

JAARBOEK VOOR ESTHETICA 2002

FRANS VAN PEPPERSTRATEN (RED.)



EEN UITGAVE VAN HET NEDERLANDSE GENOOTSCHAP VOOR ESTHETICA

Frans van Peperstraten (red.)

Jaarboek voor esthetica 2002

ISSN 1568-2250

Trefw.: Filosofie, esthetica

© 2002 Nederlands Genootschap voor Esthetica

Vormgeving: Joanne Vis

Druk: KUB-drukkerij, Tilburg

MULTIMEDIALE KUNST EN INTERCULTURELE COMMUNICATIE

Bart Vandenabeele, Leuven

Ik wil graag op ongebruikelijke wijze stilstaan bij het verschijnsel ‘multimedia’ en een aantal verwante zaken als virtualiteit, telematica en cyberspace. Ik maak enige filosofische beschouwingen, vooral van epistemologische aard, die van belang zijn voor elke discussie waarbij termen als multimediale kunst, mediakunst en screen-based art vallen. En passant zal ik wijzen op het gebrek aan belangstelling voor interculturele aspecten van artistieke communicatie en op de relevantie die een interculturele oriëntering kan hebben voor een reflectie op het verschijnsel van de multimediale kunst.

Volgens John Dewey (1934) is kunst het best mogelijke venster naar een andere cultuur. Volgens hem is kunst een universele taal en is contact met de kunstwerken de beste rechtstreekse en onmiddellijke interne toegang tot een andere cultuur. Het gaat volgens Dewey om het verwerven van een toegang waar kennis over geografie, religie en geschiedenis onmogelijk aan kan tippen. Dewey geloofde dat de esthetische eigenschappen overal dezelfde zijn voor Grieken, Chinezen, Amerikanen, etc. Dit lijkt al vlug op een (neo-)modernistische zoektocht naar een

algemene formele kwaliteit als ‘Schoonheid’. Het doet ook denken aan Clive Bells ‘ontdekking’ van de Significant Form in zogenaamd primitieve kunst. Men zou tegen een dergelijke overtuiging het volgende kunnen inbrengen: een rechtstreeks contact met Kongolese *nkisi nkondi* beeldjes (in het Afrikamuseum in Tervuren), die vol spijkers zitten, bezorgt een westerling geheid een schok. Enkel door het vernemen van aan het kunstwerk ‘externe’ zaken, kunnen we werkelijk toegang krijgen en begrip opbrengen voor die vreemde beeldjes: we moeten weten dat de spijkers overeenkomsten tussen mensen bezegelen en dat zulke fetisjsculpturen voor de plaatselijke bevolking zo een diepe kracht hebben dat ze vaak buiten het dorp werden opgesteld (C. Freeland 2001: 64). Enkel als ik dit verneem wordt mijn eerste ervaring, die meer aan het monster Pinhead (uit de *Hellraiser* serie) deed denken, serieus genuanceerd. Het is een vaak gehoord bezwaar tegen het privilege dat in de esthetica aan het rechtstreeks zintuiglijke contact wordt gehecht: inzicht in de ‘context’ kan onze appreciatie van de kunst van de vreemde cultuur bevorderen. Volgens mij maakt Dewey een fundamentele vergissing. Men kan zich afvragen of men, ten eerste, een scherp onderscheid kan / moet maken tussen interne en externe informatie en, ten tweede, of men zo iets als een eigen typische esthetiek moet veronderstellen om geslaagde artistieke communicatie mogelijk te maken. Wat zou de ‘eigen’, interne esthetiek zijn volgens dewelke we de bekende ‘Turkse’ *Iznik* tegels moeten beoordelen, die vooral de belangstelling van de Ottomaanse overheersers voor Chinees porselein weerspiegelen, of de ‘Japanse’ esthetiek van het Zen Boeddhisme die het resultaat vormt van een eeuwenlange historische interactie tussen de Japanse cultuur en de nieuwe, vreemde religie van het Boeddhisme, die van Japan over India via China en Korea heeft gereisd, of van de ‘Engelse’ tuin die op basis van reisverslagen uit het Verre Oosten tot stand gekomen is? Om nog te zwijgen van de Oosterse invloed op Westerse schilders als Matisse, Whistler en Degas en componisten als Mozart, Debussy, Messiaen, Ravel, Puccini, en vele anderen. Wat duidelijk is, is dat het volledig onduidelijk is wat hier ‘eigen’, ‘typisch’, ‘autochtoon’, enz. is. Het is niet mogelijk om het eigen van het vreemde strak af te bakenen en het is evenmin mogelijk om een universele taal te vinden die artistieke communicatie definitief mogelijk maakt. Mocht dat mogelijk zijn, rijst tevens de vraag of dat wenselijk is. Net zoals het niet nodig is om een taal te delen om te communiceren¹, is het niet nodig om dezelfde ‘natuurlijke’ manieren te delen waarop classificaties en reïficaties tot stand komen. Overtuigingen, inzichten, (esthetische) appreciaties komen tot stand in

causale interactie met de gehele natuurlijke en sociale *Lebenswelt*. Voor succesrijke (artistieke) communicatie is het geen noodzakelijke voorwaarde dat woorden, beelden, klanken, begrippen, enzovoort precies gedeelde betekenissen voor alle betrokken communicatiepartners hebben. Incommensurabiliteit of divergentie tussen talen en begrippen is iets dat *positief* geïnterpreteerd moet worden. Communicatie wordt in beweging gehouden door iets dat de participanten niet delen en niet kunnen delen.

Bij de Aborigines hebben boemerangs artistieke waarde, hetzelfde geldt bij de Inuit² voor kayaks en bij de Yoruba voor *ibeji* of tweelingpoppen, net zoals bij ‘ons’ middeleeuwse kisten, Italiaanse majolica en Vlaamse tapijten kunst kunnen worden genoemd (C. Freeland 2001: 76-77). Dewey dacht dat de verschillende culturen een universeel concept van ‘kunst’ delen. In zijn boek *Calliope’s Sisters* gaat de antropoloog Richard Anderson op zoek naar iets wat in alle culturen voorkomt: bepaalde dingen worden omwille van hun schoonheid gewaardeerd, of omwille van het vakmanschap waarmee ze vervaardigd zijn. Anderson stelt voor om kunst te definiëren als ‘cultureel significante betekenis, vakkundig belichaamd in een pakkend, zinnelijk medium’ (R. Anderson 1990:238). Los van de vraag hoe men zou kunnen uitmaken of iets ‘cultureel significant’ is – de definitie is in hoge mate circulair, aangezien ze al veronderstelt dat je hebt uitmaakt wat cultureel significant is en wat niet voor je iets tot kunst promoveert – lijkt het me zeer betwistbaar dat er (1) zoiets als een algemeen concept ‘kunst’ bestaat en (2) nood is aan een universele essentie ‘kunst’ of universele esthetische eigenschappen om artistieke communicatie (ook intercultureel) mogelijk te maken. De omgekeerde bewering, dat elke gemeenschap in het eigen wereldbeeld zit opgesloten en slechts vanuit de eigen gemeenschap kan spreken – zoals A.C. Danto (1997) suggereert – is eveneens fout. Om het op artistieke communicatie toe te passen: ik kan ontroerd worden door Chinese kalligrafie, door Japans *No*-theater en de sensualiteit van Oudegyptische beelden zonder Chinees, Japanner of Egyptenaar te moeten worden. Alle kennis, normen, waarden, enzovoort bestaan slechts mits een gegeven levensvorm³ (Wittgenstein) of leefwereld. Door met andere levensvormen te communiceren kan men beter leren begrijpen wat de

¹ Dit gaat zowel op voor mensen die ‘dezelfde’ taal spreken als voor mensen die niet dezelfde taal spreken. ‘Dezelfde’ tussen aanhalingstekens, want strikt genomen zijn er geen talen, alleen maar ‘taal’ (d.w.z. een *mass term* zoals ‘blauw’ of ‘gas’).

² De Inuit zijn vaak Eskimo’s genoemd. Deze term heeft negatieve connotaties voor de Inuit.

natuurlijke levensvorm(en) is / zijn – geen onderscheid meer tussen enkelvoud en meervoud.

Dat artistieke communicatie – ook intercultureel gedacht – altijd mogelijk is, betekent gezinszins dat er een universele gemeenschappelijke handelswijze of universele rationaliteit of artisticeiteit is. Dat menselijke levensvormen op elkaar lijken vormt geen grond om te veronderstellen dat er één kern, essentie, prototype, DNA-structuur of transcendentiaal subject is die ze noodzakelijk gemeen hebben.⁴ Men zou kunnen denken dat verschillende culturen (levensvormen) aan, bijvoorbeeld, schoonheid of kunst een verschillende invulling geven. Dat is onwenselijk universalisme. Mensen hebben inderdaad allerlei gemeenschappelijke kenmerken – ze eten, drinken, gaan dood – maar die worden geconceptualiseerd in de taal van één bepaalde groep; er bestaat daartoe geen ideale taal. Er zijn belangrijke overeenkomsten tussen de verschillende feitelijk voorkomende levensvormen, maar wat die overeenkomsten zijn, hangt af van de levensvormen die men vergelijkt en van de levensvorm of taal waarin de vergelijking gemaakt wordt. Bovendien is levensvorm niet iets statisch: elke vergelijking die gemaakt wordt, beïnvloedt de levensvorm waarin die vergelijking gemaakt wordt (J. van Brakel 1998: 98). Zo figureerden er tot grote verbijstering van de antropologe Susana Eger Valadez plots Mickey Mousjes en VW-logo's op de traditionele borduursels van de Huichol-Indianen in West-Mexico.

Indien er niet zoiets bestaat als een universeel concept 'kunst' (als dat juist is, dan heeft de veelgehoorde slogan 'de dood van de kunst' bijzonder weinig te betekenen) en een dergelijk universeel concept niet verondersteld hoeft te worden om artistieke communicatie (ook over culturele grenzen heen) mogelijk te maken, dan kan men zich de vraag stellen wat de zin mag zijn om het bestaan van vaste genres, media, enzovoort te veronderstellen. Het eenzijdig toespitsen van de problematiek van nieuwe media in de kunst op nieuwe Westerse technologieën is boven-

³ Ik gebruik de term 'levensvorm' in de zin van Wittgenstein: dat mensen zichzelf en elkaar begrijpen komt doordat ze een manier van leven delen. Ze stemmen overeen in levensvorm. Levensvorm gaat vooraf aan 'alles', aan de kennis, het cognitieve, aan identiteit, aan alle overeenkomsten en verschillen – dus ook aan elk theoretisch begrip van 'levensvorm'! Het gaat om de niet verder rechtvaardigbare patronen van menselijke activiteit die niet verder theoretisch te verklaren zijn; niet rechtvaardigbaar en niet verder verklaarbaar omdat ze de grond vormen voor *elke* rechtvaardiging en *elke* verklaring.

⁴ Het is tevens onjuist om, zoals Martha Nussbaum (1992), als vanzelfsprekend te veronderstellen dat er kenmerken zijn eigen aan alle mensen, waarzonder men niet van een menselijk wezen zou kunnen spreken; bijvoorbeeld: sterfelijkheid, de mogelijkheid om pijn en genot te ervaren, spel, ...

dien etnocentrisch: het gebruik dat Chris Ofili van olifantenuitwerpselen maakt in zijn werk, of dat de arme Huichol Indianen van kraaltjes uit Tsjechië, Slowakije en Japan maken om hun maskers te vervaardigen, is minstens even veel (of even weinig) een probleem van multimedia als de video- of mediakunst à la Bill Viola of Pipillotti Rist.

A fortiori, wat kan de betekenis zijn van een uitdrukking als ‘multimediaal’? Het minste wat men kan zeggen is dat in de discussie over multimediale kunst de vraag naar wat een medium is te weinig gehoord wordt. In de discussie over multimedia (zowel in de didactiek als in de esthetica) beperkt men zich meestal tot allerlei opmerkingen over toenemende wijzigingen in de tijdruimte-perceptie door de razendsnelle ontwikkelingen van techniek en telematica. Zo geloofde de Canadees Marshall McLuhan – onder meer beroemd omwille van uitdrukkingen als ‘the medium is the message’ en ‘the global village’ – dat kunstenaars de nieuwe media het beste begrepen en hun tijd vooruit zijn in het vatten van nieuwe denk- en waarnemingsvormen. Net zoals de boekdrukkunst enorme sociale veranderingen had teweeggebracht, zouden de nieuwe technologische media niet alleen parochiale bekrompenheid overwinnen maar ook ongebruikte functies van de rechterhersen helft stimuleren. Zonder in te gaan op het wetenschappelijk fel betwiste onderscheid tussen functies van de linker- en de rechterhemisfeer, kan men zich afvragen of kijken naar TMF en MTV deze nobele doeleinden inderdaad bereikt. Er zijn ook andere, meer verontrustende opmerkingen over nieuwe media gemaakt: ik denk bijvoorbeeld aan Baudrillards opmerkingen over het gevaar van zogenaamde virtualiteit. Het gevaar van de nieuwe media zou schuilen in het feit dat we het illusionaire karakter ervan vergeten en in een toestand komen die Baudrillard omschreef als ‘het genereren van modellen van een werkelijkheid zonder oorsprong of werkelijkheid’ (J. Baudrillard 1983: 2). Maar men zou kunnen antwoorden dat de oorsprong of werkelijkheid van deze virtuele werkelijkheden de vrouwen en kinderen in Oost-Azië zijn die de chips maken waarop deze modellen superveniëren (J. van Brakel 1998: 6). Het beroep op hyperrealiteit of virtualiteit kan ook gebruikt worden om realiteiten te verbergen waarover men liever niet spreekt. Zo omschreef Baudrillard de Golfoorlog als hyperecht, voornamelijk plaatsvindend in *cyber*ruimte. Zonder de hyperechte momenten of aspecten te ontkennen, zou men de nadruk eerder moeten leggen op het gebruik van het discours van hyperwerkelijkheid om een aantal van de verschrikkingen van de gebeurtenis te verbergen (Robins & Levidow 1995). Bovendien is het niet van-

zelfsprekend dat de aanslag op de WTC-torens in New York meer ‘hyperecht’ was (voor de CNN-kijker) dan de werkelijkheid van Cortès’ verovering van Mexico was voor de plaatselijke bevolking.

De ontwikkeling van een elektronisch werelddorp of telematische levensvorm verandert de aard van de wijze waarop mensen de ruimte en werkelijkheid om zich heen ervaren. In dat verband spreekt men van *hyperruimte* en *hyperwerkelijkheid*. Wiskundig betekent hyperruimte: ruimte van meer dan drie dimensies. De uitdrukking is geïntroduceerd ter aanduiding van de beleefde ruimte in de postindustriële samenleving die zich fundamenteel zou onderscheiden van de ruimte zoals die in het verleden door mensen ervaren werd (J. van Brakel 1998: 3-4). Een voorbeeld uit de architectuur is het *Westin Bonaventure Hotel* in Los Angeles; het is ook wel omschreven als een mutatie van het ruimtebegrip – dat wil zeggen: mutatie van de ruimte zoals die door mensen beleefd wordt (F. Jameson 1991). In de enorme hal van dit hotel (gevuld met glazen liftschachten, fonteinen, spiegels, rondgaande balustrades gevuld met winkeltjes en restaurants, schijnbaar willekeurig verspreide roltrappen en op onverwachte plaatsen verborgen in- en uitgangen) blijkt het niet mogelijk om zich te oriënteren, ook niet als men er reeds enige dagen verblijft. De architectuur overstijgt de capaciteit van het individuele menselijke lichaam om zichzelf te lokaliseren. Indien men iemand een half uur in de hal laat rondkijken en vervolgens vraagt een grove driedimensionale schets te maken komt daar niets van terecht. Op het niveau van persoonlijke verwarring is de ervaring die men in het *Westin Bonaventure Hotel* heeft, echter misschien niet veel verschillend van elke andere cultuurschok, bijvoorbeeld die van mannelijke moslimdiplomaten die het paleis van Lodewijk XIV in Parijs bezochten of de man die uit de Hooglanden van Nieuw Guinea rond 1950 naar Singapore gebracht werd en, na rondgeleid te zijn, in antwoord op wat hij gezien had zei ‘niet veel’ en na enig nadenken toevoegde: ‘een man die bananen droeg’ (verwijzend naar een vrachtauto met bananen).⁵ Door de toenemende telematisering, maar ook door de toenemende fysische verplaatsing van personen, verouderen ook begrippen als thuis en plaats. De plaats waar men zich bevindt is niet meer de traditionele fysische en conceptuele ruimte binnen een welbepaalde levensvorm en heeft daarom

⁵ Zie J. van Brakel (1998: 3-4). Zoals van Brakel (1998: 4) opmerkt, kunnen we deze op het individu geconcentreerde beschrijving contrasteren met de opmerking dat er geen enkel probleem is om je te lokaliseren ten opzichte van de *Bonaventure* als je in (het arme) Oost-Los Angeles staat en je niet dichterbij kan komen zonder een snelweg met zes rijstroken over te steken. (Zie ook M. Davis 1988.)

niet meer de eigenschap dat bij de plaats waar men zich bevindt een omvattende ervaring hoort. Men spreekt over een gefragmentariseerde of versplinterde ervaring. Dat geldt op alle niveaus, zowel in families en bedrijven als in grotere sociale en culturele eenheden.

Is het organisme 'mens' wel opgewassen tegen deze onstabiele toestand? Verschillende schrijvers hebben in dat verband het beeld opgeroepen van nomaden (of monaden) die altijd met elkaar in contact zijn maar nooit ergens zijn (M. Benedikt, ed. 1991, Borgmann 1992). Is hier zoveel nieuw onder de zon? Denk daarbij aan toerisme naar verre bestemmingen waarbij ontmoetingen zowel door gasten als ontvangers als hyperecht of gedroomd ervaren worden. Denk bijvoorbeeld ook aan 'eerste contacten' tussen Kapitein Cook en de mensen van Hawaï, de droomwereld van Australische aboriginen of slaven die tot ze doodgingen de Middellandse Zee rond roeiden, of aan Spaanse soldaten die gevangengenomen werden tijdens de eerste expeditie van Cortès naar Mexico (J. van Brakel 1998: 5). Ook de angst dat de razendsnelle technologisering (van de kunst) het singuliere hier en nu (bijvoorbeeld van de esthetische beleving) doet verloren gaan, zoals Husserl dacht (J.-F. Lyotard 1988: 127), lijkt me fout. Indien we inderdaad meer en meer in een hyperruimte terechtgekomen zijn of beheerst worden door een *teknologos* of *techno-science* (Habermas), dan heeft dat eerder tot gevolg dat er enkel nog 'nu-hier's' (*now-heres*) zijn, niet een nergens (*nowhere*). Er is geen archimedisch punt meer van waaruit het geheel overzien wordt en van waaruit gepoogd wordt de lokale situatie of traditie te overstijgen. Elke component kan met elke andere verbonden worden (*ge-interfaced*) zodra de correcte code en internationale standaard vastgesteld is om signalen van de ene naar de andere component door te sturen.

Deze unificerende ontwikkeling naar absolute standaardisatie, zodat alles naadloos aaneengesloten kan worden, is overigens eeuwen geleden al ingezet met de vernietiging van culturen in andere werelddelen; de verovering van Mexico door Cortès bijvoorbeeld is wel omschreven als de grootste genocide in de geschiedenis van de mensheid. Ook nadat er ideeën ontstonden zoals rechten van de mens is die vernietiging van andere culturen onverminderd doorgegaan op manieren die nauwelijks meer te achterhalen zijn, bijvoorbeeld door het verdwijnen van gehele talen (in de laatste 100 jaar meer dan tien per jaar!) en de aanpassing van de overblijvende talen aan het westerse begrippenapparaat (J. van Brakel 1998: 9-10).

Deze algemene bekommernissen om de gevolgen van de razendsnelle ontwikkeling van de westerse techniek zijn verre van onbelangrijk of bijkomstig. Maar indien men de vraag naar de kunst enkel stelt in termen van: 'hoe ziet kunst eruit in de *cyberspace* of de hyperwerkelijkheid?', zijn we verkeerd bezig. De vraag zou moeten zijn: 'hoe verandert de cyberruimte de productie en receptie van kunst in onze wereld?' Niet: 'hoe zal de authenticiteit van de kunst door de virtuele realiteit aangetast worden' of 'is cyborghia nog geschikt om kunst te (s)maken?', maar: 'hoe beïnvloedt cyborghia het (s)maken van kunst?'

Een tweede ingewikkelde vraag waar ik nog kort wil op ingaan, betreft het medium en de mediumspecificiteit.

Het is gezinszins eenvoudig om genres te identificeren op basis van uniciteit van medium. Bovendien is de uitdrukking 'artistiek medium' bijzonder vaag. Er is gesuggereerd om de term zelfs helemaal overboord te gooien (N. Carroll 2000: 59). Spreken over *het* medium met betrekking tot een kunstvorm is in het algemeen een misleidende vereenvoudiging of abstractie. De hypostase van een medium voor een bepaalde kunstvorm heeft altijd slechts lokale relevantie, dat wil zeggen heeft slechts betekenis in samenhang met allerlei sociale en culturele, stilistische, esthetische en andere overwegingen. Bovendien is de tendens om kunstvormen als autonome entiteiten te behandelen zelf discutabel. Theoretici die overtuigd zijn van mediumuniciteit zullen geneigd zijn om kunstgenres als homogene, strikt onderscheiden en duidelijk bepaalde zaken te behandelen. Elke kunstvorm zou in die optiek een onveranderlijke, onvervangbare en onvertaalbare eigenheid bezitten die verankerd zit in het unieke medium waardoor het is gekenmerkt of waarvan het zich bedient. Neem nu film, bijvoorbeeld. Wat zijn de media van de film: als we medium als gebruiksvoorwerp begrijpen, dan denken we aan camera's. Er zijn echter heel wat films (bijvoorbeeld zogenaamde *flicker* films of geschilderde films) die zonder camera worden gemaakt; wat te denken van de films die op CD-ROM gemaakt zijn? Naast deze 'interne' heterogeniteit is er de overlapping met andere zogenaamde kunstvormen: heel wat formele eigenschappen, zoals het gebruik van lijnen, vormen, beweging, ruimte, narratieve structuren en dergelijke kunnen makkelijk teruggevonden worden in andere kunstvormen. Naast het genoemde probleem om medium te definiëren en om het ene medium van het andere te onderscheiden, is het dus tevens onmogelijk om één distinctief medium (van bijvoorbeeld film, theater, enz.) aan te duiden die het ene genre van

het andere voor eens en voor altijd onderscheidt (N. Carroll 2000: 59).

Deze visie is onhoudbaar: kunstwerken, genres, media, enzovoort zijn door mensen gemaakte dingen (artefacten) die onmogelijk los van menselijke waarden, bedoelingen, interesses, gewoonten, enzovoort begrepen kunnen worden. Daarom zijn ze geenszins onveranderlijk: ze worden steeds opnieuw gewijzigd en aangepast aan de menselijke levensvormen, gemeenschappen of culturen (die evenzeer voorlopig, historisch en aan voortdurende verandering onderhevig zijn). Om maar één voorbeeld te noemen: muziekinstrumenten. Er worden steeds nieuwe muziekinstrumenten ‘uitgevonden’ en opnieuw ontwikkeld of gewijzigd. Gewoonlijk komen die wijzigingen en nieuwe ontwikkelingen voort uit veranderde stilistische vormen of nieuwe interessesferen. Zo ging men piano’s maken toen componisten meer geïnteresseerd raakten in aangehouden *crescendi*.

Het is overigens geenszins duidelijk wat met medium bedoeld wordt: is dat de materie waaruit het kunstwerk vervaardigd wordt (bijvoorbeeld waterverf, acryl, tempera, olieverf, ... in de schilderkunst) of is dat het middel of gebruiksvoorwerp dat aangewend wordt om het kunstwerk tot stand te brengen (messen, vingers, kwasten, penselen, lichaam, ...)? Daarbij komt bovendien dat bepaalde media in bijvoorbeeld zowel film als beeldhouwkunst (celluloid) of zowel in dans, theater, schilderkunst als in film aan bod kunnen komen. Zijn woorden het unieke medium van literatuur? Nee, aangezien woorden in allerlei verschillende types van spraak en geschrift en in diverse soorten kunstvormen (opera, theater, zelfs schilderkunst en beeldhouwkunst) voorkomen.

Betekent dit dat we met Noel Carroll moeten uitroepen: ‘Forget the Medium!’ (N. Carroll 2000)? Helemaal niet, want achter deze oproep gaat een onwenselijk *essentialisme* schuil. Carroll stelt dat we beter niet meer over media spreken omdat er aan een medium geen onveranderlijke, door iedereen gedeelde betekenis of entiteit beantwoordt en omdat het onmogelijk is om het bestaan van een kunstgenre te verbinden met het specifieke gebruik van een enkel medium. Zijn oproep heeft veel gemeen met twee gedachten die in de cognitieve wetenschappen heel populair zijn: (1) indien mensen woorden gebruiken dan bedoelen ze iets heel precies of specifiek en wat ze bedoelen kan wetenschappelijk achterhaald worden; (2) er zijn een vast aantal categorisatie-domeinen, die uit een vast aantal basiscategorieën bestaan. Nochtans is *elke* onderneming die de ‘universele regels en concepten’ opspoort en die de zogenaamde basis vormen van menselijke (artistieke) communicatie wellicht tot mislukken gedoemd.

Om te begrijpen wat er met de nieuwe multimedia aan de hand is, zijn we niets gebaat met het zoeken naar nomologische wetten die kunnen verklaren hoe deze kunstwerken met ons communiceren. Mensen leren aan, van en over elkaar zonder dat essenties of strikte, universeel geldige definities nodig zijn, noch voor dingen (kunstwerken) noch voor begrippen (van schoonheid, kunst, enzovoort). Het zoeken naar een vastomlijnde betekenis van woorden (bijvoorbeeld 'medium') en het opgeven van het spreken over media, omdat er geen vaste entiteit of strikt bepaald concept aan ten grondslag ligt, leidt naar *Brave New World*. Een wereld waar zoiets 'leugenachtigs' als kunst allang geen plaats meer vindt ...

VERWIJZINGEN

Anderson, R. 1990. *Calliope's Sisters: A Comparative Study of Philosophies of Art*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Baudrillard, J. 1983. *Simulations*. New York: Semiotext(e).

Benedikt, M., ed. 1991. *Cyberspace: First Steps*. Cambridge MA: The MIT Press.

Borgmann, A. 1992. *Crossing the Postmodern Divide*. Chicago: Chicago University Press.

Carroll, N. 2000. Forget the medium! *Lier&Boog* 15: 55-62.

Danto, A.C. 1997. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.

Davis, M. 1988. Urban renaissance and the spirit of modernity. In E. Kaplan, ed., *Postmodernism and Its Discontents: Theories, Practices*, New York: Vintage, pp. 70-80.

Dewey, J. 1934. *Art As Experience*. New York: Minton, Balch & Company.

Freeland, C. 2001. *But Is It Art?* Oxford: Oxford University Press.

Jameson, F. 1991. Culture. In: *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Durham University Press.

Lyotard, J.-F. 1988. *L'inhumain: causeries sur le temps*, Paris: Galilée.

Nussbaum, M. 1992. Human functioning and social justice: In defence of Aristotelean essentialism. *Political Theory* 20: 202-246.

Robins, K. & L. Levidow 1991. Soldier, Cyborg, Citizen. In: J. Brook & I.A. Boal, eds., *Resisting the Virtual Life*, San Francisco:

Van Brakel, J. 1998. *De Wetenschappen. Filosofische Kanttekeningen*, Assen: van Gorcum.