

Scriptie

IK ZIE, IK ZIE WAT JIJ NIET ZIET

projectie, werkelijkheid en de relatie filosofie en kunst

Rietveld Academie
DOGtime Autonome Beeldende Kunst
J. van der Horst, 2009

INLEIDING	1
<i>Eenheid</i>	1
PLATO (427-347) IDEEENLEER	2
<i>Pythagoras (ca. 582 v.Chr. – ca 507 v.Chr.) : de gelijkstelling van vorm en getal.</i>	2
<i>Parmenides (rond 540 v.Chr.) : denken en zijn zijn hetzelfde.</i>	2
<i>De allegorie van de grot. Plato, Politeia (VII 514A-520A)</i>	3
<i>Plato's gedachten over kunst</i>	4
<i>Het oude geschil</i>	4
<i>Mimesis</i>	4
PROJECTIE	5
<i>Het 'projectieve dispositief': de grot als oudste voorbeeld van cinema.</i>	5
<i>De Westerse conditie</i>	6
<i>Projectie en cinema: kunst, wetenschap, filosofie.</i>	6
<i>Cinema, expanded cinema and expanded reality</i>	7
<i>Interface, interactie, immersie</i>	9
ALAIN BADIOU (1937-...)	12
<i>Inaesthetica</i>	12
<i>Een vierde modaliteit tussen filosofie en kunst.</i>	13
<i>The false Movements of Cinema.</i>	14
CONCLUSIE	15
<i>Geraadpleegde literatuur</i>	17

INLEIDING

Wat is de betekenis van projectie in de kunst en wat is de relatie met de waarheid en de werkelijkheid in de kunst? Wanneer je jezelf deze vragen stelt, dan kan het haast niet anders of een verhandeling over de allegorie van de Grot van Plato komt op je pad. Toen ik deze allegorie las leek het of mijn vragen over mijn werk met deze allegorie 'opgelost' werden. Het lezen van Plato's grot en zijn ideeën over kunst gaven mij niet alleen een ander inzicht in manieren van zien, maar ook het besef hoe 'vanzelfsprekend' de relatie kunst, filosofie, kijken en het begrip werkelijkheid is. Ik vond op deze manier een andere invalshoek. Over Plato en zijn kunstopvatting gaat het eerste deel van deze scriptie.

Hoe wij waarnemen is een geheel van chemische, fysische, neurologische en mentale processen. Dat de werkelijkheid niet door iedereen hetzelfde wordt waargenomen is voor de kunst een belangrijk gegeven. Kunst kan zich beroepen op die processen van waarnemen; ze kan in vrijheid over de visuele wereld en de mentale wereld beschikken. Zeggingskracht is belangrijker dan de waarheidsclaim.

Toepassing van projectie (als techniek) in de kunst is resultaat van het samenkomen van de kennisvelden van het waarnemen: natuurkunde, optica en psychologie. Deel twee gaat over het projectiebegrip in de hedendaagse kunst; niet alleen in de zin van technologie, maar in de zin van de betekenis, de allegorische zeggingskracht en de wijze waarop zij werkelijkheid en illusie laat zien.

Plato, levend in de Oude Griekse tijd, concludeerde dat de hoogste vorm van kunst de filosofie zelf is. Hij keurde alle kunst af die zijn begrip van de waarheid en de werkelijkheid zijn ideale staat zou ondermijnen en wilde het liefst de filosofie zelf tot de enige ware kunst uitroepen. Alain Badiou, een hedendaags Frans filosoof, stelt dat de filosofie achter de kunst aanholt en dat de kunst veel te lang in dienst stond van de filosofie. De kunst IS een waarheid en de filosofie is er alleen om de waarheidsprocedures aan te tonen. Kunst als een waarheid 'an sich'. Het derde gedeelte gaat over de visie van Alain Badiou op kunst, Plato, en projectie in de vorm van Cinema.

Eenheid

In de Moderniteit bevraagt de rede de taal op zijn waarheden en op zijn vermogen om de werkelijkheid weer te geven. Er zou een soort overeenstemming moeten zijn tussen de woorden en de dingen, tussen het taal- tekensysteem en de werkelijkheid, maar die overeenstemming is er natuurlijk niet. De taal kan niet objectief zijn ten aanzien van de werkelijkheid. In het hedendaagse denken zijn dan ook meerdere taal'manieren' om iets te zeggen over kunst. Voor mij blijven deze taal'manieren' lastig; altijd ontoereikend en eerder een belemmering in de communicatie dan een verrijking.

Zelden zit ik op dezelfde betekenislijn als de ander, vaak zie ik meteen die dubbelheid en wanneer er verschillende uitgangspunten zijn die niet door de ander onderkent worden, wil ik het liefst zwijgen over mijn werk.

Pogingen om iets te zeggen over mijn werk stuiten dus vaak op een vertrouwensbreuk met de taal en op het besef van de beperktheid van filosofische taalstructuren waarin ik zoek naar waarheid en werkelijkheid. Dus hoe kan ik denken over kunst en hoe kan ik denken, spreken of schrijven over mijn werk? De taal en het werk vormen nooit een eenheid. Het tekensysteem schiet tekort. Het ligt aan niemand.

Toch probeer ik met deze scriptie de relatie tussen kunst, werkelijkheid en filosofie vanuit de bovengenoemde drie invalshoeken te benaderen.

PLATO (427-347) IDEEENLEER

'Waarheid overstijgt het kennende subject. Wanneer ik iets niet weet of ken betekent dat nog niet dat het niet bestaat of niet waar is'.

De kern van Plato's ideeënleer is de gedachte dat de denkbeelden waarmee wij de concrete wereld vatten 'ergens' een objectief en zelfstandig bestaan hebben. Plato beschouwde de wereld als een voorbijgaande kopie van een ideale vorm die buiten ruimte en tijd permanent en onveranderlijk aanwezig is. De dingen die we waarnemen zijn daarmee onvolmaakte kopieën of afspiegelingen, projecties van die ideële vormen, die bestaan in de bovenzintuiglijke wereld, de Ideeënwereld. Deze wereld, de Idea kan alleen door het zuivere denken worden benaderd.

De achtergrond van dit kernidee is gevormd door Plato's fascinatie voor het getal en door zijn fascinatie voor de vraag hoe in de veelheid waarin de werkelijkheid zich openbaart toch zo iets als een eenheid kan bestaan.

Pythagoras (ca. 582 v.Chr. – ca 507 v.Chr.) : de gelijkstelling van vorm en getal.

Verschijselen gaan voorbij, maar hun onderlinge verband blijft eeuwig hetzelfde en is niet aan het materiële gebonden. De Grieken kenden deze twee eigenschappen toe aan het getal en dit was de basis voor de filosofie van Pythagoras. Voor hem waren alleen de zuivere getallen en hun verhoudingen waarheid, omdat zij het grondpatroon van meetkunde bepalen en de meetkundige verhoudingen het wezen van materiële zintuiglijke voorwerpen vormen. Getalverhoudingen staan dan voor kenmerkende relaties, zoals bijvoorbeeld de verhouding van toonintervallen. Deze verhouding vond Pythagoras werkelijker en meer waarachtig dan de fysische eigenschappen van bijvoorbeeld de snaren op het muziekinstrument.

De werkelijkheid is bepaald door datgene wat niet waargenomen kan worden, maar wel gedacht kan worden en meer 'waar' en werkelijk is dan de zintuiglijk waarneembare dingen: het getal en de verhoudingen bepalen de oorzaak en oorsprong van het zijn. Deze reductie van de gehele werkelijke wereld tot getallen, verhoudingen en geometrische vormen, die meer waar en werkelijk zijn, is de basis van Plato's centrale gedachte dat de zintuiglijk waarneembare dingen (slechts) afspiegelingen zijn van ideële vormen.

Parmenides (rond 540 v.Chr.) : denken en zijn zijn hetzelfde.

De vroege Griekse wijsgeren probeerden het eenheidsbeginsel te begrijpen vanuit een orde in de veelheid van verschijnselen. Zij vonden het niet voldoende om de werkelijkheid in haar diversiteit uit één enkel principe te verklaren. Eenheid zou in de diversiteit actief zijn en zich steeds vernieuwen. Die terugkerende zichzelf vernieuwende eenheid in de eeuwige chaos, was de orde zelf.

Parmenides stelt daar tegenover dat alleen het denken aan iets, de rede, dat iets een vorm van bestaan geeft. Het is daarom niet mogelijk om te denken aan iets wat niet bestaat. Omdat door het te denken, het bestaat. Het niet-zijnde bestaat dus niet. Het werkelijk zijnde kan slechts een zijn en niet een veelheid. 'Denken en zijn zijn hetzelfde'.

In de gedachtenwereld van zowel Pythagoras als Parmenides is terug te vinden dat de verschijnselen voorwerp van de rede zijn en niet van zintuiglijke waarneming. Plato heeft de veelheid van vormen (Pythagoras) en de eenheid van het werkelijk zijnde (Parmenides) samengebracht in de kerngedachte van zijn kennisleer, die in de allegorie van de grot beeldend is verteld.

De allegorie van de grot. Plato, Politeia (VII 514A-520A)

Met deze allegorie beschrijft Plato een grot zonder daglicht waarin gevangenen geketend zijn en alleen de wand voor zich kunnen zien. Zij hebben zo altijd gezeten, zij kennen niets anders.

De gevangenen zitten tegen een muur waarachter een vuur brandt. Tussen de muur en het vuur lopen mensen. Zij dragen voorwerpen en beelden van mensen en dieren. Het licht van het vuur werpt de schaduwen van deze voorwerpen en beelden op de muur vóór de gevangenen. Deze muur weerkaatst ook de stemmen van de mensen die de voorwerpen dragen. De geketenden zien niet zichzelf geprojecteerd, want zij zitten achter een muur en het licht raakt hen niet.

Socrates stelt hierover vragen. Hebben de gevangenen ooit iets anders gezien dan de schaduwen? (nee) Zouden zij niet denken dat het geluid gemaakt wordt door de schaduwen? (ja) Zouden de gevangenen er van uitgaan dat de werkelijkheid niets anders is dan deze schaduwen? (ja)

Dan bespreekt Socrates een mogelijke genezing en bevrijding uit deze gevangenis van onwetendheid. Een gevangene losmaken en hem de voorwerpen laten zien en hem in het licht laten kijken zouden hem eerst pijn doen. Vervolgens zou er een gewenningsproces zijn; de gevangene doorloopt verschillende stadia waarin hij leert om de schaduwen en de dingen van elkaar te onderscheiden. Uiteindelijk zou hij concluderen dat de Zon alles in de zichtbare wereld bestuurt en de gevangene zou daarmee het hoogste inzicht bereiken

Het beeld van de gevangenen en de mensen in de grot, de werking van het vuur, de schaduwen en het doorlopen van een proces staan symbool voor de kennisleer van Plato.

De zintuiglijk waarneembare wereld van ruimte en tijd komt overeen met de grot. Het licht, de schaduwen en de echo's zijn tijdelijke blauwdrukken. Het nadenken over wat goed en correct is, gebeurt wanneer de gevangene zich losmaakt en door een proces van pijn en verblinding gaat, totdat hij aan de grot ontsnapt en in het zonlicht treedt; dan stijgt de ziel naar de door de rede kenbare wereld.

Iemand die van het schouwspel van de zon terug zou keren naar de zintuiglijke wereld van ruimte en tijd, kan in wezen niet meer communiceren met de 'gevangenen', die blind zijn en onwetende opvattingen hebben.

In het eerste deel van de Grot, vraagt Socrates: hebben ons gehoorzintuig en het geluid nog een derde element nodig om respectievelijk te horen en gehoord te worden? Het antwoord is 'nee'.

'Maar', vervolgt Socrates, 'bij het gezichtsvermogen ligt dat anders. Het gezichtsvermogen en het vermogen om gezien te worden zijn verbonden door het element Licht.'

Dan vraagt Socrates om na te denken over de relatie waarin het gezichtsvermogen staat tot de zon; het oog waarin het zichtvermogen ligt vertoont met de zon grote overeenkomst terwijl het zichtvermogen zelf door de zon wordt verleend. En de zon die het gezichtsvermogen mogelijk maakt wordt weer waargenomen met dat zelfde gezichtsvermogen. Socrates legt dan uit: "Met kennis en waarde is het als met licht en gezichtsvermogen. Ze lijken op de zon maar zijn niet aan de zon gelijk. Ga er vanuit, zegt Socrates, dat de dingen die gekend worden niet alleen het feit dat zij gekend worden aan de waarde te danken hebben, maar daaraan ook hun bestaan en hun wezen ontleen.

De allegorie van de grot is onderdeel van de Politeia, waarin Plato een ideale maatschappij beschrijft. Vanuit het zoeken naar die ideale maatschappij en vanuit het overtuigd zijn van een bepaalde werkelijkheid betreffende de Wezensvormen, vormt Plato zijn gedachten over kunst en de plaats van de kunstenaar in de maatschappij. Essentieel is dat zijn visie op kunst steeds is bepaald door zich te richten op de vraag naar de waarheid.

Plato's gedachten over kunst

De esthetica en de kunst stonden in het oude Griekenland niet op zichzelf. Het bevragen van kunst was geïntegreerd in vragen over het leven zelf. Termen als schoonheid en goedheid waren op alle aspecten van het leven van toepassing. Samen met de ambachten werden de schone kunsten gerekend tot de 'voortbrengende kunsten'. Plato had uitgesproken ideeën over deze voortbrengende kunst, maar hij schreef hier geen zelfstandig filosofisch theoretisch werk of Esthetica over. Het onderwerp is over de dialogen verspreid en is steeds bepaald door Plato's aandacht voor waarheidsbevinding, waardoor hij uiteindelijk een scheiding aanbrengt in de voortbrengende kunsten. Zo verzucht Socrates dat hij tevergeefs naar wijsheid heeft gezocht bij de kunstenaars/dichters, *'maar zij begrijpen zelf niet wat zij gemaakt hebben, hen ontbeert elke kennis, vakmanschap en verantwoording'*. De kunstenaar biedt slechts schijnkennis en leidt de mensen rond in een schijnwereld van duisternis en ontwetendheid, terwijl de ambachtslieden in ieder geval nog rekenschap kunnen afleggen van hun vaardigheid. De kunstenaar is daarom de mindere van de ambachtsman.

Het oude geschil

Vanuit de vraag naar waarheid, maar ook vanuit zijn polemieken met de dichters en de Sofisten (die vonden dat er slechts een tijdelijke en plaatselijke waarheid was) ontwikkelde Plato zijn denkbeelden over kunst. Andere denkers voor Plato ondernamen ook al actie tegen de dichters. Dit 'Oude Geschil' is iets waarnaar Plato verwijst.

Het geschil tussen dichters/kunstenaars en denkers, tussen hen die verhalen van de mythen en hen die de logos als maatstaf kiezen. Deze weg van Mythos naar Logos moet worden afgelegd, de weg van het veranderlijke, onzekere, naar het eeuwig bestendige en ware.

Mimesis

Een mimesis-theorie was al ontwikkeld vóór Plato. Het had betrekking op dans en toneel en het betekende dat deze kunstvormen hun kwaliteit ontleenden aan het treffende van de mimesis = nabootsing. Plato paste de mimesis theorie eenvoudigweg toe op alle kunsten. Hij lijft zo beeldhouwkunst, schilderkunst en muziek in de categorie van de nabootsing in. (Wetten 667d-668b). De ideeën in het werk van Plato zijn primaire onafhankelijke vormen waardoor de wereld een schijngedaante is van die vormen. Zo komt het dat nabootsing van die schijngedaantes door de kunsten niets anders kan zijn dan een dubbele schijn. Daarmee is het kunstwerk op de derde en laagste trede in Plato's leer terechtgekomen. Ook hierin maakt Plato weer een onderscheid: het kunstwerk is treffend of niet-treffend. Waarbij niet-treffend phantasma is. De schoonheid die kunstenaars in hun werk willen leggen is altijd betrekkelijk en vergankelijk. "Breng het tot de zuivere mededeling en zie wat er van overblijft." (Staat 601a-b).

Plato ziet niet een mogelijke waarde in kunst om nieuwe perspectieven te openen of louterend te werken. Voor hem blijft kunst schijn en representatie: de verwijzing naar de Idee. Plato erkent en kent alleen een praktisch en theoretisch weten als waarheid, hij ziet niet een dichterlijk of poëtisch 'kennen'.

Naast de zijnsoverweging is er bij Plato ook een morele overweging om kunst af te wijzen. Hij ziet de dichter/kunstenaar als ongeremd, behaagziek en normloos. Kunst vormt een bedreiging als mededingster van de wijsbegeerte en moet onder curatele worden gesteld (Staat 377b-c). De kunst in de ideale staat (staatskunst) moet onder toezicht staan en moet opvoedend zijn en nuttig. Plato's allegorie / kennisleer legde niet alleen de grondvesten voor de westerse zijnsleer, maar was ook de basis voor de aanname dat de blik, het visuele, een onbetrouwbare bron van informatie is. De allegorie van de grot wordt gezien als een blauwdruk voor kunst, filosofie, wetenschap en waarheidsbevinding in de westerse geschiedenis. In het volgende gedeelte staat deze blauwdruk voor projectietechniek en voor de (collectieve) ervaring van het geprojecteerde beeld centraal. De projectie in de grot-allegorie staat daarmee symbool voor de Cinema van de 20e eeuw.

PROJECTIE

Mathematica, kunst en psychologie komen allemaal samen in het begrip Projectie. Het begrip is complex, met historisch-technische, filosofische en culturele betekenissen.

In het boek *Projectie, technologie als metafoor* wordt gesteld dat door de digitale revolutie het begrip 'projectie' niet langer in de historisch-technologische termen hoeft te worden gedacht. Recente projectiekunst zou zich onderscheiden van de traditionele cinema, doordat zij de term en haar traditionele duidingen heroverweegt. Een hernieuwde waarde en andere betekenis zouden hierdoor ontstaan. Dit proces van herwinnen van een (allegorische) zeggingskracht van het begrip projectie in de kunst, bevraagt onder andere de idee van het 'projectieve dispositief'.

Het 'projectieve dispositief': de grot als oudste voorbeeld van cinema.

De oorsprong van het 'kijken' valt in de westerse traditie samen met de eerste vormen van projectie zoals in de grot van Plato. Daarmee ontstond de stelling over de blik: de aanname dat het visuele een onbetrouwbare bron van informatie is. Tegelijkertijd leverde de allegorie een blauwdruk voor de techniek van het projecteren van beelden en voor de ervaring van het geprojecteerde beeld. Deze ervaring zou per definitie een ervaren zijn van tijdelijke collectiviteit. De toeschouwers zouden volledig opgaan in de andere wereld die zij voor zich zien, zonder zich bewust te zijn van de illusie waarnaar zij kijken. (immersie)

Kenmerkend voor de projectie-situatie is dus het gezamenlijk voor zich uitkijken. Men kijkt naar iets wat in de toekomst is geprojecteerd en tegelijkertijd al bestaat. De impliciete betekenis van de term projectie is dan: 'een visionair beeld waarin een verwachting of bespiegeling van de toekomst ligt besloten.' Letterlijk een utopie op dat moment. Hier is vaak een verband gelegd met Utopia van Thomas Moore; een ideale samenleving, net zoals Plato's ideale Staat.

Een treffend (toekomst) beeld vind ik in een werk van Fiona Tan, dat ook op de tentoonstelling The Projection Project te zien was. Tan (Tomorrow, 2005, p. 13 uit het boek *Projectie, technologie als metafoor*).

“De westerse samenleving, en hoe die er in de zeer nabije toekomst uit gaat zien, staat centraal in Tomorrow van Fiona Tan. Deze installatie bestaat uit twee overlopende projecties: een camera maakt in slow motion een lange pan langs gezichten van scholieren die te zien zijn op een groot scherm. Daarvoor hangt een veel kleiner scherm met dezelfde opnamen van de hele groep, maar in close-up. Fiona Tan heeft gefilmd op een middelbare school in een buitenwijk van Stockholm. Het werk is simpel en direct maar heeft veel lagen, van het sociologische, via het technologische, tot een zuiver ontologische vraagstelling over de toekomst.”



Still uit Tomorrow (2005) van Fiona Tan

Door de vele verbanden heeft het projectiebegrip meerdere connotaties: die van een visuele techniek en die van een ideologische operatie. Voor de kunstenaar is projectie zowel een manier om beelden als om 'werelden' te maken. Zo lijkt een verstrengeling van letterlijke en figuurlijke betekenis te ontstaan in het uiteindelijke werk. Projectie kan niet anders dan op deze dubbele wijze zowel in de geschiedenis als in het heden en in de toekomst staan, want zij kan niet anders dan zichzelf (als betekenisbegrip en als technologie) herprojecteren.

De Westerse conditie

Dit zich steeds herprojecteren is wat Jürgen Habermas (Duits filosoof en socioloog, 1929), wel noemt 'de moderniteit als een onvoltooid project', waarbij de onvoltooibaarheid een kenmerk zou zijn van het project. Ik begrijp het woord project hier als de projectmatige manier van werken en leven van de mens in de moderniteit en ook in het heden; steeds is men bezig met iets wat onder de noemer van 'project' bestaat, gestalte krijgt en weer eindigt. Alles wordt in projectvorm gegoten.

Zelf leerde ik dat eindigheid en tijdelijkheid projectkenmerken waren, maar in de zin van het herdefiniëren is er voor de onvoltooibaarheid tot in de eeuwigheid tijd. Zeker omdat het projecteinde inderdaad niet kan bestaan binnen de etymologische duiding van het woord projectie en de zijnsleer. De etymologie geeft het ruimtelijke en tijdelijke van projectie al aan. Letterlijk betekent het: 'voor zich uitwerpen'. Pro-icere. Van hier naar daar en van nu naar straks. Maar vanuit de zijnsleer gezien zijn 'daar' en 'straks' niet werkelijk of bestaand.

Boris Groys, kunsttheoreticus en (media)filosoof zegt dat het formuleren van uiteenlopende projecten de hoofdbezigheid van de moderne mens is geworden. Het is een modern fenomeen met een utopische grondtoon. 'Elk project is in de eerste plaats de aankondiging van een nieuwe toekomst, die na de verwerkelijking van het project moet beginnen'. Diegene die een project heeft of (be)leeft bevindt zich als het ware in de toekomst. Groys verbindt zelfs projectie met ballistiek wanneer hij stelt dat elk project in feite als een projectiel in de toekomst wordt afgevuurd.

Maar het projectie-idee is niet alleen om etymologische redenen verweven met de toekomst. Filmtheoreticus Gerald Mast schreef hierover: '*...the fact that film is projected alters its tense. It must necessarily have been photographed and processed in the past...*'. Dat 'in het verleden zijn' van Cinema komt ook in de Inaesthetics van Alain Badiou naar voren; hij noemt het 'Movement in the Past.' (zie p. 14)

Uiteindelijk maakt het niet uit of het vuur een schaduw werpt of dat we een dia zien, een lichtshow of een overheadprojector: het beeld is altijd een toekomstbeeld; ontstaan vanuit het verleden, verweven met geschiedenis. En dat terwijl het per definitie de toekomst niet kan bevatten.

Projectie en cinema: kunst, wetenschap, filosofie.

Vanaf de klassieke oudheid tot de Middeleeuwen wantrouwde men het zintuiglijke ervaren, het waarnemen als weg naar het weten. Een wantrouwen van het visuele (zichtbare) dat ook in de filosofie heerst. Rond de 16^e, 17^e eeuw vindt een verschuiving in het denken plaats; René Descartes onderzoekt in hoeverre via de zintuiglijke oordelen een objectieve werkelijkheid bestaat. Hij bestudeerde de optica en verklaarde de werking van het oog. De optica ontwikkelt zich en langzamerhand wordt de kijker het punt van oorsprong van waaruit de betekenis en de werkelijkheid voortvloeien, dit in plaats van uit een vorm buiten de zintuiglijke waarneming zoals bij Plato. Parallel met de ontwikkeling van camera obscura, het gebruik van perspectief en cartografische technieken loopt vanzelfsprekend een geografische uitbreiding van de blik. De nieuwe optische technieken krijgen een maatschappelijke invloed.

In de tweede helft van de 19^e eeuw ontstaan de fotografie en cinematografie. 1895 geldt als geboortjaar van de cinematografie. Essentieel is dat deze samenvalt met het ontstaan van de dieptepsychologie van Sigmund Freud. Film en psychoanalyse zijn historisch verweven; beide lanceerden nieuwe benaderingen van de innerlijke ervaring, beiden balanceerden tussen kunst en wetenschap, beiden gebruikten het begrip projectie.

Volgens Freud zijn de meeste mensen onvoldoende in staat om diepe, conflicterende gevoelens mentaal te verwerken. Daarom treedt er een afweermecanisme in werking waarmee de geest waarheid opoffert om rust te vinden. Dit mechanisme werkt als projectie en maakt deel uit van de zelfbegoocheling en hypnose waaraan het subject zichzelf onderwerpt op zijn tocht uit het duister van het onberedeneerde. (parallel met grotverhaal). Jung definieerde verliefdheid ook als een projectie, namelijk van de eigen tekortkomingen op de ander. Wij creëren met onze projecties een wereld van fantasie en illusie die overeenkomsten heeft met de wereld van illusie en fantasie van de (traditionele) cinema. Soms wordt zelfs de projectie de werkelijkheid die je weer kunt projecteren. Zo wordt van nare ervaringen zoals een ongeluk vaak gezegd dat het 'net als in een film' was.

Cinema, expanded cinema and expanded reality

Cinema kan gezien worden als een sociaal instituut. Een instituut dat oorspronkelijk homogene hollywoodproducties maakte, vaak met een traditionele narratieve structuur en bestemd voor een breed publiek. De hedendaagse cinema produceert meer gericht op speciale doelgroepen en is sterk immersief, dat wil zeggen dat men zich er totaal in kan verliezen, door zowel de verhaallijn als de overweldigende ruimte- en geluidseffecten. Deze Cinema staat nog steeds voor de collectieve ervaring van een illusie in de black box.

Expanded cinema staat voor het gebruik van het medium film als experiment; het non-narratieve aspect en hyperpersoonlijke statements staan hierin centraal. Gene Youngblood schreef de klassieker 'Expanded Cinema', waarin video voor het eerst als kunst discipline werd geïntroduceerd. Maar Youngblood bedoelde met expanded cinema niet alleen film buiten de traditionele cinema:.

"...Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's (...) man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes".



"Chroma-Key video-matting makes arms of Alwin Nikolais dancers seem to float in space." (Uit Expanded Cinema, G. Youngblood)

VALIE EXPORT, kunstenares en docente noemt expanded cinema van de jaren 60 een analytische vorm van film, die nieuwe manieren van communicatie wilde blootleggen en vooral deconstructief was ten aanzien van de dominante werkelijkheid (de staat). Zowel de politieke actualiteit speelde een rol in de ontwikkeling van expanded cinema, maar ook de tijd zelf waarin binnen de kunstwereld behoefte was aan een nieuw concept van wat kunst kon betekenen. Het was een stemming waarin men na de tweede wereldoorlog verkeerde; volgens EXPORT legde de psychoanalyse een link naar het recente verleden en wakkerde de wens aan om de onderdrukte en vergeten avant-garde van het begin van de 20^e eeuw te herdefiniëren.

1916: manifest 'The Futurist Cinema', door Marinetti et al.

"cinema is an autonomous art, one must face the cinema as an expressive medium in order to make it the ideal instrument of a new art, immensely vaster and lighter than all existing arts. It must become deforming, impressionistic, synthetic, dynamic, free-thinking. We are convinced that only in this way all the modern artistic research is moving"

EXPORT: bij expanded cinema worden de oorspronkelijke formele componenten ontbonden en daarna op een andere manier weer verbonden. Bij het herverbinden zijn het filmdoek, het filmtheater, de projector, licht en cellulose gedeeltelijk vervangen door ware, werkelijke elementen; zo werd bijvoorbeeld het lichaam een projectiescherm, en werd het geluid losgekoppeld van het beeld. Projectie werd 'het laten zien van de werkelijkheid'. Een voorbeeld daarvan is het werk *ZZZ Hamburg Special* (1963) van Hans Scheugl. Door de projector loopt een draad, waarvan de schaduw op het scherm verschijnt. Het is onduidelijk of de draad op het scherm een projectie van een stuk celluloid is of van de draad zelf.

Expanded cinema werd zo expanded reality; een collage van tijd, en meerdere lagen van architectonische en mediale ruimte, vrij en los van het oppervlak.

Expansion was in eerste instantie gedacht vanuit het materialistische, een reflectie op het medium: een transformatie van de illusie in het materiaal. Met het werk 'Instant film' ontzenuwde EXPORT het idee dat een filmische werk niet zonder celluloid zou kunnen bestaan.

"Instant Film" is a meta-film that reflects the system of film and reality. After the development of instant coffee and instant milk, we have finally succeeded in inventing the "instant film", which is screen, projector, and camera in one. Assembling them is a matter for the viewer. He can hang the foil at home on his own four walls, on four screens, or on different coloured backgrounds, he can place the foil in front of an object and in such a way design his own collage. A foil which has been prepared with scissors, cigarettes, etc., supplies at any given moment "vistas" or "insights", "views" directed inwards or outwards.

In een volgende fase werd het celluloid gebruikt om op te schilderen; het wordt wel gezien als een echo van 'het einde van de schilderkunst'. Met het werk *Auf+Ab+An+Zu* (1968), laat EXPORT zien dat projectie en montage gelijktijdig plaatsvinden en werd montage een vorm van schilderen. Gedeelten van het celluloid werden afgedekt; datgene wat daardoor 'verdween', werd door haar op de projectiewand geschreven en getekend.

De eerste expanded cinema ging dus over de condities van projectie: het apparaat, hoe het beeld werd gemaakt, de ruimte en de manier waarop het beeld verschijnt voor de kijker. Wat ik bijzonder vind is dat de representatie waarmee men wilde afrekenen eigenlijk weer versmolt met zichzelf. Door middel van projectie vormen illusie en werkelijkheid in wezen weer een geheel.

Een essentiële inhoudelijke overeenkomst tussen expanded cinema en gebruik van video in hedendaagse kunst is de aandacht voor zelfreflectie. Zelfreflectie van de auteur/maker, en reflectie op het medium film. In wezen lijken kunstenaars het medium film heel toegankelijk te vinden; iets waarmee zij de menselijke geest in alle vrijheid, letterlijk en figuurlijk reproduceren en projecteren; vanaf het moment dat kunstenaars het medium gingen gebruiken tot op heden is videokunst een metafoor voor de menselijke geest. Dat de toeschouwer zich (daarin) totaal kan verliezen is iets van alle tijden.

Interface, interactie, immersie

Immersie heeft altijd al bestaan, opgewekt door verhalenvertellers met het narratief, door een panoramische schildering of diorama. Immersie heeft de betekenis van 'onderdompeling' en 'opgaan in een andere realiteit'.

Bij projectie in hedendaagse kunst zijn verschillende definities van- en theorieën over de betekenis van immersie want bij nieuwe kunst zijn er andere voorwaarden waaronder immersie tot stand komt. Daarover zijn aannames en veronderstellingen. Veel wetenschappers denken dat een boek minder immersief is dan een film, omdat in dat laatste geluid is toegevoegd en gebaren en gezichtsuitdrukkingen. Film is beeldend en tijdelijk *'met een referentiele kracht door tijd en ruimte heen'* (Uit: *Interactiviteit en immersie in nieuwe media en kunstinstallaties*, M. de Winter)

Er is niet echt een bewijs geleverd dat beeldend materiaal meer immersief is dan bijvoorbeeld tekstueel materiaal. Een interessante vraag is of interactiviteit en immersie samengaan, of dat een toeschouwer altijd uit zijn immersieve toestand wordt gehaald door interactiviteit. In het geval van de grotallegorie, zou ik denken dat de activiteit van de toeschouwers, het in beweging komen, hen het perspectief biedt waardoor zij zich bewust worden van de verschillende realiteiten of misschien zelfs wel van de illusie waarnaar zij keken en zelf onderdeel van waren.

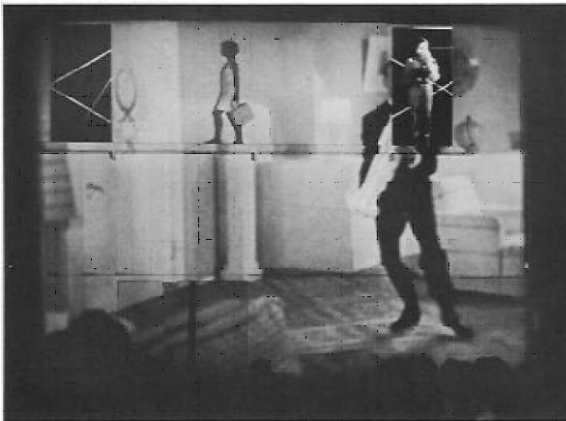
Maar bij het werk *'Dreammachine'* van Cerith Wyn Evans, waarbij de toeschouwer zijn / haar innerlijke beeld moet opwekken kan de interactiviteit juist naar een immersieve toestand lijden.



1998, 'Dreammachine' van Cerith Wyn Evans. De toeschouwer sluit zijn ogen en wekt een eigen beeld op.

De maker van een werk bepaalt volgens Grau door middel van de interface hoe de interactie tussen het werk en de toeschouwer zal zijn: *"it is here that the character and dimension of interaction is determined as well as the degree of observer psychological involvement with the (digital/projected) work, (immersion)."* Oliver Grau meent dus dat interactiviteit en immersie met elkaar samenhangen en bepaald worden op het niveau van de interface. Waarbij de meest wetenschappelijke opvatting van interactie is dat niet alleen de toeschouwer actief is, maar dat ook het werk een verandering ondergaat.

De ontmoeting van het werk met de toeschouwer vergt natuurlijk altijd een interface. Volgens de Oxford dictionary 'A surface lying between two portions of matter or space, and forming their common boundary.' Maar het gaat niet alleen om een oppervlak. Videokunst en media-installaties vormen het raakvlak van projectieve en interactieve technologie. Er is een verwevenheid van techniek en perceptie, waarbinnen simulaties een belangrijke rol spelen. Simulatie van ruimte bijvoorbeeld. Los van de betekenisachtergrond (zoals het aan de orde stellen van conventies), is de betekenis dan ook altijd dat het lichaam in deze installaties object en subject wordt. Mede-interface.



ONCE-group: Unmarked Interchange. 1965.
Live performers interact with projection of Top Hat
Met Fred Astair en Ginger Rogers.
(Uit *Expanded Cinema*, G. Youngblood)

Deze actieve betrokkenheid van de toeschouwer en het lichaam zorgen ervoor dat hij in zekere zin bevrijd is van de ketenen van collectiviteit en het 'geboeid' voor zich uitkijken. De ruimte particulariseert, zodat de toeschouwer zichzelf mede in relatie tot andere toeschouwers kan zien, en niet alleen in relatie tot het beeld. Net zoals de geketenden stap voor stap de grot verlieten en vanuit meerdere perspectieven de schaduwen in hun ruimte (context) leerden zien. Het woord interface duidt dan op veel meer dan een oppervlak, of een eenzijdig ervaren. Het is een ontmoeting, waarbinnen reflectie op de verhouding tot het beeld plaatsvindt.

Auteurscontrole en het type projectie/installatie zijn van invloed op die reflectie. Een reeks videomonitoren heeft een andere werking dan een filmprojectie in een galerie of filmhuis. Het eerste nodigt uit tot een vorm van (inter)activiteit. In het tweede nemen toeschouwers vaak weer een cinematische positie in.

Ook het gegeven of iets reproduceerbaar is speelt een rol. Een installatie met projectie kan in de context van hier en nu staan, maar de kunstenaar kan de installatie ook laten herzien, zoals Douglas Gordon. Een voorbeeld hiervan is het werk *Play Dead; Real Time*. 2003. Een video-installatie met twee schermen, de een met een 21 min. loop en de ander met een 11 min. loop. Gordon zelf vindt het lastig om de betekenis van cinematografische ervaring te definiëren, juist omdat er sinds de eerste Hollywoodproducties en massa-reproducties zoveel verschuiving plaatsvond in de perceptie van het medium film.

In een galerie of museum kan de toeschouwer besluiten om terug te keren naar een geprojecteerd werk en dan steeds een fragment ervaren. De tijd lijkt dan een dubbelrol te gaan spelen. Want men kijkt niet naar een tijdloos statisch beeld, maar naar een (bewegend) beeld dat ook nog eens aan- en uitgezet kan worden. De toeschouwer besluit vanuit welke positie in de ruimte en hoelang gekeken wordt. Maar kan het werk daar rekening mee houden? En heeft de toeschouwer het werk wel gezien als het niet van begin tot eind is bekeken?

En dan zijn er nog de fysieke determinanten van het medium: de projector, het scherm, de geluidsinstallatie. Worden die volledig weggewerkt, zoals bij het werk van Bill Viola of juist tentoongesteld binnen (de ruimte van) het werk zoals in *ZZZ Hamburg Special* (1963) van Hans Scheugl

Een aantal jaren geleden zag ik *The Greeting* (1995, B. Viola). Het videowerk wordt geprojecteerd in een donker zaaltje, je ziet niets van beamer of geluidsboxen, zij vormen geen onderdeel van het werk. Andere determinanten (eigenlijk meer mogelijkheden) van het medium bepalen wel weer het kijken. Het duurt 10 minuten om het gehele werk te zien, de werkelijke tijd van de film is 45 seconden (de opname), en de opnamesnelheid is 300 beeldjes per second. Naast de inhoud van het werk ervaar je de Newton-tijd (lineair en consistent) tegenover of gelijktijdig met de ervaring van psychologische tijd (wat dat dan ook is).



Still uit *The Greeting* (1995, B. Viola.)

Door de slow-motion is de ontmoeting van de vrouwen geladen met een bijzondere spanning. Terwijl het eigenlijk een eenvoudige gebeurtenis is. Twee vrouwen praten met elkaar wanneer een derde vrouw erbij komt en een van de vrouwen in de armen valt.

Bij dit werk is Bill Viola geïnspireerd door een schilderij van Jacopo da Pontormo uit de 16e eeuw.

Het thema is de visitatie: het moment dat Maria aan Elizabeth vertelt dat ze in verwachting is

Het continu opnieuw verduidelijken van bovengenoemde condities, is uiteindelijk steeds wat het geprojecteerde kunstwerk doet en blijft doen.

Thomas Zummer, kunstenaar en publicist, zegt hierover dat wij op de een of andere manier performers in real time zijn geworden, en dat het lichaam van de ooggetuige nog het enige stabiele punt is in een bijna volledig geprojecteerde gevirtualiseerde omgeving.

ALAIN BADIOU (1937-...)

Alain Badiou werd in 1937 in Rabat (Marokko) geboren. Hij studeerde wiskunde en filosofie en is momenteel een invloedrijk filosoof. Hij is kritisch en in zijn filosofie is hij zeer uitgesproken over het aanwenden van vernieuwing. Hij gebruikt de term revolutie, als metafoor. Wiskunde biedt hem de mogelijkheid een ander paradigma te vinden. Op het politieke terrein, en in andere velden van ervaringen.

Inaesthetica

Al zoekend naar een nieuw uitgangspunt verbindt Badiou in zijn *Handbook of Inaesthetics* kunst, filosofie en onderwijs. Om de relatie kunst en filosofie te verhelderen formuleert hij een aantal schema's, die ik ook wel uitgangspunten noem. Deze zijn het didactische, het romantische en het klassieke uitgangspunt.

Binnen het didactische schema is kunst niet in staat tot waarheid of om deze weer te geven. De waarheid ligt buiten de kunst. De kunst is dan niet zozeer een weergave van de werkelijkheid om ons heen als wel een weergave van de idee van de werkelijkheid, zoals bij Plato. De Staat heeft de kunst onder curatele van een waarheid van buitenaf gesteld. Kunst moet binnen deze benadering worden gecontroleerd. Het is in die zin didactisch, maar vooral als een opgelegd onderricht.

Binnen het Romantische uitgangspunt is de kunst de enige waarheid en als enige in staat tot waarheid. Het bewerkstelligt datgene waarnaar de filosofie slechts kan wijzen.

Het klassieke uitgangspunt of schema is gebaseerd op de filosofie van Aristoteles en bestaat uit twee aannames: ten eerste de platonische, daarnaast een stelling of idee welke stelt dat de ontoereikendheid van de kunst geen enkel probleem is omdat het doel van kunst niet Waarheid is!! Ook claimt kunst niet de waarheid, dus kunst is totaal onschuldig en kan daarom niet een probleem zijn zoals Plato dat veronderstelt.

Deze schema's kregen volgens Badiou ieder hun vorm binnen drie grote denkrichtingen van de 20^e eeuw: Marxisme, psychoanalyse en de Duitse hermeneutische filosofie.

Het didactische schema: kunst in dienst van de Staat, Marxisme, staatskunst.

Het Romantische schema: als een pure belofte, vaak terug te voeren op de terugkeer/komst van een soort verlossing. Het gedichte (van de kunstenaar), en de gedachte (van de filosoof) zijn verweven.

Classicistisch: uitgaand van de theorie van de wens. Kunst in dienst van de psychoanalyse.

Natuurlijk zijn dit ruime indelingen en zijn er nuances, maar Badiou constateert dat zich in de 20^e eeuw geen nieuw schema heeft aangediend, behalve het synthetische schema. Dit staat voor de Avant-Garde kunst ofwel een samenvoeging: didactisch-romantische schema.

Wat er momenteel gebeurt is aan de ene kant de vervulling van de drie genoemde schema's, en aan de andere kant het einde van het synthetische schema.

Daarmee plaats Badiou de Avant-garde kunst tegenover het klassieke model als een samensmelting van het romantisch- en didactisch model. Maar het bewuste doel van Avant-Garde om het klassieke model te verwerpen is mislukt. En in de hedendaagse kunst bestaat daarom geen Avant-Garde volgens hem.

Een vierde modaliteit tussen filosofie en kunst.

Badiou suggereert een nieuw schema. Zijn eerste vraag is dan: wat is de gemene deler van de drie schema's (die we kwijt willen?)

Die gemene deler blijkt de relatie tussen kunst en waarheid te zijn, en op deze relatie zijn volgens Badiou *immanentie* en *singulariteit* de essentiële aspecten of vraagstellingen van toepassing.

Bij immanentie gaat het om de vraag of er waarheid ligt in het effect van een kunstwerk zelf, of dat het kunstwerk alleen een instrument is dat die waarheid (die erbuiten ligt) vervoert.

Singulariteit verwijst naar de vraag of de waarheid waarvan kunst getuigt, iets is wat alleen aan die kunst toebehoort of dat deze waarheid ook in ander werk of in een andere gedachte kan liggen.

Binnen de drie schema's is de relatie tussen werkelijkheid en kunst nooit tegelijk zowel immanent als singulier. Hieruit concludeert Badiou dat kunst zelf een waarheidsprocedure is. Dus Kunst is een Gedachte. En sterker nog, het kunstwerk is niet het effect van die gedachte maar het Werkelijke, het Ware. Deze waarheden die als het ware geactiveerd worden zijn dus geen onderdelen van andere waarheden, zoals daar zijn (door Badiou benoemd): wetenschap, liefde en politiek. De relatie van filosofie tot kunst is dan gelegen in de mogelijkheid van filosofie om de waarheidsprocedures van kunst te communiceren.

By "inaesthetics" I understand a relation of philosophy to art that, maintaining that art is itself a producer of truths, makes no claim to turn art into an object for philosophy. Against aesthetic speculation, inaesthetics describes the strictly intraphilosophical effects produced by the independent existence of some works of art.

Nu blijft over: de vraag naar de singulariteit / uniciteit van een kunstprocedure. Waarin verschilt het van een wetenschappelijke waarheid of een politieke waarheid? Wat is de autoriteit van de kunst? En van waaruit volgt dan differentiatie tussen kunst, wetenschap en politiek en liefde?

De ene vraag roept de andere op. Bovenstaande dwingt dan tot de vraag naar de specifieke eenheid van kunst. Is dat het kunstwerk zelf, de kunstenaar, de auteur (gaat het over auteurschap?). Of is er iets anders waardoor de eenheid van kunst kan worden geformuleerd? Badiou vindt dat de kern van deze vraagstelling te maken heeft met de complexe relatie 'eindig en oneindig', en Waarheid vindt hij, is een oneindige veelheid.

Maar het kunstwerk zelf is natuurlijk wel eindig! (Want) ten eerste stelt een werk zichzelf tijdelijk tentoon in de ruimte en of de tijd. Ten tweede beweegt het werk zich binnen de vervulling van de eigen grenzen. Ten derde onderzoekt het werk zijn eigen eindigheid. Daarom is het kunstwerk onvervangbaar en kan een ingreep alleen onbeduidend zijn of destructief.

Wat blijft er nu over van de pedagogische functie van kunst, van Badiou's onderzoek naar de relatie tussen kunst, filosofie en onderwijs? Badiou stelt: omdat kunst waarheid 'is', of produceert, is kunst per definitie onderwijzend. Alleen leert kunst ons niets anders dan de kunst zelf en het bestaan ervan. Badiou benadrukt dat de enige ware juiste educatie, educatie *door* waarheid is.

De uiteindelijke analyse van Badiou is dat noch het kunstwerk, noch de maker van het werk de immanentie en singulariteit van een werk voortbrengen. Het gaat om de configuratie, de procedure. Maar deze configuratie die een veelheid is (multiple) heeft eigenlijk geen naam of duidelijke definitie. Wat wordt er dan mee bedoeld? Het is geen vorm of genre of een technisch dispositief, maar wel een soort identificeerbare (herkenbaar) reeks, ontstaan uit zogenaamde 'events'. Al deze reeksen vormen een complex aan werken, ik vertaal het voor mijzelf als waarheidswerken.

Om toch nog even bij stil te staan: het woordje 'multiple', dat ik in de uit het Frans in het Engels vertaalde teksten lees en het verband met de zijnsleer en de analyses van Badiou. Sinds Plato en Parmenides wordt gediscussieerd over de vraag of het zijn een veelheid of een eenheid is. Volgens Badiou kan het zijn alleen als het vele (le multiple), gedacht worden. Hij zegt niet dat het zijn een veelheid is, maar dat het zijn als een zuivere inconsistente veelheid gedacht kan worden. Dat vind ik een elegante 'oplossing'.

Badiou onderkent de moeilijkheid van het aantonen van de waarheid in procedures. In essentie moet men daarom het onderscheid kunnen of leren maken tussen een opinie en een waarheid. Dan zou de vraag zijn: is er wel iets anders dan opinie? Aan de hand van bovenstaande vragen en stellingen over filosofie en kunst behandelt Badiou in zijn *Handbook of Inaesthetics* de Poezie, het Theater, de Dans en Cinema, waarvan ik in het kader van deze scripte de Cinema uitligt.

The false Movements of Cinema.

Volgens Badiou ligt Cinema ergens in het grijze gebied tussen kunst en niet-kunst. Wat is dat grijze gebied? In een paragraaf 'The false movements of Cinema', geeft Badiou uitleg over de bewegingen van Cinema en het grijze gebied.

Film ontstaat door het onttrekken van (bewegende) beelden. Ieder beeldje van de film is als een uitsnede van het waarneembare. De beweging stolt, wordt uitgesteld, omgedraaid en gestopt. Niet alleen door het editen, maar meteen al bij het opnemen van de film wordt de beweging beïnvloed, onder andere door het kaderen. Het grote verschil tussen film en een schilderwerk ligt dan ook juist hierin: dat Cinema 'door zijn beweging', doordat al die beeldjes al gezien zijn, een kunst van het verleden is, 'movement in the past.' (i.t.t. projectie = toekomst)

Badiou legt die beweging uit als drie soorten van beweging die onderling verbonden zijn: de globale beweging, de lokale beweging en de valse beweging.

De globale beweging verbindt het eeuwige Idee of het idee van het Eeuwige, met het daaraan tegenstrijdige idee van 'voorbijgaan'; Cinema als een Global Movement.

De lokale beweging is de tweede beweging en ontdoet het beeld van zichzelf. Bijvoorbeeld doordat er letterlijk in de bewegende beelden gesneden wordt.

De valse beweging staat voor het effect van het samenvoegen van meerdere kunst disciplines. (theater, muziek, proza). En in het geval van de Cinema gebruikt deze dan ook nog deze andere kunsten als basis.

Als voorbeeld noemt Badiou een film van Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin*, geïnspireerd door gedichten van Rainer Maria Rilke. Wat is nu precies de relatie tussen het oorspronkelijk tekstuele (het gedicht) en de film? Zou de film bestaan hebben zonder het geschrevene? En heeft het geschreven woord niet veel meer vrijheid omdat er geen acteurs (lichamen) hoeven te worden ingezet?

Ook is het voor Badiou een belangrijk gegeven dat de acteur oorspronkelijk tot het theater behoort. De film scheidt zo het geschrevene van zichzelf en de film scheidt zo het karakter van de acteur. Daarom ligt volgens Badiou film tussen theater en de roman of het gedicht in.

Het verband tussen de drie bewegingen in '*Der Himmel über Berlin*' is als 'de poëzie van Cinema'. Poezie als een Idee. Maar wel een Idee dat de toeschouwer wil raken.

En pas je dit ervaren van de toeschouwer toe op de beweging Global Movement dan zie je dat iedere lezer het gedichte/gedachte ervaart als onderbroken taal; zoals de taal in Cinema wordt onderbroken door iedere nieuwe scène; iedereen kan het zien aan de vorm van het gedicht en aan de scènes waaruit de film bestaat.

De tweede beweging duidt op de persoonlijke betrokkenheid van de lezer/toeschouwer bij de tekst van het gedicht. De lezer is getroffen door de tekst en kan in vervoering of beroering raken door het verhaal. De derde, de zogenaamde valse beweging is het gegeven dat de acteur, (= de schijnfiguur van het karakter in de roman) een gedicht leest dat geen gedicht meer is of kan zijn.

Niet alleen de derde beweging, maar ook de eerste twee zijn vals, onecht. De globale beweging is onzuiver omdat er geen maatstaf voor tijd kan zijn. De compositie ontstaat 'bij benadering' en het idee is als een volgzzaam iets dat passeert alleen doordat er een compositieel ruimte is.

Mooi aansluitend bij dit idee las ik dat Filmcriticus Andre Bazin (1918-1958) vindt dat film alleen 'objective reality' kan weergeven indien er een ware continuïteit is, dus zonder het experiment met editen en visuele effecten.

De lokale beweging is onzuiver omdat het slechts het effect is van iets dat van zichzelf is afgescheiden, bijvoorbeeld doordat een auteur niet meer anders te ervaren is dan als een personage (Jean Connery = James Bond). Maar de derde is het meest onzuiver, want het is volgens Badiou niet mogelijk om de ene kunst met de andere te vermengen. Deze mix van onzuivere beweging maakt Cinema tot een onzuivere kunstvorm.

In weerwil van al die onzuiverheid zou volgens Badiou de kracht van film en projectie in hedendaagse kunst toch kunnen liggen in de transformatie van een onzuiver idee in een zuivere, waarachtige gedachte (ook al is het maar voor de duur van een seconde, een voorbijgaan).

CONCLUSIE

De geschiedenis van de kunst wordt wel gezien als een verslag van hoe wij kijken naar- en filosoferen over de werkelijkheid en de waarheid. Het begrip projectie speelt daar een bijzondere rol in. Hoewel het begrip al eeuwen bestaat ontwikkelde het zich technisch, als film, heel recent en is het in die zin een jong medium in de beeldende kunst. Maar wel een medium dat zich door de technische ontwikkeling steeds vernieuwt.

Zo schreef Walter Benjamin al in 1927 dat deze nieuwe kunst niet zozeer een inhoudelijke als wel een technische revolutie zou betekenen. Toch kun je je ook afvragen hoe zinvol het besef van historische verstrengeling van kunst, technische ontwikkeling en mechanische reproduceerbaarheid is, om inzicht te verwerven in het NU van projectie in de kunst, zo zegt George Baker in het boek *Projectie : technologie als metafoor*

Ik denk dat het NU van projectie in de kunst vooral zichzelf toelicht en onderzoekt. Dat gebeurt in de vele boeken, tentoonstellingen en exposities over video en projectietechnieken in de kunst. Meestal wordt projectie dan als idee gethematiseerd. Recente tentoonstellingen zoals *The Projection Project* en *Beyond Cinema* kozen voor deze manier, waarbij *The projection project* het geheel in het teken en de betekenis van 'project' plaatste en het bij *Beyond Cinema* ging om de relatie van vroege videokunst met hedendaagse projectie-installaties. Een boek als *Video-art* van Michael Rusch eindigt met het kennelijk onontkoombare laatste hoofdstuk over kunstenaars die de nieuwste projectietechnieken gebruiken. Walter Benjamin had een visionaire blik.

Media en technologie veranderen ons en ook onze blik op de wereld. Het zijn kunstenaars die dit soort processen registreren en verbeelden. Ik denk dat projectie in de kunst vooral de unieke mogelijkheid biedt om te filosoferen en reflecteren op- en tegelijkertijd dóór het medium zelf en daarbij de ruimtelijkheid beïnvloedt.

Het is daarom goed passend in deze tijd dat er een filosoof is die een heel nieuwe benadering van de relatie tussen filosofie en kunst bepleit. Hij wordt wel de nieuwe Plato genoemd.

Het is inderdaad een bijzonder gegeven dat de één (Plato) geen *Esthetica* schreef en de ander (Badiou) een *Inaesthetica*. Maar volgens Plato kan het bestuderen van verschijningsvormen niet anders dan halve waarheden opleveren. Dus waar Plato de kunst als goed of slecht bestempelde en probeerde om de waarheid die buiten ons zou liggen tot de focus van kunst te maken, (ofwel kunst te emanciperen tot filosofie) verklaarde Badiou de kunst zèlf tot een waarheid. Dit is een essentieel verschil.

Badiou is zich (in tegenstelling tot Plato?) zeer bewust van de rol die filosofie speelt bij het 'tot object maken' van de kunst. Door dit 'tot-object-maken' was kunst altijd al de projectie van filosofie. En zagen filosofie en andere disciplines, (zoals de kunst zelf misschien) kunst zelden als *a-priori*.

Een ander verschil is dat Plato stelt dat kunstvormen niet op zichzelf moeten staan; de inhoud zou verloren gaan en het zou slechts leiden tot een soort virtuositeit. Daarentegen zegt Badiou in zijn beschouwing over Cinema, dat juist de onzuiverheid en de valse beweging van Cinema veroorzaakt worden door de verstrengeling van kunstvormen.

Bij Plato zou de kunst in de ideale staat onder toezicht staan en alleen als staatskunst opvoedend en nuttig zijn. Badiou stelt dat alleen de Waarheid opvoedend en onderwijzend kan zijn en omdat Kunst een waarheidsprocedure is, zouden kunstwerken een belangrijke educatieve invloed (moeten) kunnen hebben. Wat ik als een mooie en belangrijke overeenkomst zie is dat de visie op kunst bij Plato en bij Badiou steeds bepaald is doordat zij zich richten op de vraag naar waarheid.

Het idee dat cinema een autonome kunstvorm is (volgens de Avant Garde van begin vorige eeuw), staat haaks op het idee van Badiou dat Cinema iets is dat zich tussen kunst en niet-kunst bevindt. Waarbij voor mij niet helemaal duidelijk is geworden wat Badiou nu precies bedoelt met dat tussengebied. Het woordje niet-kunst blijft me intrigeren, maar zoals Parmenides zegt: wat gedacht kan worden bestaat, dus niet-kunst bestaat.

Zelf denk ik dat de autonome waarheid in iedere kunstwerk en in iedere kunstprocedure zoals Badiou dat heeft geformuleerd, aanwezig is. Kunst is Zelf iets, en hoeft en kan in die zin niets representeren.

Wat een heerlijk Idee!

“Meaning is not to be found in the image; it is a shadow projected on to the consciousness of the viewer by means of the editing process” (A. Bazin)

Geraadpleegde literatuur

Badiou, Alain

Deleuze : het geroep van het zijn [vert. uit het Frans: Leon Otto de Vries]
Kapellen 2006

Vert. van: Deleuze: la clameur de l'Être. - Paris : Hachette Littérature, 1997
ISBN: 90-289-4220-3 (Pelckmans), 978-90-289-4220-2 (Pelckmans),
90-77070-87-7 (Klement), 978-90-77070-87-1 (Klement)

Badiou, Alain

Handbook of inaeconomics transl. [from the French] by Alberto Toscano
Stanford, CA 2005

Vert. van: Petit manuel d'ineesthetique. - Editions du Seuil, 1998
ISBN: 0-8047-4408-4 (cloth), 0-8047-4409-2 (pbk.)

Bloemheugel, Marente

Cinema cinema : contemporary art and the cinematic experience : Eija-Liisa Ahtila, Fiona Banner, Julie
Becker, Pierre Bismuth, Christoph Draeger, Christoph Girardet, Douglas Gordon, Pierre Huyghe,
Joachim Koester, Mark Lewis, Sharon Lockhart
Eindhoven 1999

Uitg. t.g.v. de gelijknamige tentoonstelling in het Stedelijk Van Abbemuseum, 13 februari-24 mei 1999
ISBN: 90-70149-71-0

Brabander, Richard de

Titel: Het uur van de waarheid : Alain Badiou, revolutionair denker
Kampen 2006
ISBN: 90-259-5640-8

Braembuscche, Antoon A van den

Denken over kunst : een inleiding in de kunstfilosofie
Bussum 2007
Editie: 4e, herz. dr
ISBN: 978-90-469-0009-3 geb.

Carels, Edwin

Projectie : technologie als metafoer / [samenst. Edwin Carels ... et al. ; vert.: Dieter Roelstraete ... et al.
; tekstred.: Kirsten Verhagen]

Rotterdam 2006

Uitg. ter gelegenheid van de tentoonstelling 'The Projection Project: durven denken, durven dromen',
gehouden in het MuHKA, Museum van Hedendaagse Kunst
Antwerpen (15 december 2006-25 februari 2007)
ISBN: 90-5662-543-8, 978-90-5662-543-6

Descorte, Jos
De uitgelezen Plato; vert. [uit het Grieks] Xaveer De Win, bew. Door Jef Ector ... [et al.] ; onder
hoofdred. van Ger Groot en Guido Vanheeswijck
Auteur: Plato (428-348 v.Chr.)
Amsterdam, Tielt 2000
ISBN: 90-209-3516-X (Lannoo) geb., 90-5352-465-7 (Boom) geb.

Jager, J.
Beyond cinema : the art of projection : films, videos and installations, from 1963 to 2005 [texts:
Manuela Ammer ...et al.]
Ostfildern 2006
Published to accompany the exhibition of the same name held at Hamburger Bahnhof, Museum für
Gegenwart/Rieckhallen, Berlin, Sept. 2006 - Feb. 2007. Works from the Friedrich Christian Flick
Collection im Hamburger Bahnhof, from the Kramlich Collection and others
ISBN: 9783775718745

Rush, Michael
Video art
London 2003
ISBN: 0-500-23798-0 geb.

Ling, Alex
Can Cinema Be Thought?: Alain Badiou and the Artistic Condition
In Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy, vol. 2, no. 1-2, 2006

EXPORT, Valie
Expanded Cinema as Expanded Reality
Edited version of a lecture delivered by Valie EXPORT at "The Essential Frame – Austrian Independent
Film 1955-2003", London May 31- June 1, 2003

Winter, Marjolein de
Interactiviteit en immersie in nieuwe media en kunstinstallaties.
Eindverslag stageonderzoek Masteropleiding Nieuwe Media en digitale cultuur. Onderzoek naar
aanleiding van het festival "Inside the Magic Bubble: a New Media Experience", mei 2005 Utrecht

During, Elie
How Much Truth Can Art Bear ? On Badiou's 'Inaesthetics'
In: Published in *Polygraph* n°17, 2005 (special issue "The Philosophy of Alain Badiou", Matthew
Wilkens ed.), p.143-155.