

WIJNAND VENEBERG
MA: DESIGN FOR DIGITAL CULTURES
2011
SUPERVISOR: MARTIN LACET



INHOUD

o. SUMMARY IN ENGLISH _____	4.
1. INLEIDING _____	6.
1.1. VEELHEID VAN “NON-THINGS”	
1.2. MOTIVATIE	7.
1.3. ONDERZOEKSVRAAG <i>Deelvragen</i>	8.
2. WEB VAN INTERPRETATIES _____	9.
2.1. GEMEDIEERDE IRREALITEIT	
2.2. ALLEGORIE VAN DE GROT <i>“Woestijn van de werkelijkheid”</i>	11.
2.3. “HOE DE WARE WERELD TENSLOTTE TOT FABEL WERD”	
2.4. STREAM OF CONSCIOUSNESS	12.
<i>Betekenaar & betekenis</i>	13.
<i>De problematische functie van taal</i>	
3. PROCES FRAGMENTATIE VANUIT EEN KRITISCH DAGLICHT; EEN BEKNOPT GESCHIEDENIS _____	15.
3.1. WARENFETISJISME	
3.2. VERLIES AURA	
3.3. HET SPEKTAKEL	16.
<i>Consumentisme tot icoon</i>	
<i>“Infernal desire machines”</i>	
POSTMODERNISTISCH BEWUSTZIJN	17.
3.4. SIMULACRUM	
<i>“SIMUVAC”</i>	18.
<i>Kaart-gebied verhouding</i>	
<i>Kitsch & kunst?</i>	19.
3.5. MODERN VERSUS POSTMODERN	19.

3.6. EIND VAN GESCHIEDENIS	20.
<i>Van boom naar “rizoom”</i>	
3.7. SCHIZOFRENE ERVARINGEN	21.
<i>Oscillerende vrijheid</i>	
4. HERSTELLEN VAN FRAGMENTATIE _____	22.
4.1. GANZFELD EFFECT	
<i>Colourfield painting</i>	23.
<i>De bol</i>	
5. HET TONEN (EN HERSTELLEN) VAN FRAGMENTATIE _____	24.
5.1. INTERTEKSTUALITEIT	
<i>Pastiche versus parodie</i>	
<i>Blue Velvet</i>	25.
5.2. ZELFREFERENTIE	26.
8 ½	
5.3. COLLAGE	27.
<i>Re-integreren</i>	
6. CONCLUSIE _____	29.
6.1. BASIS VOOR CONCEPT	30.
7. MET DANK AAN _____	31.
8. LITERATUURLIJST _____	32.
9. BIJLAGEN _____	34.

O. SUMMARY IN ENGLISH

In this supportive narrative I elaborate on the following question, namely: what kinds of narrative techniques exist in conveying the idea that the individual's interpretation of reality becomes fragmented due to the increasing presence of technologically mediated representations of reality and the increasing role it plays in their lives? It's a quest for several suitable translations of the digital revolution in which we find ourselves in.

First I start out with the problem of representation, mainly regarding the way technologically mediated representations of reality manifests and constitutes itself. Along the way I'm creating a personal view and philosophy on the fragmentation of reality due to mediated representations. To strengthen and clarify my statements I often refer to Western, mainly Postmodern philosophy, media theory and examples of literature, art- and film history.

Here are some of my findings:

Mediated representations of reality manifest itself as a false reflection of reality. A representation literally is a reconstruction of reality. The reality is in the domain of language and the image, outside the domain of The Real (Lacan) or absolute reality. What I suggest is that the only reality is being created through our interpretations of what the world means to ourselves, which can be measured and represented in mental models. The increasing awareness of reality being a web of interpretations is a part of Postmodern thinking.

The role of the image takes over the production and what is immediately lived. Hyper-reality takes over reality. The origin finally collapses and becomes unknown. A clear point in history together with symbols dissolve in our current fragmented environment, one made up of pastiche. A strict hierarchy of concepts and meanings crumbles and instead becomes a rhizome, a network of meanings that is constantly in motion. The disintegration of the immediate environment provides a possible new way of living. We must dive into fragmentation of reality to discover and overcome it.

Different narrative techniques confront us with the fragmentation of reality: The Ganzfeld effect is a way to escape fragmentation, yet it indicates that you cannot escape fragmentation because of the fragmentation process that occurs.

Self-reference poses the question in which ways the self, the medium per se, is being constituted. It reminds the viewer of the false representation that are given.

Collage further mythologizes reality but at the same time uses his reflective ability to overcome the fragmentation of reality because of his awareness of this fragmentation.

The research and discoveries I made lead to a vision of the graduation project I wanted to create: an interactive installation in which the spectator becomes the screen. This vision already came to fruition in the beginnings of my research. Since then all of the research I did somehow supported and clicked with the project I had in mind, leaving me with no need to make any adjustments. In the end I did make a couple adjustments to improve the experience, and it did, by miles.

1. INLEIDING

1.1 VEELHEID VAN “NON-THINGS”

In onze wereld waarin technologie in een stroomversnelling raakt, raakt ook de visuele wereld in een stroomversnelling. Met alsmaar opkomende informatiesystemen en visuele lagen over de 'echte' tastbare wereld, wordt het alsmaar lastiger om de laag erachter nog waar te nemen. We komen terecht en gaan leven in een hyperrealiteit (Baudrillard, J.): de beelden die we te zien krijgen vormen de originele betekenis en beleving om naar een andere werkelijkheid.

Informatie verpakt in digitale media wordt steeds toegankelijker en dominanter, zowel binnenshuis als in publieke ruimtes, waardoor er steeds meer versplinteringen in de beleving van de werkelijkheid ontstaan. De veelvoud van digitale media zorgt voor onsamenhangende reeksen van informatie welke er weer voor zorgen dat mensen worstelen met concepten, en relaties tussen, verschillende werkelijkheden. Informatiestromen, net als het medium op zich, hebben invloed op en worden onderdeel van mensen zelf. Alsof die informatiestromen daadwerkelijk een rivier vormt die sedimentaire gesteentelagen op ons laat ontstaan. Lagen die een fragmentarische werkelijkheid vormen. Maar sinds wij nog mogelijkheden hebben om ons te kunnen bewegen bevinden we ons wellicht eerder in de situatie van de reiziger al varend over die stromen van informatie.

Zo kunnen we ons het internet voorstellen als een verraderlijke rivier waarin de reiziger bij elke bocht verleidelijke sirenen ontmoet, die deze meedogenloos meeneemt in een draaikolk van informatie. De reiziger blijkt dan een modernere schipbreukeling die uitmondt in een zee van afleiding en confrontatie. Maar hoeveel informatie deze digitale wereld ons ook geeft, het geeft ons geen ervaring. De revolutie van de informatiemaatschappij is en blijft virtueel, een “non-thing”.

Om in deze digitale revolutie plaats te nemen zal men zichzelf moeten verwijderen van ervaring. En om een echte en directe ervaring van de werkelijkheid van vandaag de dag te aanschouwen zal men moeten duiken in deze digitale draaikolk zonder mogelijkheden tot ervaring. Dit levert de paradox van de ervaring van deze tijd op.

1.2 MOTIVATIE

Veranderingen in kunst ontstaan voornamelijk door veranderingen in perceptie, door ontdekkingen en openbaringen. Deze realisaties zijn nooit puur intellectueel, maar vele malen complexer. Originele ideeën worden niet geboren uit concepten, maar uit een diepe ervaring van tijd, onze eigen tijd, het verleden en de toekomst. Originele werken worden niet geboren uit zomaar een hersenspinsel, maar uit iemands hele bestaan, hele geloofssysteem, uit iemands totale beleving van de wereld. Ideeën komen voort uit ervaring, niet andersom. (Valli, M., 2010)

Met dit project wil ik reageren op mijn belevenis van mijn tijd, waarin de digitale media grootse vormen aangenomen hebben. Mijn startpunt was het maken van collages waarmee ik me intuïtief al bezig hield met het proces van fragmentatie. Voor mijn afstudeerproject had ik een tijd een vorm in mijn gedachten voor een installatie: een levensgrote doorschijnende witte hamsterbal, waarin een persoon met elke stap virtuele sporen achterlaat op het canvas en zo zijn eigen collage creëert met de weg die diegene aflegt. De virtuele sporen zouden bestaan uit symbolen die de realiteit ofwel betekenis vormen voor de mens. Iedere participant zou zo zijn eigen collage en weg vormen in die bestaande realiteit. Vanuit dit concept ben ik gaan kijken wat ik hier precies mee zou vertellen en wat de rode draad hierin is. Een drietal thema's komen hierbij naar voren, die alle drie centraal staan zullen staan in de thesis namelijk: werkelijkheid en identiteit, digitale media en collage, een van de narratieve technieken die ik zal behandelen.

Tegenwoordig is de kunstenaar verwickeld in culturele scholingen en herscholingen van de zintuigen. Waar filosofen hier op een verbale manier mee bezig zijn, doen kunstenaars hetzelfde alleen dan beeldend (Kockelkoren, P., 2005). Deze thesis zal vanuit dit oogpunt bekeken hier en daar filosofische uitgangspunten hebben en zodanig zal ik een persoonlijke filosofie uiteenzetten. Om deze te versterken en te verduidelijken zal ik naar verscheidene voorbeelden en passages uit de westerse filosofie, media theorie, literatuur, kunst- en filmgeschiedenis verwijzen. Mijn overtuigingen zullen het doel zijn achter de beslissingen die ik maak voor een uiteindelijk concept. Mijn motivatie bestaat voornamelijk uit het willen creëren van een visie op digitale media, uit het willen begrijpen van mijn vakgebied. Deze thesis is de getuige van de ontdekkingsreis die ik door het gebied maak.

*The real voyage of discovery...
consists not in seeking new landscapes, but in having new eyes,
in seeing the universe with the eyes of another, of a hundred others,*

in seeing the hundred universes that each of them sees. (Proust, M., 1922)

1.3 ONDERZOEKSVRAAG

Welke narratieve technieken bestaan er om de idee dat de interpretatie van de werkelijkheid van het individu, met name door de opkomende aanwezigheid en de toenemende rol van technologisch gemedieerde representaties van de werkelijkheid, gefragmenteerd wordt?

1.4 SUBVRAGEN

- Hoe manifesteren (technisch) gemedieerde representaties van de werkelijkheid zich?
- Op welke manieren wordt de interpretatie van de werkelijkheid van het individu gefragmenteerd door de toenemende rol van technisch gemedieerde representaties van de werkelijkheid?
- Welke narratieve technieken bestaan er om de idee dat de interpretatie van de werkelijkheid van het individu gefragmenteerd wordt?

Om een goed overzicht te krijgen van mijn hoofdvraag stel ik eerst de vraag hoe (technisch) gemedieerde representaties van de realiteit zich precies manifesteren.

2. WEB VAN INTERPRETATIES

2.1 GEMEDIEERDE IRREALITEIT

Alle gemaakte beelden reconstrueren werkelijkheden. Ze zijn afspiegelingen van de “echte” werkelijkheid maar verdraaien deze echter door ze magertjes te representeren, als een valse spiegel. Zo focust een beeld zich maar op enkele dimensies van de “echte” totale situatie of herdefinieert deze zich voor een speciaal publiek. De betekenissen die gecommuniceerd worden hangen af van de interactie tussen de informatie en de toeschouwer. Zo zijn zij dynamisch, afhankelijk van de context en de interpretatie.

“The audiences rely on mediated unreality and often accept it as "the world out there".” (Weiman, G, 1999, p359)

Het bovenstaande gegeven wordt geïllustreerd in de allegorie van de grot (380 v. Chr.).

2.2 ALLEGORIE VAN DE GROT

De allegorie van de grot van Plato is relevant omdat deze analogie op een heldere manier vraagtekens zet bij het aanschouwen van de werkelijkheid. Het gaat als volgt: er is een donkere grot waar een aantal mensen op een rij vastgeketend zitten en zodanig vastzitten dat ze alleen naar de achterwand van de grot kunnen kijken. Ze kennen niet anders, want ze zitten daar al hun gehele leven. Achter de ruggen van de gevangenen brandt een vuur. Daartussen staat een muurtje waarlangs een weg loopt. Verschillende voorbijgangers houden en bewegen boven het muurtje objecten. De projecties van deze objecten, de kopieën van de werkelijkheid, verschijnen zo als schaduwen op de muur en de geluiden die de voorbijgangers maken klinken als echo's (zie bijlage, afb. 1). Voor de vastgeketende mensen vormen deze indirecte aanschouwingen de werkelijkheid. Volgens Plato zijn het alleen de filosofen, de heersers van de ideale staat, die deze onwerkelijkheid kunnen doorgronden. Zij kunnen de onwetendheid van de vastgeketende mensen ontvluchten en naar buiten stappen. Daar aangekomen aanschouwen zij de zon die staat voor de Vormen en is het Goede. Zij zijn de enigen die zich kunnen acclimatiseren aan deze werkelijkheid, het wiskundige, de oorzaak van alles en “God”. De Vormen vertegenwoordigen de hoogste en meest fundamentele, ultieme werkelijkheid. De grot zelf staat voor het aardse bestaan, waaraan zij ontsnappen.

Plato gaat bij zijn filosofie uit van een onsterfelijke ziel die voor de geboorte en na de dood deze Vormen kan aanschouwen en deze tijdens het vergankelijke leven kan oproepen. Het doet me denken aan het verschil tussen de woorden *uitvinden* (ik vind iets nieuws uit) en *ontdekken* (ik ontdek iets dat al bestaat). Of iets nieuws uitvinden überhaupt mogelijk is, is inderdaad discutabel, aangezien we alleen met het bestaande kunnen werken. Dus ja, bestaat alle kennis niet al, als in een oneindige bibliotheek zoals de bibliotheek van Babel (Borges, J.L., 1944), en kunnen we onze kennis alleen maar selecteren en ophalen uit die oneindige hoeveelheid boeken? Plato zelf gaat strikt uit van een *herinneren*, we herinneren de kennis die ons aangeboren is, in plaats van dat we deze door ervaringen opdoen.

Plato's grot versterkt voor mij de idee dat onze realiteit, onze belevingswereld, totaal afhankelijk is van interpretatie. Plato verwierpt namelijk een gemedieerde representatie van de werkelijkheid (het is immers de filosoof die verder moet kunnen kijken dan zijn neus lang is en zo het "licht" zal zien), maar wat als er geen ongemedieerde toegangen zijn tot de werkelijkheid? "There is no unmediated access to the real, and that it is the only through representations that we know the world." (Kruger, B., 2009, p 170). Of zoals Schopenhauer aan het begin van de negentiende eeuw al aangaf en velen voor hem: "the world is my representation" (Schopenhauer, A., 1969, p3). Je bent aangewezen op je zintuigen welke informatie overbrengen en daar zal je de werkelijkheid mee moeten interpreteren, ook de "verlichte filosoof". Hieruit ontstaat een perceptie waarbij het interpreteren van de werkelijkheid centraal staat.

Waar ik op wil duiden is dat degene die zich ontketent en de grot verlaat net zo goed een gemedieerde werkelijkheid aanschouwt als degene die nog vastgeketend is. Ze doen allebei net zoveel hun best de realiteit te interpreteren. Beiden construeren een eigen specifieke en persoonlijke werkelijkheid. De werkelijkheid komt slechts tot stand door de interpretatie van wat de wereld voor hun betekent. De kennis over de werkelijkheid verschilt tussen beiden, maar ook weer niet, omdat beiden niet tot een absolute werkelijkheid komen. Hieruit kunnen we opmaken dat het onmogelijk is om te zien zonder te interpreteren en alles van een derde partij in principe onwaar is totdat jij het zo georganiseerd en gestructureerd hebt dat het voor jou waarheid is.

Ik sta sceptisch tegenover Plato's rangschikking van kennis zoals hij die uitwerkt in De Analogie van de Verdeelde Lijn, voornamelijk om de "DE" classificatie, waarbij alleen de elite-filosoof de ultieme realiteit oftewel de Vormen, een bepaalde soort structurele basis kan waarnemen van datgene dat zich achter de representatie bevindt. Stel we kunnen die Vormen, als we die al direct kunnen waarnemen omdat deze zich buiten de geest bevindt, toch

bemachtigen, dan zouden we deze weer representeren en structureren in beeld en taal, waardoor de ultieme realiteit juist weer verloren raakt. Dit principe valt te illustreren met het concept van The Tree Orders (The Symbolic, The Imaginary en The Real) van Jacques Lacan (1901 – 1981). De kennis van de absolute werkelijkheid, oftewel the Real zou zo terecht komen in deze van the Symbolic: een linguïstisch gebied van de betekenaar (signifier) en zou door ons betekenis krijgen (signified) in the Imaginary welke zo weer doorschuift naar het gebied van the Symbolic. De ultieme realiteit ofwel the Real ontgaat ons en is met geen mogelijkheid te vatten.

“De woestijn van de werkelijkheid”

Voor de film the Matrix (1999) geldt zo ongeveer hetzelfde principe. Het verschil bij the Matrix is dat de persoon die de grot verlaat, niet de zon of het Goede aanschouwt maar terecht is gekomen in “de woestijn van de werkelijkheid”. Maar de keuze tussen de blauwe en rode pil is niet de keuze tussen illusie en realiteit. The Matrix is uiteraard een machine voor ficties, maar wat als deze ficties, deze door ons toegekende betekenissen en verhalen nu juist onze realiteit structureren? Als je deze weghaalt, dan verlies je dus de realiteit op zich. (Žižek, 1999) The Real is niet de werkelijkheid achter de virtuele simulatie, maar de leegte die realiteit onvolledig maakt en op geen enkele manier te representeren is; de representatie van de werkelijkheid is wat overblijft.

2.3 “HOE DE WARE WERELD TENSLOTTE TOT FABEL WERD”

De onveranderlijke, eeuwige en absolute wereld der Vormen is voor alsnog onaangetast gebleven door welke filosoof dan ook. Zou deze er zijn, wat zou er dan nog te filosoferen zijn? Het is eerder zo dat de werkelijkheid ervaren kan worden als een die constant in beweging is en waarin continu verandering plaatsvindt. De werkelijkheid, zo ga ik er vanuit, bestaat uit interpretaties die zich manifesteren als een “wil tot macht” (F. Nietzsche, 1878), niet te verwarren met heerszucht, maar eerder te zien als een spel en strijd van interpretaties. Deze wil bestaat er voornamelijk uit zingeving, een alsmaar scheppen van zin en betekenis in plaats van het aflezen van een vaste betekenis. Dit houdt in dat iedere zin en betekenis tijdelijk is en niet eeuwig, maar een eeuwig proces van interpreteren is. Dit idee is te illustreren met een parabel ontstaan in India, welke later in gedichtvorm werd overgezet genaamd “The Blind Men and the Elephant” (Saxe, J. G, 1963)(zie bijlage, p35/36). Daarin wordt verteld over zeven blinde mannen die elk een ander deel van een olifant aanraken en elk er een ander oordeel over vellen. Zo raakt de een de slurf aan dat aandoet als een slang en raakt de ander de poten aan die aandoen als boomstronken. Het

verhaal vertelt over het respecteren van verschillende perspectieven en over de onuitspreekbare aard van de waarheid.

Zo is er sprake van een afzwakking van de metafysica, omdat er hierbij niet uitgegaan kan worden van een enkel fundament of een overkoepelend verhaal dat het wezen van de werkelijkheid bepaalt en uitlegt, zo is deze immer een geruststellende en verklarende mythe. Wat er overblijft is een grote hoeveelheid aan interpretaties die zich aan elkaar opdringen. Zo bevinden metafysische waarheden zich in het gebied van The Real en zijn zij simpelweg de waarden van een individu of een sociale groep. Een systeem van redenering blijkt enkel een systeem van overtuiging, een wil tot macht, zonder enige universele absolute waarheden. Dit systeem van overtuiging vormt weliswaar een nieuw fundament als verklaring voor de ware wereld, zo zou het wellicht eerlijker zijn te spreken over een omwenteling in de metafysica in plaats van een afzwakking.

Zelf ga ik er vanuit dat de werkelijkheid afhankelijk is van interpretatie. Het ontstaat wanneer we onze eigen en persoonlijke werkelijkheid proberen te begrijpen. De werkelijkheid komt slechts tot stand door onze interpretatie van wat de wereld voor ons individueel betekent. "Die waarheid die zich opbouwt is waarheid voor jou" (S. Kierkegaard, 1843, p 734). Datgene dat voor ons verschijnt is een veelheid van overlappende en conflicterende perspectieven. Er is geen één echte werkelijkheid, we kunnen deze alleen fragmentarisch ervaren. De toenemende aanwezigheid en de toenemende rol die technologisch gemedieerde representaties van de werkelijkheid spelen, vergroten de fragmentarische ervaring van de werkelijkheid. De veelvoud waar deze uit bestaat geeft aan dat de werkelijkheid inderdaad uit een web van interpretaties bestaat, elk met zijn eigen "wil tot macht". De wereldbeelden die we via de media ontvangen zijn niet zomaar interpretaties van de werkelijkheid, maar maken uiteindelijk de "objectiviteit" van de wereld zelf uit. De wereld is niet zozeer object van mogelijke "objectieve" kennis, als wel de plaats waar symbolische systemen geproduceerd worden. "We create our cultural and private worlds meaning through communicated presentations of realities "out there". By presenting endless portrayals of realities in its content, mass communications provide experiences from which we collectively shape our meanings." (Weiman, G, 1999, p 31)

2.4 STREAM OF CONSCIOUSNESS

Interpretatie kan gemeten worden in mentale modellen: in een representatie van de uiterlijke werkelijkheid of de uitleg van een gedachteproces dat iemand heeft over hoe iets werkt in de echte wereld.

Stream of consciousness, een literaire techniek geeft aan dit gedachteproces uiting, letterlijk een stroom van gedachten. Faulkner, Joyce, Woolf en andere modernistische schrijvers experimenteerden met deze narratieve techniek, alsook met interieur monoloog, montage en collage presentatie. Deze schrijvers daagden hiermee de conventionele opvatting over taal uit.

Betekenaar & betekenis

Rond dezelfde tijd kwam de Zwitserse linguïst Ferdinand de Saussure (1857 - 1913), de grondlegger van het structuralisme, met een theorie die deze nieuwe perceptie van taal kracht bij zette. Zijn principe was dat taal een systeem is en dat het fundament daarvan het teken is. Dit teken bestaat uit een betekenaar (signifier – het beeld of de klank) en een betekenis (signified – het concept overeenkomende met het beeld of de klank). De Saussure legde er de nadruk op dat deze twee componenten uiterst willekeurig zijn en zag dus bijvoorbeeld geen connectie tussen het beeld en de klank van “boom” en het bijbehorende concept van “boom”. Als de relatie tussen de betekenaar en de betekenis zo willekeurig is, dan wil dit zeggen dat linguïstische betekenissen altijd wegslijpen en nooit vastgepind kunnen worden. Zo wordt de betekenis onder andere bepaald door de context, de taalgebruiker, de tijd, de politieke overtuiging en de vooroordelen van zowel zender als ontvanger. Jacques Derrida, die verder borduurde op het principe van de Saussure, legt uit dat teksten niet te herleiden zijn tot een enkele betekenis, maar weer zorgen voor nieuwe betekenissen. Verder zegt hij dat de betekenis plaats vindt in de tekst, in onze taal. Wat hij hiermee bedoelt is dat er geen wereld buiten de tekst bestaat, omdat deze altijd bemiddeld wordt door taal. Zo is het dus niet mogelijk dat de betekenis verwijst naar een buitentalige werkelijkheid. Voor John Fiske gaat dat voor het beeld ook op: “There is no difference between image and reality” (Fiske, J. 1991, p57).

De problematische functie van taal

Het idee dat de betekenis niet gevangen kan worden en taal onvoldoende een weerspiegeling is van datgene dat daadwerkelijk ervaren wordt komt overduidelijk naar voren in William Faulkners’ roman *Terwijl ik al Heenging* (1930). Het is geschreven vanuit vijftien verschillende personen, bestaat uit 59 interieur monologen en wordt ook wel de “typische kubistische roman” genoemd (Broughton, Panthea Reid, 1980). Het verhaal is namelijk opgebouwd als een collage, bestaat uit meerdere perspectieven en is gefragmenteerd. Elk deel is een nieuwe versie van de werkelijkheid. Dit is met name op te merken als het verhaal overlapt wordt en dezelfde gebeurtenis op twee verschillende manieren verteld wordt. De problematische functie van taal komt meerdere malen naar voren. In de volgende passages enkele uitgesproken voorbeelden:

“En toen ik wist dat Cash op komst was, wist ik dat het leven vreselijk was en dat dit er het antwoord op was. Dat was het moment waarop me duidelijk werd dat woorden niet deugen; dat woorden zelfs nooit geschikt zijn voor wat ze proberen te zeggen. Toen hij geboren werd wist ik dat moederschap was bedacht door iemand die er een woord voor nodig had, want degenen die de kinderen kregen kon het niet schelen of er een woord voor was of niet.” (Faulkner, W., 2007, p159)

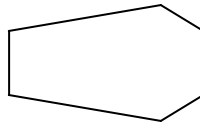
Of:

“De vorm van mijn lichaam daar waar ik vroeger maagd was heeft nu de vorm van een en ik kon geen Anse denken, kon me Anse niet herinneren.” (Faulkner, W., 2007, p161)

Of:

“Ze hadden haar er verkeerd om in gelegd. Cash heeft hem

klokvormig gemaakt, zo
en naad in verstek en



met elke voeg
gevlakt met de

schaaf, strak als een trom en gaaf als een naaimand, en ze hadden haar er achterstevoren in gelegd zodat haar jurk niet zou kreuken.” (Faulkner, W., 2007, p81)

Hetgeen deze problematische functie versterkt is dat er geen feiten in deze roman vastgepind kunnen worden en de lezer zo overgeleverd is aan de interpretaties van de vijftien verschillende personen. Tegen het eind wordt het zelfs onduidelijk of termen als gezond of gek wel objectief vastgesteld kunnen worden. Hiermee uit Faulkner de idee van het gebrek aan een eenduidige betekenis. De roman herinnert ons aan de inherente subjectiviteit in elk verhaal of herinnering.

3. PROCES FRAGMENTATIE VANUIT EEN KRITISCH DAGLICHT; EEN BEKNOPT GESCHIEDENIS

3.1 WARENFETISJISME

Om de kritiek op de valse representaties van de media te weergeven zal ik beginnen om het in perspectief te zetten, te beginnen met het concept van Marx, namelijk het warenfetisjisme. Hij geeft aan dat het doel van een kapitalistische maatschappij de productie van waren is en het maximaliseren van winst het doel van de productie van waren is. Het productieproces blijft hierbij verborgen, waarvan het gevolg is dat de waren zich niet langer voordoen als het resultaat van dit proces. Dit zorgt ervoor dat consumenten geïsoleerd worden van het productieproces en de waarde van waren niet meer kunnen inschatten in verhouding tot dit productieproces. Wat er overblijft is een verschijning: het beeld.

3.2 VERLIES AURA

Al in de jaren 30 van de vorige eeuw, ten tijde van de opkomst van fotografie en film, werd er door Walter Benjamin opgemerkt dat de technische reproduceerbaarheid invloed zou hebben op het kunstwerk. Hij geeft aan dat vanwege deze reproductie het aura, het unieke bestaan van het kunstwerk op de plaats en tijd waar het zich bevindt, kwam te vervallen. De vernietiging van het aura is te vergelijken met het verwijderen een object uit zijn mantel. Ook de positie tussen de kunstenaar en de toeschouwer vervaagde. Copyright en de rechten van de auteur verdwenen steeds verder op de achtergrond. De vermenigvuldiging van het kunstwerk veranderde de functie ervan, alsook de waardering en kijk op kunst. Het verval van de aura zou de reden zijn geweest waarom een nieuwe esthetische positie ingenomen was: “kunst omwille van de kunst”, om de nieuwe positie van de kunst als het ware in te dekken. Waar voorheen de functie van kunst voornamelijk in dienst stond van de traditie is het een op zichzelf staande activiteit geworden.

Maar wat is er zo uniek en speciaal aan de authenticiteit, als deze zich niet in het gevaar van zijn kopieën bevindt? En wat is het belang van authenticiteit als kopieën zodanig niet meer te herkennen zijn als kopieën? Umberto Eco geeft aan dat als we je de reproductie geven je geen behoefte meer zult hebben aan het origineel. Tegenwoordig bezoekt men even graag “The Palace of Living Art”, een museum vol met driedimensionale reproducties van bekende kunstwerken. Zo zegt Eco dat we het besef van het verlies van authenticiteit verloren zijn

geraakt. (Mapping Benjamin, p 157)

3.3 HET SPEKTAKEL

Guy Debord, een van de sleutelfiguren van het Situationisme, gaf in de jaren zestig aan dat we in La Société du Spectacle leven, de maatschappij van het spektakel.

Volgens Debord is het spektakel is een instrument van pacificatie en zorgt het voor depolitisering. Hij vergelijkt het met een "permanente opiumoorlog". Het spektakel manifesteert zich in vrije tijd en consumptie, diensten en entertainment. Het leidt het individu af van de meest dringende taak van het echte leven: het terugwinnen van de concrete totaliteit van de menselijke activiteit door middel van sociale transformatie. (Debord, 1994)

"The commodity has attained the total occupation of social life." (Baudrillard, J., 1994, p47)

Consumentisme tot icoon

In de kunstpraktijken van Andy Warhol (1928 – 1987), een sleutelfiguur van de Popart van de jaren '60, komt de theorie van Benjamin naar voren. In Keulen kwam ik in het Ludwig museum zijn werk met de Brillo dozen tegen welke een geschikt voorbeeld vormt. In de jaren '60 was de visuele omgeving ondertussen grondig veranderd door commercie, massaproductie en reproductie. Deze nieuwe visuele vocabulaire had volgens de kunstkritieken afgedaan aan kunst, zowel esthetisch gezien als inhoudelijk. Zo zou het oppervlakkig en onpersoonlijk zijn. Warhols kunst, als een afspiegeling van zijn tijd, de consumptiemaatschappij, was bedoeld om tegengewicht te bieden aan deze kritiek en bracht hier zo met zijn werk een authentieke tint in aan. Hij bracht het unieke, het aura, terug in de massaproductie en maakte zo het consumentisme tot icoon. Ter vergelijking kunnen we Warhol's screenprints van Marilyn Monroe (zie bijlage, afb. 2) tegenover de zwart wit fotografie van Richard Avedon plaatsen (zie bijlage, afb. 3), die Marilyn niet als het gemaakte karakter en de schijnvertoning die Marilyn Monroe heette fotografeerde, maar als Norma Jeane zelf: een zeer persoonlijk portret.

Debord gaat verder en zegt dat daar waar het beeld de werkelijkheid overneemt en bepaalt, daar het leven niet langer direct en actief geleefd wordt. Het spektakel escaleert de abstractie tot het punt waar we niet langer leven in de wereld - "inhaling and exhaling all the powers of nature" (Marx)- maar in een abstract beeld van de wereld, "Everything that was directly lived has moved

away into a representation" (Debord, 1994, p47), waaruit een vals bewustzijn van een verrijkte vervreemding blijkt.

"Infernal desire machines"

Het spektakel wordt geïllustreerd in een novelle van Angela Carter, genaamd "The Infernal Desire Machines of Dr Hoffman" dat lijkt te dienen als een allegorie. "Dr Hoffman might be an allegory to Marcuse, the 1960's philosopher or the surrealists. We may see in Dr Hoffman the nightmarish synthesis of repressive desublimation and the society of the spectacle. " (Susan Rubin Suleiman, 1996, p133) De antagonist van het verhaal, Dr. Hoffman creëert een nieuwe vorm van de werkelijkheid waar niets meer binnen de grenzen en de regels van de natuur plaatsvindt of is gebonden door tijd. Met zijn gereedschap, de 'helse' verlangens creërende machines, zorgt Dr. Hoffman voor het opzetten en in stand houden van deze werkelijkheid. De machines zouden we kunnen vergelijken met het effect dat de massamedia heeft op gedachten, emoties en geloofsovertuigingen van mensen, al illusies en representaties op de wereld projecterende. Carter stelt de vraag wat het effect van technologie is en wat echt en wat illusie is, waaruit ze het volgende concludeert: "Questions about technology can not be divorced from questions about ideology and values." (Carter, 1996, p135) Technologie is onlosmakelijk verbonden met een bepaalde ideologie en waarden, op welke manier het dan ook ingezet wordt. Niemand kan zichzelf namelijk beschermen tegen een dergelijke invloed. Zoals McLuhan het al eerder zei: "We become what we behold" (1964, p20), en zoals Morgan en Shanahan tevens concludeerden uit hun analyse: "If media content shapes our attitudes and cultivates our images of the world, it seems plausible that different media would shape different attitudes." (Weiman, G., 1999, p53)

POSTMODERNISTISCH BEWUSTZIJN

3.4 SIMULACRUM

De politieke economie is zo niet langer meer het uitgangspunt en het fundament van de samenleving. In plaats daarvan zijn we terecht gekomen in een "hyperrealiteit" (Baudrillard, J.) van simulaties waarbij beelden, spektakels, en het spel van tekens de logica van de productie en het klasse conflict vervangen hebben als de belangrijkste bestanddelen van de hedendaagse samenleving. (Kellner, D., 1994, p7) Wanneer het verschil tussen gecreëerde beelden, informatie, tekens en de directe ervaring vervaagd vindt er implosie plaats. Wanneer het beeld de overhand neemt kan er gesproken worden van hyperrealiteit. Wanneer het beeld het origineel is, d.w.z. wanneer het origineel

totaal buiten beeld is en alleen het beeld overblijft, spreken we van een simulacrum, waarmee het niet mogelijk is verschillen op te merken tussen werkelijkheid en simulatie.

“SIMUVAC”

De auteur Don DeLillo past het idee dat simulacra of simulaties de werkelijkheid hebben vervangen als een rode draad toe in zijn roman *White Noise* (1984). Zo vindt er in het verhaal een evacuatie plaats uitgevoerd door “SIMUVAC”. Alhoewel de evacuatie voor een werkelijke noodsituatie geldt, ziet “SIMUVAC” het als een oefening voor een simulatie. Met andere woorden, de simulatie heeft voorrang over de echte noodsituatie. De mensen achter “SIMUVAC” blijven zich zorgen maken over het toepassen en uitvoeren van de evacuatie in de simulatie, niet in de werkelijkheid. Een ander voorbeeld is wanneer de hoofdpersoon en zijn collega een bezoek brengen aan de meest gefotografeerde stal in Amerika. Zijn collega merkt op dat mensen meer aandacht besteden aan de gecreëerde betekenissen ontstaan door de simulaties dan aan de eigenlijke stal.

Kaart-gebiedverhouding

Met het begrip kaart-gebiedverhouding wordt bedoeld dat een bepaalde abstractie of reactie (de kaart) niet alle facetten van hun bron (het gebied) omvat. Dit gegeven wordt uitgelegd en beschreven door J. L. Borges in “Over de ijzeren gestrengheid van de wetenschap”:

“In dat Rijk bereikte de cartografiekunst zo’n graad van Perfectie, dat de Kaart van één enkele Provincie de ruimte van een hele stad besloeg, en de Kaart van het Rijk, een hele Provincie. Mettertijd voldeden deze Mateloze Kaarten niet en de Colleges van Cartografen brachten een Kaart van het Rijk uit, die de Afmeting van het Rijk had en op elk punt hiermee overeenstemde. De Studie van de Cartografie minder Toegedaan, vonden Volgende Generaties dat die uitgestrekte Kaart Nutteloos was en niet zonder Liederlijkheid leverden ze hem over aan de Onbarmhartigheden van de Zon en de Winters. In de Woestijnen van het Westen zijn versnipperde Ruïnes van de Kaart bewaard gebleven, bewoond door Dieren en Bedelaars; in heel het Land is er verder geen overblijfsel van de Geografische Orden.” (J. L. Borges, 1970, p138)

Ook René Magritte zette het idee kracht bij met de volgende uitspraak:
“Perception always intercedes between reality and ourselves”(Magritte, R., p16).

Volgens Baudrillard is vandaag de dag de abstractie niet langer die van de kaart, een referentie aan het gebied, maar is de kaart het gebied, de oorsprong of werkelijkheid, verloren geraakt. Hierdoor komen we terecht in de hyperreal, waarbij het gebied niet langer meer vooraf gaat aan de kaart, noch langer in stand blijft. Het is de kaart die voorafgaat aan het gebied. Het verlies van het

origineel of het gebied noemt Baudrillard het simulacrum. Het beeld, de kaart, gaat vooraf aan de daadwerkelijke inhoud, het gebied. (Baudrillard, J., 1994, blz. 1)

Kitsch & kunst?

Jeff Koons, een controversieel figuur vanwege zijn inbreng van kitsch in de kunst, gaat nog een stapje verder dan Warhol, waarbij zijn tegengewicht op de kunstkritiek haast totalitaire vormen aanneemt. Milan Kundera vergeleek kitsch met het totalitarisme: het zou staan voor een volledig gesaneerde blik op de wereld waarin elke vorm van ironie, twijfel of individualisme ontbreekt. “Kitsch is de absolute ontkenning van stront” (Kundera, M., 1984, p285). Het roept geen vragen op, alle antwoorden zijn immers al gegeven. Hierdoor is er geen diepere betekenis te geven aan het werk van Koons. Sterker nog, om zijn werk in stand te houden zullen alle diepere betekenissen juist moeten worden verbannen. Kitsch zorgt zo voor het verdrijven van elke andere symbolische vorm, dragers van betekenissen, en blijft zo paradoxaal genoeg zelf over als enig symbool. Het symbool van het gebrek aan een of meerdere symbolische historische betekenissen. De wereld waar kitsch aan refereert wordt door zijn functie ontnomen en dat is waar kitsch juist zijn betekenisloosheid aan dankt. Bij kitsch is er geen gebied, alleen de kaart, het beeld is het origineel geworden, een simulacrum.

3.5 MODERN VERSUS POSTMODERN

Met het Postmodernisme wordt niet een specifiek tijdperk aangewezen als wel een bepaald bewustzijn van de tijd waarin we ons bevinden. Er kunnen verschillende verschijnselen aangewezen worden als Postmodern, als volgt een tweetal essentiële verschuivingen tussen Modern en Postmodern:

- Moderne samenlevingen zijn georganiseerd rond de productie en de consumptie van waren.
- Postmoderne samenlevingen zijn georganiseerd rond de simulatie en het spel van beelden en betekenissen.
- Modernisme opereert met een logica van de representatie, waarin ideeën een bepaalde realiteit en waarheid representeren. Deze veronderstelling is de sleutel tot moderne theorie.
- Het Postmodernisme schuift deze epistemologie, deze veronderstelling tot het op deze manier tot zichzelf nemen en beschikken van kennis, aan

de kant door een situatie te creëren waarin het subject, het individu, contact verliest met de werkelijkheid en zichzelf, en zo fragmenteert.

Het laatste doelt op de omkering van werkelijkheid en illusie dat onder andere voortvloeit uit de ideeën van Debord en Baudrillard. De opkomst en de overweldigende veelvoud van beelden, codes en modellen, die elk de gedachtes en het gedrag van een individu kan vormen, neemt de werkelijkheid over. Het fundamentele doel van de Situationisten was om de samenleving en het alledaags leven te reconstrueren door deze vertakking en fragmentatie in het spektakel te overkomen. (Kellner, D., 1994)

3.6 EIND VAN GESCHIEDENIS

Te midden van de vloed van informatie en de fragmentatie, zijn we allemaal even lange stroompjes aan het trekken. Er is namelijk een tendens van besef dat er geen centraal verhaal, een metanarratief, meer bestaat dat als een overkoepelende geschiedenis functioneert. De origine, het fundament is zoek geraakt. Deze tendens heeft met name te doen met de alsmaar toenemende golven van informatiestromen die elk fundament, die voorheen nog als rotsen aan het strand stonden, wegspoelen.

Wanneer het uitgaan van een gecentreerd historisch besef in twijfel gebracht wordt, leidt dit automatisch tot een crisis in de idee van de vooruitgang. Als er geen lineair en eenvormig verloop is in gebeurtenissen, kunnen ze ook niet langer beschouwd worden als een gestage ontwikkeling naar een eindpunt. De meeste Verlichtingsdenkers beschouwden een verwezenlijking van de beschaving en de vorming van de West-Europese mens als de zin van de geschiedenis. Onder andere het Kolonialisme, het Imperialisme en nu ook de toename van informatiestromen doen afbreuk aan het besef van een metanarratief en daarmee dus een overkoepelend gedachtegoed. (Vattimo, G., 1998)

Zo kunnen we de reiziger die als schipbreukeling eindigt aanduiden als een moderne gestrande Crusoe, die ontdekt dat zijn eigen Westerse egocentrische perspectief niet het enige is, desondanks strevend naar een beschaving met Britse normen en waarden en een bepaalde soort Kolonie sticht. Echter, in de massamedia bestaat er niet enkel het perspectief vanuit twee eilanden, die van Groot-Brittannië en die van het eiland waar Crusoe belandt, maar van tal van eilanden, waardoor een overredingskracht als van een Crusoe sterk vermindert.

Van boom naar “rizoom”

Voordat ik me bewust was van de metafoor van de boom van kennis, had ik een beeld in mijn hoofd van een transparante glazen mal van een boom (zie bijlage, afb. 4 en 5). Nu zie ik dit als een reactie op die metafoor van de kennis, die een hiërarchische structuur volgt. De boom bestaat duidelijk uit een bron, de stam, welke zich splitst in de vorm van takken. De betekenis van deze holle gesplitste boom is dat deze bron ontbreekt in een Postmodern bewustzijn. Bovendien is zij gefragmenteerd, sinds er vanaf welk gezichtspunt dan ook meerdere bomen te zien zijn. De gespleten mal tegenover elkaar geplaatst, maakt het de toeschouwer gemakkelijk zich voor te stellen deze mal tegen elkaar te plaatsen. Zo wordt het de toeschouwer duidelijk dat ieder zijn eigen kennis vormt, zijn eigen kijk op de wereld, zijn eigen vaste boom.

Deleuze en Guattari schreven in *Anti-Odipeus* (1977) over de overgang van de strikt hiërarchische structuur naar de zogenaamde rizoom (zie bijlage, afb. 6). Deze overgang noemen zij deterritorialisatie, vergelijkbaar met de verzwakking van banden met een bepaalde vaste plaats en cultuur. De rizoom is een netwerk waarin alle entiteiten, concepten en betekenissen, aan elkaar gelinkt zijn en waarin zij vrij kunnen bewegen. Dit resulteert in meer dynamisch begrip van betekenis, die continu in beweging is.

3.7 SCHIZOFRENE ERVARINGEN

Volgens Jameson, die inhaakte op het bovenstaande, ontstaan er vanwege de opkomende informatiestromen "schizofrene" ervaringen: het verlies van contact met de echte omgeving en desintegratie van de authentieke persoonlijkheid, het verlies van identiteit.

Oscillerende vrijheid

Zelf schaar ik me eerder bij Vattimo, die aangeeft dat om in deze pluralistische wereld te leven het betekent dat we de vrijheid ervaren als een voortdurend heen en weer gaan tussen erbij horen en ontheemding. Deze ontheemding komt naar mijn idee overeen met Jameson's schizofrene ervaringen. Dit heen en weer gaan, ofwel oscillatie, is moeilijk als vrijheid te begrijpen en zelfs problematisch, geeft Vattimo aan, voornamelijk omdat we individueel en maatschappelijk gezien nog altijd een diep nostalgisch verlangen hebben naar de geruststellende maar ook bedreigende gesloten horizonten. Zo zegt hij dat "het bestaan niet noodzakelijkerwijs samen valt met dat wat stabiel, vast en blijvend is, maar eerder van doen heeft met de gebeurtenis, de consensus, de dialoog, de interpretatie. Zij maken het ons mogelijk die ervaring van oscillatie in de postmoderne wereld als kans te zien voor een nieuwe menselijke bestaanswijze." (Vattimo, G., 1998, p57). Zo zie ik deze nieuwe bestaanswijze er

als een met een onmenselijke hoeveelheid begrip volgend uit cognitieve dissonantie, waarbij mensen zelf metaforisch gezien gaan dienen als wandelende kunstwerken. "Only through art can we get outside of ourselves and know another's view of the universe which is not the same as ours and see landscapes which would otherwise have remained unknown to us like the landscapes on the moon... Instead of seeing a single world, our own, we see it multiply until we have before us as many world as there are original artists- more different from each other than those which revolve in space. " (Proust, M, 1923, p. 491) Als je buiten jezelf denkt, leer je jezelf beter kennen. Zoals Goethe het ooit eens uitte: "Those who know nothing of foreign languages, know nothing of their own." Als ik mijn dialect spreek in een wereld van dialecten, dan zal ik mij ervan bewust zijn dat dit niet de enige taal is, maar enkel een dialect te midden van vele andere. Nietzsche noemt dit het dromen terwijl je weet dat je droomt. Het overkomen van de fragmentatie van de werkelijkheid is mogelijk door de fragmentatie in te duiken.

Nu ik een idee geschetst heb over hoe de fragmentatie van de werkelijkheid - voornamelijk vanwege technisch gemedieerde representaties - zich uit en op welke manieren deze fragmentatie invloed heeft op zowel het individu als de maatschappij en om binnen dit idee een heldere vertaalslag te maken, kom ik uit op de volgende vraag namelijk:

Welke narratieve technieken bestaan er om de idee dat de interpretatie van de werkelijkheid van het individu gefragmenteerd wordt?

4. HET HERSTELLEN VAN FRAGMENTATIE

4.1 GANZFELD EFFECT

In de jaren '30, na onderzoek van psycholoog Wolfgang Metzger werd vastgesteld dat wanneer proefpersonen een egaal gezichtsveld te zien kregen zij gingen hallucineren. Dit effect, het Ganzfeld-effect is het resultaat van de hersenen die al zoekende naar ontbrekende visuele signalen de neurale ruis versterken. De ruis wordt geïnterpreteerd in de hogere visuele cortex, en geeft aanleiding tot hallucinaties. Dit is vergelijkbaar met het dromen tijdens de slaap als gevolg van de sensorische deprivatie.

Zelf heb ik dit effect ervaren, simpelweg door het opzetten van een blanco papieren masker, het gezoem van mijn computer als achtergrondgeluid en het

licht van een witte halogeenlamp al schijnende op mijn gezicht. Wanneer we deze eenheid ervaren met onze zintuigen, zetten de hersenen die eenheid dus toch weer om in fragmenten. Zo zou dit een mogelijkheid zijn om, naast slapen, de input van de veelvoud van de media te verwerken.

Afgelopen jaar was ik in Unna, Duitsland, in het centrum voor de lichtkunsten en ondervond daar een werk van James Turrell, geïnspireerd door het Ganzfeld-effect (zie bijlage, afb. 7), een volledig egaal uitgelichte kamer, met aan een wand een 'lijst'. Ik voelde me een beetje verraden, aangezien ik net zoiets wilde maken toen ik een tijd daarvoor geïnspireerd raakte door een besneeuwd landschap. Het werk zelf was zeer intrigerend. Turrell zegt zelf geïnspireerd geraakt te zijn door de blauwe lucht. Ook het werk "Zee" van Kurt Hentschlaeger is gebaseerd op het Ganzfeld-effect: een ruimte vol dichte mist met stroboscopisch licht.

Colourfield painting

De colourfield schilders waaronder Rothko en Newman hielden zich decennia eerder al bezig trachtend het Ganzfeld-effect te bereiken, al grote egale vlakken schilderend waarmee ze de toeschouwer wilden opslokken in het werk.

De bol

Als visualisatie van het Ganzfeld-effect zag ik eerder een witte ronde bol voor me waar de toeschouwer zijn hoofd in kan plaatsen. M.-L. von Franz legt in *Man and his Symbols* (1968) uit dat de cirkel of de bol symbool staat voor de totaliteit van de psyche in al zijn aspecten, inclusief de relatie tussen de mens en natuur. Een bol verwijst naar een ultieme eenheid. Ook Plato beschreef de psyche al als een bol. De primitieve mens reflecteerde niet op zichzelf, maar trachtte verder te gaan met waar ze mee bezig waren. Nu, in een tijdperk van rationalisme hebben we de neiging om de oorzaken en gevolgen van ons handelen te begrijpen en te doorgronden. Reflecteren op jezelf of iemand anders leidt tot begrip, waardoor je eigen bol begint te groeien. Dit is de echte ontdekkingsreis zoals Proust het ook al uitdrukte, zie pagina 7/8.

Paul Klee maakte een tekening genaamd "Limits of understanding" (zie bijlage, afb. 8) waar hij de bol of cirkel boven een complexe structuur van ladders en lijnen geplaatst heeft. Carl Jung wees erop dat een symbool alleen verschijnt wanneer er behoefte is uit te drukken wat het denken niet kan bevatten of denken, maar dat waar alleen naar geraden of wat gevoeld kan worden. Dit is dan ook het doel van de tekening. (Von Franz, M.-L., 1968)

Aangezien symbolen universeel herkenbaar zijn, verliezen ze hun persoonlijke betekenis wanneer ze zich buiten een persoonlijke context bevinden. Symbolen hebben een plaats in het publieke domein juist als middel mensen te verbinden,

niet het apart stellen van jij en ik.

Zodoende hebben we het symbool zelf, een zwaar beladen teken. Een teken als middel om een transformatie te symboliseren. Een ritueel van het overbruggen van verschillen, met doel "het zien van de wereld met de ogen van een ander", leidend tot universeel begrip en het zelf worden of belichamen van de bol, de wereld, deel uitmakend van een nieuw geheel. Het proces van fragmentatie dat binnen de bol plaats vindt vanwege het Ganzfeld-effect zorgt juist weer voor een afzondering van deze universele eenheid: elk individu zal immers een andere ervaring meekrijgen vanwege het verschil in fragmentatie.

5. HET TONEN (EN HERSTELLEN) VAN FRAGMENTATIE

5.1 INTERTEKSTUALITEIT

Het concept intertekstualiteit refereert aan het recyclen van beelden en teksten uit het verleden om ze weer te assembleren in de vorm van bricolage. Derrida was in dit proces zeer geïnteresseerd. Het proces laat verschillende teksten verweven die allemaal aan elkaar verbonden zijn. Zo vormen betekenissen zich uit bestaande teksten die weer verbonden zijn aan al bestaande teksten waaruit een gehele verbonden keten van teksten ontstaat, die uiteindelijk onze werkelijkheid bepaalt, zie ook pagina 13.

Pastiche versus parodie

Pastiche is een begrip om een werk dat daadwerkelijk beelden geleend heeft aan te duiden en die niet zozeer bestaat om de geleende beelden te parodiëren: "Pastiche is a 'blank parody' or 'speech in a dead language' ... but without any of the parody's ulterior motives, instead amputated of the satiric impulse." (Jameson, F., 1998, p38) Het overnemen van beelden zonder deze te verstoren.

Het logo van Crass (1977 – 1984), een Engelse punkband, is een erg sprekend voorbeeld van een cynische parodie, in tegenstelling tot de blanke parodie, pastiche. Zo zijn in het logo van de band verschillende symbolen, symbolen van autoriteit, door elkaar heen geweven waaronder het Christelijke kruis, de swastika, de Nationale vlag van Groot-Brittannië en de ouroboros (zie bijlage, afb. 9). De functie van parodie, het ridiculiseren van gevestigde systemen, autoriteiten of de status-quo, staat naar mijns inziens bijna tegenover deze van pastiche, alleen is het te bereiken of bereikte doel hetzelfde. Parodie zouden we namelijk kunnen vergelijken met een cordon sanitaire: het belachelijk maken van een ongewenst idee. Pastiche is te vergelijken met regressieve tolerantie: het tolereert de heersende macht waardoor het effect ervan verloren raakt.

Beiden bieden een bepaald tegengewicht en functioneren met het doel tot het afzwakken van gevestigdheid.

David Lynch, Hollywood regisseur, past pastiche vaak toe in zijn werk en zei eens in een interview: "See, I love 47 different genres in one film. And I love B-movies. But why not have three or four B's running together? Like a little hive!" (Lynch, D., 1990)

Door het gesteun op datgene dat al bestaat en het vele lenen hiervan lijkt het auteurschap te verdwijnen. De keuze van het gebruik van intertekstualiteit en het motief dat hieruit verschijnt zou zo uiteindelijk de definitie van de auteur vormen. Zo keren verschillende onderwerpen en thema's terug in het werk van Lynch.

Binnen pastiche worden de referenties veelal gereduceerd tot clichés, ze zijn immers al bekend bij de toeschouwer. Zo zou deze zich eerder op zijn gemak voelen. "Two clichés make us laugh but a hundred clichés move us because we sense dimly that the clichés are talking amongst themselves, celebrating a reunion." (Eco, U., 1987, p264)

Bestaande categorieën en genres die voorheen nog een grote verscheidenheid opleverden vloeien door middel van pastiche samen. Zo vervagen hoge en lage culturele grenzen en worden deze uiteindelijk aan elkaar gelijkgesteld. Voorheen stabiele betekenissen worden gefragmenteerd en ambigue, waardoor een helder bewustzijn van een punt in de historie vervaagd. Zo lijkt pastiche zich af te vragen of er wel zoiets bestaat als een metanarratief. Het gebruik van de pregefabriceerde beelden refereert aan het proces van commodificatie: het verlies van een inherente waarde en daarmee een stabiele betekenis.

Blue Velvet

In de film *Blue Velvet* (1986) toont Lynch een dergelijke oppervlakkige wereld, een wereld van mechanische reproductie. Dit wordt geïllustreerd wanneer er op het eind een mechanische roodborst in beeld verschijnt die, gedurende de film een metafoor van liefde, nu opeens een goedkoop en nep voorwerp blijkt te zijn. Zo vraagt de film zich af of het filmmedium, op zich een gemechaniseerd proces, wel in staat is om de werkelijkheid en concepten als liefde en haat te representeren. Zo worden we geconfronteerd met de wetenschap met dat wat we beschouwen als onze diepste en sterkste gevoelens wellicht niet een voortvloeisel is uit de verlangens van kopieën op het filmdoek. "Cinema doesn't give you how to desire, it tells you how to desire." (Žižek, S., 1999) Sinds het filmmedium vaak vergeleken wordt met dromen, wordt het tijdens de film nooit duidelijk of dat wat plaatsvindt nu een droom van de hoofdpersoon is of niet. Een problematisering van de werkelijkheid is het gevolg. Het is onmogelijk geworden het echte van het artificiële te onderscheiden. De realiteit van de

hoofdpersoon is hyper-real, zijn wereld een simulacrum.

5.2 ZELFREFERENTIE

Het refereren aan het medium an sich wordt ook wel hypermediacy, of metafiction in de literatuur, genoemd. De nadruk leggend op het medium komt overeen met de verklaring dat het medium de boodschap is. "The 'medium is the message' because it is the medium that shapes and controls the scale and form of human association and action." (McLuhan, M., *Understanding Media*, p13) Zo zou volgens McLuhan de inhoud verblindend voor het karakter van het medium zijn. De simpele gloeilamp is volgens hem eigenlijk een medium zonder inhoud, maar is het licht zelf niet te vergelijken met het licht van een televisie, waarmee de inhoud gevormd wordt? Hoe dan ook, het medium op zich heeft voor de meest ingrijpende veranderingen gezorgd. De kunststroming Kubisme, waarin zelfreferentie centraal staat, zou volgens McLuhan aangekondigd hebben dat het medium de boodschap is. Zelfreferentie komt eveneens overeen met de kaart-gebiedverhouding, zie pagina 19.

8 ½

Een van de sterkste voorbeelden waarbij zelfreferentie naar voren komt, komt uit de filmgeschiedenis. Federico Fellini's 8^e film genaamd 8 ½ (1963), is namelijk compleet zelfreferentieel met autobiografische trekjes. De protagonist Guido is een afspiegeling van de regisseur zelf die gedurende de film geen idee heeft wat voor film hij moet maken. Bij veel films is het de regisseur die fantasieën biedt om het publiek te laten ontsnappen uit de realiteit, deze regisseur zoekt fantasieën voor hemzelf om te ontsnappen aan het publiek en het filmmedium. Als het filmmedium geen waarheden kan vertellen, wat is er dan te vertellen waar het publiek iets aan heeft? De regisseur wordt naarmate de film vordert verder overrompeld door het bedrieglijke van het filmmedium. "Is there anything so clear and right that it deserves to live in this world?" (Schrijver, 8 ½, 1963, 2:08:42), somt de existentiële crisis van Guido op. Als filmmaker is hij zo geconditioneerd om in een setup payoff systeem te denken dat zijn fantasieën volgens dit systeem opgebouwd worden en het haast onmogelijk is hieraan te ontsnappen. De film eindigt met een scene waarin een stoet mensen in een theatrale setting, haast circusachtige voorstelling, voorbij komt. Zo wordt er benadrukt dat al zijn bedachte, zo niet alle karakters inhoudsloze maaksels zijn en zo is Guido's verwardheid compleet.

Zelfreferentie, de nadruk op het medium of het narratief leggende confronteert ons met de echtheid van het medium of de narratief. De werkelijkheid wordt als

bedrieglijk getoond en stort in.

5.3 COLLAGE

Collage gaat over het herschikken van het universum, het herordenen van een mengelmoe van realiteiten behorende tot verschillende paradigma. De losse onderdelen krijgen binnen collage connotaties die bij de onderdelen in de originele setting ontbreken. De identiteit van een onderdeel komt tussen zijn praktische realiteit, het ding zelf, en het conceptuele geheel waar deze in geplaatst is in te hangen, waardoor de hiërarchie van het paradigma waar het onderdeel toe behoort verstoord wordt. Doordat de onderdelen zich verwijderen van de oorsprong is collage bovenal een illusie producerend proces. Een collage is als het beoefenen van de esthetiek van de mystificatie door het creëren van een mythe en een hyperrealiteit. Verder kan collage kan gezien worden als een weerspiegeling van de absurditeit van het representeren van objecten en beelden in een universum van krachten en energieën en als de visuele woordenschat in het tijdperk van mechanische reproductie van Walter Benjamin. (Hoffman, K., 1989)

Collage is allesbehalve een narratief opgebouwd op een sequentiële wijze, maar eerder een combinatie van verschillende momenten. Het doet zich voor als een nieuwe taal, maar als je beter kijkt komt het erg bekend voor. Het is een reflectie van alles dat ons omringt. Veel in onze omgeving wordt onbewust door ons geabsorbeerd. Dat wat eerder voor ons heeft plaatsgevonden merken we weer op. Het maakt niet uit waar de afbeeldingen vandaan komen, we zijn erbij betrokken. Het is alsof je op verschillende radiostations afstemt tijdens een lange road trip. (Valli, M., 2010)

Tristan Tzara, een vooraanstaand Dadaïst dichter in de jaren '20 van de vorige eeuw die de cut-up techniek, een literaire techniek overeenkomstig met die van collage, vaak toepaste, noemde collage eens "the most poetic and most revolutionary moment in the history of painting", waarmee hij wil zeggen dat de fysieke materie tastbare of haptische poëzie wordt. (Hoffman, K., 1989)

Collage nodigt de toeschouwer daarmee uit om te reageren met een meervoudig bewustzijn waarin de vormen, objecten en beelden uitwisselbaar zijn, zoals een rizoom. Zo is het een manier om het sociale bewustzijn, door het herschikken van realiteiten, te veranderen. Het doet aan als een Postmoderne techniek doordat het als het ware pleit dat vele, zo niet alle, werkelijkheden sociale constructies zijn sinds deze allen onderhevig zijn aan verandering.

Re-integreren

Paradoxaal genoeg helpt collage ons, naast het juist creëren van een mythe en een hyperrealiteit, als een duwtje in de rug weer te re-integreren met onze wereld. Het dient ervoor om het missende terug te brengen en de orde te herstellen in een gefragmenteerde realiteit, juist door ons bewust te maken van deze fragmentatie. Het houdt zich bezig met de vraag wat de aard van de werkelijkheid nou werkelijk is. In een samenleving die alsmaar bewuster wordt van meerdere perspectieven, ideologieën en van de betekenis van signalen en beelden, is het collage dat het ons mogelijk maakt te reflecteren op de complexiteit hiervan en te genieten van zijn mysterie.

6. CONCLUSIE

Op de hoofdvraag en de subvragen heb ik verschillende antwoorden geformuleerd, verwerkt in al het bovenstaande. Hier is de ruimte om deze antwoorden in een heldere volgorde en op een beknopte manier toe te toelichten.

Gemedieerde representaties van de realiteit manifesteren zich als een valse afspiegeling van de werkelijkheid. Een representatie is letterlijk een reconstructie van de werkelijkheid. De werkelijkheid valt in het domein van taal en beeld, een domein buiten de absolute werkelijkheid van The Real. Zo stel ik dat de werkelijkheid slechts tot stand komt door de interpretatie van wat de wereld voor onszelf betekent, welke gemeten en gerepresenteerd kan worden in mentale modellen. Deze tendens van besef dat de werkelijkheid bestaat uit een web van interpretaties is een onderdeel van het Postmoderne denken.

De veelvoud van de media, het beeld, neemt de productie en het direct geleefde over met het gevolg een hyperrealiteit. De origine raakt op de achtergrond en vervalt. Een overkoepelende geschiedenis tezamen met symbolen lossen zich op en nemen af in het huidige pasticherijke en fragmentarische milieu. Een strikte hiërarchie in betekenissen vormt zich om naar een aan elkaar gekoppeld netwerk van in beweging zijnde betekenissen. De desintegratie van de directe omgeving, ontheemding, zorgt voor een nieuwe mogelijke bestaanswijze. Men zal de fragmentatie in moeten duiken om deze te ontdekken en deze te overkomen.

Verschillende narratieve technieken confronteren ons met de fragmentatie van de werkelijkheid:

Het Ganzfeld effect is een manier om te ontsnappen aan fragmentatie, maar geeft niettemin aan dat er niet aan fragmentatie te ontsnappen is vanwege het fragmentatieproces dat optreedt.

Zelfreferentie stelt de vraag wat er nu werkelijk is aan het zijn zelf, aan het medium an sich. Het herinnert de toeschouwer aan de valse afspiegeling die gegeven wordt.

Collage helpt de werkelijkheid verder te mythologiseren maar weet tegelijkertijd ook door zijn reflectieve vermogen de fragmentatie van de werkelijkheid te overkomen vanwege zijn bewustmaking hiervan.

6.1 BASIS VOOR CONCEPT

Het onderzoek heeft mij geleid tot het bedenken van een ervaring die inspeelt op de fragmentatie, vanwege de vele interpretaties van de werkelijkheid, en met name hoe deze opgekomen is door de vele media die ons omringen en die een steeds belangrijkere rol spelen in ons leven.

Binnen deze ervaring wordt de door jezelf aangenomen werkelijke ik omgevormd tot een virtuele ik met een virtueel lichaam. Een lichaam in proces en een pastiche van vele verschillende geleende identiteiten, verwerkt door de media. Hetgeen Kroker & Kroker aangeven: “the posthuman body enters the world: a techno-body, a screen, a hybridised version of pluralities: a cyborg, a hybrid, a body-without-organs, a virtual body, a body in-process” (Woods, T., 2009, p251). Je lijkt een oppervlakteverschijning te zijn, waarbij de origine verdwenen is en je dus letterlijk een simulacrum wordt. Zo word je omringd door vele kopieën van jezelf in een oneindige ruimte waarin je lijkt te zweven en waarin een duidelijke hiërarchie ontbreekt. De gekozen vorm, collage, reflecteert op deze veelvoud en helpt deze in perspectief te zetten en de fragmentatie te overkomen.

De ervaring vindt plaats binnen een interactieve installatie welke bestaat uit een donkere vierkante, of eigenlijk ruiten ruimte waar je als gebruiker binnen treedt. De wanden bestaan uit spiegels en je fungeert zelf als scherm. Je silhouet wordt realtime, van twee zijdes, continu gedetecteerd door een infrarood sensor, waarna er op je silhouet afbeeldingen geprojecteerd worden (zie bijlage, afb. 10, 11, 12, 13). Deze afbeeldingen bestaan uit een grote collectie avatars opgeslagen in een database. De avatar is de representatie van het virtuele lichaam bij uitstek. De geselecteerde avatars komen ironisch gezien van het internetforum “Personality Café: the place to discover yourself”. Het binnenste buiten keren van het lichaam wordt benadrukt door een overliggende visuele laag welke alle avatars verbindt: bindweefsel, een vorm van weefsel dat onderdeel uitmaakt van alle organen van het lichaam van mens en dier. Etherische audio versterkt het gevoel te zweven in de ruimte. Tegelijkertijd worden nummerstations, kortegolfzenders van onbekende origine, te horen gebracht. Zij dienen hierbij als hyperbool van de media zelf, vanwege het gegeven dat ze het gemis van een origine in de media overdrijven en versterken.

7. MET DANK AAN:

Martin Lacet & René Lansink, voor de begeleiding.

Vincent Ruijters & Maarten Werner, voor de feedback.

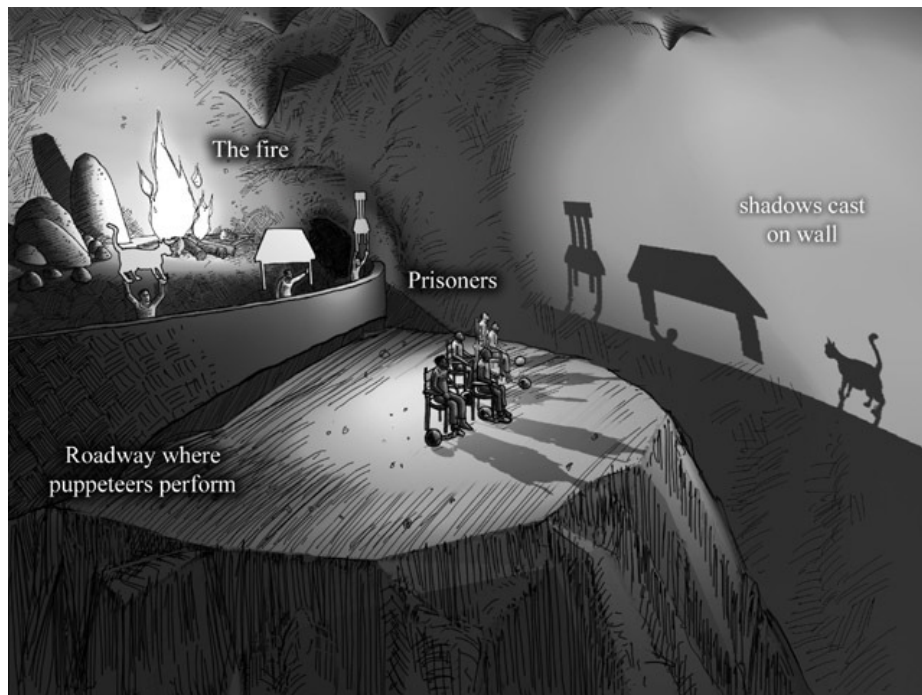
Bibi Straatman, voor de inspiratie.

8. LITERATUURLIJST

- Bally, C. & Sechehayé, A. (1998[1916]). *Course in General Linguistics*. Illinois: Open Court.
- Barry, A. M. (1997). *Visual intelligence: perception, image, and manipulation in visual communication*. Albany: State University of New York Press.
- Benjamin, W. (1985[1936]). *Het Kunstwerk in het Tijdperk van zijn Technische Reproduceerbaarheid*. Amsterdam: Uitgeverij Sun.
- Borges, J. L. (1970[1935]). *Wereldschandkroniek*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Borges, J. L. (1998[1944]). *Werken in vier delen. De Aleph en andere Verhalen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Carter, A. (1972). *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. London: Penguin Group.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1977). *Anti-Oedipus: Capitalism & Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Delilo, D. (1985). *White Noise*. New York: Viking Press.
- Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Curran, J., Gurevitch, M. (1997[1991]). *Mass Media and Society*. London: Arnold.
- Faulkner, W. (2007[1930]). *Terwijl ik al Heenging*. Amsterdam: Eldorado.
- Fellini, F. (1963). *8 ½*. Cineriz.
- Fiennes, S. & Zizek, S. (2006). *The Perverts Guide to Cinema*. Amoeba Film.
- Fiske, J. (1994). *Media Matters: Everyday Culture and Political Change*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hoffman, K. (1989). *Collage: Critical Views*. London: UMI Research Press.
- Jameson, F. (1998). *Postmodernism and Consumer Society*. London: Verso.
- Jung, C. (1968). *Man and his Symbols*. London: Aldus Books.
- Lacan, J. (2005[1966]). *Ecrits*. New York: W. W. Norton.
- Lynch, D. (1986). *Blue Velvet*. De Laurentiis Entertainment Group.
- Kellner, D. (1994). *Baudrillard: A Critical Reader*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Kierkegaard, S. (2007[1843]). *Of/Of*. Amsterdam: Boom.
- Kockelkoren, P. (2005). *Kunst als onderzoek? De onderzoekende kunstenaar*. Krisis.

- Kundera, M. (2009[1984]). *Ondraaglijke Lichtheid van het Bestaan*. Amsterdam: Ambo.
- Maasik, S., Solomon, J. (1994). *Signs of Life in the U.S.A.: Readings on Popular Culture for Writers*. Boston: Bedford Books.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill.
- Nietzsche, F. (1986[1878]). *Human, All Too Human*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nietzsche, F. (2007[1886]). *Afgodenschemering*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Plato (2010[380 v. Chr.]). *De Ideale Staat*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.
- Proust, M. (1948[1923]). *The Maxims of Marcel Proust*. New York: Columbia University Press.
- Proust, M. (2003[1922]). *The Prisoner*. London: Penguin Books.
- Saxe, J. G. (1963). *The Blind Men and the Elephant*. New York: McGraw Hill.
- Schopenhauer, A. (1969[1818]). *The World as Will and Representation*. Mineola: Dover Publications.
- Suleiman, S. R. (1996). *Risking who one is: Encounters with Art & Literature*. Cambridge: Harvard University Press.
- Todd, A. (2011). *Authorship and the Films of David Lynch*.
http://www.britishfilm.org.uk/lynch/blue_velvet.html
- Valli, M. (2010). *Elephant Magazine #5*. Amsterdam: Frame Publishers.
- Vattimo, G. (1998). *De Transparante Samenleving*. Amsterdam: Uitgeverij Boom.
- Vattimo, G. (1991). *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Wachowsk, A. & Wachowski, L. (1999). *The Matrix*. Warner Bros. Pictures.
- Weiman, G. (1999). *Communicating Unreality: Modern Media and the Reconstruction of Reality*. London: Sage Publications.
- Woods, T. (2009). *Beginning Postmodernism*. Manchester: Manchester University Press.
- Zizek, S. (1999). *The Matrix, or two sides of Perversion*. <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/the-matrix-or-two-sides-of-perversion/>

9. BIJLAGEN



Afb. 1. Ter illustratie van de *Allegorie van de grot* (Plato)

Saxe, J. G.

The Blind Men & the Elephant (1963)

It was six men of Indostan
To learning much inclined,
Who went to see the Elephant
(Though all of them were blind),
That each by observation
Might satisfy his mind.

The First approach'd the Elephant,
And happening to fall
Against his broad and sturdy side,
At once began to bawl:
"God bless me! but the Elephant
Is very like a wall!"

The Second, feeling of the tusk,
Cried, -"Ho! what have we here
So very round and smooth and sharp?
To me 'tis mighty clear
This wonder of an Elephant
Is very like a spear!"

The Third approached the animal,
And happening to take
The squirming trunk within his hands,
Thus boldly up and spake:
"I see," quoth he, "the Elephant
Is very like a snake!"

The Fourth reached out his eager hand,
And felt about the knee.
"What most this wondrous beast is like
Is mighty plain," quoth he,
"'Tis clear enough the Elephant
Is very like a tree!"

The Fifth, who chanced to touch the ear,
Said: "E'en the blindest man
Can tell what this resembles most;
Deny the fact who can,

This marvel of an Elephant
Is very like a fan!"

The Sixth no sooner had begun
About the beast to grope,
Then, seizing on the swinging tail
That fell within his scope,
"I see," quoth he, "the Elephant
Is very like a rope!"

And so these men of Indostan
Disputed loud and long,
Each in his own opinion
Exceeding stiff and strong,
Though each was partly in the right,
And all were in the wrong!

MORAL

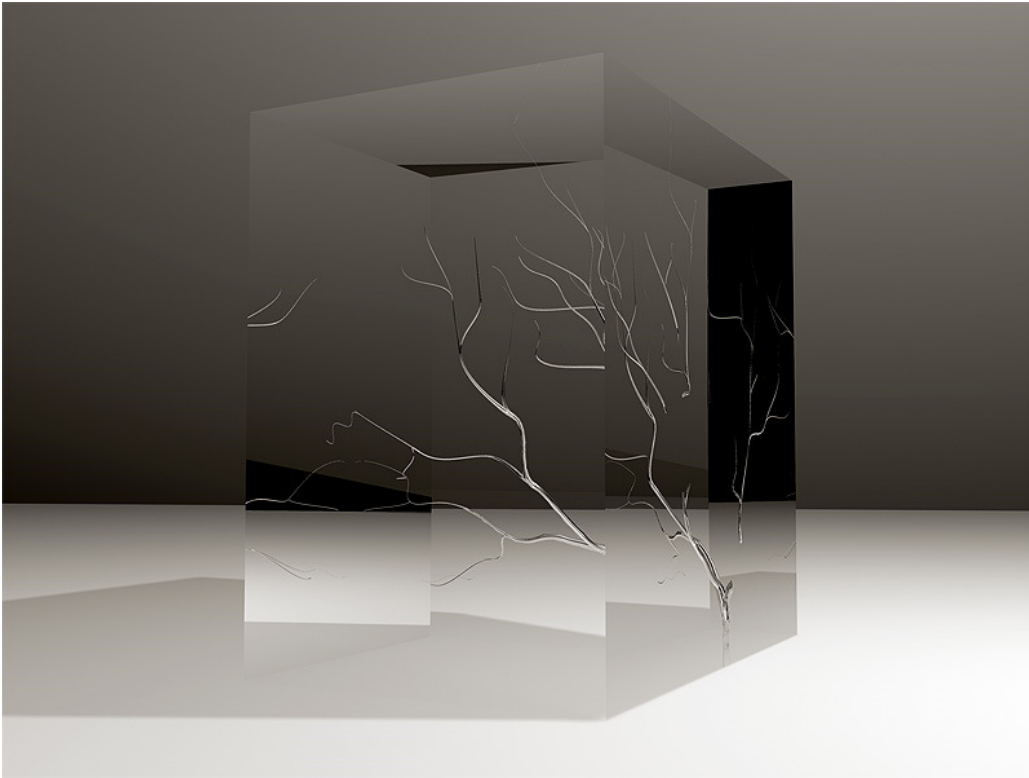
So oft in theologic wars,
The disputants, I ween,
Rail on in utter ignorance
Of what each other mean,
And prate about an Elephant
Not one of them has seen!



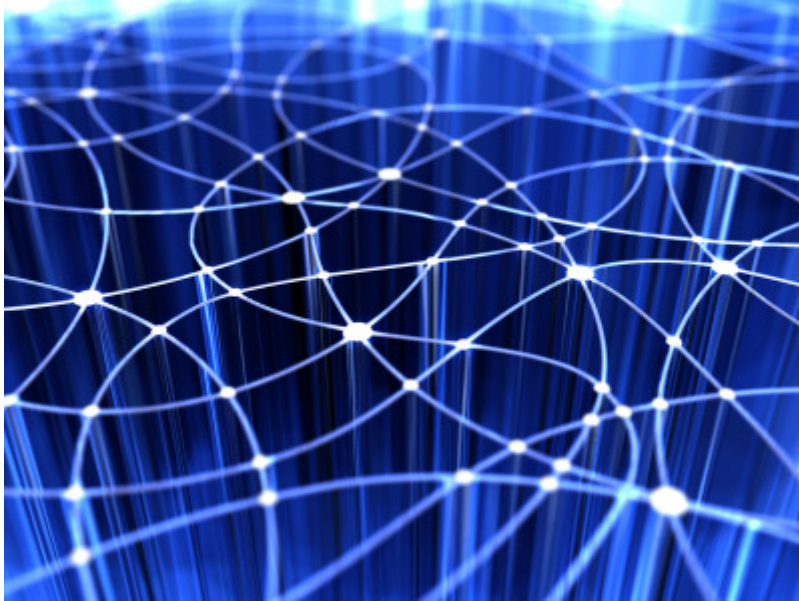
Afb. 2. Andy Warhol, *Marilyn Monroe* (SILKSCREEN, 1967)



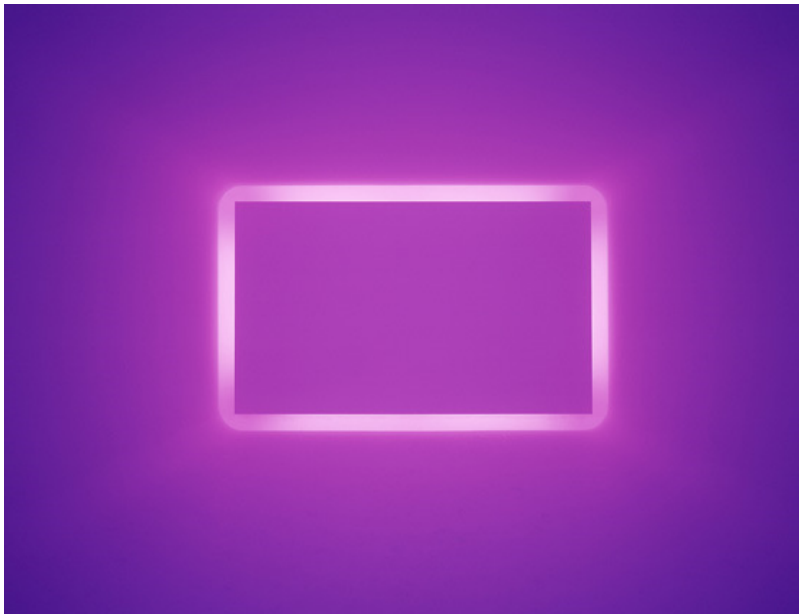
Afb. 3. Richard Avedon, *Marilyn Monroe* (ZWART-WIT FOTOGRAFIE, 1957)



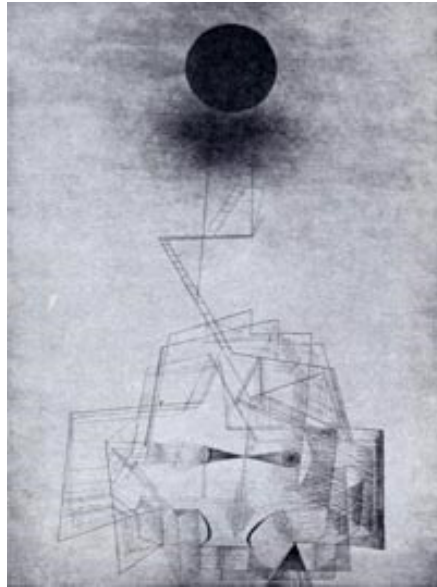
Afb 4 & 5. Boom in glazen mal (3D SCHETS)



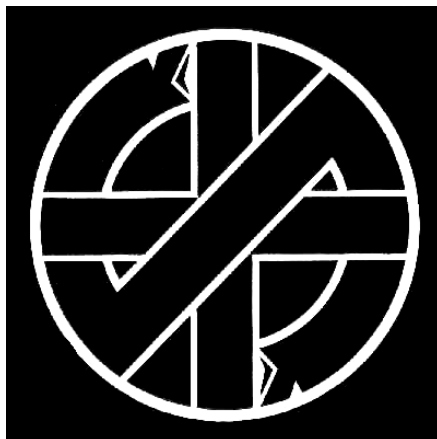
Afb. 6. Ter illustratie van de rizoom ofwel de wortelstok (Deleuze & Guattari)



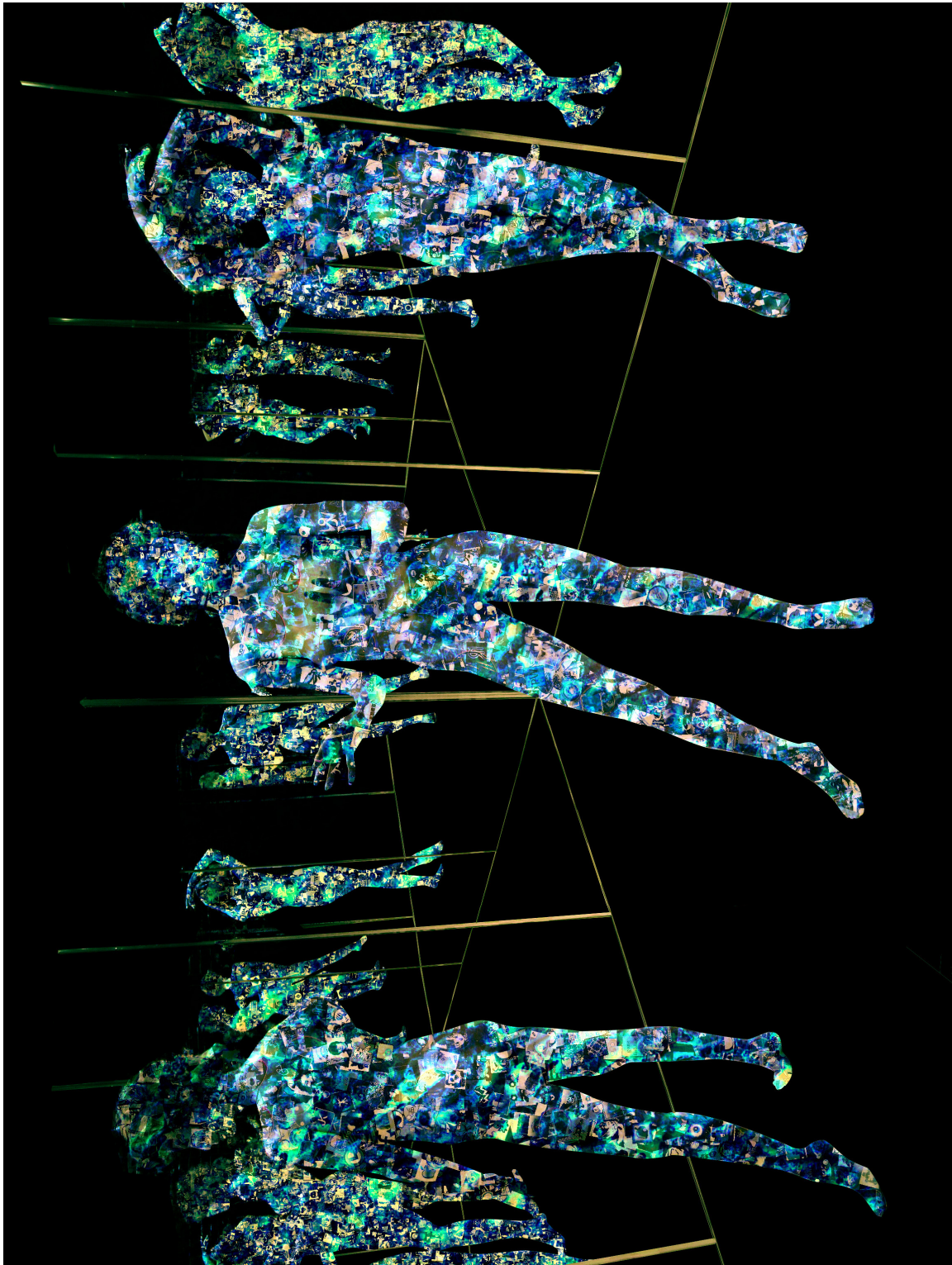
Afb. 7. James Turrell, *Floater 99* (2001)



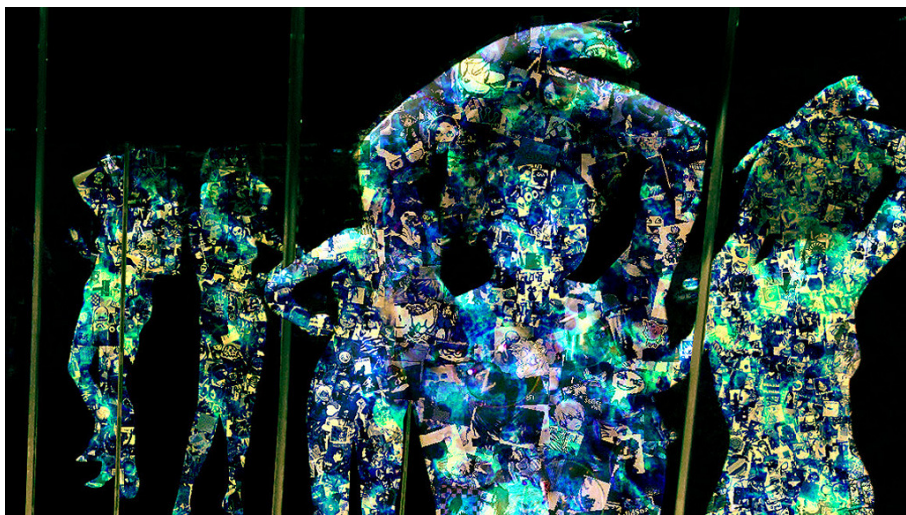
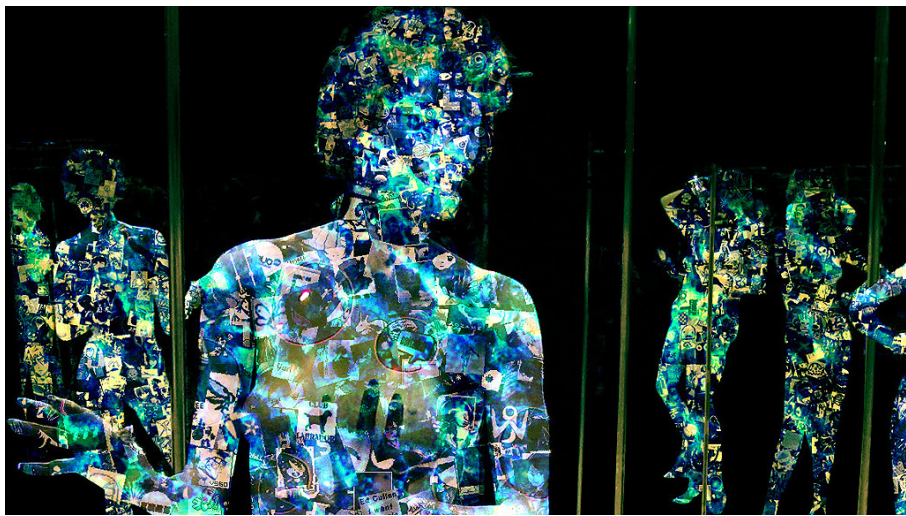
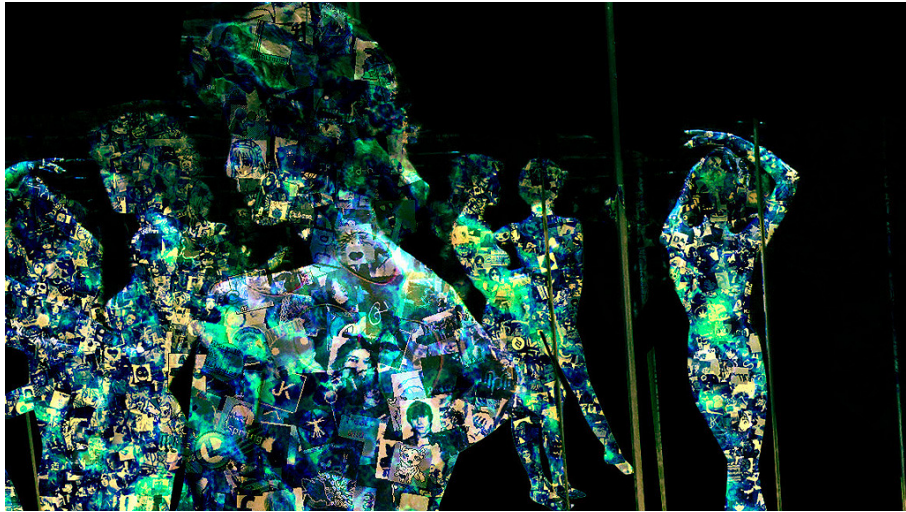
Afb. 8. Paul Klee, *Limits of Understanding* (1934)



Afb. 9. Dave King, *Crass logo* (1977)



Afb. 10. Overzicht installatie (CONCEPTSCHETS)



Afb. 11,12,13. Details installatie (CONCEPTSCHETS)