

Zonder Titel

Narratieven die beelden kooien

BA-thesis Wijsbegeerte
Leerstoelgroep Filosofie van Mens en Cultuur
Faculteit der Wijsbegeerte
Erasmus Universiteit Rotterdam
Studiejaar 2013-2014
Peter Bastiaanssen
Studienummer: 334330
Begeleider: dr. A.W. Prins
Adviseur: prof. dr. L. van Bunge
Aantal woorden: totaal 13.876
Datum: 16 juni 2014

Irritatie ontstaat vanuit een betrokkenheid. Als beeldend kunstenaar voel ik me betrokken bij de kunstwereld en als student filosofie voel ik me betrokken bij het filosofische discours. Waar kunst en filosofie relaties met elkaar aangaan is mijn betrokkenheid daarom maximaal. Maar de relatie tussen kunst en filosofie deugt voor mij niet wanneer narratieve beelden kooien; mijn betrokkenheid genereert dan een diepe irritatie.

Prix de Rome 2013

Uit het juryrapport:

'De Prix de Rome is een staatsprijs, de enige voor jonge beeldend kunstenaars, die alleen om die reden al speciaal is. Een prijs die zich anders dan de meeste prijzen elke paar jaar aanpast aan de omstandigheden, die om die reden uiterst bij de tijd is, en daar ook uitdrukking aan geeft in een poging de stand van zaken in de kunst te weerspiegelen.' [...]

'Falke Pisano verrast met een voor haar doen zeer politieke installatie, waarin ze reflecteert op 'het lichaam in crisis' aan de hand van een pakkende historische analyse van de consequenties van de privatisering van het gevangeniswezen, bijvoorbeeld die in een Amerikaanse gevangenis.

Bij alle prikkelende polariteiten tussen de werken onderling, de bijpassende wederzijdse verrijking die de jury tijdens haar rondgang en gesprekken met de kunstenaars ontdekte, leidde het beraad tot een unanieme conclusie. Het doet de jury een groot plezier de Prix de Rome 2013 toe te kennen aan een kunstenaar die zich ondanks het nodige succes durft verder te ontwikkelen en met veel precisie en overtuigingskracht een nieuwe richting is ingeslagen, voortbouwend op wat was. Ook al wordt de afstand in tijd gezocht, met onderwerpen uit het verleden, het werk blijft dwingend en van deze tijd. De Prix de Rome 2013 is voor Falke Pisano.'

Uit de krant:

NRC-Handelsblad van 29 oktober kopt, in een recensie van Lucette ter Borg, 'Prix de Rome is tragische expositie'. Ter Borg ziet een 'overwegend theoretische en visueel totaal oninteressante kunst'.

De Volkskrant van 28 oktober kopt 'Hermetischer dan ooit'. Er wordt volgens Marina de Vries in deze editie van de Prix de Rome, 'zwaar ingezet op kunst op politiek, sociaal economisch of ander onderzoek. Kunst die zich gedraagt als wetenschap en daarbij geen enkel aanknopingspunt of gevoel van herkenning geeft'.

Uit een Blog:

Katalin Herzog, universitair docent moderne kunst aan de RuG schrijft in 'Wegen naar Rome' (24-12-2013) ; 'Dit lijkt inderdaad op de 'nieuwe kleren van de keizer'. Als men namelijk probeert om installaties te doorgronden, lukt dat met enige moeite toch behoorlijk. Wat men aantreft zijn brokjes sociologie en filosofie die associatief met elkaar verbonden, nogal oppervlakkig overkomen, waarbij het zuinige uiterlijk van de werken de ideetjes nauwelijks kan compliceren. In dergelijke installaties is er weinig, wat in een boek of krantenartikel niet veel beter behandeld kan worden.'

Uit een interview met de winnares:

In *Metropolis M* uit 2011 merkt Falke Pisano, in een interview met Monika Szewczyk op: 'Conceptueel is mijn denken gevormd door Deleuze en Guattari" [...] Ik dacht over veel dingen na. Ik zie een verband met de voorhoede in de wetenschap waar theorieën ontwikkeld worden op basis van vele onbekende en onzekere factoren.' [...] 'Het diagram werkt als een methodologisch hulpmiddel, wordt vorm, verwerft materialiteit en valt terug in een tussentoestand die dicht bij taal en denken komt, waar het zich dan verder ontwikkelt en weer vorm wordt, enzovoort...'

Uit irritatie:

Mijn irritatie is niet gericht tegen de pogingen tot diep nadenken van Falke. Ik neem aan dat voor een select groepje dit soort onderzoeken razend interessant kunnen zijn. Mijn irritatie gaat over de kolonisatie door de filosofie van de beeldende kunst enerzijds en het niet meer dan een slap illustreren van deze filosofie door de beeldende kunst anderzijds. Door prijzen toe te kennen aan werk als dat van Falke - hoe interessant dit op zich ook mag zijn - wordt de beeldende kunst als eigen,

zelfstandige discipline ondergraven. In de beeldende kunst gaat het over het beeld. Onderzoeken in de beeldende kunst zouden in eerste en in laatste instantie moeten gaan over kwaliteit en kracht van beelden. De Jury van de Prix de Rome gaat daar totaal aan voorbij. Dat wekt irritatie.

Inhoudsopgave

Prix de Rome	3
Inleiding	6
- De irritatie	6
- Discours	6
- Autonome kunstenaars?	7
- Inhoud	8
Hoofdstuk 1 : Deleuze	9
- Inleiding	9
- Rizoom	9
- Denken	10
- Kunst en Filosofie	11
- Voorbij de intentionaliteit	11
- Medium	12
- Irritatie	12
Hoofdstuk 2 : Badiou	15
- Inleiding	15
- Ontologie	15
- Politiek	16
- Waarheid	16
- Kunst en Filosofie	16
- Inesthetiek	17
- Meer irritaties	17
Hoofdstuk 3 : Rancière	21
- Inleiding	21
- Kunst en Politiek	21
-1 Het ethisch regime	22
-2 Het representatieve regime	22
-3 Het esthetische regime	22
- Autonome of Relationele Kunst	23
- Schilderkunst	24
- Weer irritatie	24
Hoofdstuk 4 : Stille Kracht	26
- Hoe radicaal mag het?	26
- Hoe creatief kan het?	26
-Naar een spel met Beelden	27
-Afsluitende irritatie	31
Bibliografie	33
Afkortingen	35

Inleiding

De irritatie

'Something is rotten in the state of Denmark', verzucht Marcellus in Shakespeare's *Hamlet*. Een dergelijke verzuchting komt bij mij op wanneer ik kijk naar 'de staat' van de hedendaagse kunst.

Zo lang ik weet van het bestaan van een kunstwereld is zij in crisis. Kunst staat altijd op het punt om te sterven, een sterven dat telkens weer door een nieuw perspectief - kortstondig - wordt afgewend en uitgesteld. Zonder deze plotwendingen, zonder dit 'nieuwe' lijkt de kunst reddeloos verloren. Nergens, zelfs niet in de wasmiddelenreclames, wordt zo vaak en loos het woord 'nieuw' ingezet. Kunst moet 'vernieuwend' zijn, 'verrassen', je steeds weer 'op het verkeerde been zetten'. Iedere keer opnieuw moeten de kunsten een feest van verbazing zijn. Op de vraag aan Rudi Fuchs, toenmalig directeur van het Stedelijk museum Amsterdam, 'Wat is kunst?', antwoordde hij ooit: 'Het is kunst als ik iets zie wat ik nog niet eerder heb gezien.'

Om dat 'nieuwe' te bewerkstelligen worden in de kunsten 'stormtroopers' ingezet: de 'avant-garde', kunstenaars die voor de troepen uitrennen en al deze vernieuwingen mogelijk maken. Zij zijn de echte topkunstenaars, degenen die er toe doen, de geniale autonome geesten die binnen het discours van de kunstwereld bepalend zijn.

Autonome geesten binnen een discours?

Dit lijkt mij een paradox, want: Hoe kan iets autonoom zijn dat voor zijn bestaansrecht afhankelijk is van een discours? En meteen hieraan gelieerd: Wie of wat bepaalt dan het gezicht van de kunst? Zijn het de 'geniale' top-kunstenaars, of het discours?

Het irriteert me, wanneer de kunstenaar als de bepalende factor naar voren wordt geschoven, terwijl het de 'scriptschrijvers' zijn - de theoretici, curatoren en filosofen - die het discours bestieren.

Nu is het niet mijn bedoeling om in deze scriptie met een complottheorie te komen. Mij lijken mensen, en dus ook de filosofen, te beperkt om een complot van deze omvang te kunnen beramen. De bedoeling van deze scriptie is om de perverse relatie die is ontstaan tussen filosofie en kunst, die doet denken aan een nuffige dame met haar schoothondje, bloot te leggen. Daarvoor wil ik kijken naar wat een discours doet; naar wie en wat het discours aanstuurt en wat de opties zijn voor de kunstenaar om een positie in te nemen ten opzichte van dat discours.

Discours

Het discours rondom de kunsten heeft een bijzondere vlucht genomen, toen halverwege de zeventiende eeuw de burgerlijke maatschappij haar intrede deed. Hierdoor veranderde ook de kunstmarkt. Kunstenaars waren niet langer afhankelijk van kerk en staat voor opdrachten, maar konden ook zelfstandig kunstproducten op de markt aanbieden. Dit gebeurde steeds vaker los van de gilden. De gegoede burger kon kiezen uit kant en klare kunstwerken, maar dit bracht allerlei nieuwe vragen met zich mee: Welk werk te kopen en voor hoeveel? Wat is waarde, wat is kwaliteit, wat is schoonheid? Rond dit soort vragen ontstonden meningen, discussies, ideeën, regels, kenners, experts, handel, instituten. Kortom, er ontstond een kunstdiscours. Een discours dat de stand van

zaken binnen de kunsten vastlegt, kwaliteit en prijs duidt, maar ook laat zien wat een werk betekent, wat het wil uitdrukken en waarom een bepaald werk van belang is.¹

Vanaf de Romantiek wordt de duiding, het kader, het verhaal rondom de kunsten, in een snel ontwikkelende markt, van essentieel belang. Kunst lijkt steeds moeilijker te begrijpen voor de leek, waardoor de behoefte aan experts en discours groter wordt. De kunstwereld ontwikkelt hierdoor een discours waarbinnen de theorieën, de duidingen en de instituten uiteindelijk de grote machtsfactoren worden. De kop van de slang die kunst heet wordt bevangen door het fluitspel van het discours en richt zich naar dat discours. De avant-garde lijkt wel volledig afhankelijk van de ontwikkelingen binnen het discours, die het bestaansrecht van de avant-garde bekrachtigt met het criterium van vernieuwing. Deze vernieuwingen worden door het discours voorzien van sturende teksten, waarmee het discours bovendien vernieuwingen creëert. Wie wil weten of een kunstwerk kwaliteit heeft en van belang is, kijkt niet naar het werk, maar naar wat de instituten vertellen over dat werk. En dat kan soms 'spannend' uitpakken. Zo kon een pissoir het schoppen tot een van de belangwekkendste kunstwerken van de twintigste eeuw.²

Autonome kunstenaars?

Wanneer de 'poëzie' in de beeldende kunst verschuift van het beeld naar het discours, wanneer de 'beeldende kracht' geen prioriteit meer is en de spanning niet zozeer in het kunstwerk zit, maar eerder in het verhaal dat constituerend wordt voor het werk, wat gebeurt er dan met de autonome beeldend kunstenaar? De hedendaagse kunstenaar, komt er snel achter dat hij wordt gemaakt of gebroken door de instituten en hun discoursen. Het discours, niet het kunstwerk bepaalt of er al dan niet sprake is van een 'ware' creatieve geest. Wie er voor kiest om zich buiten het discours te plaatsen - als 'schöne Seele' - blijft voor altijd een pathetische prutser. Buiten het discours bestaan geen kunstenaars; zij worden gecreëerd en gecertificeerd door het discours. Een mooi voorbeeld is onze eigen Vincent van Gogh; gedurende zijn werkend leven werd hij niet serieus genomen binnen het toenmalige discours en beschouwd als precies zo'n betreurenswaardig knoeier. Maar eenmaal na zijn dood opgenomen binnen het 'vernieuwings'discours, werden zijn kwaliteiten onderkend en groeide zijn status als ware kunstenaar uit tot mythische proporties. Toen ik op de kunstacademie zat, werd deze omslag geduid als de 'beste marketing strategie ooit', geleid door Johanna van Gogh-Bonger, weduwe van Theo. Zij orkestreerde Vincents triomftocht en navigeerde hem naar de hoogste regionen in de kunstwereld.

Dit is de stand van zaken: wil een kunstenaar serieus genomen worden, dan zal hij zich binnen de kaders van het discours moeten manifesteren. Binnen dit discours zijn er verschillende podia met verschillende kwaliteitsstempels en verschillende eisen. Afhankelijk van mogelijke en geslaagde koppelingen tussen kunstenaar en discours openen zich deuren die bepalend zijn voor het niveau waarop de kunstenaar mag gaan acteren. Een gedegen kennis van hoe het discours in elkaar zit helpt

¹ In een masterstudie kunstwetenschappen aan de universiteit te Gent, *Het management van een zeventiende eeuwse kunstfirma* (2010), schrijft Karlien Jordens over het belang van jaarmarkten waar de gilde-restricties werden opgeheven en ook kunsthandelaars van buiten de stad schilderijen konden aanbieden. Genoemde factoren die de kunstmarkt groot maakten zijn stijging in koopkracht, productie innovaties en markttechnische vernieuwingen. In de zeventiende eeuw wint de kunstmarkt aan populariteit, zodat ook de burger, in navolging van de elite, kunst gaat kopen.

² Ik doel hier natuurlijk op het urinoir als 'kunstzinnige' bijdrage van Duchamp aan de expositie van onafhankelijke kunstenaars in 1917 te New York, waar geen ballotage werd toegepast en dus ieder ingezonden werk zou worden geaccepteerd en tentoongesteld. Deze 'ready made', het urinoir, door Duchamp gesigneerd met 'R.Mutt', veroorzaakte een enorme rel en heeft de kijk op wat kunst tot kunst maakt drastisch veranderd.

de kunstenaar te navigeren richting die hogere regionen waar zijn belang en kwaliteit vanzelf een hogere waardering krijgen.

De kunstwereld functioneert in deze zin niet veel anders dan de rest van de maatschappij. Maar de vraag dringt zich wel op wie er nu eigenlijk kunst maakt! Is de kern van de kunst niet een autonome creatieve vonk en verstikt hier een al te dominant discours niet de door haar zelf zo gepredikte autonome kunst? Is de kunstenaar niet verworpen tot de illustrator van de filosoof? Wat is de onderlinge relatie dan nog? Zit hier de filosoof met zijn discours niet op de stoel van de kunstenaar, die als een schoothondje voor een aai en een koekje, het voorgeschreven beeldende kunstje toont? Is dat de situatie die we willen in de beeldende kunst?

Nee.

Zo'n relatie tussen kunst en filosofie deugt niet.

Inhoud

Drie filosofen die een grote invloed uitoefenen op het hedendaagse kunstdiscours zijn de Franse filosofen Deleuze, Badiou en Rancière. Ik wil in deze scriptie het denken van deze filosofen kort bespreken, hun theorieën over beeldende kunst beschrijven en aangeven hoe de kunst hierop reageert. Ik zal me beperken tot de beeldende kunst, niet in de laatste plaats omdat ik als beeldend kunstenaar daar de meeste voeling mee heb.

Ten slotte wil ik onderzoeken of er niet een andere relatie tussen filosofie en beeldende kunst mogelijk is. In de wetenschap dat de hedendaagse kunst niet zonder discours kan, hoop ik aan te kunnen geven hoe een meer vruchtbare relatie er uit zou kunnen zien.

Hoofdstuk 1 Deleuze

Inleiding

Gilles Deleuze (Parijs, 1925-1995) was een rasoptimist. Zijn filosofie ademt een onverzettelijk optimisme. Vanaf nu geen negativiteit en kritiek meer, vanaf nu creëert filosofie nieuwe concepten. Ook kunst reflecteert niet meer, maar vindt nieuwe affecten en precepten uit. Alles wordt fris en fruitig en straalt creativiteit en positief genot uit. Er is verlangen zonder een Hegeliaans tekort en er kan vrolijk op los geëxperimenteerd worden³.

Boris Groy wantrouwt deze vrolijke naïviteit. Volgens hem heult Deleuze zelfs met het kapitalistisch systeem; 'Reading Deleuze is like a Bacardi Rum advertisement. It is an advertisement without a body; one never sees Bacardi Rum; one only sees that everybody is happy. Happiness can be Communism, it can be Empire, and it can be Anti-Oedipus (...) Good feelings without reference to any objectivity'⁴

Tussen de twee hierboven geschetste beelden van Deleuze als respectievelijk verkondiger van een nieuwe filosofie en als reclamemaker voor vrijheid-blijheid, zit nogal wat ruimte voor interpretatie. Als je daarnaast de voorspelling van Foucault zet, die beweerde dat de (eenen)twintigste eeuw Deleuziaans⁵ zou kunnen worden, kan de conclusie niet anders zijn, dan dat Deleuze zeer verschillend gewaardeerd wordt.

Rizoom

Om te begrijpen waar het Deleuze om te doen is, moet je, net als Alice, onverhoeds struikelend in een konijnenhol verdwijnen. Eenmaal in het hol van het konijn, zit je meteen in de Deleuziaanse structuur van denken en blijken al onze veronderstelde zekerheden te veranderen in een eindeloze reeks van paradoxen waardoor betekenissen gaan schuiven. In *Logique du sens*, toont Deleuze met de 'nonsens' uit *De avonturen van Alice in wonderland* een andere logica dan wij gewend zijn. Een konijnenhol heeft de structuur van een rizoom en dat is volgens Deleuze ook de structuur waarlangs we zouden moeten denken. 'We spreken alleen nog van veelheden, lijnen, lagen, segmenteringen, vluchtlijnen en intensiteiten, mechanische verbanden en hun verschillende vormen, orgaanloze lichamen en hun opbouw, hun keuze, het consistentieplan, van desbetreffende maateenheden.' (R, 23). Het denken zoals we dat gewend zijn is voor Deleuze geen echt denken, maar meer een soort 'Island Hopping' van cliché naar cliché, van zekerheid naar zekerheid, van representatie naar representatie. *Echt* denken is voor Deleuze *creëren*. Ons denken is gericht op het herkennen van dingen en dit 'representatieve denken' concentreert zich op identiteit, op het algemene, dat wat

³ Zo schrijven Deleuze en Guattari in *Rizoom*, "Wees de roze panter en houd van elkaar zoals de wesp en de orchidee, de kat en de baviaan." (R, 49).

⁴ Schuster A. *Over het nut en nadeel van Deleuze voor de kunst*, in: *De witte Raaf*, nr 119 2006. www.dewitteraaf.be, geraadpleegd op 1-11-13

⁵ Foucault M., *Theatrum Philosophicum*, in: *Aesthetics, Method, and Epistemology*, 1998, New York, p.343, geciteerd in Deleuze Compendium, 21.

Foucault heeft het over de twintigste eeuw die Deleuziaans zou kunnen worden, maar toen dat niet gebeurde, veranderden Deleuze-adepten 'twintigste eeuw' in de 'eenentwintigste eeuw', of in de 'volgende eeuw' die deleuziaans zou worden. Letterlijk schrijft Foucault; "(...) and perhaps one day, this century will be known as Deleuzian".

hetzelfde is. Precies daardoor vergeten we het verschil, de differentie, het singuliere. Zo zou je bijvoorbeeld een Chinees niet moeten zien als representatief voor het Chinese volk, maar als *deze* Chinese man, hier en nu, met al zijn eigenaardigheden en verschillen. De Chinese man is zo gedacht een unieke ditheid, een singulariteit, die met de kwalificaties 'Chinees' en 'man' niet wordt bereikt. Deleuze vindt dat we ons niet mogen beperken tot representatie-denken, maar dat we ons open moeten stellen voor het ondenkbare. Dan wordt denken creëren (DC, 21).

Denken

Deleuze noemt drie domeinen van denken: wetenschap, kunst en filosofie.

-De wetenschap denkt wanneer zij functies creëert. Zij vertraagt de oneindig snelle bepalingen in de chaos en komt zo tot een actualisering in een objectieve stand van zaken (DC, 35). Zo kan de wetenschap bijvoorbeeld onze organen bezien vanuit hun functies. Nieren functioneren als een bloedzuiverings installatie, het hart als een pomp. De functies komen naar voren, door de chaotisch snelle veranderlijkheid als het ware even te bevriezen. De zo gecreëerde stabiele functie kan in de technologie nagebouwd worden, als bijvoorbeeld een nierdialyseapparaat.

-De filosofie denkt door concepten te creëren, en zo de oneindige snelheid van de chaos te behouden op een consistent immanentievlak (CD, 35). Concepten worden in de volle vaart van het leven gecreëerd. Ze zijn geen representaties of gereedschappen om de waarheid bloot te leggen; concepten staan in nauwe betrekking tot wat er steeds gebeurt en creëren een zichtbaarheid die actie mogelijk maakt (D, 10). De bedoeling is dus om zo dicht mogelijk op het leven, zoals zich dat hier en nu afspeelt, zelf te zitten. Concepten zijn dan werkelijke creaties die nieuwe bestaanswijzen mogelijk maken. Zo wordt het concept van een individueel subject steeds weer opnieuw gecreëerd afhankelijk van onder andere tijd, plaats en handeling, waardoor je als persoon steeds actualiseert, verandert, telkens weer tot een nieuwe consistente eenheid (ver)wordt.

-De kunst ten slotte, denkt door de chaos te filteren. Ze maakt daarmee het oneindige zichtbaar. Deleuze spreekt van blokken van sensatie, blokken van gewaarwording (DC, 35). Zo wordt in de sculptuur, *De burgers van Calais* van Auguste Rodin uit 1888, het brons verdriet. Het blok van gewaarwording is hier het brons dat lijdt. In het schilderij van Munch, *De schreeuw* uit 1893, wordt de materie, verf en doek, wanhoop, angst, waanzin. Intensiteiten worden in het kunstwerk zichtbaar gemaakt.

Classificeren is voor Deleuze een oninteressante vorm van denken. Hij heeft geen hoge pet op van het dialectische denken, dat het denken reduceert tot een valse beweging van tegenspraken. Deleuze pleit voor het 'dramatiseren' van de geschiedenis van de filosofie, als in een rollenspel (DC, 33). De vragen en het denken van de oorspronkelijke actoren worden hernomen en herhaald, los van de persoonlijke gebeurtenissen van die actoren. Zo wordt de geschiedenis opnieuw gedacht als een actuele uitdrukking van accidentele gebeurtenissen en omstandigheden, zoals bij een klassiek toneel dat opnieuw, met andere actoren, wordt geïnterpreteerd, uitgevoerd en geactualiseerd. Met deze methode van verschil en herhaling wordt op een singuliere wijze het denken steeds weer geactualiseerd. In de filosofie is de vraag 'Wat is de waarheid?' daarom onvoldoende, we moeten ook naar het wie, waar, wanneer en hoe vragen, zoals in een detective. Zo komen we steeds weer tot singuliere waarheden (VH, 13).

Deleuze maakt gebruik van wat hij noemt de 'vrije indirecte rede'. Dit is een methode van spreken en schrijven waarbij niet meer duidelijk is wie er precies aan het woord is. Zo is hij in zijn vroegere werk in samenspraak met Hume, Nietzsche, Bergson en Spinoza, waarbij onduidelijk blijft wanneer

Deleuze spreekt en wanneer bijvoorbeeld Nietzsche of Spinoza. Zo actualiseert Deleuze het denken, herhaalt hij de ideeën, maar de uitkomst genereert altijd een verschil.

Ook in zijn samenwerking met Guattari werkt hij door gebruik te maken van de vrije indirecte rede aan het terugdringen van het subject. Het wordt onmogelijk te bepalen wie van de twee wanneer aan het woord is in hun gezamenlijk geschreven werk. Zo verdwijnt het subject van de tekst. 'Wij hebben de *L'Anti-Oedipe* met z'n tweeën geschreven. Omdat ieder van ons uit meerderen bestond, maakte dat al veel uit' (R, 21).

Bij Deleuze is het subject niet de oorsprong van het denken. Een subject ontstaat als een gedramatiseerd idee, door een actualisering van het virtuele. Deleuze ziet het virtuele als immanente velden van pure intensiteitsverschillen, als heterogene wordingen en differentiatieprocessen (NFF, 48). Het virtuele is de chaos in al z'n intensiteit. Deze virtuele chaos kan geactualiseerd worden, lokaal, singulier, door het creatieve denken. Zo kunnen subjecten ontstaan, zo kunnen ook concepten ontstaan. Deleuze wil steeds zoeken naar de singuliere voorwaarden voor het nieuwe en hij wil experimenteren met de voorwaarden voor het nieuwe (NFF, 49). Om deze reden vindt Deleuze kritiek niet vruchtbaar. Het gaat bij hem nooit om kritiek of om oordelen over iets, want dan gebruik je externe criteria. Deleuze gaat op zoek naar de immanente criteria van het nieuwe.

Kunst en filosofie

Volgens Deleuze en Guattari resoneren kunst en filosofie met elkaar, want beide zijn experimenteel. In *Mille plateaux* schrijven ze dat zowel kunst als filosofie geen eigen innerlijkheid kennen, dus ook geen eigen domein bezitten. Er zijn alleen plateaus en vanuit deze plateaus wordt gesproken, nooit *over* iets of iemand, maar altijd *met* of vanuit iets of iemand. En omdat er geen innerlijkheid bestaat, vinden er allerlei cross-overs plaats (MP, 22,23).

Deleuze en Guattari zijn later teruggekomen op het idee van vrije cross-overs, met name waar het filosofie en kunst betreft. Kunst is geen concepten machine. 'Abstract art and conceptual art are two recent attempts to bring art and philosophy together, but they do not substitute the concept for the sensation; rather they create sensations and not concepts' (CAR, 636).

Juist omdat de avant-garde leentjebuurt speelde bij de filosofie, en eerder 'blokjes van concepten' dan blokjes van gewaarwording begon te produceren, benadrukken Deleuze en Guattari in *Qu'est ce que la Philosophie?* de verschillen in wijzen van opereren van het denken als filosofie en als kunst op de verschillende plateaus. Kunst met een ready-made concept, waarbij de interdisciplinariteit gebaseerd is op het overnemen van producten uit andere disciplines, wijzen zij nu af. Met name Deleuze is niet langer gecharmeerd van conceptuele kunst, waar vorm en materiaal een ondergeschikte rol spelen, omdat dan niets meer bedacht hoeft te worden vanuit het materiaal, het eigen medium.

Volgens Deleuze drukt kunst gewaarwordingen uit in het materiaal van een expressie; '...sensation refers only to its material: it is the percept or affect of the material itself, the smile of oil, the gesture of fired clay (...) it is difficult to say where in fact the material ends and sensation begins' (CAR, 621).

Vorbij de intentionaliteit

Een Kunstenaar werkt met percepten en affecten. Dit zijn volgens Deleuze onpersoonlijke waarnemingen en aandoeningen; ze zijn anorganisch, onmenselijk en uitwendig (NFF, 50). Het is nu de taak van de kunst om het menselijke om te zetten en te doen overgaan in andere krachten van het leven, in een dier/plant worden, zoals bij de zonnebloemen van Van Gogh; want daar - in die omzetting - gebeurt volgens Deleuze iets en dat gebeuren kan alleen in een kunstwerk manifest

worden. Wie het creatieve proces aangaat, moet de subjectiviteit afschudden. Zo loopt het creatieve proces volgens Deleuze al stuk wanneer je er van uit gaat dat je, wanneer je begint aan een schilderij, al een schilder *bent*. Het gaat erom tijdens het schilderen een schilder te *worden*. Maar ook beginnen voor een leeg doek is problematisch. Bijna alles is voorgeprogrammeerd en daar moet je van loskomen, in een wordingsproces. Deleuze verkiest het anorganische perspectief, het onmenselijke perspectief, waarbij in een radicale afwijzing van de fenomenologie van Husserl het bewustzijn zelf, onze intentionaliteit, als eerste tussen haakjes gezet zou moeten worden. Het gaat om een niet-organische insteek, anders is de gewaarwording al voor- gestructureerd op een stabiele manier, een bekende manier. Kunst is in staat een nieuw materiaal te creëren en zo gewaarwordingen een andere consistentie te verlenen, een nieuwe samenhang. Verf krijgt dan eigen expressiviteiten en kan zo nieuwe krachten uitdrukken, intensiteiten zichtbaar maken (DC, 289).

Medium

In navolging van Greenberg beziet ook Deleuze de schilderkunst vanuit haar eigen medium, als een tweedimensionaal werken met pigmenten.⁶ Deleuze kijkt voorbij het optische regime waar de inhoud, het narratieve, van belang is, naar een haptisch, een meer materieel ervaren, alsof het oog het schilderij aftast. Door de haptische ervaring verandert de gewaarwording zelf; het materiaal wordt in staat gesteld een verandering in de gewaarwording zelf te bewerkstelligen. Deleuze beschrijft Bacon's beeldtaal daarom als haptisch (FB, 155). Haptische beelden zijn puur visueel: er is geen spraken van situatie, actie of tijd. Zo wordt het hele lichaam aangesproken. Bacon vervalt volgens Deleuze noch in het narratieve illustratieve, noch in het abstracte, en omzeilt de twee gevaren van de moderne kunst. Bacon doet wat voor de kunst essentieel is: het zichtbaar maken van het onzichtbare (FB, voorwoord, X).

Irritaties

Als opgemerkt vindt Deleuze kritiek niet echt een vruchtbare manier van denken. Hij zet zijn kaarten op de methode van verschil en herhalen. Maar wat zou ik niet-kritisch moeten herhalen wanneer ik zie hoe de kunstwereld hapsnap omgaat met de concepten uit - bijvoorbeeld - *Mille Plateaux*? Want hier wordt Deleuze zelf 'van achteren genomen', maar een monsterlijke, herkenbare geschiedenis (DC, 299), waar Deleuze het in dit kader over heeft, niet wordt bewerkstelligd. Niets is immers herkenbaar aan deze geschiedenis; Deleuze's denken over kunst wordt ordinair verkracht en dat vraagt niet om herhaling met verschil. Dat schreeuwt om kritiek. De kunstwereld rooft onder leiding van curatoren en theoretici concepten van de filosofie en poot ze als nieuwe plantjes in het domein van de kunst. Hier moet echter niet gepoot worden, hier moet worden gesnoeid. Weggesnoeid moeten de slecht begrepen concepten en slap geïllustreerde ideeën van Deleuze. Het creatieve moment in de kunst moet niet bij de concepten van Deleuze liggen, maar moet komen vanuit de beeldende kunst zelf, vanuit het beeld zelf en de act van het creëren van beelden.

Naar aanleiding van de wildgroei van de import van concepten in de kunstwereld hebben Deleuze en Guattari het vrije denken, zoals ontwikkeld in *Mille Plateaux*, later ingeperkt. Kunst en filosofie worden iets verder uit elkaar gehaald, '[they] intersect and intertwine but without synthesis or identification, (CAR, 619). Maar een ontsnapte beer laat zich niet zo makkelijk terug in het hok sturen. Dat bleek op de Documenta 11 van 2002 met zijn 'meervoudige platformen', waar deze platformen bestonden uit symposia in Berlijn, Wenen, New Delhi en Lagos, waar de focus lag op de

⁶ Steven Jacob, "A fatality of misinterpretation, Over de kunsttheorie van Clement Greenberg", *De Witte Raaf* editie 65, 1997. www.dewitteraaf.be. Geraadpleegd op 3-11-2013.

theoretische context, waar de kunst werd ondergeschoven, de bezoekers vooral naar tv-schermen stonden te kijken en die vanwege de vele avondvullende docu-films ook wel de Documenta van 600 uur werd genoemd. En dan is er de tentoonstelling *'Becoming Animal'* in het Massachusetts museum of Contemporary Art in 2005, waar het instituut met behulp van guattari-deleuziaanse concepten de inhoud van de expositie bepaalde, de geselecteerde kunstwerken vaak letterlijke illustraties van dit concept bleken te zijn menselijke figuren en machines inderdaad ook al half getransformeerd waren naar een dier.

In *Qu'est ce que la philosophie?*, in het bijzonder het hoofdstuk *Percept, Affect, Concept* en in *the Logic of sensation*, wil Deleuze duidelijk maken wat hij als taak ziet voor de kunst. Deleuze ziet in Bacon een exponent van hoe je met kunst bezig moet zijn. Een criticus zou kunnen opperen dat Deleuze zijn denken illustreert met behulp van Bacon. Maar Deleuze spreekt niet over Bacon, maar 'met' hem (hoewel ze elkaar nooit hebben ontmoet) en hij gaat in op de materialiteit en het medium. Nu is de manier waarop Deleuze spreekt over het medium, over het materiaal, de verf, het schilderen, behalve de Deleuziaanse terminologie, voor mij niet nieuw. Wat hij schrijft herinnert aan de eerste basislessen van schilderen op de kunstacademie. Het leren zien van de abstracte kwaliteiten van verf, de verzelfstandiging van de verf, waardoor achtergrond en voorgrond van even groot belang worden; het zijn allemaal termen van de kunstacademie die gangbaar zijn sinds de jaren vijftig. Het zijn in feite niet meer dan manieren om als schilder te leren kijken. Technieken die je kunt leren, net als bijvoorbeeld perspectief tekenen of een kleurenleer. Gewoon een theorie die je, eenmaal geleerd, kunt gebruiken als gereedschap. Ik zie daarin niet speciaal een creatief moment.

Maar misschien doet Deleuze dat ook niet echt. Zijn zoektocht lijkt vooral te liggen in hoe in de chaotische multipliciteit intensiteiten zichtbaar kunnen worden gemaakt als 'blokken van gewaarwordingen': 'The artist creates blocs of percepts and affects, but the only law of creation is that the compound must stand up on its own' (CAR, 620). Het doel lijkt te zijn, om aspecten van de werkelijkheid in zijn meest rauwe verschijningsvorm te kunnen tonen, zo puur mogelijk, zelfs zonder tussenkomst van menselijke inkleuringen. Maar kan je zoiets ook echt vastleggen, op zo'n wijze en is dat vervolgens ook echt te zien voor de toeschouwer? Want moet de toeschouwer zelf niet eerst ook een dergelijk creatief hoogstandje produceren, om de intensiteiten die getoond worden in het 'blok' überhaupt te kunnen waarnemen? Ik blijf achterdochtig, maar misschien lees ik Deleuze te radicaal en is het minder diep en abstract dan het in mijn hoofd klinkt. Misschien kan het: Onmenselijke Intensiteiten tonen in blokken van gewaarwording...

Maar waarom moet het zo moeilijk, en misschien nog belangrijker: waarom zou kunst zich moeten beperken tot het creëren van dit soort blokken van anorganische percepten en affecten? De crux in het denken van Deleuze is om juist *niet* meer in opposities te denken, niet meer het binair of-of, maar denken als een groot doorlopend feest waar de deur altijd open blijft staan. Niets wordt tegen elkaar uitgespeeld, alles staat steeds naast elkaar. Waarom ook hier geen en, en, en, en..., als een eeuwig stotteren, zoals Deleuze voortdurend bepleit? (DC, 191, D, 27) *En* intensiteiten *en* representaties, *en* abstracties *en* conceptuele kunst *en* organische kunst. En waarom kan denken als classificeren niet creatief zijn? Kan je dan niet net zo creatief spelen met classificaties, met allerlei identiteiten? Waarom zouden er uit Deleuziaans diepzeeduiken betere gedachten of betere kunst voortkomen dan bij een alledaags persoonlijk pootje baaien? Ik zie dat niet. Kwaliteit is niet onlosmakelijk verbonden met moeilijk of diep. Dat is een misverstand waar 'filosofen' graag tegen aanschurken, immers hoe moeilijker de kwestie is, des te slimmer en creatiever de zich hierdoor

onderscheidende enkeling die het wèl snapt. Ik begrijp deze al te menselijke neiging, maar dan is 'diepgang' geen noodzaak, maar paradoxaal genoeg, een verpakking geworden.

Het denken van Deleuze en Guatteri is vaak een gebrek aan praktisch gehalte verweten. Sokal verwijt Deleuze zelfs schaamteloze intellectuele verlakkerrij.⁷

Samuel Vriezen schreef in een debat te lezen in *Ooteote* op 7 sept. 2013 dat hij de kritiek van Sokal en Bricmont niet spannend vindt, omdat ze geen goed verhaal hebben, terwijl Deleuze dat volgens hem *wel* heeft ; 'Voor mij behoort een boek als *Mille Plateaux* bijvoorbeeld tot de weinige serieuze boeken die je nog kunt lezen na het Donald Duck Groot Vakantieboek. Er staan avonturen in en puzzeltjes en moppen, maar dan eindelijk eens op een serieus niveau'.⁸

Hier wordt het beestje bij zijn naam genoemd. Speculatieve theorie als serieus vermaak. Deleuze als intellectueel gezelschapsspel voor wie 'wil laten zien' niet van de straat te zijn...

En ook daar lijkt mij weinig mis mee. Ook de intellectueel heeft recht op zijn spelletjes.

Blijft echter staan dat de kunstwereld zich als een Deleuziaanse verlangensmachine gekoppeld heeft aan veelal slecht verteerde concepten van de filosofie van Deleuze. Niet alleen Deleuze en Guattari worden zo geïncorporeerd in de kunstwereld, maar vele filosofen die wat roepen of geroepen hebben in de richting van de kunstwereld worden als 'gefundenes Fressen' naar binnen gehaald. En daar is *wel* iets mis mee.

⁷ Maarten Boudry, *Onzin voor gevorderden*, www.sites.google.com/site/maartenboudry/pomo, geraadpleegd 3-11-2013

⁸ www.ooteote.nl2013/01Badiou-op-facebook, geraadpleegd 8-11-2013

Hoofdstuk 2 Badiou

Inleiding

Alain Badiou (Rabat, 1937) is geen bangerik. Hij heeft moed. Een filosoof die na de drie meesters van het wantrouwen, Nietzsche, Marx en Freud en na postmoderne denkers als Foucault en Derrida, nog serieus durft te filosoferen over concepten als Plato's Idee, waarheid en subject (ABI, 9) getuigt van durf. Nu is het verschil tussen moed, overmoed of gewoon domme durf vaak pas achteraf te bepalen, wellicht omdat het afhankelijk is van de mate waarin de houding tot succes heeft geleid. Maar Badiou heeft hier, mijns inziens, weinig keus, hij moet moedig zijn. Zonder een houding van moed en trouw staat hij met lege handen. Zonder trouw te blijven aan een in een evenement⁹ ervaren waarheid kan, zo zegt Badiou, deze waarheid niet tot een bestaan, niet tot een realisatie, komen. En trouw vergt moed.

Ontologie

Badiou beschouwt de wiskunde als de enige juiste ontologie. Ook daar is moed voor nodig na de hoax van Sokal en de schermutselingen die daaruit volgden.¹⁰ Badiou construeert een ontologie die is gestoeld op de verzamelingenleer van Cantor. Met deze verzamelingenleer kan hij zowel het *zijn* als inconsistente veelvoud opvatten, als de presentatie van *zijn* als één beschrijven. Met behulp van axioma's uit de verzamelingenleer en de idee van de lege verzameling, bouwt Badiou aan zijn provocerende stelling wiskunde = ontologie. Een boom is zo beschouwd 'een specifiek vlechtwerk van multipliciteiten die uit de leegte zijn geweven volgens formele totstandkomingen die alleen door de wiskunde verklaard worden' (TM, 31). Daarbij is volgens Badiou, 'het *zijn* uit de leegte gehaalde multipliciteit, en het denken over *zijn* is niets anders dan wiskunde' (TM,31). Voor critici als Sokal en Bricmont is naast de vraag of de wiskunde overal juist ingezet wordt door Badiou, ook de vraag of de sprong van wiskunde naar ontologie überhaupt te maken is, een punt van discussie. Niet echter voor Badiou. Hij brengt naar voren dat de mathematische ontologie het *zijn* niet interpreteert en er geen uitspraken over doet (NFF, 68). Badiou blijft trouw aan zijn stelling en wil met zijn wiskunde=ontologie verder bouwen aan een materialistisch georiënteerde filosofie, waarin zonder gebruik te maken van metafysica toch plaats is voor concepten als waarheid, subject en Plato's Idee.

⁹ Badiou definieert een evenement, als een inbreuk van een universele waarheid op de normale orde van dingen en talen (zie ook ABI 286)

¹⁰ Sokal diende het artikel, *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity* in bij *Social Tekst*, Duke university press, 1996, , die de parodie op een Frans filosofisch postmodernistische verhandeling ook publiceerde. Later publiceren Sokal en Bricmont '*Intellectueel bedrog Postmodernisme, wetenschap en antiwetenschap*' waarin verscheidene absurde wetenschappelijke terminologieën, vermeende analogieën, letterlijk dan wel metaforisch tussen wis- en natuurkunde enerzijds en menswetenschappen anderzijds, onderuit geschopt worden.

Politiek

Badiou is ook in politiek opzicht geen angstaas. Zijn positie is op z'n zachtst gezegd opmerkelijk. Politiek geëngageerd committeert Badiou zich, geheel tegen de stroom in, aan het communisme. Zij het niet het partijcommunisme van de vorige eeuw, maar eerder communisme als radicaal emancipatoir gelijkheidsdenken. Badiou profileert zich bovendien als een antidemocraat. Hij definieert democratie als parlementair kapitalisme dat gestuurd wordt door meningen en slechts uit is op de handhaving van de zittende macht (NFF, 62).

De politiek is volgens Badiou gereduceerd tot een vorm van crisismanagement, als gevolg van een ideologie die neerkomt op een 'leef zonder ideeën!' (ABI, 60). De hele maatschappij wordt gekenmerkt door futloosheid. We zijn futloos omdat we nergens meer in kunnen geloven en we ons niet meer kunnen committeren. Een maatschappij van inwisselbare meningen heeft geen richting, heeft geen zin, geen elan en geen fut. (ABI, 60). Badiou meent dat we het roer radicaal moeten omgooien: 'Het dispositief dat ik als heil van de filosofie voorstel is in wezen een materialistische transpositie van de platonistische visie' (TM, 107). Wat we volgens Badiou nodig hebben, is een herstelde notie van universele waarheden en daarnaast een houding van trouw ten opzichte van deze waarheden (NFF, 71).

Waarheid

De filosofie produceert volgens Badiou zelf geen waarheden. Badiou noemt vier domeinen waarbinnen waarheden zich wel kunnen tonen; liefde, politiek, wetenschap en kunst. Deze domeinen zijn niet reduceerbaar tot elkaar, hoewel ze soms samen kunnen gaan. Waarheden tonen zich in het evenement, een gebeurtenis die veranderingen mogelijk maakt. Singulier en immanent verschijnt een waarheid als iets nieuws in de wereld. Een waarheid breekt dus in op de status quo van de wereld. Wanneer en doordat een subject trouw is aan een waarheid vindt een waarheidsprocedure plaats. In het spoor van het evenement kan zo aan deze waarheid een bestaan in de wereld worden gegeven. Een waarheid bestaat in de wereld zolang een subject trouw is aan deze waarheid. Badiou heeft het hier over een subjectiveringsproces (ABI, 17). Dit is een tweeledig proces; een universele waarheid wordt gesubjectiveerd, maar ook de mens die trouw is aan een waarheid wordt eigenlijk pas een subject, een mens, in het proces van het trouw zijn (TM, 107-108). Zo wordt het subject gevuld met richting en betekenis en raakt het zelfs aan oneindigheid omdat het trouw is aan iets universeels. De filosofie moet nu de waarheden die getoond worden in de vier domeinen conceptualiseren. De filosofie heeft dus volgens Badiou, een dienende rol, omdat ze afhankelijk is van de waarheidsprocedures in liefde, politiek, wetenschap en kunsten (ABI, 126).

Kunst en filosofie

De kunst en de filosofie kunnen op verschillende manieren verknoopt zijn en ze kunnen volgens Badiou gedacht worden in drie schema's. Allereerst is er het didactische schema, waarbij de kunst (onder verwijzing naar Plato) onder toezicht wordt gesteld van de filosofie. Dan is er het romantische schema, waarbij de uiteindelijke waarheid bij de kunst ligt en niet bij de filosofie (Badiou verwijst hier naar Duitse romantici zoals Schiller). En ten slotte is er het klassieke schema, waarbij het niet zozeer om waarheid gaat, maar om de therapeutische werking van kunst. Hierbij verwijst Badiou naar Aristoteles, Freud en Lacan (ABI, 95).

Het gaat bij deze schema's steeds over een esthetiek waar de filosofie de kunst als een object benadert en beoordeelt. Maar deze drie schema's zijn in de huidige tijd verzaagd, meent Badiou. Ook de zoektochten van de avant-garde van de twintigste eeuw, die in een combinatie van het

didactisch-romantische schema enerzijds uitgaan van een einde aan de kunst vanwege haar vervreemdende karakter en anderzijds een geloof koesteren in een nieuwe kunst van onmiddellijke waarheid, zijn stukgelopen. Er zijn geen avant-gardes meer, zegt Badiou, en al deze verzadigingen vragen om een nieuwe kijk op de relatie tussen kunst en filosofie (ABI, 97).

Inesthetiek

Badiou komt daarop met een vierde schema: de 'inesthetiek'. Het gaat hier om een radicaal nieuwe verhouding tussen kunst en filosofie. Dit heeft te maken met het gegeven dat niet de filosofie maar de kunst waarheid produceert. Kunst is niet langer passief onderwerp van beschouwing, zoals bij de esthetische benadering het geval was, maar wordt nu een voorwaarde voor het denken. De filosofie krijgt hier daarom eerder een dienende rol. Waarheid is hierbij de meest cruciale term, ze is immanent en singulier. Immanent, dus intern aan het artistieke effect van de kunstwerken, en singulier, want ze bestaat alleen in de kunst (ABI, 98). Kunst produceert waarheden en filosofie heeft de taak deze waarheden te conceptualiseren, ze te onderscheiden van opinies. Deze waarheden, die plaatsvinden als evenement, breken met de bestaande ordeningen en nemen ten opzichte van die bestaande ordeningen een onverschillige, nieuwe houding aan.

In de kunst kunnen waarheden als zintuiglijke creatie ook onbenoembaar worden. Kunst biedt een belevenis van waarheid, een directere manier van omgang met de waarheid. Volgens Badiou gaat het in een evenement in de kunst niet om één kunstwerk of één kunstenaar, maar eerder om een verzameling werken die de waarheid van het evenement produceren: 'De relevante eenheid van het denken van de kunst als immanente en singuliere waarheid is niet het kunstwerk of de kunstenaar, maar de artistieke configuratie [...] Dit is een door een evenement geïnitieerde identificeerbare sequentie en samengesteld uit een virtueel oneindig complex van kunstwerken' (ABI, 102). Binnen deze configuratie zitten grote verschillen, van topwerken tot de meest onbeduidende prutswerkjes, maar ze maken volgens Badiou allemaal deel uit van de 'immanente waarheid waarvan de configuratie het zijn vormt' (ABI, 103). Badiou erkent dat de vele overbodige herhalingen en allerlei knoeiwerk tekenen zijn van verzadiging die optreedt binnen een artistieke configuratie.

Meer irritaties

Precies hier komt bij mij de irritatie weer opzetten. Badiou haalt twee dingen door elkaar. Hij koppelt het nieuwe aan kwaliteit, maar dat lijkt mij niet correct; ook een beeldende knoeier kan met iets nieuws komen, en een oogverblindend werk kan een status quo bevestigen. Voor mij ontstaat er dan een probleem. 'Ware' kunst wordt aan vernieuwende waarheid gekoppeld en het 'Schone' is in feite niet meer relevant. Maar waar is de waarheid van een mooi ding? Wanneer gaat het nog over de beeldende kracht van een schilderij of beeld? Waar blijft de waarheid van Schoonheid bij Badiou? Want is dat niet precies waar het om zou moeten gaan in de beeldende kunst? Moet de beoordelende esthetiek dan helemaal op de vuilnisbelt? Wordt hier niet het kind met het badwater weggegooid? Plato laat waarheid en schoonheid samenvallen, Badiou pakt waarheid weer op, maar laat schoonheid vallen. Dat lijkt mij een hopeloze manoeuvre. De zintuiglijke kwaliteit is niet iets waar Badiou zich in zijn denken over kunst erg druk om maakt. Hij heeft een heel andere agenda voor de kunst. De vraag is daarom of Badiou met zijn inesthetiek werkelijk mét de kunst praat.

De kunst wordt bij Badiou ingezet als oorlogsverklaring tegen de algehele slapte en futloosheid die als een maffe deken over onze hedendaagse maatschappij ligt¹¹. Voor Badiou gaat het vooral om nieuwe waarheden die de kunst produceert en die op het gegevene, de status quo, inbreken: het zintuiglijk tonen van het nieuwe, van de geproduceerde waarheid in een evenement binnen het domein van de kunsten. Deze waarheden moeten mensen ertoe aanzetten om zich te committeren, trouw te tonen. Zo bezorgt de trouwe mens waarheden een lichaam en dus een bestaan in de wereld en ontwikkelen zij zichzelf tevens tot subjecten. Zo krijgt men richting, zin, een doel en is het afgelopen met die futloosheid.

Afhankelijk van allerlei subjectiveringsprocessen hebben de nieuwe waarheden in de kunsten, die ingrijpen op de bestaande manier van denken, op de bestaande orde, dus een politieke impact. En daar is het Badiou uiteindelijk om te doen. Kunst is voor Badiou slechts een middel tot politiek en heeft nooit het doel van schoonheid van het beeld zelf. Daarbij maakt Badiou de grote fout te miskennen dat de kracht van kunst precies in de kwaliteit van het beeld zit, juist *daar* zit de waarheid van het beeld; dat is het Schone van de kunst die ons de ervaring van kunst bezorgt. Badiou ziet het niet. Hij is te druk met politiek en komt met een manifest.

In zijn “manifest voor de kunsten” laat Badiou zien hoe hij het gebeuren in de kunsten ziet, waar hij op aan stuurt. Hieronder volgen de 15 maxims van het manifest:

- 1 Kunst is niet de sublieme afdaling van het oneindige in de eindige abjectie van lichaam en geslacht. Ze is de productie van een oneindige subjectieve reeks, via het eindige middel van een materiële onttrekking.
- 2 Kunst kan niet de expressie van een etnische of egoïstische particulariteit zijn. Ze is de onpersoonlijke productie van een waarheid die voor iedereen bestemd is.
- 3 De waarheid waarvan kunst het proces is, is altijd een waarheid van het zintuiglijke als zintuiglijke. D.w.z. een transformatie van het zintuiglijke in een evenement van de Idee.
- 4 Noodzakelijkerwijs is er een veelheid aan kunsten, en welke snijpunten we ons daartussen ook kunnen voorstellen, we kunnen ons geen totalisering van deze wereld indenken.
- 5 Alle kunst is uit een onzuivere vorm gegroeid. De zuivering van deze onzuiverheid vormt de geschiedenis van de artistieke waarheid en haar uitputting.
- 6 De subjecten van een artistieke waarheid zijn de werken die deze waarheid samenstellen.
- 7 Deze samenstelling is een oneindige configuratie die in de artistieke context van het moment een generieke totaliteit vormt.
- 8 Het reële van de kunst is de ideële onzuiverheid als immanent proces van haar zuivering. Anders gezegd: het eerste materiaal van de kunst is de evenementiële toevalligheid van een vorm. Kunst is de secundaire formalisering van de komst van een vorm als iets vormloos.
- 9 Het enige maxime van de hedendaagse kunst is dat ze niet ‘westers’ mag zijn. Wat ook inhoudt dat ze niet democratisch mag zijn, als ‘democratisch’ tenminste betekent: in overeenstemming met de westerse idee van politieke vrijheid.
- 10 Een niet-westerse kunst is onvermijdelijk een abstracte kunst, in deze zin: ze ontdoet zich van elke particulariteit en formaliseert deze daad van abstractie.

¹¹ Vergelijk ook het artikel van Ernst Hemel op www.ooteoote.nl, ‘Kunst als oorlogsverklaring aan de futloosheid’.

11 De abstractie van de bestaande en toekomstige kunst houdt geen rekening met een particulier publiek. Deze kunst is verbonden met een proletarisch aristocratie: ze doet wat ze zegt, zonder aanzien des persoons.

12 De bestaande en toekomstige kunst moet even hecht samenhangen als een bewijs, even verrassend zijn als een nachtelijke aanval en even verheven als een ster.

13 Kunst wordt vandaag slechts gemaakt vanuit wat voor de Communicatie niet of bijna niet bestaat. Kunst construeert op een abstracte manier de zichtbaarheid van dit niet-bestaan. Dit is wat in alle kunsten het formele principe regeert: Het vermogen om voor iedereen zichtbaar te maken wat voor het medium en de commercie- en dus ook voor iedereen, maar in een ander opzicht- niet bestaat.

14 De hedendaagse macht, ervan overtuigd dat ze het zichtbare en hoorbare in zijn volle omgang controleert door de commerciële wetten van de circulatie en de democratische wetten van de communicatie, heeft geen censuur meer nodig. Ze zegt: 'Alles is mogelijk'. Wat evengoed betekent: niets is mogelijk. Zich op deze toestemming om te genieten verlaten, is de ondergang van elke kunst - en van elk denken. Wij moeten onverbiddelijk onze eigen censoren zijn.

15 Het is beter niets te doen dan formeel mee te werken aan de zichtbaarheid van datgene waarvan het Westen zegt dat het bestaat.

Het eerste wat opvalt in dit 'affirmationistisch' manifest is dat er nogal wat negaties in staan. De axioma's 1, 2, 9, 10, 11, 13, 14 en 15 zijn niet geheel of geheel niet affirmationistisch. Wat daarnaast in het oog springt is het politieke karakter van het kunstmanifest, terwijl Badiou de kunsten toch een eigen domein toewijst. Nu wijst Badiou ook op de mogelijkheid van verstrengelingen van de vier domeinen, dus ook van kunst en politiek, maar om de politieke agenda al in 5 van de 15 punten van het 'manifest van de kunsten' door te laten klinken gaat ver. Nu kan deze politiek zich natuurlijk ook binnen het domein van de kunsten afspelen, tegen de gevestigde orde, de instituten, de dominante narratieven van de kunstwereld, om zo het nog niet bestaande, nieuwe waarheden te tonen en de status quo binnen de kunst open te breken. Maar of dat ook is wat Badiou bedoelt blijft voor mij vooralsnog een vraag.

In dit kader wil ik terugkomen op het esthetische aspect van kunst als een beoordeling van buitenaf, die Badiou afwijst. Hij schuift zijn inesthetiek naar voren, die de kunst benadert als gelijkwaardig met filosofie, of zelfs als voorwaarde voor de filosofie.

Nu vind ik esthetisch gezien *'Triumph des Willens'* een prachtig werk. En ik word ook gegrepen door het gebeiteld enthousiasme in de sovjet beelden en ik word zelfs van mijn sokken geblazen door de massale manifestaties van atletiekmeisjes en marcheerjongens in Noord Korea. Ook nog eens stuk voor stuk beelden die trouw aan een waarheid tot in de perfectie tonen. Enkel en alleen omdat deze beelden er niet op uit zijn om de status quo te doorbreken, mag dit van Badiou geen kunst zijn. Blijft het feit dat wie deze esthetisch krachtige en prachtige beelden ziet, zichzelf even vergeet, even in vervoering raakt, of een pas op de plaats maakt en is dat het niet waar het in de kunst om gaat?

Waarom moet ware kunst een politiek correcte kunst zijn en waarom kan politiek alleen correct zijn wanneer het losbreekt van het systeem? Is nieuw dan ook altijd correct?

Wat zegt Badiou zelf uiteindelijk over beeldende kunst? In het voorwoord van *Logiques des mondes* (2006) geeft hij een voorbeeld van waarheid in de beeldende kunst. Badiou beschrijft en vergelijkt de grotschilderingen van paarden in de grot van Chauvet met paardentekeningen van Picasso en ziet

dat, ondanks de enorme tijdspanne tussen de tekeningen, in beide gevallen met het zetten van een trefzekere lijn de Platoonse Idee van ‘paardheid’ wordt verbeeld. Badiou concludeert; ‘wij leven en praten niet alleen te midden van dingen of lichamen, maar ook in het elan van het Ware, waaraan we soms verplicht worden deel te nemen.’ (ABI,217). Hier stelt Badiou mij echt teleur. Ik zie niet welk punt Badiou hier probeert te maken. In bijna elke tekening of schilderij van een paard zit de idee ‘paardheid’, tot en met het houtserige knutselwerk van tante Annie van de tekenclub voor bejaarden; want dat is immers altijd het doel waar de maker op mikt wanneer hij of zij een paard tekent. Maar wat heeft dit te maken met evenementen van vernieuwende waarheden waaraan je trouw zou moeten zijn? Waar wordt hier ingebroken op de bestaande orde? ‘Het elan van het Ware’, lijkt hier toch eerder het aloude, volgens Badiou, verzadigde schema van romantische esthetiek! Want aan welke nieuwigheid die de status quo doorbreekt kan ik hier trouw zijn? Helaas, dit gaat aan mij voorbij.

In het affirmationistisch manifest schalt Badiou de loftrompet over een aantal beeldend kunstenaars; ‘We zullen de lof van de affirmatie zingen- van Malevich of Mondriaan die de ontologische zekerheid van geometrieën affirmeren, van Kupka en Rothko die de macht – o sluiers van de ziel! – van de grote zuivere contrasten van de op zichzelf staande kleur affirmeren. We zullen zeggen: Kandinsky, de gewettigde verbinding van tekens! Pollock, de besloten onstuimigheid van het oneindige gebaar! Afgodische insecten van Richier, kolossale moeders en kinderen van Moore, zuivere tekens van Brancusi!’ (ABI, 79).

Hier wordt slechts hol retorisch getrompetterd. In hoeverre deze kanonnen ook gaten hebben geschoten in de status quo van het parlementair kapitalisme, oftewel ons democratisch systeem, wordt in ieder geval door Badiou niet aangetoond. En wanneer er geen maatschappelijke, geen politieke impact is, maar wanneer in de kunsten de trouw en vorming niet verder gaan dan die van de kunstenaar aan zichzelf, wordt de kunst dan geen zelf-therapie? Dat lijkt mij niet wat Badiou voor ogen heeft. Het probleem hier is ook, dat ik verder geen enkel voorbeeld of uitwerking van beeldende kunst bij Badiou kan vinden¹². Er zijn echter wel genoeg kunstenaars die naar hun eigen kunstwerken wijzen en ‘Badiou!’ roepen. Maar daarover later meer.

¹² Een groepering die zou kunnen voldoen aan criteria van Badiou, maar zeker ook aan de hier te bespreken theorie van Rancière, is het Russische anarchistencollectief Voina. Voina (Russisch voor oorlog) is principieel tegen betaald werk en doet aan ‘proletarisch winkelen’, ze pakken wat ze nodig hebben. Ze uiten zich op een artistieke wijze door middel van vooral performances, happenings, vandalisme en het slopen van publiek bezit. De groep is mede opgezet door filosofiestudenten uit Moskou en Tartu. Ook de punkband Pussy Riot komt voort uit Voina. Een aantal bekende politieke kunstuitingen zijn onder andere: *Mordovian Hour*; waar levende katten over de toonbank bij Mc Donalds werden gegooid om het personeel wat broodnodige afleiding te bezorgen, *Fuck for the heir Puppy Bear!*, waar vijf stelletjes openbare seks in het museum van biologie bedreven, ter ere van president Medvedev, *In memory of the Decembrists*, waar twee homoseksuele mannen en drie Aziatische gastarbeiders in een supermarkt werden ‘opgeknoopt’, als protest tegen homo- en buitenlanderhaat, *How to Snatch a chicken*, waar een vrouw een diepvrieskip uit een supermarkt steelt, door deze in haar vagina te proppen en zo, zonder te betalen de supermarkt uitloopt. Verder worden politieautos op hun dak gelegd en zijn er natuurlijk de optredens van Pussy Riot. De groep is inmiddels gesplitst, leden zijn ondergedoken, zitten gevangen, of maken furore in het Westen.

Hoofdstuk 3 Rancière

Inleiding

Iedereen heeft dezelfde intelligentie. Dat gelooft althans Jacques Rancière (Algiers, 1940) (G, 15). Dit idee is wetenschappelijk natuurlijk niet hard te maken en het wijst eerder op een politiek gemotiveerde ideologie. En het lijkt er inderdaad op dat *alles* bij Rancière politiek is. Politiek is hij anarchistisch gekleurd. Hij is tegen iedere gevestigde orde. Orde creëert verschillen, plaatst het een boven het ander. Maar volgens Rancière is ieder mens gelijk en omdat elke orde een hiërarchie met zich meebrengt waardoor de een meer zichtbaar, meer hoorbaar is dan de ander, is er in de maatschappij sprake van een altijd durende spanning, een dissensus. Door in te grijpen in dit 'systeem van waarneembare vanzelfsprekendheden' (ED, 15), verandert de verdeling van het zintuiglijk waarneembare. Voor Rancière is het voortdurende doel van politiek, het ongehoorde hoorbaar maken en het ongeziene zichtbaar maken.

Rancière ziet hier een analogie met de kunsten. Zowel de kunsten als de politiek zijn altijd bezig met een herschikking van het zintuiglijk waarneembare. De conflictueuze aard, de voortdurende dissensus, die eigen is aan zowel het politieke als aan de kunst, maakt dat het hier gaat om een 'never ending story' (ED, 173). Uitspraken als 'de politiek is dood', of 'de kunst is dood', zal je bij Rancière daarom niet vinden.

Kunst en politiek

Het denken van Rancière is, zoals opgemerkt, doordeesemd van politiek. Pas laat in zijn carrière is hij verknoopt geraakt met het terrein van de kunsten. Daarvoor moest hij eerst loskomen van zijn mentor Althusser, die zich had vastgebeten in neomarxistische theorievorming. Tijdens de studenten-opstanden in Parijs mei '68, raakt Rancière onder de indruk van het zelforganiserende en zelfdenkende vermogen van de studenten en arbeiders. Wanneer Rancière ziet dat de theoreticus Althusser de praktijk van individuele vermogens en de activiteiten van arbeiders niet serieus neemt, breekt hij met zijn mentor. Rancière zoekt vervolgens naar eerdere praktijken van emancipatoir handelen dan mei '68 en duikt evenals Foucault vóór hem, in de archieven. De resultaten van zijn zoektocht worden beschreven in *La nuit prolétaires* (1981) en *Le maître ignorant* (1987), over respectievelijk dichtende arbeiders in nachtelijke uurtjes en Vlaamse leerlingen die zichzelf Frans leren. Het gaat in beide gevallen om kleine groepjes individuen die zich buiten de representatie van instituut en systeem emanciperen. Op basis van deze speurtochten meent Rancière te kunnen concluderen dat het vanaf het begin van de negentiende eeuw mogelijk werd om te komen tot individuele emancipatie in het dagelijkse leven. Hij vindt dit soort revolutionaire ontwikkelingen ook terug in de literatuur van die tijd, met name in de romans van Flaubert en Balzac. Hierdoor ziet Rancière overeenkomsten tussen politiek en het esthetische. Bij zowel politiek als esthetica gaat het, zo ziet Rancière nu, om de verdeling van het zintuiglijk waarneembare. Dit wordt het sleutelbegrip van zijn denken; 'Een delen van het zintuiglijk waarneembare legt dus tegelijkertijd een gedeelde gemeenschappelijkheid en afzonderlijke delen vast' en 'Die opsplitsing in delen en plaatsen [...]

bepaalt op welke manier het gemeenschappelijke zich voor participatie leent en iedereen afzonderlijk deel heeft aan die deling' (ED, 15).

Eenvoudig gezegd gaat het over, hoe, wie, waarom en wat bepaalt wat zichtbaar en zegbaar is. Door dissensus, een voortdurende onenigheid over wat er op een bepaalde plaats en tijd al dan niet waarneembaar is, ontstaat er een dynamiek die steeds een verandering in het zichtbare en zegbare laat zien.

Rancière onderscheidt drie verschillende manieren van opsplitsing van het zintuiglijke waarneembare: ethisch, representatief en esthetisch. De wijze van opdelen doet enigszins denken aan de epistemes van Foucault. Rancière heeft het echter over 'régimes'. De regimes zijn historisch bepaald, maar werken door in het hier en nu. De eerste twee regimes worden door Rancière niet echt uitgediept en dienen vooral, zo lijkt het, om het laatste regime beter uit de verf te laten komen als revolutionair. Belangrijk is vooral dat de verschillende regimes laten zien hoe kunst en politiek zich tot elkaar verhouden en hoe deze verknopingen verschillen per regime.

- 1 Het ethische regime van beelden

De (mimetische) kunst wordt in dit regime nog niet als autonoom gezien, de beelden staan onder toezicht van de politiek en worden op zowel het waarheidsgehalte als de opvoedingswaarde beoordeeld. Rancière schrijft hierover: 'Het gaat er in dit regime om te weten op welke manier de verschijningsvorm van de beelden invloed uitoefent op de ethos, op de zijnswijze van de individuen en groepen' (ED, 29). Rancière verwijst naar Plato en diens *Politeia*, waar arbeiders, wachters en filosofen een natuurlijke, vaste plaats in de gemeenschap bekleden (ED, 28). Alleen dan kan er sprake zijn van een harmonisch model. Zo hebben arbeiders goede handen, waardoor ze goed kunnen werken. En dat is ook alles wat ze moeten doen. Verder niets. Het kijken naar kunst wordt dan slechts een verstoring van de natuurlijke orde, omdat de arbeiders zich bezighouden met iets anders dan werken en er dus zand in een goedlopende machine kan geraken.

- 2 representatieve regime

In dit regime krijgt de kunst een eigen plaats, naast de politiek (NFF, 381). Kunst is iets anders dan de werkelijkheid, het gaat om een representatie. Rancière spreekt over 'De daad van het dichtwerk, het ontwikkelen van een plot die een handeling ordent die op hun beurt weer handelende mensen representeren, is op de eerste plaats komen te staan, ten koste van het zijn van het beeld' (ED, 30). De representatie van die handelingen vallen hier onder strakke regels. Rancière verwijst in dit verband naar Aristoteles, die dergelijke regels al opstelde. Zo is bijvoorbeeld een komedie voor het volk, de tragedie voor de bovenlaag en kan een koning niet zomaar een boer aanspreken. Kortom, er zijn duidelijke genres, ordeningen en regels in de verschillende kunsten die niet overtreden mogen worden en ze weerspiegelen tevens de vaste hiërarchische verhoudingen in de politiek, in de maatschappij. Rancière spreekt hier over een analoge relatie (ED, 32). Kunst representeert in dit regime de strak hiërarchisch geregelde politieke werkelijkheid middels strakke regels.

- 3 Het esthetische regime

In Schillers brieven over de esthetische opvoeding van de mens leest Rancière een esthetische revolutie. Hier wordt het representatieve regime, waarin allerlei regels bepalend zijn, ondermijnd. Rancière noemt de kern van de zaak in het esthetische regime, '...het regime dat de kunst feitelijk als enkelvoudig begrip definieert en haar bevrijdt van elk specifiek voorschrift, van elke hiërarchie van

onderwerpen, genres en kunsten.(...) Het bevestigt de absolute uitzonderingspositie van de kunst en vernietigt tegelijkertijd elk pragmatisch criterium voor die uitzonderlijkheid'(ED, 34).

Er wordt gebroken met de mimesis en ook de representatie wordt ontworcht door deze bevrijding. Vanaf nu kan iedereen en alles kunst worden en iedereen kan het aanschouwen. Kunst en het leven zelf worden als het ware inwisselbaar. Alles is van evenveel betekenis, staat op gelijke voet en Rancière ziet hier een analogie met emancipatiebewegingen in de politiek. Zo laat de esthetische revolutie een nieuw licht vallen op politieke revoluties.¹³

Autonoom of relationele kunst

Een gevolg van de esthetische revolutie is volgens Rancière, dat er twee verschillende narratieven, twee vormen van 'de politiek van esthetiek', ontstaan (ED, 38). Enerzijds doet kunst aan politiek door zichzelf als kunst te elimineren (le devenir vie de l'art), anderzijds wordt er aan politiek gedaan doordat kunst haar puurheid behoudt, door af te zien van elke politieke interventie (la forme résistante). Deze twee vormen van de politiek van esthetiek zijn tegengesteld, maar tegelijkertijd onlosmakelijk verbonden binnen een spanningsveld waarin de hedendaagse kunst opereert.¹⁴

Kunst komt volgens Rancière in de problemen wanneer ze depolitiserend werkt. Bijvoorbeeld in relationele kunst, wanneer deze kunst uit is op sociale consensus en zo vergeet dat politiek dissensus is. Politiek en esthetiek delen nu eenmaal een conflictmodel volgens Rancière. Ook wijst Rancière naar de avantgarde kunst die na Auschwitz in het ethische schiet en vastloopt in een kunst van 'rouwende bezinning'¹⁵. 'Het avant-gardistische denken gaat over in nostalgie' (ED, 10), voortkomend uit de onmogelijkheid van het representeren van het radicaal andere. Voor Rancière is deze 'ethische Wende' gekoppeld aan de verwarrende termen als modernisme, postmodernisme en avant-garde. Voor Rancière is het duidelijk dat deze termen in de kunst niet meer werken en het 'esthetische regime van de kunsten de werkelijke naam is van datgene wat met de verwarrende term moderniteit wordt aangeduid' (ED,34). In het esthetische regime blijft alles representeerbaar omdat het niet zozeer gaat om het zoeken naar een vorm, als wel het vinden van een relatie tussen kunst en politiek.

Rancière meent wel dat er in zijn esthetische regime nog plaats is voor een avant-garde ; 'niet zozeer als artistieke vernieuwers, maar als uitvinders van zintuiglijk waarneembare vormen en concrete kaders voor een toekomstig leven' (ED, 44). Daarbij is het volgens Rancière van cruciaal belang dat we de nieuw gecreëerde verdelingen nooit kunnen bestendigen, ze blijven onderhevig aan nieuwe configuraties, door de inherente conflictueuze aard. Zo blijft de kunst altijd relevant en hoeft er niet gesproken te worden over het einde, of de dood van de kunst. Onder het esthetische regime zal er altijd relevante kunst gemaakt worden, tenminste zolang ze politieke relevantie hebben, dat wil zeggen, een emancipatoire herverdeling van het zintuiglijk waarneembare bewerkstelligen (ED,167).

¹³ Artistieke praktijken zijn geen uitzonderingen op andere praktijken, zo stelt Rancière; ze staan aan de basis van een nieuwe representatie en een nieuwe configuratie van het delen van activiteiten (ED, 73).

¹⁴ zie ook het artikel in *Metropolis M* 4-2005, Jacques Rancière: esthetiek is politiek, www.Metropolism.com. geraadpleegd 12-10-2013

¹⁵Vergelijk Le Roy F, Vandeputte K., "Openbaarheid en esthetiek bij Rancière. Een annotatie bij het melancholische project van Lyotard." In: *Esthetica, tijdschrift voor kunst en filosofie*, 2008, www.estheticatijdschrift.nl, geraadpleegd 18-10-2013

Schilderkunst

In *De toekomst van het beeld* (2010) schrijft Rancière over de schilderkunst. Hij reageert op de veelgehoorde klacht dat er 'te veel woorden' (TB, 77) gebruikt zouden worden rondom de schilderkunst. Het zou toch om de picturale werkelijkheid moeten gaan, zo is de klacht, en niet om de discoursen; om pigmenten en het platte vlak en niet om duidende woorden. Maar, zo laat Rancière ons weten: 'Er bestaat geen kunst zonder blik die haar als kunst ziet' (TB, 80). Het regime bepaalt hoe wij tegen een schilderij aankijken. Hegel laat dit al zien wanneer hij de Hollandse schilderkunst opnieuw beschrijft, oftewel voorziet van een nieuw verhaal (zie ook TB, 84). 'Een nieuwe schilderkunst is een schilderkunst die zich vertoont aan een blik die geleerd heeft anders te kijken' zo stelt Rancière; 'een zichtbaarheid die pas 'geconfigureerd' wordt door 'de tussenkomst van woorden' (TB, 86/87).

Wanneer het in een schilderij alleen maar zou gaan om abstracte twee dimensionale vlakken van opgebrachte pigmenten, zonder interpretatie, zonder discours, is er ook geen sprake van kunst. Rancière waarschuwt, zoals volgens hem ook Hegel zou hebben gedaan, voor 'de droom van moderniteit die beweert dat ze iedere kunst haar autonomie en de schilderkunst haar eigen vlak schenkt.' (TB, 97). Het is dan ook niet meer dan normaal zo redeneert Rancière, dat iedere filosoof die dit soort onzin hoort 'enige wrevel' voelt.

Weer irritatie

Ook ik voel hier 'enige wrevel', wanneer ik Rancière lees. Het concept dat er discoursen zijn die het domein van kunst benoemen, kan ik volgen. Maar de wijze waarop Rancière dat doet is die van een buitenstaander en doet vermoeden dat hij een belangrijke vraag over kunst mist. Het lijkt Rancière bovenal te gaan om de politieke voorwaarden waaraan kunst moet voldoen. De vraag over esthetische kwaliteit wordt nauwelijks gesteld. En dat is, lijkt mij de ware kern van de zaak. Daar zijn niet in de eerste plaats woorden voor nodig, maar zintuigen. In eerste en wellicht ook laatste instantie gaat het erom hoe een beeld zich direct aan je toont. Ik wil de mogelijkheid houden om, ook zonder restrictie van Rancière's discours, sprakeloos voor een beeld te kunnen staan. Niet meteen omdat ik niet zou *kunnen* spreken, maar omdat ik helemaal geen behoefte heb om te spreken, omdat ik aan het beeld zelf genoeg heb. Natuurlijk functioneert kunst binnen dispositieven, regimes, epistemes, discoursen of hoe je ze maar wil noemen, maar Rancière is daar zo druk mee, dat hij vergeet dat er ook nog zoiets is als een directe relatie met een kunstwerk, met een schilderij. Je staat voor een werk, je analyseert niets. Je wordt niet aangezet tot een politieke revolutie, je denkt niet aan toekomst of verleden, niet aan de cultuurhistorische ontwikkeling, je wordt gewoon van je sokken geblazen. Waarom? Omdat het schilderij zo verdomde mooi is. Zonder woorden. Punt. Hoe kan het zijn dat Rancière dit mist? Waarom vernauwt hij zijn blik? En waarom laat hij deze mogelijkheid liggen en zet hij de kracht van de schoonheid, dit potentiële vermogen niet politiek in? Is het omdat Schoonheid zich niet onder een politiek begrip laat plaatsen, waarom Rancière het uiteindelijk maar wegpoetst? Hij vertrekt weliswaar van de Duitse Romantiek, van Schillers brieven, maar beroept zich ook op Hegel, die in de kunst ook slechts een tijdelijk middel zag voor de zich ontwikkelende Geest.

Bij Hegel nam de filosofie het over van de kunst. Nadat de kunst zijn taak had volbracht, deed ze er ook niet meer toe in het ontwikkelingssysteem van Hegel. In die zin doet Rancière een beetje denken aan Hegel. Bij Rancière is er alleen dan sprake van relevante kunst als deze verknoopt is met het politieke. Wanneer kunst depolitiseert is er voor Rancière geen sprake meer van relevante kunst.

Daarmee manifesteert Rancière zich voor mij niet als groot liefhebber van de kunst als zodanig. Kunst is voor Rancière niet slechts verknoopt met politiek, maar wordt door hem eerder opgeknoopt aan politiek.

Voor Rancière is politiek een eeuwigdurend verzet tegen welke orde dan ook. Kunst krijgt van hem een politieke taak en wordt zo vernauwd tot een politieke aangelegenheid. Rancière noemt dit een esthetisch gebeuren, maar ik blijf bij hem steeds een ethische lading zien. Er is immers een eeuwig gevecht tegen het onrechtvaardige: de strijd tussen de verworpene en de heerser. Daarmee verwordt kunst tot politiek, tot moreel geladen verzet, en blijkt Rancière een moralist, een ethicus in een esthetisch jasje. Rancière zegt echter *tegen* ethiek in kunst en politiek te zijn; het mag bij hem niet gaan over goed en slecht. Dan komen we immers uit bij de eerder bewezen doodlopende paden waar het modernisme op is gestrand. Rancière beweert slechts te willen plooiën en herplooiën, te veranderen op esthetische basis, niet op een ethische. In werkelijkheid heeft hij zijn politiek ethische positie, die hij innam vóór hij de kunst ontdekte als instrument voor zijn politieke programma, nooit verlaten. Het lijkt er op dat hij slechts een esthetisch jasje heeft aangetrokken om zijn ethische vel te camoufleren. Hij hoopt zo twee vliegen in een klap te slaan; een eeuwigdurende strijd tegen hiërarchische ongelijkheid vorm geven én de kunst redden van wisse dood, door haar op te zadelen met een oneindige taak en daarmee een immer voortdurende relevantie.

Rancière is een politiek dier, geen kunstbeest. Hij annexeert de kunst in de politiek. Daar is geen wet tegen en ook van mij mag hij dat doen, maar zijn politieke oogkleppen verhinderen een kijk op een kunst waarbij schoonheid relevant wordt. Wellicht is het zo dat het begrip schoonheid moeilijk past in discoursen van filosofen, maar dat neemt niet weg dat schoonheid zich steeds weer toont. Ieder van ons kent deze ervaring. Het gegeven dat het begrip schoonheid door de filosofie is geproblematiseerd doet schoonheidservaringen niet stoppen. Schoonheid, gezien als beeldkracht is de 'core business' van beeldende kunst en hoort daarom niet onder het tapijt, omdat dat makkelijker filosofeert.

Mijn intuïtie is dat schoonheid bestaat, ondanks hoogdravend intellectueel duw- en trekwerk van een groepje specialisten rondom het begrip ervan dat onmiskenbaar geproblematiseerd is. Rancière behoort wat mij betreft tot dit groepje. Daarmee is niet gezegd dat ik zijn bouwwerk van regimes en zijn analyse rondom de avant-garde niet kan waarderen. Integendeel, ik zie het als een mooi intellectueel kunstwerk. Net als een schilderij. Iets waar je van kan genieten, niet zozeer vanwege het waarheidsgehalte of de roep om rechtvaardigheid, hoewel die er volgens sommigen wel degelijk inzitten, maar omdat het mooi in elkaar steekt. En dat is meer dan genoeg.

Hoofdstuk 4 stille kracht

Hoe Radicaal mag het?

Zonder 'goede wil' valt alles om.

Communicatie, begrip, overeenkomst, aannames, perspectieven; ze hebben een goede wil nodig.

Wanneer ik de irritatie die ik hierboven heb beschreven even los laat, en de goede wil inzet, dienen zich twee opties aan. Ik kan deze drie filosofen vanuit een radicaal perspectief of vanuit een lichtvoetige variant benaderen. Zo is 'Badiou-light' een denker die de maatschappij waarschuwt voor gebrek aan richting, inhoud en passie. We moeten weer durven geloven in, en trouw zijn aan, idealen in plaats van ons enkel richten op de waan van de dag en jagen op persoonlijke voordeeltjes. 'Rancière-light' is voor eerlijk delen, iedereen zou recht op zijn deel moeten hebben, politiek en economisch, we zijn immers allen gelijkwaardig. We moeten ons hoeden voor de immer loerende scheefgroei en misstanden en daarom 'blijven draaien aan de knoppen van de macht'. Als we kijken naar een 'Deleuze-light' zien we dat zowel wijzelf als de wereld steeds in beweging zijn en dat alles veranderlijk is. Maar het leven bestaat ook uit herhalingen die toch steeds weer verschillen. Zo komt de zon elke dag op, maar moet elke dag toch opnieuw geleefd worden. Met nieuwe, creatieve ideeën geven we sturing aan ons leven als een gereguleerd spel, waar we mede vorm aan kunnen geven. Deze light-versies komen allemaal sympathiek over, maar hebben niet het revolutionaire elan, dat deze filosofen er zelf aan lijken te willen geven. De light-versies zijn toch wat triviaal. Het zijn deuren die bij elk weldenkend mens al wagenwijd openstaan.

Alleen beschouwd in hun radicaliteit krijgen de ideeën van deze denkers smoel, dan worden deze denkers spannend en schurend en dan verschijnen er ook meteen problemen, waarvan ik er eerder in deze scriptie al een aantal heb aangestipt.

Hoe Creatief kan het?

Badiou stelt waarheid en trouw centraal, terwijl het bij Rancière eerder gaat om radicale gelijkheid en de strijd tegen de orde die dit per definitie onmogelijk maakt. Deleuze mikt op het radicale, onmenselijke, creatieve. Maar is zo'n radicale creativiteit als houding mogelijk? Ik heb het dan niet over creativiteit als in een vrij spel, als bij de Homo Ludens. Daar lijkt mij geen sprake van radicale creativiteit. Ieder spel heeft zijn grenzen en buiten die grenzen kan niet meer gesproken worden over dat spel. Het spelen is een creatief combineren van, een herschikken van, iets binnen grenzen van afspraken. Er kan iets nieuws ontstaan, maar dat nieuwe is relatief en blijft herleidbaar. Ik noem ook dit allemaal creativiteit-light. Het heeft iets vrolijks. Nu heeft ook Deleuze iets vrolijks, maar hij heeft het tevens over 'onmenselijke intensiteiten', die getoond zouden moeten worden en dat doet niet denken aan een vrolijk spel.

Radicale creativiteit heeft niets met spelen te maken. Alleen zaken van leven en dood, existentiële crises, afgrondelijke wanhoop en uitzichtloosheid kunnen leiden tot een radicaal creatief handelen of denken. Wanneer we worden overvallen en tegen ons eigen gevoel in, tegen ons eigen denken in

gedwongen worden tot een absolute noodingreep, pas dan grijpen we naar het radicaal nieuwe, het radicaal andere.

Dat heeft niets met het spel van de kunst te maken, of met het spel van de filosofie. Toch lijkt het erop alsof de kunsten en de filosofie graag koketteren met deze 'ware' creativiteit. Maar één blik op de producten van de creativiteit binnen de kunst en filosofie maakt duidelijk dat alles geproduceerd wordt binnen de parameters van het afgesproken spel.

We roepen wel om vrijheid, maar we bidden om regels.

Gelukkig maar.

Mensen zijn nu eenmaal brokkenpiloten. Icarus is niet de uitzondering en sommige regels moeten daarom trouw worden gevolgd, want helemaal zonder regels gaat het niet. Daarvoor is de mens te onvolkomen. In theorie maken we de *sky the limit*, maar in de praktijk vliegen we nog al eens uit de bocht, smelt de was of struikelen we over onze eigen benen. We kunnen niet zoveel en zijn niet zo slim en zonder aanwijzingen, zonder regels raken we snel de weg kwijt. Wij zijn te beperkt om zonder bijsluiters - zomaar - optimaal te kunnen functioneren. Zonder handvatten zijn we *lost in space*. Je mag daarom hopen dat je nooit in een situatie verzeild raakt die je dwingt tot radicale creativiteit. Net zo min als je in een staat van radicale vrijheid zou willen verkeren, waarvoor je eerst elke betrokkenheid op wat, of op wie dan ook zou moeten opgeven. Uiteindelijk wil niemand dat.

Deleuze en Guattari verwijzen in *Mille Plateaux* naar de boeken van Carlos Castaneda, zoals *De lessen van Don Juan*, waar drugs en uitputting van de pagina's afdruppen die Carlos de antropoloog tot een staat van waarheid moeten brengen, een directe verbinding met de intensiteiten, als het ware. Gurdjeff, een mysticus uit de vorige eeuw, had ook een programma van geestelijke en lichamelijke uitputting, dat uiteindelijk zou moeten leiden tot een toestand waarin direct geput kon worden uit de grote bron. Zelfs toen een aantal leerlingen stierf aan uitputting hield hij vast aan zijn systeem.

Systemen bedenken die het subject willen desintegreren om zo te komen tot radicale veranderingen die leiden tot nieuwe oplossingen die ons leven zullen verrijken en ons zelf verbeteren, vind ik naïef; Het klinkt mij als een verdwaalde in een groot duister bos die zichzelf blinddoekt met het idee dat hij zo eerder de snelste route uit het bos weet te vinden, terwijl ieder weldenkend mens weet dat deze arme drommel slechts de kans om zijn hoofd tegen allerlei takken en bomen te stoten, dramatisch heeft verhoogd.

Het idee dat de mens zich kan transformeren tot zoiets als een Übermensch en dan het leven beter aan zou kunnen, klinkt mij als een *new-age* ideologie in de oren. We zijn nu eenmaal stuk voor stuk sukkels en we zullen dat niveau nooit ontgroeien. De mens 2.0 komt er niet.

Naar een Spel met Beelden

Ik wil het idee van de radicale creativiteit daarom buiten het kunstdiscours houden. Radicale creativiteit functioneert op het niveau van een totale ontwrichting, onmiddellijk en direct, terwijl de kunst en de filosofie uiteindelijk niet verder kunnen reiken dan spelen binnen gestelde regels. Daarbij wil ik graag opmerken dat totale ontwrichtingen weliswaar vaak veranderingen brengen, maar zelden of nooit leiden tot fundamentele verbeteringen. Zowel de kunstenaar als de filosoof blijven een Homo Ludens die binnen spelregels zijn gang kan gaan en daarbij af en toe de regels hooguit wat oprekt. Dat wil niet zeggen dat kunst of filosofie niet over de grote dingen zou kunnen gaan, maar eerder dat ook deze grote dingen altijd binnen de regels van het spel benaderd worden.

Wanneer een cultuur in crisis verkeert en de spelregels ambivalentie vertonen, zal de kunst, als afspiegeling van die crisis eerder in problemen komen, dan oplossingen aandragen. De Graeve zegt hier over; 'Hoe graag ze ook willen, kunstenaars kunnen de crisis niet op eigen houtje keren.[...] De aftocht van de kunst uit de individualisatie van de cultuur en haar spectaculaire intocht in de vereenzaming, in de singulariteit, in het egoïsme en in de onbenulligheid zitten in het hart van onze cultuurcrisis' (GD, 286).

In de tijd waar de burgermaatschappij voor het eerst zijn beslag krijgt, krijgen ook de kunsten een eigen domein toegewezen. Grote woorden worden niet geschuwd: Authenticiteit, Autonomie, Vrijheid, Creativiteit; de kunstenaar werd een Idealist, Inspirator, Ziener, Genie, Vernieuwer, Profeet..., kortom, de lat van de schone kunsten werd door de filosofen hoog gelegd. Deze nieuwe definities verschillen fundamenteel van de ambachtsman-kunstenaar uit vroegere tijden (een paar grote geesten wellicht uitgezonderd). Veel schilders hadden niet meer in hun mars dan bijvoorbeeld het schilderen van één soort zeeslag, anderen konden goed mensen schilderen, of juist alleen dieren. Er vond dan ook een grondige herijking van het kunstenaarschap plaats en de filosofen voorzagen de grootse nieuwe taak voor de kunsten met grootse woorden. Hoewel de herijking van het kunstenaarschap van de ambachtsman nog geen genie maakt, terwijl dat genie wel nodig is om het grootse programma te kunnen verwezenlijken, vlecht de Romantiek samen met het optimisme van het modernistisch denken een ideaal van een grootse kunst en kunstenaars met grootse talenten en grootse taken.

Deze veel te grote woorden, droegen bij aan een 'status aparte' van kunst en leidde later tot een beschermen van kunst. De kwetsbare 'creatieve vonk' kreeg beschermheren in de vorm van burgerlijke instituten en van de staat. De institutionalisering van deze 'anti-establishment' kunst, die vooral halverwege de twintigste eeuw doorzet, groeide uit tot een paradoxale farce. Het 'vrije spel van creativiteit' institutionaliseert zich in strakke discoursen waarbinnen nieuwe ontwikkelingen gemonitord kunnen worden en later ook nog worden voorbereid. Bepalende factoren zijn de filosofen als leveranciers en curatoren voor de implementatie van discoursen. Zij kiezen de kunst. Zij bepalen de inhoud en het belang van het discours. Tevens selecteren zij de kunstenaars die het best passen binnen dit discours en bieden hen vervolgens een podium. De 'creatieve vernieuwer' is dan hij, die nadat hij zich conformeert, excelleert binnen het discours. Deze gang van zaken heeft iets pervers omdat de creativiteit van de kunst in de handen komt van curatoren en filosofen. Zo worden zij als 'Puppenmeister' richtingbepalend voor de ontwikkelingen in de hedendaagse kunst. Maar zoals managers geen ondernemers zijn, zijn filosofen en curatoren geen kunstenaars¹⁶. En dat de curatoren en de filosofen de kunstwereld geen dienst bewijzen, blijkt uit de staat van de kunstwereld; 'Something is rotten in the state of Denmark'. Kunst is te vaak onbegrijpelijk, hermetisch, lelijk, saai, flauw, futloos, overbodig. We moeten daarom terug. De relatie tussen filosofie en kunst zal moeten worden herdacht. Dat is lastig. Allereerst moet erkend worden dat

¹⁶ In de Blouin Artinfo van oktober 2013 staat op de voorpagina een paginagroot artikel, '10 international curators you need to know.' In Parijs was dit jaar een kunstbeurs waar belangrijk jong talent van curatoren werd gepresenteerd. Bij hun visies hadden de curatoren kunstenaars gezocht die deze visie illustreerden. In CV's van jonge kunstenaars die zichzelf serieus nemen staat bij elke expositie de naam van de curator vermeld. Tekens aan de wand over wie de sleutelpositie in de beeldende kunst inneemt.

rondom en in het kunstdomein al vanaf het begin, al in de Romantiek, door de filosofie de kunst een te grote broek is aangemeten. De woorden zijn te groot, de taken te zwaar¹⁷.

Kunstenaars zijn over het algemeen geen genieën en kunst zal de wereld niet redden, niet verlossen. Kunst heeft geen monopolie op diepe of nieuwe inzichten. Slaap, een kop koffie of een douche kunnen dit ook bewerkstelligen. Kunst gaat geen politieke revoluties initiëren. Kunst maakt je ook niet tot een beter mens. Zeker niet per se.

Deze veel te grote broek moet ingewisseld worden voor een broek die beter past. Dan is er ook een gezonde relatie tussen filosofie en kunst.

De filosofie kan zich ook terughoudender opstellen met het benoemen van taken voor de kunst, of in het bepalen van voorwaarden wat 'ware' kunst zou moeten zijn. De kunstenaar kan dan loskomen van een bedacht en sturend discours en werken zonder eerst te hoeven grijpen naar hoogdravende inhouden van een ander die niet passen en die hij zelf amper weet te verteren. Ook hoeft hij daar geen ironisch commentaar op te geven, omdat dat slechts meer van hetzelfde is. De instituten zouden weer terug moeten keren naar de taak van kunst beheren, in plaats van deze te overheersen. In ieder geval zou er, ook wanneer er in een vroeg stadium voor een bewuste samenwerking tussen filosoof en kunstenaar wordt gekozen, duidelijkheid moeten bestaan over wie wat waarom doet.

Maar misschien moeten we ook gewoon accepteren dat de spannende tijd qua nieuwe ontwikkelingen in zowel kunst als filosofie achter ons ligt. Daarmee is niet gezegd dat kunst of de filosofie dood is, maar eerder (en wellicht tijdelijk) in rustiger, wat stiller vaarwater is gekomen. Zoals we in de economie zullen moeten leren denken in modellen met een afnemende groei, zo zouden we in de kunst kunnen denken over kunst zonder vernieuwing als eerste vereiste.

Wellicht is het ook goed om eens na te denken over een andere insteek van de kunst, eentje waar het spel zich anders richt. Want in een wereld op drift, een wereld waar de ankers zijn losgeslagen, die op alle niveaus in transitie is, die ons al het nieuwe, alle opinies, informatie, infotainment en entertainment, alle mogelijkheden en onmogelijkheden toont, via de virtuele wereld van youtube, wikileaks, facebook en andere social media, een virtuele wereld die meer en sneller upload dan wij ooit fysiek kunnen bekijken, zitten wij wellicht niet te wachten op een kunst die ons op het verkeerde been wil zetten omdat ze ons een nieuw perspectief denkt te laten zien. Wij verdwalen, wij verzuipen in het nieuwe, het andere, het onverwachte. Waarom wil de kunst hier nog overheen gaan? Waarom tappen uit het zelfde vaatje, dat ons dagelijks murw slaat. Wat voor taak denkt de kunst hier nog te hebben?

Ik pleit hier niet voor nostalgie, maar in plaats van de uitputtingslag van het lege spel van een hijgerig jagen op een valse vernieuwing waarin de kunst zich nu laat meeslepen, wil ik pleiten voor

¹⁷ Bij de expositie 'Kunst als subversieve daad' (2013) in de TETEM ruimte in Enschede, geeft curator Annelien Kers de volgende bijgaande tekst bij de verder absoluut niet-controversiële tekeningen, schilderijen en foto's; "subversief, ontwrichtend, omverwerpend, revolutionair, ondergronds, ondermijnend Kom in opstand vanuit je diepste gevoelens en ontwricht mij. Druis in tegen de waarden en normen van de maatschappij. Deze normen en waarden kunnen van esthetische, maatschappelijk morele of politieke aard zijn. Overtreed de bestaande wetten en bepalingen en doorbreek dogma's. Doorbreek maatschappelijke en esthetische verwachtingspatronen. Schep iets nieuws! Maak iets dat de toeschouwer raakt in de ziel, dat verwacht en tot nadenken stemt, maar ook dat ontroert en door puurheid tot nieuwe schoonheid komt. Zie daar de geboorte van de nieuwe kunst!"

Het dogma van het ontwrichten en doorbreken van maatschappelijke normen en waarden, los van wat deze normen en waarden inhoudelijk betekenen en het feit dat deze oproep tot ontwrichten ook nog eens haaks staat op het totaal niet ontwrichtende getoonde werk, maakt het geheel op z'n best, 'nagal tuttig'. Enschede als centrum van al deze subversiviteit maakt de zaken er niet geloofwaardiger op.

verdieping, een bezinning, een vertraging, een vertroosting of een glimlach in het kunstdomein, waarbij het zintuiglijk tonen van schoonheid, als een beeldende kwaliteit, een prominente plaats inneemt. En als de filosofie daar even niets aan kan toevoegen, zou ze niet bang moeten zijn om gewoon te zwijgen.

Afsluitende irritatie

Zoals eerder gezegd is de goede wil de absolute voorwaarde om met elkaar te communiceren, om elkaar te kunnen begrijpen. Als iets duidelijk werd in de roemruchte ontmoeting tussen Derrida en Gadamer (Parijs, 1981) is het dat het zonder goede wil niet gaat. De goede wil moet steeds als voorwaarde worden ingezet om de ander te kunnen en te willen begrijpen. Irritatie is een natuurlijke stoorzender voor goede wil.

Bij het afronden van deze scriptie las ik in het tijdschrift van de filosofische faculteit Rotterdam 'Twijfel' (nr 6, 2013) de 'Doorgeefbeschouwing' getiteld, 'Waarheid en kunst' van Sjoerd van Tuinen, waarin hij de relatie tussen kunst en filosofie bespreekt. Mijn interesse en goede wil waren gewekt. Instemmend las ik er over de kunstpraktijk; 'Nergens wordt zo veel onzin uitgekraamd, zo tegenstrijdig geredeneerd en zo veel misbruik gemaakt van de filosofie - en daarmee ook van de waarheid - als daar.' (p, 23). Moeilijker werd het in te stemmen met: 'Dit roept de vraag op hoe de filosofie ons wakker zou kunnen schudden, [...] en hoe kan de filosofie dat beter doen dan via de kunst, die haar qua zelfvervreemding ver vooruit is?' (p, 24). Was dit een oproep om de toch al verwarde kunst voor het karretje van de filosofie te spannen? De irritatie manifesteert zich pas goed bij de voorlaatste zin; "Achter elke filosoof staat een kunstenaar, achter elke kunstenaar een filosoof" (p,25). Herlezing van van Tuinen's stuk leidde tot een geheel ander perspectief, eentje geconstrueerd vanuit een diepe irritatie. Allereerst was het de geschetste relatie met waarheid als 'een vrome oriëntatie' (p, 24), die wij zouden hebben, die irriteerde. Een hedendaagse oriëntatie op waarheid lijkt mij eerder instrumenteel dan vroom van aard. Net als een kompas altijd het noorden aangeeft, zonder dat iemand zich er om bekommert waar dat noorden zelf zich precies bevindt - je volgt in de praktijk de richting die de pijl aangeeft - zo oriënteert men zich in het dagelijks leven ook op de waarheid, zonder deze per se te moeten invullen. Waarheid functioneert dan praktisch, instrumenteel als een richtingwijzer, die niet tot het absolute eindpunt behoeft te worden gevolgd om bruikbaar te zijn.

Maar los van de relatie tussen waarheid en kunst, is de wens dat achter elke kunstenaar een filosoof en achter elke filosoof een kunstenaar zou moeten staan, wat me werkelijk irriteert. Zo'n relatie tussen kunst en filosofie kan slechts een gemankeerde relatie zijn, een relatie ontstaan uit armoede, waar de een zich achter de ander verschuilt, waar de een de ander ideeën influistert als ware het een samenzwering, een vies geheimpje. Waarom zou je een ander van achter benaderen, behalve om hem iets te ontfutselen, om die ander te overvallen, of te overrompelen? Dat heet geen volwassen relatie, maar een wederzijdse besluiping!

In een volwassen relatie hebben beide partijen hun eigen domein, hun eigen grond, denken ze vanuit hun eigen expertise, vertrekken ze vanuit hun eigen kracht. Wanneer ze besluiten tot samenwerking, sluipen en kruipen ze niet achter elkaar aan, maar kijken ze elkaar recht in het gezicht en gaan met elkaar in gesprek. Zelfbewust kiezen ze voor een samenwerking die vruchtbaar zou kunnen uitpakken voor beide partijen. Tegenwoordig noemen we zoiets een win-win situatie. Daarbij verliezen de twee partijen niet uit het oog wat hun specifieke talenten en expertises zijn. Zo komt zowel de kunstenaar

als de filosoof dankzij een gezonde relatie tot een samenwerking , waarbij in de beeldende kunst de kracht en pracht van het beeld het centrale punt binnen de discipline blijft en de filosofie wellicht concrete waarheden creëert waarop wij ons kunnen oriënteren.

Bibliografie

- Deleuze, G., *Verschil en herhaling*, Boom, Amsterdam, 2011.
- Deleuze, G. Guattari, F., *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005.
- Deleuze, G. Guattari, F., *Rizoom*, Spreeuw, Libertaire uitgeverij, Utrecht, 2004.
- Deleuze, G. & Parnet, C., *Dialogen*, Kok Agora, Utrecht, 1977.
- Deleuze, G., *Francis Bacon, The Logic of Sensation*, Continuum, Londen, 2003.
- De Graeve P., *Gilles Deleuze en het materialisme*, Klement, Zoetermeer, 2012.
- Badiou, A., *Deleuze. Het geroep van het zijn*, Klement, Kampen, 2006.
- Badiou, A., *Tweede Manifest voor de filosofie*, Ten Have, Kampen, 2010.
- De Bloois, J. Van den Hemel, E., (red), *Alain Badiou Inesthetiek: filosofie, kunst, politiek*, Octavo publicaties, Amsterdam, 2012.
- Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel*, Sun, Amsterdam, 2002.
- Sokal, A. & Bricmont, J., *Intellectueel Bedrog*, de Geus, Breda, 1999.
- Rancière, J., *Het esthetische denken*, Valiz, Amsterdam, 2007.
- Baronian, M. A. Lafuente, P. Lütticken, S. Rosello, M., Samenstelling de Boer, S., *Grensganger tussen disciplines over Jacques Rancière*, Valiz, Amsterdam, 2007.
- Rancière, J., *De toekomst van het beeld*, Octavo publicaties, Amsterdam, 2010.
- Cazeaux, C., (editor) *The Continental Aesthetics Reader (second edition)*, Routledge, New York, 2011.
- Leven, B. van Rooden, A. Schuilenburg, M., van Tuinen, S.(redactie), *De nieuwe Franse filosofie, Denkers en thema's voor de 21e eeuw*, Boon, Amsterdam, 2011.

Artikelen

- Benebi, S., "Ethiek is politiek", *Metropolis M*, 24-08-2005 (www.metropolosm.nl).

-de Bloois, j., van den Hemel, E., "Voorbij de status quo Alain Badiou over kunst en politiek", *Metropolis M*, nr 6, 2012.

- Le Roy, F., Vandeputte, K., "Openbaarheid en esthetiek bij Rancière. Een annotatie bij het melancholische project van Lyotard", *Esthetica*, tijdschrift voor kunst en filosofie, 2008 (www.estheticatijdschrift.nl).

- van Gerrewey, C., "Het esthetisch denken: Grensganger tussen disciplines. Over Jacques Rancière" , *De Witte Raaf*, Editie 134, july-augustus, 2008 (www.dewitteraaf.be).

-Schuster, A., "Over het nut en nadeel van Deleuze voor de Kunst", *De Witte Raaf*, Editie 119, januari-februari, 2006.

-Cox, C., Whalen, M., Badiou, A., "On Evil", an interview with Alain Badiou, *Cabinetmagazine*, Issue 5, Evil Winter, 2001/02.

Afkortingen

DC=Deleuze Compendium

VH=Verschil en herhaling

R= Rizoom

FB= Francis Bacon

D= Dialogen

GD= Gilles Deleuze en het materialisme

NFF= De Nieuwe Franse filosofie

MP= Mille Plateaux

CAR=The Continental Aesthetics Reader

TM= tweede manifest van Badiou

ABI= Alain Badiou inesthetiek

ED=Esthetisch Denken

TB=De Toekomst van het Beeld

G=Grensganger tussen disciplines