



De waarde van een kunstwerk ligt steeds minder in zijn unieke karakter en steeds meer in zijn **manipuleerbaarheid**, stelt **Jos de Mul** met enige spijt vast.

Digitale mens zoekt aura in dataïsme

Er is waarschijnlijk geen andere tekst die in studies over nieuwe media zo vaak wordt aangehaald als Walter Benjamins *Het kunstwerk in het tijdvak van de technische reproduceerbaarheid* uit 1936. Onlangs nog citeerde Abram de Swaan hem in zijn brochure *Het signaal is ruis geworden* (Bert Bakker).

Dat is niet zo verwonderlijk, aangezien in deze korte tekst de briljante ideeën over elkaar heen buitelen. Benjamins essay gaat niet alleen over kunst, zoals de titel suggereert, maar ook over religie, economie en politiek. Het verbindende thema is de transformatie die de menselijke ervaring in deze domeinen ondergaat onder invloed van fotografie en film.

Benjamins visionaire denkbeelden kunnen ons helpen de niet minder fundamentele veranderingen te doorgronden die onze ervaring in 'het tijdvak van de digitale recombinerbaarheid' ondergaat. Daarbij kunnen we echter niet volstaan met het klakkeloos toepassen van Benjamins analyse, maar moeten we zijn ideeën verder ontwikkelen in het licht van het voor de nieuwe media kenmerkende concept van de database.

Uitgangspunt van Benjamin is de tegenstelling tussen unieke kunstwerken en mechanisch vervaardigde reproducties. Nu is het namaken van kunstwerken waarschijnlijk net zo oud als het maken ervan. Maar met de ontwikkeling van de houtsnede, gravure en ets vanaf de Middeleeuwen en de lithografie in de 19de eeuw, werd het aandeel van reproducties gaandeweg steeds groter. En met de uitvinding van de fotografie en de film kwam de moderne cultuur volgens Benjamin geheel in het teken van de mechanische reproductie te staan.

Unieke kunstwerken worden gekarakteriseerd door eenmaligheid in ruimte en tijd. Er is slechts één *Mona Lisa*. Als je die wilt zien, moet je naar het Louvre in Parijs. De echtheid van het schilderij zit hem niet alleen in het feit dat Leonardo da Vinci het zelf heeft geschilderd, maar ligt ook besloten in de geschiedenis die het met zich meedraagt, zowel materieel – zichtbaar in de verkleuring, de barstjes in het vernis, de restauraties – als cultureel, in de onzichtbare eigendoms geschiedenis, de locaties waar het heeft gehangen, de receptie door de eeuwen heen, et cetera.

Die geschiedenis geeft het unieke kunstwerk volgens Benjamin zijn karakteristieke aura, dat hij definieert als 'een verte, hoe dicht bij dan ook'. De *Mona Lisa* brengt het verleden dichterbij, je kunt het letterlijk aanraken (tenminste, als je erin slaagt het kogelvrij glas te verwijderen dat er in het Louvre voorhangt). Maar in weerwil van deze historische sensatie ervaren we tegelijkertijd een onoverbrugbare afstand tussen de tijd waarin het schilderij werd gemaakt (begin 16de eeuw) en onze eigen tijd.

Dankzij dit aura kan een kunstwerk gemakkelijk tot object van magische en religieuze verering worden en in het verleden werd

het vaak ook met dat oogmerk gemaakt. Een dergelijk kunstwerk fungeert als een symbool waarin het materiaal waarvan het is gemaakt, versmelt met de bovenzinlijke betekenis. Volgens Benjamin is deze religieuze cultuurwaarde nog herkenbaar in de moderne, geseculariseerde schoonheids cultus. We kunnen daarbij denken aan de 'bedevaart' die de kunsttoerist naar het Louvre of een andere 'cultuurtempel' maakt. En we herkennen haar ook in de bijna heilige verontwaardiging die de moedwillige vernietiging van een auratisch kunstwerk oproept.

Volgens Benjamin wordt het tijdvak van de lithografie, foto en film gekenmerkt door een radicaal verlies aan aura. Door de grote hoeveelheid reproducties van de *Mona Lisa* wordt het werk losgemaakt uit de traditie waarin het stond. Unicité en permanentie maken plaats voor een veelheid en vluchtigheid. Waar er bij een reproductie van de *Mona Lisa* nog steeds een verwijzing bestaat naar het auratische origineel (iets waarop een kunstenaar als Warhol in zijn prints van *Mona Lisa* handig inspeelde), daar verliest het onderscheid tussen origineel en kopie in werkelijkheid zijn betekenis. Geen enkele afdruk van een foto of print is immers echter dan de andere. Om emotionele of economische redenen wordt vaak nog wel geprobeerd de cultuurwaarde te herstellen, bijvoorbeeld door het nummers of signeren van afdrucken, of door een actrice te omgeven met het aura van de 'filmster'.

Tentoonstellingswaarde

In werkelijkheid wordt de cultuurwaarde van het unieke origineel hier vervangen door de tentoonstellingswaarde van het gereproduceerde beeld, waarvan de waarde precies in de eindeloze reproductie in de media is gelegen. Het toppunt van tentoonstellingswaarde vinden we bij *celebrities* als Paris Hilton, die uitsluitend *famous for being famous* zijn. De massale reproductie tast zelfs de waarde aan van de auratische kunst. Wie met de *Mona Lisa* kennis heeft gemaakt via reproducties, reageert niet zelden teleurgesteld wanneer hij het bescheiden paneel in het Louvre voor het eerst 'in het echt' aanschouwt.

De crux van Benjamins betoog is dat in het tijdperk van de tech-

Staande voor de Mona Lisa in het Louvre kun je het verleden aanraken

nische reproduceerbaarheid dingen in toenemende mate ten behoeve van de reproductie worden vervaardigd. Dat geldt niet alleen in de kunst, maar evenzeer in de economie en de politiek. De waarde van Nike-sportschoenen is niet zozeer in deze schoenen zelf gelegen, maar in de aanlokkelijke representatie ervan in de reclame.

Volgens Benjamin zullen ook politici in toenemende mate 'voor de camera worden geselecteerd'.



Illustratie Max Kisman

In het tijdvak van de mediocratie zijn niet de unieke inzichten of leiderscapaciteiten bepalend voor het succes van politici, maar de wijze waarop ze in de media overkomen en deze weten te bespelen.

Het feit dat een B-filmacteur als Ronald Reagan het tot president heeft weten te schoppen, vormt een ironische illustratie van Benjamins vooruitziende blik.

Benjamins essay heeft een melancholieke ondertoneel. Wanneer hij vaststelt dat we in de 19de-eeuwse portretfoto's van Daguerre de laatste glimp van het aura opvangen, dan betreurt hij niet alleen het verlies van de 'onovertroffen schoonheid' van deze foto's, maar het feit dat de mechanische productie ook de mens zelf zijn aura dreigt te ontnemen.

Maar tegelijkertijd vestigt de marxist Benjamin ook zijn hoop op het inherent democratiserende en revolutionaire potentieel van deze nieuwe media. Dankzij mechanische reproductie ontstaat de mogelijkheid van een *access for all*. Schrijvend in een tijd dat het fascisme in Duitsland en

Italië met behulp van fotografie en film de politiek in toenemende esthetiseerde, hoopte Benjamin dat deze media de progressieve kunstenaar in staat zouden stellen de kunst te politiseren en de massa's in beweging te brengen. Dat de massamedia heel wel in staat zijn de massa's in beweging te brengen staat buiten kijf, maar anders dan Benjamin dacht is dat vaker in de richting van het winkelcentrum dan van het parlement geboort.

Dat neemt niet weg dat veel van Benjamin beweert over de mechanische reproduceerbaarheid nog steeds van toepassing is op de nieuwe op de computer gebaseerde media. Dat komt omdat de computer een universele machine is die in principe alle klassieke, mechanische machines kan nabootsen. Afhankelijk van het gebruikte programma en de randapparatuur fungeert de computer als een klassieke typemachine, geluidsrecorder, fototoestel of multimediaal afspeelapparaat.

De computer is echter meer dan een simulatie van klassieke me-

dia. Hij bezit een unieke eigen 'grammatica' die een nieuw stadium inluidt in de ontwikkeling van de natuurlijke en culturele reproductie. Hoe verschillend softwareprogramma's op het eerste gezicht ook mogen zijn, in werkelijkheid delen ze allemaal 'het ABCD' van de dataopslag: *Add* (toevoegen), *Browse* (doorzoeken), *Change* (veranderen) en *Destroy* (vernietigen). Deze vier basisoperaties vormen de dynamische elementen van wat we een database-ontologie zouden kunnen noemen.

Gegevensbank

Een database – gegevensbank in goed Nederlands – is een verzamelde samenhangende data die, doordat ze op een bepaalde wijze zijn georganiseerd, eenvoudig toegankelijk zijn voor de gebruiker. Een klassiek voorbeeld van een database is een telefoonboek waarin alle abonnees op alfabetische volgorde staan vermeld.

Een dergelijke database is overzichtelijk, maar het nadeel is dat hij weinig flexibel is. Je kunt niet

eenvoudig abonnees toevoegen of verwijderen (daarvoor moet je het telefoonboek herdrukken) en evenmin kun je er bijvoorbeeld gemakkelijk de telefoonnummers in opzoeken van alle bewoners van dezelfde straat.

Een kaartenbak met telefoongegevens is al een stuk flexibeler, maar nog niets vergeleken met de relationele databases die de afgelopen decennia voor de computer zijn ontwikkeld. Met behulp daarvan kunnen alle data razendsnel op alle mogelijke manieren worden gecombineerd, gedecombineerd en gerecombineerd. Toepassingen daarvan vinden we inmiddels overal waar computers worden gebruikt, van zoekmachines, wiki's en andere web 2.0 toepassingen op internet en de *cut&paste*-cultuur in de popmuziek, tot aan *mass customization* in de traditionele industrie (de auto op maat) en genetische manipulatie in de bio-industrie. De laatste voorbeelden maken reeds duidelijk dat de toepassing niet beperkt blijft tot de digitale wereld.

De psycholoog Maslov heeft

eens opgemerkt dat voor wie alleen een hamer heeft, alles een spijker wordt. In een wereld waarin de computer het belangrijkste instrument is geworden (inmiddels zijn er wereldwijd tien keer zoveel processors als mensen), wordt alles een database. Waar Benjamin stelt dat in de industriële wereld alles tot object van mechanische reproductie wordt, wordt nu alles in de natuur en cultuur tot object van digitale reproductie.

Dat laat ook ons wereldbeeld niet onberoerd. Biologen vatten het leven op aarde niet langer primair op als het product van een langdurige evolutie, maar veeleer als een genenpool waarvan de elementen in principe op iedere willekeurige wijze kunnen worden gerecombineerd.

Hoewel niet zo spectaculair als in films als *Jurassic Park*, wordt onze wereld in toenemende mate bevolkt door mechanismen die hun oorsprong vinden in database technologieën. Economen vatten een bedrijf niet langer op als een organisatie die zich in de tijd ontwikkelt, maar als een toevallig conglomeraat van bedrijfsdelen die in de jacht op hoger rendement voortdurend moeten worden gerecombineerd.

Psychologen beschouwen het geheugen niet langer als een ladenkast met herinneringen, maar als een database van geheugensporen die we bij gelegenheid met actuele elementen recombineren tot een 'originele herinnering'.

Ook het kunstwerk verandert in het tijdvak van de digitale recombinerbaarheid. De Braziliaanse kunstenaar Eduardo Kac stelde in 2000 een met behulp van genetische manipulatie gemaakt lichtgevend konijn ten toon, en

De computer heeft een nieuw stadium van culturele reproductie ingeluid

vergat vanzelfsprekend niet daarop patent te nemen. Ook de interactieve installatie *W4 (WHO, WHAT, WHEN, WHERE)*, die de Rotterdamse kunstenaar Geert Mul vorig jaar maakte in het Nederlands Fotomuseum in Rotterdam, is een aardig voorbeeld van dit 'Dataïsme'.

De installatie bestaat uit een database van 80.000 foto's uit het digitale archief van het museum. Met behulp van 4 terminals en een groot scherm kunnen de be-

zoekers aan de hand van de selectiecriteria – personen, onderwerpen, tijdstippen, plaatsen – de foto's uit de digitale collectie op duizelingwekkend veel verschillende manieren (re)combineren en zo hun eigen tentoonstelling samenstellen. Bijvoorbeeld door alle foto's te selecteren die tussen 1900 en 1950 in Parijs van de *Mona Lisa* zijn gemaakt.

In het tijdvak van de digitale recombinerbaarheid gaat het niet langer gaat om de tentoonstellingswaarde van objecten, maar om hun manipulatiewaarde. Voor een hedendaagse tekstwetenschapper, bioloog of vliegtuigmonteur bezit een digitale versie van een verzameld werk, dna-profiel of een handleiding vanwege hun flexibiliteit een grotere waarde dan de papieren versie.

Dat geldt ook voor de interactieve kunsten, vooral wanneer de gebruiker eigen data kan toevoegen. Zo kan de *prosumer* van de website *megamonalisa.com* in navolging van Duchamp, die de *Mona Lisa* van een snor voorzorg, zijn eigen *Mona Lisa* en daarmee zijn *15 Mb of fame* bij elkaar samplen.

Wie met Benjamin in gedachten opgeruimd vaststelt dat de democratisering van de massa's hierdoor weer een stapje verder is gebracht, moet bedenken dat het tijdvak van de digitale recombinerbaarheid ook zijn schaduwzijden heeft. Dan moeten we niet in de eerste plaats denken aan informatieoverlast en interactie-moeite, maar aan de politieke implicaties. Waar Reagan de laatste Amerikaanse president was die het vooral van zijn tentoonstellingswaarde moest hebben, daar is Bush de eerste wiens beleid grotendeels steunt op de manipulatiewaarde van de nieuwe media. Zie bijvoorbeeld zijn voor de VN bij elkaar gefotostopte opslagloosende boordvol *weapons of mass destruction* en zijn frauduleuze recombinate van verkiezingsuitslagen. De bijdrage aan de 'democratisering van de staatsterreur' die het internationale terrorisme daar tegenover stelt, geeft ook al geen reden tot vreugde.

Wie ten slotte bedenkt dat de genetische manipulatie ons als eerste biologische soort in staat stelt onze eigen verdelgers en opvolgers bij elkaar te recombineren, die heeft alle reden om met enige nostalgie terug te blikken op het type treurnis dat het verdwijnen van het aura van de mens Benjamin bezorgde.

Jos de Mul is hoogleraar filosofie, Erasmus Universiteit Rotterdam.