

# **Overnieuw beginnen**

**Over grenzen in de kunstfilosofie**

**Sjoerd Westbroek**

Studentnummer: 364453

Bachelorthesis Wijsbegeerte

Erasmus Universiteit Rotterdam

Leerstoelgroep Filosofie van Mens en Cultuur

Begeleider: dr. Sjoerd van Tuinen

Adviseur: dr. Gijs van Oenen



## Inhoudsopgave

1. Inleiding.....	2
2. Kunstfilosofie als kritiek en speculatie .....	5
3. Kunst en gemeenschappelijkheid.....	7
3.1 <i>De fictie van gemeenschappelijkheid</i> .....	7
3.2 <i>Vorm als de bemiddeling tussen individualiteit en gemeenschappelijkheid</i> .....	9
4. The Man Who Did All Things Forbidden.....	11
5. De betekenis van denken.....	14
6. Overnieuw beginnen.....	17
7. Een open einde.....	21
Bibliografie.....	25

## 1. Inleiding

De aanleiding voor het schrijven van deze thesis is het boek *Anywhere Or Not At All, Philosophy of Contemporary Art* van Peter Osborne. Hij ontwikkelt hierin een filosofie van de hedendaagse kunst die tegelijk het begrippenapparaat van de kunstfilosofie en kunstgeschiedenis opschoont, door woorden als 'esthetisch' en 'modernistisch' – die vaak achteloos worden gehanteerd in het domein van de beeldende kunst – nauwkeurig te omschrijven. Hoewel Osborne filosofie bedrijft, ligt de vraagstelling in eerste instantie in de kunst en is schijnbaar eenvoudig: als we het over hedendaagse kunst hebben, wat betekent hedendaags eigenlijk? In de kunst is het niet simpelweg dat wat nu gemaakt wordt, het is een kritische term waarmee onderscheiden kan worden welke kunst relevantie bezit. In die zin is hedendaagse kunst een kritische reflectie op 'hedendaagsheid' als zodanig. In het Engels heet hedendaagse kunst *contemporary art* en het Duits spreekt van *zeitgenössische Kunst*. Beide talen drukken hiermee iets uit dat in het Nederlands verloren gaat, namelijk het tijdgenoot zijn. Ik kies er daarom voor om in plaats van hedendaags de term *contemporain* te gebruiken. Dit benadrukt dat het Osborne uiteindelijk te doen is om het aantonen dat kunst zichtbaar kan maken hoe binnen een kapitalistische wereldorde gemeenschappelijkheid tot stand kan komen.

Osborne wil zich met zijn boek onderscheiden van meer journalistieke of klassiek-kunsthistorische benaderingen van contemporaine kunst, die voor hem om uiteenlopende redenen niet goed in staat zijn te doordenken wat er in de kunst op het spel staat. De meer journalistieke kunstkritiek gebruikt volgens Osborne de kunst te vaak om over onderwerpen te spreken die buiten de kunst liggen, waardoor ze niet in staat is kritische (lees: filosofische) inhoud te geven aan de notie van het *contemporain*. Daarnaast vervult de kunstgeschiedenis voor Osborne geen kritische functie meer, omdat ze zich onvoldoende uitspreekt over wat relevant is voor het heden.<sup>1</sup> Kunstkritiek is weliswaar een specifieke vorm van kunstgeschiedenis, maar moet zich niet bezighouden met bijvoorbeeld het opstellen van een chronologie van kunstwerken en het zoeken naar verbanden tussen de werken en de historische context. Geschiedenis speelt wel een grote rol, maar in een andere, meer filosofische vorm. In grote lijnen komt Osbornes kunstkritische project neer op de stelling dat *contemporain* kunst *post-conceptuele kunst* is.<sup>2</sup> Dit is een claim die zowel historisch als ontologisch bedoeld is.<sup>3</sup>

1 Osborne 2013, p. 4. Osborne doelt hier met name op de generatie kunsthistorici die in de jaren '80 en '90 de redactie vormden van het tijdschrift *October*. Zij waren in die tijd toonaangevend in de kritische beschouwing van hedendaagse kunst, maar zijn dat volgens hem nu niet meer.

2 Osborne 2013, p. 37.

3 Osborne gebruikt de term ontologisch in algemene zin en maakt geen onderscheid tussen bijvoorbeeld ontologisch en ontisch: "I use the term 'ontology' here quite generally to refer to any discourse about forms and modes of being." Osborne 2013, p224

Contemporainiteit, voor zover betrokken op de kunst, is een vorm van modernisme, dat voor Osborne geen afgesloten kunsthistorische stroming is.<sup>4</sup> Modernisme heeft met tijd te maken – het verkiest het heden boven het verleden – en daarom benodigt de kunstkritiek een filosofie van de tijd.<sup>5</sup> Het modernisme in de meest algemene betekenis van het woord gaat terug op het idee van verandering. De term heeft een linguïstische herkomst en wordt in de vroege achttiende eeuw gebruikt om spellingshervormingen aan te duiden. Desondanks gaat de huidige betekenis terug op de notie van moderniteit die pas later in de achttiende eeuw ontstaat. De zelfbepaling van het heden als historische periode gebeurt vanaf dat moment niet meer door identificatie met specifieke (historische) feiten en gebeurtenissen, maar vanuit het abstracte idee van een breuk met welke traditie dan ook. De ervaring van het moderne leven krijgt daarmee een specifieke temporele kwaliteit.<sup>6</sup> Dit heeft tot gevolg dat moderniteit esthetisch is in transcendentale zin, ze is een historische a priori.<sup>7</sup> Het modernisme in algemene zin is de artistieke affirmatie van deze esthetische kwaliteit van de moderniteit. Osborne wijst er op dat in het modernisme de relatie met de toekomst per definitie abstract is en draait om een zekere intensivering van een zuivere ervaring van tijd.<sup>8</sup> Hoewel we voor Osborne nog steeds in het modernisme leven, is de dynamiek van voortdurende verandering dusdanig geaccelereerd, dat deze ervaring in het contemporaine is geïmplodeerd. Waar diverse historische vormen van modernisme hun heden begrepen als een abstracte toekomstgerichtheid, is dat in contemporaine kunst verdwenen en keert het modernisme zich naar binnen.

Naast deze specifiek historische bepaaldheid van het contemporaine, maakt de artistieke nalatenschap van de conceptuele kunst deel uit van de ontologische structuur van het kunstwerk. Kritisch relevante kunst onderkent het belang van deze erfenis en is daarmee post-conceptueel. Dit wil zeggen dat kunst niet slechts esthetisch is en dus niet uitsluitend begrepen kan worden in termen van de zintuiglijke ervaring die ze oproept. Meer concreet gezegd, het is de taak van de kunstkritiek om vast te stellen wat precies de relatie is tussen de esthetische en andere aspecten van het kunstwerk.<sup>9</sup> De kunstfilosofie moet de ontologische structuur van het kunstwerk tot begrip brengen door zowel het historische als het post-conceptuele aspect ervan te doordenken.

4 Osborne verzet zich hiermee ook tegen een indeling van de recente kunstgeschiedenis in modernisme en post-modernisme.

5 Osborne 2013, p. 3.

6 Osborne 2013, p. 75.

7 Osborne 2013, p. 76.

8 Osborne 2013, p. 74. Osborne onderscheidt allerlei vormen van modernisme en er is voor hem een verschil tussen het eigenlijke artistieke modernisme en artistieke bewegingen zoals de historische avant-garde, die probeerden zich *concrete* voorstellingen te maken van hoe de toekomst er uit zou zien.

9 Osborne 2013, p. 37. 'Esthetisch' is voor Osborne dus nadrukkelijk geen synoniem voor 'kunstfilosofisch'.

Osborne maakt een sterk normatieve claim als het gaat om de inhoud van zowel de kunst als de filosofie. De hedendaagse kunst is noodzakelijk post-conceptueel. De consequentie hiervan is dat er ontzettend veel kunst is die voor Osborne simpelweg niet relevant is, omdat ze geen historisch-ontologische uitspraak doet over het heden, maar die desondanks geproduceerd en bekeken wordt. Osbornes denken stelt welbepaalde grenzen aan de ervaring van kunst. Echter, doet hij wel recht aan het feit dat deze ervaring juist ook voorbij het begripsmatige kan gaan? Impliceert zijn kunstbegrip in feite een machtsgreep van de filosofie?

Osborne maakt duidelijk dat hij zich alleen wil bezighouden met kunst die laat zien hoe ons leven vorm krijgt in wat hij een globaal-transnationale conditie noemt. Eén van de cruciale kwesties is uiteraard wie dit *ons* is, en dit is nu precies de vraag die kunst op een geheel eigen wijze kan stellen. Osborne bespreekt uitgebreid het werk van The Atlas Group, een fictief kunstenaarscollectief bedacht door kunstenaar Walid Raad, omdat het laat zien hoe in dit geval een *ons* in de vorm van een fictief, gedeeld auteurschap tot stand komt.<sup>10</sup> Dit specifieke voorbeeld van collectiviteit is voor Osborne exemplarisch voor hoe in de globaal-transnationale conditie collectiviteit in het algemeen tot stand komt. Daarmee maakt het zichtbaar dat het contemporaine als zodanig fictief is.<sup>11</sup> Alle andere mogelijke betekenissen van kunst, waaronder affectieve, religieuze of decoratieve aspecten, zijn van ondergeschikt belang in een kunstkritiek die vaststelt wat contemporain is. Beter gezegd: ze zijn alleen van belang in zoverre ze bijdragen aan de reflectie op het heden. Als denker in de traditie van de kritische theorie veronderstelt Osborne dat dit heden wezenlijk bepaald wordt door de economische verhoudingen van het kapitalisme. Het contemporaine verhoudt zich dan ook van binnenuit tot de kapitalistische samenleving, omdat het contemporaine kunstwerk dezelfde structuur heeft. Voor Osborne kan een post-kapitalistisch buiten simpelweg niet gedacht worden en is het voor de ervaring van kunst ook in het geheel niet relevant. Deze aanname wil ik in deze thesis problematiseren.

Ik begin met een bepaling van de manier waarop bij Osborne het denken grenzen opwerpt ten overstaan van de kunst. Vervolgens introduceer ik Georges Bataille als denker van een radicaal buiten. Ik wil onderzoeken hoe deze twee verschillende denkbewegingen, een dialectische (Osborne) en een zichzelf ont-denkende (Bataille) zich voltrekken in de confrontatie met kunst. In de bespreking van Bataille volg ik onder andere de lezing van diens werk door Jacques Derrida. Derrida heeft in zijn artikel "From Restricted to General Economy. A Hegelianism Without Reserve"<sup>12</sup> specifiek het Hegeliaanse aspect van Batailles denken benadrukt. Door te werken vanuit de verhouding tot Hegel die beide denkers innemen, wordt het

10 Osborne 2013, pp. 28-35. Zie ook Osborne (2013), in Avanesian & Skrebowski (2011), pp102-123. Osborne refereert in dit verband ook aan de term *author-function* van Foucault, die dit begrip introduceerde om te benadrukken dat een werk niet zomaar zijn oorsprong vindt in het subject en dat de auteur een discoursproduct is.

11 Osborne 2013, p. 34: "It is through the combination of anonymity and reference inherent in the pseudonym 'The Atlas Group', with its global connotations, that its fictive collectivity comes to figure the *speculative collectivity of the globally transnational itself*."

12 Derrida 2001, pp. 317-350

mogelijk te doordenken wat de consequenties zijn van hun denken voor de ervaring van het kunstwerk, wat ik illustreer aan de hand van een recent kunstwerk, de film *The Man Who Did All Things Forbidden* uit 2014 van de Mexicaanse kunstenaar Carlos Amorales.

## 2. Kunstfilosofie als kritiek en speculatie

De beeldende kunst waar Peter Osborne over schrijft is een bij uitstek globaal en stedelijk fenomeen.<sup>13</sup> De internationale biënnale voor beeldende kunst is hierbij een paradigmatisch tentoonstellingsmodel, omdat het een tijdelijk centrum vormt voor een veelal internationaal opererende culturele elite. De kunstwereld is nergens geworteld, maar beweegt zich tussen de centra die ze zelf schept. Niet alleen de kunst zelf heeft zich tot deze realiteit te verhouden, ook de taal van Osborne brengt deze fluïditeit en grondloosheid in ervaring. Ze is Engels en dus transnationaal, de taal van een gemeenschap van kunstenaars, kunsttheoretici en curatoren voor wie de kunst een aanbevelingsbrief is die grenzen opent die voor minder fortunlijken gesloten blijft.<sup>14</sup> Het feit dat Osbornes voornaamste bronnen Duitstalig zijn, maar dat hij desondanks in het Engels schrijft, lijkt me meer dan een toevallige bijkomstigheid. Het maakt zijn werk tot een filosofie die exemplarisch is voor een transnationaal cultureel domein dat een complexe relatie onderhoudt met lokale culturele tradities.

Osborne ontleent concepten aan een filosofische traditie die zich uitstrekt van de Jena-romantiek van de jaren negentig van de achttiende eeuw tot Adorno's *Esthetische theorie*. De manier waarop hij zich historische concepten toe-eigent betekent niet alleen dat een concept uit het verleden geactualiseerd wordt, maar dat in deze toe-eigening zowel verleden als heden worden geconstrueerd. Osborne gebruikt hiervoor Benjamins notie van het dialectische beeld:

“It is not an arbitrary connection – the method of what Walter Benjamin called the construction of ‘an image at the now of recognizability’, or what we might call *the experimental method of montage as the means of production of historical intelligibility*. This is the basic method of a post-Hegelian philosophy of history.”<sup>15</sup>

Zo verbindt Osborne bijvoorbeeld romantiek en conceptuele kunst, maar niet om aan te tonen dat de romantiek de oorsprong zou zijn van conceptualisme.<sup>16</sup> Er is geen historisch zinvolle notie van oorsprong, in de zin dat in het verleden een oorspronkelijke, eenduidige betekenisinhoud van een concept te achterhalen zou zijn. Hij laat echter wel structurele overeenkomsten zien tussen werken uit verschillende historische perioden, zoals de *Athenäum Fragmente* van Schlegel en de

13 Osborne 2013, p. 133

14 Osborne 2013, p. 27.

15 Osborne 2013, p. 55.

16 Osborne 2013, p. 55.

*Sentences on Contemporary Art* van Sol LeWitt. Hij doet dit door te wijzen op de manier waarop in beide werken de idee prioriteit krijgt boven de virtuele oneindigheid van mogelijke actualiseringen ervan.<sup>17</sup> De romantiek is doordrongen van het besef dat er altijd alleen maar fragmenten voorhanden zijn, die echter wel een belofte van totaliteit kunnen opwekken, of naar de oneindigheid kunnen verwijzen. De romantische ervaring die Schlegel en LeWitt met elkaar verbindt bestaat derhalve in het besef dat alles slechts in wording is. Hieruit volgt dat het proces fundamenteeler is dan een voltooid kunstwerk. Uiteraard toont de relevantie van de romantiek voor het moderne kunstbegrip nog niet aan dat LeWitt beïnvloed zou zijn door Schlegel. Ten eerste is dit ongewis in de zin dat LeWitt – voor zover bekend – zich niet expliciet tot het werk van Schlegel heeft verhouden.<sup>18</sup> Ten tweede is het een vraag voor de empirische geschiedschrijving die voor Osborne in deze context simpelweg niet relevant is. De filosofische kunstkritiek zoekt naar overeenkomsten en affiniteiten tussen kunstwerken die betekenisvol worden in het begrijpen van zowel het verleden als het heden. Het gaat hierbij niet om de opvattingen van de kunstenaar en biografische wetenswaardigheden, maar om het vaststellen van ontologische overeenkomsten tussen werken. De *Sentences* is een kunstwerk dat een tekst is over conceptuele kunst. Osborne ziet hierin een affiniteit met de Jena-romantici, omdat er voor hen evenmin een scherpe grens bestaat tussen poëzie, kunst en filosofie. De overeenkomst is hier gelegen in de manier waarop het kunstbegrip van zowel Schlegel als LeWitt tekst insluit. Het naast elkaar plaatsen van twee concrete artistieke strategieën uit verschillende tijdperken schept een dialectisch beeld dat de romantiek toont als conceptuele kunst (de idee is fundamenteeler dan de uitvoering) en de conceptuele kunst als een vorm van romantiek (kunst is een verzameling fragmenten). Als Osborne een historische claim over contemporaine kunst maakt, dan is dit altijd een dergelijk beeld waarin concepten samenkomen die een beeld van zowel verleden als heden construeren.

De volgende stap is om dit beeld te veralgemeniseren tot een begrip van contemporaine kunst. De kunstkritiek stelt vast welke specifieke elementen uit de totaliteit van kunstpraktijken uit het verleden relevant zijn voor het heden. De constructie van dialectische beelden, waarin heden en verleden worden geconstrueerd, vormt hiertoe een methodologisch principe. Vervolgens beoordeelt de filosofische kunstkritiek deze elementen op de mate waarin ze een bijdrage leveren aan een speculatieve propositie die een uitspraak doet over de contemporaine kunst als zodanig. In het geval van Osborne is deze dus *contemporaine kunst is post-conceptuele kunst*.<sup>19</sup> Een speculatieve propositie is bij Hegel een denkbeweging tussen twee termen waarbij geen sprake is van een subject-predicaat-relatie.<sup>20</sup> De propositie '*Was wirklich ist, das ist vernünftig*' valt binnen deze categorie. Twee begrippen worden hier gekoppeld, iets is werkelijk én

17 Osborne 2013, p. 67.

18 Osborne wijst er op dat als het om meer directe inspiratiebronnen van Sol LeWitt gaat, gekeken moet worden naar de New Yorkse kunstscene van die tijd.

19 Osborne 2013, p. 53.

20 Osborne 2013, p. 51.



redelijk. Dit vernietigt de subject-predicaat-relatie die essentieel is voor de standaardvorm van een propositie, maar op dusdanige wijze dat het conceptuele verschil tussen beide termen overeind blijft.<sup>21</sup> Subject en predicaat, en daarmee de structuur van de taal, spelen geen rol meer in de beweging die het denken in de speculatieve propositie voltrekt, wat een ervaring van identiteit van beide termen voortbrengt. Aan het einde van een lang proces van theoretisering ervaart de filosoof een speculatieve eenheid, wat een vorm is van zelfreflectie van het absolute.<sup>22</sup>

Hoewel Osborne vasthoudt aan de idee van de speculatieve propositie, gaat het hem niet meer om Hegels notie van de voltooiing van een denkbeweging door het bereiken van een moment waarin alles samenkomt. De speculatieve propositie *contemporaine kunst is post-conceptuele kunst* is bedoeld om een ervaring van samenhang op te roepen, het plaatst een verzameling fragmenten in een systematisch perspectief.<sup>23</sup> Een speculatieve propositie bestaat hier niet op- en voor zichzelf, maar altijd in relatie tot de individuele werken die zijn opgenomen in de verzameling *contemporaine en post-conceptuele kunstwerken*.<sup>24</sup> Het is een denkbeweging die weliswaar geen zicht biedt op een absolute totaliteit, maar die desondanks een samenhangende historische ervaring van het heden tot stand kan brengen in confrontatie met concrete kunstwerken. Deze zijn fragmenten die wel een belofte van algemeenheid in zich dragen, maar die de kunstkritiek nodig hebben om in samenhang ervaren te kunnen worden. De crux is echter dat de speculatieve eenheid van *contemporaine kunst* alleen gedacht kan worden in de voltooid tegenwoordige toekomstige tijd, als iets dat zal zijn geweest. Een toekomstig retrospectieve eenheid wordt teruggeplaatst in het nu. Dit is tegelijk ook het romantische aspect van het *contemporaine*. De eenheid bestaat alleen als idee die weliswaar denkbaar is, maar nooit verwerkelijk zal worden. De consequentie hiervan is dat de ervaring van zowel het werk, als het heden waarover ze iets in ervaring brengt, een fictieve constructie is.

### 3. Kunst en gemeenschappelijkheid

#### 3.1 De fictie van gemeenschappelijkheid

Voor Osborne zijn er op ontologisch niveau structurele overeenkomsten tussen het kunstwerk en de wereld waarin het functioneert. Ieder verhaal dat een gemeenschap zichzelf vertelt is een fictie in de zin van een narratieve constructie. Een lange tijd was de natiestaat het dominante verhaal waarmee de verbondenheid van een groep mensen als volk vorm kreeg, maar dit staat door allerlei

21 Osborne 2013, p. 52.

22 Osborne 2013, p. 52.

23 Osborne 2013, p. 53.

24 Osborne 2013, p. 53.

ontwikkelingen onder grote druk.<sup>25</sup> Meer en meer krijgt de dominante narratieve constructie van het heden een globaal karakter, doordat de globale verbondenheid van culturen meer en meer gewicht krijgt, zeker als het gaat om economische kwesties. Het contemporaine in de kunst heeft ook dit globale, transnationale karakter. Het gaat hier om de kunst die in biënnales en in de belangrijkste instituten voor hedendaagse kunst te zien is, zoals Witte de With in Rotterdam, KW in Berlijn en het ICA in Londen.<sup>26</sup> Kunst kan binnen haar eigen domein ook ficties scheppen, ze heeft de mogelijkheid nieuwe gemeenschappen te vormen en bovendien kan ze zichtbaar maken hoe dit proces in zijn werk gaat. Het kritische potentieel van contemporaine kunst is dan ook gelegen in hoe ze ervaarbaar maakt op welke manier en onder welke condities in een kapitalistische samenleving subjectiviteit en gemeenschappelijkheid geproduceerd worden.

Het contemporaine als kritische categorie kan niet zomaar ontdekt worden, maar moet door constructie tot stand komen. Osborne vergelijkt zijn project met een specifieke historische vorm van constructivisme, het zogenaamde laboratorium-constructivisme, zoals dat in de Sovjet Unie van de jaren twintig en dertig geëxperimenteerd werd.<sup>27</sup> Constructivisme betekent hier dat bepaalde vormen uit de werkelijkheid geïsoleerd worden en op experimentele wijze in een nieuwe samenhang worden gebracht, met elementen uit andere kennisdomeinen. Deze experimenten worden gemotiveerd door de hoop dat dit nieuwe mogelijkheden biedt om kunst en leven te integreren. De resultaten van deze experimentele arbeid dienen daarom weer teruggeplaatst te worden in de alledaagse wereld. Analoot hieraan reflecteert de filosofische kunstkritiek dus niet zomaar wat het tegenkomt in tentoonstellingen en kunstenaarsateliers, maar construeert ze op speculatieve wijze historische beelden en concepten.

Voor Osborne is fictie niet een verhaal dat we vertellen om aan de werkelijkheid betekenis te geven, maar gaat deze aan de werkelijkheid vooraf.<sup>28</sup> Zoals hierboven al genoemd is de fictie van het contemporaine gelegen in het samen dat het *con* tot uitdrukking brengt:

“The root idea of the contemporary as a living, existing, or occurring together 'in' time, then, requires further specification as a *differential* historical temporality of the present: a coming together of different but equally 'present' times, a temporal unity in disjunction, or a disjunctive unity of present times.”<sup>29</sup>

25 Osborne constateert dat de natiestaat in zekere zin nog wel in tact is, maar dat haar grenzen steeds meer onder druk komen te staan. Zo lijken bepaalde processen van in- en uitsluiting ook te werken op het niveau van demografisch te onderscheiden groepen, dwars door landsgrenzen heen. Niet alleen spelen sociale media hierin een rol, maar evengoed “nieuwe” processen van in- en uitsluiting. De kunstwereld is zelf zo'n transnationale sociale klasse. Kunst is een soort paspoort dat reizen aanzienlijk vergemakkelijkt en grenzen permeabel maakt. (Osborne (2013), p. 27.)

26 Osborne 2013, p. 162.

27 Osborne 2013, p. 11.

28 Osborne 2013, p. 26.

29 Osborne 2013, p. 22.

Het contemporaine brengt daarmee een zekere verbondenheid in tijd en ruimte tot uitdrukking, maar zonder dat deze geschraagd wordt door traditionele sociale structuren, zoals familie- of clanverbanden. Ze projecteert die verbondenheid echter wel op de veelheid van kunstwerken of individuen. Het is een aanname die Osborne met Kant een 'heuristische fictie' noemt en die, vergelijkbaar met de Kantiaanse ideeën, veronderstelt dat er een eenheid is in de vorm van een distributieve eenheid van het heden.<sup>30</sup> Het aan Kant ontleende concept van de distributieve eenheid is een cruciale logische categorie bij Osborne. Het is een principieel oneindige verzameling elementen die in pragmatische zin een eenheid vertoont door de manier waarop de elementen functioneren, bijvoorbeeld als contemporaine kunstwerken.<sup>31</sup> Deze eenheid kan echter alleen aangenomen, maar nooit bewezen worden. Daarnaast veronderstelt het contemporaine een gedeelde subject-positie van waaruit dit gedeelde heden ook als zodanig ervaren kan worden. Echter, “[t]here is no socially actual shared subject-position of, or within, our present from the standpoint of which its relational totality could be *lived* as a whole [...]”.<sup>32</sup> Hierin wordt het dialectische karakter van het contemporaine als regulerende fictie zichtbaar: het construeert een fictie waarna het van empirische inhoud kan worden voorzien, ongeacht of het nu gaat om politieke of artistieke narratieven. De speculatieve fictie van verbondenheid realiseert zich daarmee als objectieve werkelijkheid, ook al kan ze in haar totaliteit niet geleefd worden.

### 3.2 *Vorm als de bemiddeling tussen individualiteit en gemeenschappelijkheid*

De manier waarop volgens Osborne gemeenschap en ook individualiteit ontstaan is bepaald door het kapitalisme. Dit is op het moment als enige in staat om een idee van globale verbondenheid tot stand te brengen, echter in de dystopische vorm van de markt: “[...] capitalist sociality (the grounding of societies in relations of exchange) is essentially abstract; it is a matter of *form* rather than 'collectivity'.”<sup>33</sup> De verbondenheid wordt dus niet werkelijk gerealiseerd op het niveau van individuele subjecten of specifieke modi van collectiviteit (bijvoorbeeld in concrete samenwerkingen), maar alleen geobjectiveerd in de uitwisseling van producten. Wat in deze context vooral interessant is, is dat het kapitalisme hiermee ook de mogelijkhedenvoorwaarden heeft geschapen voor ideeën over individualiteit, vrijheid en de autonomie van het kunstwerk, die nog steeds constitutief zijn voor zowel ons zelfbegrip als de ervaring van kunst.<sup>34</sup> De particulariteit van zowel het kunstwerk als het subject zijn dus net als hun autonomie niet zozeer het product van een afzondering van, maar, integendeel, een verwevenheid met

30 Osborne 2013, p. 22.

31 Osborne 2013, p. 122. “[...] a concept of distributive unity, I want to suggest, would articulate the *logical form of the historical unity of empirical forms* – a way of grasping the insecurely bounded, because constantly shifting, relational totalities of historical forms. The unity of the photographic is a distributive unity in this sense.”

32 Osborne 2013, p. 23.

33 Osborne 2013, p. 34.

34 Osborne 2013, p. 44.

productieverhoudingen. Osborne ziet in die zin ook een zekere continuïteit tussen beide.<sup>35</sup> Individualiteit is echter een hoogst problematisch begrip, om van autonomie nog niet eens te spreken. Kunst is immers een cultureel verschijnsel waar mensen gezamenlijk naar kijken en over spreken. Desalniettemin is individualiteit één van de polen waar veel denken over kunst naar toe blijft graviteren.

Adorno heeft de spanning tussen individualiteit en de algemene aanspraken die kunst maakt uitgewerkt door te stellen dat ieder kunstwerk weliswaar volstrekt individueel is, maar desondanks een relatie onderhoudt met universaliteit, in de manier waarop het zijn eigen facticiteit overstijgt.<sup>36</sup> Ieder kunstwerk maakt aanspraak op die universaliteit, maar moet zijn relatie daartoe wel bemiddelen door middel van zijn vorm. Vorm bevindt zich dus per definitie in het sociale bereik waar betekenis tot stand komt. Als de individueel bemiddelde relatie tot universalia weg zou vallen, is het kunstwerk niet meer als kunstwerk te herkennen en is het niet meer dan een object.<sup>37</sup> Adorno noemt de spanning die dit op het niveau van vorm oplevert de 'historische aporie' van de moderne kunst.<sup>38</sup> De vele 'ismen' uit de kunstgeschiedenis van de tweede helft van de twintigste eeuw brengen deze aporie op zeer uiteenlopende manier in ervaring. In het medium-specifieke modernisme van critici als Clement Greenberg speelden artistieke media als schilderkunst en beeldhouwkunst deze bemiddelende rol. Een schilderij heeft volgens die opvatting kritische en artistieke relevantie in zoverre het de essentie van de schilderkunst tot uitdrukking brengt. Een andere mogelijkheid is bemiddeling te situeren in de wijze waarop een werk aanspraak maakt op de benaming 'kunst'. Echter, op een meer basaal niveau bezitten beschikbare materialen ook al een vorm van gemeenschappelijkheid, doordat technieken om deze te bewerken worden overgedragen door middel van educatie. Ook allerlei recente aanzetten tot artistieke programma's kunnen in dit licht gezien worden. Te denken valt bijvoorbeeld aan de relationele esthetica, de sterk historiografisch getinte vormen van artistiek onderzoek van de laatste jaren en misschien wel de idee van artistiek onderzoek als zodanig. De diversiteit en reikwijdte van deze voorbeelden geeft aan dat bemiddeling een rol speelt in de relaties tussen allerlei niveaus van artistieke activiteit, variërend van materiële productie tot processen van institutionalisering. Echter, historische vormen en 'ismen', in de betekenis van artistieke bewegingen

35 Het kunstwerk functioneert als een menselijk subject door de wijze waarop beide gezien kunnen worden als autonome producenten van betekenis. Het is een vorm van subjectiviteit die echter werkt door te verhullen hoe betekenis precies tot stand komt. Door deze onzichtbaarheid wordt het kunstwerk tot een object dat we kunnen beschouwen. Dit duistere en verborgene van subjectiviteit is gelijk ook waar de beschouwer zich toe kan verhouden en waardoor hij of zij zichzelf als subject kan begrijpen: "As such, works of art draw attention to the objecthood, and hence opacity, of human subjects themselves, and thereby to the illusion constitutive of the philosophical concept of the subject itself (the illusion that the subject is not an object)." (Osborne 2013, p. 85.)

36 Osborne 2013, p. 84.

37 Dit is precies het gevaar dat Michael Fried heeft omschreven als het 'literalisme' van de minimalistische kunst in zijn beroemde artikel "Art and Objecthood".

38 Osborne 2013, p. 84.

uit de twintigste eeuw, zijn veelal mislukt of uitgeput. Zelfs de institutioneel gezien meest succesvolle artistieke programma's lijken alleen een tijdelijke geldigheid te genieten. Dit brengt Osborne er toe te stellen dat contemporaine kunst te situeren is in een bemiddelingscrisis in het modernisme, wat voor hem, zoals eerder aangestipt, geen afgesloten kunsthistorische stroming is, maar doorloopt tot op de dag van vandaag. Daarmee belichaamt contemporaine kunst niet alleen deze crises, maar produceert ze ook bemiddelingen van crises in bemiddeling.<sup>39</sup>

Ik wil nu laten zien hoe een dergelijke bemiddeling concreet vorm kan krijgen door de film *The Man Who Did All Things Forbidden* van Carlos Amorales uit 2014 te bespreken. Dit kunstwerk onderzoekt door middel van een raamvertelling ideeën over fictionalisering van artistiek actorschap en de zoektocht naar nieuwe artistieke expressievormen in een neo-liberaal braakland. Het werk schiept een nieuw 'isme' en roept daarmee de vraag op in hoeverre het mogelijk is een radicale breuk met het heden tot stand te brengen.

#### **4. The Man Who Did All Things Forbidden**

De film *The Man Who Did All Things Forbidden* van de Mexicaanse kunstenaar Carlos Amorales is een kunstwerk dat voor het eerst te zien was tijdens de Biënnale van Berlijn in 2014. Het werk is geschoten in zwart-wit, duurt 40 minuten en bestaat uit twee delen, waarvan het tweede deel met ongeveer 35 minuten het langst is. Dit tweede deel toont een groep van vier mensen die handelingen verrichten in een bos en langs de kust, zoals muziek maken, dansen, messen slijpen en niets doen. De film begint echter met een kort, fictief televisieinterview met één van de karakters uit de film, opgenomen in de studio van een fictief Zuid-Amerikaans televisiestation. Dit karakter presenteert zichzelf als een kunstenaar die met zijn werk een nieuwe artistieke beweging in het leven wil roepen, het 'ideologisch kubisme'. Deze beweging, verzonnen door Amorales, is op zoek naar een nieuw begin in de zin van nieuwe artistieke mogelijkheden voor een nieuwe generatie kunstenaars, die zich nadrukkelijk niet als groep, maar als individu manifesteren. Amorales heeft zelf het bijbehorende manifest samengesteld uit fragmenten van andere schrijvers.<sup>40</sup> Dit verklaart ook de keuze voor de term kubisme. Het manifest is een collage van fragmenten uit werk van reëel bestaande dichters en roept daarmee de kubistische idee van perspectivisme en gefragmenteerde perceptie in herinnering. Tegelijk geeft de terminologie en de nadruk op vernieuwing en beginnen de retoriek van de fictieve kunstenaar een anachronistische toonzetting.

39 Osborne 2013, p. 83. Osborne bespreekt een specifieke vorm waarop in contemporaine kunst bemiddeling op een ontologisch niveau vormkrijgt, namelijk in de serie. Ik kies echter voor de bespreking van een kunstwerk waarin dit minder een rol speelt.

40 Picard 2014. De eerste regel van het manifest luidt: "Ideological cubism is strictly a mental construction. It establishes that future art cannot be manufactured- it must only be a product of the mind, made of words." In eerste instantie onderschrijft Amorales' fictieve avant-garde de these dat contemporaine kunst post-conceptuele kunst is.

Hij spreekt de taal zoals die gebruikt wordt in de manifesten van de historische en neo-avant-gardes. Echter, doordat een concrete voorstelling ontbreekt wordt de verbinding met de toekomst abstract, net als in het algemene artistieke modernisme.

In de raamvertelling laat Amorales zijn fictieve kunstenaar in een televisiestudio uiteenzetten hoe de zoektocht naar vorm de uitdaging is voor een nieuwe kunst. Het tweede deel is het eigenlijke werk van de fictieve kunstenaar. Deze film in de film is gesitueerd in Chili, onder andere in een commercieel productiebos. Amorales refereert hiermee aan de specifieke geschiedenis van Chili, waarin onder de militaire dictatuur van Pinochet grootschalige neo-liberale economische hervormingen hebben plaatsgevonden. Ook al blijft het historiografische referentiekader grotendeels impliciet, het vormt wel een as waarlangs een mogelijke betekenis van het werk ingetekend kan worden. Echter, doordat de kunstenaar in de raamvertelling in algemene termen over Chili vertelt, wordt het een fictieve plek die staat voor een globale, kapitalistische wereldorde. Fictie is hier dus tweeledig, omdat zowel een reëel bestaande plaats als het auteurschap worden gefictionaliseerd. Dit toont precies de rol die fictie ook bij Osborne speelt, het is een constructie die je als kijker in kunt vullen met empirisch materiaal, terwijl het tegelijk ervaarbaar maakt hoe in dit geval plaats en auteurschap tot stand komen. Daarom is het volgens mij beter de vragen die het werk opwerpt algemener te stellen: hoe kunnen, in de context van een kapitalistische samenleving, nieuwe artistieke vormen geconstrueerd worden die de mogelijkheid van een nieuw begin in ervaring brengen?

Daarnaast toont de film wat Osborne met Adorno de bemiddelingscrisis van de hedendaagse kunst heeft genoemd. Het ideologisch kubisme is een vorm van anarchisme met het individu als uitgangspunt. Voor Osborne vertoont het contemporaine kunstwerk structurele overeenkomsten met de manier waarop individualiteit tot stand komt. In de beschouwing van het werk herkent het individu zichzelf als individu, maar ervaart dat de kern van zijn of haar subjectiviteit verborgen blijft. Tegelijk is de zoektocht naar vorm een zoektocht naar mogelijke verbindingen met anderen, aangezien dit het niveau is waarop kunst als kunst betekenis krijgt. De aanspraken van Amorales' kunstenaar overstijgen dan ook het individu, hij heeft het over een nieuwe beweging, een nieuw 'isme', waarin die individuele zoektochten naar vorm een gemeenschappelijk element kunnen krijgen. Echter, door de fictionalisering van zowel het auteurschap als de situering van het verhaal wordt deze zoektocht geproblematiseerd en gethematiseerd. De vraag is of het werk niet vooral gaat over de onmogelijkheid om tot vorm te komen, of althans, om deze daadwerkelijk tot een geloofwaardig nieuw 'isme' uit te werken. Het idee van anarchisme is daarom een paradox, omdat het gemeenschappelijkheid op het niveau van de artistieke vorm juist kan ondermijnen.

Het programmatische karakter van de film in de film bestaat in de poging opnieuw te beginnen, maar heeft een aan het werk intern televisieinterview nodig om als zodanig begrepen te kunnen worden. De bemiddelingscrisis wordt dus uitgespeeld via een massamedium dat is ingesloten door het domein van de fictie. Door de fictionalisering van het concept televisieinterview biedt dit een vergelijkbare ervaring van de structuur van narratieve constructies als de fictionalisering van auteurschap en plaats. Hierdoor is ook het idee van het voortdurend overnieuw beginnen uit het louter clichématig-romantische getrokken. Het behoudt wel het fragmentarische van het project dat nooit af komt (wat voor Osborne het romantische van contemporaine kunst is), maar tegelijk krijgt dit een nieuwe samenhang met de andere elementen van het werk in relatie tot de idee van contemporaneïteit.

Hierboven heb ik beschreven hoe voor Osborne de kritische functie van een kunstwerk er in bestaat iets in ervaring te brengen over het heden, waarbij het heden als historische categorie wordt begrepen. Deze lezing volgend toont het werk van Carlos Amorales op speculatieve wijze hoe het heden te begrijpen is als een voortdurend opnieuw beginnen. De bemiddelingscrisis wordt hier bemiddeld als een radicale negatie van de mogelijkheid tot vorm te komen, behalve in het tonen van de onmogelijkheid zelf, bijvoorbeeld door het gebruik van de structuur van een raamvertelling. We eindigen ook hier met een paradox, immers, als het kunstwerk slaagt, dan betekent het dat het wel degelijk mogelijk is om ten minste de onmogelijkheid communiceerbaar te maken. Of het leidt tot een oneindige regressie omdat het ook weer onmogelijk is om de onmogelijkheid van de onmogelijkheid te bemiddelen. Beide opties zijn onbevredigend. Een andere conclusie is dat er iets mis gaat in de poging het werk op een dergelijke manier te willen begrijpen.

Vooropgesteld moet worden dat er ook voor Osborne bij de beschouwing van een kunstwerk meer komt kijken dan alleen een begripsmatige benadering. Er is een streven naar een ervaring van eenheid werkzaam, die voorbij het denken in termen van propositionele kennis ligt. Deze ervaring van eenheid is mogelijk als een fictieve constructie die deel uitmaakt van een speculatief kunstkritisch project dat nooit tot voltooiing zal komen. Het denken moet zich blijven verhouden tot concrete kunstwerken om in beweging te blijven. De speculatieve propositie en het individuele contemporaine kunstwerk bestaan daardoor in relatie tot elkaar en er is op het eerste gezicht geen sprake van een principiële ontologische of epistemologische hiërarchie.

Echter, ondanks de schijnbare gelijkwaardigheid van het denken en het kunstwerk denk ik dat de claim van Osborne uiteindelijk toch de filosofie prioriteert. De vooronderstelling van een wil tot het komen van een door begrip geschraagde ervaring van eenheid staat voor Osborne niet ter discussie. Sterker nog, hij maakt filosofisch begrip tot een artistiek programma door er van uit te gaan dat conceptuele aspecten van kunst de facto filosofisch van aard zijn. Hij incorporeert

het artistieke domein door aan het conceptuele aspect van kunst grenzen op te leggen die door de filosofie zijn bepaald. De interpretatieve schets hierboven is bedoeld om te bekijken waar deze grenzen van het tot begrip brengen van het werk precies liggen. Er is echter veel in de film wat voorbij een dergelijke Osborniaanse speculatie ligt en dat daar ook geen deel van uit kan maken, omdat het de grenzen van deze vorm van denken overschrijdt. Ik werk deze kritiek op Osborne uit aan de hand van Georges Bataille.

## 5. De betekenis van denken

Om aan de hand van Bataille een kritiek op Osbornes project te kunnen ontwikkelen, ga ik eerst in op zijn conceptie van noties als denken en kennis en zijn relatie tot Hegel. Van daaruit is het mogelijk om meer specifiek in te gaan op de consequenties die dit heeft voor de beschouwing van kunst, wat ik verder uitwerk in het volgende hoofdstuk.

In de lezing “Un-knowing and Rebellion” uit 1952 stelt Bataille dat “[...] we are enslaved by knowledge, that there is a servility fundamental to all knowledge, an acceptance of a mode of life such that each moment has meaning only in terms of another, or of others to follow.”<sup>41</sup> Bataille werpt hiermee de vraag op wat eigenlijk de betekenis is van kennis en veronderstelt dat de filosofie – in ieder geval in haar empirische, Angelsaksische gedaante – niet bij machte is deze vraag te begrijpen. Hij stelt niet ter discussie dat kennis vanuit een instrumenteel perspectief nuttig is en ons helpt allerlei alledaagse doelen te bereiken, zoals het verbouwen van voedsel of het bouwen van een huis. Echter, kennis impliceert een zekere slaafsheid, omdat ze is onderworpen aan een doel-middelrationaliteit. Bataille is echter op zoek naar een moment van rebellie waarin het denken voorbij de knechtschap van kennis geraakt en zich 'ont-denkt'. Dit suggereert misschien dat er voor Bataille iets is dat fundamenteeler is dan kennis en denken, maar dat is niet het geval, omdat de notie van een fundament buiten het doel-middeldenken zinloos is. Het moment waarop het denken zichzelf overschrijdt is er niets, hooguit een betekenisloze lach of de dood. Toch is voor Bataille een cultivering van een moment van overschrijding van groot belang, omdat het een erkenning is van het bestaan van een ervaringsdomein dat voorbij kennis ligt. Het denken kent een buiten dat het absolute andere is, een absolute negatie die geen negatie kan zijn, omdat het geen object kent. Bataille gebruikt hiervoor ook wel het woord spel. Zelfs betekenis komt tot stand als functie van een betekenisloos spel.<sup>42</sup> Hij benadrukt dat, als hij zijn ervaring succesvol overbrengt op zijn publiek, hij “[...] should have made you understand something that is decisive for me: that my thought has but one object, play, in which my thinking, the working of my thought, dissolves.”<sup>43</sup> Echter, hij is

41 F. Botting & S. Wilson 1997, p.327

42 Derrida 2001, p.329

43 F. Botting & S. Wilson 1997, p.327



zich bewust van het zelfondermijnende van iedere poging om dit idee van spel uit te werken in een filosofie van het spel, omdat hiertoe geen middelen bestaan buiten de propositionele kennis waarin het denken vervat ligt. Iedere poging tot een filosofie van het spel leidt als vanzelf terug tot de knechtschap van het denken. Daarom: “[n]aturally I shall fail, as I have done theretofore.”

Uit een eerdere lezing, “Un-knowing and its Consequences”, uit 1951, blijkt dat het streven naar een moment van ont-kennen niet betekent dat we onwetendheid zouden moeten nastreven, of kennis als zodanig moeten afwijzen: “As long as I misunderstand things, my claim to unknowing is an empty one.”<sup>44</sup> Bataille werkt dit uit aan de hand van de propositie “Er was een zon voor het bestaan van mensen.” Voor Bataille is dit niet correct, omdat dat wat bestond voor de mens niet gedacht kan worden. Correct is dus: “Er was geen zon voor het bestaan van mensen.”<sup>45</sup> Dit is als propositie onbetwistbaar waar, maar de kennis die dit oplevert is een illusie, omdat het ervaarbaar maakt dat we hier eigenlijk niets over weten. Het moment van ont-kennen is gelegen in dit verontrustende besef van de grens van propositionele kennis. Als we alles zouden weten, in de zin van het bereiken van een totaliteit van propositionele kennis, dan zou het geheel van ware proposities ervaarbaar maken waarover niets gezegd kan worden. Bataille stelt daarom dat het voor hem niet mogelijk is te zeggen wat het is dat Hegel aanduidt met de notie van absolute kennis.<sup>46</sup> Het moment van absolute kennis valt samen met het moment waarop ze ont-kend wordt.

Derrida heeft Batailles relatie tot Hegel uitgewerkt in het artikel “From Restricted to General Economy. A Hegelianism without Reserve”, waarin hij zeer grondig verslag doet van de werking van de dynamiek van kennen en ont-kennen. Hij wil met zijn artikel laten zien dat Batailles denken in hoge mate schatplichtig is aan dat van Hegel. Sterker nog, Batailles concepten zijn voor hem stuk voor stuk Hegeliaans, en daardoor verbonden met de geschiedenis van de filosofie, ook al is zijn oeuvre uitgesproken eclectisch.<sup>47</sup> Hegel is de filosoof van het denken van totaliteit bij uitstek. Zijn denken is te omschrijven in architectonische vergelijkingen, het is een bouwwerk met een absolute interne coherentie.<sup>48</sup> Net als dat je bij een gebouw niet zomaar een stuk muur kunt verwijderen zonder de structuur zelf aan te tasten, kun je uit Hegels mentale bouwwerk niet zomaar concepten isoleren, aldus Derrida. Het heeft geen zin om een argument op te bouwen dat specifiek één aspect of concept uit het systeem bekritiseert. De enige manier om het systeem te bevragen is door het in eerste instantie volledig te omarmen. Voor Derrida heeft Hegels denken een noodzakelijkheid in de zin dat het een denkbeweging voltrekt die niet anders voltrokken kan worden. Het is dus zaak de coherentie van Hegel serieus te nemen en zijn teksten zonder enige tegenwerping te volgen. Alleen onder de aanname van

44 F. Botting & S. Wilson 1997, p.322

45 F. Botting & S. Wilson 1997, p.321

46 F. Botting & S. Wilson 1997, p.322

47 Derrida 2001, p.320

48 Hollier 1989, p.4

coherentie is het mogelijk een systeem als zodanig aan het schuiven te krijgen. Door middel van een affirmatieve denkbeweging, een hegelianisme zonder reserve, is het punt te bereiken waarop betekenis, zoals dat wordt voorgesteld door middel van kennis van de werkelijkheid, wordt vernietigd.

De notie van het ont-kennen problematiseert betekenisgeving, omdat dit niet meer is te vatten in termen van het bereiken van een coherent begrip van een zaak. Vanuit een nutsprincipe heeft iets betekenis op het moment dat een idee, propositie of voorstelling gerelateerd is aan een ervaring van iets in de externe realiteit dat een bepaalde samenhang en doelmatigheid kent. Met dit in gedachten stelt Derrida dat voor Hegel betekenis en geschiedenis hetzelfde aanduiden, omdat het bij beide noties gaat om continuïteit binnen een ontwikkeling die een zekere doelmatigheid kent.<sup>49</sup> Iets is alleen betekenisvol als het deel uitmaakt van een groter geheel van verschijnselen. Dit grotere geheel kan onder het aspect van de tijd alleen als een ontwikkelingsproces worden gedacht, dus als geschiedenis. De continuïteit van dit proces is gewaarborgd doordat kennis als waarheid – en dus als altijd geldig – wordt ervaren. Kennis waarborgt betekenis door middel van de aanname van haar systematische karakter. Batailles ont-kening van kennis is dus tegelijk een kritiek van iedere vorm van teleologisch denken en de ervaring van samenhang waar dit mee gepaard gaat.

Derrida's essay is performatief anti-methodisch, in de zin dat deconstructie geen methode voor tekstanalyse of een interpretatieleer biedt. Het is misschien beter te spreken over een strategie of een bepaalde houding ten opzichte van de tekst van Bataille. Deze omvat een zeer grondige lezing en een zich volledig eigen maken van het denken van de ander. Derrida hanteert dezelfde begrippen als Bataille, die op zijn beurt dezelfde begrippen gebruikt als Hegel, waardoor er een verdubbeling optreedt.<sup>50</sup> Hegel spreekt over heerschappij, als onderdeel van de meester-en-knecht-dialectiek. Bataille gebruikt het woord soevereiniteit, wat in veel opzichten hetzelfde uitdrukt, maar daarnaast duidt op een ervaring die voorbij de dialectiek ligt. Soevereiniteit staat hier tegenover autonomie, waarbij autonomie vastzit in de logica van de doel-middelrationaliteit en soevereiniteit gaat om een efemeer en begripsloos ervaringsmoment. Derrida hanteert beide begrippen, heerschappij en soevereiniteit, en doordenkt de samenhang ervan, waardoor de betekenis van beide termen ten opzichte van elkaar begint te verschuiven. Op deze manier wil Derrida in feite een Bataillanisme zonder reserve bedrijven, door in de verschuiving van betekenis Hegels denken voorbij zichzelf te brengen en te verspillen.

De verdubbeling die Derrida beschrijft als ont-denkende strategie is geen onderbreking, maar een simulatie van een bestaand discours of oeuvre, bijvoorbeeld Batailles compromisloze affirmatie van Hegels systeem. De simulatie veronderstelt eenheid, maar alleen binnen het bouwwerk van kennis, dat

49 Derrida 2001, p.321

50 Derrida 2001, p.329

continuïteit en logische consistentie kent. Daarbuiten is simpelweg niets. Dit onderscheidt het in zowel werkwijze als effect van fictionalisering als kunstkritische of artistieke strategie. Osborne scheidt met een constructivistische methode kritische ficties die elementen uit verschillende sociale, artistieke en kennisdomeinen combineert. Deze narratieven vertellen hoe subjectiviteit noodzakelijk op een bepaalde manier tot stand komt. Fictie verkent hiermee gemeenschappelijkheid binnen een gegeven politiek-economische orde, omdat de vorm waarin dit gebeurt voor iedereen gelijk is. Fictie veronderstelt de mogelijkheid van een ervaring van eenheid, haar betekenis is gelegen in de verknoping van een narratieve constructie en werkelijkheid. Osbornes speculatieve propositie is in zekere zin bescheidener dan die van Hegel, omdat de eenheidservaring – voortgebracht door kunstkritische activiteit vis á vis het kunstwerk – geen finale doelmatigheid kent. Echter, tegelijkertijd blijft de confrontatie tussen kunstwerk en denken binnen een Hegeliaans kader dat alleen interioriteit kent. De ervaring van een werk kan daar nooit buiten treden en blijft binnen de grenzen van een instrumentele conceptie van betekenis. Hoewel Osborne erkent dat de beschouwing van kunst meer omvat dan filosofisch begrip, is het ondenkbare element in de ervaring van kunst werkzaam als negatie en heeft dus zin, het is te duiden in termen van de betekenis die het genereert. Het denken en het kunstwerk zijn daarmee in een betekenisvol geheel opgenomen, waardoor het denken uiteindelijk toch prioriteit krijgt over andere aspecten van het werk.

## 6. Overnieuw beginnen

In het vorige hoofdstuk heb ik mijn kritiek op Osborne geformuleerd vanuit een algemeen filosofisch perspectief, om te laten zien hoe mijns inziens bij Osborne het denken de ervaring van het kunstwerk begrenst. Ik wil in dit laatste hoofdstuk ingaan op de ervaringsruimte die Bataille blootlegt door geen betekenis te geven, maar het te verspillen. Hierboven heb ik laten zien hoe het werk *The Man Who Did All Things Forbidden*, door middel van de structuur van een raamvertelling en de daarmee samenhangende fictionalisering, zijn eigen contemporaneïteit wil bemiddelen, maar hierin op grenzen stuit. De structuur van het werk is echter slechts één aspect van zijn vorm. Ik heb hiermee nog niets gezegd over de visuele taal van het werk en het plot, of beter, het gebrek daaraan, waar ik in dit hoofdstuk op inga.

Amorales heeft de titel van het werk ontleend aan een gelijknamige Inuïtmythe waarin het verbodene alles is wat niet door traditie wordt voorgeschreven.<sup>51</sup> De traditie belichaamt een verzameling impliciete en expliciete taboes. Dit is precies het tegenovergestelde van een westerse, modernistische conceptie van geschiedenis, waarin traditie juist wordt geïncrimineerd en waarin het wordt aangemoedigd om taboes te doorbreken. Deze redenering volgend is het

51 Picard 2014.

modernisme te beschouwen als de voortdurende dynamiek van het doorbreken van taboes en het opnieuw opwerpen hiervan. De contemporaine kunst, als implosie van de modernistische dynamiek, wordt dan de gelijktijdige constitutie en doorbreking van het taboe in één enkel gebaar. Een taboe kan nooit worden doorbroken zonder direct weer een nieuw taboe of verbod tot stand te brengen. Iedere poging tot een ervaring van het absolute, of het nu in de kunst of religie is, constitueert een grens. Precies deze paradoxale dynamiek vormt de tragiek van de moderniteit en is het werkterrein van Bataille.<sup>52</sup>

De 'verboden dingen' waar de titel van *Amorales* film naar verwijst zijn op verschillende manieren te begrijpen. Ten eerste in algemene zin als een modernistisch principe dat tradities bevestigt en vernieuwt door middel van het doorbreken van taboes. Dit mag echter nooit een doel in zichzelf worden, omdat het denken in termen van doelen het product is van de doel-middelrationaliteit. Vernieuwing om de vernieuwing is niet voldoende om het soort ervaring op te roepen waar Bataille in is geïnteresseerd. De vernieuwing om de vernieuwing, feitelijk de dynamiek van de mode, toont het gevaar dat in het modernisme besloten ligt. De mode kan eenvoudig in dienst worden gesteld van louter economisch winstbejag. Kunst is bovendien niet het domein waarin zomaar alles mag als het maar nieuw is. Integendeel, om ontregeling voort te brengen is er een zekere omzichtigheid noodzakelijk. Meer adornaans uitgedrukt: de kunst kan alleen ontregelen als dit gebeurt op het niveau van de vorm, dus op het niveau van de bemiddeling tussen het particuliere en het algemene. Dit kan alleen als het werk zich rekenschap geeft van een complex aan actoren, plekken en instituties, omdat op dat niveau de conventies zijn gesitueerd waartoe het zich kritisch verhoudt.

De werkelijk Bataillaanse overschrijding is echter ook zichtbaar in het werk van *Amorales*. De vier karakters bewegen zich door verschillende landschappen, waaronder een commercieel productiebos. Eén van de karakters is een houthakker die constateert dat 'het hout gehakt moet worden.' Dit is een constatering die volledig past in het domein van de doel-middelrationaliteit. Het bos staat hier in dienst van de handel in een voor mensen belangrijke grondstof. Het is duidelijk dat dit hakken van hout geen artistieke handeling is. De karakters rapen echter ook hout op om het te gebruiken als attributen in een rituele dans. Dit is mijns inziens een sleutelscène in de film, onder andere vanwege de soort activiteit, maar ook omdat het gepaard gaat met een stilistische breuk. Een groot deel van de film toont een cinematografische visuele taal die werkt door een venster te bieden op een andere werkelijkheid. Echter, in de dansscène bewegen de karakters zich in een horizontale lijn die parallel loopt aan het beeldvlak en presenteren ze zich frontaal aan de kijker. Het ritme van de dans en de muziek is meeslepend, maar de illusie van een andere werkelijkheid wordt doorbroken. De karakters verschijnen opeens nadrukkelijk ten overstaan van de camera. Dit maakt ervaarbaar dat het hier gaat om een ritueel dat wordt uitgevoerd voor een camera en dus voor de kijker. Het

52 Oosterling 1994, p. 2.

maakt de bemiddelende rol van de camera voelbaar, wat tegelijk een afstand en een nabijheid tot het onderwerp schept – een fysieke, affectieve dynamiek die cruciaal is in het overschrijden van grenzen. Het is een spel dat zich weifelend beweegt tussen representatie en presentatie. Het representationele, verhalende aspect wordt overschreden en in de betekenisloze verschijning van de karakters komt ook de mogelijkheid van een nieuw verhaal tot stand. Deze interpretatie geeft meer reliëf aan wat de *all things forbidden* nu precies behelst. De fictieve kunstenaar roept op om *alles* te doen wat verboden is. Dit is niet zomaar het doorbreken van een taboe als doel in zichzelf, maar een radicaal overnieuw beginnen. Deze claim lijkt op de speculatieve constatering uit het vorige hoofdstuk die het heden voorstelt als een voortdurend overnieuw beginnen. Echter, hier krijgt dit een veel grotere kracht. Osborne volgend krijgt het overnieuw beginnen speculatieve betekenis binnen het denken van contemporaneïteit. Echter, met Bataille verschijnt *The Man Who Did All Things Forbidden* als een pleidooi voor artistieke anarchie, niet als een utopisch project, maar als iets dat zomaar plaats zou kunnen vinden. De artistieke waarde van een dergelijk ontregelend moment onttrekt zich aan de historisch-ontologische betekenis van het werk, doordat het buiten de temporele logica van het denken valt.

Bataille heeft het idee van de doorbreking van de representationele functie van de kunst en de anarchie van vorm uitgewerkt in zijn monografie over de negentiende eeuwse schilder Édouard Manet. Manet is voor hem de kunstenaar die definitief het onderwerp heeft vernietigd, door ten overstaan hiervan een volstrekte onverschilligheid te ontwikkelen.<sup>53</sup> Of hij nu een dode man schildert, of een vis of bloem, veel verschil in benadering is er niet.<sup>54</sup> Manet vervangt in zijn werk representatie door presentatie.<sup>55</sup> De kunstwerken ontleen hun werking aan wat ze doen, niet aan wat ze zeggen. Op het niveau van de vorm, dus hoe de afbeelding zich in haar formele kwaliteiten presenteert, spreekt Bataille van “an anarchy of forms”.<sup>56</sup> *The Man Who Did All Things Forbidden* laat zien hoe op Bataillaanse wijze het onderwerp verspild en vernietigd wordt<sup>57</sup>. De film in de film toont verschillende karakters: de kunstenaar die ook in het interview te zien was, een houthakker en twee jonge vrouwen. De beelden zijn sterk suggestief, in de zin dat ze een aanzet geven tot allerlei allegorische lezingen. Dit komt door de manier waarop handelingen geprononceerd zijn, de situering in verschillende landschappen zoals een bos en een strand – kortom, door een bepaalde combinatie van visuele elementen die samen een visueel exces produceren. Doordat er geen duidelijke plotontwikkeling is, staat dit visuele exces echter niet in dienst van een verhaal, maar krijgt het een geheel eigen visueel-narratieve waarde in de manier waarop het

53 Bataille 1955, p. 50.

54 Bataille 1955, p. 51.

55 Oosterling 1994, p. 12.

56 Bataille 1955, p. 56.

57 Het Franse woord voor onderwerp is 'sujet' en kan dus ook duiden op de subject-positie van de kunstenaar. Manet speelt bewust met deze dubbelzinnigheid. De vernietiging van representatieve standaarden voor de kunst (met Bataille kunnen we ook zeggen: het offeren hiervan) betekent een totale reorganisatie van de kunstenaarspraktijk.

aanzet tot een allegorische lezing.<sup>58</sup> De beelden roepen het verlangen op om betekenis te geven en het is ook heel goed mogelijk om je hier voor een tijdje aan over te geven. Geen enkele allegorische lezing zal echter een sluitende interpretatie opleveren, wat de vraag oproept of deze er wel is. Ik denk van niet en juist hierin ligt een Bataillaanse verspilling. De beelden worden niet om enig tastbaar nut geconsumeerd, maar alleen om zichzelf. Het verlangen naar betekenisgeving wordt hiermee niet ingelost, je moet er als kijker genoeg mee nemen dat je niet meer kunt doen dan je overgeven aan de verschuivingen en verglijdingen van betekenis.<sup>59</sup> In die zin heeft de film dan ook geen onderwerp, het gaat simpelweg over niets.

De stilte waar Bataille over spreekt betekent niet dat er geen zintuiglijke ervaring van het kunstwerk is, in tegendeel. Evenmin moet het niet ingelost worden van het verlangen om zin te geven begrepen worden als de ervaring van een tekort. Het ontkennen, het verspillen van betekenis waar een kunstwerk toe in staat is, leidt tot niets en dat niets is de stilte waarin het volle, rijke leven ervaarbaar is. "Each time we relinquish the will to knowledge, we have the possibility of a far more intense contact with the world."<sup>60</sup> De rede zwijgt, maar het kunstwerk hoeft zelf niet te zwijgen, getuige de cruciale rol die muziek speelt in Amorales' film. Een belangrijke activiteit van de karakters in de film is het maken van muziek met zelfgemaakte instrumenten. Het visuele exces en de muziek grijpen direct in in de ruimte waar de toeschouwer zich bevindt, en je kunt niet anders dan je hiertoe te verhouden. Dit is een omzichtige klus, want, zoals Bataille laat zien, moet een overschrijding van betekenis zorgvuldig gecultiveerd worden en zelfs dan lukt het misschien maar voor een enkel moment.

Aan het einde van de film zien we een jonge vrouw die op een steen aan de waterkant zit, terwijl ze druk gesticulerend een metalen constructie bespeelt, in een pose alsof het een harp is. De muziek lijkt niet geheel samen te vallen met de handelingen van de vrouw en is waarschijnlijk apart opgenomen in een studio. Doordat de bron van de muziek wel verband houdt met, maar niet volledig te situeren is in een illusionaire cinematografische ruimte, ontstaat een gespletenheid. Als toeschouwer plaatst dit je in een tussenruimte waarin beeld, muziek en narratief niet meer tot een eenheid te smeden zijn, ondanks dat er duidelijke relaties zijn tussen alle afzonderlijke elementen. Het is één van de krachtigste momenten van de film. Instrumentale muziek heeft per definitie geen betekenis zoals een verhaal of een beeld dat wel kan hebben, het wordt verspilld op het moment dat het wordt geproduceerd. De scene is tegelijk ook komisch, omdat de jonge vrouw ernstig bezig is met iets volkomen absurds, iets dat ritme noch melodie heeft, maar waar ze volledig in opgaat. Dit is misschien wel het meest Bataillaanse moment in de film. De handeling van het muziekmaken vernietigt

58 Het begrip exces ontleen ik aan Thomson 1999.

59 Oosterling 1994, p. 7, §2a. *Poëzie als verspilling*.

60 F. Botting & S. Wilson 1997, p.324

betekenis, het is volstrekt zinledig en als kijker kun je niet anders dan lachen. Zoals Amorales het zelf uitdrukt in zijn manifest van het ideologisch kubisme:

“Ideas often derail—they are never continuous nor successive but simultaneous and intermittent. The only possible frontiers between art and society are the same insurmountable boundaries of our own marginalist emotions. As the State has demonstrated its insufficiency, and democracy has shown its emptiness, individuals have a right to self-legislate: individuals need their own laws to be free. We are far from the spirit of the beast. We are free from its heaviness; we have shaken its prejudices. Now our laughter is The Great Laughter”<sup>61</sup>

## 7. Een open einde

Osborne kan met zijn dialectische verhouding tussen filosofie en kunst de relatie tussen beide domeinen duiden in termen van de gemeenschappelijkheid die ze tot stand brengen en de manier waarop, in een zelf-reflectieve geste, kunst in ervaring kan brengen hoe dit proces in zijn werk gaat. Zijn studie *Anywhere or not at all* is een uitgesproken normatief pleidooi voor de waardering van hele specifieke aspecten van contemporaine kunst. Ik heb hierboven geprobeerd aan te tonen dat Osbornes project een bevoorrechting van de filosofie impliceert. Hij heeft gelijk dat hij wijst op de verwevenheid van de productie van kunst met economische processen. Echter, met Bataille en Amorales kunnen we afvragen of we ons zomaar moeten neerleggen bij de notie dat contemporaine kunst ook noodzakelijk moet zijn zoals Osborne het voorstelt. Uiteraard zal Osborne zelf deze vraag bevestigend beantwoorden. De filosofische kunstkritiek kan voor hem alleen een aan het systeem interne denkruinte scheppen voor en door middel van zelfreflectie. Echter, als het modernisme in de contemporaine kunst haar toekomstgerichtheid geheel heeft verloren en zich naar binnen keert, vraagt dit dan niet juist om een andere benadering van het moment van ervaring van het werk? Is in dit moment iets dat ook buiten het bereik van het historisch-ontologische karakter van Osbornes speculatieve propositie kan blijven? En welke mogelijkheden zou Osborne zien om überhaupt nog over een toekomst te kunnen praten? Bataille en *The Man Who Did All Things Forbidden* werpen in ieder geval de vraag op wat de mogelijkheden zijn van een disruptief moment waarin werkelijk iets nieuws gecreëerd wordt.

Misschien is de meest prangende vraag wel in hoeverre een dergelijk moment de mogelijkheid heeft een gemeenschap te vormen. Voor alle auteurs die ik in deze thesis bespreek is kunst niet los te zien van politieke vraagstukken. Voor Osborne is er geen principieel onderscheid tussen de productie van politieke ficties waar een bindende werking van uitgaat, en de rol en werking van fictie in de kunst. Het contemporaine gaat mede over de processen van in- en uitsluiting die hier uit voortkomen. Ik heb het artistieke aspect van de anarchie die Amorales bepleit

61 Picard 2014.

besproken, maar ik denk dat dit in dit geval niet los staat van politieke anarchie. Het citaat aan het einde van het vorige hoofdstuk wijst in deze richting, hoewel Amoraless bij mijn weten niet expliciteert wat *self-legislation* in het politieke domein precies inhoudt, los van een algemene afwijzing van de staat. Bataille spreekt over de anarchie van vormen die tot uitdrukking komt in de moderne kunst, maar had wel het idee dat in de taboedoorbrekende werking van kunst – en andere rituele vieringen – een gemeenschap tot stand kan komen.<sup>62</sup> De vraag naar de concrete implicaties van een pleidooi voor anarchisme in welke vorm dan ook valt echter buiten het bereik van deze thesis. Evenmin kan ik de meer algemene, expliciete vraag naar de politieke consequenties van het bovenstaande verhaal in dit bestek afdoende behandelen. In die zin blijft dit een verhaal met een open einde.

Voor dit moment volsta ik met te herhalen dat Osbornes denken een sterk normatief kader schept en dat het maar zeer de vraag is of we dat wel moeten accepteren. Een lectuur van Bataille en een analyse van het werk van Amoraless laten zien dat je je altijd af kunt vragen of er een moment van transgressie mogelijk is. Bataille laat bovendien zien dat dit niet betekent dat de filosofie niets meer te doen heeft. De contingentie van een logisch denkkader betekent niet dat het opbouwen van propositionele kennis vermeden moet worden, integendeel. Het werpt echter wel een grens op rond dat wat als zinvol begrepen kan worden en dit is vooral een buiten-filosofische attitudekwestie. Zoals Bataille het uitdrukt: alleen in stilte begrijpen we de absurditeit van de wereld.<sup>63</sup>

62 Bataille 1955, p.56

63 F. Botting & S. Wilson 1997, p.322







## Bibliografie

- Avanessian, A. & L. Skrebowski. *Aesthetics and Contemporary Art*, Berlin: Sternberg Press, 2011
- Bataille, G. *Manet*, Geneve: Skira, 1955
- Botting, F. & S. Wilson (red.). *The Bataille Reader*, Oxford/Malden (MA): Blackwell Publishers Ltd, 1997
- Burg, I. van der & D. Meijers (red.). *Bataille. Kunst, geweld en erotiek als grenservaring*, Amsterdam: SUA, 1987
- Derrida, J. "From Restricted to General Economy. A Hegelianism without reserve". In: *Writing and Difference*, London: Routledge, 2001
- Hollier, D. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. Cambridge (MA)/London: The MIT Press, 1989
- Oosterling, H. "Kunst als laatste ritueel? Bataille en de paradox van de avantgarde", in: *Filosofie en kunst 2. Esthetica in de 20e eeuw: een andere verstandhouding*. H.A.F.Oosterling/ A.W.Prins (red.), RFS 17, Rotterdam 1994, pp. 59-76
- Oosterling, H. "Wiener Aktionisme. De vleselijke verlichting van Hermann Nitsch" in: themanr. 'Het lichaam' van: *Abbahadabra* nr 15, 1992, pp. 12-24
- Osborne, P. *Anywhere or Not At All*, London/New York: Verso Books, 2013
- Picard, A. "Carlos Amorales, Robert Baleno, and Amorality Within the Avant-Garde." 2014. <URL="http://cinema-scope.com/columns/filmart-carlos-amorales-roberto-bolano-amorality-within-avant-garde/">, geraadpleegd op 27 december 2014.
- Thompson, K. 'The Concept of Cinematic Excess'. In: Braudy, Leo, and Marshall Cohen. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York: Oxford University Press, 1999, 513-524

