

# Digitale ontvankelijkheid

## Kunst, nieuwe media en esthetisch gevoel

Renée van de Vall

De diepe indruk die kunstwerken kunnen maken, is zelden beter beschreven dan in de overbekende en wellicht een beetje versleten regels van Rilke: 'Denn da ist keine Stelle/die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.' Juist die ongevraagde, dwingende en zelfs verplichtende aanwezigheid zou, vrezen critici van nieuwe-mediakunst, verloren gaan zodra kunst interactief wordt. Want wat kan er overblijven van het appèl van het werk, als toeschouwers of lezers dat werk mee mogen bedenken of er naar eigen goeddunken doorheen mogen navigeren? Voorstanders van nieuwe-mediakunst lijken die angst niet direct weg te nemen, wanneer ze verkondigen dat digitale technologieën de kunst uiteindelijk zullen bevrijden van een verstikkende en elitaire esthetiek. Zo schreef Peter Weibel, nu directeur van het Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe, in 1991 dat technokunst een antikunst vormt, die

'... in plaats van onveranderlijkheid dynamiek (biedt), in plaats van Zijn proces, in plaats van absoluut relatief en in plaats van algemeen specifiek. In plaats van origineel technische reproduceerbaarheid, citaat en simulatie, in plaats van auteur collectief, machine, tekst, in plaats van waarheid plausibiliteit en virtualiteit, in plaats van ding medium, in plaats van materiaal immaterialiteit, in plaats van realiteit fictie' (Geciteerd in Mulder en Post 2000, 118).

Vergeleken met zulke weidse vergezichten kan de inzet van dit essay niet anders dan conservatief worden genoemd. Het gaat mij om de mogelijke continuïteit tussen oude en nieuwe media. Ik zal de vraag stellen in hoeverre de speciale aanspraak die door traditionele kunstvormen wordt beloofd inderdaad onvernegbaar is met interactiviteit en in hoeverre het gevoel van aanwezigheid verdwijnt zodra digitale technologieën in het spel komen. Die vraag zal ik proberen te beantwoorden door de manier waarop interactieve video- en computerkunst toeschouwerschap ensce-neert te vergelijken met de manier waarop schilderijen dat doen. Als conceptuele leidraad gebruik ik Jean-François Lyotards bundel *L'inhumain. Causeries sur le temps*.<sup>1</sup> Hoewel het boek ondertussen wat gedateerd is - het werd in 1988 gepubliceerd - is het als argumentatief uitgangspunt nog steeds zeer bruikbaar. Lyotard heeft in 1985 de inmiddels legendarische tentoonstelling *Les immatériaux* georganiseerd, waarin onder meer werd ingegaan op de nieuwe vormen van sensibiliteit die door de invoer-

ring van elektronische media mogelijk zouden worden gemaakt. Dat neemt niet weg dat Lyotard zich heeft gedistantieerd van al die nieuwe-mediaprofeten die in de nieuwe informatie- en communicatietechnologieën als zodanig de belofte van een vrije en kritische sensitiviteit ontwaren, door deze technologieën op te voeren als voertuig voor de bepalende en controlerende logica van ‘de ontwikkeling’. In *L’inhumain* verdedigt Lyotard die vormen van filosofie en kunst die in de laatkapitalistische technologische cultuur weerstand bieden aan deze logica. Omdat hij echter een eenzijdig beeld van digitale media schetst, lijkt hij deze rol aan nieuwe kunstvormen te ontzeggen. Door zijn kritiek op nieuwe technologieën te ontzenuwen, wil ik proberen een theoretische toekomst veilig te stellen voor een mij dierbare eigenschap van kunst.

### Passibiliteit en esthetisch gevoel

In een van de teksten uit de bundel *Het onmenselijke*, getiteld *Zoiets als ‘communicatie zonder communicatie’*, gaat Lyotard in op de vraag of, en in hoeverre, interactieve computerkunst mogelijk is. Zijn antwoord doet nogal nostalgisch aan. Digitale technologieën gaan ten koste van een staat van subjectiviteit die typisch is voor het esthetische gevoel en die Lyotard *passibilité* (passibiliteit, ontvankelijkheid) noemt.<sup>2</sup> Passibiliteit is niet hetzelfde als passiviteit: als ‘alerte, actieve ontvankelijkheid’ doorkruist het begrip de tegenstelling tussen actief en passief (Oosterling 1996, 554-555). Het is een vermogen om te ondervinden, om geraakt, aangedaan te worden, een wakkere receptiviteit die ervaringen niet van tevoren incalculeert, maar ze als een gift ontvangt. Wat op die manier ontvangen wordt is een gewaarwording in haar onthutsende materialiteit, als onderscheiden van haar vorm. En de materie van de gewaarwording is precies wat niet berekend kan worden, wat we niet kunnen conceptualiseren; het wordt ons gegeven door een *Andere*, dat Kant ‘X’ noemde en Heidegger ‘zijn’ (I 122; O 119-120).

Wat betreft deze passibiliteit maakt Lyotard geen onderscheid tussen de esthetica van het schone en die van het sublieme. Waar het schone een passibiliteit voor een gift van iets hier en nu veronderstelt, gaat het bij het sublieme om een ontvankelijkheid voor het gebrek. In beide gevallen gaat het echter om een receptiviteit voor het onmiddellijke, die door welke vorm van bepaling dan ook wordt bedreigd. En omdat Lyotard veronderstelt dat kunst die met behulp van nieuwe technologieën gemaakt is, noodzakelijkerwijze gekenmerkt wordt door begripsmatige bepaling en berekening, meent hij dat daarin geen ruimte is waarin de onmiddellijkheid van de gewaarwording zich voor kan doen.

‘Iets wat ons overkomt, kunnen we op geen enkele manier van tevoren hebben gecontroleerd, geprogrammeerd of in een begrip (Begriff) hebben gevat. Ofwel: als hetgeen waarvoor we ontvankelijk zijn van tevoren door begrippen gerasterd is, hoe kan het ons dan in zijn greep krijgen?’ (I 122; O 119).

De conceptuele bepaling van kunstvormen door de nieuwe technologieën vernietigt de mogelijkheid van het vrije, reflectieve spel dat openstaat voor wat zich voordoet. Ook de belofte van interactiviteit herstelt die speelsheid niet: interactiviteit brengt alleen maar meer actie of interventie en voorkomt zo dat de kijker ooit echt door iets geraakt wordt.

‘Het oproepen tot activiteit of “interactiviteit” levert (...) het bewijs dat er meer interventie nodig is en dat we dus afgerekend hebben met het esthetische gevoel. Men vroeg niet om “interventies” van de kant van de kijker toen men schilderen maakte, maar men deed een beroep op een gemeenschap. Tegenwoordig wordt niet de gevoeligheid nagestreefd die nog terug te vinden is in de kleinste schets van een Cézanne of een Degas, integendeel, waar het om gaat is dat degene die ontvangt niet ontvangt en zich niet in verlegenheid laat brengen. Hij moet zichzelf als actief subject met betrekking tot wat hem wordt toebedeeld constitueren; hij moet zich onmiddellijk reconstitueren en zich identificeren als iemand die intervenueert’ (I 127-128; O 127).

### **Passibiliteit contra technologie**

Het centrale thema van *L'inhumain* is de technologische kolonisatie van de tijd. Technologische ontwikkeling wordt beschreven als een autonoom proces dat gericht is op de toename van complexiteit en beheersing. Het systeem ontwikkelt zich volgens zijn eigen interne dynamiek, onafhankelijk van menselijke sturing. Het stelt zijn eigen overleving veilig door zichzelf te versnellen en uit te breiden en zich uiteindelijk te bevrijden van de beperkingen die er door menselijke lichamen en geesten aan worden gesteld. Zijn interne logica wordt gevormd door het besparen en beheersen van tijd. Dat vereist aan de ene kant een differentiatie van de relaties tussen zijn elementen, om een soepeler en betrouwbaarder regulering mogelijk te maken; aan de andere kant de anticipatie van toekomstige gebeurtenissen, om onverwachte risico's uit te schakelen.

‘Als men een proces wil controleren kan men daarom het beste het heden ondergeschikt maken aan wat (nog wel) de “toekomst” wordt genoemd, want in die situatie zal de “toekomst” volledig gepredetermineerd zijn, en zal het heden ophouden open te staan naar een onzeker en toevallig “erna”’ (I 77; O 77).

Nieuwe digitale technologieën en media staan bij Lyotard volledig in dienst van wat hij ‘de door de technowetenschappelijke dispositief voortgebrachte monade in expansie’ noemt (I 78; O 78). Het verband tussen de ontwikkeling van deze monade en die van het kapitalisme is niet toevallig, maar Lyotard definieert het primair als een complexificatie- of rationalisatieproces, waarvan het kapitalisme eerder een gevolg dan een oorzaak is. Lyotard draait het gezegde om dat tijd geld is; volgens hem is

geld tijd: ‘tijd die is opgeslagen om wat gaat gebeuren voor te zijn. (Geld is) niets anders (...) dan opgeslagen en beschikbare tijd’ (I 78; O 78). De dwang om tijd en geld te sparen die onze levens regeert, dient vooral de belangen van het systeem, dat erdoor in staat wordt gesteld ‘de hoeveelheid geld die bestemd is voor het anticiperen op de toekomst, te vergroten’ (I 78-79; O 79). Net als in Heideggers voorstelling van *das Gestell* lijken economische en politieke instituties hier nauwelijks enig verschil te maken voor de koloniatiedrang van het systeem.

Lyotard heeft dan ook weinig vertrouwen in traditionele vormen van politieke oppositie tegen deze ontwikkelingsdynamiek. Politieke alternatieven zijn onmachtig gebleken (het failliet van het marxisme) of behelzen alleen maar meer van dezelfde logica. Er rest niets anders, als bron van verzet tegen ‘(de) onmenselijkheid van het systeem dat zich (onder andere) onder de noemer van ontwikkeling aan het consolideren is’, dan een tweede, andere ‘onmenselijkheid, die oneindig verborgen onmenselijkheid waarvan de ziel de gegijzelde is’ (I 10; O 9-10). In antropologische termen verwijst deze tweede ‘onmenselijkheid’ naar een kern van onbepaaldheid die uit de vroege kindertijd bewaard is gebleven. Wanneer ‘menselijkheid’ bestaat bij gratie van ‘de daadwerkelijke realisatie van de geest als bewustzijn, kennis en wil’, die wordt bewerkstelligd door opvoeding en door de internalisatie van culturele waarden en belangen, dan heeft deze geheime onmenselijkheid haar wortels in de ‘duistere wildheid’ van de kindertijd, die nooit zonder pijn overwonnen wordt en die nooit helemaal wordt uitgewist. Zonder deze onmenselijkheid is er geen kritische reflectie of verzet; dus moet ‘politiek’ gezocht worden in de bescherming ervan.<sup>3</sup>

‘Wat blijft als “politiek” anders over dan het verzet tegen dit (eerste, systematische RvdV) onmenselijke? En wat blijft er voor het verzet anders over dan de schuld die iedere ziel is aangegaan met de hopeloze en hoopvolle onbepaaldheid van waaruit ze geboren is en geboren blijft worden, dat wil zeggen met het andere onmenselijke?’ (I 15; O 16).

We bieden weerstand aan het systeem door te getuigen van deze ‘schuld aan de kindertijd’, bijvoorbeeld in het trage lezen, schrijven en denken dat ‘achterwaarts voortgaat’ ‘in de richting van het onbekende ding “in het innerlijk”’ (I 10-11; O 10). De systematische kolonisatie van de tijd kan worden tegengegaan door het behoeven van een zekere onbepaaldheid, zoals dat gebeurt in de koppige openheid van een reflectie die tijd kost in plaats van tijd te besparen. ‘Toch mag niet worden vergeten dat als denken betekent ontvankelijk zijn voor de gebeurtenis, daaruit volgt dat men niet mag pretenderen te denken zonder *ipso facto* weerstand te bieden aan de procedures die de beheersing van de tijd tot doel hebben’ (I 85; O 88). Maar zo’n open vorm van denken doet pijn, omdat we geneigd zijn te denken in termen van wat al gedacht is. Lyotard spreekt van ‘de pijn van het denken’ en ‘het lijden aan de tijd’.

‘De pijn van het denken is het denken zelf in de mate waarin het besluit besluiteeloos te zijn, beslist geduldig te zijn, kiest willoos te zijn, in zoverre het juist niets wil zeggen op de plaats van dat wat betekend moet worden. De pijn verwijst naar dit nog niet benoemde moeten. (...) Het lijden van het denken is daarom een lijden aan de tijd, aan de gebeurtenis’ (I 27-28; O 31-32).

‘Dat het voorval gebeurt, betekent dat de geest wordt onteigend. De uitdrukking “het gebeurt dat” geeft precies aan dat het zelf zichzelf niet meester is. Door de gebeurtenis is het zelf niet bij machte om dat wat het is, te bezitten of te controleren. De gebeurtenis getuigt van de wezenlijke ontvankelijkheid van het zelf voor een terugkerende alteriteit’ (I 70; O 68-69).

Omdat denk- en representatiemachines niet lijden (I 28; O 32), zullen ze nooit alteriteit gewaar kunnen worden, noch de pijnlijke alteriteit die van binnenuit komt, het onmenselijke, noch de even pijnlijke alteriteit van buitenaf, het voorval of de gebeurtenis. Passibiliteit vormt onze enige bron van verzet tegen ‘de grote monade’, maar is ook haar eerste slachtoffer.

### **Passibiliteit, sublimiteit en schilderkunst**

Er vindt in de bovenstaande regels een merkwaardige vermenging plaats van het antropologische en het ontologische ‘andere’, die te maken heeft met Lyotards stelselmatige onderwaardering van individueel menselijk ingrijpen. Hoewel hij keer op keer schrijft over schrijvers of kunstenaars die zich geconfronteerd zien met lege pagina’s of witte doeken - en soms zelfs met lege beeldschermen - lijkt passibiliteit eerder op een ontologische situatie dan op een persoonlijke gemoedstoestand of gevoel te slaan:

‘Een laatste opmerking over wat ik ontvankelijkheid heb genoemd. Het zou aanmatigend, ja zelfs crimineel zijn als een denker of schrijver zou pretenderen van de gebeurtenis te kunnen getuigen of deze te kunnen garanderen. Men moet begrijpen dat niet de entiteit - hoe deze er ook uit mag zien - die zegt ontvankelijkheid voor de gebeurtenis te bezitten, getuigt, maar de gebeurtenis “zelf”. De herinnering en het geheugen worden niet geschraagd door een vermogen van de geest, zelfs niet door de toegankelijkheid tot wat gebeurt. Maar door wat in de gebeurtenis de ongrijpbare en niet te ontkennen “aanwezigheid” is van iets dat anders is dan de geest en dat, “bij tijd en wijle”, gebeurt’ (I 86; O 89-90).

Het is dus geen verrassing dat wanneer Lyotard zijn favoriete voorbeeld van passibiliteit in de schilderkunst ter sprake brengt, het werk van Barnett Newman, hij aan dat werk een temporaliteit toeschrijft die zowel onderscheiden blijft van de tijd die het de schilder kost om het werk te maken (de tijd van de productie), als van de tijd

die het de toeschouwer kost om het werk te bekijken en te begrijpen (de tijd van de consumptie). Newmans werk heeft met avant-gardekunst in het algemeen en met abstract-expressionistische kunst in het bijzonder een obsessie met tijd gemeen. Maar het geeft een heel eigen antwoord op de vraag naar de tijd, namelijk dat tijd het schilderij zelf is.

‘Een schilderij van Newman heeft tot doel (...) om zelf het voorval, het moment dat aanbreekt te zijn. (...) Newmans thema is dat van de Aankondigingen, de Verschijningen (...). Een schilderij van Newman is een engel. Het kondigt niets aan, het is de aankondiging zelf (I 90).

Een schilderij van Newman is een voorval en als zodanig is het momentaan. Het heeft geen verhaal en vraagt niet om interpretatie of commentaar. Het bezit niets dan zijn plastische naaktheid; er is niets om te consumeren. Het schilderij is zuivere aanwezigheid, zuivere onmiddellijkheid. ‘(Geen) van deze doeken (...) heeft een ander oogmerk dan een visuele gebeurtenis op zichzelf te zijn (...)’ (94). Newmans werk hoort daarom tot de esthetica van het sublieme, die door Lyotard in de kunst eenzelfde rol wordt toebedeeld als het reflectieve oordeel in de filosofie: het bewaren van de openheid voor de gebeurtenis.

Die kunstwerken zijn subliem, die onze verwachtingen weerstaan - met name doordat ze gangbare kunstdefinities ter discussie stellen - maar toch ‘gebeuren’. Ze onttrekken zich aan conceptuele synthese doordat ze weigeren zich te conformeren aan de normen van gevestigde artistieke scholen, programma’s of stijlen. Ze zijn avant-gardistisch, niet omdat ze zich in dienst stellen van een artistieke ‘voortuitgang’, maar omdat ze ‘de picturale of andersoortige uitdrukking (...) doen getuigen van wat niet uit te drukken valt’ (I 104; O 97).

‘Dit onomschrijfbaar zetelt niet in een generzijds, een andere wereld of een andere tijd, maar hierin: dat er (iets) gebeurt. In de bepaling van de schilderkunst is het onbepaalde - het “er gebeurt” - de kleur, het schilderij. De kleur of het schilderij is als voorval, als gebeurtenis, niet omschrijfbaar, en precies hiervan heeft het te getuigen’ (I 104-105; O 97).

Christine Pries heeft Lyotard in een interview voor *Kunstforum* gevraagd in hoeverre de geavanceerde technologieën die op *Les immatériaux* werden ingezet niet bij uitstek geschikt zouden zijn om sublieme ervaringen in de kunst op te roepen. Ze bewerkstelligen een opheffing van tijdruimtelijke syntheses en gaan - geheel in overeenstemming met Kants definitie van het verhevene - de vermogens van de toeschouwer om te bevatten wat zij ervaart geheel te boven. Het antwoord op die vraag was heel behoedzaam. Wat de bedoeling van de desbetreffende kunstenaar ook mag zijn, er is in dergelijke kunst nooit de onmiddellijke aanwezigheid van zintuiglijke materialiteit die we vinden in de schilderkunst.<sup>4</sup> Aanwezigheid is altijd gemediati-

seerd, zintuiglijke gegevens als beelden en klanken worden ontleed, in codes vertaald, naar een ontvanger verzonden en dan gedecodeerd en gereconstrueerd. Er is dus altijd een begripsmatige synthese nodig, een conceptuele bepaling, om de effecten te bereiken die men op het oog heeft. Daarmee zijn we een heel eind van de 'doelmatigheid zonder doel' van het esthetisch-reflectieve oordeel, het soort van denken of scheppen dat niet door regels bepaald wordt. Lyotard wil niet uitsluiten dat computerkunst meer dan reproductief kan zijn, maar in dat geval krijgen we te maken met een uiterst complexe verhouding tussen reflectiviteit en bepaling.

'Het reflectieve kan zich meester maken van het bepalende, om het voorlopig onbepaald te maken, maar dat onbepaald maken moet zelf bepaald zijn. Over deze uiterst merkwaardige en werkelijk heel gecompliceerde verhouding tussen het reflectieve en het bepalende, waarover Kant nog niet heeft kunnen denken, zou eens nagedacht moeten worden' (Lyotard 1989, 362).

Het is echter maar de vraag of deze verhouding in het geval van de schilderkunst zoveel eenvoudiger is. Een schilder die met zorg zijn of haar doeken prepareert, pigmenten fijnmaakt en kleuren mengt, is bezig met het bepalen van middelen om effecten te bereiken die om die reden alleen al tot op zekere hoogte voorzien zijn, ook als zij of hij daarna als een wilde op het doek tekeergaat. En wat geldt voor de middelen geldt ook voor het resultaat: dat is nooit geheel en al toevallig. Wanneer Lyotard over Newmans werk schrijft:

'Het is de chromatische materie alleen en de relatie daarvan tot het materiaal (het doek, dat vaak ongeprepareerd wordt gelaten) en de opmaak (schaal, formaat, proporties) die de wonderbaarlijke verrassing moet wekken, het wonder dat er iets zou zijn in plaats van niets' (196),

dan ziet hij de gecompliceerde formele structuur van deze schilderijen over het hoofd en daarmee de gearticuleerde, steeds ook specifieke tijdservaring die ze oproepen. Om echter de dialectiek van oriëntatie en desoriëntatie te appreciëren die Newmans doeken echt subliem maakt, moet je onderzoeken hoe het schilderij de betrokkenheid van de toeschouwer en het verloop van diens aandacht orkestreert. Dan wordt duidelijk dat 'de wonderbaarlijke verrassing', 'het wonder dat er iets zou zijn in plaats van niets', de uitkomst is van een zorgvuldig gearrangeerde compositie en dus ook in ieder schilderij weer anders is. En dat geldt voor alle overtuigende aankondigingen en verschijningen, of ze nu religieus of profaan, abstract of figuratief zijn.<sup>5</sup>

## Interactieve passibiliteit

Wat samen met de directe materialiteit van de verf verloren schijnt te zijn gegaan, is de 'andersheid' van de materie ten opzichte van de geest. Passibiliteit is zoals gezegd een receptiviteit voor wat nog niet gedacht is en misschien ook wel niet gedacht kan worden, zoals het 'hier en nu' van de gebeurtenis. Het is aan de ene kant een capaciteit om te ontvangen en aan de andere kant een bereidheid om het *andere* van wat ontvangen wordt recht te doen. In computerkunst is deze andersheid al aangetast - volgens Lyotard tenminste - door de tussenkomst van digitale codering en programmering. Interactiviteit bedreigt haar nog verder.

'Tegenwoordig wordt niet de gevoeligheid nagestreefd die nog terug te vinden is in de kleinste schets van een Cézanne of een Degas, integendeel, waar het om gaat is dat degene die ontvangt niet ontvangt en zich niet in verlegenheid laat brengen. Hij moet zichzelf als actief subject met betrekking tot wat hem wordt toegedeeld constitueren; hij moet zich onmiddellijk reconstitueren en zich identificeren als iemand die intervenueert' (I 127-128; O 127).

Er wordt vaak verondersteld dat er een fundamenteel verschil zou zijn tussen de passieve beschouwer van schilderijen, wiens lichaam en verbeelding buiten de voorgestelde wereld zouden blijven, en de interactieve computergebruiker die actief en met lichaam en ziel verwickeld is in de creatie van wat zij of hij ziet. Ik denk dat het verschil eerder gradueel is. Ook schilderijen vragen om een actieve, imaginatieve en lichamelijke betrokkenheid van de kijker; ook interactieve kunst kan een beroep doen op de receptiviteit van de gebruiker.

Een overtuigend voorbeeld van dat laatste is de video-installatie - geen computerkunst in engere zin, maar wel interactief - *Tall ships* van Gary Hill, een klassieker in het genre. Michael Rush heeft het werk als volgt beschreven:

'*Tall ships* (1992) is een interactieve installatie die bestaat uit meerdere projectievlakken, waarop beelden van verschillende mensen worden opgeroepen doordat een kijker de installatieruimte binnenkomt. Zodra de kijker naar binnen loopt, verschijnen er als uit het niets figuren die op hem af komen en nauwelijks verstaanbare zinnen mompelen' (147).

Er ontbreekt nog iets aan deze beschrijving. De geprojecteerde mannen, vrouwen en kinderen komen niet alleen naar de kijker toe. Ze keren zich ook weer van haar af, op momenten die op een of andere, maar ondoorgrondelijke manier met haar bewegingen in verband staan. Toen ik de installatie jaren geleden in het Stedelijk Museum zag, had ze de vorm van een lange, tunnelachtige tent, een ruimte die je zeer bewust maakte van je eigen lichamelijke gedrag. Er leek een verband te zijn tussen mijn komen en gaan en dat van de beelden die naar me toe of van me af liepen, maar

welk? Ik kon er niet achter komen; hoe ik me ook bewoog, de logica bleef me ontgaan. Misschien is 'tentativiteit' een goed woord om uit te drukken hoe het voelde: zowel mijn tastende stijl van bewegen als de mengeling van opwinding en ongemakkelijkheid bij het onzekere effect van mijn bewegingen op die van beeldmensen tegenover me. Hoewel dit werk dus onmiskenbaar interactief was, maakte het niet dat ik mijzelf 'als actief subject met betrekking tot wat (mij) wordt toebedeeld' constitueerde; noch probeerde ik mij 'onmiddellijk' te 'reconstitueren' en me 'te identificeren als iemand die intervenueert'. Eerder het omgekeerde.

Niet wat het liet zien was het meest interessante aan het werk, maar wat het deed. Het liet je voelen dat de uitkomst van je handelingen onbepaald en onbepaalbaar was. Onderdeel van dat besef was een soort zintuiglijke reflexiviteit. Je voelde hoe je op een bepaalde - of liever onbepaalde - manier door de ruimte bewoog en die tastende stijl van bewegen werd deel van de esthetische betekenis van het werk. Zo'n lichamelijke betrokkenheid en kinesthetisch besef wordt wel opgevat als een specifiek kenmerk van recente kunst, zoals Margaret Morse doet. Zij wijst, volgens mij terecht, op het belang van de 'tussenruimte' in video-installaties, dat wil zeggen 'de effectieve constructie van een doorgang voor lichamen of figuren in tijd en ruimte' (Morse 1998, 157).

'Het lijkt alleen maar of het kader van een installatie wordt gevormd door de feitelijke ruimte waarin ze is opgesteld. Die ruimte is eerder de ondergrond voor de conceptuele, figurale, belichaamde en getemporaliseerde ruimte van de installatie. De materiële objecten in die ruimte en de beelden op de monitors krijgen pas betekenis binnen het hele patroon van richtingen en beperkingen die worden gesteld aan de doorgang van het lichaam van de bezoeker of van de conceptuele figuren die zich op verschillende wijzen manifesteren - picturaal, sculpturaal, kinesthetisch, auditief en linguïstisch' (1998, 157).

Video-installaties kunnen in dat opzicht worden beschouwd als deel van een bredere beweging naar meer live-achtige kunst in de jaren zestig, toen het enunciatieve vlak van de kunst werd gethematiseerd. Niet de voorstelling van mensen en dingen elders en in een andere tijd, maar de presentatie ervan in het hier en nu stond centraal in de happenings, performances, conceptuele kunst, body art en land art uit die tijd (158). Video-installatiekunst (ik zou zeggen, installatiekunst in het algemeen) representeert dus niet alleen ervaringen, maar presenteert ze ook, door een toneel te vormen voor de bewegingen van de toeschouwer (Morse spreekt liever van 'bezoeker') en haar of hem in staat te stellen kinesthetische 'inzichten' op te doen en te leren 'op het niveau van het lichamelijke ego en zijn oriëntatie in de ruimte' (156). Hoewel ik het eens ben met deze analyse van de manier waarop installatiekunst werkt, denk ik niet dat het aspect van de presentatie, of de betrokkenheid van de lichamelijke bewegingen van de kijker, in eerdere en meer traditionele kunst ontbreekt. Dat wil ik illustreren door *Tall ships* te vergelijken met een aantal schilderijen

die net als het werk van Newman en Hills installatie over presentie gaan en dus op een of andere manier tot het genre van de aankondigingen en de verschijningen behoren.

### De overgave van de toeschouwer

Michael Fried vergelijkt in zijn meest recente boek *Manet's modernism* twee schilderijen, Manets *De straatzangeres* en Rafaels *Sixtijnse Madonna*. In beide schilderijen komt de centrale figuur naar ons toe en brengt daardoor een sterk gevoel van openbaring teweeg. Volgens Fried is het openbaringsgevoel het gevolg van ons juiste lezen van de opeenvolging van de gebeurtenissen. Wij lezen in *De straatzangeres* aan de deuren af dat ze eerder opengezwaaid zijn en nu weer dichtvallen en we lezen aan de gordijnen in de *Sixtijnse Madonna* af dat ze net daarvoor zijn opgetrokken (Fried 1996, 292-294). Ik wil deze lezing niet tegenspreken, maar er iets aan toevoegen dat eerder een zien dan een lezen is.

Voorzover dat aan de reproducties te beoordelen is, is het openbaringseffect in de *Sixtijnse Madonna* veel sterker dan in *De straatzangeres*. En als dat zo is, komt dat door de manier waarop het oudere schilderij de beweging van de ogen encenseert. De bewegingen van de gordijnen aan weerszijden trekken onze blik naar de beide zijkanten van het schilderij, wat een onmogelijke opgave is omdat we om eraan te gehoorzamen onze ogen tegelijkertijd in twee tegengestelde richtingen zouden moeten bewegen. Maar de aantrekkingskracht wordt gevoeld, en gedurende die ongemakkelijke fractie van een seconde dat we proberen eraan toe te geven, is de blik niet meer scherp op de Madonna afgesteld, die dus vager wordt - om opnieuw in al haar luister te verschijnen als we ophouden de beweging van de gordijnen te volgen. De openbaring wordt hier dus letterlijk heropgevoerd in de interactie tussen de visuele dynamiek van de compositie en de verschuivende focusering van onze ogen. En even worden we ertoe verleid om ook de bijbehorende gevoelens en houding op te voeren. Heel even is er een verlies van controle, overgave, een devote aanvaarding van wat geopenbaard wordt. Met de vormgeving van ons visuele engagement met het beeld wordt een overeenkomstige vorm van passibiliteit geproduceerd.

Net een iets andere dynamiek is aan het werk in Mark Rothko's *Blue, green and brown*.<sup>6</sup> Rothko maakt de actieve, onderscheidende, gedistantieerde, gefocuste blik onmogelijk door het gezichtsveld tot het uiterste op te rekken. Onze aandacht wordt alle kanten tegelijk op getrokken, omhoog en omlaag en naar de linker- en naar de rechterkant, omdat aan de randen de sterkste spanningen optreden en de visuele ambigüiteiten het grootst zijn. Ambigue relaties tussen voor- en achtergrond en suggesties van nog dieperliggende lichtbronnen daarachter doen een beroep op verschillende modaliteiten van het zien. Maar waar de *Sixtijnse Madonna* ons de ogen deed inspannen om ons voor te bereiden op een verschijning, blijft die beloning bij Rothko uit. Wat verschijnt blijft onbepaald - een sluier of scherm kan ook een diepte zijn; een omsluitend kader zou ook een verborgen diepte kunnen blijken. Onze be-

trokkenheid blijft een temporeel spel van uitstel, onbeslistheid, van een belofte die maar niet wordt ingelost.

Alle drie de schilderijen belichamen een vorm van temporaliteit. Waar deze temporaliteit in *De straatzangeres* voornamelijk door onze lezing wordt geconstitueerd, wordt ze in de *Sixtijnse Madonna* en in *Blue, green and brown* vooral bewerkstelligd door een ritmische structurering van ons zien. De twee laatste schilderijen spelen met een verschil tussen centrale en perifere aandacht en met de overgang van het ene naar het andere deel van het gezichtsveld. Waar centrale aandacht - de wijze waarop we de dingen binnen de centrale zichtkegel van dertig graden zien - scherp gefocust is en goed in het onderscheiden van omtrekken en kleuren, is perifere aandacht - het zicht van alles wat buiten de kegel valt - onscherp, maar desalniettemin sensitief, alert en tactiel. Perifere aandacht is een soort zien waarin de aanwezigheid van dingen meer gevoeld dan gezien wordt; het is bovendien een zicht dat niet controleert. Aan de randen van ons gezichtsveld is de blik afwachtend, niet passief maar receptief, vloeien subject en object in elkaar over en vermengt het zicht zich met andere zintuigen, met name met het gehoor. De randen van de blik vormen een grensgebied, een schemerzone: een veld van passibiliteit. De manier waarop de overgangen van het ene naar het andere zien gestuurd en beperkt worden, maakt dat je ook hier kunt spreken van een 'tussenruimte' waarin de blik van de kijker zich beweegt en van een 'kinesthetisch leren'.

Deze omweg via de schilderkunst dient om te laten zien dat noch de lichamelijke betrokkenheid van de kijker, noch de presentatie in het hier en nu specifiek zijn voor de kunst van de jaren zestig en later.<sup>7</sup> Het hier en nu van de toeschouwer is net zozeer aan de hand in het gevoel van openbaring van de *Sixtijnse Madonna* en in de sublieme ambiguïteit van *Blue, green and brown*, als in de tentatieve interacties van *Tall ships*. Zo was er ook in alle drie de werken sprake van passibiliteit, in het interactieve en gemediatiseerde *Tall ships* niet minder dan in de veronderstelde directe materialiteit van de twee schilderijen. Toch nam die passibiliteit in de drie voorbeelden verschillende gedaanten aan. De betrokkenheid van de kijker werd middels verschillende delen van het lichaam (de ogen of de ledematen) geënceneerd en de beweging van het ontvankelijk worden liet een ander verloop zien (openbaring versus ambiguïteit). Ik zou deze verschillen willen beschrijven in termen van *visueel ritme*, van een dynamische en tijd-ruimtelijk gearticuleerde versmelting van de beweging van het beeld met die van het lichaam en de blik. Zoals Eliane Escoubas heeft geschreven: 'De constitutieve notie van de picturale ruimte (...) is die van de ritmische articulatie. Het ritme is de implicatie van de tijd in de ruimte (...), vorm en gebeurtenis tegelijk' (Escoubas 1995, 27). In alle drie de voorbeelden was het bovendien cruciaal dat de toeschouwer dit ritme voelde en waardeerde als deel van het esthetische effect van het werk.

Mijn conclusie uit het bovenstaande is dat passibiliteit in de kunst altijd gemediatiseerd is, zonder dat er sprake is van conceptuele bepaling of controle. Passibiliteit wordt gemediatiseerd aan de kant van de productie van het werk: het werk moet iets doen om zichzelf als materiële presentie te laten ontvangen en dat doet het door

middel van zijn compositie. Het werk brengt een ritmische inscenering van de blik van de toeschouwer tot stand die maakt dat deze ontvankelijk wordt voor wat zich aandient. Passibiliteit is evenzeer gemediatiseerd aan de kant van de consumptie: de kijker of bezoeker moet er op zijn voorbereid aandacht te schenken aan wat er met haar gebeurt en de indruk die het werk maakt willen waarderen. In kunst is onmiddellijkheid altijd bemiddeld.

Maar wat is mediatie? Lyotard gebruikt het begrip in een zuiver instrumentele zin: ‘mediatie’ wil zeggen dat er tussen twee termen een derde wordt gevoegd die een betere regulering verzekert, waarbij ‘beter’ betrouwbaarder en met een grotere capaciteit betekent.

‘De bemiddeling impliceert niet alleen de vervreemding van de elementen voor wat hun relatie betreft, ze maakt het ook mogelijk deze relatie te moduleren. Hoe “rijker” de middenterm, dat wil zeggen hoe meer deze zelf bemiddeld is, des te talrijker de mogelijke modificaties, des te flexibeler de ordening, des te zwevender de wisselkoers tussen de elementen, des te toleranter hun relatievorm’ (I 14; O 15).

Mediatie is gericht op versoepeling en flexibilisering en dient daarom de metafysica van het systeem. Een mediatiserende term, in deze zin begrepen, schiept een interpretatieve of technologische afstand tussen - bijvoorbeeld - een materiële presentie en zijn receptie en berooft, om tijd te sparen, de presentie van haar onberekenbaarheid of onbegrijpelijkheid. Zolang mediatie zo instrumenteel wordt opgevat kan passibiliteit natuurlijk nooit gemediatiseerd zijn. Lyotard wijst echter op een manier waarop de sensitiviteit voor het andere gecultiveerd kan worden, zonder die cultivering mediatie te noemen, als hij op niet-westerse denktradities wijst en op de joodse traditie van ‘studie’ en ‘lezen’:

‘Wat binnen deze traditie “studie” en “lezen” heet, vereist dat elke realiteit wordt behandeld als een duistere boodschap, verzonden door een onkenbare en zelfs onnoembare instantie. Zoals er geluisterd moet worden naar het vers van de thora, moet er geluisterd worden naar het fenomeen; het moet vanzelfsprekend ontcijferd en geïnterpreteerd worden, maar dan wel met humor en zonder te vergeten dat de interpretatie op haar beurt geïnterpreteerd zal worden als een niet minder enigmatische (...) boodschap dan het oorspronkelijke gebeuren. (...) De tijd blijft daarbij onbeheerst en laat zich niet bewerken, tenminste niet in de zin waarop het woord “bewerken” over het algemeen wordt begrepen’ (I 86; O 89).

Een dergelijke interpretatieve houding, die er niet op uit is de unieke materiële presentie op een reducerende manier te assimileren, maar haar juist recht wil doen, zou net zo goed, al was het maar als onderstroom, ‘werkzaam’ kunnen zijn binnen de traditie van de moderne westerse kunst.

## Cyberpassibiliteit

Maar is computerkunst niet iets totaal anders? Alle tot nog toe beschreven voorbeelden hadden betrekking op reële fysieke ruimte en reële fysieke lichamen, terwijl we met computerkunst de virtuele wereld van cyberspace binnentreden. Het is inderdaad opmerkelijk dat veel theorievorming er vanuit lijkt te gaan dat zodra kunst met computers wordt gemaakt of vertoond, de belichaming van de toeschouwer of het materiële, ruimtelijke arrangement van de apparatuur er niet langer toe doen. Daar is iets voor te zeggen. Zoals bekend is 'cyberspace' fictief, omdat de 'plaatsen' waarin online communicatie plaatsvindt alleen maar in metaforische zin ruimtelijk zijn. Maar dat was niet anders met de ruimte van de lineaire perspectief. En toen het schilderij niet langer pretendeerde een raam op de wereld te vormen, bleef de materiële driedimensionaliteit van het doek en de verf over. Zo bevrijdt de immaterialiteit van cyberspace ons niet van materiële en driedimensionale objecten die haar moeten oproepen, ook al worden die objecten steeds kleiner en neemt de mobiliteit ervan toe. Hetzelfde geldt voor de lichamen van de gebruikers. Er blijft altijd een of andere vorm van fysiek ingrijpen nodig om de machinerie in gang te zetten: een knop moet worden ingedrukt, een muis bewogen, er moet een geluid worden gemaakt of een scherm aangeraakt. Techniekutopieën willen ons doen geloven dat nieuwe technologieën ons van de beperkingen van onze lichamen gaan bevrijden. Maar hoewel je niet van tevoren kunt voorspellen hoe machines de grenzen van onze lichamen zullen verleggen, zal technologische mediatie toch altijd op een of andere manier afhankelijk blijven van wat die lichamen wel en niet kunnen.

Zo heeft Margaret Morse het in haar hoofdstuk over cyberkunst niet langer over de 'tussenruimte' of over het kinesthetische leren die zo belangrijk waren in haar bespreking van video-installaties. Cyberspace is onvergelijkbaar met fysieke ruimte:

'Het begrip ruimte is, wanneer het wordt toegepast op door computers of andere machines voortgebrachte virtuele sferen, zelf een metafoer die iets heel anders oproept dan de fundamentele ervaring dat je je op een locatie in de fysieke wereld bevindt, in een lichaam dat door zwaartekracht met de grond verbonden is en uitziet op een horizon' (Morse 1998, 178).

En de bewoners ervan zijn noodzakelijkerwijze lichaamloos:

'Cyberspace kan in verschillende persoonsvormen, graden van verzonkenheid en symbolische modi ervaren worden. Het is een virtueel belichaamde metafoer waar het vlees (of het vleselijke lichaam) niet in kan binnentreden, maar waarin onthechte spectrale lichamen en veelvoudige personages kunnen worden opgeroepen, kunnen vliegen en met elkaar kunnen omgaan, alleen of in een elektronische menigte' (179).

Morse onderscheidt drie vormen van cyberspace: de coherente werelden die door virtual reality-omgevingen worden gesimuleerd; de verspreide ruimtelijkheid van netwerken, zoals de 'ruimte' waarin mensen die met elkaar telefoneren elkaar ontmoeten of waarin deelnemers aan een chatroom samenkomen; en ten slotte de gevirtualiseerde ruimte die ontstaat door het binnendringen van computergestuurde informatie of communicatie in de fysieke ruimte. Morse herinnert eraan dat deze 'virtualiteiten onlosmakelijk verbonden zijn met de materialiteit en met de fysieke ruimte van het lichaam, van het technologische apparaat dat virtuele beelden genereert, of van de geografische locaties waarover ze worden geprojecteerd' (179). Toch krijgt de relatie tussen de virtuele en de fysieke ervaring bij haar geen systematische theoretische plek, zoals dat wel gebeurde met betrekking tot video-installaties. Zo heeft ze het wel over onhandige virtual reality-apparatuur, maar als een belemmering voor de virtuele ervaring, niet als een deel ervan. Dat heeft uiteraard te maken met de cyberkunst die ze behandelt, waarin het materiële apparaat niet gethematiserd wordt. Je kunt je echter een computerkunstwerk voorstellen waarin je lichamelijke relatie tot de machinerie expliciet aan de orde wordt gesteld, zoals er videowerken zijn waarin de monitors een integraal deel van het kunstwerk vormen in plaats van alleen maar de toevallige dragers te zijn voor de beelden die worden vertoond. Zo'n werk zou dus ook onze relatie tot de technologische dispositief ter discussie kunnen stellen, met inbegrip van de kolonisering van de tijd, en zo de kritische functie vervullen die Lyotard aan de kunst heeft toegedacht.

Maar dat kan niet zonder de rol en situatie van de toeschouwer in het verhaal te betrekken. De toeschouwer van een computerkunstwerk zou wel eens een hardere noot kunnen zijn om te kraken dan de bezoeker van een video-installatie. De laatste gaat speciaal haar huis of kantoor uit om in een museum of galerie een esthetische ervaring op te doen; de beschouwer van webkunst bekijkt het werk meestal in dezelfde omgeving als waarin ze normaliter de computer gebruikt en waarschijnlijk vanuit dezelfde houding, die treffend beschreven is door Jorinde Seidel:

'Je zit thuis alleen achter je computer, behalve de computergeluiden hoor je niets. De fysieke afstand tussen jou en de informatie op het scherm is niet meer dan dertig centimeter. Alleen je hand beweegt ter aansturing van de muis. Je ogen scannen snel zoekend de webpagina's af. Je klikt koortsachtig link na link aan om verder te zoeken. Je medegebruikers, die tegelijk met jou een site bezoeken, blijven meestal onzichtbaar. Misschien chat je onder een schuilnaam met anonieme anderen. Voor je het weet zijn er uren voorbij. Je hebt honger en wordt gedwongen de verbinding te verbreken. Het lichaam dat eenzaam achter bleef verheft zich. Waar was je ook weer?' (Seidel 2000, 2).

De 'interactieve blik' verschilt verregaand van de 'museale blik' volgens Seidel: in plaats genoeg te nemen met een passief en vervreemdend aangapen van een buitenkant, wil de interactieve blik 'naar binnen' om contact te zoeken, 'kortsluiting' te

maken. De afstand tussen kijker en object is minimaal geworden en tijd en ruimte worden getransformeerd:

‘(De) real time-transmissie verdringt ruimte en afstand. De interactieve, dwalende en zappende blik wordt gevoed door de non-lineaire, hypertextuele omgeving van het world wide web, die door het aanklikken van links als hyperdynamisch en veranderbaar ervaren wordt. Snelle, bruuske overgangen zorgen er telkens voor dat de aandacht even opnieuw gegrepen wordt. Door de mogelijkheid zelf informatie op het web te zetten, wordt de gebruiker nog eens gesterkt in zijn gevoel daadwerkelijk te participeren, mee te spelen, te communiceren’ (2).

De interactieve blik is op zoek naar schakelingen en verbindingen, die hem kortstondige roeservaringen bezorgen. Maar dat spel kent geen einde: de interactieve blik is per definitie onverzadigbaar. De logica van de consumptiecultuur wordt weerspiegeld in de structuur van internet: er zijn altijd volgende links, andere sites, meer gegevens te vinden. De interactieve blik voedt zich niet met betekenis of inhoud, volgens Seidel, maar met de kick van de interactie.

Het zal inmiddels duidelijk zijn dat ik eraan twijfel of de blik van de beschouwer van een schilderij wezenlijk verschilt van die van de internetgebruiker. Hij is in elk geval niet noodzakelijkerwijze ‘gericht op ontvangst, op serviele receptie’ (misschien wel op ontvangst gericht, maar dan actiever), noch wordt hij altijd getekend door ‘een gesloten en behoedzame wijze van waarnemen, door gelijkmatigheid, eenheid en continuïteit’, zoals Seidel schrijft (1). Dat neemt niet weg dat er aanwijsbare verschillen zijn. Er is de mogelijkheid om actief in te grijpen in het aangeboden beeld, er is het gevoel het lichaam te vergeten of zelfs te transcenderen (al is dat achter de computer niet zo sterk als in virtual reality) en er is, al dan niet ten onrechte, het gevoel de virtuele omgeving te kunnen beheersen. Cybercultuur, schrijft Morse, spreekt de toeschouwer aan in een andere persoonsvorm en dus in een andere modus van subjectiviteit: hij of zij wordt in het culturele discours als een ‘ik’ gerepresenteerd, in plaats van als de ‘jij’ van het televisuele discours (Morse 1998, 4). Lyotard had dus gegronde redenen om voor het esthetische gevoel te vrezen – door wat kan deze koortsachtige surfer nog worden gegrepen? Wat moet er gebeuren om haar uit haar versnelde jacht op informatie los te schudden en haar terug te brengen naar een onmiddellijk gevoel van het hier-en-nu?

Een van de mogelijke antwoorden wordt gevormd door wat je de esthetiek van de crash zou kunnen noemen, waarvan het werk van JODI een bekend voorbeeld is ([www.jodi.org](http://www.jodi.org)). Ik had nauwelijks door hoezeer dit aansloot bij wat ik zocht, tot ik een commentaar las van muziekcriticus Kodwo Eshun:

‘Als je op hun site inlogt is het een en al storing geblazen. Ze laten je de schoonheid van een herhaalde lelijkheid en een herhaalde storing zien. Je krijgt allemaal rare perceptuele gewaarwordingen; je wilt je computer beschermen, je voelt je

verantwoordelijk en schuldig en dom - hoe ben ik hierin terechtgekomen? Dat soort gevoelens zijn de keerzijde van al het comfort dat de techniek heet te bieden' (In: Mulder en Post 2000, 133).<sup>8</sup>

Hier wordt de keerzijde - of is het een integraal deel? - van technologische mediatie getoond, de storing wordt tot esthetische ervaring gemaakt. De razende opeenvolging van onleesbare symbolen en flikkerende schermen doet pijn aan je ogen en ook aan je beeldscherm dat bijna lijkt te ontploffen. Als deze kunst subliem is, dan is het sublimiteit in de zin van Burke:

'Wat op een of andere manier geschikt is om de ideeën van pijn en gevaar op te wekken, dat wil zeggen, wat op een of andere manier verschrikkelijk is of oververschrikkelijke objecten spreekt of op een manier werkzaam is die analoog is aan het verschrikkelijke, is een bron van het sublieme (...)' (Burke 1987, 39).

Aanvankelijk zag ik dit werk alleen maar als een gewelddadig verbreken van een perceptuele of conceptuele synthese. Maar na Eshuns commentaar te hebben gelezen realiseerde ik me dat er iets meer aan de hand was. Inderdaad aarzelde ik om opnieuw JODI's site op te zoeken, omdat ik de zenuwen van mijn dierbare iBookje niet nog meer op de proef wilde stellen. Het aardige van het commentaar was, dat die aarzeling tot deel van het effect van JODI's werk werd gemaakt en me deed beseffen dat je een affectieve relatie tot een stuk geavanceerde technologie kan hebben. Ik wilde mijn fragiele computer beschermen. Misschien dat denkmachines uiteindelijk toch kunnen lijden?

Een wat charmanter voorbeeld van wat ik bedoel is Gary Simmons' *Wake* (2000), te vinden op de website van het Dia Center for the Arts ([www.diacenter.org](http://www.diacenter.org)). Het wordt op de site als volgt beschreven:

'Voor *Wake*, zijn eerste project voor het web, heeft Gary Simmons lege balzalen en andere dansruimten gefotografeerd die doen denken aan vroegere tijden. Wanneer de kijker de muis over het scherm beweegt, verschijnen beeldfragmenten die snel weer verdwijnen, zodat het onmogelijk is om een van zijn negen obsederende taferelen in zijn geheel en in een keer te bekijken. Door de geneuriede begeleiding van oude, maar bekende en nog steeds populaire liedjes lijken deze sites net zozeer uit onwillekeurige herinnering voortgekomen te zijn als uit technologisch ingrijpen.'

De beweging van de cursor trekt patronen van kleine rechthoeken over het scherm, die als de verspreide steentjes van een mozaïek stukjes van versierde, maar lege ruimten laten zien. Het valt niet helemaal te voorspellen welke vormen die patronen aan gaan nemen, omdat sommige beeldfragmenten op het spoor van de cursor niet zichtbaar worden en andere verschijnen waar je dat net niet verwachtte. En de

beeldjes vervagen weer uit zichzelf, behalve daar waar de cursor stilstaat. Het is net of je een dans aan het opvoeren bent, de dans die je niet mag zien, maar waarvan de zacht geneuriede wijs in je bewegingen kruipt. Zo worden de vertrouwde handelingen van het computerwerk esthetische gebaren, die je uitvoert omwille van het plezier om ze uit te voeren.

We zien dat de virtuele ruimte die op het scherm wordt getoond (of juist niet wordt getoond) opnieuw wordt verbonden met de fysieke ruimte die gevormd wordt door tafel, stoel, toetsenbord en monitor. Het geheel wordt een mini-installatie waarvoor Morses begrippen 'tussenruimte' en 'kinesthetische inzichten' weer zeer toepasselijk zijn. Omdat je het beeld niet echt kan zien, wordt je aandacht gericht op het scherm en de daarop verschijnende patronen, op de monitor en op wat je daadwerkelijk aan het doen bent. De verwevenheid van de bewegingen van lichaam, hand en muis (op mijn iBook: vingers op een metalen plaatje) met de verstrooide patronen op het beeldscherm wordt gethematiseerd: ze wordt waarneembaar gemaakt, iets wat je kunt zien en voelen als een dans van vormen en gebaren. En weer is er sprake van ritme, niet alleen het ritme van je gebaren en van de verschijnende en verdwijnende beeldfragmenten, maar ook het ritme van de interactie tussen gebaar en beeld. Als dit geen esthetisch gevoel is, dat dankbaar als een gift moet worden ontvangen, dan weet ik niet hoe ik het wel moet noemen.

### Tot besluit: passibiliteit en mediatie

Door alle voorbeelden heen loopt het idee dat esthetisch gevoel altijd een zintuiglijke reflexiviteit behelst, een gevoeld besef dat je voelt. Die reflexiviteit is gemediatiseerd. Passibiliteit is in de kunst nooit helemaal naïef, tenminste niet bij filosofen of kunstminnende volwassenen: die koesteren altijd een zekere verwachting om geraakt te worden en zijn bereid om die geraaktheid esthetisch betekenisvol te vinden. Dat hebben ze door voorbeelden en eigen ervaring zo geleerd. Maar als die reflexiviteit en dus die passibiliteit gemediatiseerd is, hoe staat het dan met de openheid voor het onmiddellijke en onbevattelijke andere, waar het bij Lyotard om ging?

Wanneer Lyotard in zijn *Leçons sur l'analytique du sublime* over de receptiviteit van het reflectieve denken schrijft, introduceert hij een notie die hier uitkomst kan bieden: het *tautegorische*.<sup>9</sup> Het gaat om de oriëntatie van het denken in zijn passibiliteit. In het reflectieve denken bevindt de ziel zich in een toestand van lust of onlust en is zich tegelijkertijd van die toestand bewust. Het denken vindt hierin een subjectieve en voelbare vorm van heuristische oriëntatie, die ik tegelijk richting en gebaar zou willen noemen.

'Iedere handeling van het denken wordt dus vergezeld door een gevoel dat aan het denken zijn "toestand" meedeelt. Maar deze toestand is niets anders dan het gevoel dat haar meedeelt. Geïnformeerd worden over zijn toestand is voor het denken dus deze toestand ondervinden, aangedaan worden. (...) Dit is het eerste

kenmerk van de reflectie: de flitsende onmiddellijkheid en het volmaakte samenvallen van het voelende en het gevoelde (...)’ (Lyotard 1991, 24).

Ik wil langs deze lijn verder denken door er twee dingen aan toe te voegen. Ik zou ten eerste deze notie van het denken dat zichzelf voelt in zijn denken, uit willen breiden naar de hand die zichzelf voelt in het gebaar van het schilderen (of het bewegen van een muis) of het oog dat zichzelf voelt in het gebaar van het kijken. Dit gevoel van de eigen lichamelijke beweging, meestal ‘proprioceptiviteit’ genoemd, zou ik als in potentie stilistisch willen opvatten, bevattelijk voor ritmische vorm en daardoor voor beginnende vormen van betekenis. Dat betekent, en dat is de tweede toevoeging, dat Lyotards lineaire opvatting van tijd complexer gemaakt moet worden. Bij Lyotard lijkt tijd als continuïteit steeds - heel kantiaans - als een successieve synthese van discursieve elementen opgevat te worden. Zinnen, schilderijen, kleuren en zelfs stiltes koppelen zich aan elkaar in een opeenvolging die onderbroken kan worden, zoals in het sublieme, of niet, maar die altijd lineair is, samengesteld uit singuliere eenheden en alleen door middel van conceptuele controle te continueren. Ritme daarentegen is een term die aan muziek en dans ontleend is. Ritme maakt een voorstelling van temporele continuïteit mogelijk die multilineair is (meerdere ritmes kunnen door elkaar heen lopen en toch een geheel vormen), recursief (ritme bestaat bij gratie van een herhaling die echter niet mechanisch mag worden) en intrinsiek en kwalitatief is gevormd. Ritme is een open, dynamisch en flexibel patroon van spanningen. Ritmische temporaliteit doorkruist de lineaire tijd van de opeenvolging: het gaat hier om een tijd van de aanwezigheid (Escoubas 1995, 27).

In de ontologie van Lyotard kan een kunstwerk de drang van het systeem om de tijd te beheersen en te koloniseren alleen tegenwerken door een breuk te forceren in de successieve synthese van de waarneming of het denken, niet door zijn eigen tijd te ontplooiën. Hoewel Lyotard iets anders suggereert, door van de tijd van het schilderij te spreken en die van andere tijden te onderscheiden, geeft de esthetica van *Het onmenselijke* geen aanknopingspunten om die temporaliteit in andere termen te denken dan die van de breuk. Dat maakt van passibiliteit een compleet ongevormde openheid voor wat er ook maar komen mag en bovendien een volstrekt momentane toestand die op geen enkele manier bij zichzelf terug kan komen. Je vraagt je af hoe je in zo’n passibele staat überhaupt iets gewaar kunt worden, laat staan die gewaarwording als anders kunt herkennen. Wanneer we echter de niet-bepalende, voelende en onmiddellijke reflexiviteit van het tautegorische doortrekken naar het domein van de waarneming en het gevoel (wat ons in feite terugbrengt naar de fenomenologie van Merleau-Ponty) en vervolgens aannemen dat die reflexiviteit een ritmische vorm zou kunnen hebben, dan lijkt de gedachte van de mediatie van passibiliteit niet langer met zichzelf in tegenspraak. Die gedachte maakt het mogelijk om de complexe relatie tussen bepaling en reflectiviteit in nieuwe-mediakunst te denken - en in moderne en postmoderne kunst in het algemeen.

## Noten

1. Ik gebruik voor citaten waar mogelijk de Nederlandse vertaling van Ineke van der Burg, Frans van Peperstraten en Henk van der Waal, *Het onmenselijke*. Omdat echter niet alle teksten uit *L'inhumain* in het Nederlands vertaald zijn, zal ik soms zelf uit het Frans vertalen. Pagina-aanduidingen verwijzen zowel naar het origineel als naar de Nederlandse tekst, bijv. (I 116; O 116); staat er alleen (I 116) bij een citaat dan is dat dus door mij vertaald.

2. Hier doet zich een vertaalprobleem voor. 'Passible' betekent volgens de Van Dale 'onderhevig (aan)', 'vatbaar (voor)' of 'lijdbaar', 'aan lijden onderhevig'. Als zelfstandig naamwoord is *passibilité* een neologisme dat in Lyotards denken verwijst naar eerder door hem gebruikte begrippen als *passivité* en *sensibilité*, maar ook naar *possibilité*; het duidt zowel een feitelijke toestand als een mogelijkheidsvoorwaarde aan (Oosterling 1996, 554). De Nederlandse vertaling van *passibilité* als 'ontvankelijkheid', aangehouden door de vertalers van *Het onmenselijke*, is weliswaar fraaier dan 'passibiliteit', maar verliest die verwijzingen en daarmee veel van de theoretische lading. Oosterling vertaalt het begrip niet (of, heel zelden, met 'passibiliteit'); Brons (1997) gebruikt steeds 'passibiliteit'. Ik zal het zelf ook over 'passibiliteit' hebben, tenzij ik direct uit *Het onmenselijke* citeer.

3. Het is maar de vraag of de enige zinvolle manier om heden ten dage politiek te bedrijven ligt in de bescherming van dit onmenselijke. Wel kan aan het verzet tegen kapitalistische en technologische instrumentaliteit een vorm van culturele politiek worden ontleend, bijvoorbeeld door alternatieven te bieden voor de manipulatieve esthetiek van de 'ervaringseconomie'.

4. De deadline voor dit artikel stond me niet toe me meer dan fragmentarisch te verdiepen in de recente bundel van Jeroen Peeters en Bart Vandenabeele over de esthetica van Lyotard. In de inleiding stellen zij echter een vraag die alleszins betrekking heeft op het onderwerp van dit stuk: 'Na zijn ontgoocheling in het gebrek aan engagement van neo-expressionisme en transavantgarde meent Lyotard (...) dat nieuwe technieken als video en computer de kunst uit het slop kunnen halen; zijn tentoonstelling *Les immatériaux* (1985) was er het tastbare voorbeeld van. Echter, waarom schrijft hij dan tot in den treure over schilderkunst?' (Peeters en Vandenabeele (red.) 2000, 12).

5. Deze punten heb ik al eerder naar voren gebracht, o.a. in Van de Vall 1994, 1995 en 2001. Jeroen Peeters heeft mijn kritiek geïnterpreteerd als een verwijt dat Lyotard geen schilderijen zou beschrijven. 'Uit het feit dat Lyotard geen kunstwerken beschrijft hoeft echter', schrijft Peeters, 'niet te volgen dat hij de presentatie over het hoofd ziet en daarmee de complexiteit van het kunstwerk miskent.' Mee eens, maar het punt ligt ingewikkelder. Lyotard geeft ons geen theoretische middelen om de complexe verhouding tussen presentatie en presentie te denken, anders dan in termen van breuk of mysterie. Dat leidt volgens mij uiteindelijk ofwel tot een banalisering (kunst als shock), ofwel tot een mystificering van kunst (kunst als wonder of geheim).

6. Voor een illustratie en de analyse waar deze bespreking op berust, zie Van de Vall 1994.

7. Daar staat tegenover dat de kunst van de jaren zestig de aandacht kan hebben gevestigd op aspecten van belichaming en presentie in de traditionele kunst.

8. Eshun vergeleek deze kunst met *glitch*, een genre elektronische muziek waarin ook met storingen en krassen wordt gewerkt.

9. Met een (verlate) dank aan Richard Brons voor zijn nuttige suggestie in deze richting. Zie ook Oosterling (op.cit., o.a. 552-553; 568).

## Literatuur

- Brons, R. (1997) *Lyotard. Tussen openbaarheid en sprakeloosheid*. Proefschrift Universiteit van Humanistiek, Utrecht.
- Burke, E. (1987) *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. In: J.T. Boulton (red.). Oxford, Basil Blackwell.
- Escoubas, E. (1995) *L'espace pictural*. La Versanne, Encre Marine.
- Fried, M. (1996) *Manet's modernism or the face of painting in the 1860s*. Chicago/Londen, University of Chicago Press.
- Lyotard, J.-F. (1988) *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Parijs, Galilée.
- Lyotard, J.-F. (1989) Die Erhabenheit ist das Unkonsumierbare. Ein Gespräch mit Christine Pries am 6.5.1988. *Kunstforum 100*, april/mei 1989, pp. 354-363.
- Lyotard, J.-F. (1991) *Leçons sur l'analytique du sublime*. Parijs, Galilée.
- Lyotard, J.-F. (1992) *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*. Vertaald door Ineke van der Burg, Frans van Peperstraten en Henk van der Waal. Kampen, Kok Agora.
- Morse, M. (1998) *Virtualities. Television, media art, and cyberspace*. Bloomington/ Indianapolis, Indiana University Press.
- Mulder, A. en M. Post (2000) *Boek voor de elektronische kunst*. Amsterdam/Rotterdam, De Balie/V2.
- Oosterling, H. (1996) *Door schijn bewogen. Naar een hyperkritiek van de xenofobe rede*. Kampen, Kok Agora.
- Peeters, J. en B. Vandenabeele (red.) (2000) *De passie van de aanraking. Over de esthetica van Jean-François Lyotard*. Budel, Damon.
- Rush, M. (1999) *New media in late 20th-century art*. Londen/New York, Thames & Hudson.
- Seidel, J. (2000) *Beschouwen, vergapen - verbinden, verdwijnen*. De Witte Raaf 88, november-december, pp. 1-2.
- Vall, R. van de (1994) *Een subliem gevoel van plaats. Een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman*. Groningen, Historische Uitgeverij.
- Vall, R. van de (1995) *De vormen van de leegte*. In: R. Brons en H. Kunneman (red.) *Lyotard lezen. Ethiek, onmenselijkheid en sensibiliteit*. Amsterdam, Boom.
- Vall, R. van de (2001) *What consciousness forgets. Lyotard's concept of the sublime*. In: P. Smith en C. Wilde (red.) *The Blackwell companion to art theory*. Oxford, Blackwell (te verschijnen).