I BEELD EN BEWUSTZIJN
Inleiding

Het begrip 'culturele industrie' is een standaardomschrijving geworden van een van de meest bepalende karaktereigenschappen van de westerse maatschappijen in de tweede helft van de twintigste eeuw. Minder bekend is de verbreider van deze term: de Franse socioloog Edgar Morin. Hij gebruikte de term als titel van een hoofdstuk in zijn boek *L'esprit du temps* (1962) dat in 1965 onder de titel *De culturele industrie* in het Nederlands verscheen. Het is nog altijd een zeer lezenswaardig boekje. Om een indruk te geven van zijn vermogen om in gewone woorden greep te krijgen op het complexe en bijna alomvattend geworden proces van de verandering van geest en gedrag van de moderne mens onder invloed van 'de media', volgt hier de eerste alinea:

'In het begin van de twintigste eeuw heeft de industrie haar macht over de hele aarde uitgebreid; de kolonisatie van Afrika en de overheersing van Azië worden dan voltooid. Maar tegelijkertijd neemt ook een andere vorm van industrialisering een aanvang, in kermistenten en barakken, blinkend van chroom en spiegelglas: de industrialisering van de beelden en de dromen. De tweede kolonisatie, niet horizontaal maar verticaal ditmaal, dringt door in het grote reservaat dat de menselijke ziel haar biedt. De ziel is het nieuwe Afrika, dat door het bioscoopbedrijf in kaart gebracht wordt. Nu, een halve eeuw later, is over de hele aarde een wonderbaarlijk 'zenuwnet' tot stand gekomen: woorden en beelden zwermen uit van telexen, drukpersen, films, magnetische banden, radio- en televisieantennes. Alles wat rijdt, vaart en vliegt, voert tegenwoordig kranten en populaire tijdschriften met zich mee; zelfs het allerkleinste luchtdeeltje wordt nu in trilling gebracht door berichten die door een apparaat, een handgreep onmiddellijk hoorbaar en zichtbaar gemaakt worden.'[1]

Het is een mooi begin van een mooie 'sociaal-psychologische bezinning' waarin niet, zoals door Johan Huizinga en andere cultuurpessimisten voor hem, de 'cultuurindustrie' wordt bekeken vanuit de eigen leunstoel die voor de Olympus wordt gehouden, maar gewoon als feitelijke praktijk. Met zijn goede en zijn kwade kanten. Niettemin is ook Morins beschouwing ietwat gedateerd. Het woord 'kolonisatie' laat al zien dat hij het nauwelijks mogelijk achtte zich te verzetten tegen de gevolgen van dat won-

derbaarlijke zenuwnet. In industrieel opzicht is dat terecht. Tegen het einde van de twintigste eeuw, en na de val van het communisme, zijn alleen al de audiovisuele media in vrijwel de gehele wereld definitief een economische factor van de eerste orde geworden, die in omvang die van de staal- of spoorwegindustrie uit de vorige eeuw verre overstijgt. Enkele voorbeelden volstaan. In Frankrijk is het economisch belang van de media groter dan die van de hele petrochemische industrie. De Amerikaanse mediagigant CNN/Time Warner heeft een jaaromzet die groter is dan het bruto nationaal product van half Afrika. In Los Angeles werkten in 1990 143 000 mensen in de film- en tv-industrie, in 1997 waren het er al 262000.[2] Als deze ontwikkeling zich doorzet, en niets wijst op het tegendeel, zal in de volgende eeuw het grootste deel van de beroepsbevolking werkzaam zijn in 'de culturele industrie'.

Maar hoe staat het met die 'kolonisatie van de ziel'? Hoe is die te meten en te turven? Het meest zichtbare onderdeel van deze industrie vormen de media film, televisie, internet en computerspelletjes. Er is een permanente visuele vloedgolf gaande. We worden overstroomd door beelden. We dreigen erin te verdrinken. Hoewel maar weinig mensen fysiek kopjeonder gaan – op die paar voetbalfans na misschien die tijdens het kijken naar de finale van hún elftal op tv van de spanning een hartaanval krijgen en dood naast hun stoel neervallen – lijkt het een veilige vaststelling dat de media-beelden in het 'normale' leven van de mens een grote betekenis hebben gekregen voor de kijk op zichzelf en op de wereld. We zouden zelfs zover kunnen gaan te zeggen dat *De mechanisering van het wereldbeeld*, zoals de wiskundige E.J. Dijksterhuis zijn vermaarde boek uit 1950 noemde, is opgevolgd door de periode waarin 'de visualisering van het wereldbeeld' heeft plaatsgehad. Het is in elk geval een aantrekkelijke omschrijving als we slechts één karaktertrek van de tweede helft van de twintigste eeuw zouden mogen noemen. Laten we echter nooit vergeten dat er ook veel zaken minder veranderd zijn of zelfs zeer constant zijn gebleven, en dat er bij de fysieke en mentale veranderingen in de maatschappij ook andere processen dan 'de visualisering' aan het werk zijn: automatisering, individualisering, multi-culturalisering. De mediavloedgolf is oorzaak van mentale veranderingen, maar weerspiegelen deze ook. Het schetsen van deze in elkaar grijpende spiraalbewegingen, de punten van versnelling en vertraging, is de taak van de historicus. Zonder interdisciplinaire, brede oriëntering is dit nauwelijks mogelijk.

Ook de 'media-mens' beseft immers dat er meer realiteiten zijn. En zij

roeien er meestal betrekkelijk moeiteloos tussendoor: tussen de realiteiten van religie, kunst, media, wetenschap, dagdromen en de nachtelijke dromen. We kunnen spreken van een visuele zondvloed, we kunnen zeggen dat de fascinatie die fantasiebeelden oproepen, inmiddels doorslaggevend is geworden voor bijvoorbeeld de verkoop van consumptieartikelen, ja, voor het hele kapitalisme. Toch wordt de mens in normale tijden op koers gehouden door die ene realiteit die sterker is dan al die andere, namelijk door de dwingende werkelijkheid van het dagelijkse bestaan, en de nog dwingender werkelijkheid van de behoeften van het eigen lichaam.[3]

Bestudering van de betekenis van 'het beeld' voor mens en maatschappij leidt daarom bijna automatisch naar de bestudering van het bewustzijn van het individu en de groep waarin hij of zij leeft. En naar de vraag hoe mens en maatschappij in historische zin zijn geworden tot wat zij zijn, en wat het aandeel van 'het beeld' en de menselijke verbeeldingskracht daarin is geweest. Sinds de overtuiging dat God degene is die alles in het ondermaanse bestiert obsoleet is geworden, is het antwoord op die vraag de onmogelijke rekensom geworden van de goeddeels onmeetbare factoren 'nature' en 'nurture', en dus permanent onderwerp van heftige discussie.

Tot nog toe zijn er weinigen geweest die meenden precies te weten of te kunnen achterhalen welke invloed de diverse factoren uitoefenen als het gaat om de vraag 'What makes him tick?' Karl Marx was er een, Sigmund Freud een ander. Maar beiden zijn in wetenschappelijke kring ook alweer obsoleet geworden, hoezeer hun gedachtengoed inmiddels tot de doorsneekennis van de doorsneemens is gaan behoren. Toch is met hen het heilige geloof in de almacht van de 'de omgeving' of 'de opvoeding' en bijgevolg de mogelijkheden van sociale conditionering goeddeels verdwenen. De neurobiologie tracht nu het vacuüm op te vullen. Waar vroeger theologen het 'ik' of 'de ziel' noemden, en dit metafysisch verklaarden, proberen nu neurobiologen, artsen, filosofen, computerexperts en psychologen: het doorgronden van wat nu het bewustzijn wordt genoemd: de toestand van besef van zichzelf en van de omgeving. Ook al weet niemand hoe het er tussen al die neuronen in de hersenen precies aan toe gaat – het bewustzijn kun je nog steeds niet onder de microscoop leggen – veel exacte wetenschappers geloven tegenwoordig dat de biologie de sleutel is tot het ontraadselen van het mysterie van het bewustzijn. Maar zelfs als het klonen tot de dagelijkse praktijk zou gaan behoren, zal ieder mens uniek blijven, al was het maar omdat de kloon in een andere fysieke ruimte zal moeten leven dan het origineel, dus aan andere stimuli bloot zal staan en dus de wereld vanuit een ander perspectief zal bezien.

De invloed die 'tastbare', dat wil zeggen via de moderne media uitgezonden beelden uitoefenen op de mens, is dus per definitie een subjectieve aangelegenheid. En ook in individuele gevallen is, zoals psychiatrisch onderzoek leert, een acute bewustzijnsverandering die om wat voor redenen dan ook optreedt, zoals bewustzijnsdaling, door observatie alleen direct vast te stellen als het om een forse verandering gaat. Bij een lichte bewustzijnsdaling of 'bewustzijnsomneveling' is dat veel moeilijker, ook als het angstige, verwarde, hallucinerende, delirante patiënten betreft bij wie de bewustzijnsverandering nu juist een essentieel symptoom is.[4] Als het gaat om de veranderingen in het bewustzijn die beelden uit de werkelijkheid of uit de media-wereld bewerkstelligen, zijn deze even moeilijk vast te stellen, tenzij het om acute gevallen van massa-psychose gaat die, vaak maar niet altijd, tot uiting komen in – en versterkt worden door – een 'media-hype'. Het enige waarneembare is het feitelijke gedrag dat mensen vertonen, waarbij over de rol die de bewustzijnsverandering als gevolg van 'de beelden' hierin speelt slechts gediscussieerd kan worden.

Dat in sommige tijden de overige realiteiten zo sterk kunnen zijn dat bepaalde beelden op hele groepen mensen de uitwerking hebben van de bekende magneet over een wirwar van ijzerdeeltjes, staat buiten kijf. Maar dit geldt ook voor geruchten, ethische opvattingen, abstracte ideeën en bijna fysiek gevoelde visoenen. Die kunnen grote groepen in beroering brengen, hele maatschappijen in beweging zetten en zelfs revoluties veroorzaken. Toen paus Urbanus II in 1095 – in ruil voor vergeving van hun zonden – de christenen opriep ten strijde te trekken om de Turken uit het Heilige Land te verdrijven, hesen overal in Europa ridders en knechten zich binnen een maand in het harnas: aangedreven door de autoriteit van het pauselijke woord, en door de kracht van het visioen van redding van de eigen ziel. Niet door de kracht van zichtbare 'mediabeelden', maar door het woord en de innerlijke overtuiging. Zelf geproduceerde beelden kunnen net zo krachtig zijn als aangeleverde. Alle politieke stromingen en utopieën zijn er het gevolg van geweest.

Dat is ook niet zo vreemd. Dromende hersenen, van de meeste indrukken van buiten geïsoleerd, zijn in staat een fenomenaal beeldenrijk te produceren. Zelfs met de modernste meetapparatuur valt geen verschil te constateren tussen dromende en wakkere hersenen. Verschillen bestaan alleen in de stroom van informatie. Op congressen van neurobiologen en filosofen kan men zelfs de stelling horen verdedigen dat we eigenlijk altijd dromen en dat als we wakker zijn, de droom van de waarneming wordt gevormd en met de werkelijkheid in overeenstemming wordt gebracht.[5]

Hoe dit ook zij, als we ons afvragen welke rol beelden die door eigen waarneming of via de technische media ons lichaam binnenkomen, in ons leven spelen, kunnen we er niet onderuit deze rol te vergelijken met de andere ervaringen die ons lichaam en onze geest vanaf de geboorte opdoen. De ogen zijn maar een van de zintuigen die informatie ontvangen, opslaan of doorgeven aan de hersenen. Daarbij wordt de laatste jaren het vermoeden steeds sterker dat sommige informatie van buitenaf niet door de hersenen alléén wordt opgeslagen, maar door het hele lichaam en dat die hersenen door de evolutie slechts langzaam maar nog niet totaal de commandopost zijn geworden.[6] De ervaring van onverklaarbare aanvallen van kippenvel en haren die te berge rijzen of van ogen die in de rug prikken, zijn bekende verschijnselen die hiermee zouden kunnen samenhangen. De bron is de existentiële angst van de mens.

De stortvloed van mediabeelden die tegenwoordig over ons heen spoelt, laat ook onverlet dat de informatie die reeds in onze genen ligt opgeslagen en de informatie die de andere zintuigen (gehoor, reuk, smaak, gevoel) opvangen en verwerken, misschien wel even belangrijk, en soms zelfs belangrijker, zijn voor ons wereldbeeld en onze verbeeldingskracht in het algemeen dan al het visuele dat we om ons heen waarnemen. Desalniettemin ligt de nadruk in de hele Grieks-westerse traditie op het zien. Deze nadruk werd veroorzaakt door de komst van het schrift, versterkt door de komst van het boek en zeker door de komst van de technische visuele media zoals fotografie, film en televisie. De overtuiging die de Verlichting, na Descartes' scheiding van lichaam en geest, ontwikkelde dat de ratio de belangrijkste drijvende kracht achter de mens is, heeft lang stand gehouden. Ook na de komst van de media die beelden leverden die niet zoals bij het woord door de hersenen 'vertaald' hoefden te worden, bleef de ratio het uitgangspunt bij de bestudering van het effect ervan.

Pas nu het positivisme en het behaviorisme al geruime tijd op de terugtocht zijn, groeit de wetenschappelijke aandacht voor de exploratie van de mentale kern van de mens. Dankzij de ontwikkelingen in de optische electronica en de computergraphics sinds de jaren zestig zijn we met een frisse blik gaan kijken naar de visuele perceptie. Maar zolang de neurobiologen, die reeds spreken van 'mentale objecten', hun droom die mentale objecten op het witte doek te projecteren niet hebben waargemaakt, is het belangrijkste gevolg van al deze nieuwe aandacht het besef van de complexiteit van de werking en invloed van 'beelden'. En het besef dat er veel meer aandacht moet worden geschonken aan wat Aristoteles al als het pri-

maire en fundamentele zintuig beschouwde: het gevoel. Uit de levensgeschiedenis van de doofstomme Helen Keller eerder deze eeuw was immers reeds gebleken dat het verstand zich volkomen kan ontwikkelen via het gevoel: zien en horen kon zij niet.[7]

Het gevoel is daarom het rechtstreekse zintuig genoemd, en zien en horen onrechtstreekse ervaringen omdat het hier gaat om ervaringen van door middel van indrukken waargenomen dingen. Deze overbeklemtoning van de ratio heeft de filosoof Delfgaauw als volgt gehekeld: 'Descartes heeft de moderne mens van zijn lichaam vervreemd, Hume van zijn handelen, Kant van zijn kennis. Het gaat erom een mensbeeld terug te winnen, waarin de mens als bewust lichaam omgaat met de dingen in de wereld. Om zijn bewustzijn te redden, moeten wij dit eerst terugplaatsen in zijn lijf en dit lichaam terugplaatsen in een wereld, waarin hij als bewust en lijfelijk wezen om kan gaan met de dingen.'[8]

De vraag is of deze taak in de moderne tijd van techische en dus in letterlijke zin 'gevoelloze' multimedia niet een 'uphill battle' is geworden. De Franse filosoof Paul Virilio heeft hierover opgemerkt dat door de visualisering van de wereld onze lichamen als het ware bewoond worden door het universum.[9] Dat het een geen geringe opgave is om het hele universum als interne kostganger te hebben, dat schreef de socioloog A.N.J. den Hollander ruim twintig jaar geleden al in *Het démasqué in de samenleving*: 'De mens wil de wereld niet. Hij wil zijn visie van de wereld'. En hij kon bij menigeen geen grote behoefte aan de waarheid ontdekken. Dat is volkomen begrijpelijk, aldus Den Hollander, want het is een logisch gevolg van de overlevingsdrang. Ik deel zijn conclusie: 'Een werkelijkheid waaraan niet veel schijn inherent is, bestaat blijkbaar niet. In louter schijn leven lijkt evenmin mogelijk. Het brede overgangsgebied is ons normale leefmilieu en de normale mens beweegt er zich in zonder bijzondere moeilijkheden'.[10] Dat geldt voor alle informatie, dus ook voor de beelden die zo dominant lijken te zijn geworden en soms inderdaad voor zoveel verwarring blijken te zorgen dat er bij sommigen sprake is van afstomping, verslaving, visuele dyslexie of zelfs visueel autisme.

Niettemin mogen we er veilig van uitgaan dat het bewustzijn van de mens, en het wereldbeeld dat hij erop na houdt, nog altijd gevormd wordt door een ondefinieerbaar mengsel van fysieke eigenaardigheden, persoonlijke emoties en ervaringen. Dat alle zichtbare beelden hierin een rol spelen, spreekt vanzelf. Maar wat ze precies betekenen, is vers twee. Zo is onzeker of de kracht van deze beelden toe- of afneemt met de groei van het

aantal ervan. Wie durft met zekerheid te verklaren dat de middeleeuwer die elke zondag hetzelfde bijbelse stripverhaal op de gebrandschilderde ramen zag – omlijst door het even statische 'stenen beeld' van de gotische kathedraal – hiervan minder onder de indruk was dan de moderne mens van de 24 verschillende beeldjes per seconde die hij via de televisie, film of video voorgeschoteld krijgt?

We hoeven president Bill – Monicagate – Clinton er niet voor aan te halen om te weten welke kracht een bepaalde foto, film of videoband voor hem of haar persoonlijk heeft of heeft gehad: een portret van een overleden familielid, een onheilspellende long- of leverscan, een foto van je partner in bed met buurman of buurvrouw, een politiefoto die bewijst dat je door rood bent gereden.... In het algemeen bewijst een pasfoto dat we bestaan, een oude pasfoto dat we sterfelijk zijn. Getekende, geschilderde of gefotografeerde afbeeldingen van organismen (planten, dieren en vooral mensen – dood of levend), hebben altijd iets magisch gehad: zielenroof, blasfemische hoogmoed enzovoorts. Periodiek zijn er de eeuwen door dan ook pogingen gedaan deze beelden via een 'beeldenstorm' te vernietigen, wat in de islam een permanent karakter kreeg.[11]

Om ons hier tot één beeldvorm te beperken, de foto, deze kán een grote invloed uitoefenen. Een foto heeft een autoritaire karaktertrek. In de woorden van John Berger: 'Zien komt voor woorden, en kan nooit geheel door woorden worden gedekt.'[12] Maar ook niet met woorden worden weersproken. Een foto is een flard werkelijkheid. Daarom hebben machthebbers (en hun bestrijders) altijd zoveel moeite gedaan de beelden en zo de beeldvorming te beheersen.

Er is er in de afgelopen anderhalve eeuw echter maar één 'foto' geweest waarvan we met zekerheid kunnen zeggen dat deze een direct waarneembare vernietigende kracht had: de nucleaire 'fotoflits' van de atoombommen op Hiroshima en Nagasaki begin augustus 1945. Fotograferen betekende volgens de Fransman Nicéphore Nièpce, een van de uitvinders ervan, 'graveren met licht'. De atoombom op Hiroshima was daarom de ingrijpendste foto ooit gemaakt: tachtigduizend mensen werden in één klap gedood. De lichtflits (1/15 000 000ste seconde) was zo sterk dat de patronen op de kimono's van de Japanse vrouwen in hun huid werden geëtst en door de chemische processen tot in de diepste kelders allerlei soorten mene-tekels op de muren verschenen. De wereld was studio en donkere kamer tegelijk geworden.[13]

De foto van de gevolgen van deze nucleaire flits die het Pentagon later

vrijgaf, de beroemde paddestoelwolk, toont aan welke kracht beelden kunnen hebben door de werkelijkheid juist níet te laten zien en deze te vervangen door een esthetisch vormgegeven visuele suggestie. De meeste foto's die sergeant George R. Caron met zijn K17-camera had gemaakt door de ruit van het volgvliegtuig lieten een suizende vuurbal zien, of een slappe bloemkool. De pr-mensen in Washington kozen evenwel de paddestoelfoto omdat deze het fraaist het nieuwe wonderwapen kon representeren.[14] Een paddestoel is ongebruikelijker en grafisch uitgesprokener dan een vuurbal, waarvan de afbeelding wel bekend was van oudjaar en eerdere oorlogen. Belangrijker was de suggestieve, symbolische waarde: de wolkfoto onthulde geen schade. Het emblematische karakter van de foto werd versterkt door een verontrustende esthetische gratie, en een grote dosis associatieve dubbelzinnigheid. Paddestoelen worden geassocieerd met rotting en dood, maar ook met voeding en magie, ofwel dood en zegen, goed en kwaad ineen. Zonder psychologie kan men het effect dat deze foto had op de overlevenden niet verklaren. En evenmin dat piloot Paul W. Tibbets op de neus van het toestel dat de bom liet vallen, de naam van zijn moeder, Enola Gay, had geverfd. En dat het volgvliegtuig 'The Artist' was gedoopt. Kunst en dood smolten hier op onvoorstelbare wijze samen.

Sinds de Hiroshima-foto was de toekomst ook aan de macht van het niet-getoonde, het half-getoonde of het vervormd-getoonde. Net zoveel als aan de macht van de werkelijkheid. Ook de mediawerkelijkheid bezit immers een grote dosis schijn. Kinderen herinneren zich niet precies wat er in hun jongste jeugd is gebeurd, ze herinneren de fotoboeken en 'home movies' die ze erover hebben gezien. Die bepalen en structureren hun herinnering. Ook 'live'-beelden op televisie bezitten een hoge mate van schijn daar zij op kunstmatige wijze en in kunstmatige vorm andermans blik op de gebeurtenissen weergeven, en vooral: veel weglaten. In de filmindustrie geldt Alfred Hitchcock als voorbeeld van een filmer die wist dat de kijkers mentale beelden niet samenstellen op basis van wat zij onmiddellijk te zien krijgen, 'maar op basis van hun geheugen, door de *blanks* tussen de beelden en in hun geest zelf op te vullen met beelden die terugkijkend worden gecreëerd'.[15] En die creatie is het resultaat van het gevoel, het enige authentieke zintuig.

Wellicht speelde bij de overwegingen van het Pentagon om een 'niet-foto' van Hiroshima te publiceren een rol dat de rauwste en verkeerdste werkelijkheid die via het medium foto in deze eeuw tot ons is gekomen enkele maanden vóór Hiroshima, in april 1945, al was getoond door fotografen als de Brit George Rodger. Hoewel ook hij te midden van de stapels

lijken in Bergen-Belsen en Dachau voornamelijk bezig was geweest met het zoeken naar de juiste camerahoek, compositie en belichting, om de verschrikkelijke waarheid toch zo fraai mogelijk weer te geven voor het blad *Life Magazine*, hadden zijn foto's op sommige overlevenden een catastrofale uitwerking. De Amerikaanse schrijfster Susan Sontag beschreef veel later het effect dat deze foto's op haar hadden toen zij deze in juli 1945, twaalf jaar oud, in een kiosk zag: 'Het lijkt mij plausibel mijn leven in twee periodes in te delen, voordat ik die foto's zag en erna [...] iets ging dood; iets huilt nog steeds.'[16]

Sontags reactie is de reactie van een individu. Hoe logisch haar reactie ook was, toch moet daarom de vraag worden gesteld waarom deze foto's bij haar zo'n schok teweegbrachten, en bij anderen niet. Veel Europeanen reageerden immers heel wat minder heftig. Sterker, ze negeerden ze of gingen er schouderophalend aan voorbij. Zij hadden wel wat anders aan hun hoofd, het eigen overleven bijvoorbeeld. Kijken is een keuze en mensen en maatschappijen hebben een fenomenaal vermogen tot verdringing. De concentratiekampfoto's werden door de meeste mensen in de onderste la van hun geheugen weggestopt. De behoefte aan een nieuwe, positieve start en aan vergeten was groter dan aan het zien en verwerken van de verschrikkelijke werkelijkheid van de dag ervoor. Maar de herinnering is als een schuiftrompet. Zo zouden de oorlogsbeelden in Nederland pas later, vanaf eind jaren vijftig, hun kracht krijgen.

Hoezeer de invloed van beelden afhangt van tijd en plaats, toonde de reizende fototentoonstelling *The Family of Man* die de Amerikaan Edward Steichen in 1955 organiseerde, bestaande uit 503 foto's uit 68 landen. Ook in Amsterdam liep het storm. De foto's moesten het bewijs vormen dat de mensheid één is, dat de mensen van alle rassen en klassen overal even aantrekkelijk zijn, en dezelfde zaken belangrijk vinden: geboorte, huwelijk, familie, werk, plezier. Het waren blije, mooie en vooral menselijke foto's. In het 193 pagina's tellende fotoboek is anderhalve pagina besteed aan een foto uit de Tweede Wereldoorlog: het bekende beeld van de deportatie van een groep joden uit het getto van Warschau. Geen onderschrift, geen uitleg. Wie niet beter wist, zou zelfs kunnen denken dat het een normale evacuatie van burgers uit een brandende wijk betrof. Het fotoboek was gemaakt uit 'liefde en geloof in de mensheid'.[17] De werkelijke reden van het eclatante succes is niet te zien in het fotoboek, maar was wel te zien op de expositie. Bij de uitgang hingen twee enorme foto's: op de ene was, inderdaad, die paddestoelwolk te zien, op de andere liepen twee schattige kleu-

ters hand in hand. Op dit hoogtepunt van de Koude Oorlog leidde niet het verleden maar de angst voor die verschrikkelijke dreiging van het heden tot die picturale levensdrang.

Men kan zeggen dat de moderne media met de foto's van Bergen-Belsen en Hiroshima als psychologische voltreffers twee eigenschappen van de moderne mens hebben versterkt: een hemelhoog zelfbewustzijn en machtsgevoel enerzijds én angst en het gevoel de eigen onschuld in een massagraf te hebben verloren anderzijds. Toch zeggen beelden zonder persoonlijke en maatschappelijke context weinig tot niets. Er zijn voorbeelden genoeg dat beelden grote en directe invloed konden sorteren: Biafra, Vietnam, Ethiopië, Bosnië. In het algemeen zijn het zeer afhankelijke schepsels, waarvan de invloed goeddeels wordt bepaald door eerdere emoties en ervaringen, door begeleidende woorden, door omstandigheden, geloofsovertuigingen en distributie.

In sommige tijden is invloed van het zien ondergeschikt aan die van de andere zintuigen op onze herinnering, op onze emotie. Bij veel mensen die tijdens de depressie van de jaren dertig de armoe aan den lijve ondervonden, roept bijvoorbeeld de geur van rode bieten of bonen (Bartje: 'Ik bid niet voor brûne bonen!') een sterkere emotie op dan de beelden van Ot en Sien, de afsluiting van de Zuiderzee of zelfs van Bergen-Belsen. En voor sommigen van hen is deze geur zelfs de bepalende kracht geworden achter hun wereldbeeld en hun persoonlijke ambities. Voor anderen is het geluid van de stormvloed die in februari 1953 delen van Zuidwest-Nederland onder water zette een groter trauma dan het terugzien van de beelden ervan op het Polygoon-Journaal of in het nationale rouwboek De Ramp. Bij de beelden van kinderporno die de Nederlandse televisie in 1998 vertoonde, schijnt voor sommige kijkers hetzelfde te hebben gegolden: niet de beelden maar het geluid van het kermen was ondraaglijk. Een extreme prikkeling van een van de zintuigen kan maken dat het bewustzijn er voor de rest van het leven door gedomineerd blijft.

De waarde van het zien van beelden in vergelijking tot de andere impulsen die het lichaam binnenkomen, is behalve fysiek en emotioneel vanzelfsprekend ook cultureel bepaald. Het verhaal over de 'wild children' die in extreem eenzijdige natuurlijke omstandigheden opgroeiden (bij wolven, in een donkere cel, in het bos) en daardoor bepaalde zintuigen buitengewoon sterk ontwikkelden, is uitvoerig beschreven.[18] Iedereen weet dat een blinde een beter gehoor heeft dan een ziende.

Varieert dus de invloed van de zintuigen per plaats en tijd, zeker is wel

dat sinds de uitvinding van het boek (ook een visueel medium) en vooral de fotografie het aantal beelden dat van buiten ons lichaam, en van buiten de ons omringende fysieke werkelijkheid, tot ons komt, groter is dan ooit in de geschiedenis van de mensheid. Sinds de mechanisering van de reproductie van beelden vanaf het midden van de negentiende eeuw is de visualisering van de wereld exponentieel toegenomen. En daarmee is de strijd tussen de wereld zoals wij die zelf beleven en de wereld zoals die ons door de media wordt gepresenteerd almaar groter geworden. Maar door hoeveel foto's of televisiebeelden we ook worden bestormd, zij zullen altijd moeten opboksen tegen het wereldbeeld en de persoonlijke set van emoties die zich reeds in onze vroege kindertijd of door latere ervaringen in ons hoofd hebben vastgezet. Vaste overtuigingen laten zich ook niet door beelden gemakkelijk veranderen. Om met Nietzsche te spreken: 'Overtuigingen zijn gevaarlijker vijanden van de waarheid dan leugens'.

Geldt deze strijd tussen het echte en gepresenteerde eveneens voor hét medium van de tweede helft van deze eeuw, de televisie? Hierover een categorische uitspraak doen is onzinnig. Daarvoor is de ontwikkeling op televisiegebied te groot geweest. Televisie betekende in 1955 iets anders dan in 1965, en in 1998 weer iets anders. De artikelen in deze bundel die over tv handelen, willen aantonen dat de invloed van tv, net als die van foto's, sterk afhankelijk was en is van de aard van het medium in bepaalde perioades, van de maatschappelijke context, én van de persoonlijke omstandigheden van de kijkers.

Wie een indruk wil krijgen hoe krachtig en hoe complex de invloed van beelden op het bewustzijn is, kan het best zijn eigen 'visuele geschiedenis' eens onder de loep nemen. Dan zal snel het besef doorbreken dat dit een wirwar van beelden, herinneringen en interpretaties is, met misschien enkele bijna-zekerheden. Zo schijn ik al op mijn vijfde op de vraag 'En wat wil jij nou later worden?' geantwoord te hebben: 'journalist of professor'. Ik kan nu wel een verband leggen met de persfoto's achter de ruit van het plaatselijke krantje en de geestige strip 'De verstrooide professor' die elke week in het katholieke blaadje *Okkie* stond. Maar wat zegt dit? Kun je zonder langdurige psychoanalyse het beeld wel verder inkleuren met al die andere factoren die in een levensloop een rol spelen? Voor mezelf vind ik deze 'visuele reconstructie' mooi genoeg. Als er niet van trauma's sprake is, en er dus geen therapeutische waarde aan kleeft, zijn veel herinneringen 'verhaaltjes' die je wel aanstaan en waar je mee kunt leven. Verder blijft het gokken en gissen. En wie durft de mogelijkheid uit te sluiten dat er een au-

tonome ontwikkeling van een interesse, een idee, een gedrag is, die geheel los staan van traceerbare sporen?

En als men min of meer in kaart kan brengen wat men in zijn jeugd allemaal heeft 'gezien', dan zijn we er nog lang niet. Wat was de invloed van al die woorden die je hoorde, en al die woorden die je las: krant, schoolboeken, jeugdboeken, historische romans, gewone romans, gedichten? Er is niet alleen een strijd gaande tussen de werkelijkheid zoals we die zien in de media en de werkelijkheid om ons heen, en ook eens een strijd tussen fictie en non-fictie. Vanzelfsprekend is het het moeilijkst na te gaan hoe wij een beeld krijgen van iets waar we niet bij zijn geweest. Misschien gaat het zo: je leest wat, je ziet wat, je hoort wat en zo vormt zich een gedachte, een gevoel, een visueel beeld, een conclusie misschien. Als het om onbelangrijke zaken gaat, ben je gauw tevreden: zo zal het wel zijn, en dan ga je verder met koken, werken of ganzenborden. Sommige gebeurtenissen maken meer indruk. Omdat ze je direct raken, zoals bij een fataal verkeersongeluk van een bekende of geliefde, of omdat ze de kern van je reeds gevormde overtuiging raken, zoals 'vrede!', 'gelijkheid!', 'oorlog!' of wat dan ook. Soms gebeurt dat omdat ze iets vaags en onnoembaars in je binnenste treffen. Wat dat is, mag Joost weten, en waarom dat vage en onnoembare er zit, dat weet Freud misschien.

Dat vage en onnoembare lijkt mij wel een voorwaarde voor het ontstaan van fascinatie, die curieuze mengeling van aantrekking en afkeer.[19] Soms zijn overdonderende feiten aanleiding voor die fascinatie: Een Achtling?!?, Zes Miljoen Joden Vermoord?!?, Eén Miljard Chinezen?!?. Soms zeggen overdonderende feiten geen fluit bij de verklaring waarom die gevoelige snaar wordt geraakt en levert zelfs een massagraf geen gevoel van angst en/of identificatie op maar wel één Colombiaans meisje dat na een aardverschuiving 'live' op tv wegzinkt in de modder. In beide gevallen is het beeld dat men zich van iets vormt, en daarmee de invloed, direct verbonden met de eigen emotie, de eigen persoonlijkheid. Toch kan dat beeld voor een grote groep hetzelfde zijn. Hangt dat af van de informatie zelf? Van de kracht waarmee die wordt verteld of getoond? Van de variërende behoefte aan individualiteit of conformisme? Of van de kracht der omstandigheden?

Zo weet ik niet precies waarom ik altijd een grotere fascinatie heb gehad voor de Eerste dan voor de Tweede Wereldoorlog. Was het omdat die laatste oorlog juist door al die foto's van Bergen-Belsen, al die filmbeelden tijdens geschiedenisles en al die landkaarten met al die gekleurde pijlen aan duidelijkheid weinig te wensen overliet? Kwam het door de tv-beelden van

de Vietnamoorlog, door de begeleidende popmuziek die vol emotie zat, of door de overeenkomst tussen de gekte en zinloosheid in de jungle en de loopgraaf?

Van de Eerste Wereldoorlog had ik een tamelijk scherp beeld, of beter gezegd, een tamelijk scherp gevoel in de maagstreek. Ik had een idee van dat messcherpe moment tussen overmoed en desillusie dat die soldaten moeten hebben gehad als ze hun hoofd boven de loopgraaf uitstaken, een gevoel dat je in de vredige, voorspoedige tijd waarin ik opgroeide, alleen kon krijgen als je boven op de Eiffeltoren op de balustrade ging staan, een flinke hijs marihuana nam of op een verlaten autoweg een 'chicken game' speelde met de brommer.

Ook kon ik me wel iets voorstellen bij die knagende herinnering van de 'war poets' aan dat onduidelijke mengsel van geluk en camaraderie, woede en waanzin, bij hun besef dat ze 'out of this world' waren geweest en dat het leven nooit meer zo zou worden als het was. Maar waarom? Ik kende natuurlijk wat foto's van loopgraven en verwoeste landschappen, van juichende mensen en prikkeldraad, maar je wist dat deze foto's niet het echte gezicht van de oorlog toonden, de afgerukte ledematen, het bloed en in de ingewanden zag je niet, en rook je niet. Bewegende beelden kende ik nauwelijks, archiefbeelden en speelfilms over die Grote Oorlog had ik niet dan bij toeval gezien. Het waren voornamelijk teksten die ik erover had gezien: poëzie, monografieën, oorlogsromans en romans die er indirect over gingen, zoals de *De Toverberg* van Thomas Mann. Net zoals mijn dubbelzinnige betrokkenheid bij de oorlog in Vietnam meer door de emoties van de popmuziek werd bepaald dan door de informatie via de audiovisuele media, door fictie dus, zo werd mijn beeld van de Eerste Wereldoorlog in eerste instantie bepaald door de fictie van schrijvers als Jünger, Remarque en Céline. En door die paar iconische foto's, die net als bij de paddestoelwolk, het belangrijkste níet lieten zien.

Het begrip van feit en samenhang zal later, tijdens mijn studie geschiedenis, ongetwijfeld zijn gescherpt. Hoewel allemaal woorden, had ik toch een beeld voor ogen zoals je krijgt wanneer je het kraaiennest in het Panorama Mesdag beklimt. Met dit verschil dat het beeld in mijn hoofd geen momentopname was maar bewoog, en veranderde op last van nieuw ingevoerde feiten, 1914, 1918, Rusland, Verdun enzovoort. Maar het totaalbeeld bleef betrekkelijk constant.

Enkele jaren geleden ging ik naar het congres 'Film en de Eerste Wereldoorlog', dat een week duurde, honderdenzoveel sprekers telde en tien-

tallen speelfilms, documentaires en vele minuten originele archiefbeelden over die oorlog toonde. Na afloop vroeg ik me af: heb ik het oude beeld nog? Ik geloof van niet. Ongetwijfeld is het beeld op sommige plekken preciezer ingekleurd en aangevuld. En ongetwijfeld is het inzicht in die oorlog en de betekenis ervan vergroot. Tegelijkertijd is mijn Panorama Mesdag op sommige plaatsen vervuild. Gary Cooper heeft de plek ingenomen van de historische Sergeant York en Kirk Douglas is er, in de gedaante van Colonel Dax, bij gekomen hoewel die alleen in Stanley Kubricks film *Paths of Glory* bestaat.

Stilstaande of bewegende beelden kunnen de zelf gevormde indruk van gebeurtenissen in heden en verleden sterker koloniseren dan andere vormen van kennisoverdracht. Journalistiek is overdracht van informatie, wetenschap overdracht van samenhang en verklaring, film is overdracht van illusies. Journalistiek en wetenschap slagen er daarom minder in om gevoelens over te brengen dan film. De Amerikaanse journaliste Martha Gellhorn concludeerde in 1987, na een halve eeuw oorlogsverslaggeving: 'Oorlog was altijd erger dan ik het kon uitdrukken. Altijd.' Zelf geeft ze ongewild een voorbeeld. Ze was bij de bevrijding van Dachau en zat met geallieerde soldaten in de kamer van de nazi-arts. Ze schrijft: 'We zaten in die kamer, in die vervloekte dodengevangenis, en niemand had nog iets te zeggen.'[20]

Sommige historici, zoals Frank van Vree, betreuren de 'visualisering van de historische cultuur' omdat door de versimpeling en dramatisering waartoe televisie en film automatisch zouden leiden de essentiële vragen over het verleden, en de complexe antwoorden erop, ondergesneeuwd zouden raken.[21] Ik schaar mij niet onder dit cultuurpessimisme over 'de moderne tijd'. Er is verlies maar ook winst. Zonder film en televisie zou veel uit het verleden helemaal uit ons blikveld verdwenen zijn, en diverse historische discussies zijn juist door documentaires en speelfilms aangewakkerd. Het punt waar het in deze kritiek om draait is het feit dat de meeste historici er niet in slagen met plastische taal hetzelfde gevoel over te brengen als audiovisuele producties dat kunnen. De populairste historici zijn degene die dat wel konden of kunnen: Johan Huizinga, Lou de Jong, Simon Schama en recentelijk Daniel Jonas Goldhagen. Zij allen schreven 'filmisch', en wisten zo het bijna onbenoembare een vorm te geven.

Net zo moeilijk als het is om sommige zaken te beschrijven, is het om de invloed van visuele indrukken te omschrijven. Soms zijn er letterlijk geen woorden voor. Als het om opperste emoties gaat, zijn voor sommigen alleen muziek, gedichten en romans in staat ze te 'verbeelden'. Maar

gedichten worden nauwelijks meer gelezen. De bewegende beelden van film en televisie hebben hun plaats ingenomen. Die bepalen nu inderdaad in belangrijke mate ons beeld van wat er elders in de wereld gebeurt of is gebeurd. Wellicht is film ook de beste manier om emoties over te brengen. In elk geval zijn bewegende beelden het populairst geworden en hebben politieke leiders er ook het meest in geloofd. Dit geloof dateert van de Eerste Wereldoorlog, de eerste totale oorlog waarin men alles inzette om de overwinning te behalen, dus ook film.

Paul Virilio heeft meermalen betoogd dat oorlog en film sprekend op elkaar lijken. Het gaat in beide gevallen om belichting en bedrog, en om de onvoorspelbaarheid, de verrassing. Sinds de film in staat was te verrassen, viel het in de categorie wapens. Men had ook al snel door dat men dit wapen zowel kon gebruiken om de vijand te verslaan als om het eigen publiek te overtuigen van het nut van de oorlog. En als bewijs voor het nageslacht van het eigen gelijk.

Het is daarom geen toeval dat oud-journalist Joseph Goebbels, de nazi-minister van Propaganda, de beeldvorming even belangrijk achtte als de militaire operaties zelf. In 1943-1944 besteedde hij 8,5 miljoen Reichsmark aan de film *Kolberg* die in januari 1945 in La Rochelle, een van de weinige plekken in Frankrijk die nog in Duitse handen waren, in première ging. Als deze 'grootste film aller tijden' de Duitse soldaten niet alsnog hernieuwde moed gaf, dan moest deze de Amerikanen tenminste op het doek verslaan. Drie maanden later zei Goebbels bij een verplichte vertoning van de film voor officieren in Berlijn: 'Als alles vernietigd is, zal een nieuwe wereld uit de as herrijzen en van de oude zal alleen een film over zijn.' Van de ophanden zijnde vernietiging van Berlijn wilde hij een grootse kleurenfilm. Tegen zijn volk zei hij: 'Ik kan u verzekeren dat het een schitterende en verheffende film zal worden, en omwille van dit vooruitzicht loont het de moeite om vol te houden. Houdt nu stand, opdat over honderd jaar het publiek niet zal joelen en fluiten als u op het scherm verschijnt.'[22]

Vijfenveertig jaar later, tijdens de Golfoorlog, is dit ideaal gerealiseerd door de zegevierende Amerikanen. Via CNN verzorgden zij de live-verslaggeving en produceerden daarmee tegelijkertijd de, tot nu toe, enige historische versie van 'de werkelijkheid'. En net als bij Hiroshima betrof het hier een presentatie van de werkelijkheid die uitblonk door de schijn en het niet-vertoonde.[23]

Ik leg hier zo veel nadruk op de relatie tussen media en oorlog omdat deze voorbeelden de extremen aangeven van de kracht en het gebruik van

de moderne media, en van de perceptie ervan. Zelfs als het gaat om extreme beelden, is de perceptie individueel, waarbij documentaire en fictie, nieuws, verhalen, reclame en emotie zich tot een onontwarbare kluwen hebben vermengd. Dat is van meet af aan zo geweest, vanaf het moment dat de mensen elkaar verhalen gingen vertellen. Wat de moderne tijd betreft, kan men het begin van het publieke debat over de relatie tussen schijn en de werkelijkheid op een jaartal nauwkeurig vastpinnen: 1605. In dat jaar verscheen *Don Quichot* van de Spaanse schrijver Cervantes. De roman leidde tot een heftige discussie over de vraag die sindsdien nooit meer is verdwenen als het gaat om de media, en wel naar het effect op het gemoed en het gedrag van mensen die zich blootstellen aan realistisch lijkende fictie of, zoals tegenwoordig, aan esthetisch vormgegeven gegoten fragmenten werkelijkheid op foto, film en televisie.

De snelle afwisseling tussen flarden werkelijkheid en fictie, en de vermenging ervan, is het belangrijkste kenmerk van deze eeuw geworden. Of het nu om beelden uit het heden gaat, of verbeelding van het verleden: als sommigen denken aan Willem van Oranje krijgen ze Jeroen Krabbé voor ogen. Het eigen geheugen mag al een vorm van fictie zijn, wat anderen via de moderne media in je hersenen willen prenten, is dat nog meer. Alles kan naar believen worden gemanipuleerd door iedereen die daar belang bij heeft: militairen, politici, reclamemensen, filmers, ja, door iedereen die een beeld aan het publieke domein opdringt. Zo is, om met Hayden White te spreken, de verbeelding van de geschiedenis allang tot de geschiedenis van de verbeelding geworden.[24] Omgekeerd kan men zeggen dat interpretatie van het heden een soms op oorlog lijkende strijd is om de verbeelding ervan. De artikelen over 'de strijd om het beeld' in de publieke ruimte gaan hierop in.

Elk uitgedragen beeld is de propaganda voor een gevoel. Of dat gevoel bij de kijker ook bewerkstelligd wordt, of een niet-bedoeld gevoel of zelfs het omgekeerde gevoel tot gevolg heeft, hangt af van de bekwaamheid van de beeldenmaker maar nog meer van het juiste moment waarop en de juiste historische context waarbinnen dat beeld wordt gelanceerd. De kracht waarmee mensen, instellingen, regeringen een voorstelling van zaken geven, maakt natuurlijk wel wat uit – een beeld op CNN heeft een groter bereik dan wanneer jezelf op straat een kunstje doet –, maar niemand weet precies in welke mate mensen er gevoelig voor zijn en waarom.

Alleen met die geheimzinnige wisselwerking tussen de technologische vernieuwingen (auto, pil, pc) en de maatschappelijke constellatie in het al-

gemeen enerzijds en persoonlijke emoties en behoeften anderzijds is de kracht te verklaren die de moderne media, vanaf de komst van de fotografie maar eigenlijk al vanaf de komst van het boek, in sommige tijden, of slechts op sommige momenten, op de samenleving heeft uitgeoefend. Misschien hebben in de almaar aanzwellende visuele stormvloed slechts enkele tv-beelden en foto's iets fundamenteels veranderd aan de wereld en aan het zelfbeeld van de mens. Naast die van Bergen-Belsen, Auschwitz en van Hiroshima wellicht de rechtstreekse televisiebeelden van de eerste landing op de maan die de mensheid definitief deden beseffen almachtig maar alleen te zijn op deze aarde. Deze fundamentele beelden hebben de grenzen duidelijk gemaakt waarbinnen de twintigste eeuwse mens zich mentaal beweegt: tussen de verrassing, de technische almacht en de hoop, de eenzaamheid en de angst, en dat alles in de wetenschap dat wij in het huidige mediatijdperk acteurs en toeschouwers tegelijk zijn geworden. Het is nog te vroeg om te concluderen dat deze toestand heeft geleid tot een grotere verwarring of vervreemding dan vroeger het geval was. Het verlangen naar eigen ervaringen in de werkelijkheid blijft groot, lijkt zelfs weer groeiende.

Want als we de invloed van de visuele media op het individu of de mensheid in haar algemeenheid even terzijde laten en ons richten op de invloed op de groepen ertussen zoals de samenleving of de natie, dan is het nog maar de vraag of 'de media' een autonome invloed uitoefenen of niet meer zijn dan katalysatoren die het gemoed van de groep op bepaalde momenten in een bepaalde richting stuwen. En dat het daarom bij bijvoorbeeld media-hypes interessanter is de mensen en de samenleving te bestuderen dan de hype zelf.

Men kan zich afvragen of 'de media' wel 'the heart of the matter' zijn van de geschiedenis van de afgelopen anderhalve eeuw. Zijn de harde feiten van ons leven, de geografische positie, de sociaal-economische omstandigheden, de politieke constellatie, de fysieke omgeving (mensen, gebouwen, straten en niet te vergeten de mentale geschiedenis die wij zo niet geërfd hebben dan wel met de paplepel ingegoten hebben gekregen en die in de media haar uiting vindt) niet belangrijker dan al die miljarden beelden die we sindsdien te verwerken hebben gekregen? Misschien. Zonder katalysatoren komt evenwel geen mengsel in beweging. En dat de media steeds meer die katalysator vormen staat buiten kijf. Het is dan ook onbegrijpelijk dat in sommige boeken die de afgelopen jaren zijn verschenen over de revoluties in Oost-Europa na 1989 en het opkomende nationalisme daar en elders, zoals bij Ernest Gellner, het woord 'media' in het register soms niet of nauwelijks voorkomt.[25]

Men kan de maatschappelijke effecten van de media dus volledig negeren, zoals Gellner doet, of ze juist doorslaggevend achten voor de moderne mens, zoals schrijvers als Neil Postman doen. Men kan de enerzijds-anderzijds-methode kiezen en, zoals George H. Quester, de effecten ervan op de internationale relaties 'ergens plaatsen tussen die van de rage van de hoelahoep en een culturele atoombom'.[26] Eén ding wordt bij al deze keuzes vergeten, en dat is dat wij, op de rand van de eenentwintigste eeuw, niet langer in staat zijn de media als object buiten onszelf te onderzoeken, maar dat wij allen mediaburgers zijn geworden, onderdeel of zelfs gevangene zijn geworden van een de hele aardbol omvattend medianet. Informatie lijkt niet langer een wapen te zijn, maar een arsenaal waarin we permanent verkeren.

De overstelpende hoeveelheid informatie en vermaak die 'de culturele industrie' sinds het begin van onze eeuw, maar eigenlijk al sinds de communicatierevolutie die tegen het midden van de vorige eeuw inzette, over de mensheid uitstort, heeft van meet af aan verzet opgeroepen. Het grootste verzet kwam van de kant van moralisten, kunstenaars en intellectuelen. Vooral de laatsten, want zij hebben de huidige massacultuur niet gemaakt. De eerste filmmakers waren kermisklanten die in hun tenten en theatertjes het publiek amuseerden. De eerste dagbladen zijn ontstaan buiten de verheven ivoren torens waarin de literaire scheppingsarbeid werd verricht. Radio en televisie waren in den beginne het toevluchtsoord van mislukte journalisten en mislukte toneelspelers. Dat is langzaam maar zeker veranderd, maar de leden van de oude elite hadden wel in de gaten dat de culturele industrie hen 'gebruikt'. In de woorden van Edgar Morin: 'De intelligentsia lijdt niet slechts onder deze vervreemding van haar wezen. Het gaat hier om de hele opvatting van de cultuur en van de kunst, geminacht en achteruit gezet door het ingrijpen van de industriële technieken zowel als door de mercantiele bestemming van hun werk, bedoeld als consumptie voor de massacultuur.'[27]

Men kan zeggen dat dit ook altijd heeft gegolden voor de kunst met een grote K. Alle avant-gardistische kunstenaars, van impressionisten, expressionisten en surrealisten tot de video- en performance-kunstenaars van vandaag, hebben met hun culturele revisionisme de regels, de smaak en de voorkeur van de aristocratische cultuur betwist en zo in de esthetica de weg geopend voor wat eerst triviaal of kinderachtig scheen.[28] Het verschil met de status van de kunstenaars en intellectuelen in het huidige mediatijdperk is echter dat zij niet langer de droom kunnen koesteren zelf de nieuwe smaakmakers te worden. De nieuwe smaakmaker is het publiek, dat deze

uit via de kijkcijfers. Enkele intellectuelen, journalisten en kunstenaars waren sinds de komst van televisie overtuigd van het nut van dit medium bij de artistieke en geestelijke verheffing van het volk. Ze waren in Nederland vooral te vinden bij progressieve omroepen zoals VPRO en VARA. De komst van de commerciële televisie heeft hen nog verder in een minderheidspositie gedwongen. Veel van hun bentgenoten zijn in het afgelopen decennium 'gecapituleerd' voor hét massamedium van deze tijd. De succesvolle soap-schrijver Rogier Proper, in 'the sixties' schrijver in *Vrij Nederland* en *Propria Cures*, is hiervan een sprekend voorbeeld.

Gold de kritiek van de intellectuelen niet de kwaliteit van de visuele cultuur, van pulpbladen tot televisie, dan werd wel de kwantiteit als groot gevaar voor de geestelijke gezondheid gezien. In 1962 schilderde de Amerikaanse historicus Daniel J. Boorstin in *The Image* de gevaren die Amerika in het mediatijdperk bedreigden: 'Het is de dreiging van de onwerkelijkheid. De dreiging van nietserigheid is het gevaar dat de Amerikaanse dromen vervangen worden door Amerikaanse illusies. [..] We lopen het risico het eerste volk in de geschiedenis te worden dat erin is geslaagd om zijn illusies zo levendig, zo overtuigend, zo "realistisch" te maken dat het volk erin kan leven. We zijn het meest geïllusioneerde volk op aarde. Toch durven we niet gedesillusioneerd te raken omdat onze illusies het huis zijn geworden waarin we leven; ze zijn ons nieuws, onze helden, onze avonturen, onze kunstvormen, onze echte ervaring.'[29]

Goed tien jaar later, toen vrijwel iedereen als toerist met een fototoestel om de nek over de wereld trok, hekelde de New Yorkse intellectueel Susan Sontag in *On Photography* het narcistische, koloniale en milieuvervuilende gebruik van de fotografie ('de meest onweerstaanbare vorm van mentale vervuiling') door al deze 'beeldenjunkies' en pleitte zij voor een 'ecologie van de beelden'.[30] Vijf jaar later, in 1978, herhaalde de Amerikaan Jerry Mander al deze nadelen in zijn lange tirade *Four Arguments for the Elimination of Television.*[31] In de jaren tachtig werd zijn landgenoot Neil Postman met zijn boek *Amusing ourselves to Death* dé held van het verzet tegen de audiovisuele vermaakscultuur waardoor de verhevener geachte leescultuur was vermoord.[32]

In de jaren negentig is het verzet ineengeschrompeld tot een handvol krakers en 'hackers' die zich guerrilla-strijders van het 'buitenmediale' noemden. In een uiterst curieus boekwerk, *Media-Archief* geheten, beschreven 'twee jongens en een typemachine' anoniem het werkterrein van deze 'anti-mediale beweging': 'Ze schakelt met haar antimediale sabotages

kortstondig de "media related communications" uit om tijd en ruimte te kreëren voor direkte ontmoetingen op plaatselijk nivo. Deze tijdelijke Autonome Zones dagen de gebeurtenis uit om zich in het hier en nu te ontvouwen, uitgaande van het besef dat een demokratie leeft van werkelijke konflikten, die niet in scene zijn gezet, maar spontaan uitbreken, zonder regieaanwijzingen.' De sabotage bestond hieruit: 'Het slopen van de tentakels van het electriciteitsnet, de ontregeling van telefoon, giromaat, terminals, kamera's en andere werktuigen van de normale repressie, het binnensluizen van virussen en wormen in mainframes en netwerken vormden de experimentele fase om de media op afstand te houden. Ze waren een uitdrukking van de wil tot werkelijkheid. Romantiek maar dan op toeristische grondslag.'[33]

Het bleef romantiek, de proliferatie van media is slechts in een nog hogere versnelling verder gegaan, en deze neemt – video, mobiele telefoon – een steeds persoonlijker vorm aan. De concentratie van mediamacht in handen van enkele mediamogols is volgens de Amerikaanse successchrijver Michael Crighton de laatste stuiptrekking van de tendens die Edgar Morin begin deze eeuw liet beginnen. In een rede in 1993 voorspelde Crighton: 'Today's mass media is tomorrow's fossil fuel.'[34] De mens zou voortaan via internet in zijn eigen behoeften voorzien.

De reactie van menig intellectueel op deze meest recente ontwikkelingen is een dubbelzinnige. Zij haasten zich de zegeningen van internet te prijzen, en tegelijk omarmen zij de televisie, nu deze in de traditionele gedaante, op sterven na dood is. Nu worden plotseling nostalgische gevoelens gekoesterd over de oude, vertrouwde televisie als enig overgebleven bindmiddel in de steeds individueler en anoniemer wordende maatschappij. Het liefst zouden zij de media willen reduceren tot één prime time kwaliteitskanaal, iets waar een verlangen uit spreekt naar de onderwerping van de media aan een ordening die vaste bakens biedt voor een leven in verantwoordelijkheid.[35] Het is een illusie. Het duo vernietiging en modernisering, dat de motor vormde van de twintigste eeuw, zal zijn werk blijven doen, en in het huidige mediatijdperk kan dit ook zonder veel bloedvergieten verlopen.

Alle zorgen om de ontbindende krachten die de nieuwe en de nieuwste media teweegbrengen in de maatschappij, lijken meer ingegeven door de afnemende rol van de zelfbenoemde elite dan door de feitelijke gang van zaken in de samenleving. De 'krijgers van de anti-mediale beweging' die begin jaren negentig hun kortstondige strijd voerden voor direct contact,

hebben in dit opzicht gelijk gekregen. Er is de afgelopen jaren sprake van een uitgezakte mediaproductie: hoe voller de media worden, des te sterker wordt het gevoel van Boorstins 'nietserigheid'. De reactie is overal zichtbaar. De behoefte om de visuele kolonisatie van het persoonlijk leven tijdelijk een halt toe te roepen neemt toe. Er worden meer boeken verkocht dan ooit. Het verlangen naar direct contact met de medemens, op straat, in het stadion, heeft zelfs extreem te noemen proporties aangenomen. Elke dag een festival!

Wat is dus de tendens rond de millenniumwende? Dat de mens te veel hoort en ziet, en te weinig voelt? Het lijkt erop. Naast de factoren van gewenning, afstomping en weigering met een permanent schuldgevoel te moeten leven, is het een feit dat de mens bijna voortdurend omringd wordt door technische audiovisuele media. En aangezien het voelen het centrale zintuig is, wordt dit zintuig blijkbaar niet voldoende bevredigd door de moderne media. De media, van krant tot internet, proberen aan die behoefte naar gevoel wel te voldoen, maar een belangrijker ontwikkeling is de kennelijk toenemende behoefte aan werkelijkheid, aan werkelijk fysiek contact, op straat op koninginnedag, op vakantie, in het stadion, tijdens het popconcert, en aan het molesteren van anderen. De kracht van de 'wil tot werkelijkheid' uit zich in positieve zin in het sturen van 'waarnemers' bij verkiezingen of strijd in verre oorden en in directe liefdadigheidsacties voor hongerenden, eveneens ver weg. In negatieve zin is direct geweld de ultieme behoefte om het eigen gevoel te bevredigen. Zo bevestigt de huidige trend mijn overtuiging dat de mensen zien wat ze willen zien, en dat wat ze willen zien wordt aangedreven door de emotionele behoeften in het dagelijkse bestaan.

Omdat media een container zijn geworden waarin zo'n beetje de hele wereld gestopt kan worden, komt onderzoek naar 'de media' steeds meer neer op integrale geschiedschrijving, niet alleen van de werkelijkheid maar ook van de fictie. Dit is een schier onmogelijke taak. Daarom bestaat deze bundel naast bespiegelingen vooral uit beschrijvende historische artikelen over de audiovisuele media. Het audio-gedeelte kon hierbij helaas niet of nauwelijks aan de orde kon komen. Dit is jammer omdat de kracht van film, video, televisie en ook internet behalve uit beelden nog altijd voor een groot gedeelte uit het gesproken woord en andere klanken bestaat.

De audiovisuele media vormen zo'n grote uitdaging voor historici omdat wij zijn opgeleid in het bestuderen van vooral schriftelijke bronnen. Deze onderzoekstechniek is volstrekt ontoereikend als het gaat om het duiden van de betekenis van de moderne media. We beseffen dat we midde-

len moeten aanwenden die de traditionele wetenschapper vreemd zijn en dichter liggen bij de middelen die de kunstenaar hanteert om zijn visie op zichzelf of de wereld vorm te geven. Nu houdt de historicus, zeker een historicus die zich bezighoudt met media en cultuur, toch al het midden tussen een wetenschapper en een kunstenaar, maar bij het bestuderen van de media ontkomt hij er niet aan eigen instinct en gevoel voor de dingen en de samenhang ervan meer aan te spreken dan bij de bestudering van minder diffuse onderwerpen het geval zou zijn.

Bij sommige schrijvers over de media leidt hun gevoel ertoe de vlucht naar voren te kiezen, weg uit de complexiteit van de wisselwerking tussen media en maatschappij. Zij komen, zoals Neil Postman, met knallende stellingen. Misschien niet eens zozeer vanuit de wetenschap dat simpele boektitels een grotere kans op een kassucces bieden, misschien is het de behoefte aan een duidelijke rode draad om niet in het spreekwoordelijke moeras te belanden. Ik heb niet voor deze aanpak gekozen, ervan overtuigd dat één theorie opstellen over de media net zoiets is als een theorie formuleren over aanstaande donderdag of over het weer. De complexiteit van de wisselwerking, en de veranderlijkheid van de uitkomst ervan, zijn voor mij het uitgangspunt geweest sinds ik me met het thema ben gaan bezighouden.

Wat wel met stelligheid gezegd kan worden is dat de visuele beelden, film en televisie voorop, op een twintigste eeuwse manier vorm hebben gegeven aan onze verlangens en aan ons zelfbeeld. Dat heeft soms eensgezindheid tot gevolg gehad, soms strijd, maar het betekende altijd dat wij daadwerkelijke deelnemers zijn geworden aan de 'media-gemeenschap', hoe beperkt of hoe ruim we die ook definiëren.