

'Kunst creëert altijd, en doet dit altijd voor iedereen'
 Een interview met Alain Badiou'
 — Joost de Bloois en Ernst van den Hemel

Onze eerste vraag is vrij algemeen. Als we uw teksten omtrent inesthetiek lezen, zoals u uw denken over de kunst noemt, valt het op dat het eerder contextuele stukken zijn. Het zijn geen grote programmatische teksten zoals L'être et l'événement² of Logiques des mondes.³ Daarom vragen wij ons af hoe we de inesthetiek, het denken over kunst, moeten situeren in het grotere geheel van uw werk.

Ik denk dat de inesthetiek zich op het kruispunt van twee vragen of twee problemen bevindt. De eerste heeft te maken met het denken over de artistieke praktijk als een waarheidsprocedure. Hiermee hebben we het over het probleem van de verhouding tussen de filosofie en een van haar *condities*, en wel een van haar belangrijkste bestaansvoorwaarden.⁴ Er zijn momenten geweest waarop men mij ervan beschuldigd heeft dat ik me te

1 Het interview is gehouden op 7 februari 2011 in het Dominican hotel te Brussel. Vertaling en bewerking Joost de Bloois, Ineke van der Burg en Ernst van den Hemel.

2 *L'être et l'événement* is het eerste hoofdwerk van Badiou (Parijs: Seuil, 1988). Hierin koppelde hij een door de wiskunde en de lacaniaanse theorie geïnspireerde ontologie aan een begrip van het subject. Vrijwel alle belangrijke begrippen in het werk van Badiou, zoals het evenement, het subject en het eraan gekoppelde waarheidsbegrip worden in dit boek uitgewerkt.

3 *Logiques des mondes* (Parijs: Seuil, 2006) is Badiou's tweede hoofdwerk, waarin vooral de verschijning van een waarheid en het proces van trouw worden besproken.

4 *Conditie*: mogelijkheid of bestaansvoorwaarde als contextuele achtergrond. Badiou onderscheidt vier waarheidsprocedures die de condities zijn voor de filosofie: wetenschap, liefde, politiek en kunst. *Conditions* is tevens de titel van een essaybundel van Badiou (Parijs: Seuil, 1992).

veel zou richten op de wiskunde of, op andere momenten, te veel op de politiek. Ik denk dat dit een misverstand is, een vertekende voorstelling van zaken. Ik hecht veel belang aan kunst, overigens ook aan de liefde. Maar dit is de eerste fundamentele betrekking: de inesthetiek vraagt zich af wat de specifieke verhouding van de artistieke praktijk tot de filosofie is. Daarom is de inesthetiek ook een onderneming die afbakent, die het verschil bespreekt tussen kunst en wetenschap, kunst en politiek; verschillen, maar ook overeenkomsten. De tweede vraag van de inesthetiek heeft een andere bron. Wat is het in kunstwerken dat ervoor zorgt dat kunst niet alleen een conditie kan zijn voor de filosofie, maar ook nieuwe filosofische vragen kan oproepen? En hoe komt, van hieruit gezien, de dialoog tot stand tussen filosofische concepten en de confrontatie met het reële (in de beleving van kunstwerken)? Om te besluiten, een laatste punt: waarom inesthetiek, waarom nu? Inesthetiek is van belang omdat ze probeert (en ik zeg niet dat ze hier altijd in slaagt) op een niet-normatieve manier kunst te benaderen. Inesthetiek probeert niet vanuit een filosofisch systeem regels te bepalen voor hoe kunst gedacht of geproduceerd moet worden, ze probeert juist de omgekeerde beweging tot stand te brengen. Dat wil zeggen, de vraag is niet wat filosofie bloot kan leggen in, of illustreren aan de hand van het kunstwerk, maar welke invloed het kunstwerk kan uitoefenen op de filosofie. Als met 'esthetiek' een kunstleer bedoeld wordt, of een leer over het esthetische effect, dan is 'inesthetiek' het omgekeerde, een positie die probeert niet normatief of leerstellig te zijn.

U stelt dat kunst sporen achterlaat in de filosofie. Welke kunstzinnige sporen zijn er te vinden in de filosofie van Alain Badiou?

Ja, ik denk dat deze sporen talrijk zijn. Ondanks alle grote formele claims die ik presenteer in *L'être et l'événement* of *Logiques des mondes*, ligt er aan deze werken wel degelijk een artistieke inspiratiebron ten grondslag. De sporen hiervan zijn aanwezig op veel verschillende niveaus. Om een voorbeeld te geven: wat is het denken van een evenement? Deze vraag komt net zo goed

voort uit de vraag naar wat een kunstwerk is als uit de vraag naar wat een subject is. Maar het kan ook een combinatie van condities zijn: wat kan dit kunstwerk ons zeggen over de verhouding tussen politiek en filosofie? Juist omdat ik geen esthetiek probeer te bedrijven, is de inesthetiek geen systematische benadering van de kunst of een kunstleer. Juist daarom denk ik dat de kunstzinnige sporen in mijn filosofie talrijk zijn. Maar deze sporen zijn tegelijkertijd selectief, want er zijn kunstenaars of kunstwerken die vaak terugkomen. En hier raken we aan de complexe discussie of ik deze kunstwerken gebruik vanwege een of andere filosofische noodzaak of vanwege een persoonlijke toevalligheid. Dit blijft een onoplosbare kwestie. Immers, men praat en denkt over waar men van houdt, en ik denk dat dat een goede zaak is! Als we onszelf dwingen over iets te schrijven waar we niet van houden, dan loop je het risico kunst te beschrijven als iets objectiefs en niet als iets dat je ondergaat. Dan beschrijf je dit of dat aspect van dit of dat kunstwerk waarvan het wetenschappelijk belang van tevoren vast staat en waar men om die reden dan over schrijft. Om af te sluiten: ik denk dat het beter en productiever is om te vertrouwen op waar je van houdt, zelfs als dat ontegenzeggelijk deels op toeval berust.

Wat deze persoonlijke contingentie en de status van het voorbeeld betreft: u schrijft in Logiques des mondes over de muziek van de twintigste eeuw,⁵ en meer specifiek dat het 'evenement Schönberg' hét evenement was in de twintigste-eeuwse muziek. U schrijft dat dit evenement begon met Schönbergs Variationen für Orchester (1926) en ruwweg in 1981 eindigde met Répons van Pierre Boulez. Dat het evenement Schönberg ten einde komt volgt uit de formele criteria van uw filosofie, maar in uw schets van de twintigste-eeuwse muziek lijkt ook een persoonlijke voorkeur op te treden. Zo bestaat er vandaag een groep componisten⁶

5 Alain Badiou, 'Scolie. Une variante musicale de la métaphysique du sujet', *Logiques des mondes*, p. 89–99. In deze bundel 'Scholium. Een muzikale variant van de metafysica van het subject', p. 225–238.

6 Bedoeld wordt de los-vaste groep componisten en kunstenaars die opereert onder de naam Wandelweiser. Opgericht in 1992 door Antoine Beuger

die hun gedachten over muziek ten dele baseren op uw werk. Waar u het evenement van de twintigste eeuw laat beginnen met Schönberg, nemen zij eerder John Cages 4'33"⁷ als evenementieel beginpunt. Met andere woorden, deze componisten construeren een andere geschiedenis op basis van hun eigen beginpunt.⁸ Dit roept vragen op over de verhouding van de voorbeelden die u gebruikt met uw filosofie. Zou u hierover iets kunnen zeggen?

Wel, ik denk dat die verhouding iets geheimzinnigs heeft. Want wat is eigenlijk een voorbeeld in de filosofie? Waar is een voorbeeld een voorbeeld van? Je citeert bijvoorbeeld Hölderlin, of je spreekt over seriële muziek enzovoort. Maar wat is de filosoof daarmee eigenlijk aan het doen? Ik zou antwoorden dat ik met mijn voorbeelden de filosofische concepten, die zich altijd tot iets verhouden, opnieuw in verband probeer te brengen met hun condities, zoals de kunst. Op die manier worden concepten geactualiseerd. De bedoeling is dat ze zich niet zomaar woordloos overgeven aan het voorbeeld, maar ze moeten ook niet over de voorbeelden heersen. Dat is duidelijk. Maar ik geloof ook dat er in de filosofie een ombuiging of toe-eigening (*détournement*) van vermogen bestaat. Dat wil zeggen dat er een poging

en Burkhard Schlothauer. Zie www.wandelweiser.de en het essay van Samuel Vriezen in deze bundel, p. 239–258.

7 4'33", een compositie van John Cage voor het eerst uitgevoerd in 1952, bestaat uit vier minuten en drieëndertig seconden stilte.

8 Michael Pisaro, omschreef dit beginpunt als volgt: 'Thus 4'33" was seen not as a joke or a Zen koan or a philosophical statement: it was heard as music. It was also viewed as unfinished work in the best sense: it created new possibilities for the combination (and understanding) of sound and silence. Put simply, silence was a material and a disturbance of material at the same time.' Zie Michael Pisaro, 'Wandelweiser' (2009). Voor een beschrijving van trouw aan de 'Ereignis' 4'33", zie ook Antoine Beuger, 'Grundsätzliche Entscheidungen' (1997): 'Einem Ereignis treu sein heißt: den neuen Wahrnehmungen und Empfindungen, die durch dieses Ereignis geschaffen wurden, nachgehen, sie fördern, sie weiterentwickeln: alles herausfinden und herausbringen, was in ihnen enthalten ist. 4'33" treu sein heißt: es immer wieder hören; wahrnehmen, was beim Hören passiert; Absichtslosigkeit üben; immer wieder Möglichkeiten finden, wie sich Musik als reines Erklären ereignen kann.' Beide artikelen zijn te vinden op www.timescraper.de

plaatsvindt om zich te bedienen van de kracht van het kunstwerk om een beetje kleur te geven aan de productie van concepten. En er bestaat de idee dat de intensiteit van een kunstwerk, onderdeel als het is van een creatief proces en zelfs van een waarheidsprocedure,⁹ ingelijfd kan worden door de filosofie, die zelf die intensiteit ontbeert. Om deze verwarring te voorkomen heb ik voorgesteld om de filosofie zelf niet op te vatten als een waarheidsprocedure. De filosofie heeft haar eigen taak, maar die bestaat er niet in waarheden te creëren. Daarom is de filosofie op een bepaalde manier minder krachtig.

Je kunt het een beetje vergelijken met een grote stromende rivier. De status van het voorbeeld is dan als het graven van een kanaal, om een beetje van het stromende water te gebruiken om het filosofische meertje te voeden, om het door te spoelen met de kracht van kunst. Ik denk dat dit de definitie is van het voorbeeld die ik u kan geven. Het voorbeeld is het moment waarop het filosofische, conceptuele discours doorspoeld wordt met iets wat zelf in de artistieke praktijk een waarheid construeert, om zo een beetje van de artistieke waarheid in dienst te stellen van de filosofische constructie. En zo heeft het voorbeeld volgens mij altijd twee functies. Het heeft een conceptuele functie, die tot doel heeft te laten zien dat het concept altijd verbonden moet zijn met de condities die de filosofie mogelijk maken. Maar er zit ook een kant aan het gebruik van het voorbeeld die tot doel heeft de kracht van het kunstwerk in te zetten voor de eigen doeleinden van de filosofie. En dat doen alle filosofen, zelfs Gilles Deleuze! En als het niet de kunst is, dan proberen filosofen een beetje van de kracht van de wiskunde te gebruiken of van de revolutionaire kracht van de politiek, of van de kracht van de liefde. Plato gebruikt ze overigens alle vier. Zelfs wanneer hij de poëzie bestrijdt, gebruikt hij haar tegelijkertijd, hij citeert poëzie, hij schrijft zelf op poëtische wijze, hij kan niet anders dan

9 Waarheidsprocedure: het procedé waarmee een waarheid gestalte krijgt in de wereld. Na omarming van een waarheid zorgt het subject, middels trouw, dat een waarheid haar werk gaat doen in de situatie, daarbij de situatie veranderend. Zie onder meer Alain Badiou, 'Highly Speculative Reasoning on the Concept of Democracy', *Metapolitics*. Londen: Verso, 2005.

steeds poëzie aanhalen en gebruiken. Kortom, hij zet de poëzie in voor zijn eigen project! En wat is er uiteindelijk beter dan de poëzie ergens voor te benutten? Wat is er beter dan het feit dat kunst ergens toe kan dienen?

Hier raken we aan één van de basale vragen die we willen stellen: wat is het nut van kunst, wat is de rol van het nadenken over kunst? Wat is het belang van uw gedachtegoed bij het nadenken over kunst, bijvoorbeeld in Nederland? We hebben het voorbeeld van de groep componisten genoemd omdat zij zich ten dele moesten ontworstelen aan een geschiedenis die u biedt.

Ja, wat uw vraag over de componisten betreft, laat ik daar duidelijk over zijn: zij hebben gelijk, bij voorbaat. Zij hebben uiteraard gelijk, omdat zij het zijn die in staat zijn om daadwerkelijk te zeggen ‘Daar heeft Badiou ongelijk, Cage staat niet aan het einde van een waarheidsprocedure, maar aan het begin, en wij gaan het laten zien!’ En ze laten dat zien door middel van de artistieke creatie zelf. Dat is wat ik bedoel. Ik zou zeggen, ‘Goed, dan moet ik mijn verhouding tot Cage herzien’. Dat ik John Cage aan het eind van een ontwikkeling situeerde, was op basis van de idee van de atonale muziek als singulier waarheidsproces. Maar ik weet zelf heel goed dat een aspect van een waarheidsprocedure hernomen kan worden, en dat conclusies op basis hiervan herzien kunnen worden. Zo probeer ik zelf aan te tonen dat, in tegenstelling tot wat men veelal denkt, er een hele reeks betekenissen van het werk van Wagner nog niet verkend is, nog niet gebruikt is, dat Wagner op dit moment van grote waarde kan zijn.¹⁰ Ik probeer geen gesloten geschiedenis te poneren, integendeel, ik ben juist geïnteresseerd in het openen van de geschiedenis. Als de componisten aantonen dat de manier waarop ik in mijn filosofie een artistiek voorbeeld heb gebruikt slechts ten dele klopt, en mijn voorbeeld neerkomt op een conclusie die ik niet voorzien had, of zelfs het tegendeel bereikt van wat ik wilde, dan lijkt mij dat bij uitstek een positief en productief voorbeeld van

10 Alain Badiou, *Cinq leçons sur le ‘cas’ Wagner*. Caen: Nous, 2010.

hoe de kunst de filosofie kan inspireren! Nee, zij hoeven zich nergens zorgen over te maken, zeg dat maar namens mij, dat ze zich nergens zorgen over hoeven te maken...

Wanneer we kijken naar de voorbeelden die u gebruikt, lijkt u zich vooral te interesseren voor momenten van doorbraak, van revolutie zagezegd. Deze artistieke momenten en de manier waarop u ze beschrijft doen denken aan politieke momenten. Dat roept de vraag op naar de verhouding tussen politiek en kunst in uw denken.

Hier moeten we oppassen, niet elke breuk is politiek. Het is belangrijk, dat is waar. Maar we moeten serieus nemen dat er een verschil bestaat tussen bijvoorbeeld artistieke en wetenschappelijke evenementen. Omdat het revolutionaire model zo sterk aanwezig is, denken we telkens wanneer er sprake is van een breuk, dat er ook een politiek vocabulaire bij komt kijken. Dat is niet noodzakelijkerwijs het geval. Zuiver politieke revoluties hoeven niet per se artistieke veranderingen teweeg te brengen. Deze domeinen kunnen los van elkaar staan. Het is opvallend dat bijvoorbeeld tijdens de Franse Revolutie het dominante artistieke model het neoclassicisme was! En helemaal niet de schilders die de kunst opnieuw uitgevonden hebben, zoals Delacroix en anderen. Dat kwam allemaal later en was bovendien verbonden met andere revolutionaire tijden. Ik vind het belangrijk dit punt te benadrukken: er is geen noodzakelijke samenhang tussen de verschillende soorten breuken. Bijvoorbeeld, de buitengewoon interessante wetenschappelijke doorbraken van de zeventiende eeuw, de uitvindingen van de differentiaalrekening en integraalrekening enzovoort, speelden zich af in een politiek volstrekt onbewogen tijd, met absolute monarchie en een futloze politiek (*politique atone*). Toch waren er bijzonder invloedrijke wetenschappelijke ontwikkelingen. Wat we hieruit kunnen leren is dat elke breuk, elk evenement, een eigen subject constitueert.

Zo zien we in de twintigste eeuw duidelijk dat de poëtische subjectiviteit een radicale subjectiviteit wordt. Maar wanneer we in de fase van de avant-garde zijn, in welk domein van de kunst

dan ook, kan de neiging ontstaan om tevens in andere domeinen te kijken naar avant-gardistische figuren. Het schoolvoorbeeld hiervan is de fascinatie van de surrealisten voor de bolsjewistische revolutie. Waarom interesseerden zij zich zo voor deze revolutie? Omdat zij een soort algemene filosofie van de breuk hadden. Zij dachten dat de figuur van de breuk, van de kunstzinnige creatie als breuk, een algemene geldigheid had. Vandaar dat zij zich ook interesseerden voor politieke breuken. Zo werkte het voor de surrealisten: vanuit hun poging de kunstzinnige breuk te denken, richtten zij zich op politieke breuken. En het kan tevens de andere kant op werken. Het is duidelijk dat ook politiek revolutionairen kijken naar kunst. Neem bijvoorbeeld de jaren twintig in Rusland, om te zien hoe politiek-revolutionairen geïnteresseerd kunnen zijn in kunstvormen die een breuk vormen omdat ze deze zagen als functionerend in dienst van het volk. Daarom denk ik dat, voor zover er een verband is tussen deze verschillende vormen van een breuk, deze gedacht moeten worden als een soort generalisering van de subjectiviteit. Dat bedoel ik: het is een soort subjectiviteit die welbeschouwd niet een subject is, want het artistieke subject maakt simpelweg kunst, en niet iets anders. Maar wat voor individuen geldt, geldt bijvoorbeeld ook voor scholen die zich vormen, avant-gardes die zich organiseren, een soort van uitzetting van subjectiviteit en de breuk, van het creatieve subject, die ten slotte andere breuken omvat, of in ieder geval in beschouwing neemt. Ook de andere soorten breuken.

Maar er is eveneens een tijdsdimensie die een fascinerende rol speelt in uw werk. U schrijft in uw boek over Wagner bijvoorbeeld dat Wagner in zekere zin nog vóór ons ligt. En op een overeenkomstige manier schrijft u in Logiques des mondes over de link tussen prehistorische grotschilderingen van paarden en de

paarden van Picasso.¹¹ Er lijkt hier sprake te zijn van een horizontaal tijdsverband tussen historische situaties en een eeuwige geldigheid.

Absoluut! U zegt het goed, u zegt het goed: de diepere reden van deze dialectiek is de these over de eeuwigheid van waarheden. Als we het materialistisch bekijken is er niet werkelijk sprake van een eeuwigheid van waarheden, maar de eeuwigheid van waarheden betekent dat datgene wat gecreëerd is op een bepaalde manier beschikbaar blijft voor andere tijden om de artistieke creatie opnieuw aan te zwengelen, opnieuw te inspireren. Dat wil zeggen: er is sprake van een eeuwigheid in de tijd, maar telkens vanuit een nieuw standpunt en niet vanuit een standpunt buiten de tijd. Het is een soort toegankelijkheid of universele aanspraak, die ervoor zorgt dat hetgeen plaatsgevonden heeft en wellicht lang is blijven sluimeren, plotseling weer kan opleven. Het is eigen aan waarheden om nooit volledig opgeslokt te worden door de tijd. De waarheden van kunstwerken, of van de wiskunde, zijn dingen die zich verzetten tegen de tijd, zelfs als ze vergeten zijn, als ze verdwenen zijn. Dit verzet blijft voortduren, en kan ook weer naar boven gehaald worden. Als ik zeg dat Wagner nog vóór ons ligt, wil dat simpelweg zeggen dat er in de configuratie van de muziek van onze tijd iets is wat behoefte heeft aan Wagner. En deze Wagner, die kennen we nog niet. Deze Wagner is een Wagner waarvan de betekenis gewekt wordt door iets anders dan Wagner zelf, iets dat we nog niet kennen. De heropleving van de muziek, het thema dat ik introduceer (met het werk over Wagner), houdt in dat ik denk dat grote kunst weer mogelijk wordt. We hebben behoefte aan grote kunst. Het is misschien een droom, of een gekte van mij... Maar ik denk dat we nauwkeurig kunnen beargumenteren dat de heropleving van grote kunst een taak voor de toekomst is, en Wagner kan in dit project zijn plaats vinden. Eigenlijk hebt u dus gelijk, deze complexe temporaliteit is de uitkomst van de dialectiek tussen het tijdelijke

11 Zie in *Logiques des mondes* de paragraaf 'Exemple artistique: chevaux' (p. 25-29). Zie in deze bundel 'Een voorbeeld uit de kunst: paarden', p. 212-217.

en op elkaar volgende karakter van waarheidsprocedures en het altijd eeuwige karakter van waarheden die in deze tijdelijkheid geproduceerd worden. Wat in de tijd geproduceerd wordt blijft toegankelijk voor een andere tijd. Voor een tijd in de toekomst of voor een tijdsbeleving die geografisch ergens anders is gelokaliseerd. Daarom is het voorbeeld van de prehistorische grot-schilderingen belangrijk, want hier stuiten we plotseling op iets waarvan we nu weten dat het 30.000 jaar oud is. We ontdekken iets wat 30.000 jaar oud blijkt te zijn, maar tegelijkertijd absoluut levend is. We zouden kunnen zeggen, iets wat zo oud is, daar snappen wij niets meer van, dat is voorbij. En het is waar dat we er in zekere zin niets meer van begrijpen: we weten niet waarom mensen die schilderingen gemaakt hebben. Was het een religieuze handeling? Zijn ze gemaakt om een vrouw te verleiden? Is het omdat ze kunstenaars hadden? We weten het niet... Maar ze zijn er, in zichzelf, ook buiten deze verloren context, zoals een tekst waarvan we de context niet meer kennen, maar die we opnieuw kunnen contextualiseren en betekenis kunnen geven. En dat, dat is toegankelijkheid.

We zouden zelfs kunnen zeggen dat het op een bepaalde manier een grammaticaal probleem is. Op een gegeven moment spreekt u over de futur antérieur, dat elke waarheid een heden opent en een andere toekomst laat zien. Kunt u misschien wat meer zeggen over deze grammaticale categorie?

Ja, ja, het is een beetje hetzelfde als de *futur antérieur*, het is het nemen van wat nog niet gebeurd is alsof het al plaatsgevonden heeft. Dat is het. Ik denk dat met name de artistieke creatie hier een goed voorbeeld van is. De artistieke creatie gaat uit van een formele vernieuwing die nog niet helemaal duidelijk, nog niet helemaal af is. Ze is altijd in wording en nooit af, maar we presenteren het als een nieuwe wereld, alsof het op een bepaalde manier al plaatsgevonden heeft.

Deze beweging, die erop neerkomt dat iets als aanwezig wordt beschouwd wat nog niet heeft plaatsgevonden, maar waarvan we claimen dat het er geweest is, is een typisch

artistieke procedure. Het is ook, en dit is misschien een betere illustratie, een typisch wetenschappelijk procedé: het is namelijk niets anders dan het opstellen van een hypothese! Als we een hypothese poneren, doen we alsof iets waarvan we nog niet weten of het waar is, al waarheid geworden is. En hetgeen we in al zulke procedures kunnen vinden, is het redeneren op basis van een absurd beginpunt. Je zegt eigenlijk: als dit waar is, dan ga ik een wereld scheppen waarin dit echt waar is, en daar trek ik dan ook consequenties uit. Vervolgens kijk ik wat dat oplevert. Het experiment bestaat daarom altijd uit het verklaren dat een wereld bestaat die we tegelijkertijd aan het vormgeven zijn. Maar om dat te doen, moeten we deels doen alsof deze wereld er al is. Ik geloof dat iedere kunstenaar een dergelijke ervaring kent. En het is voor mij heel belangrijk omdat het een bewijs is dat de waarheidsprocedure, of de creatieve procedure, opereert in de wereld uit naam van een beschikbaarheid (*disponibilité*) die nog moet komen maar waarvan het scheppen met haar proclamatie al begonnen is.

Kunnen we met dit idee van de futur antérieur ook de idee van de 'generieke mensheid' verbinden? Het lijkt ons dat deze generieke mensheid waarover u spreekt, bijvoorbeeld in uw boek over cinema of Wagner, een belangrijk aspect in uw denken over kunst is. Kunst richt zich tot de generieke mensheid, maar tegelijkertijd is het de taak van de kunst deze generieke mensheid te scheppen.

Uiteraard, kunst richt zich op een universele getuige, de generieke mensheid; maar omdat deze getuige de getuige van dit kunstwerk is, is hij tegelijkertijd een *product* van dit kunstwerk. Dat is absoluut waar. Het is ook altijd het geval met de politiek: in de politiek is er altijd de idee van emancipatie en van de toekomst waarin zij realiteit moet worden, maar in werkelijkheid *proclameert* men in het heden een gelijkheidsbeginsel dat al deel uitmaakt van die toekomst. En de praktische verhouding tussen en organisaties van mensen in het heden ten opzichte van medestanders is dan ook onderdeel van deze toekomstige praktijk,

waarvan dus gezegd kan worden dat ze niet én absoluut wel bestaat.

Een ander concept dat ons opvalt, is dat van ‘massakunst’. U wilt, bijvoorbeeld in uw bespreking van de filmkunst,¹² dit concept nieuw leven inblazen. Zoals u zegt is het een beladen concept, we komen het tegenwoordig nog maar weinig tegen in teksten over kunst. Vanwaar deze expliciete herneming van het concept ‘massakunst’?

Welnu, ik denk dat veel van de artistieke productie opgesloten zit in een beperkte opvatting van wat het publiek is of zou moeten zijn, en dat is iets wat we sommige kunstzinnige producties kwalijk nemen, het ‘cateren’ voor de massa als doel op zich, en daarom doen we alsof iets voor de massa produceren altijd een industrie is die vreemd is aan het artistieke proces. Ik denk dat we deze opvatting moeten bestrijden. We moeten onderstrepen dat kunst altijd creëert, en dit altijd doet voor iedereen. Kunst is voor de massa en als dat niet zo is, dan moeten we daar voor zorgen, voilà! Soms is het al voldoende om te wachten. Het is waar dat mensen vandaag de dag niet meer verbouwereerd staan voor een doek van Picasso. Met ‘kunst voor de massa’ bedoel ik kunst waarvan het subject generiek is. Dat wil zeggen kunst die zich, zoals alles, richt tot de gehele mensheid. Wanneer kunst zich al te avant-gardistisch of aristocratisch presenteert, dan staan we voor de uitdaging ons te verzetten tegen de definities van massakunst die stellen dat elke kunst die zich tot alle mensen richt per definitie buigt voor de eisen van het grote publiek. En de eisen van het grote publiek, welke zijn dat? Het is de eis van de mening. We vallen dan terug op het oude filosofische schema van de tegenspraak tussen waarheid en mening; en ‘massa’ betekent voor mij dat waarheid, hoe aristocratisch zij ook over kan komen, universeel is, dus voor iedereen. Het doel moet zijn te bevestigen dat kunst werkelijk voor iedereen is. Als er voorbeelden zijn van kunst die een beetje ‘mainstream’ zijn, moeten we dat

12 Zie bijvoorbeeld: Alain Badiou, *Cinéma*. Parijs: Nova, 2010.

juist vieren! We kunnen bijvoorbeeld de films van Charlie Chaplin *mainstream* noemen, maar ze zijn ook een bewijs dat een sterke universele artistieke kracht daadwerkelijk toegankelijk voor iedereen kan zijn. Het feit dat dit tegenwoordig niet het geval is met bijvoorbeeld de poëzie of de muziek, betekent niet dat we de idee moeten opgeven dat kunst voor iedereen is. Als we dit idee opgeven, kun je reacties verwachten als 'nee, dat moet je niet doen, dat is te mainstream, je moet wat anders doen'. Dat is een heilloze weg. Hetzelfde geldt voor de wetenschap. Ik zie het als reactionaire propaganda dat bijvoorbeeld de wiskunde elitair zou zijn. Dat is een verfoeilijk argument, absoluut verfoeilijk. In werkelijkheid is er niets dat universeel toegankelijker is dan de wiskunde.

Zit in dit benadrukken van een universele toegankelijkheid niet een fundamenteel verschil tussen uw denken en de esthetiek van bijvoorbeeld Adorno? Adorno stelt dat massakunst ideologie is, dat zij altijd neerkomt op de vervreemdende werking van de cultuurindustrie, en radicaal tegengesteld is aan de wetenschap en aan grote kunstwerken.

Zeker. Mijn boek (over cinema) is voor een gedeelte mijn afrekening met Adorno! Ik heb er tot dusver niet veel expliciet over gezegd. Ik heb Adorno een beetje met rust gelaten, maar op dit punt kan ik heel duidelijk zeggen: 'nee, met zijn opvatting ben ik het helemaal niet eens!' Laten we het zo zeggen: als we denken dat 'massa' alleen maar vervreemding kan betekenen, dan kunnen we net zo goed ophouden te spreken over politiek, emancipatie, kunst, of over wat voor soort universaliteit dan ook! Zelfs al is deze universaliteit alleen maar in potentie universeel, in de juridische zin van het woord en niet in werkelijkheid, het blijft absoluut van belang om te blijven aandringen op universaliteit. De brug moet geslagen worden. Wat geproduceerd wordt op artistiek vlak en in de wetenschap moet universeel toegankelijk gemaakt worden. Dat is wat we willen. Als we beginnen met te zeggen dat alles voor de massa 'alleen maar' ideologie is, dan... Het is echter niet alleen een principekwestie, het is ook feitelijk

zo: ook nu, nu een groot deel van de verbeelding is uitbesteed aan de industrie, nu een groot deel van de productie van het imaginaire gedomineerd wordt door meningen en zelfs door pure propaganda. Dit is helaas het geval, dat moeten we benadrukken, maar daar moeten we ook voortdurend tegen strijden.

In 'Troisième esquisse d'un manifeste de l'affirmationnisme'¹³ schrijft u dat het kunstwerk op het moment van zijn ontstaan van het tot dan toe onbekende reële een evenement maakt. Deze notie van het reële stamt duidelijk uit de psychoanalyse. We kunnen het reële zien als het reële in de politiek: als een kunstwerk het reële opent, dan wil dat zeggen dat het iets toont wat nog niet zichtbaar of denkbaar was, maar dat desalniettemin wel degelijk in de situatie aanwezig was. Hoe is dit verbonden met de universele dimensie? Hoe is bijvoorbeeld 'massakunst' verbonden met deze notie van het reële?

Ik denk dat als kunst een waarheidsfunctie heeft, dit wil zeggen dat wat een kunstwerk doet niet terug te vouwen valt in imaginaire of ideologische configuraties. Als kunst werkelijk waarheid produceert, dan vindt er een breuk plaats met de verschijnselen gedomineerd door meningen. Als ik stel dat kunst breekt met het veld van waarnemingen gedomineerd door meningen, dan wil dat alleen maar zeggen dat kunst een fragment van het reële aan het licht brengt dat daarvoor verborgen of onzichtbaar was. Het is onvermijdelijk, anders zouden we alleen maar het ene imaginaire dispositief tegenover het andere imaginaire dispositief weten te stellen. En dat is een onjuiste voorstelling van zaken. We moeten blijven benadrukken dat er een verschil bestaat tussen mening en waarheid. Het gaat hier niet om een 'ware' mening tegenover een 'verkeerde' mening. De waarheid is een andere procedure. En de lijn tussen dit procedé en het reële, wel, dat zegt eigenlijk alleen maar dat zonder een waarheid, het reële afwezig of volledig transparant en dus onzichtbaar blijft. Daarom denk ik dat er een noodzakelijk verband

13 Zie in deze bundel 'Het Affirmationistisch Manifest', p. 70–87.

is tussen de artistieke productie en waarheid, zoals bij elke waarheidsprocedure het geval is. Als ik hiervoor het woord reëel gebruik, dan is dat omdat ik het grotendeels eens ben met de idee (afkomstig uit de psychoanalyse) dat ideologie, of meningen, in feite imaginair zijn. Ideologie ordent het reële op zo'n manier dat het het imaginaire wordt van wat verborgen is; het imaginaire van de dissimulatie. Ik denk dus dat er sprake is van een verlate openbaring. Openbaring in de zin van geraakt worden door iets reëls wat zich niet laat bedekken. Met andere woorden, als we het op het vlak van de ontologie bekijken, dan betekent het dat het kunstwerk, net als elke andere waarheidsprocedure, de constituerende leegte¹⁴ van de situatie aan het licht brengt. Ontologisch gezien is deze constituerende leegte precies het reële. Op het vlak van de verschijnselen wil dat zeggen dat iets van de transcendentiaal¹⁵ van de wereld zichtbaar wordt, omdat ze uit evenwicht gebracht wordt. De vorm van verschijnen zelf wordt zichtbaar gemaakt door de productie van waarheden. En in al zulke gevallen wil dat zeggen dat dit het effect van het reële is.

Om door te gaan op de transcendentiaal van onze wereld: een uitdrukking die veel voorkomt in uw werk is 'monde atone', een atonische of futloze wereld. Het is een situatie waarin het bijzonder moeilijk is om een breuk te denken, hetzij artistiek, hetzij...

Ja, het is een grensgeval. Maar pas op, een wereld waarin kunst waarheden produceert is niet per se dezelfde wereld als die waarin politieke waarheden voorkomen. Een wereld bestaat altijd uit

14 De leegte (*vide*) is een essentieel begrip in het werk van Badiou. Het duidt op hetgeen onrepresenteerbaar is in een situatie, maar toch aan elke situatie ten grondslag ligt. Zie in *L'être et l'événement* (p. 69): 'Le vide: nom propre de l'être': "Vide" indique la défaillance de l'un, le pas-un, en un sens plus originaire que le pas-du-tout. [...] Le nom que je choisis, le vide, indique précisément à la fois que rien n'est présenté, nul terme [...]. Le régime normal des situations structurées est qu'elles imposent l'absolue "inconscience" du vide.'

15 Een 'transcendentiaal' van een wereld is een logica die bepaalt op welke wijze de wereld aan ons verschijnt. Zie Badiou, *Logiques des mondes*, op. cit. (noot 3), boek II, sectie 1, par. 4: 'Apparaître et transcendantal'.

meerdere stratificaties, een wereld is altijd meervoudig. Dat wil ook zeggen dat de 'futloosheid' (*atonie*) nooit algemeen is. Laten we een voorbeeld nemen uit de zeventiende eeuw: na 1650, in de tweede helft van de zeventiende eeuw, was de politiek volledig futloos. Er was een futloosheid omdat de absolute monarchie stevig in het zadel zat, met bijna algemene consensus, en niet ter discussie werd gesteld. Bovendien verbond de monarchie politiek bedrijven volledig met de staat. Lodewijk XIV is een voorbeeld van politieke futloosheid. Politiek gezien was de wereld van Lodewijk XIV futloos, maar op het gebied van de wetenschap was zij dat geheel niet. Absolute futloosheid bestaat niet. Als ik zeg dat een wereld futloos kan zijn, dan wil dat zeggen dat de *indeling* van een wereld futloos kan zijn. En vandaag de dag is deze kwestie interessant omdat het mondiale kapitalisme bijna bewust als doel heeft een algemene futloosheid te genereren. Lodewijk XIV streefde niet naar een algehele futloosheid, hij streefde naar de veiligheid van politieke futloosheid. Verder was hij geïnteresseerd in, en steunde hij enthousiast de kunsten, het theater, Molière enzovoort. Hij was een enthousiast begunstiger van het wetenschappelijke proces.

Ik denk nu dat ondanks alle schijn, en dan bedoel ik de schijn dat creativiteit op het technisch-wetenschappelijke vlak een noodzakelijk bestanddeel van het kapitalisme is, want zelfs die illusie wordt op een gegeven moment ontmaskerd, het steeds duidelijker wordt dat alleen degenen die direct nuttig en winstgevend zijn geld krijgen en anderen niet. Ik denk dat het steeds duidelijker wordt dat het mondiale kapitalisme zo tot algemene futloosheid leidt. Daarom is het van belang om het begrip 'futloze wereld' (*monde atone*) te gebruiken. Een belangrijke vraag om te overdenken is wat een futloze wereld precies is. Hoe kunnen we de futloosheid tegenwerken? Om terug te komen op het grensgeval, we kunnen aantonen dat er transcendenten van futloze werelden bestaan, maar ik denk dat het interessanter is te bepalen wat de grenzen zijn van wat er door meningen binnen het mondiale kapitalisme uitgedrukt kan worden. Deze ideologie komt op niets anders neer dan: 'leef zonder ideeën!' En leven

zonder ideeën betekent hetzelfde als 'prent je goed in dat de wereld futloos is!'

Het lijkt ons een centrale vraag voor de hedendaagse filosofie. Er zijn tegenwoordig veel kunstenaars en kunstliefhebbers die, niet in de laatste plaats in Nederland, moesten toezien hoe onder invloed van een rechts-liberale reactie op de crisis de geldkraan werd dichtgedraaid. Aan de ene kant is het een kwestie van geld, maar aan de andere kant (Badiou: 'Jazeker, de andere kant!'), aan de andere kant is het de vraag hoe kunstenaars en kunstliefhebbers zich tegen deze ontwikkelingen kunnen verdedigen zonder de termen te gebruiken die hun marginalisering mede mogelijk maken. Hoe aan te tonen dat een waarde elders ligt? Hoe aan te tonen wat een publiek betekent?

Ik begrijp wat u bedoelt, en ik denk dat deze situatie breder is dan alleen Nederland. Het is soms nodig om te bewijzen dat kunstwerken in de markt kunnen circuleren, dat uiteindelijk ook kunst amusement is en simpelweg in de wereld circuleert. Ik weet dat heel goed, en ik begrijp dan ook heel goed dat kunstenaars in de huidige situatie zich overgeven aan deze logica. Maar wat duidelijk moet worden, is dat achter deze logica het spook van de futloosheid opdoemt. En dat uiteindelijk op basis van deze logica de mogelijkheden voor artistiek experimenteren en het ontregelen van betekenis erg lastig worden. Dit heeft niet alleen met geld te maken. Er is een soort chronische propaganda die stelt dat iets voor het grote publiek of de massa per definitie mainstream is. Maar dan in de verkeerde zin van het woord! Het is daarom van groot belang om een vorm van verzet te vinden, een tegenoffensief te lanceren dat zich niet verplicht voelt een bedelaar van het kapitaal te zijn. Maar het is een moeilijke kwestie, een reëel probleem!