

Je *Zelf* op het spel zetten

Een alternatieve kritiek der digitalisering.



Colofon

Student:
H.J.Koopmans

Master Kunsteducatie
Hanzehogeschool Groningen & NHL Hogeschool Leeuwarden
December 2016, Groningen

NHL Studentnummer 38209
Hanzehogeschool Studentnummer 034002

Onderdeel:
Thesis

Alle rechten voorbehouden.

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enig andere vorm voorafgaande toestemming van de auteur.

Vormgeving: Carmen Martino

De *Utopie* en de *Dystopie* vormen samen het grootste mogelijke contrast waarmee we onszelf een voorstelling maken van de toekomst. Als complementair tweeluik is het een vast onderdeel van het repertoire van Hollywood. We krijgen steeds dezelfde verhalen voorgeschoteld maar met andere acteurs. Daarmee lijken deze twee toekomstperspectieven een moderne variant van het middeleeuwse altaarstuk te vormen, een drieluik waar de 'dag des oordeels' geflankeerd wordt door de hemel en de hel. In de moderne variant belichamen wijzelf het middelste paneel. De twee flankerende luiken, Utopie en Dystopie, vertegenwoordigen zowel een theoretisch model als een concrete realiteit en we beoordelen onze huidige tijd aan de hand van dit contrast. Hedendaagse commerciële technologiegiganten, zoals Facebook, beloven ons dat de Utopie vandaag al binnen ons bereik ligt. Daarmee is de Utopie als model gegijzeld door de commercie en blijft er voor de politiek alleen de Dystopie over. Waarbij de diverse politieke partijen elkaar beschuldigen dat zodra de andere partij aan de macht komt, de soevereiniteit vormt, ons de Dystopie wacht. Met andere woorden, neoliberalisme (commercie) en neoconservatisme (politiek) zijn niet los van elkaar te zien en vormen een Siamese tweeling die voor ons een parodie van een tango opvoeren. Het leidt ertoe, dat als we de wereld aan onze kinderen willen uitleggen, we slechts drie categorieën mensen kunnen onderscheiden: *de Vluchteling, de Terrorist en de Toerist*.

Dit **visueel** essay is natuurlijk resultaat van een toerist, maar een toerist die niet heeft gereisd. Aan de hand van een exotische gedachtensafari zijn uiteenlopende locaties (denkers) bezocht en roept het de vraag op hoe de drie archetypen van de posthistorische samenleving mogelijk in verband staan met de disciplinerende door (digitale) technologieën. Een van de disciplinerende opdrachten die digitalisering, oftewel de mathematisering van de werkelijkheid, ons oplevert, is dat theorie en praktijk niet langer gescheiden eenheden zijn: *discretisering* van het alledaagse. Die verborgen opdracht is expliciet gemaakt door het te integreren met dit onderzoek. Vertrekpunt daarbij is de gedachte dat digitalisering niet eenzijdig overgelaten moet worden aan commercie of politiek. Maar onderdeel zou moeten zijn van bijvoorbeeld Digital Studies op een kunstacademie. Maar hoe ziet een theoretisch kader voor Digital Studies er dan uit? Het beantwoorden van die (ontwerp)vraag kent, omdat theorie en praktijk samenvallen, twee benaderingen. Het gaat om zowel inhoud als vorm.

Dit stuk beschrijft de ontwikkeling van een alternatief model van *culturele evolutie* die de nadruk verlegt van het *Wat* naar het *Hoe*. Wat wij van de wereld begrijpen is bovenal bepaald door Hoe we dit begrijpen en daarin zijn drie fundamentele vormen van kunstmatige cognitie te onderscheiden: *The Body, the Book and the Button*. Deze drie constituerende en conditionerende vormen van cognitie zijn wel te onderscheiden, maar moeilijk los van elkaar te zien omdat deze permanent met elkaar interacteren. En worden, door de wisselwerking van veruitwendiging en verinnerlijking, als technologie 'onzichtbaar'.

Wat betreft de vorm hanteert dit **visueel** essay het *maakproces* als onderzoeksstrategie door vanuit verschillende *archieven* (input) binnen het schrijven als *experiment* (methodologie) tot een betekenisvolle *synthese* (output) te komen. Het *gerealiseerde* product heeft de aanbevelingen die uit dit onderzoek voortkomen geïmplementeerd in de rapportage van het onderzoek. Daarmee is dit **visueel** essay een *ambivalent* tweeluik: een rapportage die bloedserieus *doet alsof* het onderzoek is. Het is een *spel* gericht tegen het *bureaucratisch* apparaat vanuit de *artistieke* ambitie een alternatieve, maar volstrekt volwaardige *kritiek* van de digitalisering te formuleren.

Groeten uit Groningen, 14 juli 2016

Utopia and *Dystopia* constitute the biggest possible contrast for us to picture the future with. As a complementary diptych, it is a permanent feature of Hollywood's repertoire. We are constantly served up the same stories but with different actors. As such, these two future perspectives seem to form a modern version of the medieval altarpiece, a triptych in which 'The Last Judgement' is flanked by heaven and hell. In this modern version, we embody the middle panel ourselves. The two flanking panels, *Utopia* and *Dystopia*, represent both a theoretical model and a concrete reality, and we judge our current time in lieu of this contrast. Contemporary commercial technology giants, such as Facebook, promise us that *Utopia* already lies within our reach today. *Utopia* as a model has thus been taken hostage by commerce and all that remains for politics is *Dystopia*. Whereby the different political parties claim that as soon as the other party comes into power a sovereignty is constituted and *Dystopia* awaits us. In other words, neoliberalism (commerce) and neoconservatism (politics) cannot be viewed independently from one another, and form Siamese twins who are performing a parody of the tango for us. What it leads to is that if we want to explain the world to our children, we can only distinguish between three categories: *the Refugee*, *the Terrorist*, and *the Tourist*.

This **visual** essay of course results from a tourist, but a tourist who hasn't physically travelled. An array of locations (thinkers) were visited on an exotic safari of thoughts, raising the question of how the three archetypes of post-historic society could potentially relate to disciplinary power through (digital) technologies. One of the disciplinary problems that digitalisation, or rather the mathematisation of reality, provides us is that theory and practice are no longer separate entities: the *discretisation* of the everyday. This hidden challenge is made explicit by integrating it into this research. The point of departure herein is the idea that digitalisation must not be unilaterally left up to commerce or politics. But that it should, for instance, be part of Digital Studies at an art school. But what then would a theoretical framework for Digital Studies look like? Responding to this (design) question entails, as theory and practice coincide, two approaches. It is about content as well as form.

This piece describes the development of an alternative model for *cultural evolution* that shifts the emphasis from *What* to *How*. What we understand of the world is determined above all by *How* we understand this, and there are three fundamental forms of artificial cognition that can be discerned in this: '*The Body; the Book and the Button*'. These three constituent and conditioned forms of cognition are distinguishable, but difficult to see independently from one another as they permanently interact with one another. And through the interplay of externalisation and internalisation they become 'invisible' as technology.

With regards to the form, this **visual** essay employs the *making* process as a research strategy by drawing from different *archives* (input) during the process of writing as an *experiment* (methodology) to come to a meaningful *synthesis* (output). In the *realised* product, the recommendations that have resulted from this research have been implemented in the research report. In doing so, this **visual** essay is an *ambivalent* diptych: a report that is dead serious in *acting* as though it is research. Stemming from *artistic* ambition, it is a *play* directed against the '*apparatus*' to formulate an alternative but fully fledged *critique* on digitalisation.

Greetings from Groningen, 14th July 2016

Hollywood University, een Handleiding

5

De Vluchteling, de Terrorist en de Toerist

Het repertoire van Hollywood betekent dat we steeds dezelfde verhalen voorgeschoteld krijgen, maar met andere acteurs. Voordeel is dat we het recept kennen en we Hollywood zonder bijwerkingen tot ons kunnen nemen. Films die van dit recept afwijken veroorzaken een desoriëntatie. Om u te waarschuwen voor mogelijke bijwerkingen gaat dit werkstuk gepaard met een bijsluiter. Wilt u de samenvatting voor managers? Lees dan de handleiding. Bent u een avonturier sla dan snel deze pagina om! Of in Hollywood termen: PAS OP, spoiler alert.

1/407

Beste Lezer;

Dit product is het resultaat van tweeënhalf jaar artistiek onderzoek binnen de Master Kunsteducatie te Groningen en laat zich het best vergelijken met een tussenrapportage. In de zin dat het geen afgerond onderzoek presenteert, maar een overzicht vormt van het proces. Product en proces vallen daar waar mogelijk samen. Aan het begin van mijn studie heb ik me voorgenomen om alle afzonderlijke onderdelen niet als voorbereiding (oefening) op een masterthesis te zien maar als bloedserieuze experimenten. De ambitie was, enerzijds artistiek anderzijds pragmatisch, de mogelijkheid te onderzoeken of ik alle afzonderlijke onderdelen uiteindelijk samen kon voegen en zo een meerstemmige compositie te ontwerpen. Een compositie die zichzelf gaandeweg had 'geschreven'. Onbedoeld had ik daarmee al twee belangrijke ingrediënten voor mezelf geformuleerd: onderzoek als *creatie* en *Mimesis* als vorm. Maken als methodologie betekent een evolutionair principe hanteren. In analogie met de biologische evolutieleer betekent dat: vormen moeten *variëren* in eigenschappen, die eigenschappen moeten zich kunnen *reproducen*, waarbij de reproducties zich gaandeweg aanpassen aan de omstandigheden en succesvolle eigenschappen bevoornden: '*natuurlijke selectie*'. Natuurlijk liepen de zaken anders, maar allerlei onderdelen, soms de inhoud soms de vorm, zijn onderdeel geworden van dit werkstuk. (reproductie) Wat bleef is dat proces en product waar mogelijk samenvallen en maakt dit werkstuk tot een *mimetische representatie* van artistiek onderzoek. Deze thesis rapporteert niet over het onderzoek en de resultaten, maar het is de belichaming van het onderzoek. Artistieker geformuleerd: het onderzoek heeft zichzelf vanuit zichzelf gecreëerd. In de zin dat het proces afslagen heeft genomen, vormen heeft gevonden die bijvoorbeeld tegen mijn eigen intuïtie ingaan. (variatie) Als maker ben ik onder meer geschoold in zowel de klassieke als moderne schilderkunst. Ze vormen een stem en een tegenstem in mijn artistieke biografie en die lange tijd met elkaar hebben geconificeerd. Om uit te komen op een meer barokke of postmodernistische vorm voelt tegennatuurlijk, maar is voor nu de onontkoombare uitkomst. (natuurlijke selectie)

De keuze voor *maken* als methodologie zorgt ervoor dat dit het resultaat is van artistiek onderzoek en niet van andersoortig onderzoek. Onder meer in de betekenis van hoe mijn biografie (subject) en het onderwerp (object), het agenderen van de digitalisering als onderwerp van studie binnen een opleiding vormgeving aan een kunstacademie als Minerva, met elkaar verweven zijn geraakt gedurende het onderzoek. De mimetisch/evolutionaire benadering zorgt ervoor dat ik niet alleen als buitenstaander iets heb onderzocht, maar dat ik onderdeel ben van het onderzoek. Object en subject vallen samen. Dat maakt dat het onderwerp, het problematiseren van technologische bemiddeling, gelijktijdig een probleem is voor de vorm van de rapportage. Tezamen laat zich dit omschrijven als artistiek onderzoek met als methodologie: *Archief, Laboratorium en Werkplaats*. Waarbij ik wil opmerken dat dit onderscheid kunstmatig is, aangezien deze drie continue interacteren. Dit werkstuk is uiteindelijk een product dat zijn vorm heeft gekregen door permanente interactie en niet door het lineair doorlopen van bepaalde fases. Dit werkstuk symboliseert niet het proces of de methodologie, het is er de kunstmatige

belichaming van. En wat u nu aantreft valt op dit moment als product van een werkplaats te beschouwen, maar is intussen al weer onderdeel geworden van mijn archief. En tijdens het onderzoek is mijn archief uitgebreid met teksten, artefacten, ervaringen, inzichten en onverwachte wendingen die ik in het laboratorium al makend heb onderzocht. Onverwachte wendingen en ervaringen zoals dat bepaalde individuen zich hebben ingeschreven in mijn biografie: een docent filosofie, het werk van studenten als Luuk van den Berg en Jan Hamstra, maar ook de constatering wanneer ik op zaterdag mijn stapelje kwaliteitskranten haalde ik 'plotseling' verbaasd raakte over de twee manieren waarop ik werd aangesproken: als slecht nieuwsconsument en als toerist. Zaken die mij zijn toegevallen en terecht zijn gekomen in dit onderzoek. Maar als tussenrapportage betekent het ook dat een deel van de afzonderlijke uitkomsten nog niet met elkaar in verband is gebracht. De gesuggereerde relatie tussen het drietal '*Vluchteling, Terrorist, Toerist*' en '*the Body, the Book and the Button*' vraagt om een verdere uitwerking. Die behoefte voel ook ik, maar het te expliciteren verband is een volgende stap in het onderzoek.

Vanuit het surrealistisch biografisch archief en de laboratorium experimenten kwamen vier inhouden -variatie in eigenschappen - naar boven die ik heb willen implementeren in het proces, omdat ik ze simpelweg als maker niet meer kon ontwijken. Ze gingen fungeren als (ontwerp)criteria voor het onderzoek, de experimenten zelf. Ik wilde de pleidooien van anderen niet herhalen, samenvatten of al beschouwend in relatie brengen met mijn onderwijspraktijk. Ik wilde deze criteria van binnenuit onderzoeken door ze als vormprincipes te hanteren. Vier criteria die eigen zijn aan de kunsten. Maar mijn overtuiging is dat deze criteria, in de bronnen als pleidooi geformuleerd, niets betekenen als ze niet door de kunsten zelf belichaamd worden. Daarmee verschoof dit onderzoek niet alleen naar het beschrijven van een inhoud, een theoretisch kader voor een 'digital studies', maar ook naar de vorm. Niet alleen voor de kunsten, maar vanuit de kunsten. Het doel van dit werkstuk werd verlegd van eenduidige rapportage naar vormvinding. Voor het vinden van die vorm hield onder meer in dat ik de eerste oriëntatie, het begrip *kritiek* (Stiegler), gaandeweg ging aanvullen met *ambivalentie* (Bauman), *doen alsof* (de Cauter) en *spelen* (Flusser).

Belangrijke motivatie om deze eigenschappen in de rapportage van het onderzoek op te nemen is het werk 'Kosmopolis, de verborgen agenda van de moderne tijd' van Stephen Toulmin. Hij concludeert dat de Moderniteit naast al zijn zegeningen een bedreiging vormt voor het bijzondere, het lokale en het afwijkende. Die verborgen moderne agenda is, zoals Toulmin ons duidelijk maakt, grotendeels een impliciet programma van zuivere rationele logica. Die leidt tot wat ik bestempel als een 'mathematisering van het alledaagse' en Toulmin terugvoert op de invloed van Newton en Descartes. De natuur laat zich theoretisch gezien het best representeren door wiskunde. En belangrijk kenmerk van mathematische formules is dat ze universeel gelden. Daarmee heft het iedere bijzonderheid op. Het opheffen van bijvoorbeeld bijzonderheid is goed te rijmen vanuit rationaliteit maar laat zich moeilijk integreren met ons idee van vrij zijn. Menselijk gedrag lijkt misschien grillig, maar laat zich mathematisch steeds beter voorspellen. De beste methode die we daar nu tot onze beschikking voor hebben zijn

digitale algoritmes. Door bijvoorbeeld 'the internet of things' brengen we ons individuele gedrag voor derden in kaart. Die tot patronen leiden en we als feedback, in zijn meest eenvoudige vorm als aanbevolen advertenties, weer terugkrijgen. Dit is waarom voor mij de mathematisering en de digitalisering samenkomen in een *discretisering van het alledaagse*. De term 'discretisering' wordt ook gehanteerd door Bernard Stiegler, maar hier krijgt het een ruimere betekenis. Stiegler spreekt in relatie tot het technische beeld over drie episodes: het analoge, het digitale en het analoge/digitale beeld. Waarbij de laatste variant voor een discretisering van het visuele zorgt. Vergelijkbaar met de grammatisering door de standaardisering van het alfabet. En waar die standaardisering van het alfabet universiteiten en bibliotheken voortbracht, zo zou het discrete beeld ook zijn eigen universiteiten en bibliotheken moeten voortbrengen. Het is die uitkomst van Stiegler die de reden vormt om te pleiten voor een 'digital studies' op een kunstacademie.

Ik volg de hypothese van Stiegler, maar ga daarin een stap verder door de grammatisering en discretisering leidend te maken voor onze cognitie. Niet alleen met betrekking tot de mogelijkheden van de bijhorende media (lineair schrift en digitale beelden) maar door te stellen dat deze externe cognities een verinnerlijking van hun medium gebonden eigenschappen impliceren. Het eigen maken van de kenmerken van die media zorgt ervoor dat ze aan ons kenvermogen vooraf gaan en voor ons als technologie onzichtbaar worden. En het analoge/digitale levert dan verstrekkende imperatieven op. Daar gaat mijn onderzoek over op andere bronnen als Vilém Flusser en René de Munick. Het fundamentele karakter van technische beelden als externe cognitie is niet dat ze beeld zijn, maar dat ze technisch geproduceerd zijn. Het beeld wordt door een programma voortgebracht en maakt van technische beelden geen betekenisvolle oppervlaktes maar projectieschermen.

Zowel analoge technische beelden als computermodellen zijn het product van een apparaat en het indrukken van een knop op dat apparaat: aan/uit. Juist de schuine streep (de schrap) in A/D maakt dat duidelijk: analoog én digitaal. Gelijktijdig feit én algoritme, concreet én abstract, praxis én theorie. Theorie niet bedoeld zoals het schrift dat mogelijk maakte maar als een mathematische theoretisering. In de analogie met het alfabet ziet Stiegler een *kritiek* van de discretisering in de vorm van een beelduniversiteit en een democratisering in de vorm van beeldbibliotheken. Vilém Flusser stelt zich de kritiek voor als het *spelen* tegen het apparaat. Hoewel ze veel inhouden delen zijn hun uitkomsten verschillend. Ik heb niet gekozen voor de een of de ander, maar beide (kritiek en spel) geïntegreerd in dit onderzoek. (variatie van eigenschappen)

Digitalisering staat voor mij niet alleen voor een discretisering van het visuele als bij Bernard Stiegler, maar eveneens voor een discretisering van het alledaagse. Het betekent onder meer dat van het patroon 'afwijkende' elementen als afwijking worden gezien en niet als een volwaardig kenmerk 'eigen aan'. Discretisering, hier dus opgevat als de constituerende kracht van digitalisering, laat zich moeilijk in met het bijzondere of het lokale. In een kritiek van de digitalisering zou een pleidooi voor het bijzondere een mogelijke uitkomst zijn. Maar als die aanbeveling bereikt wordt door een zuivere methode te hanteren is het artistiek gezien een pleidooi voor de Bühne, een knieval voor het apparaat. Door de kritiek en het pleidooi met elkaar te integreren, een vermenging van disciplines en dat wat de digitalisering ons met A/D juist belooft, probeer

ik de discretisering (als constituerende kracht) middels eigen regels uit te spelen. Om niet alleen maar kritisch naar de digitalisering te kijken maar de beloftes van digitalisering van binnenuit te onderzoeken. Als dit werkstuk een afwijkende vorm heeft is dat omdat dit het resultaat is van het onderzoek en niet van een eigenzinnige ambitie. Dan zou dit werkstuk een stijloloening zijn. De tijdens het proces 'toegevallen' ontwerpcriteria - kritiek, ambivalentie, doen alsof en spelen - betekenen wel dat vorm en inhoud noodzakelijkerwijs moeten samenvallen! Juist vanuit de gevolgde hypothese dat de mens van nature technologisch is. Het transparant maken van de technologie, het medium, door een meervoudig vormprincipe is hier de lijn van verdediging van die hypothese.

Het in zijn vorm verdedigen van die hypothese zorgt dat ik als maker denkers als Vilém Flusser en Bernard Stiegler volg. En ik onderzoek de door hun beschreven continu interacterende drie-eenheid van individu, collectief en technologie vanuit creatie als methodologie. Daarbij gaat het er niet om hun gelijk te bewijzen volgens algoritmische methodes, daar ontbeer ik de capaciteiten voor. Het gaat in dit onderzoek erom welke implicaties dat heeft voor de vorm én dus de inhoud van het onderzoek. Dat is de andere inhoud die hier aan bod komt: het verleggen van het accent van culturele evolutie van het Wat naar het Hoe. Wat wij begrijpen is bovenal bepaald door hoe we dat begrijpen. En dat gaat mogelijk gepaard met technologische disciplineren maar ook met humaniserende vormen van technologie. En spreken we juist dan niet over de kunsten?

Dit onderzoek wil die drie-eenheid, van het individuele, collectieve en technologische, transparant maken in zijn dynamiek door een mimetische representatie. Ik wil de digitalisering niet alleen beschrijven, maar ook onderzoeken vanuit zijn eigenschappen. Alleen aangepast aan de media die binnen mijn vermogen liggen. Dat maakt dat dit werkstuk uit losse eenheden bestaat die in een bepaalde volgorde gelezen kunnen worden, maar ook als afzonderlijke eenheden. De dynamiek betekent eveneens: *Ik* ben er niet zonder *U* en *deze technologische* bemiddeling. En in die noodzakelijke technologische bemiddeling vormt de kunst de humaniserende variant van technologie. In de kunsten opent zich de mogelijkheid om bewust te zijn van deze drie-eenheid én gelijktijdig vervoert te raken door de gelijkstelling van vorm én inhoud. Met als uiterste uitkomsten provocatie en evocatie. Maar het gelijktijdig aanwezig en afwezig zijn van het medium en de ander is zo oud als de kunsten zelf, maar wat we nu als interactiviteit betitelen: de bemiddeling waarbij we elkaar veranderen. 'En alleen datgene leeft wat tijdens *deze* interactie verandert' in de woorden van Arjen Mulder. Tijdens mijn onderzoek ben ik veranderd door de interactie met anderen én de technologie (het medium) aan te gaan en heeft het tot een artistieke metamorfose geleid. Daar doe ik hier op mimetische wijze verslag van.

Inhoudsopgave

1. De Vluchteling, de Terrorist en de Toerist	15
2. Discretisering van het alledaagse	79
3. The Body, the Book and the Button	159
4. Me, Myself and I	195
Bibliografie	223

I. De Vluchteling, de Terrorist en de Toerist

De Utopie en de Dystopie vormen samen het grootst mogelijke contrast waarmee we onszelf een voorstelling maken van de toekomst. Als complementair tweeluik is het een vast onderdeel van het repertoire van Hollywood. We krijgen steeds dezelfde verhalen voorgeschoteld maar met andere acteurs. Daarmee lijken deze twee toekomstperspectieven een moderne variant van het middeleeuwse altaarstuk te vormen, een drieluik waar de ‘dag des oordeels’ geflankeerd wordt door de hemel en de hel. In de moderne variant belichamen wijzelf het middelste paneel en de twee flankerende luiken, Utopie en Dystopie, vertegenwoordigen zowel een theoretisch model als een concrete realiteit. Wat betekent dat we onze huidige tijd beoordelen aan de hand van dit contrast. Hedendaagse commerciële technologiegiganten, zoals Facebook, beloven ons dat de Utopie vandaag al binnen ons bereik ligt. Daarmee is de utopie als model gegijzeld door de commercie en blijft er voor de politiek alleen de dystopie over. Waarbij de diverse politieke partijen elkaar beschuldigen dat zodra de andere partij aan de macht komt, de soevereiniteit vormt, ons de dystopie wacht. Met andere woorden, neoliberalisme (commercie) en neoconservatisme (politiek) zijn niet los van elkaar te zien en vormen een Siamese tweeling die voor ons een parodie van een tango opvoeren. Het leidt ertoe, dat als we de wereld aan onze kinderen willen uitleggen, we slechts drie categorieën mensen kunnen onderscheiden: *de Vluchteling, de Terrorist en de Toerist*.

Lieve Luca en Zenne,

Op 14 juli 2016 sprak ik 's avonds tijdens de diplomering van Academie Minerva de vijftien door mij begeleide studenten toe. Overwegend illustratoren en grafisch ontwerpers maar dan in de breedste zin van het woord want onder hen ook social designers, stripmakers, een interactief product ontwerper, een documentair fotograaf en een ‘klassieke’ graficus. Hoewel al mijn studenten me even lief zijn besteedde ik aan het eind van mijn toespraak extra aandacht aan de twee studenten die met hun werk genomineerd waren voor de vormgevingsprijs van Academie Minerva, te weten Luuk van den Berg documentair fotograaf en Jan Hamstra graficus. Hoewel wat betreft verschijning hun werk onvergelijkbaar is, viel me op dat ze zich beiden nadrukkelijk verdiepten in de ogenschijnlijke onmogelijkheid hoe je nog meer te oriënteren in een sterk gepolariseerde wereld. Luuk van den Berg onderzocht dit

door zich als fotograaf te mengen in het openbare leven van Istanbul en documenteerde de spanningen tussen traditie en moderniteit. Jan Hamstra deed dat door zich, als adolescent én graficus, onder te dompelen in het radicale denken en doen van anderen, met als uitersten de terrorist en de verzetsheld. Het eindexamenwerk van Jan Hamstra is onder meer een eigenzinnige variant op de graphic novel.¹ Een beeldroman van tweeluiken waarin de tekst, afzonderlijke citaten van onder meer Leon Trotsky, Mao Zedong, Malcolm X, Osama bin Laden, Ulrike Meinhof en Edward Snowden, leesbaar zijn als één verhaal. De tweeluiken, zijn heldere houtgravures in twee verzadigde kleuren: een reproductietechniek met een geschiedenis van geëngageerde kunstenaars. Ogenschijnlijk levert dit werk een heldere tegenstelling op. Maar door de inwisselbaarheid van de citaten, terroristen en verzetshelden kennen klaarblijkelijk een vergelijkbaar idioom, raken de beelden ‘besmet’ met ambivalentie.² Het werk is met andere woorden op meerdere manieren te lezen, het is bijvoorbeeld ook te interpreteren als een (indirect) zelfportret van een jong volwassene die zich moreel oriënteert. De houtgravures van Jan Hamstra en de fotografie van Luuk van den Berg delen eenzelfde thematiek. Bij verdere bestudering delen ze ook een opvallende vormovereenkomst: het tweeluik. Bij Jan Hamstra is deze vorm zichtbaar op iedere spread (twee spiegellende pagina’s), bij Luuk van den Berg manifesteert het tweeluik zich als twee afzonderlijke publicaties. De ene een meer traditionele documentaire met een objectief beschrijvende intentie; analoge, zwart-wit straatfotografie, dicht op het onderwerp, met een onzichtbare ‘auteur’. De andere publicatie, is een eigentijds liefdesverhaal van een Nederlandse jongen en een Turks meisje dat culturele vooroordelen en de belemmeringen van het medium fotografie thematiseert; middels teksten (die aan een dagboek doen denken) en kleurenfoto’s afkomstig uit het familiealbum, afgewisseld met afbeeldingen uit de massamedia. Net als in het werk van Jan Hamstra levert dit ambivalentie op. De ene publicatie complementeert en manipuleert de betekenissen van de andere. De ogenschijnlijke objectiviteit van het ene werk wordt verstoord door de expliciete subjectiviteit van het andere werk, terwijl de multimediale strategie de afzonderlijke beelden opstuwet tot een waarachtige representatie van culturele desoriëntatie en de daarmee samenhangende morele dilemma’s.

Ik sloot mijn toespraak af met dat beide ontwerpers,

¹ De graphic novel, of beeldroman, onderscheidt zich van de gangbare strip door een meer literaire benadering en heeft meestal volwassenen als doelgroep.

² Besmetting is een significante term in dit betoog. Waarom ‘besmet’ tussen haakjes is geplaatst wordt later in het werkstuk toegelicht.

kunstenaars, ons leren dat tussen de in hun werk behandelde ‘postmoderne archetypes’ van de terrorist en de verzetsheld, nog een andere positie mogelijk is. Die van de *visuele vrijheidsstrijder*. Mogelijk een overdreven vereenvoudiging van de realiteit, maar juist die avond leek het me een gepaste benaming. Je diploma in ontvangst krijgen niet alleen als vormgever en op basis van ‘behaalde competenties’, maar als bewezen kunstenaar, iemand die met zijn artistieke praktijk en producten impact heeft op de beschouwer ervan.³ Nog diezelfde avond en de volgende dag kreeg dit makkelijk adresseren van de terrorist en de verzetsheld in mijn toespraak zijn replek door een cynisch tweeluik in de realiteit.

Tijdens mijn toespraak reed in Nice, en nu wordt het lastig om dit soort polariserende termen te bezigen, een door de media als ‘terrorist’ betitelde persoon, met een vrachtauto in op de mensen die op de promenade het vuurwerk bekeken om zo de Franse revolutie van 1789 te vieren. Met een dodental van 84 en 50 gewonden als droef resultaat. Op vrijdag 15 juli werd ik voldaan van de avond daarvoor en nog onwetend wakker. Ontredderd liet ik even later de gebeurtenissen in Frankrijk in volle omvang tot me door dringen. Terwijl de nieuwszenders voortdurend nieuwe informatie brachten over het drama in Nice voltrok zich aan het eind van de dag een militaire coup poging in Turkije en in het bijzonder in Istanbul. De media draaiden overuren. Kort daarna ontving ik een tekstbericht van Luuk van den Berg. Hij vertelt dat zijn vriendin in Istanbul al denkt dat de coup mislukt, op basis van de geringe hoeveelheid militairen die zij op straat zag. De mislukte coup poging kostte aan zo’n 300 mensen het leven. Onmiddellijk werden 9000 overheidsfunctionarissen ontslagen. Intussen is in Turkije de noodtoestand uitgeroepen, waar die in Frankrijk nog weer eens is verlengd.

Diezelfde week schoot een oud-marinier op klaarlichte dag drie politieagenten dood, in Baton Rouge, Amerika. En een verwarde Duitse jongen bracht in een winkelcentrum in München negen mensen om het leven, waarna hij zelfmoord pleegde. Enkele dagen later liet een Syrische vluchteling een spijkerbom in Amsbach, Duitsland ontploffen en werd in Noord-Frankrijk een priester de keel doorgesneden..... Deze nieuwsberichten maken duidelijk dat wat eerst in voor ons ver gelegen oorden plaatsvond nu deel uitmaakt van onze eigen achtertuin. Maar het lijkt een kip of het ei kwestie. Zo wordt

³ Dat staat niet als zodanig in de competenties beschreven namelijk wel iets als ‘betekenis communiceren’ (semiotiek²) maar betekenissen als evocatief, affectief, provocatief worden daarin niet snel als criteria of betekenis (fenomenologie²) gezien.

de term *global village* gemunt in 1962, en sinds de introductie van het World Wide Web vooral optimistisch gebruikt ineens een eufemisme.⁴ Mogelijk is het dorp de maximaal fysieke én mentale omvang voor een individu om te begrijpen en vertegenwoordigt het dorp als begripsvorm, als mentaal model, tegelijkertijd ons begrip van de wereld. De wereld is niet zozeer een dorp geworden maar de wereld is onderdeel van óns dorp geworden.⁵ Dan is al het wereldnieuws, en ‘werkelijk nieuws is slecht nieuws – slecht nieuws *over* iemand of slecht nieuws *voor* iemand’, eveneens een bedreiging voor het dorp in onszelf.⁶ En onze angst voor de ander en het vreemde lijkt door dit nieuws alleen maar bevestigd te worden zodat we gevangen zitten in een vicieuze cirkel waarin we slachtoffer zijn van onze eigen ingebeelde angsten. Angsten die we maar al te graag bevestigd zien worden in het nieuws. Mediafilosofen als McLuhan en Flusser attenderen ons op dit mechanisme als ze aangeven dat ieder medium een, normaliter verzwegen, feedback lus kent tussen zender, medium en ontvanger, waarvan de specifieke kenmerken door het medium bepaald worden. De nieuwsmedia zijn er niet om ons te informeren, maar zijn ‘geprogrammeerd’ om ons voorstellingen te leveren die we verwachten en de publieke verontwaardiging die terrorisme en mislukt militair ingrijpen oproepen is de ‘voorgeprogrammeerde’ feedback die wij het apparaat van nieuwsvoorziening teruggeven.⁷ De vrije pers die ons van informatie voorziet om tot een eigen ‘vrije’ mening te komen is een hilarische contradictie, een hedendaagse mythe.⁸ Die demystificeren we niet door mediamagnaten als Rupert Murdoch of Servio Berlosconi als ‘schuldigen’ aan te wijzen. Zij zijn eveneens ‘voorgeprogrammeerd’ en gevangen in dit nieuwsapparaat net als de nieuwsconsument maar zitten aan de goede kant van de bankrekening.

⁴ McLuhan, M., Gordon, W. T., Lamberti, E., & Scheffel-Dunand, D. (2011). *The Gutenberg galaxy: The making of typographic man*. University of Toronto Press.

⁵ Zoals Saul Steinberg ons ooit al visueel duidelijk maakte met een illustratie voor de cover van de New Yorker. Een tekening die de blik, het perspectief, van de New Yorker, de inwoner in dit geval, toont en waarin het uitzicht gedetailleerd is tot aan het eind van de straat en alles wat zich verder weg bevindt slechts ‘schematische voorstellingen’ zijn. Mexico en Moskou zijn abstracties, mentale modellen. https://en.wikipedia.org/wiki/View_of_the_World_from_9th_Avenue

⁶ McLuhan, M. (2002). *Media begrijpen, de extensies van de mens*. Amsterdam: Nieuwezijds. Blz.228

⁷ Flusser, V. (2014). *In het universum van de technische beelden*. Utrecht: IJzer. Blz. 66-78

⁸ ‘Het is waar dat de mythologie zich het sterkst manifesteert in de oudste geschiedenis van de menselijke geest, maar ook daarna verdwijnt ze nooit helemaal. Ongetwijfeld bestaat er ook nu een mythologie zoals die in de tijd van Homerus bestond, alleen valt ons deze niet op, omdat we in haar schaduw leven...’ Cassirer, E. (2008). *Taal en Mythe*. Amsterdam: Boom. Blz. 38

Maar Luca en Zenne dit terzijde, want gelijktijdig verblijven tienduizenden migranten in een soort posthistorisch niemandsland langs de uiterste grenzen van fort Europa of bivakkeren in ‘permanente’ opvangkampen in de ‘eigen’ regio. Ze ontvluchten de chaos en oorlog van hun thuis, waar de bomaanslagen van uiteenlopende en haast niet te onderscheiden groeperingen worden afgewisseld met de bommen en acties van de geallieerden op bijvoorbeeld delen van Afghanistan, Syrië en Irak.⁹ Naar mijn overtuiging zijn deze ‘incidenten’ en het ‘niemandsland’ niet los te zien van het zogenaamde succesverhaal van de neoliberale economische globalisering en anderzijds een neoconservatieve politiek. Hoe deze twee ogenschijnlijk diametraal tegenoverliggende opvattingen direct gerelateerd zijn, een complementair tweeluik vormen, zal ik jullie zo nog verduidelijken. Als ik de wereld voor jullie zou moeten samenvatten, dan zou ik jullie wijzen op hoe er nu in de nieuwsmedia nog maar drie categorieën mensen zijn: de *Vluchteling*, de *Terrorist* en de *Toerist*.¹⁰ En zoals net is beschreven, is ook hier de feedback lus van toepassing. Zoals Hollywood voor ons steeds dezelfde fictie opdient, met andere acteurs, omdat dit is wat het publiek teruggeeft aan Hollywood. Zo dient het nieuws ons steeds variaties op van vluchtelingenproblematiek en terrorisme, surrealistisch afgewisseld met last-minute vakanties en luxe cruiseschepen. Alle drie archetypen hebben een gemeenschappelijk attribuut: de mobiele telefoon. De terrorist om zich onzichtbaar (vloeibaar) te organiseren, de vluchteling om zijn route te bepalen en de toerist als ‘selfie’ apparaat, een hedendaags equivalent van de romantische Claudespiegel.”

Waarom schrijf ik jullie hierover en waarom is dit een onderdeel van een Masterthesis? Ook voor deze twee traditioneel gescheiden rollen: die van, met enige ironie, de ‘alwetende’ vader en die van ‘onwetende’ onderzoeker, geldt dat ze niet langer gescheiden zijn. Het is het gevolg van de voortschrijdende informatisering dat de traditionele opposities, of dichotomieën, ‘als cultuur en technologie, kunst en handel, arbeid en vrije tijd’

⁹ Bauman, Z. (2012). *Vloeibare Tijden, leven in een eeuw van onzekerheid*. Zoetermeer: Klement. Blz.47-77

¹⁰ Als we een steekproef nemen dan worden de voorpagina's van nieuwskranten gedomineerd door drie uitingen: nieuws over vluchtelingen of terroristen en advertenties voor de doelgroep: exotische vakantie-reizen en last minute aanbiedingen, de toerist.

¹¹ De Claudespiegel, verwijzend naar de 17e eeuwse landschapschilder Claude Lorrain, was een soort achteruitkijkspiegel, bollend en polariserend zoals we nu de groothoeklens en de zonnebril kennen die voor zwaardere kleuren zorgt, voor Engelse wandelaars rond 1800 (toeristen dus) om op die manier intenser van het pittoreske landschap te genieten. Delpeut, P. (2009, 05 29). NRC. Opgeroepen op 10 10, 2016, van www.nrc.nl/nieuws/2009/05/29/handzame-vergezichten-11733629-a1311726

opgelost worden.¹² De wereld is economisch gezien mondiaal geworden. Wat ergens aan de andere kant van de wereld gebeurt, heeft effect op ons. En omgekeerd heeft onze dagelijkse realiteit impact op, meestal voor onszelf, onbekende plekken op de wereld. Die mondialisering gold al langer, maar kende nog een zekere ‘natuurlijke’ vertraging. Althans zo zien we dat nu, tegenwoordig is de mondialisering er een die opereert met de snelheid van het licht. Als een bank als de Lehman Brothers (september 2008) in Amerika omvalt betekent dit onder meer dat wij in Nederland meer belastingen moeten afdragen.¹³ De Poolse socioloog Zygmunt Bauman spreekt in dit verband over vloeibare tijden¹⁴ (Liquid Modernity) en de Belgische filosoof Lieven de Cauter wijst ons op de, intussen mondiaal gezien, permanente geldende uitzonderingstoestand.¹⁵ In deze ‘middeleeuwse realiteit’ waarin feodale verhoudingen terugkeren met multinationals als machthebbers en consumenten als hun lijfeigenen groeien jullie op. Nu zes en drie jaar, in het begin van de 21ste eeuw, zonder dat jullie daar direct de implicaties van ervaren. Het voelt regelmatig als ongepast, onethisch, om tijdens een studie kunsteducatie over andere dingen na te denken dan zoals ze hierboven net zijn aangehaald. Wat is het waard om in deze richtingloze tijden me druk te maken over een theoretisch kader voor zoiets als digitale studies? Want dat is de vraag waar ik mee worstel. Hoe ziet een theoretisch kader, voor een Digital Studies binnen de opleiding Design van Academie Minerva eruit? Mijn antwoord daarop vormt dit schrijven. Dit werk bevat slechts een gedeeltelijk antwoord op die vraag. Eigenlijk kunnen jullie dit schrijven als een verkenning beschouwen en op zijn best als een uitgebreide proloog op dat theoretisch kader. Die proloog draait om het model: *‘the Body, the Book and the Button’* en heeft bovenal als doel het thematiseren van hoe onze cognitie samenhangt met deze drie media en in het verlengde daarvan het problematiseren van het medium/technologie in het bijzonder dus *‘the Button’*.

Waarom dan geen ander onderwerp onderzoeken, iets in de trant van: strategieën voor de hedendaagse geëngageerde ontwerper, nieuwe scenario’s voor een verwarde wereld middels social design of nog extremer kunst en het politieke? Zou dat geen richting kunnen geven aan die bezorgdheid vraag ik me soms af. Om verschillende redenen koos ik ervoor om dit model van *‘the Body, the Book and the Button’* uit te werken. Paradoxaal

¹² McLuhan, M. (2002). *Media begrijpen, de extensies van de mens*. Amsterdam: Nieuwezijds. Blz. 369

¹³ https://nl.wikipedia.org/wiki/Lehman_Brothers

¹⁴ Bauman, Z. (2012). *Vloeibare Tijden, leven in een eeuw van onzekerheid*. Zoetermeer: Klement.

¹⁵ Cauter, L. d. (2015). *Metamoderniteit voor beginners, filosofische memo’s voor het nieuwe millennium*. Nijmegen: Vantilt

genoeg volg ik daarin naar mijn idee, het adagium van Lieven de Cauter: 'pessimisme in theorie, optimisme in praktijk'.¹⁶ Dit schrijven is een theoretisch onderzoek dat pessimisme zou impliceren, maar dit schrijven is tegelijkertijd het resultaat van een artistieke praktijk en vereist dus optimisme. Daarmee kent dit werkstuk geen duidelijk onderscheid tussen theorie en praktijk. Is het daarmee vloeibaar, een 'hybride'? Misschien, maar dat is niet bedoeld als een soort opportunistische hipheid. Ik ben me terdege bewust van de kritische betekenis van Baumans 'vloeibare tijden': kansen voor enkelen en onzekerheid voor velen.¹⁷ Het in de 'vorm' volgen van die vloeibaarheid, het ontbreken van een duidelijke grens tussen theorie en praktijk, levert dan een inhoudelijke discrepantie op en een methodologisch risico. Ik beschouw Baumans analyse als een theoretisch model om grip te krijgen op verscheidene complexe fenomenen die nauw met elkaar samenhangen. Een model dat het kritisch denken mogelijk maakt om onze tijd te diagnosticeren, die hij duidt met de term 'Liquid Modernity'. Die analyse, met nadruk op de term moderniteit, beschouw ik van cruciaal belang voor dit theoretisch kader en hangt nauw samen met de implicaties van 'the Button', iets waar Bauman niet zozeer op wijst. Dat is een eerste reden om niet van dit onderwerp af te wijken. Dat ik daarin een andere vorm hanteer dan de manier waarop Bauman zijn onderzoek in kaart brengt, meer als klassieke literatuurstudie, komt voort uit het feit dat ik het medium problematiseer, met inbegrip van het lineaire schrift. Dat betekent niet dat ik het lineaire schrift afwijs. Wel dat ik de 'disciplinerings' door het medium als problematisch ervaar. In die zin dat *Wat* wij (kunnen) kennen nauw samenhangt met *Hoe* wij dit kennen. Om die reden is dit werkstuk niet alleen een zo helder mogelijk rapporteren van onderzoek, maar ook een artistiek onderzoek, naar de kenmogelijkheden van het medium zelf. De onderzoeksvraag is daarmee tweeledig op te vatten: *hoe* ziet een theoretisch kader eruit betreft dus niet alleen de inhoud maar ook de vorm. Of eigenlijk wijs ik, bij wijze van experiment, dit onderscheid af. De van de reguliere onderzoeksrapporten

¹⁶ Idem. Blz. 237

¹⁷ De kritische betekenis van Baumans vloeibare tijden is onder andere: kansen voor enkelen, onzekerheid voor velen. De pijnlijke ironie is natuurlijk dat dit werkstuk voor de Master Kunsteducatie er niet was geweest zonder die 'vloeibare tijd'. Het volgen van een master wordt 'verkocht' als life long learning en als een uitgelezen kans bij de tijd blijven maar kent eveneens de harde realiteit van 'overbodig' worden in het geval van het weigeren of mislukken van zo'n studietraject. (Bauman wijst daarop in 'Liquid Life' pagina 128) In de afgelopen tweeëneenhalf jaar heb ik gemiddeld 5 avonden in de week zitten studeren, met plezier, maar ook altijd met jullie in mijn achterhoofd. Dit werkstuk alleen aan jullie opdragen is op zijn minst noodzakelijk maar dit onderdeel is specifiek voor jullie geschreven. Lieve Luca, Zenne en Carmen, Mia Vita mille grazie!

afwijkende vorm, komt voort uit de gevolgde hypothese dat *wat* wij kennen bestaat bij de gratie van *hoe* we dat kennen. In deze rapportage verwerk ik de uitkomsten van het onderzoek zelf. Daarmee loop ik het weloverwogen risico dat ik het onderzoek en de uitkomsten ‘besmet’ met ambivalentie. Je zou ook kunnen stellen, om de connotatie met de modieuze term hybride te vermijden, dat ik teruggrijp op de bijna vijfhonderd jaar oude humanistische traditie van het essay. Zoals Michel de Montaigne (1533-1592) dat voor het eerst ontwikkelde en Louis Stiller samenvat als ‘persoonlijk onderzoek voor algemeen nut’.¹⁸

Een andere reden, Luca en Zenne, om toch het onderwerp ‘*The Body, the Book and the Button*’ te kiezen, is dat deze brief aan jullie de context vormt voor de rest van dit essay. Die context is breder dan alleen zoals die gevormd wordt door studenten vormgeving aan een kunstacademie als Minerva. Die context en de reden waarom ik het ontbreken van ‘digital studies’ op een kunstacademie betreurt, vereist het adresseren van de noodzaak voor een dergelijke opleiding. Enerzijds ligt deze noodzaak in de digitale technologie zelf, anderzijds in de huidige ‘vloeibare moderne’ staat van de wereld. Waarbij het ene ‘grote’ perspectief van mondiale dilemma’s niet los te zien is van de voortschrijdende digitalisering, te reduceren tot het kleine perspectief van ‘the Button’. Het ‘wapenen’ van mijn studenten, als Luuk en Jan, om in deze mondiale context van betekenis te kunnen zijn, met als inbreng dit alternatieve model van culturele evolutie, betekent mogelijk dat ik hier een te grote broek aantrek en het risico loop om als onderzoeker te mislukken. Het zij zo.¹⁹

Om die urgentie voor een ‘digital studies’ te adresseren kom ik terug op waarom het neoliberale en het neoconservatieve zich complementair, als een elkaar versterkend tweeluik, verhouden. En hoe in de mondiale wereld alles met alles samenhangt of we dat nu leuk vinden of niet. Een belangrijke bron voor het formuleren van het model ‘the Body, the Book and the Button’ is het werk van de Franse technologie filosoof Bernard Stiegler. Hij vertrekt vanuit de hypothese dat de mens technologisch van aard is. Dat wil zeggen dat onze natuurlijke staat een gemankeerde staat is en we onszelf compleet maken met technologische protheses. Maar hij stelt ook dat dit op zichzelf geen probleem is aangezien dit onze natuurlijke staat is.²⁰ We zijn, in de woorden van de Nederlandse filosoof Jos de Mul: ‘kunstmatig van nature’.²¹ Stiegler hanteert daarbij onder meer

¹⁸ Stiller, L. (2007). *Essays schrijven, van columns tot persoonlijke essays*. Amsterdam: Augustus. Blz. 14

¹⁹ Mijn pedagogische rol weegt blijkbaar zwaarder.

²⁰ Stiegler, B. (2014). *Per toeval filosoferen*. Zoetermeer: Klement.

²¹ Mul, J. d. (2014). *Kunstmatig van Nature: Onderweg naar Homo Sapiens 3.0*. Maand van de Filosofie.

een dynamisch en interacterend model van drie elementen: *het individuele, het collectieve en het technologische*. Een model waarbij we de afzonderlijke elementen of actoren kunnen onderscheiden maar nooit los van elkaar kunnen zien. Het is een theoretisch model, vergelijkbaar met dat van Bauman, om al denkend grip te krijgen en niet zozeer om iets te kunnen aanwijzen als behorend tot het een of tot het ander. Met andere woorden, als we bijvoorbeeld spreken over het individuele veronderstelt dat de aanwezigheid van de andere twee actoren; het collectieve en het technologische.²² Waarbij Stiegler ook taal als technologie ziet en daarom stelt dat filosofie fundamenteel de vraag naar technologie betekent.²³

Voor Stiegler is binnen de huidige, door technologie gedomineerde samenleving, de onduidelijke rol die de politiek heeft aangenomen ten aanzien van de technologie problematisch. Politiek die naar zijn idee niet alleen de dynamiek van de relatie tussen het collectief en het individu betreft, in de klassieke zin een rechtvaardige verdeling van welvaart en goederen, maar alle drie domeinen behelst, aangezien we als mens fundamenteel gezien technologisch van aard zijn. In het neoliberalisme, het overheersende model voor de economie en in wezen een concurrentiestrijd, laat de politiek de technologie over aan de markt die gericht is op lustbevrediging en daardoor het individu en het collectief reduceren tot uitsluitend consumenten in plaats van burgers: 'Het hoofdprobleem van de industriële samenleving is dus de modificatie van de gedragswijzen van de individuen waaruit de samenleving bestaat die geen burgers meer worden genoemd maar consumenten, terwijl het object van consumptie, de koopwaar, de voornaamste operator van de socialisering van de individuen is geworden.'²⁴ Het eenzijdig thematiseren van cognitie en het problematiseren van de rol van technologie daarin, alleen vanuit de technologie zelf, is onvoldoende om de urgentie voor Digital Studies voelbaar te maken. Vanuit het

²² Een interessante meer feminiene variant van de mens als technologische aap is de publicatie: 'The artificial ape, how technology changed the course of human evolution' van Timothy Taylor. Over het algemeen leggen de techniekfilosofen, bedoeld of onbedoeld even buiten beschouwing gelaten, een nadruk op een meer masculiene variant van de paleo-technologie: speren, vuur, ijzer etc. Taylor wijst op de veruitwendiging van de baarmoeder middels de draagdoek waardoor de mens een artificieel buideldier werd. Hierdoor, zo is zijn betoog, konden vrouwen onvolgroeide baby's ter wereld brengen waarbij de omvang van het brein juist kon toenemen. Zie hier de meest letterlijke impact van de veruitwendiging van 'the Body' die verinnerlijkt werd door dit zelfde lichaam door baby's met een groter brein (cognitief vermogen) te baren. Taylor, T. (2010). *The artificial ape, how technology changed the course of evolution*. New York: Palgrave Macmillan.

²³ 'Het eigenlijke object van filosofie is dus technologie'. Stiegler, B. (2014). *Per toeval filosoferen*. Zoetermeer: Klement. Blz. 34

²⁴ Stiegler, B. (2014). *Per toeval filosoferen*. Zoetermeer: Klement. Blz. 107

model van Stiegler; hoewel dus onscheidbaar, wil ik ook de rol van het individuele en het collectieve benadrukken, door hier de contouren van het politieke aspect te schetsen. Herkenbaar in de neoliberale economische globalisering enerzijds en een neoconservatieve politiek anderzijds. Ik hoop duidelijk te maken dat deze twee ogenschijnlijk diametraal tegenoverliggende opvattingen direct gerelateerd zijn. Omdat de drie actoren wel te onderscheiden maar niet onscheidbaar zijn verbind ik deze daar waar mogelijk met het technologische. Voor het belichten van dat politieke (de rechtsbevoegde bemiddeling tussen individu en collectief) bedien ik me vooral van het werk van de eerder aangehaalde denkers Zygmunt Bauman en Lieven de Cauter.

Als we Zygmunt Bauman volgen confronteert de hedendaagse politieke realiteit ons, met het ontbreken van een eenduidige, voor ons handelen richtinggevende, oriëntatie. In zijn publicatie 'Vloeibare tijden, leven in een eeuw van onzekerheid' benoemt hij vijf ontwikkelingen die aan die (post)moderne onzekerheid bijdragen.²⁵ Allereerst de overgang van vaste naar vloeibare moderniteit; sociale structuren veranderen sneller dan dat iemand zich er op in kan stellen. Ten tweede het uiteen gaan van macht en politiek; de politiek besteedt haar taken uit aan de markt en reduceert de burger zo tot consument. Ten derde het afschaffen van het solidariteitsbeginsel met in het verlengde daarvan het vierde element van de posthistorie; er zijn geen horizonnen meer die een lange termijn handelen richting geven. Al het handelen is gericht op het nu. En ten slotte een hyperindividualisme, reflexiviteit; alle verantwoordelijkheid ligt bij het individu, dat binnen de eigentijdse grilligheid alle mogelijkheden moet kunnen overzien en flexibel moet zijn.²⁶ En hij vat de ontwikkeling naar deze vijf oriëntaties samen met drie metaforische archetypes: de boswachter (christelijke middeleeuwen), de tuinier (rationele moderne tijd) en de jager (vloeibare moderniteit). 'Wij zijn tegenwoordig allen jagers of behoren dit te zijn, zegt men: en wij worden aangemaand of gedwongen ons zo te gedragen, op straffe van uitsluiting van de jacht zelf prooi te worden' zo analyseert Bauman.²⁷ Als we deze vijf door Bauman beschreven oriëntaties en de metafoor van de jager samenvoegen en in relatie brengen met 'the Button' dan

²⁵ Waar Bauman in eerdere publicaties de postmoderniteit nog zag als een emancipatie uit de 'zuiveringsneurose' van de moderniteit, zichtbaar in de obsessie met de 'besmetting' van dingen door ambivalentie, concludeert hij hierin dat postmoderniteit de moderne tegenstelling arm/rijk reproduceert in consument/producent en immigrant/toerist. Bauman, Z. (2012). *Vloeibare Tijden, leven in een eeuw van onzekerheid*. Zoetermeer: Klement.

²⁶ Idem. Blz.15-19

²⁷ Idem. Blz.132

ontstaat er het beeld van de burger als consumerend fotograaf of fotograferende consument: *de Toerist*. Laat ik dat toelichten.

Dit werkstuk behelst het adresseren van dat *wat* we kennen bovenal bepaald wordt door *hoe* we dat kennen, daarmee impliceer ik niet dat de camera ‘schuldig’ is aan de vloeibare moderniteit. Wel is deze exemplarisch voor hoe nauw onze cognitie, middels het (fotografisch) apparaat, en vloeibare moderniteit verweven zijn. In de 19e eeuw en begin 20e eeuw was de camera vooral een mogelijkheid om onze wereld te documenteren in een soort miniatuurversie, het conserveren van het tijdelijke. Dit gebruik belichaamde de rationele moderniteit. We werden ons ook bewuster van die tijdelijkheid doordat de ‘schimmen’ uit het verleden ons ineens herinnerden aan hoe dingen er eerder hadden uitgezien.²⁸ De camera was bovenal gericht op de wereld om ons heen en die te verzamelen in een minimuseum, of in de beschrijving van Susan Sontag: ‘en dit is het machtigste resultaat van het fotografisch avontuur; we hebben het gevoel gekregen dat we de hele wereld in ons hoofd kunnen bevatten als een bloemlezing van plaatjes’.²⁹ Sontag wijst ons hier op het samengaan van jagen en avontuur in de handeling van het fotograferen, we ‘schieten’ immers een plaatje. Het jagen van de *elite* op bijvoorbeeld de ‘big-five’ in Afrika is vervangen door de voor een *iedereen* toegankelijke fotosafari in Afrika of in iedere willekeurige historische stad. De camera maakt van ons allemaal een *toerist*. De eerste fotografen gingen nog letterlijk verscholen gingen onder een doek. Met deze onbedoelde moderne camouflage konden ze als afstandelijke en onzichtbare beschouwer de wereld documenteren. De hedendaagse mobiele telefoon kent twee lenzen, een gericht op de omgeving en een lens speciaal aangebracht voor het zelfportret, de ‘selfie’. En daar komt de reflexiviteit, het hyperzelfbewustzijn, van Bauman de hoek om. Van neutrale sluipende ‘jagende’ beschouwer, van het (ope)rationeel in kaart brengen van de wereld, naar een hyperindividualisme. Varianten die eveneens een complementair tweeluik vormen, gekenmerkt door een verzameling die voortdurend incompleet is. Niet Verlichting óf Romantiek, de camera is beide. In dat verzamelen schuilt een van de disciplinerende krachten van fotografie: dat het ons het gefotografeerde object doet toe-eigenen, maar dat die honger nooit gestild kan worden. In de woorden van Sontag: ‘Het betekent dat je je tegenover de wereld opstelt in een bepaalde relatie die hetzelfde gevoel geeft als kennis, met andere woorden: macht’.³⁰ En waar in de kunsten eerst de geestelijken en vorsten

²⁸ Munnik, R. (2013). *Tijdmachines, Over de technische onderwerping van vergankelijkheid en duur*. Zoetermeer: Klement. Blz. 218

²⁹ Sontag, S. (2008). *Over fotografie*. Amsterdam: de Bezige Bij. Blz. 11

³⁰ Idem, Blz. 12

het onderwerp bepaalden, veranderde dat met de ontwikkeling van de natiestaat in het instituut van de kunstacademie. Dit instituut van burgerlijke verheffing heeft het als hoeder van de goede smaak moeten afleggen tegen de individuele mogelijkheid van het fotoapparaat om zelf te bepalen wat de moeite waard is. Het politieke van een academie, in de zin dat deze leidend is voor de esthetica, wordt onbedoeld uitbesteed aan de burger die gelijktijdig beeldproducent én consument werd. De wereld wordt een supermarkt van plaatjes. Die macht is, net zoals eerder voor een vorst of paus, verslavend (of corrumperend) en als een machtswellustige soeverein is onze eigen autobiografie leidend. Beeldhonger laat zich alleen vullen door steeds weer op jacht te gaan waardoor we met niemand solidair hoeven te zijn. Het fotoapparaat emancipeert ons van gezag, maar reduceert alle anderen op onze foto's tot inwisselbare rekwisietsen voor de aaneenschakeling van het eeuwige nu. Waar Bauman de politiek nog aanwijst als actor die de macht uitbesteed, en daardoor debet is aan de vloeibare moderniteit, is het mogelijk de disciplinerende door het (foto)apparaat die de gemiddelde burger zich allang eigen heeft gemaakt waardoor die deze ontwikkeling als minder problematisch ervaart dan Bauman. Met andere woorden: het fotoapparaat heeft ons allang vertrouwd gemaakt met de vijf eigenschappen die Bauman nog kritisch beschrijft. Dan is vloeibaar niets anders dan een risicovol avontuur in het eeuwige nu van de jachtvelden van (af-)beeldende reflexiviteit waarin we ons niets gelegen liggen aan de bekommelingen van anderen, in het koninkrijk van Ik is iedereen onderdaan, de consument als infantiele Zonnekoning.³¹ De naam Nikon, van een van de grootste camerafabrikanten, is een samentrekking van twee bedrijfsnamen, ontstaan na de fusie van twee Japanse firma's. Maar de slogan 'I am Nikon' waarmee de reclamecampagnes van de camerafabrikant gepaard gaan zijn ironisch etymologisch toeval daar het Japanse *nikkô* zonlicht betekent. Is de reclameslogan 'I am Nikon' dan een surrealistische cryptogram voor *'Ik ben de Zonnekoning'*?

Het mobiele fotoapparaat, exemplarisch voor de vloeibare moderne tijd, suggereert een vrijheidsideaal, risicovol en onzeker misschien, maar door de archetypische beloften van de commercie een avontuur waarin iedereen die een beetje kan 'calculeren' als winnaar uit de bus kan komen.³² Paradoxaal genoeg, zoals vele moderne fenomenen, creëert het een 'beeld' van de ander en het andere als buitenstaander, als

³¹ Het is wellicht niet voor niets dat frivole werk uit het begin van de 20e eeuw van het welgestelde kind en amateur fotograaf Jacques-Henri Lartique pas sinds 1964 onderdeel is geworden van de fotografische canon.

³² Flusser, V. (2007). *Een filosofie van de fotografie*. Utrecht: IJzer, Blz. 69

object. Het fotoapparaat maakt van mensen en gebeurtenissen dingen. En daarin tekent zich een vergelijkbare ontwikkeling af in de fotografie als in de moderniteit zoals Bauman deze beschrijft, van vast naar vloeibaar. De eerste fotografen, nog bepakt en bezakt met een complete doka, ervoeren met een objectief beschrijvende intentie de ander en het andere nog als exotisch en opwindend en portretteerden met een naïeve eerbiedigheid. In het Ik-koninkrijk is de ander, zodra het zich niet als rekwisiet gedraagt, een potentiële bedreiging. De ander omvat of kent immers niet de 'spelregels' van het Ik-koninkrijk. In onze eigen virtuele vorstendom, kunnen we ons identificeren met vorsten aan de andere kant van de wereld, maar niet meer met de landloper en de bedelaar. En waar de vloeibare tijd ons een eigen (virtuele) kasteel belooft, door een neoliberale economische globale politiek, betekent het tegelijkertijd een concept van de ander als een (potentiële) bedreiging en een strijd van allen tegen allen. Want als iedereen soeverein is, is niemand Soeverein zo lijkt Lieven de Cauter te suggereren in 'Metamoderniteit voor beginners'.³³ En waar geen Soeverein is, een gezaghebbende macht die voor een gehele gemeenschap geldt, is er ook geen Wet, zo stelt hij vast naar onder meer de beschrijvingen van Hobbes.³⁴ De neoliberale economische politiek kent daarmee, als een soort Siamese tweeling, gelijktijdig een neoconservatieve politiek die bovenal gericht is op veiligheid. En deze Hobbesiaanse natuurtoestand als politieke leidraad, betekent dat als niemand de Soeverein erkent, we in anarchie (uitzonderingstoestand) leven. Of als de soeverein de wet buiten werking stelt leven we feitelijk in een dictatuur (noodtoestand). Ook hier lijkt het credo van vloeibaar op te gaan. Beide toestanden zijn tegelijkertijd actief in de wereld, zowel de uitzonderingstoestand als de noodtoestand. Het confronteert ons met fenomenen als 'permanente noodopvang' voor vluchtelingen en plekken als Guantanamo Bay voor (vermeende) terroristen. De noodtoestand geldt in Frankrijk en Turkije en natuurlijk in grote delen van het Midden-Oosten, Afrika en Afghanistan. Maar het laat zich ook in minder dramatische voorbeelden zien: de stad is niet meer een plek van bescherming maar is een aaneenschakeling van burchten en grensgebieden die binnen en buiten markeren. Een fortificatie, en we volgen nog steeds de Cauter, in architectuur en stedenbouw, of eufemistisch een 'verdorping', die vertrekt vanuit wantrouwen. De openbare ruimte die er noodgedwongen moet zijn, is gereduceerd tot een commerciële ruimte waar landlopers en bedelaars onze winkelbeleving verstoren. Omdat

³³ Cauter, L. d. (2015). *Metamoderniteit voor beginners, filosofische memo's voor het nieuwe millennium*. Nijmegen: Vantilt.

³⁴ Idem. Blz. 104

die openbare ruimte zich niet laat ommuren, hangen steden vol met camera's die toezicht houden op onze veiligheid. Of in de woorden van de Cauter: 'Posthistorisch is dan de nieuwe middeleeuwen, waar neotheocratie, een kapitalisme met bijna feodale praktijken (boeren als lijfeigenen van multinationals, kinder- en slavenarbeid) de politiek van angst, veiligheid en repressie (en dus inbreuken op privacy en grondrechten) en uiteraard 'verburchting' hand in hand gaan'.³⁵ Als we de Cauters metamoderniteit, en hoewel hij een andere term hanteert deelt hij via een andere weg veel inzichten met Bauman, nu in verband brengen met Sontags analyse van de foto, de handeling en het apparaat, betekent het mogelijk dat in het geïndustrialiseerde westen, in het ik-koninkrijk dat we beide uitzonderingstoestanden hebben geïnterneerd: degenen die niet als *terrorist* of *vluchteling*³⁶ zijn aangemerkt zijn *toerist* geworden. Wederom, we volgen Sontag, in het (fotografisch) kolonialisieren van de wereld om ons heen, zijn we onverzadigbaar en worden we heen en weer geslingerd door anarchie en individualistische soevereiniteit. We erkennen geen wet van bovenaf: wij bedienen het (foto)apparaat en het apparaat staat ten dienst van ons als een mechanische hofhouding in zakformaat. Althans dat is de aanname van de *toerist* en de belofte van de commercie. (de eerder beschreven feedbacklus) Daarmee zijn we soeverein in onze eigen (visuele) vorstendom en bevoegd om de Wet buiten werking te stellen en daarmee de noodtoestand uit te roepen. Als ik 'zus of zo' besluit dan dient de rest te volgen. Welkom in de metamoderne schizofrenie van de selfie-fotograaf: gelijktijdig *soeverein én anarchist*.

Is dit een tot somberheid stemmende realiteit? Ook Stiegler benadrukt hoe door een afzijdige politiek de technologie beheerst wordt door de markt. De tegengestelde implicaties van dit neoliberale marktdenken voor het collectieve en het individuele, juist doordat het technologische, en de intrinsieke aard van technologie een innovatiedrift die versnelt, betekent dat het de andere twee elementen overheerst. En onder de noemer/belofte van vrijheid wordt ons diezelfde vrijheid ontnomen. Het is de culturele industrie die onze cognitie, ons gedrag en onze ideeën conditioneert: 'De samenleving van de industriële temporele objecten verandert zo onze existenties in geprefabriceerde series van clichés die men aaneenschakelt zonder er al te veel van te merken'.³⁷ Met andere woorden: wij vervangen onze eigen temporaliteit met die van de culturele industrie. Deze adoptie leidt ertoe dat wij niet meer bepalen

³⁵ Idem. Blz. 194.

³⁶ Binnen de hedendaagse openbare ruimte wellicht synoniemen voor de middeleeuwse landloper en de bedelaar

³⁷ Stiegler, B. (2014). *Per toeval filosoferen*. Zoetermeer: Klement. Blz. 99

hoe wij onze tijd ervaren maar dat we geregeerd worden door de technologie. Op dat moment wordt, in mijn ogen, technologie problematisch. Omdat de politiek zich als het ware heeft uitgeleverd aan de markt blijft er voor de overheid als soeverein niets anders over dan macht. En is de overheid al bijna gedwongen een 'ander' als bedreiger aan te wijzen, om zichzelf als machthebber te legitimeren voor het beschermen van haar inwoners.³⁸ En dan doet zich een merkwaardige paradox voor: in naam van de vrijheid en de emancipatie van het individu, die gereserveerd is voor de markt, ontwikkelt de politiek gelijktijdig een tegenovergesteld, of misschien juist in het verlengde van dit marktdenken, een perspectief op datzelfde individu als een natuurtoestand van ieder voor zichzelf. Vormen neoliberal marktdenken en neoconservatieve machtspolitiek een anti-humanistisch tweeluik?

Lieve Luca en Zenne, deze bespiegeling stemt niet vrolijk, maar is er dan geen ontsnappen aan? Waar is het eerder benoemde optimisme gebleven? Lieven de Cauter geeft ons een handreiking, met een merkwaardige voetnoot³⁹ van Immanuel Kant, door fictie als mogelijksvoorwaarde bewust toe te laten. We moeten doen alsof: 'Dat brengt misschien geen collectieve bevrijding maar wel opluchting: Het plan is dus een alsof: als we *doen alsof* er een plan is, kunnen we het uitvoeren, maar als we het plan laten varen, dan zal er alleen tirannie en chaos heersen.'⁴⁰ Dit betekent voor de Cauter dat we de kosmopolitiek moeten kunnen denken, alsof deze mogelijk is. Als we teruggaan naar het model '*the Body; the Book and the Button*' betekent het dat als we Stiegler volgen, deze niet los van elkaar te zien zijn. Bovenstaande maakt impliciet duidelijk dat 'the Button' en 'the Book' met elkaar wedijveren maar lijken het lichaam als medium steeds te vergeten of in ieder geval te veronachtzamen. Daar gaat de metafoor van Bauman misschien ook scheef: in de traditionele jager-verzamelaars cultuur was het lichaam heilig, ook die van die van de opponent, dier of mens. Het is met de invloed van het apparaat dat dit lichaam van die spiritualiteit ontdaan en tot ding wordt. Maar dan worden we misschien dogmatisch in de interpretatie van zijn metafoor. Want ook Bauman geeft

³⁸ Cauter, L. d. (2015). *Metamoderniteit voor beginners, filosofische memo's voor het nieuwe millennium*. Nijmegen: Vantilt. Blz. 56

³⁹ 'Hoe het met de bewoners van andere planeten en hun natuur is gesteld weten we niet. Wanneer wij echter deze opdracht van de natuur goed uitvoeren, dan kunnen wij er ons op laten voorstaan dat wij onder onze burens in het wereldgebouw nog niet zo'n geringe rang innemen. Wellicht kan bij hen elk individu zijn bestemming in zijn leven volledig bereiken. Bij ons is het anders, alleen de soort kan dit hopen.' Idem. Blz. 138

⁴⁰ Idem. Blz. 140

ons impliciet een handreiking: *besmet* de moderniteit met *ambivalentie*, waardoor deze niet dogmatisch of misleidend kan worden. Dit schrijven wil deze onevenredigheid in cognitie/media benadrukken en het liefst een voorstel doen om dat lichaam als heidense sacraliteit te herstellen. De Cauter keert terug naar een plan, zoals mogelijk werd met de Utopie. Een mogelijkheid van het lineaire en historische schrift, niet als extremistisch maar ‘doe alsof’ het mogelijk is. Bauman doet impliciet een gestic voor het *artistieke* door het ambivalente als strategie te opperen. Als we deze twee adviezen, ambivalentie en doen alsof, betrekken op de button dan biedt de mediafilosoof Vilém Flusser ons een handreiking: zijn *spelen* tegen het apparaat is een pleidooi voor een experimentele fotografie.⁴¹ Maar ook Flusser wijst ons op de fotografie als exemplarisch voor de door apparaten beheerste wereld. We spreken niet voor niets van het bureaucratisch apparaat. En ook hedendaagse onderzoeksmethoden zijn een product van het denken in/door apparaten: richt je op de informatie, volg de handleiding (methode) en het juiste antwoord komt er vanzelf uit rollen. Kortom: volg het programma. Voor wetenschappelijk onderzoek betekent dat dus het zo zuiver mogelijk houden van de methode.⁴² Opnieuw staat ‘the Button’ pars-pro-toto voor onze posthistorische vloeibare metamoderniteit. En onze instituten (het collectieve) als wijzelf (het individuele) maken daar net zo veel onderdeel van uit als een kleinbeeldcamera (het technologische).

Alle drie media, *the Body*, *the Book* and *the Button*, bieden ons specifieke mogelijkheden om grip te krijgen op ons zijn in de wereld, onze cognitie. Maar alle drie hebben ook de neiging meester te worden over onze cognitie en existentie en dan spreken we over onvrijheid. Het is koorddans boven het ravijn? Maar Luuk en Jan, de kunstenaar als visuele vrijheidsstrijder, leren ons dat dit mogelijk is. Bovenstaande schreef ik vanuit mijn rol als voogd, een vader die zijn kinderen wegwijs wil maken in de hedendaagse posthistorische jungle. Maar als ‘doen alsof’ en ‘spelen tegen het apparaat’ de ontsnappingsclausule vormt is de les die jullie, lieve Luca en Zenne, mij hebben geleerd dat dit doen alsof en spelen met volle overgave dient te gebeuren. Passievol⁴³ doen alsof en bloedserius spelen! Die les heb ik

⁴¹ Flusser, V. (2007). *Een filosofie van de fotografie*. Utrecht: IJzer. Blz. 84

⁴² In het werk ‘Cosmopolis, de verborgen agenda van de moderne tijd’ maakt Stephen Toulmin een uitgebreide analyse en reconstructie van dit fenomeen aan de hand van de invloed van Isaac Newton en René Decartes. Toulmin, S. (1990). *Cosmopolis; the hidden agenda of Modernity*. New York: The Free Press.

⁴³ Met enige aarzeling is hier gekozen voor het begrip passie gezien de connotatie met het eenzijdige populaire gebruik, waarbij het staat voor een individualistisch niets en niemand ontziend volgen van je passie. Hier wordt het begrip passie gebruikt in de oorspronkelijke betekenis van zowel hartstocht als lijden.

ter harte genomen bij het schrijven van deze Masterthesis. Als ik wil ontsnappen aan de disciplinerende van in dit geval onderzoeksmethodieken moet ik in ieder geval *doen alsof* dat mogelijk is; en deze masterthesis is daardoor besmet met *ambivalentie* en *speelt* tegen het apparaat. Niet als het absolute antwoord want dan is deze poging *mislukt*, maar het onderzoekt alternatieven van *kritiek*. Met andere woorden het zoekt naar nieuwe *mogelijkheden* van een kritiek der digitalisering vanuit die digitalisering zelf. Deze ambivalente masterthesis als experiment is enerzijds het resultaat van regulier fundamenteel onderzoek anderzijds een bloedserieuze parodie erop. Maar Luca en Zenne, verwar dit schrijven alsjeblieft niet met een ~~artistieke~~ daad van verzet, binnen de drie categorieën: *Vluchteling*, *Terrorist* en *Toerist*, is dit product natuurlijk het resultaat van een *toerist*.









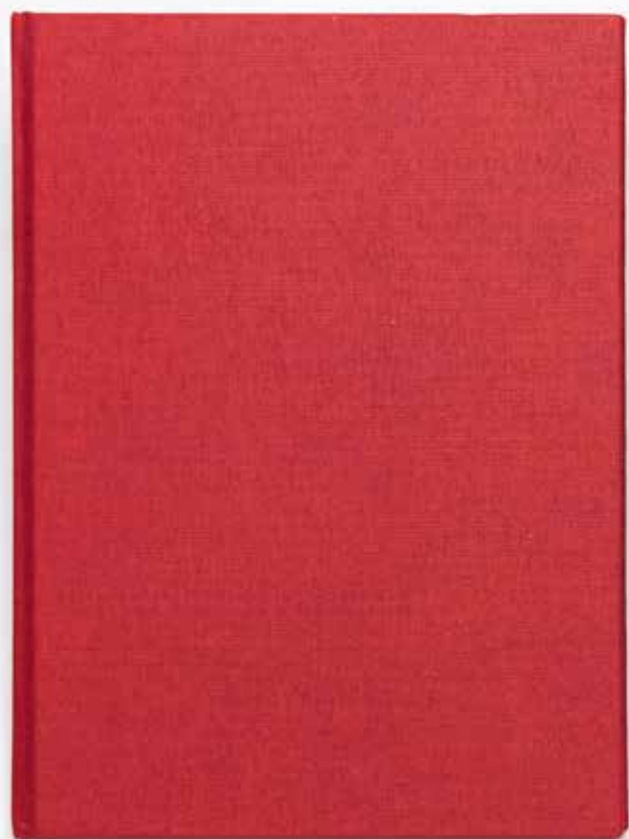


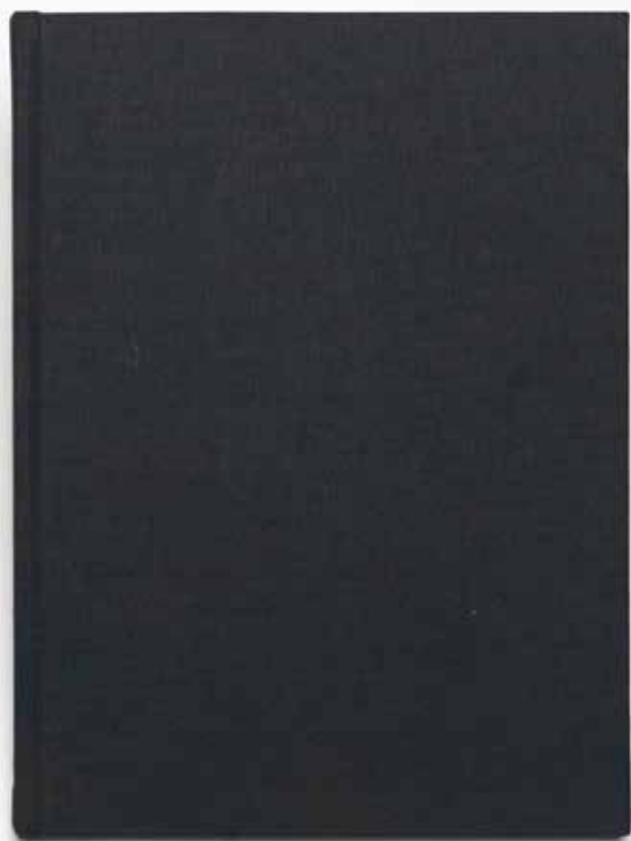


MANIFESTO OF DOUBT

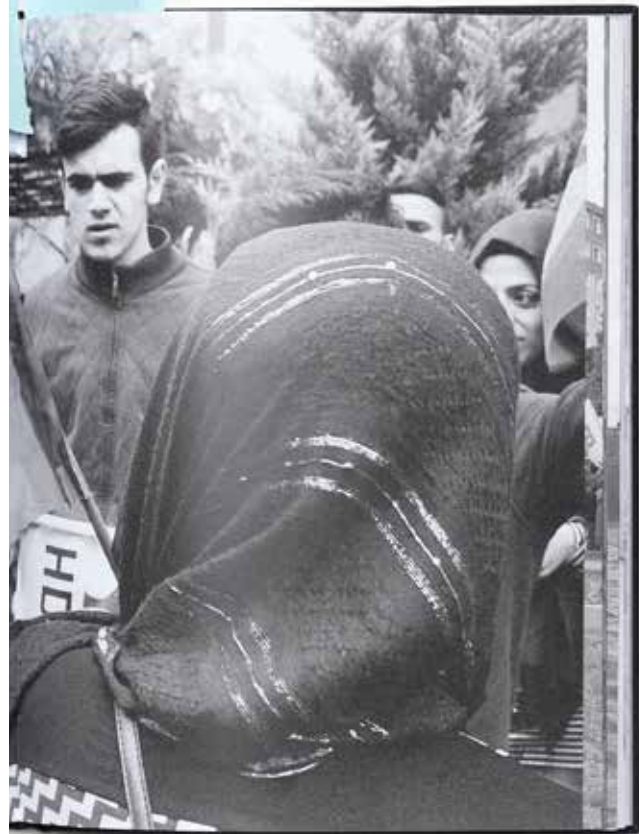
JAN HAMSTRA















...der gule bogen mang garb

...in kappell



2017: Mythen (16) ; 2015: Dreyk (15) ; 2014: Dan Arias (106) ;
2014: Kebab (10) ; 2014: Kebab (10) ; 2014: Kebab (10) ; 2014: Kebab (10)

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

...in kappell

Özgecan Aslan

I was sitting on the couch, reading something on my computer. Dogra sat on her bed on the other side of the tiny room, also reading. She seemed to be deep in to an intense horror story. Her eyes were fixed on the screen, her eyebrows raised. At this point this completely ordinary day took a unexpected turn. Without me noticing her expression turned to sadness, and she started crying. I looked up and saw the tears stream down her face. As I put my arm around her and she was going on. She couldn't breathe down a bit and was able to tell me the news.



Turkish police found the heavily injured Aslan, a 20-year-old and beaten to death while fighting to rape her. She used her pepper spray, who ended up stabbing and help from his father and a friend, only to get rid of DNA evidence. When by her clothes, since her face and arm it was beyond recognition.

After took hold of Turkey. Thousands of the streets to protest. The government got criticized for doing too little, too late. Some criticized the government for normalization of the rape of non-conservative women, aiming at statements made by president Erdoğan and other government officials, such as "you cannot make men and women equal" and "women should not laugh out loud in public". The rape and murder of Özgecan Aslan sparked a mass movement for women in Turkey. Even though the attackers were caught and sentenced to life in prison, unfortunately not much has changed on a bigger scale.

Her face was filled with sadness. I can't deal with this, this shit happens in my country' she cried. As her face changed from sadness to anger she told me about other cases of rape where the attackers had gotten reduced sentences for reasons like behaving after the arrest and wearing a veil to court. She cried because she was sad, angry and scared. Özgecan was a girl just like Dogra, a student, a non-conservative girl, a girl who had to carry proper spray because of the way people looked at her. I was right, Dogra was reading a horror story, and it terrified her.



**BY ANY MEANS
NECESSARY**

© 1954 X

7/54

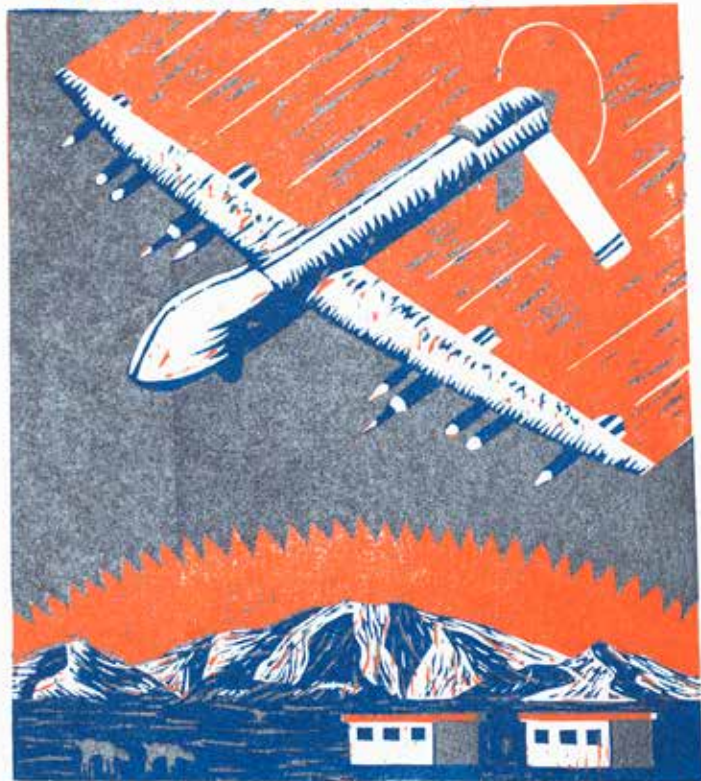
John H. Hays



THE ENEMY UNMASKS ITSELF

The enemy unmasks itself by its defensive measures.

BY IT'S DEFENSIVE MANEUVERS



M/90

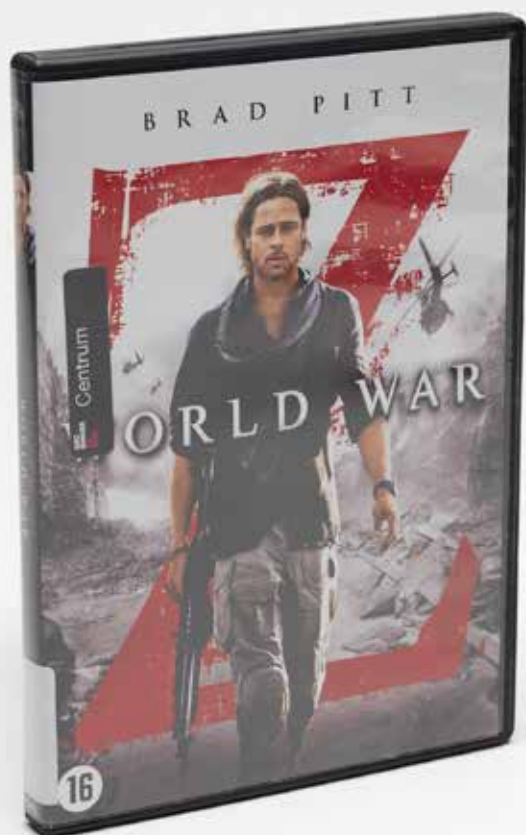
Jan Honstra

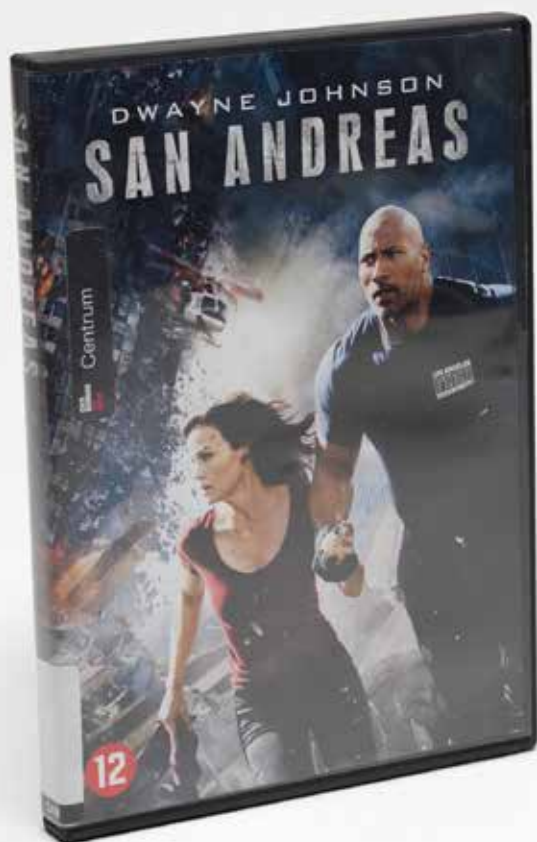
I'M JUST ANOTHER GUY



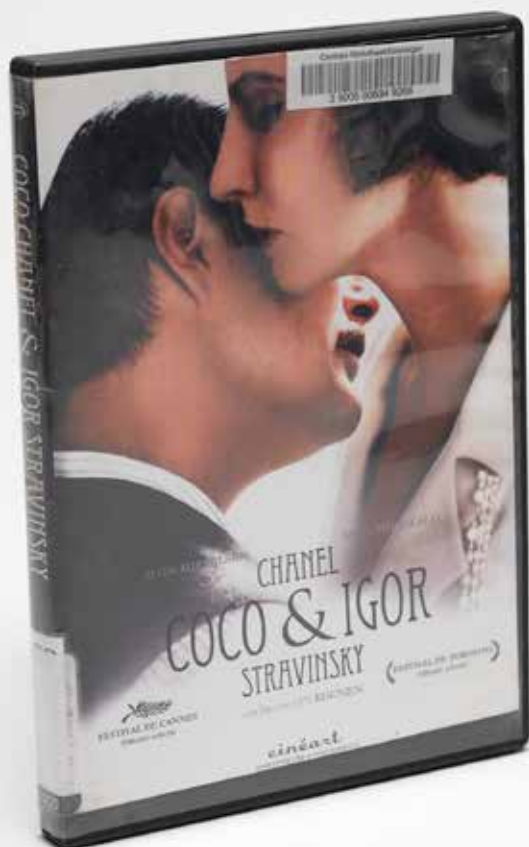
I'm just another guy who says no

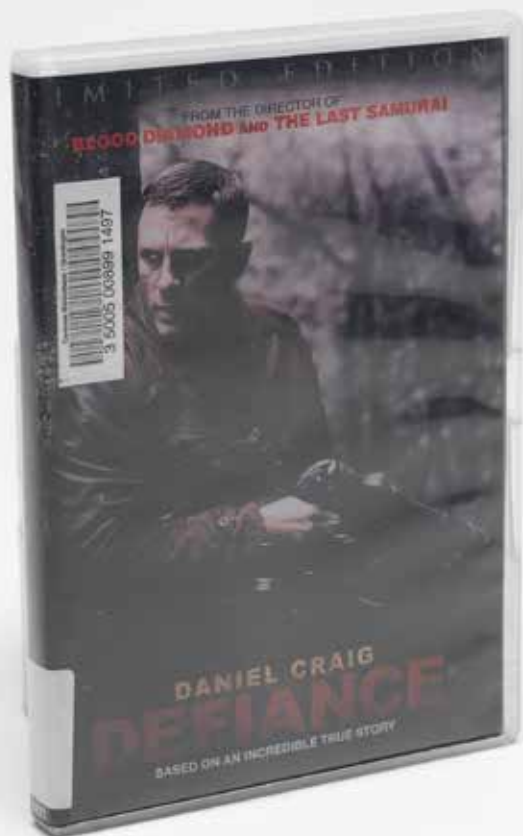
1/10

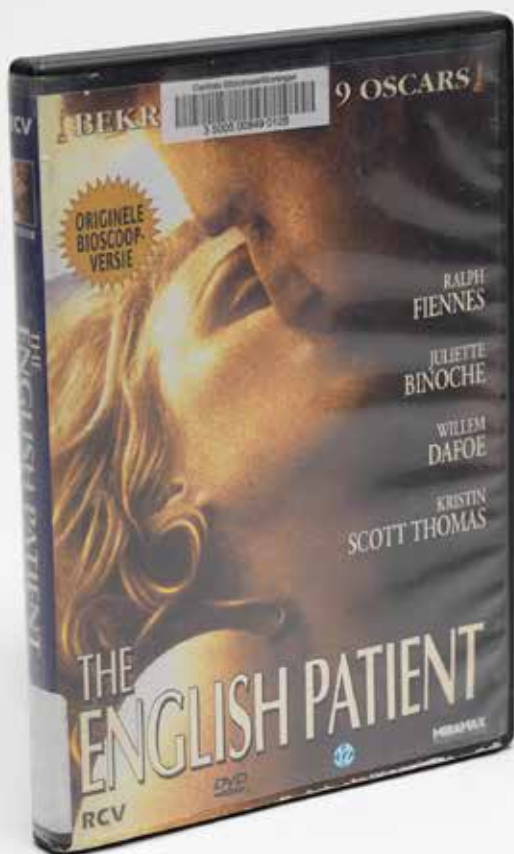


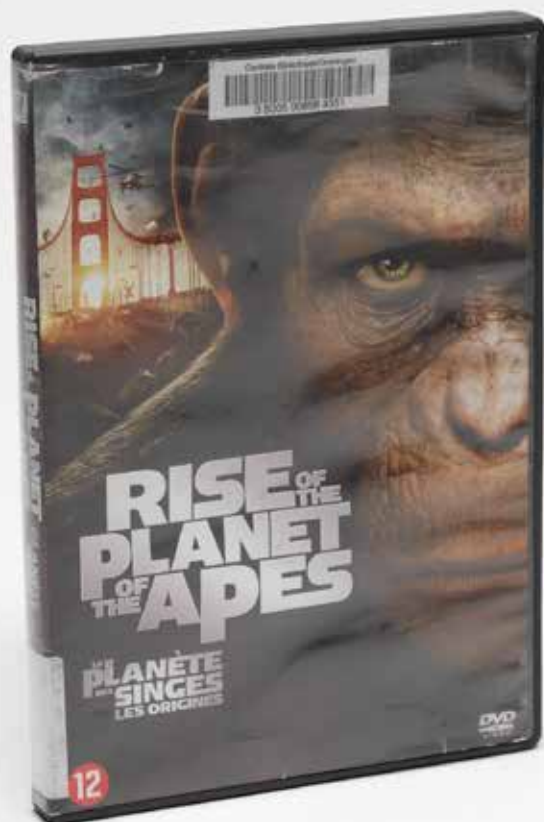














Hieronymus Bosch, *The Fight Between Carnival and Lent*, 1528, oil on panel, 112 x 165 cm, Museum of Modern Art, New York.



San Vito e i suoi

La pittura è un'opera di arte che ha lo scopo di rappresentare la realtà in modo
ideale, secondo le leggi della bellezza e della armonia. La pittura è un'arte che ha
lo scopo di rappresentare la realtà in modo ideale, secondo le leggi della bellezza
e della armonia.

chronid design®
architektur
mit karte mangel haus
nr. 333333



CRUISE STUNT!



Semi All-Inclusive cruise ****
Canarische Eilanden & Madeira

normaal 11
nu 749

749

✓ Incl. vliegtuig,
transfers, 8-dagge

Overvliegen met KLM op een Duitse
vliegtuig. De prijs is inclusief vliegtuig,
transfers, 8-dagge, 8-dagge, 8-dagge
8-dagge, 8-dagge, 8-dagge, 8-dagge

KRAS

FOX VERBODEN

Cruisekraker...



Seitenthaler 1998





Hieronymus Bosch, *The Fight Between Carnival and Lent*, 15th century. Oil on wood. The painting is divided into three panels, each depicting a different scene of carnal pleasure and indulgence.



relocations



But it is not a simple matter to get the right people, especially in the case of the 100,000 or so people who are expected to be involved in the 2000 census. The Census Bureau is currently in the process of recruiting and training a large number of people to help with the census, and it is expected that the process will be completed by the end of the year.



Adapt and flourish
 becomes a key Adaptive
 business strategy

Top10 1 2 3

Journal of Health Politics, Policy and Law
Volume 35 Number 1
February 2010

Journal of Interpersonal Violence
30(12) 2105–2120
© The Author(s) 2015
Reprints and permissions:
sagepub.com/journalsPermissions.nav
DOI: 10.1177/0886260515592201
jiv.sagepub.com

August 2001
See special
page 100
Special Advertising
Section
Page 100-101

Engineering Department
2000-2001
2002-2003
2004-2005

Downloaded by [University of California, San Diego] on 06/12/16. See the Terms and Conditions (http://onlinelibrary.wiley.com/terms-and-conditions) on Wiley Online Library for rules of use; OA articles are governed by the applicable Creative Commons License

Diamonds, apparently, are not all that they're cracked to be. A new study says that some of the world's most famous stones may be impostors. Researchers from the University of Illinois at Chicago have found that some of the world's most famous diamonds are not what they seem to be. They are, in fact, synthetic diamonds. The researchers found that some of the world's most famous diamonds are not what they seem to be. They are, in fact, synthetic diamonds.

[illegible]

Math. Institute, Friedrich-Schiller-Universität Jena, 07743 Jena, Germany

Op naar Litouwen

kt burgers als schild

duizenden burgers weggevoerd uit de Iraakse stad Mosul om hen in te zetten als 'menselijke schilden', aldus een woordvoester van de VS.



De Amerikaanse militairen zijn bezig met het opruimen van de stad Mosul. De Amerikaanse militairen zijn bezig met het opruimen van de stad Mosul. De Amerikaanse militairen zijn bezig met het opruimen van de stad Mosul.



De Amerikaanse militairen zijn bezig met het opruimen van de stad Mosul. De Amerikaanse militairen zijn bezig met het opruimen van de stad Mosul. De Amerikaanse militairen zijn bezig met het opruimen van de stad Mosul.

aar Litouwen



De mooiste
foto's uit de
wilde natuur

LITTOELICHT 200-21

De razendsnelle
rasterloze...



Relocatie



Photo: [illegible]

Oorlogsfotografie II



De Belgische korps Eilig krijgt advies over het benutten van productieve gebieden. (Foto: Agence 100/11)





Zaaierspeelgoed met het voorbeeld van de Nederlandse Landbouworganisatie (LNO)

REPORTAGE

Voor e

De Belgische ontmi
niet een als at een ve

Leontine Vanden
Linden

De Belgische ontmi
niet een als at een ve

De Belgische ontmi
niet een als at een ve

De Belgische ontmi
niet een als at een ve

De Belgische ontmi
niet een als at een ve

De Belgische ontmi
niet een als at een ve

De Belgische ontmi
niet een als at een ve





Beim Überprüfen der Ladung fand man eine

D

Verdacht

Zusammenfassung des Falles: ...

deVerdieping **rouw**

Tim Dumenil:
Ik sta hier met
grievelijke gevoelens
2016 | 11

ZATERDAG 16 JULI 2016



Terreuren

- Zijn ouders
VANDAG
- Reconstructie:
Duitsegen om veel
rampen te raken
VANDAG 4
- Trefat van dapper:
Gedichtenvindt?
VANDAG 9
- Op sociale media
was alles een en al
VANDAG 7
- Praetoria, duistert
summer 44
of verdieping 212

Reportage

Twee dagen na de aanslag
Op de vlucht naar Parijs
Ingen de stad is in staat
de politie van de
aanpak van de
aanpak van de
aanpak van de

Parijs 16 juli

De aanslag op de vlucht naar Parijs
Ingen de stad is in staat
de politie van de
aanpak van de
aanpak van de
aanpak van de

De aanslag op de vlucht naar Parijs
Ingen de stad is in staat
de politie van de
aanpak van de
aanpak van de
aanpak van de

De aanslag op de vlucht naar Parijs
Ingen de stad is in staat
de politie van de
aanpak van de
aanpak van de
aanpak van de

De aanslag op de vlucht naar Parijs
Ingen de stad is in staat
de politie van de
aanpak van de
aanpak van de
aanpak van de

De aanslag op de vlucht naar Parijs
Ingen de stad is in staat
de politie van de
aanpak van de
aanpak van de
aanpak van de

De aanslag op de vlucht naar Parijs
Ingen de stad is in staat
de politie van de
aanpak van de
aanpak van de
aanpak van de





Discretisering van het alledaagse

2.1 Push the Button

2.2 Theory / Praxis

‘Het zal één van de revolutionaire functies van de film zijn zichtbaar te maken dat de artistieke en wetenschappelijke toepassing van de fotografie, die voordien meestal gescheiden waren, identiek zijn.’ schrijft Walter Benjamin in het essay ‘Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid’¹ De door Benjamin geconstateerde gelijkgeschakeling, van wat voorheen afzonderlijke benaderingen van fotografie waren, illustreert de overgang van een teksteconomie naar een informatiecultuur. Een overgang van ‘the Book’ naar ‘the Button’. Het constituerende aspect van ‘the Book’ is zichtbaar in de manier waarop het leven is gerepresenteerd: bijvoorbeeld in de reisverslagen van epische helden en (heilige) wetboeken, of in middeleeuwse allegorieën, maar ook in de biologische definities als DNA en X-Y chromosomen. Darwins evolutieleer bijvoorbeeld ontsluit de geschiedenis van de aarde als verhaal. In die theoretische representatie betekent dat levensvormen moeten variëren in eigenschappen, die eigenschappen moeten zich kunnen reproduceren, waarbij de reproducties zich gaandeweg aanpassen aan de omstandigheden en succesvolle eigenschappen bevoordelen: ‘natuurlijke selectie’. De evolutieleer is een tragedie van een lineaire ontwikkeling: richtingloze reproductie. Het geeft ons een aantal theoretische vormprincipes: variatie, reproductie en selectie. Maar als verklaring is het een tautologie: waarom zijn er verschillende eigenschappen? Omdat levensvormen moeten variëren. Het verklaart de variatie vanuit de eigenschap van variatie. Dat is het ‘zwarte gat’ waar mathematici in gesprongen zijn. De natuur laat zich theoretisch gezien het best representeren door wiskunde. En belangrijk kenmerk van mathematische formules is dat ze universeel geldig zijn en heffen daarmee gelijktijdig iedere bijzonderheid op. De meest basale vorm van wiskunde is de discrete wiskunde. Het rekent alleen met hele getallen, met de nul en de één als meest fundamentele contrast. Het maakt dat alles in het universum, inclusief het alledaagse, onderdeel is van een zee van informatie, van nullen en enen. De voorstelling van een universum als informatienetwerk, een discreet

¹ Benjamin, W. (2008). Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid. In W. Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid, en andere essays*. Amsterdam: Boom. Blz. 34

universum, maakt dat het onderscheid theorie en praktijk als oppositie wegvalt. De ‘schriftelijke tegenstelling’ wordt vervangen door gelijktijdig concreet én abstract, gelijktijdig origineel én virtueel. Dit is waarom de mathematisering en de digitalisering samenkomen in een ‘discretisering van het alledaagse’. De term discretisering wordt ook gebruikt door Bernard Stiegler, maar krijgt hier een ruimere betekenis. Stiegler spreekt in relatie tot het technische beeld over drie episodes: het analoge, het digitale en het analoge/digitale beeld. Waarbij de laatste variant voor een discretisering van het visuele zorgt. Vergelijkbaar met de grammatisering door de standaardisering van het alfabet. En waar die standaardisering van het alfabet universiteiten en bibliotheken voortbracht, zo zou het discrete beeld ook zijn eigen universiteiten en bibliotheken moeten voortbrengen. Het fundamentele karakter van technische beelden als externe cognitie is niet dat ze beeld zijn, maar dat ze technisch geproduceerd zijn. Het beeld wordt door een *pro*-gramma (de software) voorgeschreven en maakt van technische beelden geen betekenisvolle oppervlaktes maar projectieschermen. Zowel analoge technische beelden als computermodellen zijn het product van een apparaat en het indrukken van een knop op dat apparaat: aan/uit. De nul en de één. Juist de schuine streep (de schrap) in A/D maakt dat duidelijk: analoog én digitaal. Gelijktijdig feit én algoritme, concreet én abstract, praxis én theorie. Door de gelijktijdige veruitwendiging en verinnerlijking van technologie maakt ook dat het onderscheid van programma en individuele expressie in een informaticacultuur steeds moeilijker te maken is. Zichtbaar in onder meer hoe hedendaagse commerciële technologiegiganten, zoals Facebook, ons beloven dat de Utopie slechts enkele muisklikken van ons verwijderd is. Het is een van de disciplinerende opdrachten van de digitalisering: dat theorie en praktijk niet langer gescheiden eenheden zijn. In de twee volgende artikelen wordt deze gedachtengang, de discretisering van het alledaagse, als contrast gereconstrueerd.

2.1. Push the Button

“You Press the Button, We Do the Rest” was de slogan waarmee Kodak Company, onder leiding van George Eastman, in 1888 een revolutionaire camera op de markt bracht. Niet alleen revolutionair op technologisch gebied maar vooral omdat het bedrijf een fotocamera binnen het bereik bracht van de gemiddelde Amerikaan. Fotograferen was tot die tijd een kostbare en gecompliceerde handeling. De Kodak no.1 was een camera vergelijkbaar met de huidige wegwerpcamera’s: uitgerust met een lichtgevoelige film (papier in dit geval) voor

het maken van honderd foto's. Na het opsturen van de camera werden deze ontwikkeld en afgedrukt. In tegenstelling tot de voor eenmalig gebruik bedoelde wegwerpcamera's kwam de Kodak no.1 voorzien van een nieuwe film terug bij de afzender. In het begin kende fotografie nog een soort alchemistisch aura, maar het artistieke gehalte van fotografie werd aangetast vanaf het moment dat iedereen een foto kon maken.² Voor een Kodak no.1 hoefde je geen kunstenaar en zelfs geen ambachtsman te zijn. Susan Sontag stelt dat in de parodie 'The Cameraman' uit 1928 van Buster Keaton³ dit pijnlijk duidelijk wordt gemaakt.⁴ De amateuristische cameraman (film in dit geval) maakt zijn beste opnames door onhandigheid en louter toeval, waarbij het apparaat net zo makkelijk door hemzelf als door een hem toevallig vergezellend aapje wordt bediend.⁵

In dit schrijven staat deze door een aap te bedienen 'button' centraal en licht ik toe hoe ons wereldbeeld, ons begrijpen met andere woorden onze cognitie⁶ samenvalt met dit 'kleinigheidje'. 1. De button staat hierbij allereerst pars pro toto voor het gehele fotoapparaat en de daarbij horende handeling van het produceren van technische beelden als een derde en extern geheugen. 2. Ook staat het voor het constitueren en conditioneren van onze cognitie door het 'fotografisch programma'. 3. En 'the Button' staat voor de samengang van dit fotografisch programma met een modernisering die gekenmerkt door rationalisering en mathematisering. Deze inleiding schetst de conditionering door het apparaat. De volgende inleiding legt de nadruk op het constituerende aspect van het apparaat, waarbij dient te worden opgemerkt dat beide dynamisch interacteren en niet los van elkaar te zien zijn. Om kort te gaan: fotografie en andere technisch geproduceerde beelden gaan enerzijds over de *veruitwendiging* van onze cognitie door het apparaat en anderzijds over de *gelijktijdige verinnerlijking* van het apparaat in onze cognitie. Daarin is 'the Button' exemplarisch omdat deze het latere binaire systeem van 0/1 waarop onze informatiesamenleving is gegrondvest al in zich draagt. Door de ontspanknop van de

² Badger, G. (2007). *Door het oog van de lens*. Arnhem: Terra Lannoo.

³ Sellers, D. (Producent), & Sedgwick, E. (Regisseur). (1928). *The Cameraman* [Film]. U.S.A.: Metro-Goldwyn-Mayer.

⁴ Sontag, S. (2008). *Over fotografie*. Amsterdam: De Bezige Bij.

⁵ De film 'Amator' van de Poolse regisseur Krzysztof Kieslowski laat een vergelijkbare situatie zien. Een fabrieksarbeider die als enige in het bezit is van een camera raakt onbedoeld gevangen in de belangen van de fabriek doordat hij verslag moet leggen van de bedrijfsactiviteiten. Hij verkrijgt daardoor aanzien vanuit de directie maar voelt ook dat zijn loyaliteit met zijn collega's op het spel staat.

⁶ Cognitie hier dus opgevat als het kenvermogen en de inhoud daarvan alsmede de processen die betrokken zijn bij het verwerven en verwerken van dit kennen tegenwoordig bovenal aangeduid met informatie.

sluiter: uit/aan. De foto is uiteindelijk het simpele resultaat van iemand die op een meer of minder willekeurig moment beslist over *aan* en *uit*. Waarbij we tegenwoordig misschien bovenal alleen nog maar de ‘aan’ variant kennen.

Hoe 1 (het produceren van technische beelden als extern geheugen) en 2 (onze cognitie en de conditionering daarvan) samenhangen lijkt op het eerste gezicht misschien vergezocht maar laat zich mogelijk illustreren door een tweede Amerikaanse technologiegigant Facebook. De Kodak Company, de bedrijfsnaam is fonetisch schrift voor het geluid dat de camera maakt wanneer men de knop indrukt, werd dus groot met de slogan “You Press the Button, We Do the Rest”. Intussen is dit bedrijf grotendeels aan de voortschrijdende digitalisering ten onder gegaan. Ironisch genoeg lijkt deze slogan van toen te resoneren in de wijze waarop we tegenwoordig met een klik (o/1) op een muisknop (button) een ‘like’ uitdelen op Facebook. Gelukkige familiemomenten, kiekjes van een eerste verjaardag, het ontvangen van een schooldiploma, de gezinsvakantie, zijn ook wel Kodak-moment gaan heten. Dit moment is vervangen door een Facebook moment. Als we alleen de gelukkige momenten registreren, dan valt de rest er misschien vanzelf uit zo lijkt de onbewuste redenatie. Het filmrolletje van 12, 24 en 36 opnamen dwong ons om deze gelukzalige momenten te selecteren en leverde ons een discontinue tijdservaring op, of misschien accurater viel er juist mee samen. Nu heeft Facebook ons gevangen in een disciplinerende van dit geluukmoment. Onze camera is digitaal en onverzadigbaar en het beeld, de representatie van onszelf, dat we willen uitstralen is toch bovenal dat we ‘likeable’ zijn. Het familiealbum werd fysiek gedeeld, bleef daardoor beperkt tot een selecte groep en kende in de afzonderlijke beelden nog een onderling (familie)verband. Nu zijn we uitsluitend hoofdpersoon in onze eigen fragmentarische film, vormt de hele wereld ons publiek en is ons filmrolletje oneindig. Onze westerse discontinue manier van kijken is zo virtueel samengevoegd tot een langgerekte representatie van een happy moment, een leven lang gelukkig. Als dat niet als het paradijs klinkt, wat dan wel? Maar wat als door een continue virtueel verblijf in het paradijs deze euforie omslaat in het tegendeel? Dat we in onze onverzadigbare honger naar geluuksmomenten gelijktijdig de veroorzaker zijn van dit streven naar eeuwig geluk? En dat de representatie van geluk niet hetzelfde is als het ervaren van geluk? Kunnen we dan spreken van een digitale dystopie? Dat zijn wellicht grote woorden, daarom nog een klein uitstapje, voordat we de dystopie van Facebook uitwerken. Deze inleiding probeert de conditionering van de ‘the Button’ te thematiseren met als belangrijk uitgangspunt de notie van een cultureel evolutiemodel. Een model van evolutionaire

cultuurontwikkeling, enerzijds doordat het conservatief en cumulatief van aard is, anderzijds doordat toevalligheden succesvol geïntegreerd kunnen worden. Conservatief op de manier waarop de dodo uitstierf omdat hij door het ontbreken van natuurlijke vijanden niet langer hoefde te vliegen of nesten in bomen hoefde te bouwen, maar nog steeds iets van vleugels had toen de soort werd ingehaald door de Europese expansiedrift. Cumulatief omdat de ene technologie voortbouwt op de andere en wij dus een pratende en op knopjes drukkende aap zijn en geen gevallen engel.⁷ Ook in het accidentele volgt het cultureel ontwikkelingsmodel het biologisch evolutiemodel. ‘Mislukkingen’ of afwijkingen die door de omstandigheden onvoorzien succesvol worden, zodat kleine dieren succesvol kolossale dinosaurussen overleefden. Met andere woorden evolutie is doelloos. Maar het accidentele volgt eveneens een meer cultureel en interpretatief element: ‘Het leven kan alleen achterwaarts begrepen worden, maar het moet voorwaarts worden geleefd’ zoals de Deense filosoof Kierkegaard formuleerde. Als we deze elementen van culturele evolutie, te weten conservatief, cumulatief en accidenteel, meenemen naar ons voorbeeld van Facebook dan zijn er andere historische ‘varianten’ dan alleen fotografie om er mee in contact te brengen en de Belgische filosoof Lieven de Cauter wijst ons de richting.⁸ Op de openingspagina van Facebook staat het volgende te lezen: ‘Met Facebook ben je verbonden en deel je alles met iedereen in je leven’.⁹ Door de vanzelfsprekende status die het bedrijf heeft, vergeten we gemakkelijk dat het om een commercieel bedrijf gaat. Het is bedenkelijk dat een beursgenoteerd bedrijf, met aandeelhouders die een ‘return on invest’ vereisen, privéinformatie als grondstof gebruikt. Of zoals CEO Mark Zuckerberg zelf duidelijk maakte: ‘privacy is no longer a social norm’.¹⁰ Of in krachttermen: ‘Privacy is dead, get over it’. (Naar het schijnt een uitspraak van dezelfde Zuckerberg) De kracht

⁷ Vergelijk de Oostenrijkse kleermaker Otto Reichelt die in 1912 met een soort zelf gemaakt vliegtuigpak van de Eiffeltoren sprong en met de dood moest bekopen met de val van de engel in de *Himmel über Berlin* uit 1987 van de regisseur Wim Wenders waarin een engel, als een secretaris van God, menselijk en dus tijdelijk wil worden. Dit schrijven gaat dus uit van dat we allemaal als Reichelt zijn: apen die onze wens om te vliegen slechts technologisch kunnen bereiken. Otto Reichelt: https://www.youtube.com/watch?v=FBN3xfGrx_U / *Der Himmel über Berlin*: https://nl.wikipedia.org/wiki/Der_Himmel_über_Berlin

⁸ Cauter, L. d. (2015). *Metamoderniteit voor beginners, filosofische memo's voor het nieuwe millennium*. Nijmegen: Vantilt. Blz. 20-32

⁹ Facebook. (2016, 10 01). *Facebook*. Opgeroepen op 10 01, 2016, van <https://www.facebook.com>: <https://www.facebook.com>

¹⁰ Johnson, B. (2010, 01 11). *The Guardian*. Opgeroepen op 9 21, 2016, van www.theguardian.com: <https://www.theguardian.com/technology/2010/jan/11/facebook-privacy>

achter het delen van onze ‘Kodak’ momenten via het virtuele familiealbum, en we zijn mondiaal gezien blijkbaar allemaal onderdeel van dezelfde Amerikaanse familie geworden, is wat voor een deel al duidelijk werd in de analogie met de belofte van fotografie. Maar het cultureel evolutiemodel betekent niet alleen dat de inhoud van het ene medium het vorige medium is.¹¹ Het kan ook betekenen dat het nog sporen, cultureel DNA, bevat van veel eerdere media die ineens geactiveerd lijken te worden. Als we kijken naar het culturele DNA van Facebook, dan bestaat dat niet alleen fotografie maar ook uit elementen van het panopticum en het Colosseum. De enige andere organisatie die net zoveel over ons weet als Facebook, en dan rekenen we gemakshalve het commerciële broertje Google even niet mee, is de NSA. Daar delen we ook alles mee maar dan noemen we iemand als Edward Snowden¹² een held, of uit het oogpunt van de soevereine macht een terrorist. Wellicht dat er binnenkort ook een Edward Snowden opstaat die Mark Zuckerberg onmaskert als de Vladimir Kroetsjov, voormalig KGB chef, van het neoliberale of post-fordistisch kapitalisme. De historische voorgangers van Facebook, organisaties die alles van ons privéleven wisten, waren instanties als de Stasi of de KGB. Deze organisaties konden slechts een deel van hun onderzoeksobject traceren en lang niet iedereen. Het bestaan van dergelijke ‘veiligheidsdiensten’ leverde collectieve paranoia op. Iedereen kon een spion zijn en kinderen gaven hun ouders aan. Met ons huidige internetgebruik komt een langgekoesterde droom van alle dictatoriale regimes uit: totale observatie. Die droom vindt paradoxaal genoeg, gezien het vrijheidsbeginsel zijn oorsprong in de Verlichting met een ontwerp voor een gevangenis. Het panopticum van Jeremy Bentham, een gevangenis met in het midden een toren die zicht bood op alle gedetineerden. Of die toren nu bemand werd of leeg was maakte niet uit. De gevangenen werden

¹¹ McLuhan, M. (2002). *Media begrijpen, de extensies van de mens*. Amsterdam: Nieuwezijds.

¹² Edward Joseph Snowden (Elizabeth City, 21 juni 1983) is een voormalig medewerker van de CIA, die daarna als systeembeheerder via het bedrijf Booz Allen Hamilton voor de Amerikaanse af luisterdienst NSA werkte. In juni 2013 overhandigde hij aan enkele journalisten een grote hoeveelheid geheime documenten over spionageactiviteiten door de NSA en het GCHQ. Informatie daaruit werd sindsdien onder meer door de kranten The Washington Post en The Guardian gepubliceerd. Het ging hierbij onder meer om een powerpoint-presentatie waarin werd uitgelegd hoe de NSA wereldwijd online communicatie in de gaten houdt door middel van het programma PRISM.[1] Later kwamen ook documenten over het programma XKeyscore en een reeks andere spionageactiviteiten van de NSA naar buiten, waaronder het programma Bullrun dat beveiligde internetcommunicatie kan ontcijferen. Op 14 juni 2013 werd op last van het FBI een arrestatiebevel wegens spionage tegen de klokkenluider uitgevaardigd. Wikipedia. (sd). *Edward Snowden*. Opgeroepen op 11-05-2016, van https://nl.wikipedia.org/wiki/Edward_Snowden

voldoende gedisciplineerd door het idee dat ze geobserveerd werden, zonder dat ze het gevoel hadden dat deze architectuur hun onderdrukte. De individuen onderdrukten zichzelf, dat is de verontrustende genialiteit van dit ontwerp. Misschien dat we niet direct gedisciplineerd worden door Mark Zuckerberg, daarvoor is hij veel te 'likeable' in zijn t-shirt en jeans, maar we bedenken ons wel, als we iets op Facebook plaatsen, of het wel 'likeable' is. Ons zelfbeeld is daarbij leidend maar is minder vrij en individualistisch dan we ons graag zelf voorhouden. De representatie van onszelf moet voldoen aan de grote gemene deler van het publiek, in potentie dus iedereen die aangesloten is bij Facebook. Ziehier de analogie met de architectuur van het panopticum, door het idee van observatie disciplineren we onszelf tot modelgevangen. In het digitale panopticum van Facebook bekijken en beoordelen we onszelf continue op een nul-dimensionale wijze: als 'likeable'.

Natuurlijk wie wil er niet aardig gevonden worden toch? Wat zou daar mis mee kunnen zijn? Maar dat 'liken' gebeurt door een icoontje van een duimpje dat ok symboliseert. Datzelfde duimpje brengt ons bij een deel van het Facebook DNA, een andere historische variant: de spelen in het Colosseum.¹³ Daar kon het romeinse volk zich door een duim omhoog of omlaag uitspreken over de performance van een gladiator. Facebook als de hedendaagse variant van het romeinse brood en spelen? Facebook heeft immers alleen maar het duimpje omhoog. Pogingen om vorm te geven aan het 'disliken' van onderwerpen verdwenen al snel na introductie. Maar de negatieve duim is misschien niet als icoontje aanwezig, maar vindt zijn weg in de besloten groepen. Hier verketteren we anderen, diegenen die niet in ons 'likeable' leventje passen, de mensen die we uitstoten of in de ban doen. De besloten groep op Facebook is onze virtuele 'gated community' alleen toegankelijk voor gelijkgestemden. Iedereen die daar niet bijhoort is bij voorbaat al verdacht. Om kort te gaan met Facebook leven we in een posthistorisch tijdperk waarin onze realiteit een psychotische virtuele hybride is van het romeinse brood en spelen en het 'verlichte' panopticum.

¹³ Cauter, L. d. (2015). *Metamoderniteit voor beginners, filosofische memo's voor het nieuwe millennium*. Nijmegen: Vantilt. Blz.32

In het psychotisch virtueel vieren van het alledaagse. In bijvoorbeeld fotografie en Facebook, komen twee moderne houdingen samen: een uit de moderne kunsten en de ander uit de wetenschap. Deze traditionele oppositie is een door het schrift voortgebracht onderscheid en gaat zo vooraf aan onze cognitie. Hermeneutisch gezien zijn teksten grofweg te verdelen in teksten die zuivere informatie nastreven, die verklaren en logisch zijn: wetenschap. Daartegenover staan teksten die ons de zaak van de dingen openbaren, de werkelijkheid als mysterie beschrijven: poëzie. Voor ons nog steeds herkenbaar in de twee schriftculturen die ten grondslag liggen aan de West-Europese cultuur: de Griekse filosofie en de Joods-Christelijke schriftleer. Waarbij opgemerkt dient te worden dat dit onderscheid informatie-poëzie kunstmatig en theoretisch is en bovenal fascinerende tussenvarianten kent zoals, sinds Michel de Montaigne (1533-1592), het essay.¹⁴ Met andere woorden, de categorieën kunst en wetenschap worden door de eigenschappen van het schrift ons kenvermogen binnengebracht, het is constitutief. In prehistorische culturen was dit onderscheid niet mogelijk. In de cognitie van 'the Body' participeert iedereen in de gemeenschap in het maken van maskers, muziek, dans of het vertellen van verhalen. Kunst, kennis, techniek en magie vielen veelal samen, vaak zelfs in de benamingen. Zo is de godin Athene (Minerva) bijvoorbeeld de beschermer van de wijsheid én de kunst, krijgskunsten én vrede. De cognitie van 'the Body' kenmerkt zich door een immanente *metamorfose*: op gezette tijden is iemand onderdeel van het grotere (kosmische) geheel. Tegelijk kan het heilige zich ophouden in een persoon, een natuurlijk element als een boom alsmede een artefact, die allemaal eveneens een etmaal later weer hun profane of ondermaanse functie kennen. En voor een meer 'individuele' lichamelijke cognitie, wellicht te beschouwen als een hermediatie van het lichaam door het schrift, geldt dan ook dat in het moment van zijn of haar handelen deze of gene zich niet doelbewust verhoudt tot de indeling kunst of wetenschap maar tot beschrijvingen als 'bezield worden' of een 'verlies van zelfbewustzijn'. Of in een meer hedendaagse term 'flow'. Dat zijn beschrijvingen die zowel door kunstenaars, wetenschappers, sporters, dansers, muzikanten, gokkers, junkies etc. worden gebezigd.¹⁵ Het volledig opgaan in de handeling, het

¹⁴ Wikipedia. (sd). *Michel de Montaigne*. Opgeroepen op 11 05, 2016, van https://nl.wikipedia.org/wiki/Michel_de_Montaigne

¹⁵ Csikszentmihaly deed onderzoek naar deze ervaring onder creatieve personen aan de 'bovenkant' van de samenleving: kunstenaars, schakers, sportmensen en chirurgen. En later werd door zijn onderzoeksgroep deze groep uitgebreid met niet toevallig 'primitieve' en traditionele culturen: oude vrouwen in Korea, Navajo-indianen, boeren uit Noord-Italië. Csikszentmihaly, M. (2001). *Flow; psychologie van de optimale ervaring*. Amsterdam: Boom.

samenvallen van handeling (proces), persoon (subject) en doel (object), die voorbij, hoewel onontbeerlijk, het automatisme gaat wordt voortgebracht door een fenomenologische feedbackloop die resulteert in exalterende ervaringen.¹⁶ En automatisme en feedback kenmerken alle media/technologie, ook het schrift en het apparaat, maar minder zichtbaar dan in de direct lichamelijke ervaring. Het schrift en technische beelden als veruitwendigingen van ons geheugen lijken op het eerste gezicht misschien dit automatisme en feedback te ontberen maar, zo zal blijken, vormen ze een cruciaal onderdeel: het zorgt voor de ‘reanimatie’ van de veruitwendigde cognitie waardoor die verinnerlijkt kan worden. Het onderscheid binnen en buiten lost uiteindelijk op. Maar om terug te komen op het onderscheid kunst en wetenschap, het toeschrijven van ons handelen of het resultaat daarvan aan een van de twee disciplines is aan beschouwende buitenstaanders en beheerders van die tradities en geformaliseerd in instituten als universiteiten en musea. Het onderscheid is het constituerende resultaat van het lineaire schrift, dat wat voorafgaat aan onze waarneming en cognitie. In de eerste inleiding stond de conditionering of disciplineren door het apparaat centraal, deze tweede inleiding richt zich op het constituerende aspect van de ‘Button’ door een genealogie van het apparaat te schetsen die nauw verweven lijkt met de ontwikkeling die we als moderniteit benoemen.

De moderne kunsten, het esthetiseren, bracht ons de notie dat alles het waard is om gezien te worden met andere woorden (1) een emancipatie van het alledaagse. Het is wetenschappelijk omdat deze emancipatie (2) wordt bereikt middels een apparaat en (3) dit apparaat gepaard gaat met een *programma*, (4) door de gebruiker van het apparaat meestal onbewust uitgevoerd als *procedure* (methode) die *automatisch* tot het juiste antwoord zou moeten leiden. Objectief en methodisch dus.¹⁷ Veel moderne (modernistische) kunst is dan te zien als een poging die twee ogenschijnlijke polariteiten, idealisering en alledaagsheid, met elkaar te verzoenen door allerlei varianten van rationalisering. Zoals het lineaire schrift ons dit onderscheid opleverde zo heft ‘the Button’ deze mogelijk weer op. In zijn essay ‘Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid’ wijst Walter Benjamin ons eveneens in die richting: “*Het zal één van de revolutionaire functies van de film zijn zichtbaar te maken dat de artistieke en wetenschappelijke toepassing van de fotografie, die voordien meestal gescheiden waren, identiek zijn.*”¹⁸ Technische

¹⁶ Idem. Blz. 133

¹⁷ Moderniteit is een veelzijdig fenomeen waarbij iedere schematisering iets cruciaals buiten beschouwing laat. Een ander significant aspect van moderniteit bijvoorbeeld de individualisering wordt in de eerste inleiding benadrukt.

¹⁸ Benjamin, W. (2008). Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische

beelden als fotografie en film kennen niet meer een ware of oorspronkelijke betekenis zoals het schrift dat wel verondersteld werd te kennen. Het herstellen van de authentieke betekenis van een tekst, zoals de auteur die bedoeld zou hebben is een zinloze onderneming ten aanzien van technische beelden. Afhankelijk van de context, of misschien accurater het distributiekanaal, kan een en dezelfde foto van een bloem, en we parafraseren mediafilosoof Vilém Flusser, prima functioneren in zowel een botanische encyclopedie, een reclamefolder of in een galerie.¹⁹ En als een betekenis van een foto afhankelijk is van zijn distributiekanaal maakt het deze paradoxaal genoeg op fundamenteel niveau contextloos. Zoals eenzelfde recept voor een medicijn in alle contexten dezelfde is, maar voor de arts, de patiënt, de apotheek of de farmaceutische industrie allemaal steeds een andere betekenis heeft. Op deze paradox zullen we zo dadelijk terugkomen. Voor de (verondersteld) authentieke betekenis van de teksten van Plato is alleen zijn teksten lezen ontoereikend, maar moeten we een leven in Griekenland in de 4e eeuw v. Chr. reconstrueren. Degene die daar het beste in slaagt heet dan ook niet voor niets classicus. Maar de uitvinding van de fotografie betekende voor het interpreteren in het algemeen en van teksten in het bijzonder dat een tekst niet één (Dilthey) of meerdere (Gadamer) authentieke betekenissen zou kennen, maar een veelheid van ‘besmette’ interpretaties (Derrida).²⁰ Zo is de ontwikkeling van technische bemiddeling ook klaarblijkelijk een ontwikkeling van het tegengaan van ambivalentie en misverstand. In zijn werk ‘Taal en Mythe’ wijst de denker Ernst Cassirer op de wijze waarop hoe het misverstand, de fouten in de reproductie van de cognitie van ‘the Body’, tot een zo fantastisch landschap van mythische schepselen en verhalen kon leiden.²¹ Bijvoorbeeld in de mythe van Daphne dat etymologisch gezien in het Sanskriet te herleiden is tot zowel laurierboom als morgenrood. Dat Daphne probeert te ontsnappen aan de achtervolging van Apollo (de zonnegod) is een stuk begrijpelijker als Daphne de metamorfose ondergaat naar morgenrood in plaats van de aan ons bekende laurierboom.²² En verderop schrijft hij: ‘Het is een van de uitgangspunten van de

reproduceerbaarheid. In W. Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid, en andere essays*. Amsterdam: Boom. Blz. 34

¹⁹ Flusser, V. (2007). *Een filosofie van de fotografie*. Utrecht: IJzer. Blz. 56

²⁰ Het onderscheid is afkomstig van de Munnik de toepassing, als het resultaat van de uitvinding van de fotografie, is het verband gelegd door ondergetekende. Munnik, R. (2013). *Tijdmachines, Over de technische onderwerping van vergankelijkheid en duur*. Zoetermeer: Klement. Blz. 162

²¹ Hij doet dat in navolging van Herbert Spencer. Cassirer, E. (2008). *Taal en Mythe*. Amsterdam: Boom.

²² Idem. Blz. 38

mythische voorstelling dat *naam* en *essentie* noodzakelijkerwijs innerlijk met elkaar verband houden en dat de naam de essentie niet alleen benoemt, maar dat hij bovendien de essentie zelf is en dat de kracht van de essentie erin besloten ligt'.²³ Dat is natuurlijk pure magie dat de essentie, de ziel of de geest, van iets wordt opgeroepen door de naam ervan uit te spreken. Daarbij moeten we het *uitspreken*, 'the Body' benadrukken. Maar die oorspronkelijke naam is in tienduizenden jaren op een vergelijkbare manier verbasterd, als in het spelletje waar in een kring een zin al fluisterend doorgegeven wordt en waarbij in de formulering van de laatste persoon de originele zin amper te herkennen valt. Dat maakt dat een orale traditie zich misschien wel van symbolen bedient maar dat het door het sociaal overdraagbare karakter ervan het toch tot het domein van 'the Body' behoort. Gesproken taal staat en valt met het levende lichaam²⁴ als constituerend voor deze vorm van cognitie. Het schrift had mogelijk, bedoeld of onbedoeld, als inzet de ambivalentie en het misverstand in een orale traditie tegen te gaan. En misschien slaagde het daar ook in gedurende een aantal eeuwen, maar de uitvinding van het technische beeld maakte expliciet dat het schrift net zo ontoereikend was om de essentie of het authentieke uit te drukken. Het schrift was, hoewel een gefixeerde getuigenis, fundamenteel gezien net zo meerduidig en ambivalent als de mythe en voor het moderne denken is nu juist onzuiverheid een 'mythisch' taboe. De belofte van fotografie en technische beelden als computersimulaties is dat zij niet mis te verstaan zijn. Waarbij in de 20e eeuw de foto als waarheidsgetrouw steeds verder onder vuur kwam te liggen door kritische analyses van onder meer de Frankfurter Schule, Walter Benjamin en later door Susan Sontag en Roland Barthes. De genadeklap voor de vermeende objectiviteit van de foto was een technologische: de introductie van Photoshop.²⁵ De (geschreven) cultuurkritiek maakte duidelijk dat ook een 'objectieve' foto contextgevoelig, een product van cultuur was en dat er (kapitalistische) ideologieën achter schuilgingen. Deze dienden onmaskerd te worden. Alle foto's werden ineens manipuleerbaar als representatie en dus onbetrouwbaar, op het moment dat de foto digitaal werd. Maar het gaat hier niet om de ontmaskering van Kodak of Facebook, het draait hierom het constitutieve aspect van apparaten en dat gaat zelfs vooraf aan

²³ Idem. Blz. 39

²⁴ Het is niet voor niets dat een dissertatie nog verdedigd moet worden. Voor het onderzoek maakt dat niet uit maar blijkbaar moet het tot leven worden gewekt door de auteur; het lichaam is de falsificatie factor.

²⁵ Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2007). *Dialectiek van de verlichting: filosofische fragmenten*. Uitgeverij Boom. / Barthes, R. (1988). *De lichtende kamer*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.

de cultuurindustrie: deze twee ogenschijnlijk tegengestelden, de foto als representatie van de concrete realiteit en de computertekening als virtueel model, zijn op fundamenteel niveau elkaars verwanten. Analooog en digitaal zijn in een camera niet langer gescheiden. Als dit de technologische veruitwendiging van onze cognitie is roept het de vraag op of de verinnerlijking van de A/D technologie dezelfde eigenschappen kent. Dat vraagt om een verduidelijking.

Voor het interpreteren van een foto van een boerenfamilie uit de 19^e eeuw hoeven we niets te weten van die 19^e eeuw: de foto is informatie die ons juist iets duidelijk maakt over die periode. Althans, zo functioneert deze tegenwoordig. De allereerste foto's konden maar kort bekeken worden, omdat kijkers dachten 'spoken' te zien. De levensechtheid van overleden of afwezige personen was voor 19^e eeuwse beschouwers te geloofwaardig. Die 'levensechtheid' is nog steeds de belofte van nieuwe (beeld) technologieën. Iedere nieuwe tv wordt aangekondigd met iets van 'levensecht' in de slogan. Maar door de enorme toename, de alomtegenwoordigheid van technische beelden zijn wij ongevoelig geworden voor die 'levensechtheid' van foto's, daarvoor moeten we naar een 3D cinema of gebruiken we een virtual-reality bril. En ook die zullen vervangen worden door nog 'levensechtere' technologieën. De reanimatie, de lichamelijke schok, die in het begin van de fotografie werd ervaren, wordt nog zelden door dit medium opgeroepen. We vragen ons dan ook niet af wie de 'auteur' is van die foto. (En als we dat wel doen is dat de 'besmetting' van schriftelijk denken op de betekenis van de foto) We zien alleen hoe de foto afwijkt en overeenkomt met foto's zoals we die kennen, dat maakt of de foto ons informeert of niet. De betekenis van een foto, als we die als losstaand object beschouwen, ontstaat in de relatie (de connectiviteit) met andere foto's en beelden, ook al zijn deze door ons geïnternaliseerd. Een foto kan natuurlijk, in tegenstelling tot de vele 19^e en 20^e eeuwse pogingen, niets transcendentiaals laten zien. De 19^e-eeuwse fotografie is dan ook grotendeels te beschouwen als een 'schriftelijke' opvatting die meegenomen wordt naar het medium: is het (schilder)kunst, wetenschap of ambacht? Maar een foto toont alleen dat wat er te zien is of beter was. Niets meer maar ook niets minder! Een foto is de representatie van een feit, dat maakt het medium wetenschappelijk. Geen aristotelisch bovenmaanse werkelijkheid maar 'slechts' de ondermaanse realiteit en het kent zo inherent aan de techniek een emancipatie van het alledaagse, het fotoapparaat dwingt ons het alledaagse te omarmen en daarmee te esthetiseren dat maakt het medium gelijktijdig artistiek.

Maar, om terug te keren op de context paradox, een foto lijkt in eerste instantie context gebonden: die wordt gemaakt in het hier

en nu en kan ook niets anders weergeven dan het (voormalige) hier en nu. Het is als visuele representatie een overtuigende conservering van het moment in miniatuurformaat. De fotografie snijdt daarmee de lijn naar een boven-zintuiglijke wereld radicaal door en van ‘metafysica’ blijft alleen nog de fysica over: reflecties van licht gebundeld door een lens en gefixeerd door eerst een scheikundig proces en tegenwoordig door een digitalisering. Althans zo lijkt het, dit doorknippen van de lijn van fysica en metafysica. De ontwikkeling van analoog naar digitalisering, van chemie naar informatisering is geen fundamentele verandering, maar laat zich samenvatten door de term: *mathematisering*.

De mathematisering van het alledaagse is te interpreteren als *het* constituerende aspect van ‘the Button’, en vormt hier het sleutelbegrip. In een schriftcultuur vormt de gerichtheid op het onvergankelijke en onveranderlijke, m.a.w. het universele, een duidelijk contrast met het tijdelijke en veranderlijke en belooft ons als ontsnappingsclausule uiteindelijk het paradijs. De mathematisering houdt in dat het tijdelijke en lokale, de bijzonderheid van een context, samen moet vallen met het onvergankelijke en onveranderlijke. De onvergetelijke momenten (onvergankelijk dus) betekenen voor Kodak en Facebook: het paradijs is hier en nu. Aangezien het paradijs onveranderlijk en oneindig is, duurt deze eeuwig en heft het daarmee paradoxaal genoeg de bijzonderheid van de context op. Met betrekking tot onze 19^e-eeuwse boerenfamilie geldt: de foto toont een man, vrouw, jongens, meisjes staand voor een paard met ploeg. Uit al die feitelijkheden trekken we de conclusie dat ze een boerenfamilie zijn, maar dat is een interpretatie van de feiten. Voor de feiten maakt die interpretatie geen verschil, die blijven juist hetzelfde ongeacht de context. Ook als iemand zijn familielid in een van de personen herkent is dit geen ‘besmetting’ van de betekenis van de foto. De foto betekent in zichzelf niets, alle betekenis in de zin zoals we dit woord hanteren komt bij een foto tot stand door inbeelding, projectie. Dat maakt dat een foto, als representatie van feitelijkheid, contextloos is.²⁶

De door het schrift geconstitueerde onoverbrugbare lijn tussen het bovenmaanse en ondermaanse is niet doorgeknipt maar omgedraaid. De alledaagse realiteit is geen contrast maar dient zich conform de mathematische wetten te gedragen. De befaamde video *the Powers of Ten*, niet toevalligerwijs een samenwerking tussen toenmalig computergigant IBM en de designstudio van Charles en Ray Eames, illustreert dit samengaan van fotografie en computermodellen op exemplarische wijze.²⁷

²⁶ Munnik, R. (2013). *Tijdmachines, Over de technische onderwerping van vergankelijkheid en duur*. Zoetermeer: Klement. Blz. 175

²⁷ De inspiratie voor deze film ligt in het boek ‘COSMIC VIEW: The Universe in 40 Jumps’ van de Nederlandse pedagoog Kees Boeke. Het is in het Nederlands

In deze video vormt een liefdevolle picknick van een man en een vrouw, een Kodakmoment van een hedendaagse hof van Eden, het object waarop tot de macht tien wordt uitgezoomd en ingezoomd. Fotografische afbeeldingen wisselen zich probleemloos af met computersimulaties voor onderdelen die toentertijd fotografisch (nog) niet konden worden vastgelegd. Het uitzoomen en inzoomen laat een patroon zien van leegte en veelheid, waarbij de leegte de standaard is en de 'rijkdom van onze eigen omgeving de uitzondering vormt'.²⁸ Niet alleen op kosmische schaal, maar ook op moleculair niveau en verder. De strekking, de moraal van het verhaal, is natuurlijk dat de macrokosmos en de microkosmos een zelfde beeld opleveren, wat betreft structuur maar ook qua 'gedrag'. Het allerkleinste deeltje ziet er hetzelfde uit en gedraagt zich op een zelfde manier als het gehele universum.²⁹ Dit is de boodschap van de beta-wetenschap aan de mens: het grootste en het kleinste gedragen zich volgens dezelfde universele wetmatigheden. Dat beeld, van de veronderstelde relatie tussen bovenmaans en ondermaans, is op zich net zo oud als de astrologische kalenders en kosmologische oer-mythes maar nu mathematisch bewezen. Het abstracte, de theorie en de meest zuivere variant daarvan is wiskunde, valt samen met het concrete. Het verschil met de mythe is dat onze participatie niet het dramatische of heroïsche verschil kan maken maar dat onze participatie voorspelbaar en programmeerbaar wordt. De discretisering van het alledaagse. Het (foto)apparaat, allereerst een voortbrengsel van die exacte wetenschap, zorgt ervoor dat de mens zich omringt heeft met artefacten die niet opgezette tijden magische entiteiten zijn of te lezen zijn als een boek. En als we ze wel zo ervaren dan is dit onbedoelde hermediatie door 'the Body' en 'the Book'. Foto's kunnen aan of uit staan, ze informeren ons of niet. De veruitwendiging van ons lichaam en met foto's bovenal onze cognitie, door de externe geheugens van technisch beeld, gaat gelijktijdig gepaard met een verinnerlijking van hun kenmerken.³⁰ De mathematisering zorgt ervoor dat een apparaat

vertaald als: 'Wij in het heelal, het heelal in ons.' En illustreert de hier beschreven ideologisch opgevatte mathematisering nog sterker: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Kees_Boeke_\(pedagoog\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Kees_Boeke_(pedagoog))

²⁸ Eames, C., & Eames, R. (1977, 10 01). *eamesoffice*. Opgeroepen op 10 01, 2016, van *eamesoffice.com*: <http://www.eamesoffice.com/the-work/powers-of-ten/>

²⁹ Morrison, P., Morrison, P., Eames, C., & Eames, R. (1982). *Powers of Ten, about the relative size of things in the univers*. New York: Scientific American Books, Inc.

³⁰ Dat wij ons eigen leven of onze maatschappij opvatten als een uitwisseling van informatie of netwerkmaatschappij is niet zozeer het gevolg van recente ontdekkingen in ons brein, die er natuurlijk wel nadrukkelijk mee samenhangen maar die inzichten zouden we nog kunnen afwijzen, maar dat de ons omringende apparaten ons dit beeld en begrip opleveren. Waarom begrijpen we de mens nu als informatiedrager? Omdat dit de metafoor is die

als een camera ons niet unieke beelden oplevert maar dat we met de ‘modellen’ van het ‘programma’ naar de wereld kijken en deze bevestigd zien als we op de knop drukken. Het onderscheid in technische beelden van mathematisch model en representatie van de realiteit valt dan ook weg. Dit werd onlangs nog cynisch duidelijk in de door Facebook tweemaal automatisch verwijderde beroemde foto van het ‘napalm-meisje’. Voor de ‘geschreven geschiedenis’ is deze foto een ‘gamechanger’ waardoor de publieke opinie veranderde met betrekking tot de oorlog in Vietnam. Voor de discrete algoritmes van Facebook geldt het als kinderporno.³¹ De feiten op de foto zijn niet veranderd, de ‘betekenis’ van een foto is daarom eerder een spiegel van de eigen tijd dan dat het een venster is of een draagbaar museumstuk. De foto is, op fundamenteel niveau, semiotisch gezien niet te duiden, dat is het domein van het schrift. Het is geen indexicaal teken, zoals een vingerafdruk ons naar de inbreker leidt maar een direct gefossiliseerd heden. En fossielen in een natuurmuseum (wetenschap) zijn niet langer een bewijs van de grote Schrijver (artistiek, religie) maar zijn een uniek exemplaar van én gelijktijdig een model voor de gehele soort. Een fossiel is *concreet en theorie* ineen.

Door het kunnen vergelijken van teksten uit verschillende perioden maakte het lineaire schrift ons bewust van de veranderlijkheid en leverde het dramatisch historisch besef op. Dat wat zich afspeelde zich maar eenmaal kon afspelen. Het bracht ons opnieuw een belangrijk constitutief onderscheid als praktijk en theorie en zette het profane en het sacrale, in bijvoorbeeld de allegorie, op afstand van elkaar. Waar die in een cognitie van ‘the Body’ op gezette tijden nog konden samenvallen. In een wereld of een cognitie gedomineerd door apparaten, is dit onderscheid achterhaald, althans in de traditionele betekenis als onoverbrugbaar. Mathematische formules zijn zowel theoretisch en abstract als empirisch en concreet. Zo niet dan is de mathematische formule onjuist. Een voorbeeld: de hommel kon lange tijd theoretisch gezien niet vliegen. Dat was niet conform de wetten van de aero-dynamica. Dat dit empirisch gezien wel kan, was voor iedereen duidelijk. Uiteindelijk bleek de theorie onvolledig of onjuist. Nu kan de hommel vliegen, zowel empirisch gezien als theoretisch.³²

door de apparatenwereld wordt geproduceerd. Zoals de mens eerder tijdens het ‘Book’ als tabula rasa werd gezien en in de ‘Body’ als drager van een totem. Het medium gaat vooraf aan onze metaforen over onze cognitie.

³¹ Lonkhuyzen, L. v., & van Dijke, W. (2016, 09 09). NRC. Opgeroepen op 10 09, 2016, van www.nrc.nl: <https://www.nrc.nl/nieuws/2016/09/09/noorse-krant-schrijft-boze-brief-aan-facebook-a1520609>

³² University of Oxford. (2009, May 10). Flight Of The Bumble Bee Is Based More On Brute Force Than Aerodynamic Efficiency. *ScienceDaily*. Retrieved November 10, 2016 from www.sciencedaily.com/releases/2009/05/090507194511

Dit houdt niet in dat de exacte wetenschap tekort schiet. Het betekent een bevestiging van de veranderlijke en vergankelijke natuur waarvan de enig geldige of gezaghebbende representatie mathematisch is. En die mathematische wetten zijn overal en altijd geldig, dus ook in het bijzondere en lokale en daarmee lossen de ‘unieke’ kwaliteiten van bijzonderheid en lokaliteit op. De meest basale wiskunde is de ‘discrete’ wiskunde die alleen rekent met hele getallen die op zijn beurt weer te reduceren valt tot de 0 en de 1. Iets is er of iets is er niet concreet gezien, dat kunnen we op onze vingers natellen. Een halve vinger, door een zaagongeluk, bestaat misschien in de praktijk maar niet in theorie van het tellen en kan derhalve dus niet ‘waar’ zijn. Een halve vinger is dan ook een onwaarschijnlijkheid en discrete wiskunde kan niets met onwaarschijnelijkheden. Discrete wiskunde omvat zowel het concrete als het abstracte. Zoals we de kiezels in onze hand tellen maken we geen onderscheid in grootte, maar alleen in hoeveelheid. Het constituerende aspect, dat we hebben herleid tot de term mathematisering, betekent een conflict met traditionele door het schrift geproduceerde contrasten (dichotomieën) als binnen/buiten, privé/openbaar, theorie/praktijk, profaan/sacraal, echt/schijn. Als Mark Zuckerberg roept dat privacy een achterhaald begrip is dan heeft hij gelijk. Niet omdat dit de ‘vrije’ keus is van mensen, maar omdat het onderscheid privé/publiek niet meer geldt voor door technische beelden gedomineerde wereld. Het opheffen van het onderscheid privé en publiek gaat vooraf aan onze cognitie en veroorzaakt de overtuiging dat het onderscheid er niet toe doet. Natuurlijk is dit een graduele ontwikkeling. Dit onderscheid is niet opgeheven met het maken van de eerste foto uit 1839. Een foto van Daguerre waarop toevallig een persoon in Parijs is vastgelegd die zijn schoenen laat poetsen.³³ Maar als we dit gefossiliseerde moment in 1839 dramatiseren of uitvergrooten misschien ook wel!³⁴ Wie de betreffende persoon is weten we niet. Voorbijgangers en de schoenenpoetser zijn ‘opgelost’ door de lange sluitertijd. Zij zijn afwezig, maar deze man is tegelijk protagonist én naamloos! Hij is een gefossiliseerd moment: concreet en theorie, *individu én model*. En dat is wat we van ‘the Button’ verinnerlijken. Of meer in mediamiek jargon: de eerste persoon op de foto uit 1839 werd onbedoeld acteur. En dat geldt ook voor ons, tegelijkertijd echt én nep. Als we de ‘traditionele’ cultuurkritiek volgen betekent dat misschien een verlies aan essentie, aan authenticiteit. Dat we toerist zijn geworden in ons eigen leven. Maar het betekent eveneens speelruimte voor alternatieve connecties en betekenissen. De wereld en ons begrijpen ervan is te reduceren

³³ Badger, G. (2007). *Door het oog van de lens*. Arnhem: Terra Lannoo.

³⁴ Munnik, R. (2013). *Tijdmachines, Over de technische onderverping van vergankelijkheid en duur*. Zoetermeer: Klement.

tot ‘the Button’, en daar zit de wereld vol mee. Het maken van verbindingen tussen al die ‘punten’ is de vrijheid die het apparaat ons oplevert ten opzichte van de ‘enig mogelijk goede antwoord’ van het Schrift.

Dat is de vrijheid die het apparaat ons biedt, al die knopjes zijn met elkaar te verbinden, maar niet door er met een schriftelijke bril naar te kijken. Dan geldt nog steeds het gevoel dat er slechts één authentiek leven mogelijk is. Het tijdperk van ‘the Button’ en daarmee de dood van God zorgt niet voor een onpeilbare afgrond, maar biedt ons een nieuwe blik op de kosmos. Alle sterren aan de hemel zijn met elkaar te verbinden punten. De combinaties tussen ‘the Buttons’ is theoretisch gezien oneindig. Dat is de existentiële angst van het tijdperk van ‘the Button’: de eindeloze mogelijkheden en alle mogelijke combinaties zijn even waar. We hebben niet meer het humanistische ‘recht’ op een tweede kans, maar we hebben naast dit leven ook de theoretische mogelijkheid van oneindig veel andere levens. Aangezien theorie en praktijk, kunst en wetenschap, het abstracte met het concrete samenvalt voelen we de noodzaak om al die levens uit te proberen en hoeven we ons niet eens schuldig te voelen als we ergens falen. In zijn eenzijdige hyperreflexiviteit betekent het een disciplinerende door Facebook, een discretisering van het alledaagse. De verborgen algoritmische opdracht dat we de oneindige gelukzaligheid, het bovenmaanse paradijs, in het hier en nu kunnen realiseren. Het confronteert ons met dat de ene ware liefde zonder schuldbesef ingeruild kan worden voor de andere ware liefde. In een game hebben we ook niet een leven maar ook een tweede, een derde, een vierde, etc. Ons leven is niet zozeer leeg geworden het is een groot veld aan potentiële mogelijkheden en dat is de nieuwe existentiële angst die met ‘the Button’ geboren wordt. In zijn disciplinerende variant staat de algoritmische mathematisering voor een onbewust volgen van het programma van het systeem. Vormen wij niet de te verbinden ‘Buttons’ maar energie voor het netwerk. In zijn humane variant kan de cognitie van ‘the Button’ een existentieel avontuur betekenen die ons de vrijheid van de ‘lucide toerist’ belooft, maar waar voor het nodig is om het apparaat (in ons) te ontregelen. In de cognitie van het apparaat wordt het hulpmiddel niet gevormd door de oude wijze (the Body) of een (heilig) wetboek. Het hulpmiddel voor het apparaat is de handleiding, the manual en daar zijn er duizenden van: de instructie van de Billy boekenkast is de nieuwe bijbel; de oneindige levels en levens van SuperMario en Zelda zijn de nieuwe ‘oude’ wijze. Het onderscheid systeemwereld-leefwereld is een naïef onderscheid en voert terug op schriftelijk denken in het tijdperk van ‘the Button’ zijn wij gelijktijdig het *leven* én het *systeem*.









DRAAGBARE VIDEO

Een Sony gids voor meer plezier



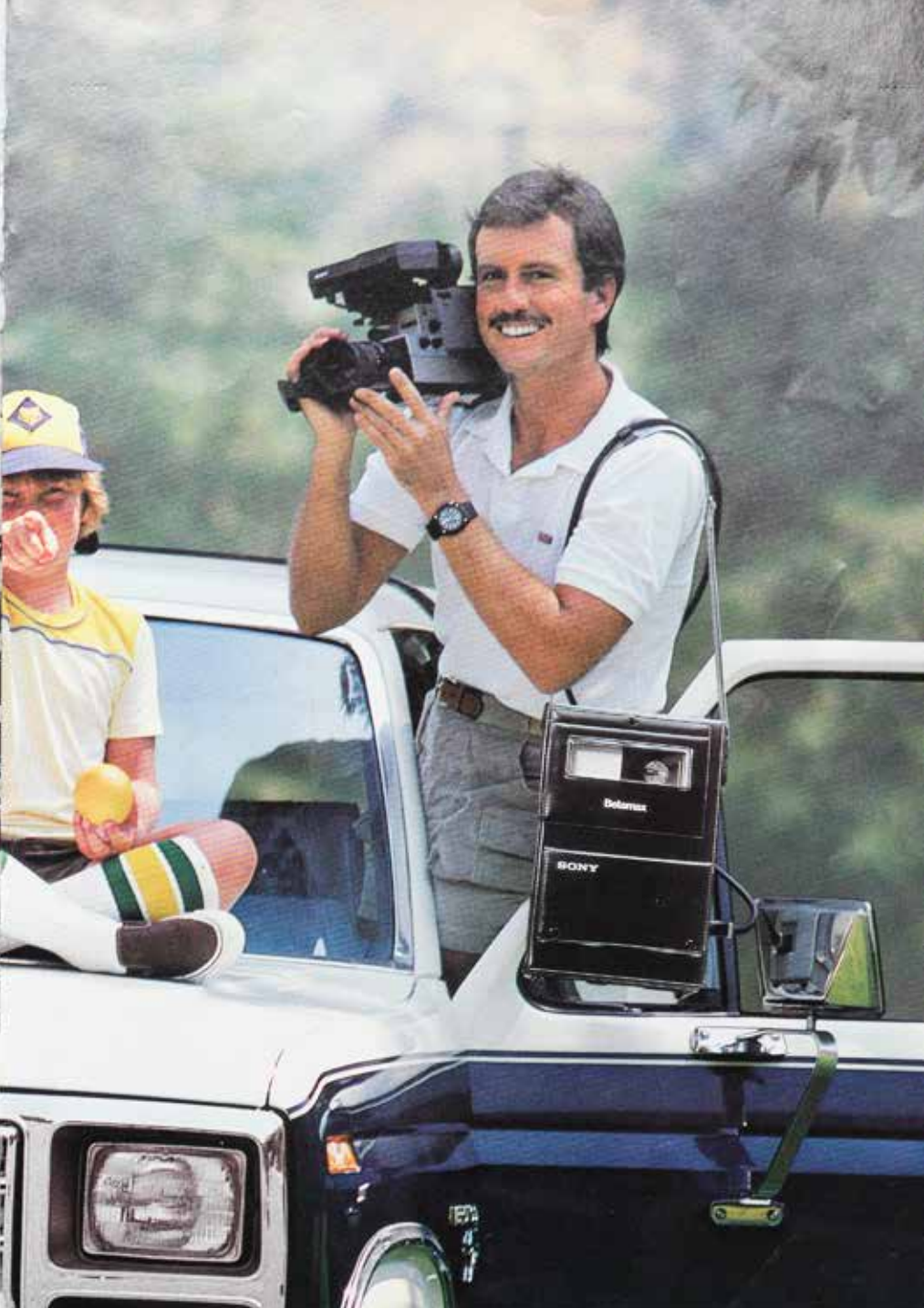


ADRIAN BOER •
Foto's met Inhoud



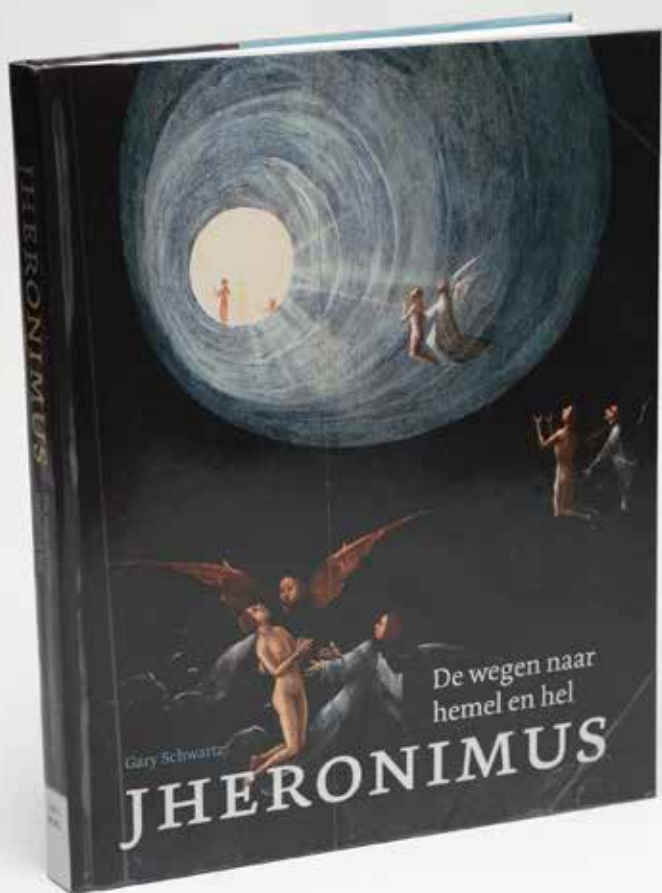








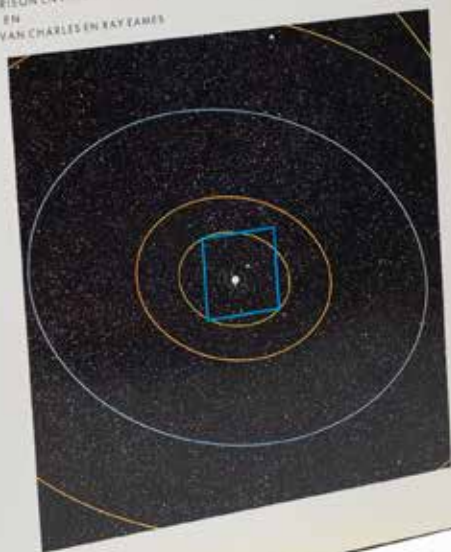




MACHTEN VAN TIEN

Dimensies in het heelal

PHILIP MORRISON EN PHYLLIS MORRISON
EN
DE STUDIO VAN CHARLES EN RAY ZAMES



FAMILIE
MORRISON

MACHTEN VAN TIEN

NATURALISME

10^{-18}
meter



Wat zullen we zien en wat zullen we gaan begrijpen, als we volgende tegen botsen?



Wij kijken recht op de spiraal van de Melkweg. Zo'n honderd miljard kleine sterretjes draaien om het centrum, sommige in kleine, andere in wijde banen. Omstreeks een duizend miljoen jaar met de rotatie, rond het verre galactisch centrum in ongeveer driehonderd miljoen jaar. Sterrenstelsels als het onze zijn verspreid over de ruimte voor meer dan een miljard lichtjaar. Ook die draaien langzaam de draai van ons.

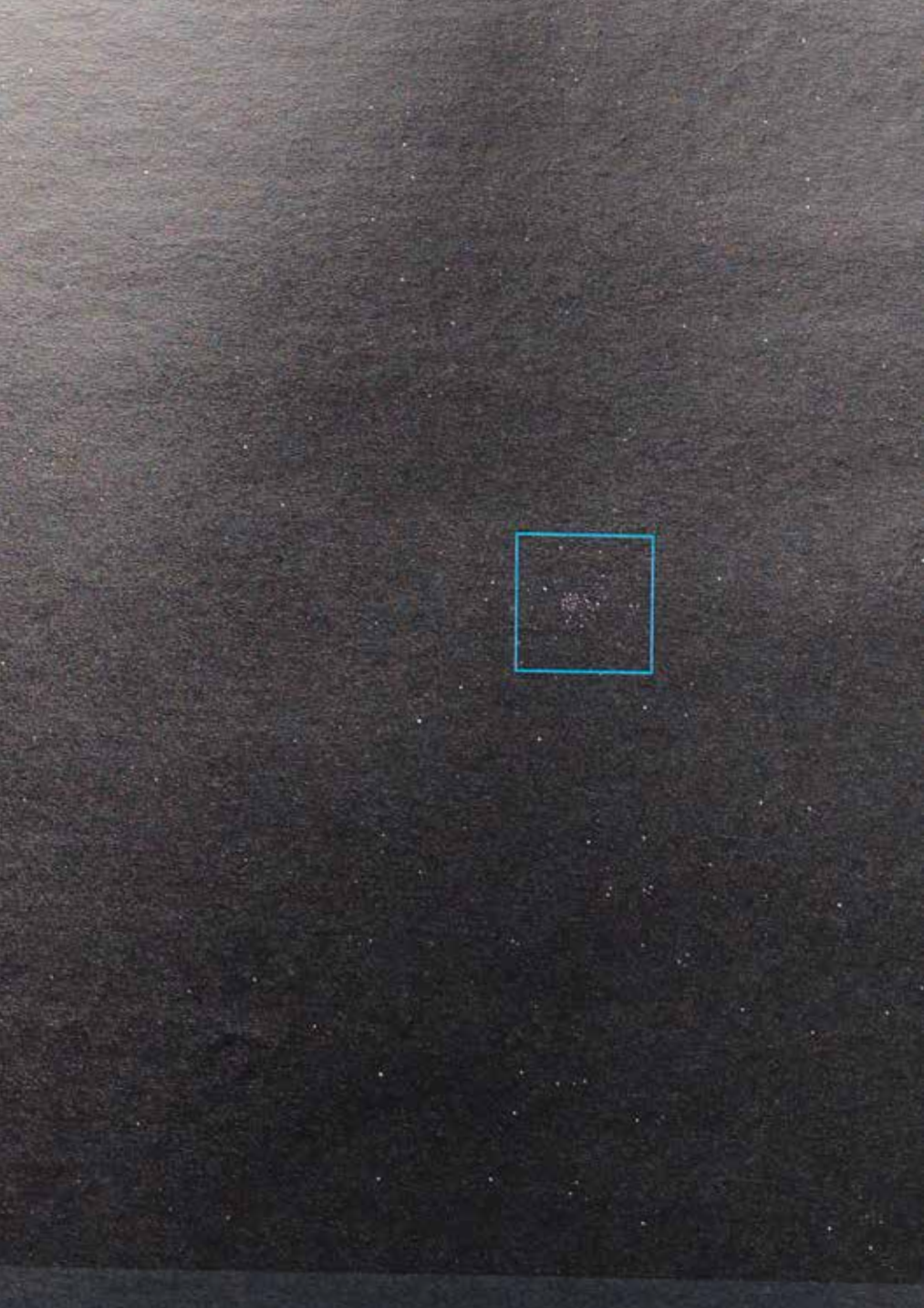
~ T. van der Meer

10^{25} meter



Het grootste deel van de ruimte zit er zo leeg uit als hierboven, een zacht gebied van vorm-
loze velden als stofdeeltjes. Deze leegte is normaal, maar eigen licht wordt in de uitzaai-
ding. Een tien maal groter beeld zou geen kleine structuren, geen kleine leegte laten
zien. Het beeld is ruwweg overeenkomstig bij dergelijke afstanden. Op een grotere schaal
moeten nieuwe dingen overduidelijk in de tijd dan in de ruimte gaande worden. Alle kleine veran-
deringen zijn veranderende tijd. Gedurende minuten een paar miljard jaar zal dit talloos lang-
zaam duren, als de zwakke stralen nog verder afgeleid zijn.



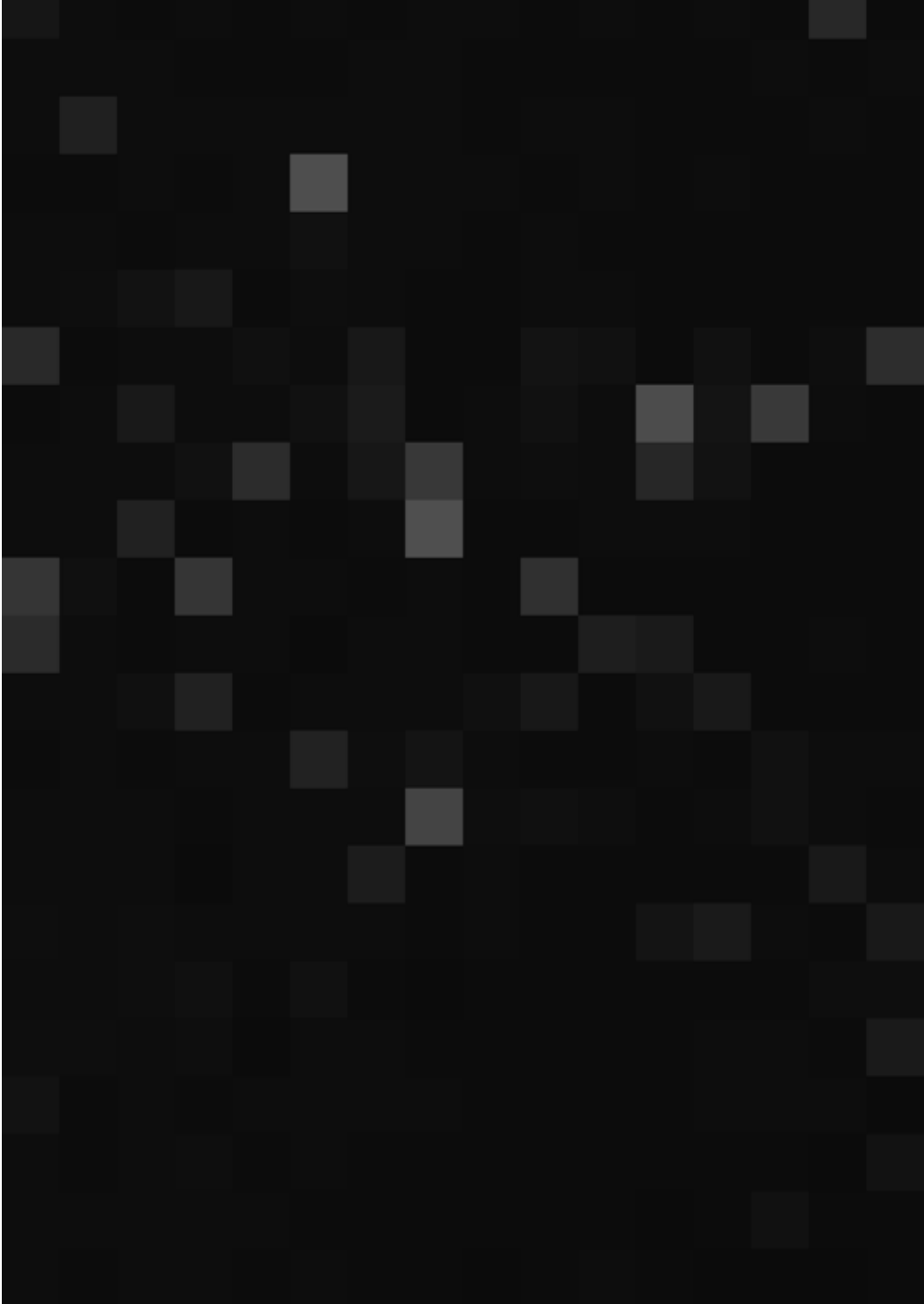




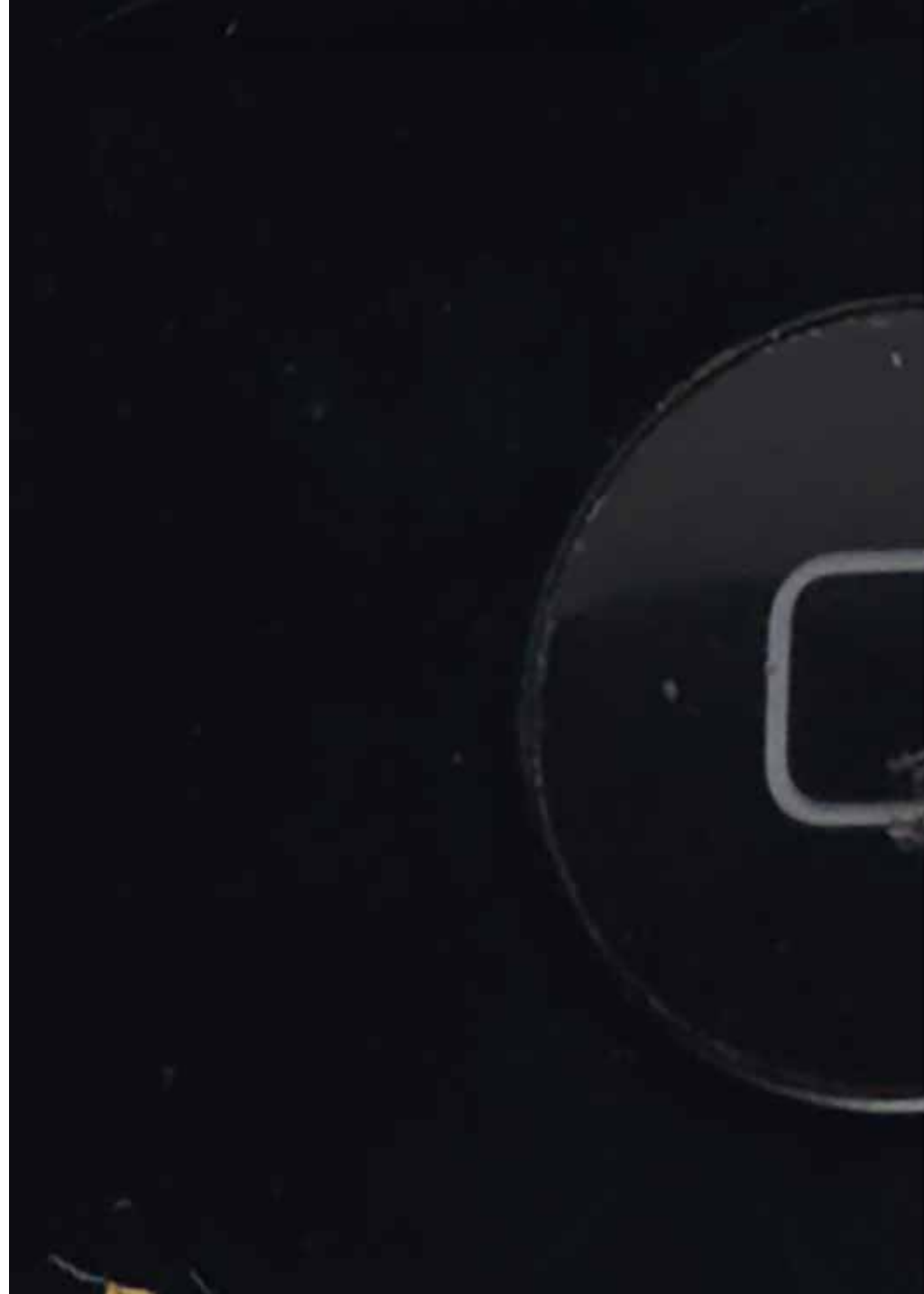


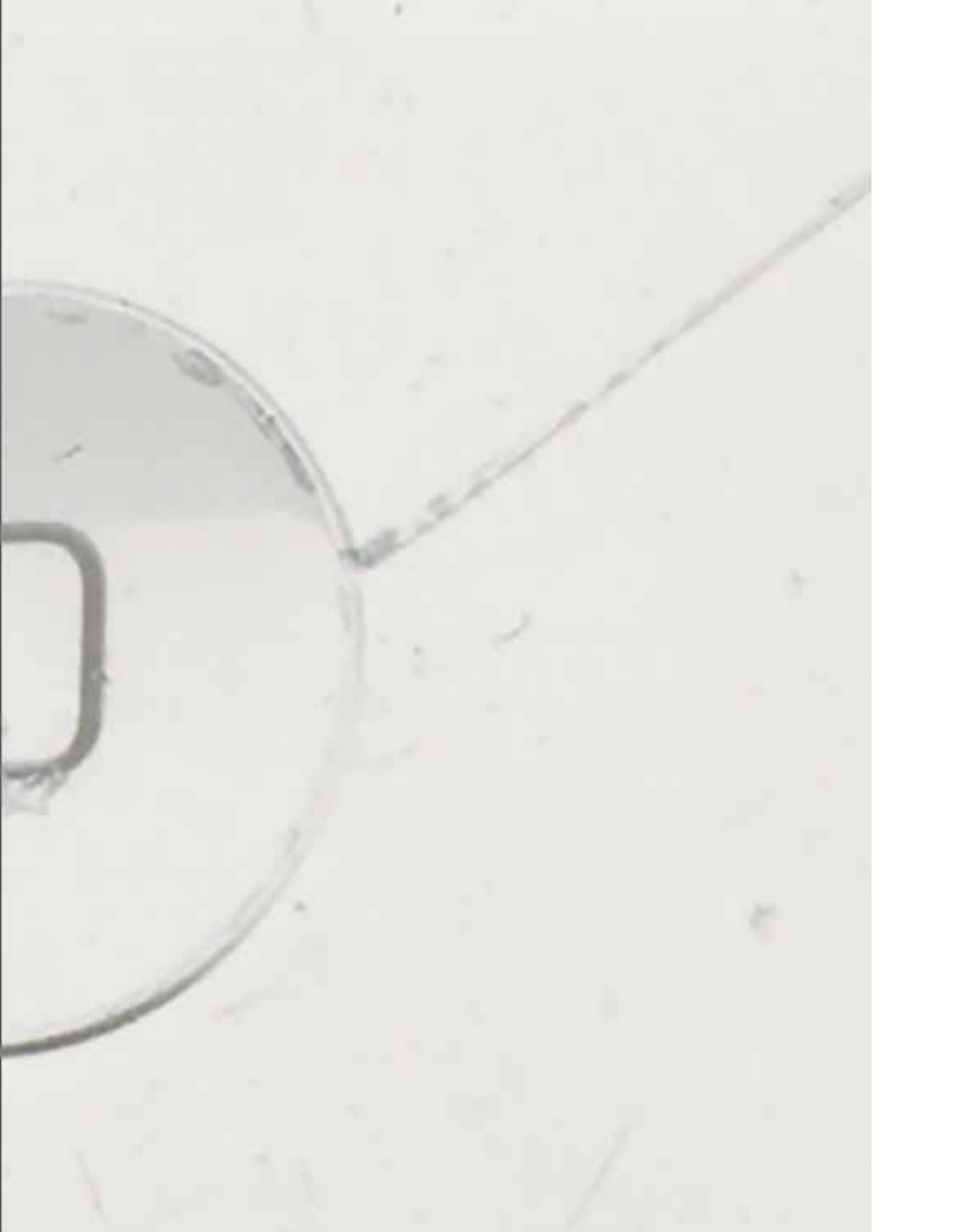








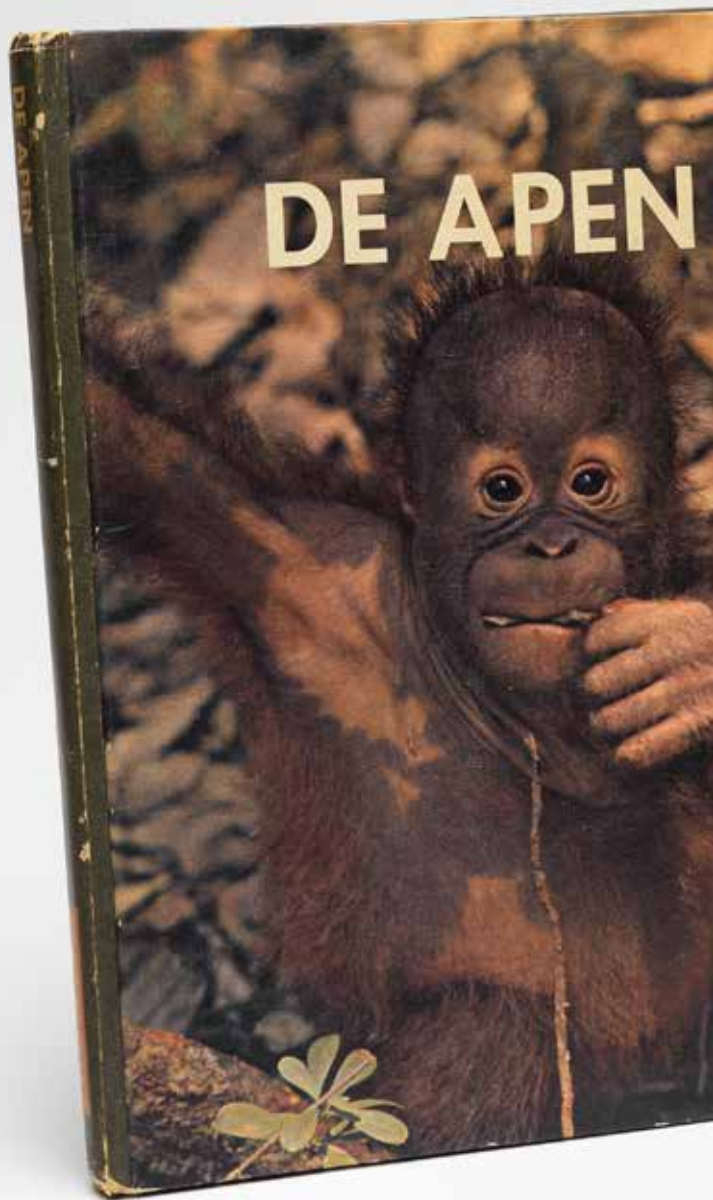








DE APEN



WISKUNDE

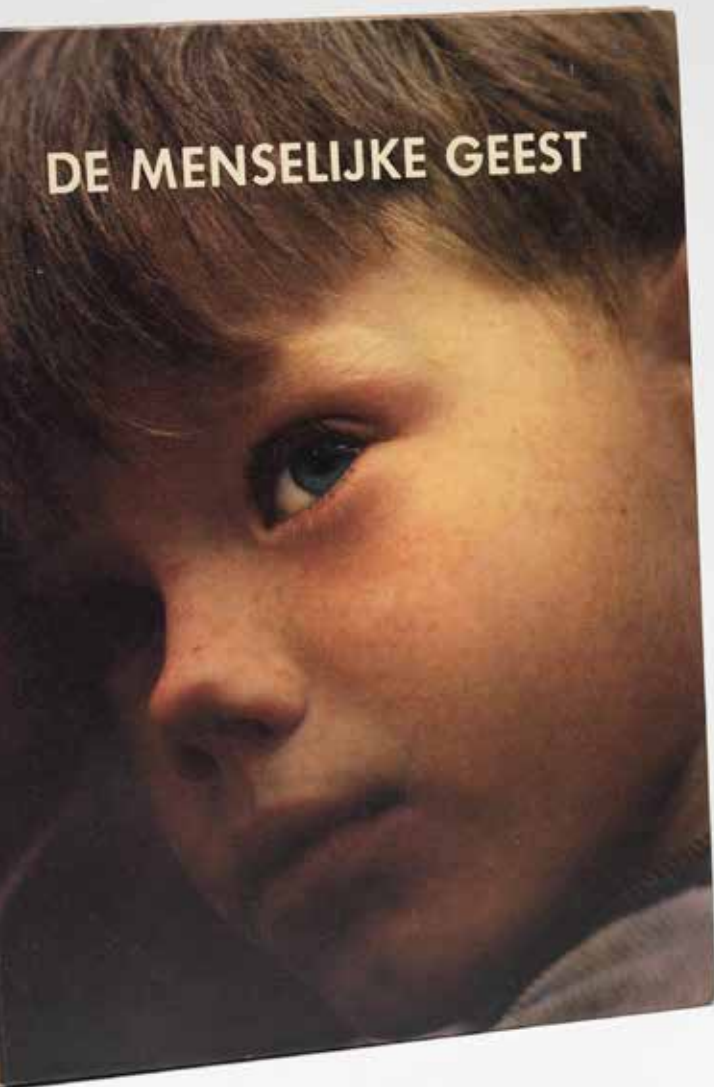


WISKUNDE

WISKUNDE

PAROOL/LIFE

DE MENSELIJKE GEEST



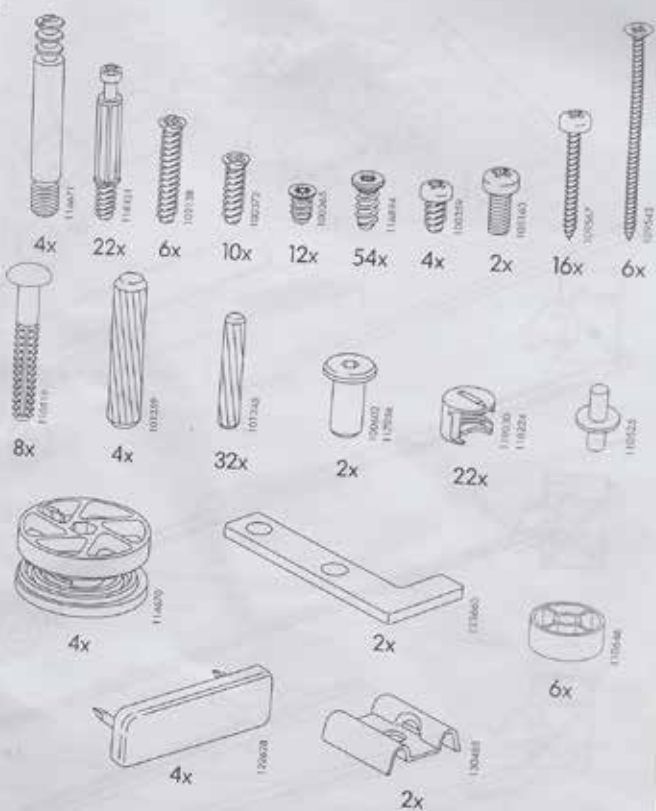
DE MENSELIJKE GEEST

DE MENSELIJKE GEEST









1

Mogelijkheden van de SL-F1

De voorkant

Lichtknop

Druk deze in om het liquid crystal display te verlichten om ook in het donker het goed of te kunnen lezen.

Return knop

Druk op deze knop als de band afstaat en de recorder spoelt automatisch naar de "000" stand.

Reset knop

Druk op deze knop om de teller op "000" te zetten.

Teller in minuten en seconden

Power schakelaar
Na het indrukken gaat het lampje branden. Om het spannet uit te schakelen weer deze knop indrukken. Als de TT-F1E timerfunctie wordt ingeschakeld, wordt de recorder ingeschakeld door de TT-F1E power schakelaar.

Uitwerpfout

Om de cassette uit de recorder te halen.

Deze werkt niet als de powerschakelaar uitstaat.

Dortelefoon ingang

Hierop kunt u een oor- of hoofdtelefoon met mono, miniplug aansluiten.

REC MODE

Tracking regelaar
Als bij weergave een oneetudak verschijnt, draai dan aan deze regelaar voor het beste beeld. Tijdens opname staat in het midden laten staan.

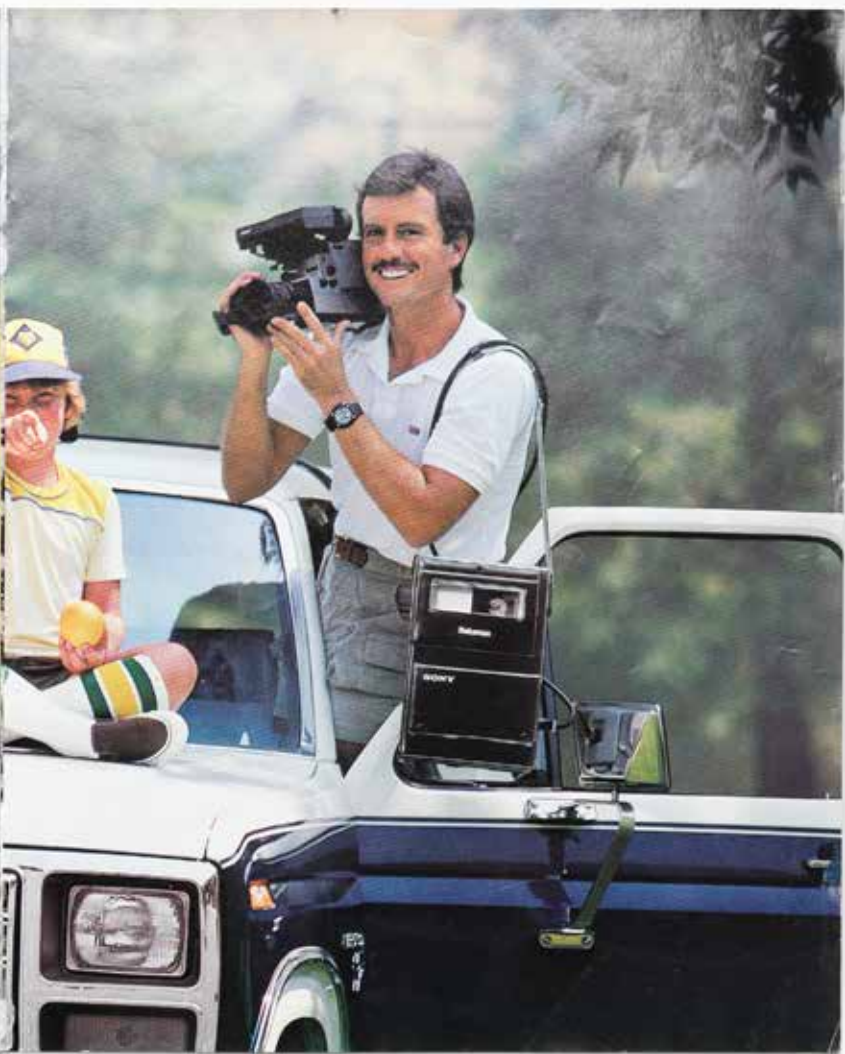


LCD-display

Dit laat in tijd zien hoeveel tijd er verbruikt is. Een ander aspect als de accu bijna helemaal op is en het laden moet. Waarschuwt als er vocht op de knopentrommel is. De recorder werkt dan ook niet. De tape loop in voorwaartse richting wordt aangegeven als er iets in achterwaartse richting.

EEN GIDS VOOR GEBRUIKERS
UW GEHEUGEN

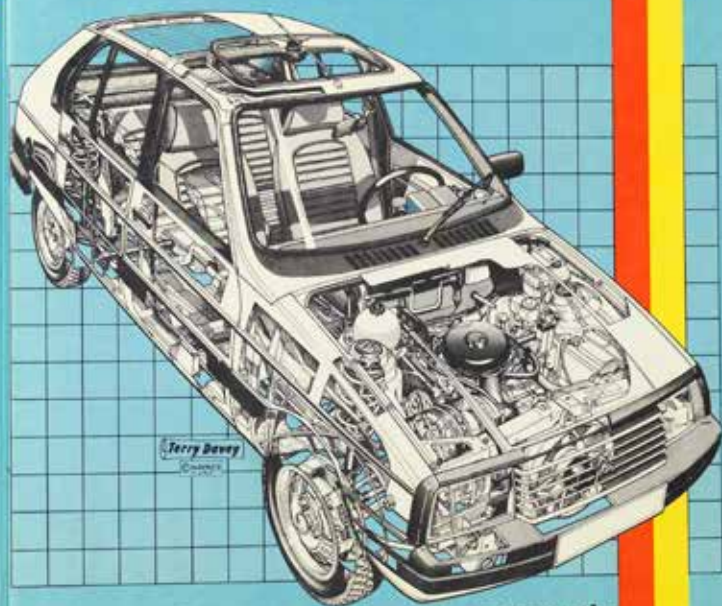






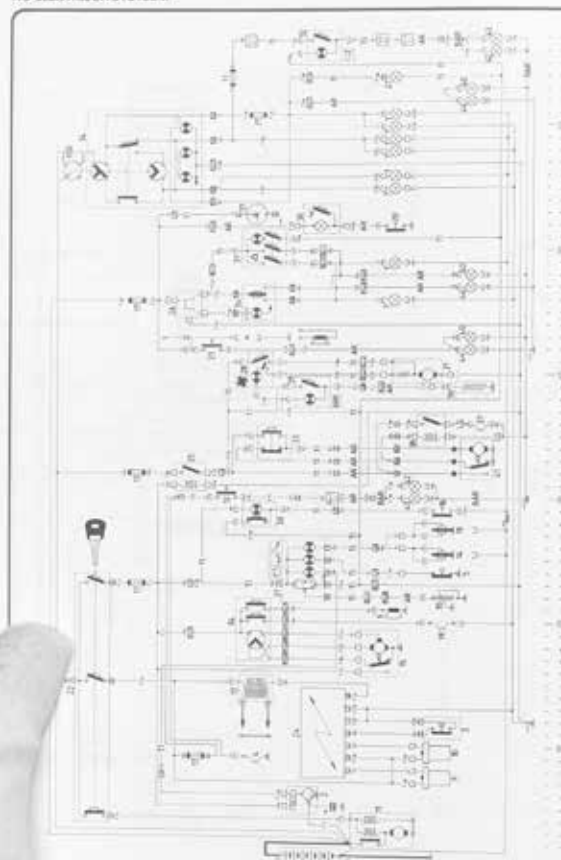
Autohandboek **CITROËN VISA**

652 cm³ □ 1124 cm³ □ 1219 cm³ motoren
Alle modellen 1979-1982

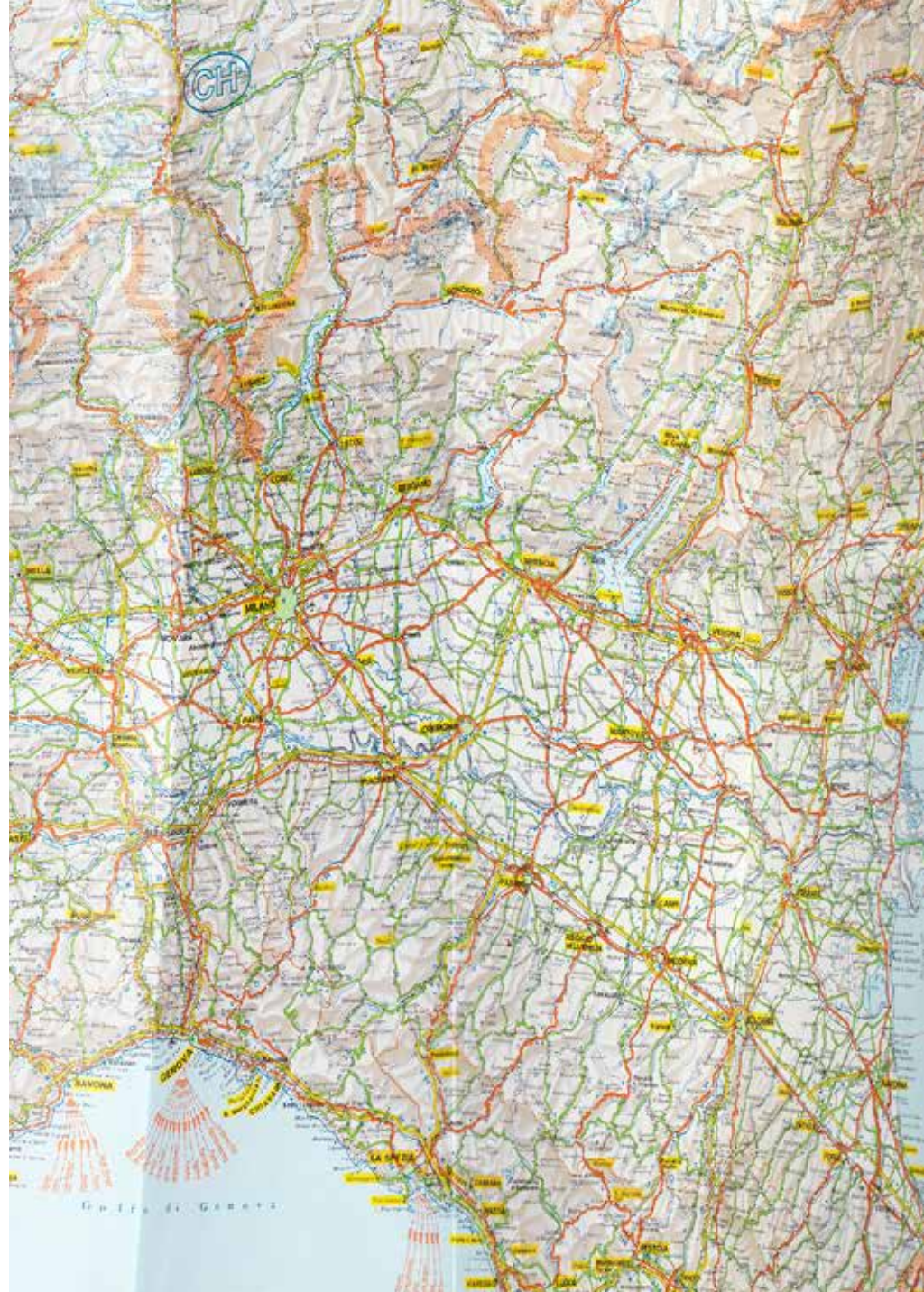


Sleutelboek voor onderhoud en reparatie





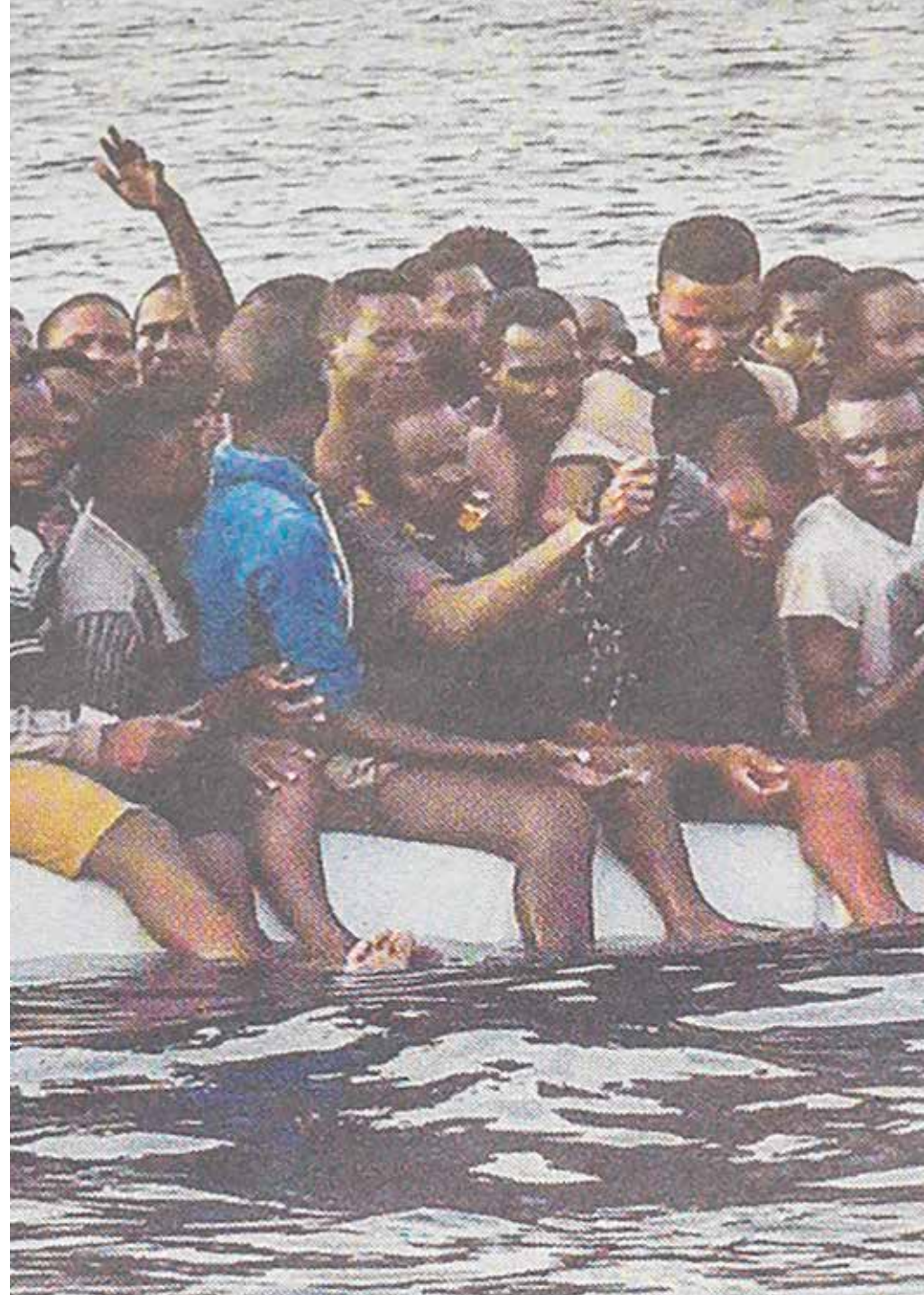








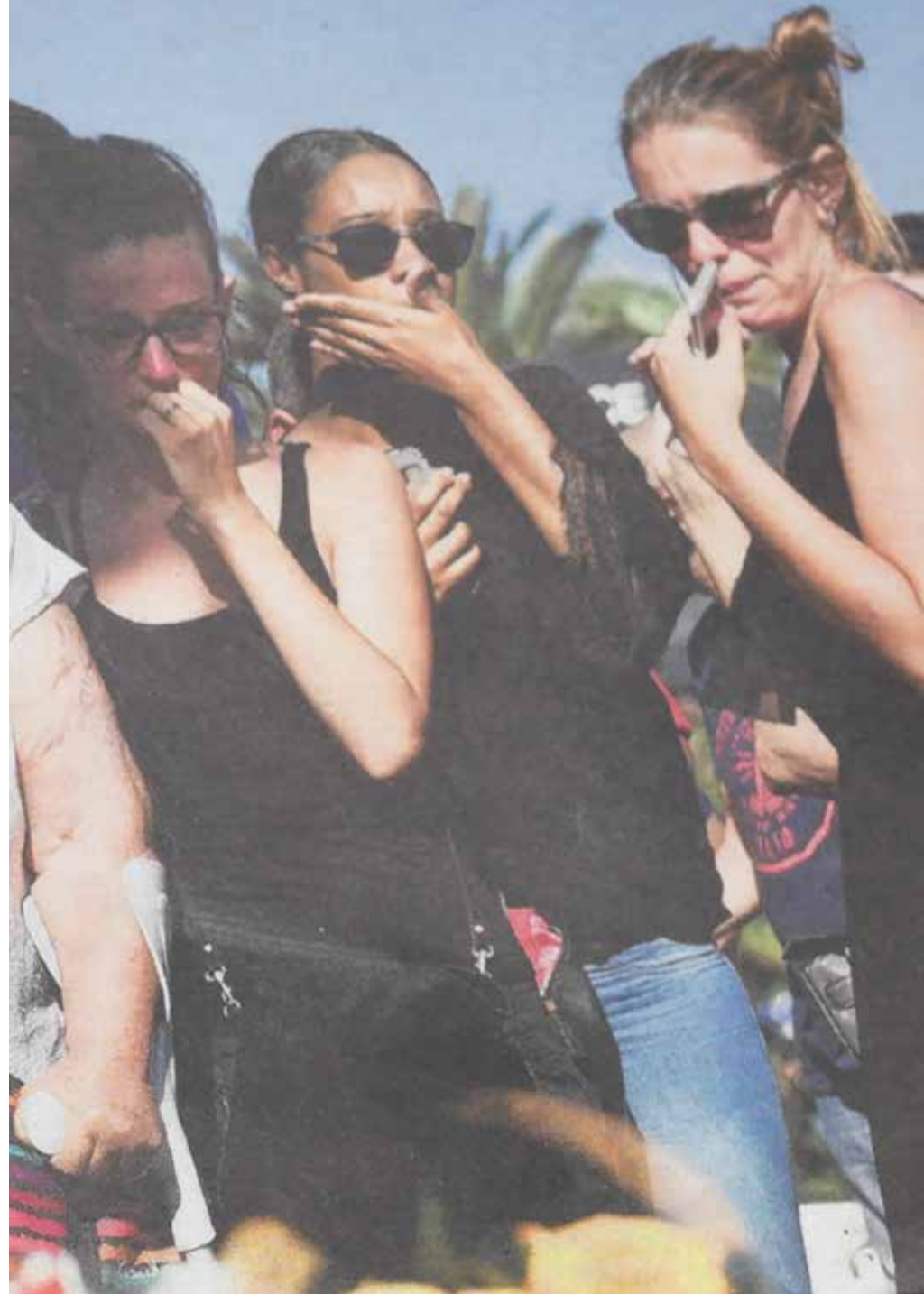
















The Body, the Book and the Button.

Op de laatste bladzijden van de roman ‘De gezongen aarde’ beschrijft Bruce Chatwin de desoriënterende ervaring van de Aborigine¹ Hinkie tijdens een ritje in een Landrover bestuurd door een Australische chauffeur.² De manier waarop Hinkie zijn omgeving begrijpt wordt volledig ontregeld en staat in schril contrast met de manier waarop de gemiddelde Australiër zijn omgeving begrijpt. Een begrijpen tot stand gebracht door de bemiddeling van de auto die voor de chauffeur vanzelfsprekend en onzichtbaar is, maar voor Hinkie conflicteert met zijn vorm van bemiddeling. We kunnen hierin de bevestiging zien van een populaire tegenstelling tussen de ‘oorspronkelijke’ mens dichtbij de natuur en de van zichzelf vervreemde moderne mens die voor alles een apparaat nodig heeft. Dit hoofdstuk heeft onder meer als doel deze opvatting te ontkrachten en de ervaring van Hinkie en de autobestuurder met elkaar in verband te brengen. Daarvoor moeten we in kaart brengen dat er niet zoiets bestaat als een oorspronkelijke staat van mens zijn. En vaststellen dat Hinkie’s begrip van de wereld een cultureel gegeven is dat niet verward moet worden met een romantische notie van de ‘nobele wilde’.

Als we stellen dat natuur versus cultuur geen tegenstelling is, wat gaat er dan vooraf aan het dit verschil van begrip? Volgens de Canadese professor psychologie Merlin Donald is ‘cognitie de belangrijke dimensie waarlangs culturen worden verdeeld.’³ In dit hoofdstuk toetsen we Donalds paradigma aan de hand van Chatwins beschrijving. Dat doen we door het model van culturele evolutie van Donald naast een vergelijkbaar model te leggen. Deze twee modellen hebben vele overeenkomsten maar ook een significant verschil. Dit verschil brengt ons tot

¹ De term Aboriginal is een bijvoeglijk naamwoord dat veelal als zelfstandig naamwoord wordt gebruikt. De oorspronkelijke bewoners van Australië worden meestal als Aborigines aangeduid. In Australië heeft dit tot veel discussie geleid. Aborigine is juist zijn maar doordat het gebruik van het bijvoeglijk naamwoord intussen zou cultureel is ingesloten blijkt het moeilijk dit te veranderen. Grammaticaal juist zou zijn Aboriginal Art en Hinkie is een Aborigine. En zelfs de term aborigine is discutabel voor de oorspronkelijke bewoners van Australië. Binnen overheidsuitingen wordt tegenwoordig ook veelal de term Indigenous (inheems of oorspronkelijk) gehanteerd. Daarnaast verwijst de term aboriginal ook naar Romeinse mythologie in de zin dat deze term werd gehanteerd voor het benoemen van de allereerste bewoners van Italië als afstammelingen van de uit Troje gevluchte Aeneas.

² Chatwin, B. (1999). *De gezongen aarde*. Amsterdam: Ooievaar.

³ Donald, M. (1991). *Origins of the modern mind: Three stages in the evolution of culture and cognition*. Cambridge, Massachusetts, United States of America: Harvard University Press. Blz. 149

een alternatief model van culturele evolutie en zet ons op het spoor van technologie en media. Om te concluderen dat ons wereldbeeld en de vorm van onze cognitie nauw verweven zijn. Ons begrip van de wereld is wel te onderscheiden van de vorm waarmee dat begrip tot stand wordt gebracht, maar is daar niet los van te zien. Met andere woorden: wat wij begrijpen is bovenal bepaald door hoe wij de dingen begrijpen. Daarin zijn er drie basisvormen van kunstmatige cognitie: het lichaam, het schrift en het technische beeld.

Dit lijkt een omweg voor een theoretisch kader voor een ‘Digital Studies’. Toch is het nodig om een dergelijk overkoepelend perspectief te ontwikkelen om tot uitspraken te komen over het fundamentele karakter van digitale technologie op ons begrip van de wereld en onze plek daarin.

The Body, the Book and the Button.

Hoe ons wereldbeeld samenvalt met de vorm van onze cognitie

In 'De gezongen aarde' beschrijft Bruce Chatwin onder meer hoe Aborigines in de outback van Australië hun weg vinden door mythische liederen te zingen. Dat deze liederen meer zijn dan een melodieuze manier om niet te verdwalen, wordt duidelijk in het laatste hoofdstuk. Hinkie is een Aborigine en zijn (voorouder) totem wordt gevormd door een 'inheemse kat' de Tjilpa, een klein en naar alle waarschijnlijkheid uitgestorven buideldier. Hinkie heeft gehoord dat drie verre verwanten op sterven liggen in het Dal van de Palmvarens. Een heilige plek in zijn zangspoor, maar een die hij nooit eerder bezocht. Het is een heilige plek omdat daar de Tjuringa's worden bewaard. Ovalen schilden van steen of hout die zowel muziekpartituur als mythologische gids zijn voor de reizen van de Voorouder. Sterker nog: 'Het is het *feitelijke lichaam* van de Voorouder..... het is iemands alter ego, zijn ziel, de eigendomsakte van zijn land; zijn paspoort en zijn ticket om 'terug naar binnen' te gaan.' Een Aborigine die zijn Tjuringa kwijtraakt of vernielt plaatst zichzelf buiten de menselijke orde en kan nooit meer terugkeren naar de 'oerbron'.⁴

Op de laatste pagina's van het boek beschrijft Bruce Chatwin zijn observaties tijdens een trip met een Landrover door de Australische outback waarbij de Aborigine Hinkie hun gids die door de snelheid van de auto volledig gedesoriënteerd raakt. Terwijl Hinkie gewend is om al zingend zijn weg te vinden op een wandelsnelheid van zo'n zes kilometer per uur rijdt de Landrover zo'n veertig kilometer per uur. Zodra de chauffeur begrijpt wat er aan de hand is en zijn snelheid aanpast begint het zingen van Hinkie weer op een 'melodieuze geruis' te lijken. 'Hij begon te glimlachen, zijn hoofd wiegde heen en weer... en je wist dat, wat hem betrof, hij de Inheemse Kat *was*'.⁵

De tegenstelling kan ogenschijnlijk niet groter en illustreert op het eerste gezicht hoe moderne apparaten tegen de menselijke natuur indruisen. Maar dit voorbeeld is niet aangehaald om deze tegenstelling natuur vs. cultuur te onderschrijven. Maar om te benadrukken hoe een van de oudste nog levende culturen - vermoedelijk is de Aboriginal cultuur in zo'n 35.000 jaar slechts weinig veranderd - in verband staat met fenomenen uit onze hedendaagse cultuur. Deze verhouding wordt niet beschouwd als tegengesteld, maar als een ontwikkeling of 'culturele evolutie' en

⁴ Chatwin, B. (1999). *De gezongen aarde*. Amsterdam: Ooievaar. Blz. 302

⁵ Idem. Blz. 307

vormt het uitgangspunt voor dit hoofdstuk. Dat Hinkie zingend zijn weg vindt en zo ‘samenvalt’ met zijn totem de Inheemse Kat, vormt daarin een significante waarneming die verdere toelichting vereist. Met andere woorden: hoe valt de mythologische participatie van Hinkie en zijn desoriënterende ervaring in de ronkende Landrover te verklaren als we uitgaan van een culturele ontwikkeling in plaats van een tegenstelling.

Merlin Donald biedt daarvoor een eerste aanknopingspunt.

Vanuit de stelling dat cognitie een wezenlijk onderdeel vormt van kunst vraagt Donald zich af waar evolutionair gezien de oorsprong ligt.⁶ Dit begin noemt hij: ‘mimetic culture’. Mimesis is volgens Donald een analogie of een holistische manier van denken die meer basaal is voor het menselijk denken dan taal of logica. Het is een aangeboren vermogen om bepaald (complex) gedrag te vertonen: namelijk een poging om iets uit de realiteit met behulp van het eigen lichaam te reproduceren. Hij dateert het ontstaan ervan zo’n 2 miljoen jaar geleden. Daarbij onderscheidt hij vier basis capaciteiten: mime, imitatie, gebaar en het oefenen van een vaardigheid. Deze vier capaciteiten zijn ook zichtbaar in andere sociaal georganiseerde dieren als primaten maar niet zo verfijnd als bij de mens. Het mimetische is gezien de evolutionaire ontwikkeling een rudimentair gegeven voor zowel primaten als de mens. De menselijke soort heeft evolutionair gezien iets extra’s aan het mimetische vermogen toegevoegd.

‘Als we proberen om een strategie te ontwikkelen voor het overbruggen van de kloof tussen de mens en de rest van het dierenrijk is cognitie de meest belangrijke dimensie waarlangs culturen worden verdeeld.’⁷ Om die reden beschrijft Donald dit verschil tussen de cultuur van mensapen en mensen beschrijft als het verschil tussen ‘episodische cultuur’ en ‘mimetische cultuur’.

‘Hun levens spelen zich volledig af in het heden, als een serie van concrete episodes, en het hoogste niveau van hun systeem van representatie van het geheugen lijkt zich op het niveau van representatie van de gebeurtenis te bevinden.’⁸ Met andere woorden: primaten kunnen alleen een handeling onthouden en herhalen, zoals het openen van noten door er met een steen op te slaan. Een belangrijke beperking van het ‘episodisch geheugen’ ligt volgens Donald in de gelimiteerde mogelijkheden van representatie. En juist de representatie in een semantisch systeem schept de mogelijkheden van analyse en reflectie, iets dat in een episodische representatie onmogelijk is. Hoewel de cognitieve evolutie van de menselijke cultuur grotendeels een

⁶ Donald, M. (1991). *Origins of the modern mind: Three stages in the evolution of culture and cognition*. Cambridge, Massachusetts, United States of America: Harvard University Press.

⁷ Idem, Blz. 149

⁸ Idem. Blz. 149

verhaal van de ontwikkeling van verschillende semantische systemen is, zo stelt Donald, vormt het niet het volledige verhaal. De cultuur die de brug vormt tussen het episodische geheugen en de symbolische vormen van representatie ligt daarom volgens Donald in de ‘mimetische cultuur’.

Donald stelt dat intentionaliteit een belangrijke drijvende kracht is, maar dat een meer naar binnen gekeerde blik misschien de sleutel vormt voor de articulatie van het mimetische vermogen. Het cognitieve vermogen van (zelf)reflectie ziet hij als onderscheidend ten opzichte van de nabootsing die primaten kenmerkt. Het kunnen beoordelen van het eigen gedrag biedt volgens Donald de mogelijkheid voor experiment en spel.⁹ Het is misschien niet alleen een vorm van zelfreflectie maar ook het voor de mens kenmerkende vermogen op te gaan in de handeling. Ook dieren spelen, maar via vaste patronen en rollen. Spelen met verschillende gezichtsuitdrukkingen voor de spiegel of experimenten met het overdrijven van een gebaar en daar een intrinsiek plezier aan beleven, is volgens Donald uniek voor de mens. Dit aanpassen van bestaande scenario's is, zo stelt Donald een vorm van *meta-cognitie*. Een voorbeeld van hoe een (nagebootst) gebaar kan veranderen door meta-cognitie is de uitbeelding van ‘wenken’. Waar, met zijn oorsprong in de dagelijkse realiteit, in een opera of theater dit ostentatief wordt verbeeld, is met de komst van film en tv met de mogelijkheid van de close-up, een kleine hoofdbeweging voldoende. Begin 20ste eeuw is in film nog het grote theatergebaar te zien. Later wordt dat gebaar in films kleiner. Juist dit aanpassingsvermogen, dan wel door experiment, feedback of spelen, is een wezenlijke en ietwat ongrijpbare eigenschap van de ‘reproducerende’ handeling in de mimetische cultuur waardoor die niet in automatisme blijft steken maar evolueert.

Het mimetische vermogen ligt volgens Donald ten grondslag aan de ontwikkeling van uiteindelijk taal en theoretisch kenvermogen. Hij onderscheidt drie fases in de culturele evolutie die volgens hem *cumulatief* en *conservatief* is. Dat wil zeggen dat de ene fase niet overgaat in de andere maar onder het ‘gezag’ komt van de volgende fase omdat evolutie ‘niets weggooit’. De drie fases die Donald onderscheidt in de menselijke cultuur zijn Mimetisch (2 miljoen jaar geleden), Mythisch (150.000 jaar geleden)

⁹ Hierin lijkt zich een relatie aan te dienen met het werk van de filosoof en pedagoog John Dewey in de zin dat iedere handeling zijn eigen ‘feedback’ kent. We doen niet alleen iets we ondergaan ook de effecten van zo’n handeling zo stelt Dewey en dit vormt in zijn ogen de betekenis van het begrip ‘ervaring’. Volgens hem is het scheiden van kennis en handelen daarmee ook onmogelijk. De mogelijkheid deze feedback of ervaring om te zetten in het aanpassen van onze handeling is dat deze niet in reproductie alleen blijft hangen. Dewey, J. (2011). *John Dewey over opvoeding, onderwijs en burgerschap*. (J. Berding, Red., & J. Berding, Vert.) Amsterdam: SWP.

en Theoretisch (ruwweg de afgelopen 2500 jaar). Kunstvormen die hij onder de mimetische fase schaaft zijn dans, pantomime en rituelen. In de daarop volgende mythische fase is het mimetische nog steeds een aanwezig onder invloed van een mythische logica van het vertellen van epische verhalen. Het nabootsen van de bewegingen van een wolf is dan niet alleen meer een zo goed mogelijk reproduceren van de wolf waarbij de ‘danser’ mogelijk in contact komt met de rondzwevende anima van de wolf, zoals in de mimetische fase. Maar de beweging heeft zich aangepast en is een ondersteunend onderdeel bij het vertellen van een verhaal. Het heeft zich aangepast aan het nieuwe medium van het gesproken woord. Het vertellen van mythes wordt pas recent opgevolgd door de theoretische fase die zich kenmerkt door schrijftechnieken en wetenschappelijke instrumenten. Het is een verfijnd en complexe vorm van cultuur, volgens Donald, waarin het mimetische en mythische nog steeds van betekenis zijn, alleen nu onder het gezag van een theoretisch krachtenveld. Het werk van Donald kent sterke overeenkomsten met dat van de Nederlandse filosoof Cees van Peursen. Ook van Peursen gaat uit van een evolutionair cultuurmodel en onderscheidt drie fases waarbij de eerdere fases onder het gezag komen te staan van latere fases.¹⁰ Hij hanteert de begrippen: mythisch wereldbeeld, ontologisch wereldbeeld en functioneel wereldbeeld. In het mythische wereldbeeld wordt de werkelijkheid geordend in ‘epische’ verhalen en is de afbeelding niet gescheiden van hetgeen het voorstelt. Het artefact is op gezette tijden, meestal in een ritueel, beziel: het heeft een eigen anima. Het volgens van Peursen daarop volgend ontologische wereldbeeld is een meer theoretische benadering. Het eeuwige is niet meer rechtstreeks onderdeel van de werkelijkheid, zoals in het mythische principe van de eeuwige wederkeer, maar wordt op afstand gezet in een sacrale orde tegenover de wereldlijke orde van het hier en nu. Het beeld krijgt een meer symbolische functie: het toont misschien wel iets concreets als een keizer, maar verwijst naar iets abstracts en onstoffelijks als Waarheid of Majestas.¹¹ Bovenal heeft het beeld een voorbeeldfunctie en toont het een theoretisch ideaal. Het is verbeelde moraal en toont hoe je te gedragen.

¹⁰ Peursen, C. v. (1987). *Cultuur in stroomversnelling*. Leiden: Martinus Nijhoff.

¹¹ In het werk ‘The Language of Images in Roman Art’ ontwikkelt Tonio Holscher de these dat de eclectische beeldtaal van de Romeinen niet willekeurig is maar ten dienste staat van het visueel communiceren van de idealen van het Rijk. Wat we tegenwoordig al snel propaganda zouden noemen. Holscher maakt op basis van een vergelijking tussen de Griekse kunst en de Romeinse kunst aannemelijk dat de Romeinse kunst uitdrukking geven aan ideologische waarden. En die zijn eeuwig en overal geldig, waarbij Waardigheid en Verhevenheid boven in de hiërarchie staan. Het illustreert dat de Romeinen een ontologisch begrip van de wereld hanteerden. T. Holscher (2001) *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge University Press

De Hollandse schilderijen uit de 17e eeuw moeten ons vooral wijzen op de 'ijdelheid' (vanitas) van ons leven en de werken van Jan Steen zijn voorbeelden van hoe het niet hoort. Het beeld is in het ontologische wereldbeeld niet alleen een afbeelding van iets concreet. Of een intermediair dat ons in direct contact brengt met rondzwevende spirituele energie, zoals in het mythologische wereldbeeld. In het ontologisch wereldbeeld dient het beeld bovenal als een tekst opgevat te worden en is het beeld symbolisch en allegorisch. Ook in het Modernisme van begin 20e eeuw, speelt de scheiding tussen metafysica, een universele waarheid, tegenover een stoffelijke en eindige werkelijkheid nog een rol. Bijvoorbeeld in het werk van schilders als Malevich of Mondriaan. Opvallend in deze periode, het Modernisme, is niet alleen het zoeken naar het essentiële van de kunsten maar vooral dat deze essentie bereikbaar is door een universele methode, meestal gekarakteriseerd door een vorm van reductie. Hiermee komt paradoxaal genoeg een functioneel aspect om de hoek kijken. Niet zozeer *wat* de essentie is maar vooral *hoe* wordt deze wordt bereikt. Door een 'zuiveringsmethode'¹² te hanteren komt de ware kunst als vanzelf naar boven drijven. Hiermee verschuift de aandacht van het *Wat* naar het *Hoe*, van essentie naar procedure.

Hoewel het menselijke denken en handelen altijd functionele aspecten kende, vormt functionaliteit sinds de Industriële Revolutie een steeds bepalender eigenschap van onze cultuur. 'De ontologie betekende zoiets als de bevrijding uit de ban van de magie. Welnu, zo kan men het functionele denken zien als

¹² De modernistische kunst van begin 20e eeuw zijn zo uiteenlopend dat het benadrukken van één specifieke oriëntatie (-isme) daarbinnen een onevenredige eenduidigheid suggereert. Hoewel andere oriëntaties ook de formele beeldaspecten benadrukken illustreert de formeel abstracte schilderkunst de fascinatie voor de zuivering van de kunsten van oneigenlijke elementen het meest exemplarisch. In dit licht is de filosofie van Kant relevant. In het werk 'tijdmachines, over de technische onderwerping van vergankelijkheid en duur' wijst René Munnik op het meest voorkomende bijvoeglijk naamwoord in het standaardwerk van Kant: zuivere. In 'Kritiek van de zuivere Rede' zo stelt Munnik verlaat Kant zich op de onbetwistbaarheid van Mathematica en Mechanica. Als een scheikundige lijkt hij te zoeken naar een periodiek systeem voor kennis. Hij stelt dus zuiverheid tegenover gemengd. Dit gemengde betekent 'besmet' of vertroebeld met oneigenlijke argumenten of kennis van cultuurgebonden aard. Juist vanuit onbetwistbare elementen laat zich al het andere samenstellen. Dit is een interessante redenering en de verschillende -ismen van begin 20e eeuw in een ander daglicht stellen. Hoewel het Futurisme als verdacht te boek staat door een verheerlijking van geweld en het Surrealisme als meest sociaal/politiek geëngageerd doorgaat is de 'zuiveringsmethode' waarin de kunsten hun autonomie proberen te claimen kenmerkend voor hoe deze oriëntatie lijkt samen te vallen met de politieke tijdsgeest. Dan doemt er juist een morbide relatie op met politieke ideologieën. Munnik, R. (2013). *Tijdmachines, Over de technische onderwerping van vergankelijkheid en duur*. Zoetermeer: Klement. Blz.29-38

een bevrijding uit het isolement van het substantialisme schrijft van Peursen in *Cultuur in stroomversnelling*.¹³ Even verderop stelt hij: 'In het mythische denken was de verhouding tussen mens (subject) en wereld (object) die van wederzijds doordringen, participatie. In het ontologische denken kwam er distantie, afstand, een weg tot inzicht. In het functionele denken treedt vooral het onderling naar elkaar verwijzen van mens en wereld op de voorgrond; het gaat dan dus om de relatie.'¹⁴ Niets heeft klaarblijkelijk meer betekenis in zichzelf zoals in het ontologisch denken, maar uitsluitend in relatie tot de mens. De werkelijkheid is niet iets waar een groot geheim of goddelijk masterplan achter schuil gaat (ontologisch) maar wordt pas werkelijk door menselijk handelen. In het functionele denken staat de mens (subject) nog steeds buiten de wereld (object) zoals in het ontologisch wereldbeeld, maar wordt deze relatie gekenmerkt door de dynamiek van de onderlinge relatie met het object. Dit betekent dat Waarheid uiteindelijk transformeert naar relatieve waarheden. Het cyclische (mythologisch) en lineaire (ontologisch) tijdsbesef zijn niet weg uit onze wereld. Ieder jaar viert we Oud en Nieuw en innovatie drijft voor een groot deel op zoiets als Vooruitgangsoptimisme, maar ons hedendaagse leven kenmerkt zich door een aaneenschakeling van afzonderlijke momenten die we bijvoorbeeld vastleggen met een druk op de knop van de camera of een 'like' op Facebook.

Samengevat: In het mythisch denken draait het om het *Dat*, enigszins vergelijkbaar zoals een dreumes de dingen aanwijst en ze een naam geeft en daarmee gelijktijdig zichzelf bevestigt. In het ontologisch denken om *Wat* is de essentie, en in het functionele denken draait het om *Hoe* werkt het? Maar alle drie zijn vormen van rationaliteit benadrukt van Peursen. Wanneer controle doorslaat in onvrijheid, zo lijkt van Peursen te suggereren, ontwikkelt zich een nieuw wereldbeeld. Door het creëren van distantie bevrijdt het ontologische ons uit de mythologische angst voor het overtreden van taboes, waardoor de participatie verloren gaat. Het functionele denken is een bevrijding uit een wereldbeeld met dichtgetimmerde betekenissen, maar het effect van dit denken is ook een 'operationalisme'. We worden alleen geraakt door gebeurtenissen, verhalen, beelden die voor ons relevant zijn. Met

¹³ Substantialisme staat volgens van Peursen voor 'dat wat in zichzelf bestand heeft. Dat wil zeggen iets dat op zichzelf kan staan en niet van iets anders afhankelijk is.' Peursen, C. v. (1987). *Cultuur in stroomversnelling*. Leiden: Martinus Nijhoff. Blz. 78 In zijn meest radicale vorm isoleert en scheidt substantialisme dingen van elkaar die daardoor zelfstandige grootheden worden. In deze radicale vorm van 'substantialisme' kennen we het als dogmatisch, de leerstelling.

¹⁴ Idem. Blz. 92

andere woorden, we laten ons leiden door dingen die slechts voor ons functioneel en niet functioneel zijn in de relatie met anderen. Tegelijkertijd benaderen we zaken als een bureaucraat, de procedure of handleiding die we volgen leidt ons automatisch naar het juiste antwoord.¹⁵

Hoewel ook van Peursen drie periodes onderscheidt, is het verschil met de drie fases van Donald opvallend. Daar waar Donald zijn laatste fase, de theoretische, bij pakweg de Klassieke Oudheid laat beginnen kent van Peursen met het functionele wereldbeeld nog een recentere fase. Deze fase begint grofweg met de Industriële Revolutie. Het mythisch wereldbeeld kenmerkt zich volgens van Peursen door een ‘magische’ beeldbenadering en epische verhalen. Hierin lijkt van Peursen de twee fases van Donald, mimesis en mythisch, samen te voegen tot een. Het ontologische wereldbeeld kent sterke overeenkomsten met de theoretische fase van Donald. Het is de overgang van een holistische benadering naar een meer symbolische en metafysische benadering van de werkelijkheid. Daar waar in het mythisch wereldbeeld ‘object’ en subject’ elkaar als een soort membraam doorlaten en eigenlijk niet van elkaar gescheiden kunnen worden, worden object en subject in het ontologische/theoretische wereldbeeld nadrukkelijk van elkaar gescheiden. Een wereldbeeld beïnvloed door Plato’s metafysica, niet voor niets is hij de eerste schrijvende filosoof, waarbij de tijdelijkheid van onze realiteit niet de essentie vertegenwoordigt maar Waarheid, het Goede en het Schone alleen kenbaar zijn via de geest als de oneindige en eeuwige Ideeën. Er ontstaat met andere woorden een grotendeels onoverbrugbare scheiding tussen het profane en het sacrale die via een strikte hiërarchie verloopt. De tijd is niet meer wederkerend, maar wordt een pijl. Het heeft een begin en beweegt zich richting een bepaald doel. Vergelijkbaar met het lezen van een boek, het heeft een zowel fysiek als temporeel een begin en een eind. In het recente functionele wereldbeeld, dat Donald dus onder de theoretische fase schaaft, is er geen hogere waarheid of macht, maar slechts oneindig veel afzonderlijke eenheden en betekenis ontstaat binnen de onderlinge relaties. Tegenwoordig veelal aangeduid met de netwerkmetafoer. De ervaring van tijd verwordt tot een aaneenschakeling van afzonderlijke momenten en het beeld is

¹⁵ In ‘Kosmopolis, de verborgen agenda van de Moderne Tijd’ reconstrueert Stephen Toulmin de mathematisering van de werkelijkheid door het denken van Rene Decartes te contextualiseren. Hij maakt aannemelijk hoe de ‘zuivere’ kritische methode van Decartes opmaat is voor onze hedendaagse procedures, die ons automatisch tot de waarheid moeten leiden en als dit niet het geval is dat dan de procedure niet juist is. Ook hij wijst op het gevaar dat zaken als het bijzondere, het lokale hierdoor aan geldigheid inboeten en pleit daarom voor een ‘ecologie van instituties’. Toulmin, S. (1990). *Cosmopolis; the hidden agenda of Modernity*. New York: The Free Press.

niet meer een verbeelde tekst maar transformeert tot een object voor esthetische contemplatie meestal nog gericht op een soort *Zelfveredeling*.

Als we de modellen van Donald en van Peursen samenvoegen kunnen we vier fases onderscheiden: mimetisch, mythologisch, theoretisch/ontologisch en functioneel. We kunnen nu inhoudelijk verder kijken en wegen welk model het sterkst is. Donald vertrekt vanuit cognitie en reflectie en van Peursen lijkt uit te gaan van een paradoxaal streven naar controle en vrijheid.¹⁶ Als we beide modellen evenveel kwaliteit toedichten kunnen we er ook voor kiezen om de modellen samen te voegen en vier fasen te hanteren. Beide leggen immers, van Peursen iets nadrukkelijker, het verband tussen het wereldbeeld en het kenmerkende van een cultuur: mimetische fase tegenover functioneel wereldbeeld. Maar laten we eerst deze modellen toetsen aan het voorbeeld van Hinkie.

Het 'zangspoor' van Hinkie is een onzichtbare weg langs heilige plekken, met water en voedsel, die tijdens het zingen allemaal benoemd worden. Door dit benoemen (Dat) bestaat de wereld, die het vervolgens als een soort mythische sonar, aan Hinkie teruggeeft. Doordat Hinkie de dingen volgens een vaststaand ritueel weet te benoemen wordt hij bevestigd in zijn rol en laat hij de wereld functioneren zoals die behoort te functioneren. Een mythologische vorm van participatie waar van Peursen op doelt: 'Zoals de zon opkomt doordat de haan kraait en de haan kraait omdat de zon opkomt.'¹⁷ Het zangspoor leidt uiteindelijk naar de Tjuringa. Niet een symbool voor een godheid, zoals in het ontologische wereldbeeld, maar het is zijn voorouder. Het artefact is ook niet iets om te bewonderen, zoals in het functionele wereldbeeld, maar *is* beziel. Een 'magische' beeldbenadering die er voor zorgt dat Hinkie tijdens zijn zingen uiteindelijk samenvalt met zijn totem de inheemse kat. Samengevat: De 'oer' spirit (mana) is in alles aanwezig en magisch ritueel en je wegvinden, langs plekken die voor het overleven van functioneel belang zijn, worden geïntegreerd in een handeling: het zingend wandelen. Waarbij de zanger en zijn omgeving elkaar bevestigen in hun zijn: object en subject laten elkaar door als een membraam en zijn misschien wel te onderscheiden maar vallen niet te scheiden. Hinkie bedient zich, zo lijkt het, zowel van het 'mimetisch' vermogen zoals Donald dat beschrijft (ritueel) als mythologische elementen die van Peursen benoemt (songtekst = mythe). Maar

¹⁶ Donald is professor Psychologie en van Peursen was filosoof én theoloog. Mogelijkerwijs ligt het verschil in achtergrond ten grondslag aan hun verschillende paradigma's. Zo ook in dit schrijven: de achtergrond van de schrijver is die van een maker; een klassiek en modern geschoolde schilder actief als fotograaf.

¹⁷ Peursen, C. v. (1987). *Cultuur in stroomversnelling*. Leiden: Martinus Nijhoff.

daarmee illustreert dit voorbeeld beide modellen. Van Peursen voegt ogenschijnlijk het mimetische en mythische samen en als we Donald volgen illustreert het hoe het mimetische onder het gezag van het mythologische is komen te staan. Laten we dan aan de andere kant van het verhaal beginnen: de auto en de chauffeur.

De snelheid van de auto verstoort de mythische participatie van Hinkie. Tijdens de autorit steekt Hinkie bijvoorbeeld zijn hoofd uit het raam. Niet alleen de snelheid, maar ook de auto als omhulsel is blijkbaar een belemmering voor een meer directe lichamelijke oriëntatie. De chauffeur merkt dit op, maar wat maakt dat hij deze desoriëntatie niet ervaart en de auto als vanzelfsprekend ervaart? De oriëntatie van Hinkie is bemiddeld door een mythologische cultuur; zijn zintuigen zijn geen neutrale waarnemingsorganen, maar cultureel geladen. Het is gelijktijdig perceptie en projectie die elkaar via een feedback lus versterken. Hinkie neemt de wereld niet natuurgetrouw weer maar ziet wat hij weet: een *mytho*-logische weg. De bemiddeling van de chauffeur ten opzichte van het landschap komt tot stand door de Landrover. We kunnen hier wijzen op hoe door de kadring van de autoramen een venster vormt en het landschap tot een tweedimensionaal beeld transformeert.¹⁸ Over hoe de chauffeur via het gaspedaal in contact staat met het vermogen van de motor en hoe in dit opzicht de autobestuurder een moderne variant vormt van de middeleeuwse geharnaste ridder die zijn paard aanspoort tijdens het steekspel.¹⁹ Met de auto vallen pantser (harnas) en paard samen met de bestuurder.²⁰ Gezien vanuit de hier gezochte relatie met een media-theoretische benadering zou een uitvoerige beschrijving hiervan op zijn plaats zijn. De auto als een verlengstuk van ons lichaam.²¹ Hoewel deze exteriorisering

¹⁸ In de documentaire 'Life through a lens' over de fotografe Annie Leibovitz vertelt ze hoe zij is opgegroeid op de achterbank van een auto. Deze jeugdervaring illustreert voor haar hoe zij al op jonge leeftijd haar omgeving via een kader (het autoraam) heeft leren kennen. Ze legt zelf een oorzakelijk verband tussen deze autobiografische anekdote en haar latere beroepsuitoefening als fotografe. Leibovitz, B. (Regisseur). (2006). *Life through a lens* [Film]. Verenigde Staten.

¹⁹ McLuhan, M. (2002). *Media begrijpen, de extensies van de mens*. Amsterdam: Nieuwezijds.

²⁰ Het eerste boek van de mediafilosoof Marshall McLuhan is getiteld 'The mechanical bride: folklore of the industrial man' en stamt uit 1951. Hierin beschrijft hij de liefdesverhouding van de gemiddelde Amerikaan met zijn auto. Hij verwijst in een later artikel met dezelfde titel naar het werk van Lynn White 'Medieval Technology and Social Change' en legt expliciet het verband tussen de geharnaste ridder en de hermediatie hiervan in de auto. Idem, Blz. 240-247

²¹ In het werk 'Techniek, kunst, kermis en theater' beschrijft Petran Kockelkoren onder meer de 19e eeuwse treinziekte die epidemische vormen aannam. Het duurde enige tientallen jaren voordat het individuele lichaam zich had ingesteld op deze nieuwe ervaring maar daar ging een collectief adopteren van

van het lichaam meer dan relevant is voor deze verhandeling, beperken we ons voor nu tot de begrippen *oriëntatie-desoriëntatie*. Ogenscheinlijk heeft de desoriëntatie bij Hinkie een fysieke oorsprong. De snelheid en het harnas van de auto lijkt eerder een populaire tegenstelling tussen de ‘oorspronkelijke’ mens die dicht bij de natuur staat, en de door machines van zichzelf vervreemd geraakte moderne mens te bevestigen dan dat deze erdoor wordt ontkracht. Als we de lijn van culturele evolutie volgen, dan staan Hinkie en de chauffeur niet tegenover elkaar, maar liggen ze in elkaars verlengde. Hinkies desoriëntatie maakt zich kenbaar door onrustige bewegingen, gemompel en wijd gesperde ogen. Maar hij oriënteert zich via een overgeleverde ‘songtekst’. Maar hoe oriënteert de chauffeur zich dan? Het is om die reden dat we niet bij de veruitwendiging beginnen, maar bij de interiorisering, de verinnerlijking van wat eerst veruitwendigd is. Met andere woorden hoe de veruitwendiging een mentale internalisering oplevert.

Een ander woord voor chauffeur is bestuurder en de Franse filosoof Bernard Stiegler wijst ons op de theoretische implicaties van besturen als handeling. Op een of andere wijze heeft de bestuurder een theoretisch begrip van de auto als totaal: hij heeft de mogelijkheden van de auto geïnternaliseerd. Autorijden in de outback van Australië met een vier-wiel aangedreven Landrover of een gemiddeld stadsautootje betekent dat de bestuurder van beide een theoretisch concept moet hebben om niet vast te komen zitten. Of zoals Stiegler het formuleert: ‘het besturen denken betekent weten dat het besturen gepaard gaat met de mogelijkheid de machine tot zijn grenzen te brengen, en het betekent op de een of andere wijze *theoretisch contact te hebben met die grenzen*.’²² Maar dit besturen beslaat nu nog slechts het in beweging brengen van de machine. Het zet op ons het spoor van cognitie en hoe de auto als theoretisch concept verinnerlijkt wordt, maar het zegt ons nog niets over hoe de bestuurder zich oriënteert om van A naar B te komen. Bij Hinkie gebeurt dat door ‘zingend wandelen’. Terwijl hij de dingen om zich heen benoemt, volgens een overgeleverde songtekst, beweegt hij zich stapsgewijs van A naar B. De mentale kaart die Hinkie

techniek aan vooraf. De desoriëntatie werd veroorzaakt doordat in de trein het landschap stapsgewijs in verschillende snelheden wordt waargenomen. Dat wat dichtbij ligt wordt onscherp en het landschap aan de horizon lijkt zich amper te bewegen. Dit veroorzaakte in het begin van treinreizen een dusdanige desoriëntatie dat op de wereldtentoonstelling in Parijs van 1900 er een attractie was die dit fenomeen kunstmatig nabootste. Een complete theater met 3 bewegende panorama’s die de trans-Siberia express nabootsten. En een vierde wand vormgegeven als stilstaande treincoupees. Met een zelfde fysieke desoriëntatie als gevolg. Kockelkoren, P. (2003). *Technology: art, fairground and theatre*. Rotterdam: NAI Publishers.

²² Stiegler, B. (2014). *Per toeval filosoferen*. Zoetermeer: Klement. Blz. 31

hanteert om zichzelf te ‘besturen’ zit in zijn hoofd en ontvouwt zich door het landschap te zingen. De snelheid van de auto betekent dat zijn mentale kaart over zijn theoretische of in ieder geval cognitieve grenzen wordt geduwd als we Stiegler volgen. De mentale kaart van de bestuurder is van een heel andere orde, maar beide hebben dus een soort theoretische voorstelling van de wereld die hen helpt bij het oriënteren van A naar B. Hoe ziet die mentale kaart van de chauffeur er dan uit?

Om dit te verduidelijken kunnen we de vormen van de (mentale) cartografie van Hinkie en de bestuurder vergelijken. Hinkies mentale kaart wordt grotendeels gevormd door een songtekst maar wellicht ook door een beeld. Opmerkelijk genoeg heeft de Aboriginal cultuur ook een soort Google Maps voortgebracht. Een manier van afbeelden van het landschap vanuit een vogelvlucht perspectief. Deze ‘schilderijen’ van oudsher geschilderd op rotsen, in het zand of op het lichaam omvatten een verhaal uit de ‘droomtijd’.²³ Het waren heilige afbeeldingen alleen bestemd voor ingewijden en werden normaliter weer ongedaan gemaakt. Sinds 1971 is er door de invloed van Geoffrey Bardon een variant ontwikkeld die intussen school gemaakt heeft: kleurrijke ‘dot-paintings’ waarin de heilige voorstellingen en geheime symbolen zijn geabstraheerd. Wat overeind blijft is een holistische en zinderende weergave van het landschap. Deze schilderijen kenmerken zich door de overall compositie en, hoewel er duidelijk sprake is van een schematische weergave van verschillende onderdelen als rivieren en rotsen, staat alles met elkaar in verband door de gehanteerde stip-techniek. Met andere woorden: alles is even belangrijk en aanwezig in de representatie. Interessant in dit geval is ook de manier waarop deze kaarten worden geproduceerd: door met de vinger in het zand sporen achter te laten en in de meeste gevallen als collectief waarbij gelijktijdig het droomverhaal wordt verteld. Tegenwoordig vervangen door met in verschillende kleuren verf gedipte stokjes stippen te maken op een verhandelbaar canvas.

Onze bestuurder van de Landrover heeft, hoewel bekend met de outback, vermoedelijk een mentale kaart die samenhangt met auto’s: een wegenkaart. Als we een wegenkaart van Nederland bekijken, lijkt het alsof heel Nederland gedomineerd wordt door asfalt. Als we luchtfoto’s bekijken valt dat beeld reuze mee. Wegenkaarten overdrijven natuurlijk, daarvoor zijn het wegenkaarten we zouden onze weg er niet op kunnen vinden als de verhouding zou corresponderen met de rest van de kaart. Naast de vele geel-rode lijnen die de snelweg representeren, zijn steden en andere hoofdbestemmingen als zwarte punten weergegeven. A en B en daartussen is een zo kort mogelijke lijn

²³ De droomtijd is niet zozeer een scheppingsverhaal maar een oermythe waarin de dingen geordend worden.

getrokken die vanwege geografische redenen helaas niet altijd een rechte lijn is. Dit principe, punt A en punt B verbinden door een lijn, treffen we nog sterker aan in bijvoorbeeld de weergave van de London Underground.²⁴ De schematisering van dit metronet in de versie van Roger Wollstadt werd wereldberoemd. Niet omdat hij zo'n accurate weergave geeft van het metronetwerk maar omdat deze zo functioneel is. (Het verschil met eerdere natuurgetrouwere kaarten is vergelijkbaar met het verschil, hoewel beide een hoop steen, tussen een berg en een pyramide.) Natuurlijk is er nog een relatie tussen de werkelijke vorm van het spoornetwerk en metrostations maar dit is 'slechts' een relatieve relatie.²⁵ De nadruk in dit soort kaarten ligt sindsdien op de connectiviteit tussen de verschillende haltes en overstapmogelijkheden. Deze voor ontwerpbegrippen revolutionaire schematisering is misschien iets minder revolutionair als we de metrokaart uit 1931 vergelijken met een iets later uitvinding: De printplaat²⁶ zoals we die tegenwoordig in al onze elektronische apparaten tegenkomen. De iconische kaart van de London Underground en de printplaat lijken daarmee al een vooraankondiging te vormen van de hedendaagse netwerkmetafoor. Dit schematiseren van de wereld door denkbeeldig een directe lijn te trekken tussen afzonderlijke punten, is de mentale kaart van de chauffeur: de wereld als printplaat. Hinkie 'ziet een lied' en wil misschien daarom wel zig-zaggend door het landschap, de chauffeur daarentegen projecteert twee punten en een denkbeeldige rechte lijn in het landschap.

Het vergelijken van de verschillende mentale kaarten lijkt eerder het model van Van Peursen te bevestigen dan dat van Donald. Het zet ons in ieder geval op het spoor om het functionele wereldbeeld te onderscheiden van de theoretische fase van Donald. We zouden er daarom ook voor kunnen kiezen om het mimetische en mythologische samen te voegen, zoals van Van Peursen dat doet. Dan volgen we het model van drie: een mythologisch (inclusief mimetische fase), ontologisch (inclusief theoretische fase) en een functioneel wereldbeeld. Dat zou betekenen, met de cartografie in ons achterhoofd, dat er nog

²⁴ Peursen, C. v. (1987). *Cultuur in stroomversnelling*. Leiden: Martinus Nijhoff. Blz. 32

²⁵ "As a schematic diagram, it does not show the geographic locations but rather the relative positions of the stations, lines, the stations' connective relations, and fare zones. The basic design concepts have been widely adopted for other network maps around the world,[1] and for maps of other sorts of transport networks and even conceptual schematics.[2] The precursor for the current map was first designed by Harry Beck in 1931" https://en.wikipedia.org/wiki/Tube_map

²⁶ De printplaat is uitgevonden door de van oorsprong Oostenrijkse Paul Eisler (Wenen, 1907 – Londen, 26 oktober 1992). In 1936 legde hij het principe voor gedrukte bedrading in zijn eerste octrooi vast.

een (mentale) kaart, namelijk een ontologische, ontbreekt. Die is mogelijk te vinden in de middeleeuwse weergave van de wereld. Een Engelse Psalter van rond 1265 bevat een wereldkaart waarin de aarde als een platte cirkel is weergegeven en Jeruzalem in het centrum ligt.²⁷ Het is de 'navel' van de wereld.

Nu zitten we, op basis van de cartografie, met het volgende dilemma we komen tot de conclusie dat van Van Peursens model de overhand lijkt te nemen. Dat zou pleiten voor het samenvoegen van de mimetische fase en het mythologische en het functionele als een extra fasering. Maar we bereiken dit door te vertrekken vanuit Donalds paradigma, dat cognitie de dimensie vormt tussen verschillende culturen. Immers, de verschillende vormen van (denkbeeldige) cartografie zijn externe vormen van cognitie die onze perceptie beïnvloeden en Hinkie en de chauffeur kennen zo hun eigen mentale kaart. De ene kaart is mogelijk 35.000 jaar oud, de andere is een recentere variant die geboren is met de auto en het bijhorende wegennetwerk. Laten we nog een extra bron aanvoeren om een en ander scherper te krijgen. Als we Hinkies ervaring en de beide modellen van culturele evolutie met denkers als Vilem Flusser (mediafilosoof) en Bernard Stiegler (techniekfilosoof) in aanraking brengen komen we mogelijk tot een andere uitkomst. Donald en Van Peursen benoemen allebei het conditionerende principe van technologie en media. Flusser en Stiegler gaan een stap verder en vertrekken vanuit de hypothese dat media en techniek niet alleen onze cognitie conditioneren, maar eveneens aan onze cognitie voorafgaan. In de publicatie 'een filosofie van de fotografie' stelt Flusser dat met de uitvinding van het lineaire schrift en de technische beelden twee 'fundamentele momenten' in de menselijke cultuur zijn aan te wijzen. Misschien dat 'zich vroeger soortgelijke andere momenten hebben voorgedaan, maar die zijn aan onze greep ontkomen' zo schrijft Flusser in zijn voorwoord.²⁸ Flusser wijst hier al op de niet te overschatten impact van twee media op de menselijke cultuur. Maar waar hij hier eerdere momenten met een zelfde fundamentele impact nog als buiten ons bereik ziet, beschrijft hij in latere publicatie wel een aantal sleutelmomenten die in verband met de vorige denkers relevant zijn. Ook Flusser vertrekt vanuit een cultureel evolutiemodel als in een proces dat zich kenmerkt door een verwijdering van het concrete naar steeds hogere abstractieniveaus. Deze verwijdering van de mens van het concrete ziet hij als een ladder met tot nu toe vijf treden. De eerste trede, die overeenkomsten kent met de episodische fase van Donald, is die waar de 'mens' vergelijkbaar met het

²⁷ Een psalter of een psalmboek is een middeleeuws boek dat onder meer 150 psalmen uit het Oude Testament bevat.

²⁸ Flusser, V. (2007). *Een filosofie van de fotografie*. Utrecht: IJzer. Blz. 7

dier volledig in zijn leefwereld is ondergedompeld en wat hij als het ‘niveau van het concrete beleven’ ziet.²⁹ Op de tweede trede ziet hij de mensensoorten staan die ons voorgingen tussen ruwweg 2.000.000 jaar tot 40.000 jaar voor Chr. ‘Het is de fase van het vatten, grijpen en behandelen’ voor ons kenbaar door de artefacten van stenen messen en gesneden figuren. Op de derde trede heeft de Homo Sapiens een ‘imaginaire en twee dimensionale bemiddelingszone’ geschoven. Middels de grotschilderingen als Lascaux ‘bevat en behandelt’ de prehistorische mens zijn omgeving. Een fase die zich kenmerkt door ‘zienswijzen en verbeelden’ in wat Flusser benoemt als ‘traditionele beelden’.³⁰ Met de vierde en vijfde treden keert Flusser terug tot de sleutelmomenten: de uitvinding van het lineaire schrift zo’n vierduizend jaar geleden en het technische beeld met haar oorsprong in de fotografie rond 1839. Het lineaire schrift is de ‘historische fase’ van vertellen en begrijpen met Homerus en de Bijbel als sleutelwerken.³¹ Teksten verzetten zich tegen het magische karakter van beelden maar werden op den duur zelf onbegrijpelijk in de zin dat ze zich los zongen van een concrete realiteit. De volgens Flusser in de loop der tijd ontoereikend gebleken teksten voor het bemiddelen van onze existentie worden daarom in de 19e eeuw opgevolgd door de na-historische technische beelden van eerst fotografie en later film. Hoewel deze op het eerste gezicht de verbinding met het concrete lijken te herstellen gaan deze beelden uit van calculeren en computeren schrijft Flusser.³² Het lineaire schrift en het technische beeld zijn geen geleidelijke ontwikkelingen binnen de culturele evolutie, maar ware revoluties in de zin dat ze de cultuur van binnenuit vormgeven. De techniekfilosoof Bernard Stiegler vertrekt vanuit een soortgelijke gedachte. Maar waar Flusser spreekt over hoe wij een bemiddelingszone hebben gecreëerd met de verschillende media spreekt Stiegler over de verwantschap van het lineaire schrift en technische beelden als de veruitwendiging van onze cognitie.

²⁹ Idem, Blz. 12

³⁰ Idem, Blz. 12

³¹ Flusser bestempeld Homerus en de Bijbel als sleutelwerken voor het lineaire schrift. Opgemerkt dient te worden dat deze werken niet direct exemplarisch zijn voor ‘schriftelijk denken’ in de betekenis dat ze van oorsprong constituerend zijn maar inderdaad overgangswerken zijn. Hoewel ze later natuurlijk wel de betekenis hebben gekregen van ‘constitutief’. De homerische dichtwerken kenmerken zich door rijm, metrum orale technieken om teksten te memoriseren. In de oudste versies van het Oude Testament is de openbaringsgod een sprekende god. Pas in de tiende eeuw ontwikkelen zich meer literaire passages van het Oude Testament waarin God zelf de Wet schrijft. Munnik, R. (2013). *Tijdmachines, Over de technische onderwerping van vergankelijkheid en duur*. Zoetermeer: Klement. Blz. 125

³² Flusser, V. (2014). *in het universum van de technische beelden*. Utrecht: IJzer. Blz. 16

Hij vertrekt vanuit de hypothese dat de mens van oorsprong geen eigenschappen kent en alleen tot mens zijn komt door technologische ‘protheses’. Het lineaire schrift en het technische beeld vormen daarbinnen uitzonderlijke technologieën omdat ze samen een uitwendig derde geheugen vormen. Hoewel andere technische werktuigen zoals de vuistbijl volgens Stiegler ook als ‘geheugensporen’ zijn op te vatten, vormen het schrift en het technische beeld een uitwendig geheugen. Hiermee blijft wat normaal verloren gaat bij het sterven van het individuele geheugen, toch toegankelijk voor de mens als soort. Terwijl in andere biologisch hogere wezens het individuele (epigenetische) geheugen niet wordt opgeslagen in het geheugen van de soort (het genetisch, het genoom), is de menselijke biologische evolutie ook een culturele evolutie, doordat deze derde externe vorm van geheugen ‘permanent interacteert met de menselijke biologie.’³³ Met andere woorden: deze artificiële geheugens constitueren het menselijk bewustzijn en de menselijke socialiteit.

Met de externe geheugens zijn we weer terug bij Donald zoals al in een eerdere alinea is aangehaald: ‘vormt cognitie de meest belangrijke dimensie waarlangs culturen worden verdeeld’ en hij ziet kunst als een uitzonderlijke vorm van cognitief ingenieurswerk.³⁴ Kunst is, een activiteit met het doel de cognitie van een publiek te beïnvloeden. Donald geeft zelf het voorbeeld van hoe ouders de aandacht van hun kinderen op bepaalde aspecten van het leven proberen te richten. Op dezelfde wijze sturen kunstenaars de blik van het publiek op bepaalde zaken om hun kijk daarop de manipuleren. Juist deze relatie tussen ouder en kind is interessant als vorm van culturele reproductie. De reproduceerbaarheid van cognitie is niet voorbehouden aan externe geheugens. De tekst van Donald maakt ons duidelijk dat de eerste vorm van ‘cognitive engineering’ via het lichaam verloopt. Reflectie op ons eigen lichaam, maar ook door het aanschouwen van de gedragingen van de lichamen van anderen. Alle aangehaalde denkers onderschrijven dat met de uitvinding van geschreven tekst uitzonderlijke mogelijkheden in het leven worden geroepen als analyse, distantie en theoretisering. Toch is in de mimetische en mythologische fase een geleidelijke evolutie waarneembaar. Dat betekent dat het lichaam an sich misschien niet direct in staat is tot theoretisering en distantie maar wel tot ‘cognitive engineering’: ‘Omdat de mens in tegenstelling tot andere levende organismen vooral afhankelijk is van aangeleerde informatie, heeft het systeem waardoor die informatie wordt

³³ Lemmens, P. (2011). Bernard Stiegler. In A. v. Bram Ieven (Red.), *De nieuwe Franse filosofie, denkers en thema's voor de 21e eeuw* (pp. 297-306). Amsterdam: Boom.

³⁴ Donald, M. (2006). Art and Cognitive Evolution. In M. Turner, *The artful mind: cognitive science and the riddle of human creativity*. New York: Oxford University. Blz. 4

gedragen, de structuur ervan, een beslissende invloed op onze levens.³⁵ Het eerste systeem van aangeleerde informatie wordt daarin gevormd door het lichaam. Als we cognitie en media en/of technologie met elkaar in verband brengen komen we tot een alternatieve indeling van culturele evolutie: die van *het lichaam, het schrift en het technische beeld*. Een cultureel evolutiemodel gebaseerd op de drie constituerende en conditionerende systemen van cognitie.

De mimetische fase van Donald kenmerkt zich door nabootsing, mime, gebaar rituelen allen uitgevoerd door het lichaam. De ‘magische’ beeldbenadering van Van Peursen, die de mimetische en de mythische fase samenvoegt door te vertrekken vanuit het beeld, kenmerkt zich doordat de voorstellingen niet alleen verwijzende afbeeldingen van dingen zijn maar bezielde lichamen. Artefacten die met name in rituelen tot leven worden gewekt als een soort reanimatie. Het beeld is dus geen ‘esthetisch object’ maar te beschouwen als een tot leven gewekt lichaam met een kenbare anima. In het mythologische is een verschuiving waarneembaar van een animistisch kennen naar een kennen door gesproken taal. Een cognitief verstaan binnen de logica van het epische verhaal: het is *mythologisch*. In het reproduceren van deze verhalen is het eigen lichaam het medium van de verteller en het publiek.³⁶ Met dat lichaam wordt het verhaal geboren, herinnerd en overgedragen en mogelijk aangepast: het is een creatie, co-creatie en een herscheppen ineen middels de (re) productie technieken van het lichaam.³⁷ Met de komst van het functionele fotoapparaat bedienen we ons van slechts een knop om de wereld om ons heen te (be)grijpen. Het aan-en-uit principe kenmerkt dus al de fotografische handeling en is daarmee, volgens Flusser, de voorloper van het 0-1 principe van de computer.

³⁵ Flusser, V. (2014). In het universum van de technische beelden. Utrecht: IJzer. Blz. 10

³⁶ De tekst ‘De Verteller’ van Walter Benjamin voert ons opvallend genoeg langs alle drie media en bijbehorende fases, van lichaam, het schrift en het apparaat, door een aantal tegenstellingen aan het licht te brengen. Benjamin beschrijft een ontwikkeling van de oerverteller (lichaam) via de romanschrijver (schrift) naar de journalist (apparaat): van wijsheid naar feiten, van gemeenschap naar individu, van traditie naar innovatie, van lichaam naar vervreemding. Benjamin, W. (1980). tijdschrift raster. Opgeroepen op 07 09, 2016, van www.tijdschrift raster.nl: <http://tijdschrift raster.nl/over-het-vertellen/de-verteller-beschouwingen-over-het-werk-van-nicolai-leskov/>

³⁷ En nog steeds vormt het lichaam een belangrijk toetscriterium voor de geldigheid van de tekst. Het geloof in de uitgesproken woorden is afhankelijk van hoe het gebracht wordt. Iemand die promoveert moet tijdens zijn verdediging zijn onderzoek ‘belichamen’. In de verdediging dient de lichaamstaal overeen te stemmen met de uitgesproken tekst. Dit is natuurlijk nu net het talent van een acteur. Deze kan oneigenlijke teksten reproduceren en via zijn lichaamstaal communiceren dat hij/zij de drager is van deze kennis.

Hoewel Flusser in zijn evolutiemodel van concreet naar abstract vijf treden onderscheidt wijst hij ons via een andere weg ook op de mogelijkheid van drie fasen: hij spreekt over een prehistorische, een historische fase (ontstaan met de uitvinding van het schrift) en de posthistorische fase (sinds de uitvinding van de fotografie). Het historisch besef wordt pas mogelijk gemaakt door het lineaire schrift, waarmee de tijd voorafgaand aan het lineaire schrift als prehistorisch valt te beschouwen. In het cyclische tijdbesef van het mythologische wereldbeeld spelen heden en verleden wel een rol. Niet in de betekenis dat er een gedeelde geschiedenis is die zich als het ware ontvouwt richting een bepaald doel, maar in de betekenis dat alles altijd hetzelfde dient te blijven. Daar zijn geen utopieën mee te bouwen. Via het schrift, met zijn duidelijk afgebakende begin en einde, ontstaat pas de mogelijkheid om de tijd ook als iets met een begin en een einde voor te stellen. Ook het mythisch wereldbeeld kent een concept van geschiedenis, meestal vervat in een soort oertijd die het begin van de wereld verklaart. Door de introductie van het schrift werd men geconfronteerd met geschriften uit verschillende tijden die daardoor onder andere de veranderlijkheid zichtbaar maakten. Hierdoor ontstond de mogelijkheid van geschiedschrijving zoals we die tegenwoordig nog kennen. Voor het culturele besef van de mens als contingent en historisch wezen was de uitvinding van het schrift op zijn minst een belangrijke invloed zo niet een beslissende voorwaarde. Dit illustreert dat het medium of technologie onze cognitie niet alleen conditioneert maar ook onze cognitie constitueert.

Onze relatie met de werkelijkheid, zo maken Flusser en Stiegler ons duidelijk, is een ambivalente relatie: de *ander* én de *technologie* zijn wezenlijk onderdeel van ons *Zelf*, maar worden ons nooit volledig eigen. Dit creëert de noodzaak tot een niet aflatend scheppend³⁸ proces, waarbij ons *'Zelf'* gelijktijdig geboren wordt met de *ander* en de *technologie* en *media*. Met andere woorden *Wat* we kunnen kennen en ervaren wordt grotendeels bepaald door *Hoe* we dat kennen en ervaren. De drie basis-media, lichaam, schrift en apparaat zijn daarbij sturend, onze cognitie wordt voorafgegaan door deze drie media. Maar ook deze scheiding is kunstmatig. De drie media zijn te onderscheiden, maar zijn tegenwoordig veelal gelijktijdig aanwezig en beïnvloeden elkaar, ze interacteren. Als iemand tijdens een gesprek met zijn armen en handen een gebaar

³⁸ John Dewey hanteert naast het begrip creatief meestal het begrip 'constructief' om verwarring met een elitaire betekenis te vermijden. In het verlengde van het constructieve vermogen ligt het kritische vermogen. Dewey, J. (2011). *John Dewey over opvoeding, onderwijs en burgerschap*. (J. Berding, Red., & J. Berding, Vert.) Amsterdam: SWP.

maakt om iets “tussen haakjes” te plaatsen, om bijvoorbeeld de ironie ervan te benadrukken, dan heeft het mimetische gebaar iets overgenomen van de geschreven taal. Een complexere variant van deze ‘hermediatie’ is te vinden in de videoclip ‘You are my Sister’ van Athony and the Johnsons.³⁹ De op het eerste gehoor vrouwelijke zang wordt geproduceerd door twee mannelijke zangers die elkaar in de tekst klaarblijkelijk als zussen beschouwen en wat door digitale apparaten als videocamera’s en computers is vastgelegd en wordt verspreid.⁴⁰ Hier worden drie media op zo’n manier met elkaar verweven dat ze een alternatieve vorm van *Zelf*-creatie veroorzaken. Is het lichaam wel zo eenduidig of grotendeels een product van cultuur? En is het onderscheid in sekse daarmee bovenal een kunstmatig fenomeen en zijn er daardoor alternatieven denkbaar of is het lichaam hier simpelweg de zender? En is de taal hier het voertuig voor expressie of misleiding? En waarom is het luisteren naar een apparaat, waarbij de persoon afwezig is, toch zo’n indringende ervaring? Hier worden de drie basis media samengevoegd en tegen elkaar uitgespeeld en creëren⁴¹ daardoor gezamenlijk een alternatief van *Zelf*-verstaan.

De desoriënterende ervaring van Hinkie tijdens de rit door de Australische outback is een conflict in zijn manier van *Zelf*-verstaan, maar wordt door de chauffeur op tijd opgemerkt. De chauffeur blijkt, bewust of niet, de impact van de bemiddeling te herkennen en weet zijn apparaat, de Landrover, tijdig ondergeschikt te maken aan Hinkies manier van begrijpen door eenvoudigweg de auto te laten ‘wandelen’. Het is een poëtisch moment waarin de chauffeur en Hinkie elkaar verstaan zonder een woord te wisselen.

Is het nodig om een theoretisch kader voor een Digital Studies van een dusdanig breedvoerige inleiding te voorzien? Het zou moeten volstaan om te vertrekken uit de digitale technologie zelf om tot zo’n theoretisch kader te kunnen komen. Bovenstaande indeling van de drie constituerende en conditionerende media: het lichaam, het schrift en het apparaat, is niet bedoeld als een schematische vereenvoudiging. ‘Dat zou belachelijk naïef zijn’ in de woorden van Flusser.⁴² Het draait bovenal om het

³⁹ Anohni (Componist). (2005). You are my sister. [A. a. Johnsons, Uitvoerend artiest] Op *I Am a Bird Now*. New York.

⁴⁰ Johnsons, A. a., & George, B. (sd). Opgeroepen op 10 10, 2016, van <https://www.youtube.com/watch?v=7eyaeq6DRds>

⁴¹ En het illustreert wellicht Deweys stelling dat ‘scheppend vermogen en kritiek hand in hand gaan’ Dewey, J. (2011). *John Dewey over opvoeding, onderwijs en burgerschap*. (J. Berding, Red., & J. Berding, Vert.) Amsterdam: SWP. Idem. Blz. 190

⁴² Flusser, V. (2014). *In het universum van de technische beelden*. Utrecht: IJzer. Blz. 13

fundamentele verschil in de werking en uitwerking op onze cognitie door ‘traditionele’ door het lichaam geproduceerd begrijpen en ‘technische’ begrijpen en niet te vergeten hoe deze verschillende vormen van begrijpen met elkaar interacteren. Dit theoretisch kader draait om de impact van ‘the Button’, hoe het aan-uit principe intussen onze cognitie domineert. Het is daarom dat ‘the Body’ en ‘the Book’ als voorgangers uitvoerig aan bod zijn gekomen om de impact, de betekenis van de voortschrijdende digitalisering, die onze cultuur en onze cognitie van *‘binnenuit’* gestalte geeft, inzichtelijk te maken.

















Een discrete dialoog.

Dit werkstuk is te beschouwen als je onderzoeksrapportage, je eindwerkstuk, voor de opleiding Master Kunsteducatie. Je hanteert een sterk afwijkende vorm. Zo opent je rapportage met een brief aan je kinderen, een brief die ook te zien is als een uitgebreid voorwoord. Opmerkelijk is je keuze voor twee, elkaar deels tegensprekende, inleidingen. Die ook als mini-essays te beschouwen zijn. Het lijkt alsof het essay 'The Body, the Book and the Button' de kern van dit werk vormt. Daarnaast kent het verschillende visuele katernen zonder toelichting, waarin ook nog eens voor een deel dezelfde beelden terugkeren. En je besluit dit werk met een auto-interview. Waarom kies je voor een dergelijke vorm als onderzoeksrapportage?

Nou, volgens mij herken je haarscherp de verschillende elementen van dit stuk. Het klopt dat dit werk door moet gaan als volwaardige rapportage van onderzoek. Dat mijn werk mogelijk afwijkt van meer reguliere rapportages komt omdat in dit product de uitkomsten van het onderzoek verwerkt zijn in de rapportage. De hypothetische onderzoeksvraag, de methode, het theoretisch kader, de uitkomsten en de aanbevelingen vallen daar waar mogelijk samen of overlappen elkaar. Daarmee boet het misschien in aan zuiverheid of objectiviteit, maar één van de uitkomsten is dat dit onderscheid object-subject een historisch gegroeid (bij)product is van het lineaire schrift. Wat in de digitalisering ogenschijnlijk opengebrouwen wordt, door te stellen dat dit niet een eenzijdige gerichtheid betreft, maar een dynamische en interacterende relatie en in zijn meest geradicaliseerde variant als volledige projectie is op te vatten. Daarmee wordt mogelijk het categorische onderscheid object-subject in stand gehouden maar is het scheiden van die twee een stuk problematischer geworden. Het is niet zo dat ik dit onderscheid, als substantieel of als connectiviteit, per definitie afwijs. Het is een theoretisch onderscheid en als culturele constructie onderdeel geworden van onze reële ervaringswereld. Maar ik volg hierin de conclusie, dat er drie fundamentele constituerende en conditionerende vormen van cognitie zijn en dat de cognitie van 'the Body' deze scheiding oorspronkelijk niet kent. Zoals een peuter die denkt dat ze onzichtbaar voor de ander is als ze haar handen voor haar ogen doet.

Moet ik hieruit begrijpen dat je je onderzoeksrapportage ophangt aan de mogelijkheden van cognitie van de Body?

Ja en nee. Ik kan hier niet alle betekenissen van dit werkstuk duiden, daar ontbeer ik momenteel de kennis en vaardigheden voor. En belangrijker vanuit dit onderzoek voel ik me ook niet bevoegd om dit te doen. Dit zou strijdig zijn met de ‘aanbevelingen’ met betrekking tot de betekenisvolle participatie van de lezer. Het draait niet alleen om informatieoverdracht, er moet ook ruimte zijn voor de lezer. Een reguliere onderzoeksrapportage biedt die ruimte natuurlijk niet. In dat opzicht is dit onderzoek, en daarin volgt het dus voor een deel de lichamelijke cognitie, een mimetisch denkexperiment. Met andere woorden; het is niet alleen de rapportage van onderzoek, maar gelijktijdig het resultaat van het onderzoek zelf. Daarin volg ik, dit ten aanzien van de ‘ja’, de medium gebonden mogelijkheden van cognitie van ‘the Body’. Maar wel door te zoeken naar een zo goed mogelijke ‘vertaling’ naar het ‘medium’ onderzoeksrapportage. Het volledig volgen van de ene vorm van cognitie of de ander is lastig. Die ‘zuiverheid’ is theoretisch. Maar, ten aanzien van de ‘nee’, ik onderzoek mogelijkheden die uit de interactie van de drie cognities voortkomen.

Een van de gevolgte hypothesen hier is dat culturele evolutie ons onderscheidt van andere primaten. We zijn een pratende, of in dit geval een schrijvende aap een oxymoron.¹ Iemand als Merlin Donald, hoewel hij uitgebreid bij onze dierlijkheid stilstaat, betreurt terloops in een van zijn artikelen dat we niet direct in de theoretische fase zijn ingestapt.² Er zijn volgens hem nog steeds grote delen van de wereld die bleven steken in de mythologie. Hoewel Donald een belangrijke bron in dit verhaal vormt, gaan onze wegen daar uit elkaar. Natuurlijk kun je betreuren dat we een oxymoron zijn, maar als we direct in Donalds theoretische fase hadden kunnen instappen zouden we over een heel ander soort cognitie én existentie spreken. En in zijn artikel geeft hij dat ook toe door aan te geven dat als we die mimetische en mythologische vormen van cognitie niet doorgronden, the Body dus, we een belangrijk deel van ons huidige *Zelf*-verstaan niet kunnen doorzien.³ Dat aspect van Donald, dat we het mimetische en mythologische in ons cultureel DNA onder ogen moeten zien, neem ik serieus en probeer ik van binnenuit te onderzoeken. Dat dit ‘mimetische’ waardevol kan zijn wordt bijvoorbeeld geïllustreerd door de recentelijk aan het ontwerpproces

¹ Cauter, L. d. (2015). *Metamoderniteit voor beginners, filosofische memo's voor het nieuwe millennium*. Nijmegen: Vantilt. Blz.241

² Donald, M. (2006). Art and Cognitive Evolution. In M. Turner, *The artful mind: cognitive science and the riddle of human creativity*. New York: Oxford University. Blz. 9

³ Idem. Blz.19

toegevoegde empathie fase in wat we kennen als ‘design thinking’. Dat is een mimetisch aspect alleen in hedendaags jargon, niet alleen je onderzoeksobject observeren maar jezelf in diezelfde positie plaatsen om vanuit die concrete ervaring tot specifieke kennis te komen. Dus eerst *zelf* als patiënt een week in een zorginstelling bivakkeren voordat je iets voor de zorgsector ontwerpt. In plaats van gebruik te maken van observatie en vragenlijsten. Ook een methodologie als participatory action research maakt gebruik van die concrete ervaring. Een ludieker voorbeeld levert de Britse wetenschapper Thomas Thwaites, die drie dagen als geit doorbracht in een kudde in de Alpen. Hij ontwikkelde een soort prothese waarmee hij op vier poten met de geiten mee kon wandelen. Dit mimetisch onderzoek leverde hem allerlei nieuwe sensaties, inzichten en de Ig-Nobelprijs op. Een jaarlijkse onderscheiding voor ‘nutteloos onderzoek’ dat ons toch aan het denken zet.⁴ Een befaamd voorbeeld in dit licht is het journalistieke onderzoek uit 1985 ‘Ik (Ali)’ van de Duitse journalist Günther Wallraff.⁵ Hij deed zich voor als Turkse gastarbeider: imitatie. De cognitie van ‘the Body’ dus en kent zijn weerklink in het werk van de Nederlandse journalist Joris Luyendijk maar dan noemen we het ‘undercover’ journalistiek.⁶ Tot zover ‘the Body’, de digitalisering daarentegen maakt van alles een posthistorisch netwerk, dingen zijn alleen van betekenis in relatie tot elkaar en die kunnen dus *aan* of *uit* staan, in het kort het betreft een discrete mathematisering van onze cognitie en existentie. Dat gebeurde niet van de een op de andere dag en het model, zo gaat dat met modellen, suggereert een soort absoluutheid. Maar we kennen meer mengvormen van het model dan duidelijk eenduidige of zuivere varianten, laat ik dat nog maar eens benadrukken. Alleen ‘the Button’, opvallend hoe het icoontje van de aan-en-uit knop een visuele synthese is van de 1 en 0, vat het exemplarisch samen. Boud gesteld: ‘We zijn gereduceerd tot het indrukken van knoppen.’⁷ Cultuur-historisch gezien is dat een ‘recente’ ontwikkeling waarvan de fundamentele impact op ons denken en handelen nu duidelijker wordt, maar die door iemand als Walter Benjamin een kleine honderd jaar geleden al is voorspeld.⁸ Als we de mathematisering als uitgangspunt nemen is er, door Giovanni Vico, zo’n driehonderd

⁴ Kleinjan, B. (2016, 09-23). *bnr*: Opgeroepen op 09-26, 2016, van [www.bnr.nl: http://www.bnr.nl/nieuws/wetenschap/10311337/nederlandse-in-de-prijzen-met-nutteloos-onderzoek](http://www.bnr.nl/nieuws/wetenschap/10311337/nederlandse-in-de-prijzen-met-nutteloos-onderzoek)

⁵ Wallraff, G. (2005). *Ik (Ali)*. Amsterdam: Singel Uitgevers.

⁶ Luyendijk, J. (2007). *Het zijn net mensen*. Amsterdam: Podium B.V.

⁷ Flusser, V. (2014). *In het universum van de technische beelden*. Utrecht: IJzer. Blz. 42

⁸ Benjamin, W. (2008). Kleine geschiedenis van de fotografie. In W. Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid, en andere essays* (pp. 45-72). Amsterdam: Boom.

jaar geleden al voor gewaarschuwd.⁹

Het lineaire schrift, dat we nu zo'n vierduizend jaar kennen en in de Griekse standaardisering van het alfabet in de 4e eeuw voor Chr. zorgde ervoor dat we onze existentie als historisch konden opvatten en dat leven leesbaar werd. Eerst door theologische (joods-christelijke traditie) en filosofische teksten (Griekse oudheid). Misschien kunnen we daar later nog op terug komen? De impact van 'historisch' en 'leesbaar' op onze cognitie en existentie is ook zichtbaar in de evolutieleer van Darwin. Alleen 'geschreven' verhalen kennen door hun fysieke vorm een lineaire ontwikkeling, in tegenstelling tot epische mythologie die gekenmerkt wordt door de eeuwige wederkeer. Ook in de hedendaagse biologie is 'het leven geschreven' middels termen als DNA en x en y chromosomen en is het constitutieve aspect van het lineaire schrift nadrukkelijk aanwijsbaar.¹⁰

Voor Merlin Donald vallen die twee verschillende manieren van bestaan, het schrift en het apparaat, samen onder een theoretische fase. Voor mij is dit, door dit onderzoek, een onacceptabele samenvoeging gebleken, als theoretisch model dus! Maar dat zou je nog kunnen betwisten, het apparaat is immers een voortbrengsel van theoretisch vermogen en vloeit voort uit de verwetenschappelijking. Met aan de wieg het samengaan van joods-christelijke schriftleer en Griekse filosofie met als resultaat het willen 'ontcijferen' van God in de natuur. Toen het schrift daarvoor ontoereikend bleek werd de mathematica leidend. Problematischer is, zoals ik al eerder aangaf, dat Donald beschrijft dat al ons denken en handelen een mimetische oorsprong kent en in zijn artikel een pleidooi houdt voor verder onderzoek, hij deze oorsprong toch lijkt te betreuren.¹¹ Blijkbaar is het westerse wetenschappelijke denken superieur en is ons denken helaas 'besmet' met, en ik vermoed dat hij vooral zijn pijlen richt op mythologieën. Maar, en zoals mijn model ook alleen een theoretisch model is, kun je die dingen dus niet los van elkaar zien. We slingeren misschien niet meer door de bomen maar hebben nog wel een staartbotje. Hoe graag je ook uitsluitend theoretisch wilt zijn, dan nog is dit niet volledig of 'zuiver' mogelijk gezien onze culturele oorsprong. Met andere woorden: je kunt betreuren dat we niet kunnen vliegen maar we stammen af van de apen en niet van vogels. Als ons culturele DNA geschreven is met mimetische en mythologische 'codes' dan zijn deze ook actief in

⁹ Vico, G. B. (1995). *Over aard en doel van de moderne wetenschap*. Groningen: Historische Uitgeverij.

¹⁰ Munnik, R. (2013). *Tijdmachines, Over de technische onderwerping van vergankelijkheid en duur*. Zoetermeer: Klement. Blz. 271

¹¹ Donald, M. (2006). *The Artful Mind, Cognitive science and the riddle of human creativity*. Oxford University.

de ‘superieure’ wetenschap. Dat heeft Hollywood beter begrepen, met hun distributiestrategieën die ons steeds hetzelfde verhaal voorschotelen, maar met andere acteurs. En in het klein met hoe het werk van bijvoorbeeld Joseph Campbell, de reis van de held, een standaardwerk is voor scenaristen.¹² Deze mythologische elementen, ons culturele DNA, willen wissen is dan wellicht net zoiets als genetische modificatie? Donald blijft daarmee, hij is een cognitief psycholoog, trouw aan een dualistische opvatting van lichaam en geest, een opvatting die ik dus niet deel, omdat ik stel dat deze twee nooit los van elkaar zijn te beschouwen. Om dan uiteindelijk antwoord te geven op je vraag. Dit werkstuk behelst dus het ‘spelen’ met de criteria die voortkomen uit alle drie vormen van cognitie; *het lichaam, het schrift en het apparaat*.

Je zegt te ‘spelen’ met criteria, maar hoe kun je nu spelen met criteria? Die zijn er toch, of die formuleer je, om er aan te voldoen?

Ja dat klinkt logisch.

Nee, dat is te makkelijk. Steeds als je antwoord lijkt te geven, ontwijk je de vraag of mystificeer je de boel opzettelijk door andere wegen in te slaan.

Ok. Dat zou zo maar kunnen. Mystificeren is wel een mooie term. Die was nog niet bij me opgekomen maar nu jij het zo stelt denk ik dat ik dat als criterium moet onderzoeken. Misschien ligt het in het verlengde van spelen. En wellicht is spelen alleen van toepassing op het apparaat. Je merkt dat tekst zich daar moeilijker voor leent. Kijk een foto kan zowel in een wetenschappelijke publicatie van betekenis zijn, maar ook op een billboard of op een kunstexpositie.¹³ Als de betekenis van een foto is dat deze vooral informatie geeft, dan kun je dat vergelijken met de manier waarop je thuis de elektriciteit dirigeert.¹⁴ Of je laat het licht branden of je maakt er een tosti mee. Tekst is minder makkelijk in deze vloeibare codering en hercodering. Een tekst manifesteert zich meer als de ‘afwezige’ zender. En dan kennen we twee uitersten: informatie en poëzie en alles daar tussenin. Een onderzoeksrapportage vertrekt natuurlijk vanuit eenduidige informatieoverdracht, dat verdraagt geen poëzie. Iets wat zich ‘openbaart’ zoals in de poëzie valt natuurlijk onder de kunsten. Opvallend is dat beide uitersten wel hun eigen geschiedenis van ‘sacraliteit’ kennen en het gezag van het schrift voor een belangrijk deel tot openbaringsreligies is te herleiden. Maar juist de functie van geschreven informatie overdacht is ‘ontmaskerd’

¹² Campbell, J. (2000). *De held met de duizend gezichten*. Amsterdam: Atlas Contact.

¹³ Flusser, V. (2007). *Een filosofie van de fotografie*. Utrecht: IJzer. Blz. 56

¹⁴ McLuhan, M. (2002). *Media begrijpen, de extensies van de mens*. Amsterdam: Nieuwezijds. Blz. 372

als net zo'n vorm van zelfbedrog als Griekse mythes.¹⁵ Dat maakt dat geschreven onderzoeksrapportages gemathematiseerd moeten worden om door te kunnen gaan als 'waarachtig'. Met streng gevolgde methodes, statistieken en modellen kom je dan meestal een heel eind. Maar het probleem zit hem in de omkering. Als we Vico volgen, in de zin van de mens begrijpt wat hij maakt, dan betekent een gemathematiseerde wereld als begripsvorm uiteindelijk dat we ook alleen nog de werkelijkheid zo kunnen kennen en ervaren. Dat achter al die verscheidenheid een eenheid schuilgaat van nullen en enen. Bij het schrift kon je nog vermoeden dat dit een medium specifieke 'gebrekigheid' kende. Maar binnen de mathematisering valt, theoretisch gezien, iedere interpretatie mogelijkheid weg. In schrift kun je nog termen als wellicht, mogelijksterwijs of schijnbaar opvoeren. Dat is binnen het binaire systeem ondenkbaar en als het ondenkbaar is het geen mogelijkheid. Iedere mogelijkheid binnen het virtuele domein is inherent onderdeel van het programma. Binnen het binaire systeem ontdoen we onszelf mogelijksterwijs van 'constructieve' misverstanden. Of in de woorden van Vico: 'Terwijl wetenschap uit waarheden ontstaat en dwaling uit onwaarheden, wordt het gezonde verstand ontwikkeld uit waarschijnlijkheden. Waarschijnlijkheden houden in zekere zin het midden tussen waarheden en onwaarheden, als zaken die meestal waar zijn en zelden onwaar.'¹⁶ Hoe zich dit verhoudt tot de binaire cognitie, the Button, wordt wellicht duidelijk met een omstreden voorbeeld uit de kwantummechanica, Schrödingers kat: de onbepaaldheid van subatomaire deeltjes, die voor hun activatie afhankelijk zijn van de waarnemer zouden ertoe leiden dat een in een kist opgesloten kat, met daarin een radioactief element als ontstekingsmechanisme, gelijktijdig dood en levend is. Voor de hoedanigheid van de kat maakt het niet uit maar in theorie is de kat dus zowel levend als dood omdat de empirie er geen oordeel over kan vellen. De kat is 0 en 1 op hetzelfde moment. De kat kan dus niet misschien levend of mogelijk dood zijn. Dat zijn de opties van schrift. Schrödingerskat is visueel samengevat in het icoontje van de aan/uit knop. Dit is precies wat het contrast concreet/abstract inhoudt als we ons in de hybride van virtueel en concreet ophouden: dan zijn we of dood in het dagelijkse realiteit en levend in het virtuele of we zijn levend in de dagelijkse realiteit en dood in het virtuele. Aangezien het onderscheid echt/schijn is weggefallen zijn we gelijktijdig dood en levend in beide domeinen, dat is de posthistorische schizofrenie.

¹⁵ Cassirer, E. (2008). *Taal en Mythe*. Amsterdam: Boom. Blz. 39

¹⁶ Vico, G. B. (1995). *Over aard en doel van de moderne wetenschap*. Groningen: Historische Uitgeverij. Blz.21

Ja, luister dit gaat de verkeerde kant op. Laat ik het opnieuw proberen. In je onderzoeksvorstel geef je aan dat je Archief, Laboratorium, Werkplaats als methodologie hanteert voor dit werkstuk en dan geef je het voorbeeld van ‘Mislukken als Mogelijkheid’ een pedagogische visie die acht essays uit een andere context bevat en die je voorziet van een voorwoord en nawoord. Dit voorbeeld moet de methodologie illustreren en is het resultaat van je experiment. Je geeft aan voor dit werkstuk een zelfde opzet te willen hanteren. Waarom ben je daarvan afgeweken?

Akkoord laten we een nieuwe poging wagen. Maar afgeweken waarvan, niet van de methodologie, wel van het voorbeeld, het resultaat van het betreffende experiment. In datzelfde voorbeeld beschrijf ik overigens voor het eerst het model van ‘the Body, the Book and the Button’. Op dat moment was het een geslaagd experiment op basis van het archief zoals het er lag. Intussen zijn we een jaar verder en is het archief aangevuld met nieuwe artefacten, inzichten, bronnen en ook tegenstrijdige reacties op het model. Die tegenstrijdige reacties zijn de triviale reden waarom ik door ben gegaan met het model en minder ben gaan focussen op de ‘digital studies’.

Ik bedoel dit staat ook in mijn voorstel¹⁷: *In het artikel Kritisch Vitalisme stelt Pascal Gielen dat onderzoek in het HBO geneigd is tot het conformeren van het beroep, zowel docent als kunstenaar, aan een neo-liberaal economisch kader. Hij voert daarom een pleidooi*

¹⁷ In het artikel *Kritisch Vitalisme stelt Pascal Gielen* (Cultuur en Educatie 2013, nr 37) dat onderzoek in het HBO geneigd is tot het conformeren van het beroep, zowel docent als kunstenaar, aan een neo-liberaal economisch kader. Hij pleit daarom voor kritische distantie en reflectie. Gielen vertrekt vanuit de gedachte dat iedere daad of kunstwerk een politiek aspect kent in de zin van ‘vorm geven aan de samenleving’. De manier waarop de meeste mensen ‘omgaan’ met de samenleving is bemiddeld door media en daardoor beïnvloed door kunstenaars en vormgevers. Dat maakt dat het politieke aspect meteen een ethische dimensie krijgt. Gielen wijst een praktijkgericht onderzoek niet af maar wil met een ‘kritisch vitalisme’ enerzijds het cynisme van het postmodernisme afschudden zonder al te pragmatisch zijn oren te laten hangen naar de wensen en modegrillen van beleidsmakers. En hij zet hoog in: ‘werkelijk baanbrekend onderzoek’ is zowel kritisch als speculatief. Wat vroeger de universiteiten kenmerkten maar daar ook meer en meer een uitzondering vormt ‘autonomie van onderzoek’ ziet hij daarom als een kans om via de achterdeur in het HBO binnen te laten. Experiment, denken en maken komen samen in actieonderzoek en een kritisch-artistieke praxis. De noodzaak voor co-creatie vanuit experiment, denken en maken ziet hij in het tekortschieten van het voorbereiden op de toekomstige beroepspraktijk. De opvallende constatering, die Gielen ontleent aan Sloterdijk, is dat de trend van meer informeel leren juist samenvalt met de invoering van een ‘formeel autoritair neo-managementmodel’ het competentieonderwijs. Het voorbereiden op de toekomst van het beroep is gericht op ‘breed inzetbare’ studenten afleveren maar die toekomst komt steeds sneller op ons af dat zelfs dit achterhaald is. Studenten moeten niet voorbereid worden op een toekomstig beroep maar dienen deze beroepspraktijken zelf te ‘maken’. Het zelfstandig kunnen ontwerpen van het beroep vereist daarom ondersteuning vanuit een kritisch vitalistisch onderzoek dat zorgt voor een ‘reflectie op de kern en de ethiek van de eigen disciplines’.

voor kritische distantie en reflectie. En hij zet hoog in: ‘werkelijk baanbrekend onderzoek’ is zowel kritisch als speculatief. Nou kijk volgens mij doe ik netjes waar meneer Gielen om vraagt: dit werkstuk is het resultaat van een experiment, waarin theorie en praktijk samenvallen. Baanbrekend is het overigens niet hoor en dat is ook niet mijn intentie. Maar misschien de parameters iets verzetten wel. En, maar dit terzijde, als ik Gielen goed begrijp, zijn waarheid, ethiek, en esthetica dus moeilijk los van elkaar te beschouwen eenheden. Ik zie daar een (onbedoelde) echo in van de woorden van Flusser: ‘Er is een revolutie gaande op deze drie klassieke niveaus: kennistheorie, ethica en esthetica.’¹⁸

Ja dit bedoel ik nu. Gooi je er zo weer even er een ‘terzijde’ in. Prima maar het leidt af van de kern. Want een experiment zonder het toetsen aan criteria is toch een loos experiment? Ik bedoel dat is toch net zoiets als een schilderij van een aap als kunst willen verkopen?

Zeker, maar die criteria zijn er ook wel. Ik zie deze rapportage niet als loos experiment. En trouwens kunnen experimenten niet eerst loos zijn en vandaar uit criteria laten ontstaan? De gevolgde analogie, culturele evolutie is vergelijkbaar met biologische evolutie, betekent grofweg richtingloze reproductie. Enerzijds is het conservatief en cumulatief anderzijds is het accidenteel van aard, een toevallig worden zonder doel. Andere betekenissen zijn ideologische verbasteringen. Dat is ook de methodologie zoals ik die heb toegepast: een combinatie van mimesis en creatie. Het onderliggende principe, zoals evolutie nu wordt begrepen, is er een van richtingloze reproductie waarin de ‘fittest’ (fit als in passend dus niet in de betekenis van de sterkste, het beste uitgerust voor hun omgeving) succesvol zijn. En die ‘passende’ reproductie zit dus eveneens in de reproductie zelf als een soort ‘programma’ opgesloten: natuurlijke selectie. ‘Evolutie is een tautologie’.¹⁹ Maar gedurende de reproductie ontstaan er ook kopieën met een ‘foutje’. Zo ontstaat er een noodzakelijke variatie aan eigenschappen. Ze zijn mislukt als volwaardige reproductie, als kloon maar die ‘foutjes’ kunnen door omstandigheden wel succesvol worden.²⁰ Onderzoeksrapportages zijn ook in de loop van de jaren veranderd niet doordat de betreffende onderzoekers netjes binnen de lijntjes kleurden maar omdat ze het gevoel hadden dat de methodologie ontoereikend was. Ze creëerden daarmee foutieve onderzoeken die nu ‘succesvol’ zijn. Denk even

¹⁸ Flusser, V. (2014). *In het universum van de technische beelden*. Utrecht: IJzer. Blz. 51

¹⁹ Mulder, A. (2010). *Over Mediatheorie, taal, beeld, geluid, gedrag*. Rotterdam: NAi. Blz. 18

²⁰ Binnen de biologische evolutie ideologisch opgevat zouden wij, de mens, namelijk op nummer 1 staan wat betreft mislukkingen, we zijn bijvoorbeeld niet goed uitgerust om recht op te lopen en toch doen we het.

terug aan het voorbeeld van design thinking waar de empathie fase aan is toegevoegd. Of aan Darwin zelf, niet de meest efficiënte vorm van onderzoek. Deze rapportage hoopt inderdaad een foutje te zijn.

Met betrekking tot jouw voorbeeld van ‘apenkunst’, een dusdanig experiment laat ons wel reflecteren op wat we dan wél als kunst beschouwen. En zoals het onderscheid ‘aap’ en ‘mens’ genetisch of op celniveau gezien nogal lastig te maken is stelt zoiets ons wel voor een intellectuele uitdaging. En er is een theoretische kans dat een aap dit werkstuk gemaakt zou kunnen hebben. Die kans is calculeerbaar (theorie) maar concreet (praktijk) gezien dus verwaarloosbaar; dat is het gezonde verstand van Vico maar in termen van Flusser.²¹ En spelen is iets anders dan saboteren, maar misschien is dat wel een meer nabije realiteit dan we nu voorzien. Saboteren komt van het Franse woord voor klomp en vindt zijn oorsprong in de acties van Waalse arbeiders die in 1886 hun klomp in de weefmachine, het apparaat, duwden om het te laten stoppen. Ze gebruikten de klomp als noodstop als er een ongeluk plaatsvond. Maar tijdens de stakingen werd dit de strategie. Maar de volgende dag draait de machine natuurlijk gewoon weer, dus dat zijn heroïsche interventies, ideologische of romantische interrupties, maar op de lange duur weinig effectief. De apparatenwereld verdwijnt natuurlijk niet meer, en die kent inderdaad alleen maar een noodstop, de klomp is geïntegreerd met het apparaat middels een rode knop, binnen de bureaucratie betekent het de burn-out. Wij zijn de energie voor het systeem. Het onderscheid leefwereld-systeemwereld is kunstmatig wij belichamen gelijktijdig leef- en systeemwereld. Ook als wij denken ons er aan te onttrekken. Maar de noodstop, in al zijn varianten, is natuurlijk de uitzondering. Kijk, Flusser roept op tot een spelen tegen het apparaat en Gielen wijst, overigens in navolging van vele anderen waaronder Zygmunt Bauman en in zijn geval Peter Sloterdijk, dat onderzoek doen binnen een HBO onderdeel is van een neoliberaal bureaucratisch apparaat. Die oproep om te ‘spelen’ tegen het apparaat neem ik serieus maar betekent wel dat ik eerst de spelregels van het ‘onderwijs apparaat’ doorgrond moet hebben. Kortom ik loop niet op klompen.

Dan betekent spelen ergens toch ook de criteria omarmen of bevestigen ook al doe je dat middels een parodie. Ook de parodie kent altijd zijn ‘serieuze’ tegenhanger.²² Maar wat jij doet, met zoiets als dit auto-interview en dan volg ik je eigen termen, is toch vals spelen? Jij bepaalt toch welke vragen je

²¹ Flusser, V. (2014). *In het universum van de technische beelden*. Utrecht: IJzer. Blz. 34-37

²² Agamben, G. (2015). *Profanaties*. Amsterdam: Boom. Blz. 35-49

stelt en welk antwoord je wilt geven? Dan introduceer je fictie als onderzoek.

Begrijpelijk, maar dat zie je verkeerd of beter, zo bedoel ik het niet. Als je denkt dat ik hier de boel probeer te flessen of onder controle heb middels fictie, en dat die volledige controle mogelijk autonomie of vrijheid impliceert, moet ik dat nuanceren.

Ik ben gesprekspartner in dit interview maar ik ben niet de chauffeur van dit gesprek dat ben jij. Jij bent zowel het voertuig als de chauffeur, om Wittgenstein te parafraseren. Zoals de digitalisering of discretisering ons een nieuwe vorm van cognitie en in het verlengde daarvan een nieuwe vorm van existen oplevert, leverde het schrift ons het onderscheid reëel en fictief op. Maar als we iemand als Vilém Flusser volgen dan is dit onderscheid door de digitalisering achterhaald en dienen we ons eerder te bedienen van het onderscheid concreet en abstract.²³

Dan is dit (auto)interview te beschouwen als een hedendaagse ‘discrete dialoog’. Een alternatieve methodologie gebaseerd op digitale eigenschappen om tot data te komen waarin tegelijkertijd op die data gereflecteerd wordt.

Ik bedoel het onderscheid echt/nep is op de kaart gezet met de allegorie van de grot van Plato en sindsdien niet meer weggeweest uit de filosofie. En de mediatheoretici in de 20e eeuw buitelen met termen als aura, punctum, fantomen, simulacra en dergelijke, over elkaar heen om schijn en werkelijkheid uit elkaar te trekken om te concluderen dat het onmogelijk is. En waarbij we bij Plato uit onze droom geholpen moeten worden om de metafysische realiteit onder ogen te komen, te ontwaken uit onze concrete alledaagsheid die ‘slechts’ een schaduw van de waarheid is, is het bij iemand als Friedrich Nietzsche net andersom. Hij helpt ons uit de droom van Plato en stelt dat die metafysische oriëntatie juist een illusie is.²⁴ Ik bedoel maar onze concepten, in dit geval gezien de connotatie met Plato wat een problematische term, omtrent schijn en werkelijkheid zijn historische gegevens en ten diepste talig van aard.

Ok, stel ik ga mee in je redenering en laat fictie een reële rol spelen, hoe verhoudt zich dit (auto) interview dan met je voorwoord, je brief aan je kinderen? Daar trek je zoals je zelf schrijft ‘wellicht een te grote broek aan’ door ineens met Zygmunt Bauman en Lieven de Cauter op de proppen te komen. Je schetst een pessimistische diagnose van de tijd, maar hoe moet ik dit plaatsen binnen je onderzoek? Met andere woorden: voor wie is dit onderzoek bedoeld?

Het aanhalen van deze twee denkers is deels persoonlijk deels

²³ Flusser, V. (2014). *In het universum van de technische beelden*. Utrecht: Ljzer. Blz. 217

²⁴ Munnik, R. (2013). *Tijdmachines, Over de technische onderverping van vergankelijkheid en duur*. Zoetermeer: Klement. Blz. 69-73

professioneel. Persoonlijk heb ik een neiging tot pessimisme of neerslachtigheid vanuit een soort besef dat, met inbegrip van mezelf, de *mens een mislukking* is. Een goed medicijn tegen die somberheid neem ik tot me door tot somberheid stemmende teksten te lezen. Gek genoeg dwingt me dat om iets van een tegendeel te postuleren: de *mens als mogelijkheid*. Belangrijk in het denken van Bauman en de Cauter, en dan even als professional, vormt de politieke Siamese tweeling of Januskop neoliberal/neoconservatief. Hoewel deze elkaar lijken uit te sluiten kennen beide een zelfde misinterpretatie van Darwins evolutieleer: het leven is een concurrentiestrijd van individuen. En als er sprake is van collectief dan alleen in de opvatting dat de identiteit van het collectief en het individu volledig met elkaar dienen samen te vallen. De beroemde ‘clash of civilizations’.²⁵ Dan verwordt culturele evolutie, waar in dit betoog de analogie om het cumulatieve, het conservatieve en het accidentele draait, ineens tot zoiets als een strijd tussen ideologieën en beschavingen. Het vertrekt ogenschijnlijk vanuit een diep wantrouwen in cultuur als beschavingsmodel, en volgt daarin cynisch genoeg de inzichten van de ‘onwetenschappelijke’ Sigmund Freud, maar zet juist hoog in op technologie en wetenschap. En komt via de consumptiemaatschappij dan weer uit bij diezelfde Freud om te stellen dat we niets anders zijn dan eenzijdig gericht op lustbevrediging, die onverzadigbaar is natuurlijk. Dat zijn belangrijke constatering, het schept misschien een te brede context maar zet ons via een ander perspectief op het spoor van technologie als constitutief en conditionerend. De vraag *Hoe ziet een theoretisch kader eruit* is dus ook een vraag naar vormonderzoek. En het agenderen van de digitalisering voor ontwerpers vereist een *meervoudig perspectief*, dat is wat het apparaat, the button, ons leert. Kijk fotograferen is inherent een onderwerp ‘vastleggen’ en de camera dwingt ons daar bijna toe zoals een geweer ons ook dwingt om ergens op te richten. Maar je kunt het onderwerp ook oproepen, suggereren door het bijvoorbeeld om te draaien. Soms letterlijk zoals de Nederlands cameraman Robbie Muller, toen hij samen met regisseur Wim Wenders locaties zocht voor de film *Paris Texas*. Zodra ze die samen bepaald hadden zei Muller: Ok en dan draaien we ons nu om en filmen zo uiteindelijk de scene. Puur om aan hun eigen stereotyperingen te ontsnappen. Prachtig toch, zo’n ontregelen van je eigen gemedieerde perceptie, is dat de boel saboteren of ontregelen?⁹ En waar het om gaat is dat een *meervoudig perspectief* de beperktheid, het medium zelf zichtbaar maakt en tegelijkertijd vollediger probeert te zijn doordat de lezer zelf de verschillende perspectieven, fragmenten, dient te synthetiseren tot een

²⁵ Huntington, S. P. (2006). *Botsende beschavingen, cultuur en conflict in de 21ste eeuw*. Amsterdam: Ambo

geheel.²⁶ De lezer wordt uitgenodigd in het betekenisproces, of zijn aanwezigheid wordt in ieder geval bewust zichtbaar gemaakt en dat dit onderdeel is van de ‘eenheid’ onderzoeksrapportage, dat is het artistieke element in deze rapportage. Want dat is waar alle hier aangehaalde denkers het over eens zijn: de ander serieus nemen om tot een dialoog te komen, daar probeer ik op artistieke wijze gestalte aan te geven door hem/haar expliciet uit te nodigen voor het betekenisproces.

De diagnosticering van de tijd door Bauman en de Cauter vormt daarin een perspectief en is te zien als het adresseren van de technologie op de manier zoals Muller zijn uiteindelijke kader bepaalde door zich om te draaien. Het onderwerp niet vanuit de *technologie* zelf benaderd maar vanuit het diagnosticeren van de hedendaagse fenomenen van het *collectieve* en het *individuele*, de twee andere actoren uit het model van Stiegler. Maar het thematiseert hopelijk, door gebruik te maken van rest-vorm, de vorm of in dit geval het onderwerp: de impact van digitale technologie op onze cognitie: ‘we beleven, kennen en beoordelen de wereld en onszelf anders dan voorheen.’²⁷ Middels de ‘restvorm’ individueel-collectief probeer ik dan het technologische te suggereren. Dan zitten we via een vormspel, een triangulatie vanuit het onderwerp zelf als we onderzoeksterminologie willen gebruiken, in het model van Bernard Stiegler: de mens is van nature *techno*-logisch. Hijzelf begint om zijn hypothese uit te werken met de mythe van Prometheus die, om de fout van zijn vergeetachtige broer Epimetheus te herstellen, het vuur van de goden stal om het aan de mens ter beschikking te stellen. Techniek was in vroege culturen dan ook synoniem voor magie.²⁸ Maar dat hoeft ik hier dus niet te herhalen, ik koos voor een andere benadering.²⁹ Een die uitgaat van knooppunten en connectiviteit en waarbij

²⁶ Een prachtig literair voorbeeld van het synthetiseren van verschillende perspectieven is de roman ‘Een dagboek van een slecht jaar’ van de Zuid-Afrikaanse schrijver J.M. Coetzee. Te lezen als een serie essays van een ‘ouder wordende schrijver’ (zien we hier een gelijkenis met de schrijver?) en voorzien van dagboekfragmenten van zowel de schrijver als de buurvrouw die terwijl zij tijdelijk zonder werk zijn essays voor hem uittipt. Coetzee, J. (2007). *Dagboek van een slecht jaar*. Amsterdam: Cossee. Een ander artistiek voorbeeld van dat de kijker zich beuwt wordt van de synesthetisering is de film ‘Enjoy Poverty’ van de kunstenaar Renzo Martens. Een film die een combinatie van journalistiek, documentaire, kunstwerk, ontwikkelingswerk, satire en kritiek is en als vertrekpunt de ontwikkelingshulp in Congo als onderwerp heeft. Martens, R. (Regisseur). (2013). *Enjoy poverty* [Film].

²⁷ Flusser, V. (2014). *In het universum van de technische beelden*. Utrecht: IJzer. Blz. 10

²⁸ Stiegler, B. (1998). *Technics and Time 1, The Fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press.

²⁹ Kijk, even een zijsprong, je kunt ook stellen dat Stieglers werk een synthesevormt van de drie 19e eeuwse baardmannen: Darwin, Marx en Freud, en die dus losgelaten op technologie. Dat was ook een mogelijke invalshoek geweest.

de kijker/lezer net zo'n belangrijke actieve rol speelt in het betekenisproces als de auteur en het medium. Dus niet alleen discretisering als probleem adresseren maar ook te onderzoeken in zijn mogelijkheden als rapportage. Dat maakt dat deze onderzoeksrapportage in zijn vorm hopelijk onderhevig is aan een dialogisch principe. Of eigenlijk trilogisch, de zender, het medium en de ontvanger interacteren. Daarmee is dit een onderzoek vanuit het artistieke.

En nu in gewone mensentaal?

Wat op het 'spel' staat is uiteindelijk (geestelijke) vrijheid, zowel Stiegler als Flusser maken zich hier hard voor. Maar de discretisering, de disciplinerende door de 'Button', kent grofweg twee ontwikkelingen, de Utopie en de Dystopie, die uit elkaar lopen: 'De ene wijst in de richting van een centraal geprogrammeerde, totalitaire maatschappij van ontvangers van beelden en van beeldfunctionarissen, de andere in de richting van een dialogiserende telematische maatschappij van makers van beelden en verzamelaars van beelden.'³⁰ Flusser publiceerde dit in 1985, Stiegler ziet natuurlijk intussen de overheersing van de eerste ontwikkeling, een dystopie van digitalisering. En dit lijkt bevestigd te worden, hoewel vanuit een ander perspectief, door Bauman en de Cauter. Maar allen doen een ook suggestie hoe ons te verzetten tegen een dictatuur van discretisering: Bauman: *ambivalentie*, de Cauter: *doen alsof*, Stiegler: *kritiek* en Flusser: *spelen*. Dat vat ik op als artistieke uitdaging: hoe kan ik deze vier suggesties toepassen of verwerken in dit onderzoeksproduct. Dan zijn het *vier ontwerpcriteria* voor de vraag 'hoe ziet een theoretisch kader eruit' of als metafoor geformuleerd dan vormen het vier windstreken om als ontdekkingsreiziger (onderzoeker én ontwerper) op te varen.

Maar luister het dynamische en interacterende van de drie niet te scheiden actoren: het individuele, het collectieve en het technologische, model van Stiegler wordt dat niet een heel verwarrend gesprek? Als we nog van zoiets kunnen spreken. Klopt. De botsing van beschaving is veel meer een botsing van de veelvormigheid van technologische of gemedieerde cognities. Een blik op de kunsten maakt dat misschien inzichtelijk: het postmodernisme met ironie als kenmerkend stijlmiddel was een soort 'noodzakelijke' catharsis van het modernisme. De fundamentalistische neiging van het modernisme, de intrinsieke obsessie met zuiverheid zoals Zygmunt Bauman die beschrijft met betrekking tot moderniteit, gaat naar mijn idee ook op voor grote delen van het modernisme, maar misschien is dat

³⁰ Flusser, V. (2014). *In het universum van de technische beelden*. Utrecht: IJzer. Blz. 8

een te gemakkelijke samentrekking. Even als speculatief model: het postmodernisme is voor een deel een ontheiliging van die hygiënische obsessie, de smetvrees van het modernisme. Voor de ‘trans-Atlantische modernistische alliantie’ is het postmodernisme, de parodie van het modernisme, lange tijd noodzakelijk geweest als een soort cerebraal rouwproces. Maar je hebt gelijk, om terug te komen op een eerdere vraag, dat als de parodie een parodie van zichzelf wordt, en het ervaarbare het ‘concrete’ contact verliest met zijn serieuze origineel, dan spreken we van een klucht.³¹ En dat is volgens mij de zgn. botsing van civilisaties die we nu aantreffen maar dan niet van ‘duidelijk’ afgebakende eenheden als de natiestaten zoals in een groot deel van de 20e eeuw maar als globaal netwerk. Rotterdam en Amsterdam liggen op steenworp afstand van elkaar maar hebben feitelijk weinig met elkaar te maken. De globale kapitaalstromen maken dat Amsterdam, London, Frankfurt en New York meer effect op elkaar hebben dan de geografische nabijheid van Amsterdam-Rotterdam. Tegelijkertijd is de werkelijkheid van Rotterdam dat deze meer bepaald wordt door de connectiviteit met Hong-Kong, Shanghai, Antwerpen en het Ruhrgebied. Onze alledaagse realiteit is allang die van de globale informatiemaatschappij, maar onze politiek vertrekt vanuit de werkelijkheid als ‘Book’ en dat kent zijn concrete vorm in de Grondwet. En dat wetboek kent met landsgrenzen een geografische verwerkelijking. Dat houdt in dat in onze ‘concrete’ alledaagse realiteit, the Body, twee vormen van cognitie, Book en Button, met elkaar botsen. Voor ‘buitenstaanders’ maar ook voor een deel van de ‘eigen’ burgers is het West-Europese project van eenwording dan een posthistorische klucht geworden, niet eens meer een parodie. In dat opzicht is de Brusselse abstracte werkelijkheid misschien wel de nieuwe Franse hofcultuur? En is het neo-Modernisme een zoeken naar een nieuwe Bildung. Het is wellicht niet voor niets opvallend dat de kritiek op de neoliberale politiek vooral door Zuid-Europese denkers wordt geformuleerd en dat in Noord-Europa en het Angel-Saksische deel, er (in het onderwijs) een hernieuwde gerichtheid is op geestelijkheid middels Bildung. Dan, de geschiedenis herhaalt zich niet maar hij rijmt wel aldus Mark Twain, is het niets anders dan een echo van de traditionele scheiding van interpretaties van het schrift. Ik bedoel dan is het terug te brengen tot katholiek protest: neoliberalisme staat in de weg van collectieve verlossing en protestants protest: het neoliberalisme, is een onbedoeld stiefkind van calvinisme en daardoor is het protest lastiger, maar is doorgeslagen in het individuele dienstbaar te maken aan het utiliteitsprincipe in plaats van het heiligen van het alledaagse en hierin geestelijkheid te vinden. Maar dat

³¹ Agamben, G. (2015). *Profanities*. Amsterdam: Boom. Blz. 35-49

zijn conservatieve of melancholische stuip trekkingen, kritiek van de ‘tweede garnituur’, om met Flusser te spreken, een soort romantische nostalgie naar het ‘eenduidige’ verleden dat toentertijd waarschijnlijk ook helemaal niet eenduidig was.³² Dan, als we nog even hardop doordenken, beleven we nu een discrete posthistorische variant van de Verlichting en Romantiek, niet als culturele ontwikkeling maar iedere dag opnieuw in zijn meest gehybridiseerde varianten. Maar het verleden is slechts als verleden eenduidig en niet als heden.

Ja hallo, nu verknop je ineens wel gemakkelijk veel dingen met elkaar. Moet ik dit dan niet lezen als een mediakritiek?

Je hebt gelijk ik schiet door, ik liet me even gaan. Vergeet alsjeblieft wat ik net allemaal heb gezegd. Maar, nee het is niet een mediakritiek in de zin van ooh, we verliezen iets met de nieuwe digitale mogelijkheden, het is het proberen te doorgronden van de werking van die media op onze cognitie (en existentie) en inderdaad dan lijkt het soms even alsof alles met elkaar samenhangt. Maar als we nog even een stapje terug doen: onze cognitie is herleidbaar tot drie actoren: het individuele, het collectieve en het technologische. Wat ik bedoel, en helaas is me de bron niet meer helder, volgens mij was het in een interview met de filosoof Ger Groot in Trouw, waarin hij de impact beschreef van een studieverblijf in Frankrijk. De ervaring dat een voor jou andere taal een nieuwe werkelijkheid schept, maakte diepe indruk op hem. Hij illustreerde dat met een eenvoudig voorbeeld: het zwavelstokje. In het calvinistische Nederland dus een lucifer. In Engeland, *life is a game*, heet het een ‘match’. In Zweden, laten we vooral pragmatisch zijn: een *tändstickor*; en in België simpelweg een ‘stokske’. In zoiets simpels als een lucifer weet Groot de hele mediatheorie te vatten. Als ik dus zeg: ‘ik pak even een lucifer’ dan zit daar niet alleen een uitdrukking van mijn individualiteit in, hoe alledaags ook, maar ook meteen het culturele (collectieve) en het technologische.³³ Die drie dingen, het individuele, het collectieve en het technologische, zijn onderscheidbaar maar onscheidbaar op het moment dat ik iets triviaals zeg als: ik pak even een lucifer.

Ok en hoe hebben die drie actoren invloed op je onderzoeksvraag: hoe ziet een theoretisch kader eruit voor een Digital Studies als we de hypothesen van Bernard Stiegler uitwerken?

Die vraag is intussen wel wat gewijzigd, mijn doel was het

³² Flusser, V. (2014). *In het universum van de technische beelden*. Utrecht: IJzer. Blz. 82

³³ Waarbij hij, Ger Groot, in het Zweedse voorbeeld de etymologische oorsprong van *tända* in het oud-nederlands ‘tendelen’, doen ontbranden betekent even lijkt te vergeten.

ontwerpen van een theoretisch kader voor een Digital Studies. Maar het lijkt er meer op dat ik slechts een aanzet daartoe heb weten te formuleren en misschien is het meer een pleidooi geworden. Ik ben wat betreft de onderzoeksvraag wat naïef of overmoedig geweest vermoed ik, voor zover dat geen synoniemen zijn. De eerste uitkomsten, in de betekenis van het model 'the Body, the Book and the Button', waren van dien aard dat het proces zich iteratief ontwikkelde. Dat het betrekkelijk richtingloos evolueerde, volgens een eigen logica, daar heb ik ruimte aan willen geven.

Iemand als Bernard Stiegler wijst vanuit de analogie van het technische beeld met de technologie van het lineaire schrift en concludeert daaruit dat we nog geen beeldinstituten kennen zoals het lineaire schrift Harvard en Oxford opleverde. Vandaar uit ben ik pleitbezorger om deze digitalisering van beelden explicieter in een omgeving als een kunstacademie onder te brengen, omdat ze fundamenteel verschillen van traditionele door 'the Body' voortgebrachte beelden. Nogmaals het is niet zo dat ik tegenstander ben van digitalisering, ik weet zeker dat dit werkstuk er nooit was gekomen zonder de mogelijkheden van 'the Button'. En als ik alleen maar de discrete dystopie zou beschrijven dan zou ik de zot op het marktplein zijn of de roepende in de woestijn. Maar misschien ben ik dat ook wel en is een kritiek van de discretisering niet mogelijk: 'De foto dient juist deze onderdrukking van het kritische vermogen, dient het functioneren.'³⁴ Maar goed de eerste woorden, wat we nu abacadabra noemen, waren ook magisch geladen en ook in zoiets als 'het Woord is vlees geworden' zit een omkering van media en cognitie. Stiegler verwijst natuurlijk wel de hele tijd naar het kritisch vermogen van het schrift, maar dat is een mogelijkheid van het historisch bewustzijn dat geboren wordt met het schrift zelf, de ene tekst reageert op de andere, en als technische beelden posthistorisch, nuldimensionaal, zijn dan ontberen ze wellicht die mogelijkheid van de ontwikkeling van kritiek. 'Foto's worden als voorwerpen zonder waarde ontvangen die iedereen kan voortbrengen en waarmee iedereen kan doen wat hij wil. Maar in feite zijn het foto's die ons behandelen om ons te programmeren tot een ritueel gedrag ten dienste van een feedback van apparaten. De foto's onderdrukken ons kritisch bewustzijn om ons de stupide absurditeit van het functioneren te doen vergeten en functioneren wordt trouwens pas dankzij deze onderdrukking mogelijk.'³⁵ En foto's zijn exemplarisch voor Flusser, hij illustreert ermee hoe ons leven gedomineerd wordt door informatie en apparaten.

Die technische beelden, het apparaat, is een product van

³⁴ Flusser, V. (2007). *Een filosofie van de fotografie*. Utrecht: IJzer Blz. 65

³⁵ Idem. Blz. 66

verwetenschappelijking, het ironisch paradoxale eraan is dat dit onze wereld steeds minder ‘reëel’ maakt in de traditionele betekenis. Maar het is bijzonder ‘echt’ dat iemand met een smartphone over straat rent op zoek naar virtuele entiteiten als Pokemons. Volgens biologen is er op elementair niveau niet zo veel verschil tussen mij en een bijvoorbeeld een chimpansee. Als je iemand vraagt om de mens en de aap aan te wijzen, is dat verschil er wel degelijk.³⁶ Wat is nu waar? De subjectieve ‘reële’ waarneming (empirie) of de mathematische ‘abstracte’ wetenschap (theorie)? Of is het onderscheid afhankelijk van het kanaal? Duidelijk is in ieder geval dat zoiets als de ‘essentie’ van iets steeds minder relevant is, en we daardoor ook moeilijk over betekenissen kunnen spreken. Met andere woorden het lineaire schrift heeft net zo’n constitutief en conditionerend karakter als het technische beeld maar wel met eigen imperatieven. Maar als vrijheid, Stiegler spreekt over geestelijke vrijheid en Flusser alleen over vrijheid hoewel hij hetzelfde lijkt te impliceren, in het schrift een kritisch vermogen doet ontstaan wil dat niet betekenen dat dit ook voor technische beelden mogelijk is. Dan is spelen tegen het apparaat mogelijk de kritiek der discretisering? Maar spelen laat zich moeilijk als volwaardige kritiek gelden, bekeken vanuit een door schrift gemedieerde cognitie. Die tendeert eerder richting leerstellingen, dogma’s.

Maar wat is dan de meerwaarde van je onderzoek ten opzichte van de bronnen zoals je die hebt gehanteerd? Je wekt de indruk dat je vooral achter je bureau een literatuuronderzoek hebt uitgevoerd en daarbij vooral de inzichten van andere denkers citeert of parafraseert?

Sterker nog ik citeer en parafraseer niet alleen anderen, hoe onbescheiden, ook mezelf. En het klopt er staat hier niets nieuws, niets wat door anderen eerder, beter, helderder, overtuigender is gepostuleerd of onderzocht. Maar nergens is het model ‘The Body, the Book and the Button’ zo duidelijk benoemt en het fraaie naar mijn idee het is zowel model als metafoor. En dan nog maar even een terzijde. Vico wijst mij op het belang van metaforen van één woord als hij de Fransman, en hij heeft het dan natuurlijk over Decartes, met de Italiaan vergelijkt: ‘Vandaar dat hij zijn woorden niet in een andere betekenis kan gebruiken, want aangezien het essentiële tot de meest algemene categorie behoort, biedt het geen middenterm waarop de uitersten van een vergelijking elkaar kunnen treffen en verenigen.’³⁷ Met andere woorden als we in de Fransman de wiskundige methode

³⁶ Munnik, R. (2013). *Tijdmachines, Over de technische onderwerping van vergankelijkheid en duur*. Zoetermeer: Klement. Blz. 63,266

³⁷ Vico, G. B. (1995). *Over aard en doel van de moderne wetenschap*. Groningen: Historische Uitgeverij. Blz. 45

van Decartes herkennen dan zijn de Utopie en de Dystopie de mentale beelden die het ons oplevert en laat geen ruimte voor een alledaagse realiteit die grillig is en er ergens tussenin zit. En hij vervolgt met: 'De Fransman kan met dit soort abstracte begrippen ook geen metaforen vormen die uit één woord bestaan; en metaforen die uit twee woorden worden gevormd zijn doorgaans zeer onbeholpen.'³⁸ Daarom ben ik blij dat het model eveneens een metafoor is. En als ik dan een opbrengst moet aanwijzen dan is die tweeledig. Allereerst moet dit stuk nog steeds een pleidooi inhouden voor een Digital Studies binnen een kunstacademie. Waarbij een eerste opdracht zou inhouden of een 'kritiek van de discretisering' vanuit de digitalisering zelf überhaupt mogelijk is gezien de analogie met het schrift. Tegelijkertijd, en dat is voor mij de onverwachte uitkomst, is de cognitie van 'the Body' onder de aandacht gekomen als (onbedoeld) verwaarloosd. Althans dat is op dit moment mijn inschatting. Of dat zo is verdient vervolgonderzoek.

Ik bedoel iemand als Flusser postuleert, overtuigend en inspirerend, de idee van een ontwikkeling, van cognitie en existentie, van concreet naar abstract. En hij lijkt daarin te spelen met het idee van een soort transcendentie van de geest. Dat ons lichamelijk lijden uiteindelijk wordt opgelost, we ons bevrijden en we alleen nog maar geest zijn. En daarmee lijkt hij terug te grijpen op een mythologisch wereldbeeld waarin de anima, de ziel van de wereld, zich gelijktijdig in alles en iedereen kan ophouden maar nu technologisch bereikt wordt. Alleen kent de prehistorie nog het 'obstakel' van materialiteit en bemiddeling. Het afschudden van die bemiddeling (medium) lijkt dan toch een echo van een joods-christelijke heilsleer te kennen. Samengevat als theosofische ontwikkeling: van immanentie naar transcendentie naar immateriële 'zuivere informatie' een volledig virtueel leven waarin niemand meer geboren wordt, lijdt of sterft. Dat klinkt voor sommigen als een posthumaan tijdperk voor anderen als de technologische vervulling van als mensheid oplossen in de 'cloud'. Of meer in Hollywood termen geformuleerd de 'dialogische Matrix' als mogelijke utopie in plaats van dystopie. Onze existentie wordt bemiddeld, daarom spreken we van *ex*-istentie en die bemiddeling levert ons enerzijds grip op en anderzijds gaat het onze existentie vooraf, het is constitutief en conditionerend, Flussers voorspelling is dat de disciplinerende, of beter de dialectiek van het medium zal wegvallen doordat het medium zelf wegvalt. Existentie wordt dan *ist*-entie. Kijk dat is mediatheorie van de bovenste plank. Of in de woorden van Flusser: 'Het zou als een droom zijn die bewust is gerealiseerd, een leven dat bewust is ingebeeld. Een kunstmatig

³⁸ Idem. Blz. 45

leven in de kunst,.... Een fabelachtig leven al is het wel een fabel die technisch mogelijk geworden is.’³⁹ Wellicht heeft hij gelijk, en hij voorziet klaarblijkelijk meer vrijheid in de matrix dan bijvoorbeeld de gelijknamige film ons voorspiegelt, maar zover ben ik nog niet in mijn denken en iemand als Rene Munnik werkt deze hypothese: ‘Naarmate wij onze wereld rationeler inrichten, neemt diezelfde wereld een steeds mythischer gestalte aan’ verder uit maar laat zien dat die twee werkelijkheden, de concrete en de abstracte, voorlopig nog met elkaar interacteren.⁴⁰ Bernard Stiegler wijst, althans zoals ik hem nu begrijp de beste man schrijft en publiceert sneller dan de gemiddelde mens kan lezen, in de analogie tussen het schrift en het apparaat, steeds op wat het apparaat ontbeert ten opzichte van de ontwikkeling van het schrift: kritische distantie. Hij verwijst veel naar paleo-antropologie⁴¹ maar besteedt vrij weinig aandacht aan dat eerste geheugen, het lichaam. Iemand als Walter Benjamin beschrijft ook een ontwikkeling van concreet (lichaam) naar het boek en uiteindelijk informatie. En in zijn essay ‘de verhalenverteller’ wijst hij meermaals op het wegvallen van de mogelijkheid je in te schrijven in een tekst zoals in het orale verhaal.⁴² Iets wat Stiegler juist wel als mogelijkheid van het schrift beschouwt, je bent zowel lezer als schrijver en juist de digitalisering levert ons de eenzijdige polen van producent-consumant op. Benjamin ziet dat dus anders. Daar zit ook nog een onderwerp van studie. Maar goed terug naar de uitkomst. Het gaat me niet eens zozeer om die ontwikkeling van concreet naar abstract, van lichaam naar informatie, dat zou kunnen impliceren dat we hierop bewust kunnen anticiperen. En technologische innovatie is daar zo’n vorm van. (Van eenvoudig naar complex, van concreet naar abstract) Het is, gezien het eveneens accidentele karakter van evolutie, goed mogelijk dat we over 10-jaar cultureel gezien een heel andere afslag nemen. En de ecologische crisissen, die ons al geruime tijd worden voorgespiegeld, gaan ons wellicht eerder als een komeetinslag bereiken dan dat we er op voorbereid zijn, is dat zeer goed voorstelbaar. Dan blijft de voorspelling van Flusser een voorspelling. Nee, het gaat mij erom dat er dus drie fundamentele vormen van interacterende cognitie zijn, de tweede, het schrift, kennen we nu zo’n 4000 jaar en is diep geworteld in ons begripen. Dat ging ook niet

³⁹ Flusser, V. (2014). *In het universum van de technische beelden*. Utrecht: IJzer. Blz. 220-221

⁴⁰ Munnik, R. (2013). *Tijdmachines, Over de technische onderwerping van vergankelijkheid en duur*. Zoetermeer: Klement.

⁴¹ Stiegler verwijst veelal naar het werk van André Leroi-Gourhan

⁴² Benjamin, W. (1980). *Tijdschrift Raster*. Opgeroepen op 07 09, 2016, van www.tijdschrift raster.nl: <http://tijdschrift raster.nl/over-het-vertellen/de-verteller-beschouwingen-over-het-werk-van-nicolai-leskov/>

zonder slag of stoot overigens en is intussen een artefact dat middels beademingsapparatuur kunstmatig in leven wordt gehouden? Lezen is weer iets voor de elite? En dat digitalisering om een kritiek van de discretisering vraagt is navolgbaar maar zal vermoedelijk niet uit de universiteiten komen. Maar die lichamelijke cognitie, die dus continue interacteert met de twee externe geheugens, blijft hierdoor wel vaak uit het zicht. Het staat steeds in de schaduw van de twee andere vormen van cognitie. Dit zie ik als een mogelijke vervolgstap hoe die lichamelijkheid, die concreetheid, tegenwoordig een rol speelt. En daar zie ik dus veel positieve ontwikkelingen.

Maar dat roept de vraag op hoe onze zintuigelijke waarneming gemedieerd is? Onze zintuigen zijn toch geen media?

Nee het klopt onze zintuigen zijn in eerste instantie ‘natuurlijke gegeven bemiddelingen’ tussen onszelf en de wereld maar dit onderscheid is uiteindelijk kunstmatig. Onze zintuigen hebben we op allerlei wijzen technologisch verlengd. Concreet via een vork of fiets, een veruitwendiging van onze handen, grijpen en voeten, lopen. Maar deze exteriorisering van onze zintuigen is dialectisch van aard en kent dus ook een interiorisering, een verinnerlijking. En laat zich bijvoorbeeld goed illustreren door hoe indianen die opgroeien in een tipi, in tegenstelling tot ons West-Europeanen op grote afstand alleen horizontaal en verticaal onderscheiden, zij ook nog diagonalen onderscheiden. Onze waarneming is dus gemedieerd. Dat ervaren we natuurlijk niet zo, maar dat is nu net de betekenis van verinnerlijken. We hebben ons die bemiddeling al net zo eigen gemaakt als onze ‘natuurlijk’ gegeven zintuigen zelf en daarmee is in de perceptie van de wereld het technologische karakter ervan uit het zicht verdwenen.⁴³ Of in de befaamde woorden van Marshall McLuhan: ‘Het medium is de boodschap’.⁴⁴ Een interessante meer feminiene variant van de mens als technologische aap is de publicatie: ‘The artificial ape, how technology changed the course of human evolution’ van Timothy Taylor.⁴⁵ Over het algemeen leggen de techniekfilosofen, bedoeld of onbedoeld even buiten beschouwing gelaten, een nadruk op een meer masculiene variant van de paleo-technologie: speren, vuur, ijzer etc. Taylor wijst op de veruitwendiging van de baarmoeder middels de draagdoek waardoor de mens een artificieel buideldier werd. Hierdoor, zo is zijn betoog, konden vrouwen ‘onvolgroeide’

⁴³ Kockelkoren, P. (2007). Mediated Vision. In P. Kockelkoren, *Mediated Vision* (pp. 4-17). Arnhem: ArtEZ Press.

⁴⁴ McLuhan, M. (2002). *Media begrijpen, de extensies van de mens*. Amsterdam: Nieuwezijds.

⁴⁵ Taylor, T. (2010). *The artificial ape, how technology changed the course of evolution*. New York: Palgrave Macmillan

baby's ter wereld brengen waarbij de omvang van het brein juist kon toenemen. Andere primaten worden ook door de moeder gedragen maar kunnen zichzelf vasthouden en hebben controle over hun nek en hoofd. Menselijke baby's kunnen hun hoofd nog niet torsen. Zie hier de meest letterlijke impact van de veruitwendiging van 'the Body' die verinnerlijkt werd door dit zelfde lichaam door baby's met een groter brein (cognitief vermogen) te baren. The Body is dus dialectisch gemedieerd in die zin dat we eerst onze lichamelijke als referentie hebben genomen om kennis te nemen van de wereld, al het andere gedroeg zich ook als lichaam ook al was het een ster, steen, boom of rivier. Die veruitwendiging van ons lichaam, door het lichamelijke op dat wat zich buiten ons bevindt te projecteren en daarna weer te verinnerlijken, is een deel van de betekenis van onze body als cognitie. Het mimetische, om met Merlin Donald te spreken, is niet alleen dat wij iets uit de werkelijkheid imiteren maar gelijktijdig dat wij onszelf in de wereld projecteren. En dat is maar goed ook het maakt mogelijk dat we de ander als levend wezen ervaren en niet alleen als een tabula rasa of een bron van informatie. Maar hier geldt zeker dat het onderscheid tussen neutrale zintuigen en door het lichaam gemedieerde cognitie lastig te maken is.

Ja die 'boodschap' is me intussen wel duidelijk geworden. Sterker nog dit lijkt je in alle verschillende onderdelen te communiceren. Is het daarmee niet wat een eentonig betoog geworden?

Mooi dat betekent dat de cirkel rond is.⁴⁶ Dat we de boel kunnen samenvatten? Kijk Susan Sontag roept in het einde van haar essay 'over fotografie' op tot een ecologie van beelden, Stiegler doet een pleidooi voor een ecologie van de geest en iemand als Stephen Toulmin roept op tot een ecologie van instituties.⁴⁶ Het hedendaagse fenomeen van duurzaamheid doet zich dus ook op culturele fronten voor.⁴⁷ En die term en de scheiding grondstof en afval is een modern fenomeen, juist de cognitie/existentie van de Body kent die terminologie niet daar is alles wederkerend tot we oplossen in het Niets. Die mythische religiositeit, the Body, waarin het profane en sacrale op gezette tijden samengaan, is niet verdwenen maar heeft een hermediëring ondergaan. Het is schriftelijk en mathematisch veruitwendigd en verinnerlijkt. En middels het schrift kennen we twee constitutieve richtingen,

⁴⁶ Sontag, S. (2008). *Over fotografie*. Amsterdam: De Bezige Bij. / Stiegler, B. (2007). The discrete image. In B. S. Jacques Derrida, *Echographies of Television* (J. Bajorek, Vert., pp. 145-163). Cambridge: Polity Press. / Toulmin, S. (1990). *Cosmopolis; the hidden agenda of Modernity*. New York: The Free Press.

⁴⁷ Bauman, Z. (2012). *Vloeibare Tijden, leven in een eeuw van onzekerheid*. Zoetermeer: Klement.

hier zou ik immers nog op terugkomen, en we volgen opnieuw Flusser, die niet geheel toevalligerwijs gelijktijdig zijn ‘ontstaan’: de Griekse oudheid en de joods-christelijke schrift traditie. De ene traditie levert ons *ruimtes* op als de academie, een plek waar we ons vrij kunnen wijden aan kennis en beschouwing. De oorspronkelijke betekenis van school⁴⁸ is niet door nuttige werkzaamheden bepaalde tijd. De andere traditie levert ons vrije *tijd* als de zondag of sabbat op. Twee benadering die het ‘doelloze’ het vrij gesteld zijn van werk als eindpunt beschouwen. Dat is ook waar technologie naar streeft al eeuwen lang, dat al het werk automatisch wordt. Beide vormen van ‘zinnvolle zinloosheid’ zijn intussen ‘uitgeleverd’ aan het neoliberalisme of kapitalisme en het religieuze heeft zich omgedraaid als een heiliging van het functionele, het utilitaire denken: zinloze zinvolheid. Dat is in het kort de oproep van Stiegler als hij het heeft over een ‘ecologie van de geest’ alleen dan in terminologie van Vilém Flusser.⁴⁹ Scholing (grieks) en viering (joods-christelijk) dienen volgens Flusser samen te komen in een ‘dialogische telematica’. Want het ceremoniële element van celebreren is niet weg, denk even terug aan Merlin Donalds teleurstelling, maar is ingekapseld in dezelfde utiliteitseconomie: fotosafari’s, skivakanties, Valentijnsdag etc. Het cerebrale is gegijzeld door de vrije-tijdindustrie en daardoor niet meer een viering van humaniteit maar van het kapitalistische apparaat. Het is de klassieke omkering van techniek die zich van knecht tot meester maakt en betekent dat we allemaal toerist zijn geworden in ons eigen leven. En het maakt van onze vuilnisman een eenzame rei-danser die de wekelijkse processie van de consumptiemaatschappij naar het altaar van de vuilverbranding leidt.

De mathematisering kent natuurlijk maar een variant: waar of niet waar, universeel dus ook lokaal, aan of uit. En betekent dat universeel geldende wetten van mathematische informatica ook voor het profane, alledaagse geldig moeten zijn. Zo niet dan is het mathematisch gezien onjuist. En ook hier geldt een dominantie van het functionele, utiliteitsdenken: de realiteit dient zich te gedragen als de mathematische formules, in schriftelijke variant ons bekend als de procedure en de methode.⁵⁰ In onze vrije tijd bekend als Facebook waarin we het nu en het alledaagse op mathematische wijze geritualiseerd hebben.

De vrijheid van het lineaire schrift is gelegen in kritisch vermogen, vrijheid in het apparaat wordt ‘bemachtigd’ door er tegen spelen, het lichaam leert ons het leven te vieren? Dat is

⁴⁸ Asholia a+schóle: niet vrij zijn / het Griekse schóle betekent onbepaalde tijd

⁴⁹ Flusser, V. (2014). *In het universum van de technische beelden*. Utrecht: IJzer. Blz. 194-221

⁵⁰ Toulmin, S. (1990). *Cosmopolis; the hidden agenda of Modernity*. New York: The Free Press.

de les van de mediatie van 'the Body' die we veronachtzamen. Dit werkstuk zie ik als een geestelijke vrijheidsstrijd en probeert school niet te ontwijken maar te omarmen, alleen in de oorspronkelijke betekenis als een plek om in vrijheid te beschouwen, daarbij speelt het tegen het apparaat en probeert het ons leven te vieren. Ook dat van jou!

Hebben we nog tijd voor een vraag uit het publiek? Ja die hebben we ok.

Ja het spijt me maar dit gesprek vertrekt vanuit uw onderzoeksrapportage. Is het niet zo, en dan kom ik misschien toch even terug op de eerste vraag, dat onderzoek bepaalde generieke uitkomsten kent? En resultaten oplevert die voor anderen relevant zijn al is het maar voor bijvoorbeeld vervolgonderzoek? Kunt u misschien toch daar iets meer over kwijt?

Dank voor uw vraag. Deze is terecht maar vanuit mijn perspectief lastig eenduidig te beantwoorden en als ik de resultaten moet aanwijzen dan is dat wat u nu concreet in uw handen houdt de uitkomst. Specificieker kan ik het niet maken. Ik bedoel dit is het resultaat van artistiek onderzoek. Van andere soorten onderzoek heb ik niet zoveel verstand. Regulier onderzoek roept in ieder geval het idee op van een bepaalde mate van objectiviteit. Maar alles is, zoals Zygmunt Bauman stelt, vloeibaar geworden wat betekent dat een kunstenaar onderzoek moet doen en dat een onderzoeker als een kunstenaar 'out of the box' moet kunnen denken. Waarheidsvinding en poëzie als we het als contrast neer willen zetten. En die laten zich lastig met elkaar verenigen. En uit alle hoeken slingert het onderzoek ons om de oren met specifieke modellen om in het onderwijs tot meer creativiteit te komen of meer algemene aanbevelingen voor meer Bildung/Liberal Arts. Juist die onderzoeken pleiten voor een bepaalde ruimte voor bijzondere of lokale kennis maar dat blijven lege pleidooien als die niet worden belichaamd door concrete voorbeelden. Wetenschappelijk onderzoek volgt daarin zijn eigen discipline en op die vormen van onderzoek wil ik ook niets af doen maar dit onderzoek volgt een artistieke ambitie en het product is daarmee een eenmalige uitkomst en niet uitsluitend een model of helder omschreven kennis. Dat is voor andere vormen van onderzoek, het poëtische is onderdeel van artistiek onderzoek. Is daarmee u vraag beantwoord?

Deels, als u stelt dat het artistiek onderzoek is wat maakt het dan artistiek?

Laat ik het beeldender maken onderzoek en artisticeiteit is traditioneel als een contrast van dag en nacht, licht en donker. De wetenschap vertegenwoordigt, zoals de term Verlichting ons herinnert aan, de belofte van het licht en het wakker zijn

en het verlaten van de illusie. Maar zo wijst Maarten Elzinga in zijn nawoord in de dichtbundel 'De slabonenpreek' van de Australische dichter Les Murray op de betekenis van een titel 'De daglicht-maan': 'Het is de bleke maan uit onze droomwereld die soms midden op de dag toch nog zichtbaar is aan de hemel.' Misschien is artistiek onderzoek wel die *bleke maan* aan de hemel van onderzoeksland. Dan ligt het artistiek onderzoek misschien in het verlengde van andere soorten onderzoek maar is het niet hetzelfde als reflectief onderzoek, of participerend onderzoek, of handelingsonderzoek: het is het *ambivalent* onderzoek dat zichzelf vanuit zichzelf verklaart. In artistiek onderzoek is dat de biografie, de individuele observaties, van de makende onderzoeker zich op artificiële wijze laten inschrijven in de biografie van de lezer/beschouwer. Het product van dat artistieke onderzoek geeft de lezer niet alleen het gevoel dat het voor hem of haar gemaakt is maar dat het ook over hem/haar gaat. Uitkomsten zijn dan provocatie als ene uiterste, evocatie als andere uiterste? Of in de woorden van Les Murray zelf: 'Een gedicht dat binnen het bereik van de literatuur blijft verenigt de drieëenheid van wakker bewustzijn, droomwijsheid en lichamelijke sympathie – dus van rede, droom en de dans – zonder dat het zichzelf in werkelijk lijden of handelen hoeft te belichamen, en zonder een bloedoffer van ons te vragen.'⁵¹

Dan gaat artistiek 'onderzoek' dus om gemedieerd contact maken?
En is contact maken ook niet de impliciete betekenis van digitalisering, interactief? In zijn dystopische variant betekent het dat we in het groot door Big Data en in het klein door Facebook gesynchroniseerd worden en we object worden. In zijn artistieke variant worden we ook gesynchroniseerd maar door middel (medium) van het poëtische met als resultaat humanisering, een gelijktijdig contact maken met onze eigen individuele singulariteit om met Stiegler te spreken. Kijk 'the Body' levert ons modellen op als fenomenologie en gestaltpsychologie, 'the Book' modellen als hermeneutiek en semiotiek maar beschouwingsmodellen van uit de kunsten met betrekking tot digitalisering zijn schaars. De Nederlandse mediatheoreticus Arjen Mulder doet wel een suggestie natuurlijk: niet zozeer interactie maar *interactiviteit*. Hij koppelt dat naar mijn idee aan artistiek onderzoek namelijk 'vormvinding'. Wat Gombrich waarschijnlijk uitdrukt met 'making and matching'. In de woorden van Mulder: 'Er zijn voorbeelden genoeg van vormvinding in de kunst. Kandinsky en Klee zagen vormvinding als opdracht van de schilderkunst....denk aan schrijvers die meemaakten hoe hun romans zichzelf schreven, of dichters die

⁵¹ Elzinga, M. (1997). nawoord. In L. Murray, *De Slabonenpreek* (pp. 111-125). Amsterdam: Meulenhoff.

verklaren dat in hun poëzie de taal zichzelf schrijft. Het gaat hier om een subtiel en zeer gevoelig verschijnsel, een kwestie van intuïtie, geduld en een ontvankelijke geest. Interactiviteit wil zeggen: *elkaar veranderen*. Je *Zelf* op het spel zetten om de ander te bereiken en door hen bereikt te worden. ‘En alleen datgene leeft wat tijdens deze interactie verandert.’ (Mulder, Van Beeld naar Interactie, betekenis en agency in de kunsten, 2010) Dit is wat mij betreft een van de meest heldere omschrijvingen van kunst.⁵² De maker en de ‘beschouwer’ (de betekenisparticipant) worden als tweeluik bemiddeld door het artefact en het leven, de anima, wordt er kunstmatig geïntensiveerd. Hyperanimisme? Is dat de term voor een beschouwingsmodel? Het is in ieder geval hoe ik mijn onderzoek heb vorm willen geven. Of beter: zijn vorm heb laten vinden! Van tevoren wist ik niet dat dit een mogelijke uitkomst was.

Nog een laatste vraag dan....

Maar wordt het daarmee niet ineens ‘mystieke’ kennis in plaats van artistieke kennis?

U bedoelt daar gaat je betoog over het constituerende en conditionerende aspect van technologie? Zijn we dan geen artificiële aap? Maar is het dan toch openbaring en goddelijke inspiratie? Animisme? De romantische kunstenaar? Misschien, maar zowel Mulder als Murray wijzen ons op het *medium* dat ‘*ons lichaam ongemerkt leent om zichzelf te belichamen*’.⁵³ Dat is dé ‘artistieke’ kennis van het lichaam: lucide *ex*-isteren. Dat is wat ons fascineert in het spel van kinderen. Vertaald naar het artistieke is het de humanisering van technologie. Wetenschappelijk onderzoek geeft misschien eenduidige antwoorden daar is het wetenschap voor. De kunsten, ook in hun artistiek onderzoek, althans zo heb ik het opgevat, doen dat niet. En gelukkig maar. In de meerduidigheid, de *ambivalentie* zijn zowel het document en de fictie gelijkwaardig vertegenwoordigd, is het *doen alsof* bloed serieus en is een *kritiek* passievol of anders geen kritiek en vormt het zo in zijn veelvormigheid een *spelende* representatie van ons leven die ons herinnert aan het tragisch lot, de *mislukking*, en tegelijkertijd alternatieve scenario’s, *mogelijkheden* van bestaan schetst. Dat is artistiek onderzoek, of als we Mulder parafraseren: ‘*je Zelf op het spel zetten om de ander te bereiken!*’⁵⁴

⁵² Mulder, A. (2010). *Van Beeld naar Interactie, betekenis en agency in de kunsten*. Rotterdam: NAi, Blz. 231

⁵³ Elzinga, M. (1997). nawoord. In L. Murray, *De Slabonenpreek* (pp. 111-125). Amsterdam: Meulenhoff.

⁵⁴ Mulder, A. (2010). *Van Beeld naar Interactie, betekenis en agency in de kunsten*. Rotterdam: NAi, Blz. 231

Toe maar lekker bombastisch eindigen, het lijkt wel Hollywood. Onze tijd zit er bijna op. Wat zou je nog kwijt willen?

Klopt, je hebt gelijk, veel te teatraal om zo'n episch einde te opperen. Laten we niet vergeten dat ik hier de toerist vertegenwoordig. Maar het is goed zo, we laten het hierbij. Het wordt tijd dat ik eens onvoorwaardelijke aandacht ga geven aan mijn kinderen, de afgelopen twee jaar heb ik veel gemist. En als vieren de opdracht is dan ga ik die eerst maar eens onderzoeken met mijn kinderen, Luca en Zenne. Want weet je op 14 juli 2016, was het 43 jaar geleden dat ik de wereld in werd geworpen als mislukking en als mogelijkheid, maar die betreffende dag was ik van 9.00 tot 22.30 aan het werk. Voor mijn kinderen heb ik mijn verjaardag moeten verzwijgen, het is niet uit te leggen dat je die niet viert en daar is geen logica tegenin te brengen. Morgen haal ik die dag in en doe bloedserius alsof het *14 juli 2016* is.

Bibliografie

- Agamben, G. (2015). *Profanaties*. Amsterdam: Boom.
- Badger, G. (2007). *Door het oog van de lens*. Arnhem: Terra Lannoo.
- Barthes, R. (1998). *De lichtende kamer*. Amsterdam: Uitgeverij Boom.
- Bauman, Z. (2012). *Vloeibare Tijden, leven in een eeuw van onzekerheid*. Zoetermeer: Klement.
- Benjamin, W. (2008). Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid. In W. Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid, en andere essays*. Amsterdam: Boom.
- Benjamin, W. (2008). Kleine geschiedenis van de fotografie. In W. Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid, en andere essays* (pp. 45-72). Amsterdam: Boom.
- Benjamin, W. (1980). *Tijdschrift Raster*. Opgeroepen op 07 09, 2016, van www.tijdschrift raster.nl: <http://tijdschrift raster.nl/over-het-vertelen/de-verteller-beschouwingen-over-het-werk-van-nicolai-leskov/>
- Berrebi, S. (2014). *The Shape of Evidence*. Amsterdam: Valiz.
- Campbell, J. (2000). *De held met de duizend gezichten*. Amsterdam: Atlas Contact.
- Cassirer, E. (2008). *Taal en Mythe*. Amsterdam: Boom.
- Cauter, L. d. (2015). *Metamoderniteit voor beginners, filosofische memo's voor het nieuwe millennium*. Nijmegen: Vantilt.
- Chatwin, B. (1999). *De gezongen aarde*. Amsterdam: Ooievaar.
- Coetzee, J. (2007). *Dagboek van een slecht jaar*. Amsterdam: Cossee.
- Csikszentmihaly, M. (2001). *Flow, psychologie van de optimale ervaring*. Amsterdam: Boom.
- Delpeut, P. (2009, 05 29). NRC. Opgeroepen op 10 10, 2016, van www.nrc.nl: <https://www.nrc.nl/nieuws/2009/05/29/handzame-vergezichten-11733629-a1311726>
- Dewey, J. (2011). *John Dewey over opvoeding, onderwijs en burgerschap*. (J. Berding, Red., & J. Berding, Vert.) Amsterdam: SWP.
- Donald, M. (2006). *Art and Cognitive Evolution*. In M. Turner, *The artful mind: cognitive science and the riddle of human creativity*. New York: Oxford University.
- Donald, M. (1991). *Origins of the modern mind: Three stages in the evolution of culture and cognition*. Cambridge, Massachusetts, United States of America: Harvard University Press.
- Eames, C., & Eames, R. (1977, 10 01). *eamesoffice*. Opgeroepen op 10 01, 2016, van [eamesoffice.com](http://www.eamesoffice.com): <http://www.eamesoffice.com/the-work/powers-of-ten/>
- Elzinga, M. (1997). nawoord. In L. Murray, *De Slabonnenpreek* (pp. 111-125). Amsterdam: Meulenhoff.
- Facebook. (2016, 10 01). *facebook*. Opgeroepen op 10 01, 2016, van <https://www.facebook.com>: <https://www.facebook.com>

- Flusser, V. (2007). *Een filosofie van de fotografie*. Utrecht: IJzer.
- Flusser, V. (2014). *In het universum van de technische beelden*. Utrecht: IJzer.
- Hölscher, T. (2001) *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge University Press
- Horkheimer, M., & Adorno, T. L. (2007). *Dialectiek van de Verlichting*. Amsterdam: Boom.
- Huntington, S. P. (2006). *Botsende beschavingen, cultuur en conflict in de 21ste eeuw*. Amsterdam: Ambo.
- Johnson, B. (2010, 01 11). *The Guardian*. Opgeroepen op 9 21, 2016, van www.theguardian.com/technology/2010/jan/11/facebook-privacy
- Anohni (Componist). (2005). You are my sister. Op *I Am a Bird Now*. New York.
- Johnsons, A. a., & George, B. (sd). Opgeroepen op 10 10, 2016, van <https://www.youtube.com/watch?v=7eyaeq6DRds>
- Sellers, D. (Producent), & Sedgwick, E. (Regisseur). (1928). *the cameraman* [Film]. U.S.A.: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Kleinjan, B. (2016, 09 23). *BNR*. Opgeroepen op 09 26, 2016, van [www.bnr.nl](http://www.bnr.nl: http://www.bnr.nl/nieuws/wetenschap/10311337/nederlander-in-de-prijzen-met-nutteloos-onderzoek)
- Kockelkoren, P. (2007). Mediated Vision. In P. Kockelkoren, *Mediated Vision* (pp. 4-17). Arnhem: ArtEZ Press.
- Kockelkoren, P. (2003). *Technology: art, fairground and theatre*. Rotterdam: NAI Publishers.
- Leibovitz, B. (Regisseur). (2006). *Life through a lens* [Film]. Verenigde Staten.
- Lemmens, P. (2011). Bernard Stiegler. In A. v. Bram Ieven (Red.), *De nieuwe Franse filosofie, denkers en thema's voor de 21e eeuw* (pp. 297-306). Amsterdam: Boom.
- Lonkhuyzen, L. v., & van Dijke, W. (2016, 09 09). NRC. Opgeroepen op 10 09, 2016, van [www.nrc.nl](http://www.nrc.nl: https://www.nrc.nl/nieuws/2016/09/09/noorse-krant-schrijft-boze-brief-aan-facebook-at520609)
- Luyendijk, J. (2007). *Het zijn net mensen*. Amsterdam: Podium B.V.
- Martens, R. (Regisseur). (2013). *Enjoy Poverty* [Film].
- McLuhan, M. (2002). *Media begrijpen, de extensies van de mens*. Amsterdam: Nieuwezijds.
- Morrison, P., Morrison, P., Eames, C., & Eames, R. (1982). *Powers of Ten, about the relative size of things in the univers*. New York: Scientific American Books, Inc.
- Mul, J. d. (2014). *Kunstmatig van Nature: Onderweg naar Homo Sapiens 3.0*. Maand van de Filosofie.
- Mulder, A. (2010). *Over Mediatheorie, taal, beeld, geluid, gedrag*. Rotterdam: NAI.
- Mulder, A. (2010). *Van Beeld naar Interactie, betekenis en agency in de kunsten*. Rotterdam: NAI.
- Munnik, R. (2013). *Tijdmachines, Over de technische onderwerping van vergankelijkheid en duur*. Zoetermeer: Klement.

- Murray, L. (1997). *De Slabonnenenpreek, gedichten*. Amsterdam: Meulenhoff.
- NAi Uitgevers. (2005). *reflect #4 Documentaire Nu!* Rotterdam: NAI Uitgevers.
- OBK, Overleg Beeldende Kunsten. (2014). *Beroepsprofielen en opleidingsprofielen Beeldende Kunst en Vormgeving*. Modriaan Fonds, Het Nieuwe Instituut.
- Peursen, C. v. (1987). *Cultuur in stroomversnelling*. Leiden: Martinus Nijhoff.
- Sontag, S. (2008). *over fotografie*. Amsterdam: de Bezige Bij.
- Spengler, O. (2014). *De mens en de techniek*. Groningen: de Blauwe Tijger.
- Stiegler, B. (2014). farmacologie en therapie in het tijdperk van de algehele en veralgemeniseerde automatisering. In B. Stiegler, *Per toeval filosoferen* (P. Lemmens, Vert., pp. 145-179). Zoetermeer: Klement.
- Stiegler, B. (2014). *Per toeval filosoferen*. Zoetermeer: Klement.
- Stiegler, B. (1998). *Technics and Time 1, The Fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press.
- Stiegler, B. (2007). The discrete image. In B. S. Jaques Derrida, *Echographies of Television* (J. Bajorek, Vert., pp. 145-163). Cambridge: Polity Press.
- Stiller, L. (2007). *Essays schrijven, van columns tot persoonlijke essays*. Amsterdam: Augustus.
- Taylor, T. (2010). *The artificial ape, how technology changed the course of evolution*. New York: Palgrave Macmillan.
- Toulmin, S. (1990). *Cosmopolis; the hidden agenda of Modernity*. New York: The Free Press.
- Vico, G. B. (1995). *Over aard en doel van de moderne wetenschap*. Groningen: Historische Uitgeverij.
- Visser, A. d. (1986). *Hardop Kijken, een inleiding tot de kunstbeschouwing*. Nijmegen: Centraal Boekhuis.
- Wallraff, G. (2005). *Ik (Ali)*. Amsterdam: Singel Uitgevers.
- Wikipedia. (sd). *Edward Snowden*. Opgeroepen op 11 05, 2016, van https://nl.wikipedia.org/wiki/Edward_Snowden
- Wikipedia. (sd). *Michel de Montaigne*. Opgeroepen op 11 05, 2016, van https://nl.wikipedia.org/wiki/Michel_de_Montaigne
- wikipedia. (sd). *wikipedia.org*. Opgeroepen op 11 05, 2016, van <https://en.wikipedia.org/>: https://en.wikipedia.org/wiki/View_of_the_World_from_9th_Avenue

Deze productie is mede mogelijk gemaakt door steun van:

Carmen, Luca en Zenne, La grande bellezza in drievoud. / Janny en Gerrit, voorbeelden voor het leven.
Hein, de magiër die dit fenomenale vuur deed ontbranden. / Michiel en Hille: The Body and the Book.
Martijn en Paul, sympathieke critici / Bob, die me de ruimte gaf. / Andrea en Anke, voor wat me is
toegevallen. / Mirjam en Jenny, taaltijgers. / Mijn studenten, die zich*Zelf* op het spel durven te zetten.
In het bijzonder de groep afstudeerders 2016: Marleen, Jiawei, Joanneke, Liza, Yvonne, Ilse, Tjisse,
Maarten, Kalle, Anne Margot, Sanne, Megan, Eline, Luuk en Jan.
Extra dank gaat uit naar: Paul vd W. en Robert M. Zonder wie ik*Zelf* er niet was geweest.

Een alternatieve kritiek der digitalisering. De Zelf op het spel zetten



Groeten uit Groningen, 14 juli 2016