond.³⁸ Het *œuvre*-karakter is ondefinieerbaar, omdat het berust op een wanordelijke geest.

Inhoudelijk inconsistent is *ceci est de l'art*, omdat de geest met het uitspreken van die zin, het kunstwerk tegenover zich plaatst als een object. Daardoor vervreemdt de geest het van zichzelf, plaatst het buiten zijn bereik, dat wil zeggen buiten het ondefinieerbare proces van schepping. Het voordeel van deze objectiverende vervreemding is weliswaar dat daarmee de geest in staat is ook zichzelf te leren kennen, maar deze zelfkennis is misleidend. Want in de (omniskenbaar Hegeliaanse) redenatie van Valéry schuilt het probleem van een geest die voor zichzelf als geest *in actu* altijd onkenbaar blijft, aangezien kennis een referentiële en cognitieve procedure vereist die de geest als doende geest tussen haakjes moet zetten.³⁹ Ook het referentiële oordeel vereist een geest *en acte*, een schriftuur. Elke zelfdefinitie zal zodoende de

actualiteit van de uiting van zelfdefiniëring missen. Het zelf wordt nooit op het-rand betrapt, maar wordt slechts achteraf vermoed door bepaalde sporten, *après coup*, met het invallen van de schemering: de geest kan zichzelf absoluut niet samenhouden.

Op zichzelf is de geest wanorde. Als orde houdt hij op zichzelf te zijn. Zo kan Lyotard zeggen dat wie vraagt "is dit kunst?", moet weten dat hij door die vraag het *œuvre*-karakter van het kunstwerk stilzet en met definiëren begint. De zin van De Duve is een grenslijn, die de omslag van inwerkend kunstwerk naar beschreven kunstobject markeert. Dat grenskarakter maakt de zin zowel formeel als inhoudelijk inconsistent: formeel (logisch en epistemologisch) vanwege het ontbreken van een eigenaam, waardoor de zin geen cognitieve aanspraken kan doen; inhoudelijk vanwege het deiktische 'dit' dat verwijst naar een performatieve actualiteit, die alleen een werk tot kunstwerk (*œuvre*) maakt.⁴⁰

Het ging Lyotard om de consistentie van het inconsistente. Juist omdat *ceci est de l'art* een inconsistente grenslijn is, kan men vanuit een andere gezichtshoek zeggen dat de zin 'consistent' is. Als Valéry gelijk heeft en *l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte*, dan is het deiktische *ceci* precies de indicator van dit *in actu* karakter van het *œuvre*. Het *œuvre* is een act, alvorens het, middels de drievoudige cognitieve procedure van designatie, naamgeving en betekenisgeving, kan worden tot een object. En parallel daarmee moet men van de geest zeggen dat hij zich onderscheidt in een 'producerende' (Valéry's *poétique*, Lyotard's *écriture* of Kants *Reflexion*), en een kennende of herkende geest.

Valéry constateert op grond van zelfobservatie een mysterieus samenspel van het verlangen en de onverwachte gebeurtenis. In de scheppende arbeid is het verlangen om iets te vinden soms als een magneet die uit een hoopje poeder plotseling een ijzersplinter doet opspringen. Maar het samenspel van verlangen en effect is contingent. Want in de geest wordt het navolgende niet vasgelegd door het voorafgaande, zoals gebeurt in de causale verbanden. In de geest heeft het navolgende moment zeggenschap over het voorafgaande. "Hier heeft het volgende moment een absolute macht over het voortbrengsel (*produit*) van het voorafgaande moment," schrijft Valéry⁴¹ en de lezer die vertrouwd is met Lyotard's *Le différend* herkent wat daar gezegd is over de aanhaling van zinnen (*phrases*). Op zichzelf is de geest het rijk van pure mogelijkheid: alles is herroepbaar. Het is een telkens opnieuw beginnen, zonder te weten hoe het verder zal gaan.

Lyotard knoopt daar consequenties voor de temporaliteit aan vast. Het deiktische *ceci* duidt op een *esprit poétique* en een *œuvre en acte*. Kenmerk

van de laatste twee is hun actuele performativiteit, waardoor ze zich onttrekken aan elk op voorhand ingevoegd zijn in een bepaalde cognitieve orde, zoals het namenstelsel van de kalender. Voor het kunstwerk en de creëren-de geest zijn er geen regels, categoriale relaties of namennetwerken. Er is geen succesieve tijd, maar slechts de punctualiteit van het 'nu'. Een kunstwerk werkt zonder dat we weten wat het te werk stelt. Dat blijkt pas achteraf, volgens de temporaliteit van de *future antérieure*. En dat wat het zal blijven te hebben bewerkt, de uiteindelijke vorm, had evengoed anders kunnen zijn. Een *œuvre* is volstrekt contingent. De temporaliteit van kunst is discontinu. Als *œuvre* slaat het een gat in het temporele netwerk van vaststaande relaties. Daarin bestaat Valéry's vruchtbare en tegelijk angstwekkende wanordelijkheid van de geest.

Omdat het *œuvre* het onbepaalde is, dat pas in aanhaking bij een volgend moment zal worden bepaald, vereist de concretisering van het *œuvre* een soort 'beslissing'. Een 'soort' beslissing, want wat is beslissen zonder regel of beslissingsprocedure? Wat is beslissen als er geen beslissende geest is, maar slechts een reflexieve geest? Het gaat niet om een te nemen, maar om een af te wachten beslissing. De geest verwacht de gebeurtenis van de beslissing. Daarin schuilt zijn vrijheid. Losgemaakt van categoriale bindingsregels en namen-netwerken wacht hij op het gebeuren van een volgend moment, een ogenblik, iets dat geen stand houdt omdat het niet fixeerbaar is.

De 'oeuvreerende' geest is nooit klaar met zijn werk. Het verlangen dat werkzaam is in de wanorde, is het verlangen naar de gebeurtenis van een doeleinde. Een verlangen naar die handeling, dat woord of die penseelstreek die als 'finishing touch' het kunstwerk af maakt. Maar dat doel laat op zich wachten. Het verlangen naar een of ander resultaat is van dezelfde orde, van dezelfde 'substantie' als dat resultaat zelf. Voorzover de geest wanorde is, bevinden we ons in het rijk van de mogelijkheid: alles is nog mogelijk, zolang hetgeen zal volgen bepalend is voor wat er zich in het *nu* voordoet. Dit *possibilisme* kwelt soms vanwege het verlangen naar een einde aan het onbepaalde. Het puur mogelijke is het *onbestemde* en *unheimische*.

Zo bezien is de zin *ceci est de l'art* inhoudelijk gesproken 'consistent' in zijn cognitieve inconsistentie. Het *ceci* dat de inconsistentie bewerkt, impliceert onzekerheid en openheid over de vraag *arrive-t-il*: 'staat er hierna iets te gebeuren?'. Of, zoals kunstenaars zo vaak met benepen stem vragen aan hun publiek: 'en ... werkt 't? Het betreft de dubbele inconsistentie van de creatieve aanvang en van het creatieve besluit. Een 'aanvankelijke' inconsistentie wordt beantwoord door een 'uiteindelijke' inconsistentie. Een wanorde van de geest ligt aan het begin van het ontstaan van het *œuvre*. Maar het tot staan brengen van het *oeuvreerend* proces, de voltooiing van de schepping

die het rijk der mogelijkheden afsluit, is zelf ook een onanticipeerbaar gebeuren. De handeling waarmee een kunstenaar zijn 'finishing touch' aanbrengt, is niet meer of minder dan de handeling waarmee hij zijn eerste schets zet, een gebeuren zonder regel of procedure. Of een kunstwerk 'klaar' is, hangt immers af van de vraag of het kan optreden als een aanvankelijke *touché* aan de zijde van de gebruiker. Vanwege deze dubbele inconsistentie is de zin *ceci est de l'art* evenwel inhoudelijk consistent. De kenmerken voor het waar zijn van de zin zijn immers aan het licht te brengen.

De kunst vraagt: 'werkt 't?' Ze weet niet wanneer haar experimenterende zoektocht af is. Ze kan het niet weten. Is de situatie anders voor de filosofie? Komt het verlangen (*filetin*) naar de wijsheid ooit verder dan het begin van alle wijsheid? Geldt van elk groot filosofisch *œuvre* niet eveneens dat het mislukt als het slaagt, en slaagt als het mislukt? Ik bedoel, dat een filosofisch *œuvre* slaagt als het te denken geeft, maar dan mislukt in de zin van didactische kennisoverdracht? Verwacht van Lyotard daarom geen filosofie van de kunst, verwacht van hem een kunstig filosoferen. Filosofie is pas in tweede instantie theorie. Voor iets beweerd kan worden, moet er altijd eerst worden 'geschreven'. En dat schrijven blijft – wat rest is het *œuvre*. Tenminste, als 't werkt.

Noten

- 1 P. Valéry, 'Léonard et les philosophes' (1928), in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1992 (1957), p.1250.
- 2 J.-F. Lyotard, 'Dieu et la marionette', in *L'Inhumain*, Paris, Gallilée, 1988, p. 170: "Ik zou de betekenis van het prefix *e-* uit *écriture* wat willen vervormen, om er zoiets in te horen als een 'schrapen' (dat is de oude betekenis van de stam *scr7*) in een 'buiten', buiten elke structuur en elk dispositief van weerklank en herhaling, van elk concept en op voorhand ingeschreven vorm." Vgl. J.-F. Lyotard, *Signé Malraux*, Paris, Grasset, 1996, p. 105. Nancy leest op vergelijkbare wijze *écriture* als *excription*, zie J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992, pp. 12-14.
- 3 J.-F. Lyotard, *Lectures d'ouïssance*, Paris, Gallilée, p. 125.
- 4 De oorspronkelijke Griekse betekenis van *phrasé* is veelzeggend. *Phrasoon* betekent 'tonen, aantonen, overleggen, besluiten'. Zie J.-F. Lyotard, 'Zome' (1992), *Moralités postmodernes*, Paris, Gallilée, 1993, p. 35. In *Le différend* (Paris, Minuit, 1983) is de *phrasé* voor Lyotard een filosofische evidentie, omdat er geen denken is zonder uiting (*phrasis*). Maar niet elke uiting is gearticuleerd. Niet elke uiting ontvouwt zich in een vierpolsig 'universum', bestaande uit zender (*destinateur*), ontvanger (*destinataire*), betekenis (*sens*) en referent (*réfèrent*). De ongearticuleerde *phrasé* is een 'bor' signaal. Het toont en geeft zichzelf om niets. Het gevoel is zo'n ongearticuleerde *phrasé*, een *phrasé-affect*, dat zich slechts voordeelt ('toont') in het *bieren nu*. Vgl. 'L'inarticulé ou le différend même', in: M. Meyer en A. Lempereur (ed.), *Figures et conflits rhétoriques*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1990, pp. 201-207.

- 5 Valéry's poëtische beschouwingen verschijnen eerder dan Kunsts reflexiviteitsthema's op Lyotards intellectuele toon. De Kant van de derde *Kritiek* wordt namelijk voor het eerst met instemming aangehaald in *Institutions poétiques*, Paris, Gallée, 1977, p. 36. In het nageslacht: *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971 werd Valéry al ter sprake gebracht. Lyotard houdt er een pleidooi voor het 'figurale', dat niet kan worden herleid tot de structurele wetten van het discours. Hij gebruikt Valéry's term *figure de la pensée* in zijn analyse van Mallarmé's gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Met dit gedicht 'beviert Mallarmé op radicale wijze de geantiqueerde taal van zijn fouter prozaïsche en communicatieve functie; hij openbaart in haar een vermogen dat haar te buiten gaat, een vermogen om 'gezien' te worden en niet alleen geluizen en gehoord; een figurend en niet alleen betekender vermogen.' (J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, p. 62). Valéry's term staat uit een brief waarin hij protesteert tegen een toelichting van Mallarmé's beroemde gedicht. 'Het lijkt', schrijft Valéry, 'of ik de figur van een denken voor de allereerste keer in onze ruimte geplaatst voor ogen kreeg [...] Mijn hilk had van doen met stiltes die zich gematerialiseerd hadden.' P. Valéry, 'Le coup de dés. Lettre au directeur des *Marges*', in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1992 (1957), p. 624. Valéry beschrijft, volgens Lyotard, de lichamelijke taal waar naar Merleau-Ponty, ook een Valéry-lezer, zo naarsig op zoek was. Een poëtische taal die de zakelijke en structurele taal van binnen uit zou deconstrueren. (*Discours, figure*, p. 68)
- 6 Lyotard zelf typeert Valéry's opvatting dat filosofie een stijl-aangelegenheid is als een typisch Franse neo-classicistische manier van denken. Zie J.-F. Lyotard, 'Zane', p. 30.
- 7 J.-F. Lyotard, *Signé Malraux*, p. 59.
- 8 Een uitgebreide uitgave van zijn werk verscheen pas in 1957 bij Gallimard in de beroemde Pleiade-serie.
- 9 Door Lyotard op één lijn geplaatst met Spenglers *Untergang des Abendlandes*. Zie *Chambre sourde. L'unité/bétérite de Malraux*, Paris, Gallée, 1998, p. 18. *Signé Malraux*, pp. 59, 117.
- 10 J.-F. Lyotard, 'Dissertation sur une inconvenance', in *Rudiments patiens*, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 233.
- 11 Overigens een knipoog naar S. Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, Frankfurt am Main, Fischer, 1994, pp. 25-133.
- 12 J.-F. Lyotard, 'Dissertation sur une inconvenance', in *Rudiments patiens*, p. 234.
- 13 Lyotard geeft zelf aan dat Valéry de intellectuele achtergrond is van zijn beroemde stelling betreffende de filosofische legitimatie op grond van al dan niet grote verhalen. Zie J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 51.
- 14 Het effect van de kunst laat zich volgens Lyotard afmeten aan de onwrichtingen (*bitsstellungen*) die ze te weeg brengt. *Instelling* is een term uit Freuds *Traumdeutung* (1900). De werkzaamheid van een *zaïne* wordt in deze periode van Lyotards denken bijvoorbeeld gezien als een 'onrische' effectiviteit. Door een schijderij zien wij de wereld anders.
- 15 Men zou twee Valéry's kunnen onderscheiden: de vroege stelt dat alleen uit noeste arbeid en verstandelijkheid werken worden geboren, de latere geeft – net als Breton – alle ruimte aan vrije associatie en inspiratie. Lyotard zit op de lijn van de latere Valéry. Zie B. Gélis, 'L'inspiration: le poème, la langue et la voix', in C. Chouvier, *Symbolisation et processus de création*, Paris, Dunod, 1998, p. 114.
- 16 Voor een schets van het boek en een indicatie van de Nederlandse weersland er tegen, vgl. J.F. Vogelelaar, *Kritieken en commentaren 2*, Nijmegen, SUN, 1983, pp. 31-35. *La soirée de monsieur Teste* (1896) is uitgebracht in 1946, aangevuld met andere fragmentarische teksten over het personage (P. Valéry, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, 1946). De laatste tekst heet veelzeggend: *Fin de Monsieur Teste*.
- 17 J.-F. Lyotard, 'Dissertation sur une inconvenance', in *Rudiments patiens*, p. 241.
- 18 *Ibid.*, p. 243.
- 19 *Ibid.*, p. 244.
- 20 *Ibid.*, p. 244.
- 21 Vgl. P. Veyne, *Les Grecs, ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris, Seuil, 1983. Een retorische lezing van Augustinus' beroemde bekeringssscène, heb ik onderzocht in 'De kracht van 't zwakke: Augustinus' sofistische spiritualiteit', in B. Voorstuis (ed.), *Spiritualiteit en postmoderne*, Zoetermeer, Meinema, 2000, pp. 14-33.
- 22 Als een rode draad door Lyotards werk loopt de gedachte dat filosofie wordt geboren in een geesteshouding van vrije associatie en ontvankelijkheid, ongeacht of die nu met Freud *gleitschuubende Aufmerksamkeits*, of met Kant *reflexive Urteilskraft* wordt genoemd. Vgl. J.-F. Lyotard, *Pévigérations*, Paris, Gallée, 1988, pp. 42, 66, 26. In 'Discours' schakelt Lyotard deze geesteshouding, ook nog gelijk aan zijn eigen aan Levinas ontkenende term 'ontvankelijkheid' (*possibilité*) en aan Benjamin's 'aura'. Zie *Lectures d'enfance*, p. 120.
- 23 P. Valéry, 'Première leçon du cours de poétique', in *Œuvres I*, p. 1358.
- 24 P. Valéry, 'Invention esthétique', in *Œuvres I*, p. 1412.
- 25 T. de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge Massachusetts/London, MIT Press, 1998, pp. 3-86.
- 26 *Ibid.*, pp. 50-54, 74-75.
- 27 *Ibid.*, p. 51.
- 28 J.-F. Lyotard, *Lectures d'enfance*, p. 109.
- 29 *Ibid.*, p. 114.
- 30 Zie J.-F. Lyotard, *Le différend*, pp. 56-92; S.A. Krippke, *Naming and Necessity*, Basil Blackwell, Oxford, 1980.
- 31 P. Valéry, 'Première leçon du cours de poétique', in *Œuvres I*, p. 1341.
- 32 *Ibid.*, p. 1349.
- 33 *Ibid.*
- 34 'Bésondre' modificeert zodoende Lyotards verdere opvatting over de pragmatische rotatie. In *Rudiments patiens* lag het verschil tussen theorie en kunst in het feit dat de leedling de plaats van leraar moest kunnen innemen, hetgeen geen enkele kunstenaar zou vragen van zijn publiek. Hier wordt evenwel duidelijk dat een kunstenaar pas in zijn werk geslaagd is, als het aansicht tot een (minstens validerende) productiviteit aan de zijde van de gebruiker. Verschil blijft er evenwel bestaan: waar de theoreticus van zijn leedling een kopieën de herhaling van de objectieve theorie verwacht, gaat het in de kunst om een voortzetting van een subjectieve geestesgesteldheid.
- 35 Lyotard benadrukt dat de productieve geestesgesteldheid, die hij in aansluiting bij Kant liever reflexief noemt, ook bij de receptie-instantie aanwezig moet zijn. Die onderstreping is belangrijk. Voor De Duve is het paradigmatische kunstwerk bij uitstek, dat hem noopt tot het naar voren schuiven van de zin *ceci est de l'art*. *The Fountain* van Duchamp. Kenmerkend voor dit werk is dat het geen werk is, maar een vondst. Het is een uimoor dat Duchamp simpelweg heeft aangetroffen en in een museum geplaatst. Alleen door die 'doopgeste' is het van een *objet trouvé* of een *ready made* tot een kunstwerk geworden. Lyotard inhoudelijke kritiek op de zin van De Duve die zich baseert op de *esprit producteur* zou zonden de in de lucht komen te hangen: waarin zou Duchamps geest als de vindster van een pishak creatief geweest kunnen zijn? Maar het 'spirituele' in de zin van Valéry is juist te verdedigen door te stellen dat hier de kunstenaar ten opzichte van een gegeven ding als *consommateur* optreedt. Lyotards argument wist het dilemma 'receptie- of productie-esthetica' uit. De maker en de beschouwer delen een ontvankelijkheid voor het 'oeuvreerende iets' dat aan gene zijde van definiëring en referentie ligt.
- 36 J.-F. Lyotard, *Karl Appel' ein Farbestus*, Bern-Berlin, Gachmann & Springer, 1998, p. 39.
- 37 P. Valéry, 'Première leçon du cours de poétique', in *Œuvres I*, p. 1350.
- 38 Die openbaring betreft overigens niet een waarheid, zelfs niet van Heideggeriaanse snit. Revel schrijft venijng dat elke Franse filosofie-student die Valéry's *Introduction à la Poétique* heeft gelezen, zich wel voor zo een revelationistische toon als die van Heidegger zou hoeden. Zie J.-F. Revel, *Pourquoi des philosophes*, Paris, Lafont, 1976 (1957), p. 106. De dialectiek tussen *producteur* en *consommateur* is dan ook niet ontologisch-hermeneutisch van aard. Er is bij Valéry geen ideaal van horizonversnelling, inleving of zakelijke waarheids-

vinding. Integendeel: een *œuvre* sticht een divergente reactie juist omdat het, als geestesproduct, zelf het resultaat is van een veelvoud aan pogingen en een geloofwaardigheid van experimenten. Valéry's *œuvre*-begrip zou men waarschijnlijk eerder met Ricoeur dan met Gadamer in verband moeten brengen. Of met Derrida's notie van 'disséminatie'. Divergentie en diversiteit zijn het kenmerk van het ware *œuvre*, want elke geestes-act is omgeven door "une certaine atmosphère d'indétermination plus ou moins sensible." P. Valéry, 'Première leçon du cours de poésie', in *Œuvres I*, p. 1350.

39 Vgl. de bespreking van Valéry's 'zuivere ik' als *Der sich aufhebende Ursprung* in J. Derrida 'Qual quelle', in *Marges*, Paris, Minuit, 1972, pp. 337-345.

40 "Het *ceci* zonder naam is het punt van het tekortschieten [van de zin *ceci est de l'art*] voor wat betreft zijn cognitieve consistentie." J.-F. Lyotard, *Lectures d'enfance*, p. 117.

41 P. Valéry, 'Première leçon du cours de poésie', in *Œuvres I*, p. 1353.