

Krisis

Tijdschrift voor actuele filosofie

ERNST VAN DEN HEMEL

DE FABEL VAN HET MEDIUM

Recensie van: Jacques Rancière (2010) *De toekomst van het beeld* en Jacques Rancière (2010) *De fabel van de cinema*. Vertaling: Walter van der Star en Aukje van Rooden. Amsterdam: Octavo Publicaties.

Krisis, 2011, Issue 1
www.krisis.eu

In *A night in Casablanca*, een film van de Marx Brothers uit 1946, komt een scène voor waarin een agent bezig is *the usual suspects* te arresteren. De agent spreekt Harpo Marx aan die tegen een gebouw geleund staat en geen aanstalten maakt te bewegen: 'Say, what are you doing, holding up the building?' Harpo, stom als altijd, knikt instemmend. De agent trekt hem geïrriteerd weg en, niet heel verrassend voor degenen die vertrouwd zijn met de humor van de Marx Brothers, het gebouw stort met luid geraas in elkaar.

Deze scène wordt door Jacques Rancière gebruikt om te illustreren wat het beeld en, in breder perspectief, de kunst volgens hem vermag. Dat wil zeggen, in een succesvolle praktijk van het beeld, wat Rancière de 'beeld-frase' noemt, wordt een ondermijning van de consensus¹ uitgevoerd. Waar consensus gericht is op het herkenbare, weet de kunst middels de beeldfrase de kracht van de chaos in structuur te uiten: 'Een goede frase is

een frase die de kracht van de chaos overdraagt door deze te scheiden van de [...] consensuele afstomping' (*De toekomst van het beeld* 54). In de scène met Harpo wordt dan duidelijk dat een stomme, iemand die niet kan spreken, dat wil zeggen die niet zomaar uitleg en betekenis geeft, door zijn performance het ineenstorten van wat vast en veilig lijkt denkbaar kan maken.

De interpellatie van de politieagent doet ook denken aan de politiekere componenten van Rancières gedachtegoed, waarin *la police* staat voor het bewaken van wat gedacht kan worden.² Kunst en politiek hebben gemeen dat zij een dissensus kunnen creëren, beide wijzen op wat door de orde, hoe dichtgetimmerd en stevig zij ook overkomt, nooit absoluut kan worden. Daarnaast is de overduidelijke verwijzing naar *Casablanca* (1942) in de satire van de Marx Brothers een voorbeeld van Rancières bereidheid om deze doorbrekende werking van het beeld te denken als een gebeurtenis die plaatsvindt binnen schijnbaar vastgelegde parameters en conventies maar die daardoor niet geheel gedefinieerd wordt.

De toekomst van het beeld (en zijn huidige beperkingen)

Kortom, deze scène illustreert het project van Rancière zoals dat naar voren komt in de twee bundels *De toekomst van het beeld* en *De fabel van de cinema*. Niet alleen ligt er een nadruk op de werking van het beeld, maar aan Rancières bespreking van de filmkunst ligt ook een sterke anti-disciplinaire en antimediums specifieke houding ten grondslag.³ Harpo Marx staat in deze scène voor de werking van kunst in het algemeen, die zich kritisch verhoudt tot wat gerepresenteerd kan worden om zo binnen dit regime nieuwe representaties mogelijk te maken. *De toekomst van het beeld*, de enigszins hoopvolle vertaling van *Le destin des images*, zet dan ook het beeld stevig neer in een kader dat zich weinig gelegen laat liggen aan materiële definities van het medium. Sterker nog, tussen de regels door laat *De toekomst van het beeld* zich lezen als een ferme kritiek op 'tegenwoordige mediavorsers' die van het medium een instantie maken die bepaalt wat er gepresenteerd kan worden:

‘Het is deze verstrengeling van kunst en niet-kunst, van kunst, koopwaar en discours, die de tegenwoordige mediavorschers willen uitwissen door haar, buiten hun eigen discipline om, aan te duiden als de verzameling discoursen die de kenmerkende vormen van identiek-zijn en anders-zijn van beelden uit de eigenschappen van productie- en distributieapparaten willen afleiden’ (25).

In *De toekomst van het beeld* wordt voortdurend herhaald dat wat specifieke media effectief maakt, herleid kan worden tot het esthetisch regime en niet tot een specificiteit van het medium. Rancière kiest hier niet de minsten als vertegenwoordigers van ‘tegenwoordige mediavorschers’: Clement Greenberg, die in 1960 de schilderkunst definieerde als een medium van het platte doek, en moderniteit als het heroveren van deze beperking,⁴ wordt door Rancière bekritiseerd wegens zijn onterecht fetisjeren van mediums specificiteit: Het platte vlak is voor Rancière geen eindpunt, maar slechts een conventie waarop het artistieke tot stand gebracht kan worden (114). Rancière ageert ook tegen Roland Barthes’ idee van het *punctum*⁵ als definiërend onderdeel van de fotografie. Waar volgens Barthes fotografie een punctum tot stand weet te brengen dat inherent en onbemiddeld de realiteit als anders presenteert, stelt Rancière dat fotografie kunst is omdat het een dubbele laag in het beeld weet aan te brengen die eerder overeenkomt met literatuur dan met een technische ‘eigenheid’ van de fotografie: ‘Door het leggen van een simpele relatie tussen de mechanische afdruk en het punctum wordt de hele geschiedenis uitgewist van de relatie tussen drie dingen: de kunstbeelden, de populaire vormen van de beeldindustrie en de theoretische werkwijzen van de beeldkritiek’ (23). Ook filmcriticus André Bazin, die in 1960 stelde dat film een objectief ontologische kunst is waarbij de invloed van de menselijke hand vervangen wordt door mechanische reproductie van de werkelijkheid,⁶ moet het ontgelden. Rancière betwijfelt wederom of een dergelijke transparante afbeelding van de werkelijkheid wel mogelijk is, of niet de consensus ook bepaalt wat voor betekenis er binnen een medium aan beelden wordt toegekend. Wat Rancière hiervoor in de plaats stelt, is het idee dat het kunstzinnige beeld niet herleid moet worden tot neutrale technische specificaties, maar tot een bewerking van wat gezegd en gezien kan worden. Kunst haalt haar kracht uit de potentiële werking van het beeld:

‘[W]aarin een relatie tussen het zeggbare en het zichtbare wordt gelegd, een relatie die tegelijk op hun analogie en op hun gebrek aan gelijkheid inspeelt. Die relatie vereist absoluut niet dat beide termen materiaal aanwezig zijn. Het zichtbare kan ook in betekenisdragende tropen worden ingedeeld: woorden leggen een zichtbaarheid aan de dag die verblindend kan zijn’ (15).

Voor de fotografie, maar ook de film en de literatuur, geldt dat zij slechts kunst kan zijn voor zover zij zich in dienst stelt van deze ‘dubbele poëtica’ (22), het betekenen en het opschorten van betekenis. De kunstkritiek heeft de rol om deze dubbelheid te onderstrepen.

Denkers die de uitdrukingskracht van een medium ophangen aan de materiële eigenschappen ervan lijken in het schema van *De toekomst van het beeld* beschouwd te worden als exponenten van een geloof in *la police*, elders in het oeuvre van Rancière omschreven als datgene wat bepaalt wat gedacht kan worden, en waar dus ook het medium in opgenomen is. Volgens Rancière is het de taak van de kunst en de kunstkritiek om niet in te stemmen met een definitie van het medium als distributie en productie. In plaats daarvan moeten kunst en haar kritiek deze distributie en ordeningsfacetten in verband en in botsing brengen met de ‘verborgen waarheid’ van de kunst (25).

De fabel van de cinema

De fabel van de cinema valt te lezen als een praktische uitwerking van wat in *De toekomst van het beeld* veiliggesteld diende te worden. Dat wil zeggen, het losweken van het medium van zijn stringente materiële definities, en wijzen op de dubbele poëtica die in het kunstzinnig beeld aanwezig is. Dit begint met het bevrijden van het medium film van de hardnekkige dwingende fabel die zijn artistiek functioneren belemmert: ‘Er is geen noodzakelijk verband tussen de technische eigenschap van de cinema en haar artistieke roeping. De fabel van de cinema is een ontregelde fabel’ (26). In reactie op cinemaspécialisten als André Bazin (cinema is als fotografie een objectieve onbemiddelde kunst) en Gilles Deleuze⁷ (cinema kan

door zijn nabijheid waarneming ontregelen) benadrukt Rancière het idee dat de specifieke band tussen betekenis en het medium een fabel is. Deze fabel kent een verstikkende eigenheid aan het medium film toe. De fabel van de cinema is ontregeld omdat zij (te) vaak wordt voorgesteld als gedetermineerd door haar materiële eigenschappen. Rancière besteedt dan ook veel tijd en moeite aan het losweken van de cinema van deze fabel. Een medium is voor Rancière daarentegen niet een specifiek middel of materiaal:

‘[Een medium is, evdh] een vlak waarop een conversie plaatsvindt: een vlak van gelijkwaardigheid tussen de manieren van de verschillende kunsten, een ideële ruimte waar een koppeling ontstaat tussen die manieren van doen en vormen van zichtbaarheid en kenbaarheid die bepalen op welke wijze ze kunnen worden gezien en gedacht’ (*De toekomst van het beeld* 83).

Hieruit volgt Rancière's kritiek op Deleuzes stelling dat er in de cinema een breuk zit tussen het organische bewegingsbeeld en het tijdsbeeld. In Deleuzes twee boeken over filmkunst wordt benadrukt dat de cinema zich, na de Tweede Wereldoorlog, gaat richten op het zuiver optisch sonische, het tijdsbeeld. Hierbij staat, ruwweg, het bewegingsbeeld voor orde en een verraderlijke natuurlijkheid van het filmische beeld en het tijdsbeeld voor de onrepresenteerbare tijdsbeleving die aan deze orde ten grondslag ligt. Cinema kan dan de vanzelfsprekendheid van waarneming doorbreken en ‘de tijd en het denken voelbaar maken, deze zichtbaar en hoorbaar maken’. Hier richt Rancière zijn pijlen op twee elementen van Deleuzes analyse: allereerst, stelt Rancière, heeft Deleuzes analyse meer met een manier van kijken te maken dan met een specifieke eigenschap van het medium. Als gevolg zet Rancière zich ook af tegen de historische dimensie die Deleuze aanbrengt als hij stelt dat cinema op een specifiek moment, na de Tweede Wereldoorlog, zich op de breuk richt. Rancière stelt dat deze breuk niet eigen is aan een medium, noch thuishoort in een specifieke tijdsgeest, maar in elke kunstvorm telkens opnieuw gedacht moet worden:

‘De tegenstelling tussen bewegingsbeeld en tijdsbeeld is dus een fictieve breuk. Hun relatie heeft veeleer de vorm van een eindeloze spiraal. Tel-

kens opnieuw moet de activiteit van de kunst omslaan in passiviteit, zichzelf hervinden in deze passiviteit en zichzelf opnieuw ontregelen’ (*De fabel van de cinema* 155).

In plaats van het te situeren in inherente eigenschappen van het medium is het de taak van elke kunstvorm om het representatieve beeld om te zetten in een artistiek beeld. Deze taak ziet er in verschillende kunstvormen dus ook enigszins hetzelfde uit. De grootste verdienste van de cinema, het gebruik van montage om een doorbraak teweeg te brengen, is dan ook al eerder te vinden in de literatuur, zoals bij Balzac, die op zijn beurt weer geïnspireerd werd door de schilderkunst: ‘Cinema als kunstopvatting bestond al voordat de film zich als technisch middel en als afzonderlijke kunstvorm aandeede’ (Ibid. 14).⁸

En zo zien we een telkens doorgaand spel van interventies in de verschillende regimes van de kunst. Hierdoor zien we dat waar denkers als Bazin en Deleuze bezig zijn om het ontologisch realisme van film te conceptualiseren – in Rancière's ogen althans –, deze specifieke ontologie van film voor Rancière zelf ondergeschikt is aan het esthetisch regime dat verstooring en opschorting denkbaar maakt.

In Rancière's bespreking van Molières *Tartuffe* uit 1664 en F.W. Murnaus verfilming uit 1925 komt deze werking duidelijk naar voren. Volgens Rancière haalt Molières stuk zijn kracht uit de typisch theatrale dubbele bodem van het taalgebruik van de hypocriete versierder en oplichter Tartuffe:

‘Dat wat Molières stuk zo interessant maakt, is niet dat de devoot een rokkenjager blijkt, maar dat Tartuffes stichtelijke discours beetje bij beetje verandert in een verleidingsdiscours. Door te spelen met de ambiguïteit van woorden als hemels/goddelijk en devotie/altaar laat hij zijn betoog over religieuze aanbidding overgaan in een betoog over amoureuze aanbidding. De komedie van de hypocrisie werkt dus omdat zij gebruikmaakt van de oudste truc uit het theater: de dubbelzinnigheid van woorden’ (48).

Waar het theater klaarblijkelijk speelt met woorden die iets anders zeggen, is de film gebonden aan het zichtbare: ‘We zouden dus kunnen constateren dat het probleem waarvoor de filmische representatie van hypocrisie ons stelt als volgt luidt: kan een filmscène iets anders tonen dan wat zij toont?’ (ibid.).

Als gevolg, stelt Rancière, richt de film zich niet op de dubbele bodem van woorden, maar op de opeenvolging van shots, op een seriële economie van ontmaskering: ‘De hypocrisie in deze film wordt uitgedrukt door dat ene oog dat steeds steeds kijkt naar een lekkernij, een ring of een decolleté. [...] Tartuffes werkelijke aard wordt verraden door zijn steelse blikken’ (53). Voor Rancière zit er in deze bewerking een sterk verlies. Waar Tartuffes woorden in de versie van Molière inherent dubbelzinnig waren, figureren de steelse blikken van Murnaus Tartuffe als een knipoog naar de kijker, waarmee de ware betekenis van de oplichter aan de kijker toevertrouwd wordt.



Figuur 1. Still uit F.W. Murnaus *Tartuffe* (1925).

Deze strategie, waarmee getracht wordt hypocrisie in beeld uit te drukken, heeft desastreuze gevolgen, niet alleen voor het verhaal Tartuffe maar ook voor het medium film. Door de narratieve dimensie die aan de blikken van Tartuffe wordt toegekend verliest het verhaal een verontrustende dubbelheid. Waar artistieke verfilmingen juist aanleiding zouden moeten geven tot een nieuwe vormgeving van verontrusting, een afbeelding waarin het niet volkomen duidelijk is wat voor status Tartuffe heeft, kiest Murnau voor het picturale om zo te verwijzen naar de dubbelheid van Molières stuk. Deze verwijzing levert geen eigen dubbelheid op, maar slechts een nostalgische naar de ambivalentie van theateraal taalgebruik. Murnau heeft door deze keuze ‘een bepaald idee van wat film uniek maakt ten grave gedragen’ (61). In dit voorbeeld zien we volgens Rancière hoe De fabel van de cinema vroeg in de twintigste eeuw uit nostalgie naar iets wat haar niet eigen is de mogelijkheden van cinematografische kunst heeft ingeperkt:

‘Nostalgie is dus aansprakelijk voor een regressie van de cinema, een regressie die te wijten is aan twee fenomenen: de doorbraak van de sprekende film die de pogingen om een beeldtaal te ontwikkelen ongedaan heeft gemaakt, en de filmindustrie van Hollywood die regisseurs heeft gereduceerd tot illustratoren van scenario’s die uit commerciële overwegingen op gestandaardiseerde intriges en herkenbare personages worden gebaseerd’ (10).

Alhoewel Rancière dus de stelling verwerpt dat cinema inherent bepaald wordt door zijn band met een objectieve realiteit, behoudt hij toch een bepaalde specificiteit van de kunstvorm: film moet zijn eigen opschorting, verontrusting teweegbrengen, en deze niet kopiëren van andere kunstvormen. Deze specificiteit heeft echter niet zozeer met de technische specificaties te maken als wel met de manier waarop de mogelijkheden van het medium ingezet worden om zich tegen de consensus te verzetten. Het is De fabel van de cinema en niet de cinema zelf die ervoor zorgt dat Tartuffe verwordt van een instabiele betekenaar tot een eendimensionale schurk. Hier is dus geen sprake van een specifieke beperking door het medium, maar eerder van verschillende regimes: het ene herleidt mogelijke betekenis tot bekende beelden en betekenissen en is onderdeel van De fabel van de cinema, het andere gebruikt de cinema om te vervreemden

en om, vertrekkend vanuit het medium, nieuwe vormen en betekenissen tot stand te brengen. Ook hier komt de definitie van Rancière van een medium als een vlak waarop een conversie plaatsvindt terug.

Chris Marker

Dat cinema niet inherent gebonden is aan de ontologische band met de werkelijkheid wordt volgens Rancière niet alleen bewezen door de cinema van voor de *talkies*, maar wordt ook getoond door Chris Marker. In zijn *Tombeau d'Alexandre* (1992) wordt op een experimentele wijze documentairefilmkunst bedreven. Dat wil zeggen dat waar Murnau kiest voor herkenbaarheid en representatie, door Chris Marker representatie zelf wordt bevraagd. Dit lijkt haaks te staan op het genre van de documentaire, waarmee toch vaak juist representatie van de werkelijkheid geassocieerd wordt. Voor Rancière is de documentaire echter juist geschikt om de pluriformiteit van de realiteit te tonen:

‘De ‘documentaire’ cinema, die door zijn betrokkenheid bij de ‘realiteit’ verlost is van de klassieke normen van conventies en waarschijnlijkheid, is beter dan de cinema van de zogenaamde fictie in staat om te spelen met overeenkomsten en tegenstrijdigheden tussen vertelstemmen en beeldenreeksen uit verschillende tijdperken en met een verschillende herkomst en betekenis’ (203).

Dit begint al met het thema van de film, zes brieven aan de filmmaker Alexander Medvedkin, wiens films tijdens zijn leven stevast op censuur konden rekenen. In plaats van lineair en herkenbaar het verleden van censuur op te roepen, plaatst Marker in elk van de zes episodische perioden uit het verleden in contrast met het heden: ‘Elke episode is een eigen mengsel van tijdperken, een veelvoud aan herinneringen en ficties, zoals in de meerduidige titel al wordt aangekondigd’ (207). De *Tombeau d'Alexandre*, de tombe van Alexander, verschuift gedurende de film van betekenis (Alexander Medvedkin, Alexander de Grote, Tsaar Alexander III) en kan tevens slaan op het graf van het communisme dat gefigureerd wordt door de onfortuinlijke lotsgeschiedenis van Medvedkin zelf, die tot

aan zijn dood een fervent communist is gebleven, ondanks censuur en tegenslag. Maar deze historische verwijzingen maken samen geen coherent geheel. Marker, door Rancière omschreven als een ‘dichter van het cinematografische gedicht’ (204), biedt in *Tombeau d'Alexandre* het idee dat ‘documentaire’ cinema niet realistisch is, maar een manier van ‘fictie bedrijven’ (200). Als zodanig biedt de cinema in plaats van een herkenning van het verleden een ontwrichting van het heden, dat zo’n sterke claim legt op wat denkbaar en zichtbaar is.

Markers film is voor Rancière een geslaagd voorbeeld van het openen van het heden door het gebruikmaken van de pluriformiteit van beelden. Echter ook Marker weet zich niet geheel te onttrekken aan de fabel dat beelden een ontologische band met de werkelijkheid hebben. Marker ziet zich immers gedwongen te doen wat de documentaire zo vaak doet, door middel van een voice-over waken over het beeld: ‘De documentaire speelt voortdurend met die samenhang tussen een beeld of montage van beelden die voor zichzelf zouden moeten spreken en de autoriteit van een stem die, door de betekenis in te vullen, het beeld verzwakt’ (213).

Kortom, Chris Markers film geeft de mogelijkheid weer om in het medium film een disruptie van het heden te tonen, maar tegelijkertijd legt de film de kwetsbaarheid van de cinema voor De fabel van de cinema bloot: dat deze gebonden is aan de realiteit en dat die momenten waar de binding in gevaar komt gepaard moeten gaan met een geruststellende duiding door een voice-over.

Het is een houding die we ook terugzien in *De toekomst van het beeld* en in Rancières oeuvre in het algemeen: het kunstzinnige beeld ondermijnt de conventies die het heden bepalen. De kritiek heeft tot taak deze spanning te duiden en deze ondermijning naar voren te halen. Als zodanig bindt elke kunstzinnige uiting niet eens zozeer de strijd aan met haar technische specificaties, maar met de historische conventies die kleuren wat het medium vermag.

Concluderend

Rancière weet overtuigend te beargumenteren dat het beeld zich slechts ten dele laat definiëren door zijn inherente mediale eigenschappen. Bovendien weet Rancière op interessante wijze bloot te leggen hoe het stringent definiëren van het medium kan leiden tot belemmeringen in het denken van vernieuwing. De hedendaagse kritiek moet in dienst staan van de waarheid van het kunstwerk, niet in het benoemen van de productie en distributiespecificiteiten van het middel. Toch is het de vraag tot wie Rancière zich verhoudt als hij spreekt over ‘tegenwoordige mediavorsers’. Wat gebeurt er als niet Bazin of Greenberg gesprekspartner zijn, maar recentere figuren? In het werk van bijvoorbeeld Lev Manovich wordt beargumenteerd dat digitale cinema specifieke eigenschappen ontwikkelt, zoals de mogelijkheid om het medium, de code, te bewerken. Het benadrukken van deze specificiteit zou dan volgens Manovich de beperkingen van het begrip ‘beeld’ aan het licht kunnen brengen en een nieuwe pluriformiteit van het beeld denkbaar kunnen maken.⁹ Mediatheoretici als Richard A. Grusin daarentegen benadrukken door middel van het begrip *premediation* dat de toekomst gestalte krijgt door middel van een proces van remediatie.¹⁰ Hier is geen sprake van mediumspecificiteit zoals bij Greenberg, maar eerder van een machtige geschiedenis van mediatie die bepaalt wat er gedacht kan worden. Alhoewel dit concept theoretisch niet onproblematisch is, is het wel een voorbeeld van een discussie over hedendaagse media waarin de rol van het beeld en de sturende werking van fabels in een hedendaags kader geplaatst worden.

Deze theorieën ondermijnen niet per se Rancière's gedachtegoed. Rancière's vernieuwende punt ligt in het toekennen van een affirmatieve disruptieve dimensie aan kunst. Het is goed mogelijk dat Manovich' analyse van software bij kan dragen aan het actualiseren van Rancière's visie op de kritische rol van kunst en van het beeld. Net zo goed is het mogelijk dat een hedendaagse benadering van de macht van mediatie Rancière in staat zou stellen om zijn these kracht bij te zetten. Of, omgekeerd, als ‘hedendaagse mediavorsers’ inderdaad deze werking van kunst dreigen te vergeten en als de kunstkritiek zich inderdaad zou moeten richten op deze affirmatieve dimensie, dan zou een bespreking van daadwerkelijk heden-

daagse mediavorsers een effectievere kritiek op het heden mogelijk maken.¹¹

Kortom, als kunst breekt met de orde van *la police* in het heden, en de beschouwing van kunst moet insisteren op deze breuk, is dan niet een recenter beeld van de controlerende fabels vereist om de status en toekomst van het beeld te kunnen denken? Het gemis van een dergelijke discussie in zowel *De toekomst van het beeld* als *De fabel van de cinema* laat zich hier voelen. Bespreking van recenter theoretisch werk over de werking van het medium zou immers Rancière's vernieuwende discussie over de disruptie in kunst kunnen actualiseren, al is het maar om de hedendaagse vormen van *la police* beter te kunnen duiden. Want het zwijgen van Harpo Marx, voor zover hij staat voor de opschortende en ondermijnende rol van kunst, is wellicht tijdloos, maar de figuur van de politieagent die getooid met kepie op het korrelige scherm te zien is, is toch zeker gedateerd.

Ernst van den Hemel (1981), docent literatuurwetenschap, schreef een proefschrift en boek over calvinisme, literatuur en politiek, publiceerde meerdere artikelen over het werk van Jacques Rancière en Alain Badiou en werkt momenteel aan een boek over Badiou en kunst.

© De Creative Commons Licentie is van toepassing op dit artikel (Naamsvermelding-Niet-commercieel 3.0). Zie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/nl> voor meer informatie.

¹ Consensus kan gedefinieerd worden in het oeuvre van Rancière als de impliciete erkenning dat alles wat kan verschijnen een plaats heeft. Deze ‘valse totaliteit’ heeft echter altijd een mogelijkheid tot dissensus in zich. Het is op deze dissensus dat Rancière een groot deel van zijn oeuvre richt. Het is tevens wat kunst en politiek met elkaar gemeen hebben. Zie Jacques Rancière (2010) *Dissensus. On politics and aesthetics*. Continuum.

² *La police* is de ordenende werking die uitgaat van de consensus. Hierbij is geen sprake van een omliggende homogene ideologie, maar van een normaliserende werking die gepaard gaat met reguliere (dat wil zeggen niet doorbroken door kunst of politiek) processen van betekenisgeving aan de wereld. Zie Jacques Rancière (2007) *Het delen van het zintuiglijk waarneembare*. Valiz.

³ Hier ontleent ook het boekje *Rancière. Grensganger tussen disciplines* zijn titel aan. Valiz, 2007.

⁴ Zie bijvoorbeeld Clement Greenberg (1960) 'Modernist painting'. *Forum Lectures*. 'The making of pictures means, among other things, the deliberate creating or choosing of a flat surface, and the deliberate circumscribing and limiting of it. This deliberateness is precisely what Modernist painting harps on: the fact, that is, that the limiting conditions of art are altogether human conditions.'

⁵ Zie Roland Barthes (1980) *Camera lucida*.

⁶ Zie bijvoorbeeld André Bazins beroemde stuk uit 1960 'The ontology of the photographic image'. 'Originality in photography as distinct from originality in painting lies in the essentially objective character of photography'. Cinema, als fotografische kunst, bewaart dan ook deze objectiviteit. Alhoewel Bazin blijk gegeven heeft van de spanning tussen registratie en betekenis door zijn stuk te eindigen met de mysterieuze zin: 'On the other hand, of course, cinema is also a language.' *Film Quarterly* 13 (4), 4-9.

⁷ Zie de twee boeken die Gilles Deleuze schreef over cinema: *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Les éditions de Minuit, 1983 en *L'image-temps. Cinéma 2*, Les éditions de Minuit, 1985.

⁸ Waar André Bazin eenzelfde stelling gepropageerd heeft, wordt hier door Rancière iets anders bedoeld: cinema is niet een perfecte illusie van beeld en geluid waar al vóór de cinema van gedroomd werd (Bazins punt), maar cinema bestaat juist uit het wijzen op de eigen kunstmatige taligheid door middel van procedés als montage.

⁹ Zie Lev Manovich 'What is digital cinema?': 'Moving image culture is being redefined once again; the cinematic realism is being displaced from being its dominant mode to

become only one option among many.' <http://www.manovich.net/TEXT/digital-cinema.html>.

¹⁰ Zie Richard A. Grusin (2004) 'Premediation'. *Criticism* 46 (1), 17-39.

¹¹ Men kan hier denken aan Grusin en Manovich, maar ook een vergelijking met Stanley Cavells *The world viewed* (1971), waarin Cavell met meer gevoeligheid voor het alledaagse film theoretiseert, zou hier interessant kunnen zijn.