



## Stieglers deconstructie van de film. Op zoek naar een agogische relevantie.

Eindwerk voorgelegd voor het behalen van de graad van Master in de Agogische Wetenschappen door

**Verhoeven Kenneth**

Academiejaar 2013-2014

Promotor: Prof. Dr. Luc Deneulin  
Begeleider(s): Dr. Tom De Mette







SAMENVATTING MASTERPROEF

(na het titelblad inbinden in de masterproef + 1 keer een afzonderlijk A4-blad)

**Naam en voornaam: Verhoeven Kenneth**

**Rolnr.: 98869**

**KLIN**   
**AO**   
**ONKU**   
**AGOG**

**Titel van de Masterproef: Stieglers deconstructie van de film. Op zoek naar een agogische relevantie.**

**Promotor: Prof. Dr. Luc Deneulin**

**Samenvatting:** (300 woorden)

In deze masterscriptie wordt het concept deconstructie van Jacques Derrida toegepast op film aan de hand van de filosofie van Bernard Stiegler. Er wordt onderzocht in welke mate het softwareprogramma 'Lignes de Temps' dienst kan doen als educatief instrument binnen het werkingsveld van de kunsteducatie, televisiestudies en de cultuur agoog. Aan de hand van een literatuurstudie schetst de thesis een brede en verkennende blik op de mogelijke toepassingen op het gedachtegoed van Stiegler. Vervolgens wordt er met behulp van een deconstructieve aanpak een theorie gevormd die veronderstelt dat nieuwe technologische toepassingen, zoals Lignes de Temps noodzakelijk zijn om het kapitalisme en het daaruit voortkomende passieve consumentisme te bestrijden, dit door ons een kritische bril aan te reiken. In de discussie wordt er bijgevolg gesteld dat film als verhalend medium belangrijk is voor de creativiteit en verbeeldingskracht van de mens. Daarom moet er meer en dieper ingegaan worden op de capaciteiten, maar tevens de gevaren van beeldcultuur. Bewustwording en het leren gebruiken van montage is hierbij een essentieel gegeven dat door Stiegler, Lignes de Temps en in deze thesis nagestreefd worden.

*"We shape our tools and thereafter our tools shape us"*

(Marshall McLuhan)

# Voorwoord

Voor u ligt een masterproef, geschreven door een toekomstige master Agogische Wetenschappen aan de Vrije Universiteit Brussel. Als toekomstig cultuur agoog ben ik in deze masterproef op zoek gegaan naar een combinatie van filosofische theorieën met filmeducatie, met de intentie om mijn interesse op beiden vlakken verder uit te diepen. Op die manier hoop ik mijn kennis over film verder te ontwikkelen, ook naar mijn verdere carrière toe. De titel van dit werkstuk *Stieglers deconstructie van film: op zoek naar een agogische relevantie* tracht dit idee reeds weer te geven.

In de probleemstelling geef ik een visie op de hedendaagse situatie op vlak van beeldcultuur. Een Westerse burger wordt in deze tijd overladen met beelden, op televisie, op internet, op straat en ga zo maar door. Sommige beelden vanuit artistieke overwegingen, maar veel zijn voor commerciële doeleinden bedoeld. Aangezien dit het denken en doen van de mens mee bepaald, opper ik in deze thesis voor een kritische benadering die ook tot nut kan zijn voor de agoog.

De ontdekkingstocht, die ik afgelopen jaar heb gemaakt is niet zonder de nodige hindernissen genomen. Daarom zou ik in dit voorwoord verschillende personen willen bedanken die mij geholpen hebben door de nodige 'knowhow' mee te geven en mij gesteund hebben in momenten van twijfel. Ik denk aan mijn promotor Luc Deneulin en mijn begeleider Tom De Mette voor hun kennis en geloof in deze masterproef, maar ook de VUB die mij gevormd heeft als de agoog die ik nu ben. Voor de steun en toeverlaat wil ik verder mijn ouders en vriendin bedanken. Zonder hen was het veel moeilijker geweest om te staan waar ik nu sta.

Ik hoop dat deze thesis een verhelderende instap is naar het boeiende gedachtengoed van Bernard Stiegler en het softwareprogramma Lignes de Temps.

Kenneth Verhoeven

15 mei 2014

# Inhoudsopgave

<b>VOORWOORD</b>	<b>V</b>
<b>1. PROBLEEMSTELLING</b>	<b>1</b>
<b>2. OPBOUW MASTERPROEF</b>	<b>3</b>
<b>3. JACQUES DERRIDA'S DECONSTRUCTIE</b>	<b>5</b>
<b>3.1. WAT IS DECONSTRUCTIE?</b>	<b>5</b>
<b>3.2. DECONSTRUCTIE IN DE FILOSOFIE OVER KUNST</b>	<b>6</b>
<b>4. STIEGLER</b>	<b>8</b>
<b>4.1. STIEGLER EN DERRIDA</b>	<b>8</b>
<b>4.2. HET TECHNISCHE SUPPLEMENT VAN DE MENSHEID</b>	<b>9</b>
<b>4.3. HET MNEMOTECHNISCHE GEHEUGEN</b>	<b>10</b>
<b>4.4. HET FARMACOLOGIE VAN DE HEDENDAAGSE TECHNIEK</b>	<b>11</b>
<b>4.5. DE AMATEUR ALS LIEFHEDBER</b>	<b>14</b>
<b>4.6. DE FILMLIEFHEDBER ALS AMATEUR</b>	<b>16</b>
<b>4.7. WAAROM FILM?</b>	<b>16</b>
<b>5. LIGNES DE TEMPS</b>	<b>20</b>
<b>5.1. WAT IS LIGNES DE TEMPS?</b>	<b>20</b>
<b>5.2. LIGNES DE TEMPS IS EEN PARTITUUR VAN FILM</b>	<b>21</b>
<b>5.3. EEN HANDLEIDING</b>	<b>21</b>
5.3.1. STARTEN EN OPSLAAN VAN EEN PROJECT	22
5.3.2. NAVIGEREN DOOR HET PROGRAMMA	22
5.3.3. EEN EIGEN TIJDLIJN MAKEN	23
<b>5.4. IN DE CONTEXT VAN KUNST- EN BEELDEDUCATIE</b>	<b>23</b>
<b>5.5. IN DE CONTEXT VAN TELEVISIESTUDIES</b>	<b>25</b>
<b>5.6. DOOR DE OGEN VAN EEN (CULTUUR) AGOOG</b>	<b>26</b>
<b>6. DE ROL VAN DE AGOOG</b>	<b>28</b>
<b>6.1. LIGNES DE TEMPS ALS AGOGISCH MEDIUM</b>	<b>28</b>
<b>6.2. POSTMODERNE FILOSOFIE EN KUNSTEDUCATIE</b>	<b>29</b>

<b>6.3. OP ZOEK NAAR DE AGOGISCHE RELEVANTIE</b>	<b>30</b>
<b>7. CONCLUSIE EN DISCUSSIE</b>	<b>33</b>
<b>8. BRONNENLIJST</b>	<b>36</b>
<b>9. BIJLAGEN</b>	<b>40</b>

# 1. Probleemstelling

Vanuit tal van hoeken van de academische wereld wordt erkend en onderzoek gedaan naar het feit dat wij, als leden van de westerse maatschappij, overstelpt worden door beeldcultuur (Swinnen, 2010). Omwille van de snelle technologische vooruitgang, die we de laatste honderd jaren kennen en geuit wordt in de alom tegenwoordigheid van internet, televisie en andere digitale media, heeft er zich een ingrijpende transformatie plaatsgevonden die in alle aspecten van ons dagelijks leven voelbaar zijn (Swinnen & Deneulin, 2011). Er is wereldwijd een sterke stijging van het aantal uren dat we met z'n allen achter tal van beeldschermen doorbrengen (Stiegler, 2010).

We kunnen stellen dat audiovisuele media ons denken en doen sterk sociaal en cultureel oriënteert, omdat de aanwezigheid van massamedia niet meer weg te denken is (Vos, 2002). Tussen de bergen van informatie, die we via allerhande massamedia voorgeschoteld krijgen, is het aan de mensen zelf om te selecteren en te bepalen welke informatie te gebruiken om onze kijk op de wereld te construeren. Met andere woorden, het menselijk handelen is oorzaak en gevolg van zijn zingevingprocessen met betrekking tot de werkelijkheid, waarvan mediagebruik een onderdeel is.

“Viewers cannot absorb images any more than they absorb reality. Instead they undertake a perceptual dialogue, seeing in part what this schemas encourage them to seek out, and in part what the artist’s shaping of cinematic form encourage them to see” (Nadaner, 1985, p. 126).

Vanuit cultuurfilosofische hoek wordt de huidige situatie vaak bekritiseerd, omdat de massa door een commerciële machine afgestompt wordt en het onderscheid tussen digitale en de echte werkelijkheid niet meer altijd bewust wordt ervaren (Vande Velde, 1992). De grens tussen de twee vervaagt. Bernard Stiegler sluit zich aan bij deze opvattingen. Hij ziet voor digitale technologie, zoals televisie en internet een sleutelrol weggelegd, maar is eveneens argwanend. Hij ziet deze als mogelijke vernietiger van de kritische geest, gemanipuleerd door het gedachtengoed van een driftmatig kapitalisme. Massamedia en de tv, in het bijzonder, zijn volgens hem niet de vorm van democratie wat men ons wil doen geloven, maar een vorm van dictatuur (Swinnen & Deneulin, 2011). Daarom Stiegler zijn overtuiging om de belangrijke rol van cultuurindustrieën te beklemtonen, en tevens actief te stimuleren (Crogan, 2006). Dit laatste is een interessant vertrekpunt voor analyse dat we verder zullen behandelen.

Omwille van het feit dat hedendaagse media een significante drager zijn van inhoud en een perceptie op onze leefwereld vormen, is het vanuit agogische overwegingen belangrijk om de betekenis van beelddeducatie na te gaan. De moderne mens is in een staat van quasi-ongeletterdheid met betrekking tot het beeld. Derrida vergelijkt het met de taalvaardigheid van het gesproken en geschreven woord die nooit universeel is gedeeld geweest met een gehele bevolking (Derrida & Stiegler, 2002). Mensen stellen zich nog maar weinig vragen naar de intentie die achter de beelden schuilgaan, of naar de betekenis en het symbolisme van de tekens die het beeld



bevatten. Beeldtaal, en meer specifiek de filmtaal, worden door het grote publiek slechts oppervlakkig begrepen, bijgevolg is de beheersing van deze taal slechts in te beperkte kringen gekend (Vos, 2002).

Voor Stiegler is beelddeducatie in grote mate de educatie van film in combinatie met filosofie. Film en video, in deze thesis beschouwd als kunstvorm, tegenover de commercieel georiënteerde televisie. Of film en video als kritische opponent in de filosofische betekenis van het woord. Niet als aanklacht, maar als een analytisch, synthetisch instrument ter bevordering van een methodiek. Hiervoor grijpt Stiegler terug op het begrip 'deconstructie' van Jacques Derrida. Door de structuur van een medium te willen bloot te leggen, is het volgens hem mogelijk beeldcultuur op een efficiëntere manier te leren lezen. Hieruit volgend dat de boodschap van bijvoorbeeld een film- of televisiemaker en zijn kijk op de maatschappij sneller kan ervaren en begrepen worden door de toeschouwer.

Stiegler gelooft, als marxist, dat het kapitalisme op zijn grenzen botst door zijn eigen tegenstrijdigheden. Als samenleving moeten we op zoek gaan naar kritische alternatieven en creativiteit is hierbij een significant gegeven. Om creativiteit te stimuleren moeten mensen cultureel opgevoed worden, waardoor ze hun eigen interpretaties en ideeën leren delen in dialoog met anderen. Het door Stiegler en 'Institut de Recherche et d'Innovation' (IRI) ontwikkelde softwareprogramma 'Lignes de Temps' is een interessante manier om kritisch naar beelden te leren kijken en te delen met anderen, omdat het een educatief programma is dat via het internet opgedane kennis deelt met filmliefhebbers (Swinnen & Deneulin, 2011).

## 2. Opbouw masterproef

In deze thesis wordt er vertrokken van een definitie van Derrida zijn concept deconstructie. Aan de hand van een dialectiek die zo dicht mogelijk tracht aan te leunen bij datgene wat Derrida zelf onder het begrip verstaat. Het begrip breidt zich in het tweede hoofdstuk uit naar de context van de kunst, waarbij we een theoretisch kader bekomen die de Westerse metafysica in de kunst wil ontmantelen. Op die manier wordt er aangetoond wat Derrida met deconstructie het aantonen van wisselende contexten bedoeld, en bijgevolg de 'bijzaak' op minstens gelijke voet met de 'hoofdzaak' moet worden gezien.

In het volgende hoofdstuk introduceren we Bernard Stiegler, die promoveerde bij Jacques Derrida, en die op basis van een deconstructief handelen zijn eigen visie op de samenleving heeft gecreëerd. Daar waar Derrida doorheen zijn carrière steeds op het meer abstracte niveau is blijven 'steken', maakt dit hoofdstuk duidelijk dat Stiegler het gedachtengoed van zijn leermeester ontgroeid is en doorheen zijn loopbaan op zoek is gegaan naar concretisering. Door de gelijkenissen en verschillen tussen deze twee filosofen te vermelden, wordt er in dit deel een eerste aanzet gegeven naar de standpunten van Stiegler.

Daarna volgt de basis van Stiegler zijn filosofie, waarin de mens zijn metafysica ontgroeid is en in wezen beperkt is. Hij vertrekt vanuit de idee dat de mens een gebrekkig wezen is dat doorheen zijn evolutie altijd heeft moeten teruggrijpen op 'technische' instrumenten en andere prothetische hulpmiddelen om de leegte in zijn bestaan op te vullen. Vervolgens wordt er beklemtoond dat het noodzakelijke supplement altijd van een technische aard is, waarmee Stiegler duidt het op het 'extrabiologische'. Het is uniek aan de mensheid om via technische media, zoals het schrijven op papyrusrol, de boekdrukkunst en andere cultuurproducten, een geheugen te veruitwendigen dat de beschaving van de mens beschrijft en construeert. Stiegler geeft aan dit fenomeen de naam 'mnemotechniek', wat wil zeggen dat via het gebruik van techniek het geheugen deels uitwendig wordt opgeslagen.

Een ander belangrijk begrip dat we hier aan koppelen is de idee van 'farmacologie', dat Stiegler overneemt van Plato. Hiermee verwijst hij naar techniek als een metaforisch medicijn voor de mensheid dat zowel een intrinsiek destructieve kracht voor de mens is, maar tevens zijn positieve helende kracht kan hebben. Dit omdat de techniek zich gaandeweg aan een kapitalistische marketingmachine heeft gehecht, met als gevolg dat er volgens Stiegler een hedendaagse geestelijke malaise plaatsvindt die het autonoom kritisch denken heeft vernietigd.

Om dit te bestrijden wordt er in het daaropvolgende hoofdstuk de idee van de amateur geïntroduceerd, die een sleutelrol heeft in Stiegler zijn streven naar verandering. Het is de amateur die in de eerste plaats vanuit een authentieke passie vertrekt en zich daarbij loswrikt van het passieve consumentengedrag. Omdat de liefde, voor bijvoorbeeld film, de wil creëert om een betekenisvolle bijdrage te leveren. Om die reden wordt er vervolgens de link gelegd met de film liefhebber, die Stiegler zelf ook is. In samenwerking met het IRI heeft hij een softwareprogramma ontwikkeld, genaamd Lignes de Temps, waarmee hij de kennis en

instrumenten wil aanleveren die aanzetten tot een kritische analyse en deconstructie van reproduceerbare temporele objecten, zoals televisieprogramma's en film.

Een laatste vraag bij dit eerste deel is waarom de keuze voor film de meest significante is. Het antwoord is volgens Stiegler eerst en vooral omdat de mens altijd door verhalen is gefascineerd geweest. Daarenboven is het verhaal willen doorgeven, een belangrijk vervolg van dat luisteren naar verhalen. Ook is het zo dat de hedendaagse film symbool staat voor de existentiële crisis van jongere generaties, omdat het artistieke aspect vaak is moeten wijken voor het commerciële van de Hollywoodindustrie. Hierdoor beschouwt Stiegler de film als het reproduceerbare temporele object bij uitstek om de sterktes en zwaktes van hedendaagse beeldcultuur bloot te leggen.

Vervolgens introduceren we het softwareprogramma Lignes de Temps door middel van een korte beschrijving, gelijklopend met de eigen beschrijving van Stiegler. Verder vergelijken we het gebruik van het programma met een muziekpartituur om te duiden op het feit dat men na een analyse of deconstructie, aan de hand van tijdslijnen een grafische vormgeving van de beeldensequenties verkrijgt. Dit vergemakkelijkt het overschouwen van de film en de communicatie tussen de gebruikers. Het derde hoofdstuk is een handleiding voor de basisfuncties van de software. Eindigen doen we dit deel met Lignes de Temps te bespreken in de context van kunst- en beeldeducatie, televisiestudies en de agogiek.

In het laatste deel zetten we de stap naar de leefwereld van de (cultuur)agoog door de brug tussen de filosofie en de kunsteducatie te leggen. Eerst wordt er met behulp van de doelstellingen van kunstzinnige vorming aangetoond dat Lignes de Temps een instrument voor de agoog is ter begeleiding van de kunst- en filmeducatie. In 6.2. en 6.3. geven we een postmoderne kijk op het begrip verbeelding, door vanuit een filosofisch en kunsteducatief perspectief na te gaan wat de kracht van verbeelding is en waarom de mens deze creativiteit in het dagelijkse leven nodig heeft. Ten slotte is het belangrijk te kijken in welke processen de agoog een meerwaarde kan bieden om de gemaakte filosofische en educatieve bedenkingen te begeleiden en te integreren in de context van levenslang leren.

### 3. Jacques Derrida's deconstructie

#### 3.1. Wat is deconstructie?

De term deconstructie wordt steeds meer gebruikt en het vindt toepassingen in een steeds breder academisch veld. Het blijft echter een begrip dat moeilijk te omvatten is. De grondbeginselen van het begrip zijn gelegd door de Franse filosoof Jacques Derrida. Doorheen zijn carrière heeft hij zich steeds kritisch opgesteld tegenover begrippen die we eenduidig zouden kunnen begrijpen. Zo ook tegenover zijn 'eigen' term deconstructie. Begrippen en termen die men tracht te vereenzelvigen met deconstructie worden door hem steeds van de hand gedaan. Volgens Derrida kan deconstructie geen eenduidige term zijn en doorheen de jaren pleitte hij steeds vaker om het woord in zijn meervoud te gebruiken (Oger, 2005). Dit zorgt ervoor dat de context waarin het gebruikt wordt, een belangrijke factor is om te bepalen welke dekking de term aanneemt.

Toch is het in de context van deze thesis belangrijk om tot een bruikbare definitie van deconstructie te komen. Door een dialectiek van 'wat het wel is' en 'wat het niet is' te hanteren, zal het duidelijker worden waarom een deconstructie uitvoeren een meerwaarde kan zijn in verschillende disciplines zoals de architectuur, literatuurwetenschappen, theologie enzovoorts (Oger, 2005). Oger (2005) hanteert deze dialectiek in *Derrida, een inleiding*, en tracht trouw te blijven aan zijn soms abstracte opvattingen.

Ten eerste is deconstructie volgens Derrida geen analyse, maar eerder een demontage. Het verschil zit in het feit dat een analyse tot een volledige verheldering wil komen, die intrinsiek eindig moet zijn. Een demonteren daarentegen moet zich steeds opnieuw hernemen en is dus intrinsiek oneindig. Eindigheid impliceert het vinden van een waarheid, waardoor het metafysisch denken niet meer veraf is. Het is bijgevolg de demontage die een structuur blootlegt en zo de metafysica zelf deconstrueert.

Deconstructie is daarnaast, volgens Derrida, een 'disseminatie': een ontbinden van structuren na ze te hebben blootgelegd. Hieruit vloeit een kracht van verandering om met de verwezenlijkte dislocatie nieuwe composities te gaan maken. Door het begrip deconstructie te identificeren met demontage en disseminatie, wijzen we op een weergeven van de broosheid van structuren. Het wil 'de' waarheid ontbinden, maar is vervolgens geen vorm van hermeneutiek. Zo heeft een object dat we deconstrueren geen betekenis an sich. Deconstructie toont aan dat interpretaties weinig nut hebben en geen zoeken naar waarheid zijn, hier gaat de hermeneutiek wel van uit. Derrida gebruikt in deze context graag het woord disseminatie, wat zoveel betekent als verspreiding, uitbreiding, verstrooiing.

Ten derde blijkt dat Derrida deconstructie niet als een methode in de strikte zin van het woord zag. Het is geen vaste procedure die academisch kan vastgelegd worden. Volgens hem kan deconstructie geen overzichtelijk geheel van conventies zijn, maar moet het zich steeds aanpassen aan een veranderende context. Dit zorgt ervoor dat de term een graag gebruikt woord is bij

postmodernisten, maar ook hier heeft Derrida ten slotte zich steeds tegen verzet omdat meerduidigheid door een veranderende context opnieuw te dicht bij onder andere de hermeneutiek zou aanleunen.

Toch heeft deconstructie paradoxaal ook zijn gelijkenissen met het postmoderne denken. Beide gaan er bijvoorbeeld van uit dat alles tegelijk oud en nieuw kan zijn. Derrida voert een deconstructie uit op elke vorm van periodisering. Bovendien brengen beiden graag hiërarchieën aan het wankelen en willen zowel postmodernisten als Derrida evidenties in vraag stellen. Als men hier verder tussen de regels leest, zal het duidelijk worden dat er verschillende overlappings met het postmodernisme zijn, die ervoor zorgen dat deconstructie en het postmoderne denken een graag geziene combinatie is. Wat impliciet ook hun gedachtengoed ondersteunt.

Kortweg kan men stellen dat deconstructie datgene is wat verstaan wordt onder de verzameling van alle commentaren, zowel beeldend als via woorden, die de constructie van elk cultuurproduct en cultuur in het algemeen, tracht bloot te leggen door de verwevenheid ervan aan te tonen. Dit gegeven impliceert namelijk het postmoderne gedachtengoed dat culturele gebruiken relativeert, aangezien het deconstructief handelen het verborgene en de ontstane leemten weergeeft (Elias, 2006)

### 3.2. Deconstructie in de filosofie over kunst

Voor Derrida is deconstructie zoals schrijven in de marge of de rand (Elias, 2011). Het kaderbegrip is een belangrijk element in zijn filosofie over het tekstuele. Zijn idee van het kader is ook toepasbaar als deconstructie op een kunstobject of algemeen genomen, de kunst zelf. Kunst, bekeken als tekst, draagt bij aan Derrida zijn doel om de Westerse metafysica te ontmantelen. Omdat kunst, vaak vanuit de periferie, de beste manier is om de afwezigheid van dé waarheid aan te tonen (Elias, 2011). Deze gedachte komt voort uit de idee dat een tekst of eender welk (kunst)object een netwerk van verwijzingen is dat zonder dit weefsel van verwijzingen niet zou bestaan.

“In deconstruction, the critic claims there is no meaning to be found in the actual text, but only in the various, often mutually irreconcilable, ‘virtual texts’ constructed by readers in their search for meaning” (Ibanez & Rueda, 2013, p. 2).

Het kader omlijst letterlijk een tekst of kunstwerk, waardoor de waarheid ook metaforisch ingesloten zit. Het is de deconstructie die het kader als het ware geleidelijk aan binnendringt en transparant maakt om op die manier de veilig ingesloten waarheid te demonteren en een textuur van referenties bloot te leggen (Elias, 2011). Opnieuw wil Derrida met zijn deconstructieve handeling aantonen dat de context van groot belang is voor de betekenisinvulling van een ‘teken’ of ‘betekenaar’. De filosofie van het kader en de kunst haalt hij bij Kant. Deze laatste hanteerde een filosofie die kaders rondom de kunst plaatste, zo hoopte hij tot een meer gerechtvaardigd esthetisch oordeel te komen (Elias, 2011).

Een filosofie van de esthetiek schrijven, was geen doel van Derrida toen hij Kants filosofie, en meer bepaald zijn *Kritik der Urteilskraft* (1790) ter handen nam. Hij wou eerder een soort 'schrijven in de marge' gebruiken die de ideeën van Kant deconstrueert en transformeert tot een opbouwend en praktisch bruikbare kunstkritiek. In *La vérité en peinture* schrijft Derrida een commentaar rondom Kant zijn werk als een 'discours sur le cadre', letterlijk en figuurlijk te interpreteren (Oger, 2005). Door op die manier te handelen, ontstaat ook met Derrida een vorm van kunstfilosofie die een theoretisch kader biedt om artistieke werken beter te begrijpen. Met andere woorden een kader waarmee we tekens leren lezen en mogelijke richtlijnen geven ter interpretatie van bijvoorbeeld een schilderij of film.

Een verhelderend begrip om de idee van het kader te verhelderen, is een 'parergon':

"Zelfs wat men ornamenten (parerga) noemt, dat wil zeggen wat niet, innerlijk als bestanddeel, tot de gehele voorstelling van het object behoort, maar slechts uiterlijk als toevoegsel, en wat het welbehagen van de smaak vergroot, doet dit toch ook slechts door zijn vorm: zoals de omlijsting van de schilderijen" (Oger, 2005, p. 148).

Derrida vertaalt het begrip parergon als bijvoegsel of supplement. Hij verwijt de canonieke filosofen, zoals Plato, de bijzaak altijd als minderwaardig tegenover de hoofdzaak te hebben aanzien. Hierdoor heeft de deur voor het metafysisch denken, steeds op een kier gestaan doorheen de Westerse geschiedenis. Net zoals deconstructie, is dit gegeven van het supplement heel belangrijk in Derrida zijn filosofie: "Het supplement voegt iets of vult aan, maar vervangt ook, staat in de plaats van iets (...) in tegenstelling tot het complement wordt het supplement een extern toevoegsel genoemd" (Elias, 2011, p. 188).

Een voorbeeld van een kunstenaar die rond dergelijke filosofie werkt, is David Claerbout. Deze als schilder opgeleide Belgische artiest werkt veel met videokunst en installaties. Met zijn werk wil Claerbout het vluchtige weergeven waarin geen plaats is voor 'werkelijkheid'. Hij omkadert letterlijk zijn beelden met rechthoekige boorden om de toeschouwer bewust te maken van de wisselende betekenis, afhankelijk van de meegegeven context of kader (Instituut voor beeldende, audiovisuele en mediakunst [BAM], n.d.). In een artikel over Claerbout zijn oeuvre verwoordt Christophe Van Eecke het zo:

"Alles is tot in detail georkestreerd, [...] die uiteindelijk ook de kunstmatigheid van de situaties blootlegt omdat ze het alledaagse een onwereldse intensiteit geeft. Deze kanteling is cruciaal voor Claerbout omdat het besef van de onechtheid van het gebeuren de toeschouwer bevrijdt. Film (en als bewegende beelden zijn Claerbouts werken onmiskenbaar filmwerken) nodigt de toeschouwer altijd uit om zich te identificeren met de personages en het gebeuren. De nadrukkelijke kunstmatigheid van Claerbouts werken ondermijnt die identificatie. En dat is een bevrijding van de toeschouwer, die niet langer in een bepaalde interpretatie, relatie of lectuur van de beelden wordt gedwongen. Plots kan het allemaal ook gewoon mooi zijn. Of zich vullen met betekenissen die zich spontaan aandienen" (Van Eecke, 2011).

## 4. Stiegler

### 4.1. Stiegler en Derrida

Derrida is inspirator en tevens leermeester van Bernard Stiegler, beiden zijn beïnvloed door dezelfde canonieke filosofen waaronder Nietzsche, Husserl en Heidegger. Veel elementen en ideeën zijn dan ook bij allebei de wijsgeren terug te vinden, maar worden weliswaar op een andere manier toegepast. Graag gebruikte begrippen bij Derrida, zoals het supplement en deconstructie worden door Stiegler in een nieuwe context gebruikt en hebben dankzij hem nieuwe toepassingsgebieden gevonden (Lemmens, 2011). Deze termen zijn, anders gezegd, door Stiegler uit de abstractie gehaald en hebben hun weg naar het maatschappelijke denken gevonden.

Volgens Neto (2012) gaan veel van Derrida zijn werken waaronder *Of Grammatology*, *Plato's Pharmacy* en *Freud and the Scene of Writing* over de deconstructie van de grenzen die tussen het innerlijke en het uiterlijke van het menselijke lichaam bestaan. Deze deconstructie loopt parallel met het ontmantelen van de hiërarchie die tussen het spreken en het schrijven bestaat. Plato heeft het schrijven steeds als een overbodig hulpmiddel van het geheugen beschouwd. Schrijven is artificieel en doet het geheugen aftakelen. Schrijven is volgens hem inferieur en is slechts een afbeelding van een afbeelding.

Zowel bij Plato, als Derrida wordt schrijven als een gevaarlijk instrument beschouwd, eigen aan de mens. Dit noemen beiden een 'pharmakon', een extern middel dat iets kan bijdragen, maar ook kan zorgen voor een negatieve transformatie, een ander voorbeeld zijn geneesmiddelen. Plato ziet een pharmakon daarom als een gevaarlijk supplement (Neto, 2012). Het schrijven kan het geheugen alleen maar verder doen verwijderen van de werkelijkheid of de waarheid. Terwijl bij Derrida het pharmakon als iets positief wordt beschouwd, juist omdat het de potentie tot verandering heeft en de metafysica op die wijze kan vernietigen.

Bij Stiegler is Derrida's idee van het pharmakon geconcretiseerd in zijn historisch-antropologische theorieën over het mnemotechnisch geheugen als een essentieel supplement. Aangezien het schrift een mnemotechniek is, kunnen we stellen dat het leren lezen en schrijven in de eerste plaats het aanleren van een techniek is (Derrida & Stiegler, 2002). Beiden willen ze op die manier bewijzen dat het innerlijke niet zonder het uiterlijke kan, omdat het uiterlijke mee vorm geeft aan het innerlijke. Of met andere woorden het uiterlijke geeft context aan het innerlijke (Neto, 2012). Zoals bijvoorbeeld de hierboven beschreven theorie van Derrida die het kader als extern, maar onmisbaar toevoegsel beschouwt bij een tekst of schilderij.

Vooraleer Stiegler zich meer ging toeleggen op het abstracte denkniveau, was hij radicaal en politiek geëngageerd. Van 1968 tot 1976 was hij lid van de Frans Communistische Partij. En zoals hij het zelf verwoordt, is hij pas aan filosofie gaan doen toen hij op zijn 26<sup>ste</sup> in de gevangenis belandde omwille van een gewapende bankoverval. Nog steeds maatschappelijk geëngageerd na zijn vrijlating in 1983, prijst de academische wereld hem heden ten dage om zijn streven naar

verandering en voor de strijd die hij voert met het nihilistische, relativiserende postmodernisme. Hij bekampt het kapitalisme en de driftmatige consumptie die het met zich meebrengt, bovendien toont hij engagement voor nieuwe emancipatorische bewegingen (Lemmens, 2011).

In *Echographies of Television* (2002) ondersteunt Derrida de idee van Stiegler om te streven naar een transformatie bij de consument. Volgens hem kan en mag het moderne systeem van productie en distributie niet enkel vanuit een legislatief, politiek perspectief benaderd worden, maar moet er ook ingezet worden op de ontwikkeling van open source programma's die informele educatie en training stimuleren met betrekking tot cultuur- en beeldeducatie.

Sinds 2005 is Stiegler lid van *Ars Industrialis*, een organisatie die een industriële politiek van de geest naar buiten brengt. Verder is hij sinds 2006 directeur van het zelf opgerichte 'Institut de Recherche et d'Innovation', dat samenwerkt met het Centre Pompidou in Parijs (Lemmens, 2011). Als onderzoeksteam, vertrekkende vanuit Stieglers filosofie, zoeken zij naar de betekenis van technologie in de samenleving en ontwikkelen ze werkinstrumenten die mensen op een diepgaandere manier trachten te verrijken (Velt, 2011). Stiegler en zijn multidisciplinair team ontwikkelen kritische apparaten die de strijd moeten aangaan met het kapitalistische denken. De massamedia heeft via de exploitatie van de televisie controlesamenlevingen doen ontstaan die verlangens exploiteren door ze te kanaliseren in de richting van meer consumptie. Reeds in 1964 schreef Herbert Marcuse dat de opkomst van de televisie een 'eendimensionale mens' zal verwekken die geconformeerd is door een gedeelde markt van industrieel temporele producten (Horsfield, 2006).

## 4.2. Het technische supplement van de mensheid

Stiegler start in zijn, tot nu toe, driedelig werk *La technique et le temps (Technics and Time)* met een deconstructie van verschillende auteurs, waaronder Rousseau, Leroi-Gourhan en Heidegger. Deze filosofen gaan, volgens hem, in hun theorieën uit van een menselijke natuur die aan cultuur voorafgaat. Een voorbeeld van een dergelijke ontologische theorie is het wezenlijke van de mens te zien als de essentie van zijn bestaan, waardoor de origine van de mens bij deze denkers snel als transcendentiaal gegeven wordt beschouwd (Roberts, 2005). Met behulp van Simondon, een evolutie bioloog, en zijn ontleende ideeëngoed over individuatie veegt Stiegler het metafysisch denken van tafel. Het individu gaat het proces van individuatie niet vooraf met als gevolg dat de mens 'wezenlijk zonder wezen' is (Lemmens, 2011). Het bestaan van de mens wordt gekenmerkt door een gebrek, daarom is er sprake van een voortdurend wordingsproces.

In tegenstelling tot dieren is de mens bijgevolg incompleet. Simondons processen van individuatie, de psychische en collectieve, worden door Stiegler aangevuld met een derde voornaam proces, namelijk dat van een technische individuatie. Het is dit laatst vernoemde dat Stiegler het belangrijkste acht, omdat het technisch supplementaire van de mens synthetisch werkt en een flux van bewustzijn ('stream of consciousness') met zich meebrengt (Stiegler, 2010). Vanuit dit perspectief concludeert hij dat het onvermijdelijke gebruik van techniek, overerving tussen individuen en groepen van individuen verwezenlijkt (Derrida & Stiegler, 2002). Doordat de mens



bovendien technische protheses nodig heeft, creëert de bewustzijnsflux 'tijd' zoals wij deze ervaren; geconstrueerd door onder meer de noodzakelijkheid ervan (Crogan, 2006).

Omwille van de aanwezigheid van een technisch milieu kan een individu zich manifesteren binnen een collectief, dat op zijn beurt slechts kan bestaan dankzij de verbinding van individuen door het gebruik van techniek (Lemmens, 2009). De wisselwerking tussen de psyche, collectieve en technische individuatie kan als transductief beschreven worden. Daarmee bedoelt Stiegler dat de drie processen elkaar vorm geven waardoor een gedeeld bewustzijn ontstaat in de vorm van cultuur, taal, morele principes, enzovoort. Hierdoor is er uiteindelijk een proces van 'trans-individuele' of overerving mogelijk (Lemmens, 2011).

"Life is always already cinema. The technological synthesis is not a replica, not a double of life, any more than writing is a replication of speech, but there is a complex of writing in which the two terms always move together, being in transductive relation" (Derrida & Stiegler, 2002, p. 162).

Techniek is datgene wat Derridaans, supplementair is aan de mens om het wezensgebrek op te vangen (Roberts, 2012). De traditionele filosofie heeft dit steeds onderkend, daarom wil Stiegler de techniek terug uit de 'techniekvergetelheid' halen (Lemmens, 2009). Volgens Roberts (2012) zijn er een toenemend aantal schrijvers, zoals Stiegler, die zich bezig houden met het vraagstuk hoe techniek zich verhoudt tegenover de maatschappij, cultuur en cultuurproductie. In plaats van een uitsluitend antropocentrische kijk, kiest hij voor de integratie van het niet-organische in het menselijke leven (Neto, 2012).

Stiegler gaat in *Technics and Time* uit van de idee dat de 'innerlijke' ervaring van de menselijke geest slechts kan bestaan door het anorganisch te expliciteren. Hiervoor heeft de menselijke beschaving sinds het begin van zijn ontstaan teruggerepen op de techniek, zoals het schrift en meer recent de digitale informatie- en communicatietechnologieën. Of zoals Stiegler het zelf verwoord: "There is, to be sure, no history without a certain form of writing" (Derrida & Stiegler, 2002, p. 100) Het is dus dit gegeven dat de mens van dieren onderscheidt. Het proces van exteriorisering is een breuk in de geschiedenis van het menselijke leven. Het heeft namelijk geresulteerd in een derde geheugen. Stiegler gebruikt de term 'epiphylogenesis' om het voorgaande te duiden (Stiegler, 2009). De evolutie van de mens is niet enkel biologisch van aard, maar ook 'epiphygenetisch'. Dat wil zeggen dat er een proces van exteriorisering door techniek is, toegeschreven aan het niet-levende 'lichaam', oftewel het mnemotechnisch geheugen (Roberts, 2005).

### 4.3. Het mnemotechnische geheugen

Stiegler spreekt het belang van mnemotechniek meermaals uit en etaleert dit als het extern technische geheugen van de mensheid dat de mogelijkheid tot overerving realiseert (Stiegler, 2009). Van het technisch supplement of prothese is de mens in wezen altijd afhankelijk geweest. De techniek als mnemotechnisch geheugen speelt een belangrijke rol in de conditionering van het

denken. Mensen kunnen enkel dankzij deze externe geheugensteunen (onder)handelen en denken, volgens Stiegler. De idee van veranderende en overervende culturele praktijken is dankzij technologieën die een collectieve gelijkstemming stimuleren (Velt, 2011).

Voorbeelden van techniek of dat mnemotechnisch geheugen zijn het schrijven op papyrusrol, de boekdrukkunst, film, internet, enzovoorts. Deze voorbeelden functioneren als 'extrabiologisch', dat wil zeggen als vorm van overdracht en accumulatie van ervaringen. Als drager van geëxterioriseerde cultuur om intergenerationele continuïteit te garanderen (Lemmens, 2011). Thomas (2013) leidt uit Stiegler zijn filosofie af dat mnemotechnieken het menselijke tijdsbewustzijn vormen, omdat ze een kader vormen voor het heden en anticiperen op datgene wat nog moet komen. Het breidt de perceptie van het 'nu' uit naar het volgende moment.

Neto (2012) ondersteunt in zijn thesis deze gedachte door de deconstructie van Derrida op Plato's farmacologie uiteen te rafelen in verschillende argumenten. Eén daarvan is te erkennen dat het schrijven een supplement is dat dienst doet als hypomnese. Het supplement voegt iets toe, vult aan, stelt iets in de plaats van het geheugen (Elias, 2011). Aanvullend in deze context citeert Lemmens Stiegler als volgt: "Wat filosofen de 'wereld van de geest' noemen is letterlijk ondenkbaar zonder (mnemo)techniek" (Lemmens, 2011, p. 2).

We kunnen dus hieruit afleiden dat het mnemotechnische geheugen het reeds besproken derde geheugen is. Afgeleid van Husserl, meer bepaald over die zijn filosofie rond tijd en techniek (Roberts, 2012). De opdeling van het geheugen in drie vormen loopt gelijk met Stieglers adaptatie van de individuatieprocessen, hierboven ook reeds aangehaald. Het eerste en tweede geheugen is, volgens Husserl, datgene wat gekend is doordat iets individueel wordt gepercipieerd en opgeslagen. Het derde geheugen is bij Stiegler technisch van aard en fundamenteel voor de andere twee (Roberts, 2012). Het pre-individuele geheugen wordt geïndividualiseerd door een collectief technisch milieu. Hier impliceert hij dat het herinneren niet enkel de logica van een individueel, geïdealiseerd verstand volgt (Thomas, 2013).

Ten slotte is er dus altijd al sprake van overerving geweest die te wijten is aan techniek, hoewel er in dit geval een paradox optreedt. Paradoxaal, omdat techniek eveneens een bedreiging vormt voor de overerving. Maar zonder de mogelijkheid tot herhaling, of zoals Derrida het noemt 'iterability', zou er geen overerving zijn (Stiegler & Derrida, 2002). Met iterability wordt er naar deconstructie verwezen als het herhalen in verschillende contexten. In dit idee ligt reeds de farmacologie van techniek vervat.

#### 4.4. Het farmacologie van de hedendaagse techniek

Stiegler neemt op zijn beurt het begrip 'farmacologie' van zijn inspirator Derrida over om mnemotechnieken te omschrijven als een beeldsprakig medicijn dat de gebrekkige mensheid bedient door te compenseren, maar dat de mensheid tevens kan ondermijnen. Techniek kan immers ook destructief optreden. Met als gevolg dat de mens, intrinsiek altijd afhankelijk van het mnemotechnische, een farmacologisch wezen is en vervolgens een destructieve, geestelijke crisis

met zich meedraagt (Lemmens, 2011). Het zijn de risicovolle kenmerken van het hedendaagse kapitalisme die dit illustreren.

De hedendaagse, digitale mnemotechnieken zijn zowel onmisbare supplementen van de mensheid geworden, als een sluipend gif en onze moderne beschaving lijdt hieronder. Toch ziet Stiegler een sleutelrol weggelegd voor technisch externe geheugens, zoals film, televisie en internet (Stiegler, 2010). Door het paradoxale karakter van de farmacologie, heeft de mensheid de hulp van de filosofie, maar ook de politiek nodig om nieuwe economische strategieën te ontwikkelen (Swinnen & Deneulin, 2011).

Wegens het falen van de consumentgerichte economie pleit Stiegler (2010) in een interview met Goldsmiths University voor een drastische verandering. Volgens hem is de invloed van het consumentisme bij de jongere generaties sterk voelbaar. Maar tegelijkertijd ontwikkelt zich bij deze lagere leeftijdsklassen ook een nieuw gedrag op het internet. Een gedrag dat door het transductieve internet mensen de kans geeft om 'te bestaan' en dat hen aanzet om bij te dragen aan de evolutie van de symbolische en economische leefwereld rondom hen. Zo ontstaat een nieuwe economie, een van contributie en nieuwe vormen van productie, een relevant voorbeeld is open source-programma's (Stiegler, 2009).

Stiegler en Derrida (2002) willen daarom een publieke strijd aangaan met het bewustzijnsvernietigende kapitalisme en de negatieve kanten van het internet, maar daarbij is de hulp van de staat volgens hen noodzakelijk. Door te investeren in cultuurindustrieën, zoals de film en andere reproduceerbare temporele objecten, trachten zij te breken met het kortetermijndenken dat de marktlogica heeft gecreëerd en een contributie-economie te ondersteunen. Het aanmoedigen van nieuwe waarden en educatie zijn immers gegevens die slechts op lange termijn hun vruchten kunnen afwerpen. Dit gegeven dus uitsluitend aan een driftmatige markt overlaten, is te risicovol (Derrida & Stiegler, 2002).

"When people say that the French state ought to be able to support it's industry through subsidies in the film industry, this is something which seems to me to be of the same order as the fact that the French state has the right to develop subsidized scientific research – and it would be very difficult to see by what right you could prevent a state from developing scientific research" (Derrida & Stiegler, 2002, p. 84).

Het noodzakelijke mnemotechnische systeem voor overerving is dus in deze tijd onderworpen aan een marketingmachine, gestuwd door industriële exploitatie. De digitalisering en industrialisering hebben een enorme impact op het materiële en immateriële leven (Stiegler, 2010). Stiegler wijt de snelheid waarmee het consumentisme zich heeft ontwikkeld aan de opmars van reproduceerbare temporele objecten (Swinnen & Deneulin, 2011). Het is sinds de 20<sup>ste</sup> eeuw dat de geleidelijke digitalisering van deze industriële temporele objecten zich heeft gemanifesteerd en ook het immateriële, geestelijke aspect van de mensheid is gaan koloniseren. Er is als het ware een industrialisatie van het geheugen opgetreden, dit door een convergentie van informatieve, telecommunicatieve en audiovisuele technologieën (Stiegler, 2010).

Het kapitalisme voedt zich met een industrie van temporele objecten die het bewustzijn van de mensen naar een driftmatig consumentisme leiden (Swinnen & Deneulin, 2011). Dat wil zeggen dat het geestelijke leven wordt beïnvloed door het bewustzijn te synchroniseren met mnemotechnische geheugens, die gestuurd worden door een kapitalistische industrie. Het temporele verloop van de reproduceerbare temporele objecten wordt namelijk door zijn consument overgenomen (Lemmens, 2011). Zo treedt er een programmering van het bewustzijn op, die Stiegler de 'hypersynchronisering' van het bewustzijn noemt (Lemmens, 2009).

Aan de hand van Gilles Deleuze zijn idee over controlesamenlevingen, Martin Heideggers stelling dat het menselijke bewustzijn een temporeel en historisch fenomeen is en Edmund Husserls constitutie van het tijdsbewustzijn, beseft Stiegler dat de massale consumptie van dezelfde industriële mnemotechnieken voor een grootschalige bewustzijnsprogrammering zorgt (Stiegler, 2010). Hierdoor wordt de menselijke geest gesynchroniseerd met de real time van de kapitalistische economie (Lemmens, 2011). Er treedt dit ten gevolge een 'desindividuatie' op die voor een vernietiging van singulariteiten zorgt. De mens als individu gaat op in een anonieme conforme stroom, waar geen plaats meer is voor een eigen kritische geest. Een verarming van de sensibeleit en de vernietiging van de concentratie is het resultaat, een geestelijke regressie die van authentieke naar geconditioneerde ervaringen evalueert (Lemmens, 2009). Stiegler en Derrida (2002) verwoorden het op deze manier:

"For all the people who have simultaneous or quasi-simultaneous access to the same sequence of information, political information for example, or to the same sequence of a presented work, this simultaneous broadcast, by cable, of the same information, of the same work, of the same film or same concert, this is certainly programmed" (Derrida & Stiegler, 2002, p. 66).

Doorheen deze laatste alinea's kan men een sterke moderniteitskritiek ontwaren. Dit zorgt ervoor dat Stieglers filosofie hier kan verhelderd worden aan de hand van enkele andere interessante theorieën. Er zijn namelijk tal van filosofen, sociologen en andere academici die doorheen het moderniseringsproces zich eveneens bewust werden van de gevaren en gebreken die een marktparadigma, met betrekking tot het dagelijkse leven, met zich meebrengt. Het is mogelijk de strijd van Stiegler te vergelijken met de idee van de 'bildungsideaal', een groep van intellectuelen die zich sterk profileerde gedurende de periode van het interbellum. Ook toen werd reeds de 'crisis van de geest' ervaren, die voortkwam uit processen inherent aan de moderniteit. In dit opzicht kan Stiegler gezien worden als een postmoderne voorvechter van dezelfde geestelijke revolutie, die als hefboom diende voor een heropvoeding van de samenleving (Braeckman, 2001).

De idee van technische protheses heeft doorheen de geschiedenis steeds een flux gecreëerd die zorgde voor een bewustzijnsconstituering. Maar door de industriële productie van temporele objecten komt dit bovenstaande denkbeeld in een gevaarlijke spiraal terecht, want deze objecten vernietigen namelijk geleidelijk de transindividuatie van het bewustzijn. Het is als het ware een obstakel voor het individuatie proces waaruit de overgeërfde bewustzijnsflux bestaat (Stiegler,

2010). Hierdoor ontstaat volgens Stiegler een gapende leegte die zich manifesteert als een individuele, maar ook collectieve existentiële crisis.

Alain de Benoist (1999) heeft het in zijn manifest van Nieuw Rechts over het verval van de grote ideologieën, die een existentiële angst hebben veroorzaakt bij de leden van de moderne hedendaagse maatschappij. Door de snelle technologische vooruitgang wordt de overlevering van een gezamenlijk cultureel bewustzijn tussen de verschillende generaties bemoeilijkt. De kloof tussen generaties neemt alsmaar toe, met het gevolg dat de werkelijkheid-scheppende gemeenschap aan het verdwijnen is. Aan de andere kant van het politieke continuüm vinden we eveneens een academicus terug die overeenkomstige ideeën heeft met de Benoist. De Canadees Charles Taylor pleit in zijn *Politics of Recognition* (1992) dat een identiteitsvorming slechts kan gevormd worden door betekenisvolle dialogen aan te gaan. Slechts zo ontstaat erkenning door de andere, wat een essentieel gegeven is bij het vormen van een individueel en tevens collectief bewustzijn. Deze korte uitweiding over moderniteitscritici zijn een aanleiding om dieper in te gaan op Stieglers concepten van de amateur als liefhebber.

#### 4.5. De amateur als liefhebber

Zoals eerder reeds vermeld, gelooft Stiegler dat digitale technologie, als mnemotechniek, een farmacologisch fenomeen is. Het kan de mens zijn dagelijks leven verarmen, maar ook verbeteren. Als dit idee vervolgens meer specifiek benaderd wordt vanuit een cultuurfilosofisch standpunt, ontstaan er nieuwe en interessante toepassingsgebieden, bijvoorbeeld binnen kunsteducatie. Stiegler staft zijn theorie met de probleemstelling van museumbezoekers, die geleidelijk aan zijn geëvolueerd van een publiek naar toeschouwers. Mensen zijn volgens hem cultuurconsumenten geworden in plaats van liefhebbers. Onder de stuwende kracht van de allesoverheersende kapitalistische machine is er een passieve, conforme massa ontstaan. De amateur als liefhebber is hierdoor aan het verdwijnen (Swinnen & Deneulin, 2011).

“Dat betekent bijvoorbeeld dat in het Louvre de gemiddelde toeschouwer gemiddeld tweeënveertig seconden aan een schilderij besteedt. Dat is een officieel cijfer! Tweeënveertig seconden per werk! Toch weten we dat mensen soms maanden en in uitzonderlijk gevallen zelfs jaren nodig hebben om een schilderij te kunnen waarderen” (Swinnen & Deneulin, 2011, p.150).

Het is ten gevolge van deze problematiek dat Stiegler (paradoxaal) de potentie van moderne mnemotechnologieën erkent. Het internet bijvoorbeeld, is volgens hem een interactief handelingsveld van amateurs, waarin het consumentisme nog niet zijn allesoverheersende invloed heeft, en waarin interactiviteit nog de meerdere is van passiviteit. De maatschappij heeft ontwikkelaars nodig die de mogelijkheden zien in digitale technologieën en die trachten het banale ervan te doorbreken en om te vormen in kritische apparaten (Swinnen & Deneulin, 2011). De ontwikkeling van een kritische tijdsgeest is, volgens Derrida in *Echographies of Television* (2002), in opmars. Maar dit is niet enkel mogelijk in de context van formeel onderwijs. Er moet ook een

weg zijn die de amateur rechtstreeks en ongelimiteerd kan aanspreken, ongeacht zijn leeftijd en/of studiekeuze.

Maar waarom zijn amateurs volgens Stiegler zo significant in het ontwikkelen van kritische apparaten? In het interview met J. Swinnen en L. Deneulin (2011) haalt hij verschillende kenmerken aan die van een amateur de geschikte persoon maken om het actief en kritisch benaderen van digitale technologie te belichamen. Stiegler spreekt van een figuur van de libido, een sublimerend bijna spiritueel persoon, omdat een amateur in de eerste plaats niet vanuit de rede vertrekt maar vanuit de liefde. Typerend voor een amateur is dat hij gepassioneerd handelt. Vanuit zijn liefde voor bijvoorbeeld een bepaald cultuurproduct tracht hij dit steeds te delen met zijn medemens. Het zijn de collaboratieve culturele praktijken van de amateurs die de basis vormen van een nieuwe industriële organisatie (Velt, 2011).

Door het kapitalistisch en wetenschappelijk gedachtengoed geldt het primaat van de rede als nooit tevoren. De liefhebber werd een professional en laat zijn passie varen door driftmatig consumentisme. De amateur is in dit verhaal de kleine kern van potentiële trendsetters die Stiegler beschouwt als de voortrekkers in een nieuw industriële strategie, waarin het systeem evolueert van driftmatig naar sublimerend. De postmoderne samenleving moet een nieuwe economie aannemen die een combinatie is van samenwerking en uitwisselen van kennis, zegt Stiegler (Velt, 2011). Daarmee bedoelt hij dat er een nieuwe manier van economie zal moeten ontstaan die gebaseerd is op creativiteit, intelligentie en kennis van zijn deelnemers (IRI, 2012). Stiegler illustreert het op deze manier:

“Ik kom uit een bescheiden milieu, en toen ik klein was, hadden de arbeiders voor het eerst een auto. Wat deden ze op zondag? Ze hadden geen geld voor een garagist en dus demonteerden ze hun auto, ze werden amateurs van de mechaniek. Ze hadden een passionele verhouding met hun auto, de hartstocht van de kenner. En zij waren geen consumenten” (Swinnen & Deneulin, 2011, p.162).

Derrida (2002) beaamt in *Echographies of Television* dat het gebruik van technologie vaak vanuit een passief handelen gebeurt. De meeste mensen die met de auto rijden, een telefoon gebruiken, email, of een fax machine, en zelfs tv kijken, weten eigenlijk niet hoe het werkt en wat de impact is. Zij gebruiken al deze instrumenten met een relatieve incompetentie, hoewel het deze technische toestellen zijn die onze hele dagelijkse leefwereld mee vorm geven.

Het is in deze gedachte dat het concept deconstructie, zoals het in het begin van deze thesis beschreven is, teruggevonden wordt. De amateur is een criticus die (de)constructief en analytisch te werk gaat om vervolgens zijn bekomen kennis te kunnen delen. Op deze wijze wordt een participatief handelen gepromoot. De passiviteit brokkelt af om het daarna om te vormen tot interactiviteit. Vanuit cultuurfilosofische en -agogische hoek een interessant gegeven dat Stiegler ook toepast op zijn eigen passie, die van film.

## 4.6. De filmliefhebber als amateur

Stiegler en het onderzoeksteam van het 'Institut de Recherche et d'Innovation' beschouwen de 21<sup>ste</sup> eeuw als de eeuw van de amateurs. Met behulp van instrumenten, die volgens hen amateurs steeds gebruiken, streven zij naar nieuwe en diepgaandere vormen van culturele praktijken en cultuurbeoefening (Swinnen & Deneulin, 2011). Zo ook bij de filmliefhebber als toeschouwer of als producent, en dit met de grootste aandacht voor de amateur. Culturele praktijken moeten op de circuits van amateurs zijn gebaseerd. De echte film is bijvoorbeeld altijd een film van amateurs, beweert Stiegler (Swinnen & Deneulin, 2011).

Met het postmoderne ideeëngoed van Stiegler als theoretisch kader en zijn liefde voor film heeft het IRI een software voor filmdeconstructie ontworpen die dit denkbeeld willen bewerkstelligen. Het betreffende softwareprogramma heeft de naam 'Lignes de Temps' gekregen. Met behulp van het onderzoeksprogramma hopen we film en video, in zijn gehele beleving, in een nieuw daglicht te stellen. Het is een nieuwe manier om film en video als cultureel product te analyseren (Ibanez & Rueda, 2013). Deconstructie, door Lignes de Temps is op die manier een instrument om de liefde voor deze specifieke cultuur- en/of kunstbeleving te delen met anderen.

De idee van Derrida's deconstructie die het begrip nooit als een discipline of doctrine heeft aanzien, sluit hier bij aan (Oger, 2005). Deconstructie moet vanuit plezier vertrekken, het is een spel dat de amateur met zijn passie voor een bepaald gegeven, bijvoorbeeld film, belichaamt. De deconstructie, met behulp van Lignes de Temps, op film toepassen is het conceptuele kader of supplement dat Derrida introduceerde met betrekking tot zijn idee over kunst. Lignes de Temps is in deze zin een extern toevoegsel dat iets toevoegt aan film, maar eveneens vervangt. Ibanez en Rueda (2013) spreken over een conceptueel ontbinden van film in verschillende onderdelen om zo de originele intentie te achterhalen, maar eveneens nieuwe perspectieven op het kunstwerk te bieden.

Of nog anders: Lignes de Temps is een referentiekader dat de communicatie onder amateurs en/of liefhebbers van film dient te vergemakkelijken. Het is het vormen van een netwerk, een zonder eenheid of homogeniteit, maar met de gemeenschappelijke behoefte naar delen (Derrida & Stiegler, 2002).

## 4.7. Waarom film?

Zoals hierboven reeds is duidelijk geworden, ziet Stiegler een belangrijke rol weggelegd voor film en video als onderzoeksobject voor kritische apparaten, meer bepaald in de context van de sociaal-economische malaise. Hiermee bedoelt hij dat Europa's enigste realiteit economisch is en de enigste wet die het kent die van de markt is (Derrida & Stiegler, 2002). Film is een passie die hij door zijn vader, technicus bij de televisie, heeft meegekregen (Swinnen & Deneulin, 2011). Maar ongeacht zijn liefde en interesse, waarom juist film? Cinema is een mnemotechnologisch supplement en tevens een industrieel temporeel object, maar ook een kunstobject en algemener

een cultureel product. Er zijn dus ook nog tal van andere alternatieven die van toepassing zijn. Maar in *Technics and Time 3* start Stiegler zijn thesis met de volgende woorden:

“The propensity to believe in stories and fables, the passion for fairy tales, just as satisfying in the old as in the very young, is perpetuated from generation to generation because it forges the link between the generations. Insatiable, they hold out the promise, to generations to come, of the writing of new episodes of future life, yet to be invented, to be fictionalized” (Stiegler, 2010, p. 8).

Er zijn vele manieren om Stieglers voorliefde voor film als onderwerp van zijn onderzoeksprogramma te verantwoorden, maar de stelling dat we als mens altijd al zijn aangetrokken geweest door verhalen is misschien wel de belangrijkste volgens hem.

Bovendien is zijn filosofie een nadenken en streven naar de economie van de libido, waardoor hij opzoek gaat naar de impact die het temporele industriële object bij uitstek heeft gekend vanaf zijn geboorte, een goede honderd jaar geleden (Swinnen & Deneulin, 2011). Hij beklemtoont dat de film zijn sublimerend effect heeft verloren en driftmatig is geworden door de hegemonie van Hollywood sinds de jaren tachtig. Daarenboven constateert hij dat Hollywood tot een televisiemachine is geëvolueerd die in z'n driftmatige marktdenken de sublimerende libidineuze werking van kunst over boord heeft gooid (Swinnen & Deneulin, 2011).

De malaise die vandaag de dag gaande is, wordt gekenmerkt door een proletarisering van de rede en een verpaupering van de cultuur. De dominantie die het Hollywood beleid en de televisie doorheen de tweede helft van de twintigste eeuw heeft verworven, heeft ervoor gezorgd dat er een globale populatie is die allen door eenzelfde industrieel temporeel object beïnvloed worden (Stiegler, 2010). Vervolgens kan men hieruit afleiden dat het verlangen naar, en de overerving van verhalen de laatste eeuw sterk is getransformeerd doordat het deel is gaan uitmaken van die geglobaliseerde (cultuur)industrie.

Vanuit het perspectief van de filmeducatie zijn er nog verschillende argumenten die het opzet van Stiegler en het IRI ondersteunen en aanvullen. Zeker omwille van het belang van het agogisch en cultuur-educatieve denkkader in deze thesis is het noemenswaardig hier alvast enkele van aan te halen. Film en de tv zijn de laatste decennia uitgegroeid tot een onoverkomelijk informatiekanaal. Een belangrijk kanttekening hierbij is dat beelden een sociale en culturele dimensie hebben, waardoor ze bijdragen tot de vorming van een wereldbeeld. Ze geven gestalte aan maatschappelijke, politieke en ideologische concepten (Vos, 2002).

Bovendien wordt film beschouwd als een toegankelijk medium dat enkel dient als verstrooiing van de massa, waarbij er vooral passief wordt aanschouwd. Nochtans is actief kijken vaak aangewezen bij de 'betere' en meer artistiek bedoelde films (Dequeecker, 1997). De toeschouwer wordt in deze context aan zijn lot overgelaten en het is een mythe te geloven dat iedereen een film kan 'lezen' zonder enige voorkennis (Vos, 2002).



Wat Stiegler aan het licht wil brengen is de overtuiging dat mensen moeten leren omgaan met hedendaagse beeldcultuur en de informatie die deze herbergt. Een evenwicht tussen ontspanning en didactiek is datgene wat een amateur als filmliefhebber symboliseert in Stiegler zijn uiteenzetting van de amateur. Daarom is investeren in nieuwe strategieën omtrent cultuurindustrie zo significant volgens hem. Film moet namelijk opnieuw heruitgevonden worden. Filmtaal moet aangeleerd kunnen worden, zodat het opnieuw een kritisch uitdrukingsmiddel kan zijn van de amateur en niet de professional in Hollywood die de wetten van een markteconomie volgt (Swinnen & Deneulin, 2011). Hoewel dit idee al een halve eeuw geleden is ontkiemd, blijkt dit nog steeds een moeilijk te verspreiden ideaal. Het is Stiegler die met het softwareprogramma *Lignes de Temps* een gedachte van Alexandre Astruc nieuw leven hoopt in te blazen.

Reeds in 1948 schreef Alexandre Astruc namelijk in zijn artikel *Camera-Stylo* dat er nieuwe wind blies door de wereld van film. Na het succesvolle elan van de verstrooiing en amusementswaarde en het documenteren van geschiedkundige beelden is film een nieuwe weg ingeslagen, die van de ontwikkeling als taal. Een taal die even flexibel en subtiel is als geschreven taal. Volgens Astruc is film lang een theatrale show geweest, maar dankzij moderne technologieën en zijn toegankelijkheid, is het een medium geworden met de potentie tot persoonlijke gedachten- en/of gevoelsexpressie. De filmcamera is geen passieve opnameapparatuur meer, het kan actief gebruikt, bewogen en verplaatst worden.

Dat film een specifieke taal herbergt, wordt duidelijk wanneer we onder andere het aspect van montage onderzoeken. Een belangrijk figuur voor de montage is de Rus Sergei Eisenstein. Hij heeft generaties van filmmakers beïnvloed door zijn filmtaal te theoretiseren in manifesten. Een van zijn overtuigingen was dat film zich van andere kunst disciplines en media onderscheidt door het concept van montage. Eisenstein zag de montage als het instrument bij uitstek om associaties in de geest van de toeschouwer op te roepen en te versterken. Dit noemde hij de intellectuele montage, omdat het de gedachten van de kijker stuurt (Anatomievandefilm, n.d.).

Als een film opgenomen wordt, gebeurt dat niet in één keer. Filmopnames duren namelijk vaak wekenlang, gebeuren op verschillende locaties, met tal van acteurs. Het resultaat is kilometers lange film bestaande uit honderden opnamen. Nadien moeten al die opnamen narratief aan mekaar geplakt worden. Dit monteren gebeurt naar een bepaalde mening of idee over het vertellen van een verhaal, de filmmaker gaat via zijn montage een eigen taal ontplooien. Derrida en Stiegler zijn zich hier eveneens van bewust: "We must learn, precisely, how to discriminate, compose, paste, edit" (Derrida & Stiegler, 2002, p. 59)

Ook het gebruik van de camera is specifiek aan het creëren van een filmische vormgeving. Een regisseur heeft zijn eigen (film)taal door keuzes te maken wat betreft cameraplazaats, camerahoek en camerabeweging. Deze drie hebben een grote invloed op hoe een personage wordt gepercipieerd door de toeschouwer doordat deze in scène wordt geplaatst in relatie tot zijn of haar omgeving. Het zijn deze elementen en nog tal van andere onderdelen die aan de hand van *Lignes de Temps* gededemonteerd en geïndexeerd kunnen worden, waardoor men als het ware een partituur verkrijgt die de film leesbaar maakt zoals de partituur van een muziekstuk.

Er zijn met andere woorden een geheel van conventies ter handen die mensen de gelegenheid geven om het tekstuele van een cultuurproduct, zoals film, te kunnen doorgronden. In deze context wordt zowel het consumeren, als produceren bedoeld. Het lezen van boeken en zelf een tekst schrijven worden van kinds af aan aangeleerd in het formele onderwijssysteem, terwijl het beeldende in de hedendaagse maatschappij minstens even present is in ons dagelijkse leven, maar educatief tot de periferie behoort.

Een mogelijke oplossing is Lignes de Temps via een experiment in het leerplan te integreren (Grizon, 2009). In België is dit nog onbestaande of is beeldeducatie slechts een randactiviteit binnen het onderwijscurriculum (De Backer & Lombaerts, 2010). De combinatie van het toegankelijke karakter van internet en het educatieve aspect van Lignes de Temps zijn een boeiende piste om met de gestelde probleemstelling agogisch aan de slag te gaan. Het softwareprogramma is namelijk ontvankelijk voor een waardevolle bijdrage aan de didactiek van cinema, omdat het de handelingen van filmanalyse ondersteunt (Grizon, 2009).

## 5. Lignes de Temps

### 5.1. Wat is Lignes de Temps?

In 2002, voor de totstandkoming van Lignes de Temps, schreef Stiegler in *Echographies of television* dat digitale technologie in de toekomst ver zou gaan in het aantonen van discontinuïteit in film. Het zal automatisch verschillende camera bewegingen, identieke objecten aanwezig in een film, herhaalde personages, stemmen, setting, enzovoorts aantonen. En het zal mogelijk zijn om indexen te maken van deze elementen, om ze daarna in te brengen in tijdslijnen. Dit zal ons toelaten om te navigeren door beelden op een non-lineaire wijze, net zoals we al een lange tijd met inhoudstafels en indexen van boeken kunnen doen.

Lignes De temps is een door het IRI ontwikkeld onderzoeksprogramma, gebaseerd op de filosofie van zijn directeur Bernard Stiegler. Het is een annotatie op film, theater en andere, door videosoftware tot stand gekomen op basis van de praktijken van kritisch lezen. De gebruiker kan met directe toegang onderdelen beoordelen, annoteren, verplaatsen en verder deconstrueren. De software stelt door middel van een grafische representatie de gebruiker in staat om te annoteren, zoals je zou doen bij het lezen van een boek. Dit benadert bijgevolg de praktijk van een zorgvuldig en kritisch lezer, vergelijkbaar met hetgene leerkrachten in het onderwijs trachten aan te leren bij leerlingen (Grizon, 2009).

Het is een programma dat openbaar is gesteld met als doel een kritische publiek te creëren. Met in het achterhoofd dat de mensen in een hedendaagse maatschappij geconfigureerd worden door de driftmatige en consumentgerichte beeldcultuur van televisie en mainstream films. Het is de tactiek van Stiegler en het IRI om via dergelijke technologische 'apparaten', zoals Lignes de Temps, het publiek en z'n kritische bedenkingen te koppelen aan elkaar (Stiegler, n.d.). Daarnaast is het programma te omschrijven als culturele bemiddeling, omdat het een verzoening symboliseert tussen de expert en de amateur. Bovendien geeft het onderhuids mee hoe mensen beïnvloedt worden door een markt-paradigmatische economie. Op deze manier biedt Lignes de Temps zijn ontwikkelaars een kans om op zoek te gaan naar en het ondersteunen van intelligente kritische personen, of nog anders de amateur en liefhebber (Stiegler, n.d.).

Hier vinden we opnieuw een raakvlak met Derrida, namelijk de idee van het tussen de regels lezen en kaderen rondom het tekstuele object. Terwijl dit bij de meester nog een uitsluitend filosofisch en abstract gegeven was, is het bij zijn leerling Stiegler een conceptueel toegepast instrument geworden in co-creatie met amateurs, oftewel liefhebbers van de film. Onder andere critici, filmmakers en film historici (Velt, 2011).

Het hernieuwt en versterkt Derrida's deconstructiemethodieken voor academische doelstellingen, maar moedigt tevens het grote publiek aan om een kritische blik te werpen op audiovisuele werken met de aanpak van een kunstkenner en liefhebber. Het is een navigatiesysteem, gebaseerd op traditionele tijdslijnen, dat interactiviteit tussen zijn gebruikers aanwendt om op een efficiënte

manier verscheidene scènes individueel te bekijken of met elkaar te vergelijken (Grizon, 2009). Het is met andere woorden een virtuele plek waar mensen gevormd worden en zich vanuit verschillende benaderingswijzen kunnen verdiepen in de materie film (Stiegler, n.d.).

Het is Stiegler zijn bedoeling om een instrument voor een breed publiek aan te reiken. Leerkrachten, cinefielen en andere film liefhebbers kunnen met behulp van Lignes de Temps hun verlangen om filmstudies te concretiseren waar maken. Verder is het een geschikt programma voor subjectieve herinneringen, impressies en reflecties over een film inhoudelijk te ondersteunen en te verwerken, zowel individueel, als in groep gedeeld. Telkens subjectief omdat de analyse niet gebaseerd is op de film zelf, maar op basis van de ontmoeting tussen de film en zijn toeschouwers (IRI, 2009).

## 5.2. Lignes de Temps is een partituur van film

Op het filosofiefestival van 2008 in het Flagey gebouw in Brussel kwam Bernard Stiegler Lignes de Temps voorstellen. Hij leidde zijn lezing in met het feit dat wanneer we een kunstwerk bekijken, zoals een schilderij, we ons ritme of tempo zelf kunnen bepalen. Mensen kunnen zelf kiezen hoe lang ze een werk aanschouwen, terwijl bij film het tempo wordt opgelegd door de filmmaker. De informatie die via het medium film op ons losgelaten wordt, is enorm. Met 24 beelden per seconde is er een deel van de film dat onderbewust wordt ervaren en suggestiviteit oproept. Dit maakt dat film geen evident medium is om te begrijpen. De individuele fotogrammen, de structuur, het script, enzovoorts kunnen stuk voor stuk de rol van analyseobject aannemen.

Welnu, Stiegler vergelijkt deze probleemstelling met het ervaren van muziek en erkent dat ook muziek niet in één moment te begrijpen is, tenzij men bijvoorbeeld een genie zoals Mozart is. De structuur, de keuze van verschillende instrumenten, de tempowisselingen, enzovoorts zijn op dit vlak vergelijkbaar met de elementen die van film een moeilijk leesbaar medium maken. Om deze reden maken muzikanten gebruik van partituren, die ze dan kunnen lezen waardoor een symfonie verduidelijkt wordt door de grafische weergave in de vaste structuur van een partituur.

Dit idee van een muziekpartituur vergelijkt Stiegler met de opzet van Lignes de Temps, namelijk het creëren van een filmpartituur door middel van analyses. Op die manier kunnen we in een oogopslag de structuur en motieven waarnemen en bekomen we eigenlijk een lezen van films dat voor iedereen mogelijk moet zijn. Bovendien hoopt hij zo mensen een getraind oog te geven waardoor op lange termijn de Hollywoodindustrie hun consumptieproducten zullen moeten wijzen, omdat mensen door hun inzicht in film de zwaktes van de producten inzien en uit zichzelf op zoek gaan naar diepere betekenissen in cultuurproducten.

## 5.3. Een handleiding

Deze korte handleiding geeft een beschrijving van het onderzoeksprogramma Lignes de Temps. Het is gebaseerd op de gebruiksaanwijzing die het 'Institut de Recherche et d'Innovation' heeft opgesteld ter ondersteuning van de software, aansluitend bij het uitgewerkte voorbeeld van de film

*Nosferatu* van F. W. Murnau uit 1922. Ik heb hier getracht mijn uitleg zo nauw mogelijk te laten aansluiten bij deze originele handleiding, dit door het vrij te vertalen naar het Nederlands. Daarnaast heb ik mijn uitleg geïllustreerd met print screens, eveneens afkomstig van IRI's analysevoorbeeld van *Nosferatu*. De afbeeldingen zijn terug te vinden in de bijlagen van deze thesis.

### 5.3.1. Starten en opslaan van een project

- Het starten van een project doe je door linksboven "File" aan te klikken en vervolgens "New Project". (*zie afbeelding 0*)
- Daarna kan je in de tab "Project" jouw project een titel, auteur en korte beschrijving geven. (*zie afbeelding 1*)
- Voor het importeren van een videobestand ga je opnieuw naar "File" en vervolgens "Import Media". (*zie afbeelding 0 en 2*)
  - Lignes de Temps zal je videobestand importeren en automatisch opdelen in segmenten, dit zijn de afzonderlijke scènes ("Plan par plan"), en ook een aparte tijdlijn maken met de bijbehorende geluidsopnamen ("waveform").
- Om het project op te slaan ga je weer naar "File", hier zie je "Save the project as...", het project zal opgeslagen worden als een idt. Bestand. (*zie afbeelding 0*)

### 5.3.2. Navigeren door het programma

- Je kan navigeren door de verschillende genummerde scènes door met de pijltjestoetsen naar links of rechts te gaan. (*zie afbeelding 3*)
- In het projectkader zijn er verschillende tabs die de verschillende functies van Lignes de Temps weergeven. (*zie afbeelding 4*) Hieronder een korte omschrijving van deze verschillende functies:
  - "Project": hier vind je informatie over het project, zoals de titel, auteur en een beschrijving. (*zie afbeelding 1*)
  - "Cuttings": geeft toegang tot verschillende filmbeschrijvingen, zoals camerahoek, personages, plaatsbepalingen, e.a. (*zie afbeelding 5*)
    - Deze kun je door aan te klikken, selecteren zodat ze onderaan het scherm in een tijdlijn worden weergegeven. (*zie afbeelding 6 en 7*)
    - Met "New cutting" maak je zelf een nieuwe tijdlijn op basis van een gekozen filmbeschrijving. (*zie afbeelding 8*)
  - "Informations": hier vind je contextuele informatie, zoals de duur en indexatie, van een geselecteerde filmbeschrijving en/of een specifiek geselecteerd segment. (*zie afbeelding 9 en 10*)
  - "Bout à bout": dit is een toepassing om eigen gekozen scènes (parallel) aan mekaar te monteren, af te spelen en te becommentariëren. (*zie afbeelding 11,12 en 13*)

- “Views”: hiermee kun je geselecteerde tijdlijnen in hun vaste volgorde opslaan en terugroepen. (*zie afbeelding 14*)
- “Note-taking”: hier kan je notities maken bij een film-beschrijvende tijdlijn.

- Om de schaalgrootte van de tijdlijnen te verkleinen en te vergroten is er een cursorbalk die dienst doet als zoomfunctie. (*zie afbeelding 15 en 16*)

### 5.3.3. Een eigen tijdlijn maken

- “New Cutting” laat je toe om een eigen tijdlijn te maken op basis van een gekozen filmbeschrijving. (*zie afbeelding 17*)

- Bij een nieuw project is het de bedoeling om voor jezelf uit te maken welke filmbeschrijvingen relevant zijn voor de filmanalyse, een voorbeeld hiervan zijn de elementen die een filmische vormgeving bepalen (camerahoek, framing en camerabeweging). Vervolgens zullen deze elk individueel ingegeven moeten worden.

- Een eigen tijdlijn maken doe je op deze manier:

- Bepaal het begin en einde van een segment met behulp van het blauwe markeringssymbool (2x). (*zie afbeelding 17*)
- Bepaal de kleur van het segment, om het voor jezelf overzichtelijker te maken. (*zie afbeelding 18 en 19*)
- Voeg een titel en beschrijving toe aan het nieuwe segment. (*zie afbeelding 20*)

- Om een tijdlijn te maken die bijvoorbeeld alle scènes bevat waarin het hoofdpersonage voorkomt, zoek je ten eerste al deze betreffende scènes en vervolgens bak je alle deze scènes af zoals hierboven beschreven. De tijdlijn “Plan par plan” kan je hierbij helpen om efficiënt te bladeren tussen de opeenvolgende segmenten en om ze op de juiste manier af te bakken.

### 5.4. In de context van kunst- en beeldeducatie

In Hallaert (1996) zijn thesisonderzoek gaat men na welk doelen aan beeldeducatie kunnen worden toegeschreven. Hij deelt deze doelen op in twee grote hoofdcategorieën. Eerst en vooral is het belangrijk inzicht te verkrijgen om vervolgens de handelingscompetenties bij de lerende te vergroten. Inzicht opbouwen houdt in dat de kennis over het (artistieke) beeld verbetert, zodat men er leert afstand van te nemen en op die manier bewust en kritisch leert over te oordelen. Uiteindelijk zal dit ook het plezier bij het aanschouwen van beeldcultuur vergroten. Onder dit vergroten van de handelingscompetenties verstaat hij het delen van de opgebouwde kennis. Wanneer door de leerling een onafhankelijk kijkgedrag is verinnerlijkt, is de volgende stap het democratiseren van zijn of haar inzichten. Het emanciperen via de zintuigen en invloed uitoefenen op het televisiesysteem is het einddoel. Ook Stiegler gebruikt en beklemtoont herhaaldelijk deze zelfde tweedeling als Hallaert, namelijk het vergaren van kennis en deze actief verspreiden.

Onderstaand citaat maakt duidelijk dat Lignes de Temps niet mag beperkt worden tot een instrument uitsluitend voor het analyseren van cinema. Stiegler zijn manier van denken en de

agogische doelstelling van deze thesis laten het immers niet toe om slechts genoeg te nemen met de mogelijkheden die voorgegeven zijn, maar verwachten daarentegen steeds nieuwe toepassingsgebieden te vinden die zich, via een deconstructie, van alle grenzen ontdoen en uitvloeien naar innovatieve ideeën en kritische projecten. Een eerste natuurlijke stap in dit geval is de mogelijkheden van filmdeconstructie te beschrijven in de context van kunst- en beeldeducatie.

“Le logiciel Lignes de Temps constitue un premier élément d’un appareil critique qui ne se limite pas au cinéma, mais qui doit permettre d’aborder toutes les œuvres d’art et de l’esprit – et en particulier, les arts visuels, les arts vivants et la littérature” (IRI, 2009).

Voortkomend uit de idee van De Backer en Lombaerts (2010) dat de functie van het beeld een belangrijke rol vervult, maar overwegend slechts als ondersteunend didactisch materiaal dient, doet de vraag rijzen welke kracht, en educatieve rol het (artistieke) beeld aan zich heeft voor het educatieve veld. Volgens hen leidt het kunstzinnig uiten via beeldtaal namelijk tot de ontwikkeling van een creatieve basishouding en logischerwijs ook tot een uitbreiding van iemands verbeelding. Deze sociale rol is inherent aan kunst omdat het altijd naar een publiek is gericht. Artistieke film kan functioneren als een taal om mensen hun denken te beïnvloeden (Feldman, 1971). Wat ook effectief het geval is. Stiegler noemt het de onmisbare mnemotechniek van de mensheid, maar waarschuwt ook voor de gevaren ervan. In deze context duidend op de driftmatige Hollywoodindustrie.

Bewust worden van deze kracht van het beeld, meer bepaald van cinema, is dus een belangrijke opdracht van Lignes de Temps. Het programma is een werktuig om films te lezen, deconstructies op uit te voeren en beeldende vormgeving aan te leren. Doordat de software een grafische voorstelling van beeldsequenties is, dragen de bovenstaande educatieve ervaringen ertoe bij dat we het mechanisme van een film leren achterhalen. We ontdekken als het ware de identiteit van een audiovisueel kunstwerk door onderdelen ervan te isoleren en de boodschap ervan te rationaliseren en te objectiveren. Bewustwording van beeldtaal is een educatieve uitdaging, omdat de moderne mens het beeldende vaak ondergaat in plaats van dat het actief gelezen wordt (Comolli, n.d.).

Het gebruik van nieuwe media zoals Lignes de Temps kan bovendien kunsteducatie bevorderen omdat het de communicatie tussen zijn participanten stimuleert. Een digitaal platform creëert mogelijkheden die gebruikers toelaat zich op verschillende artistieke wijzen te uiten. Dit realiseert het programma door geen rechtlijnige eenduidige algoritmen aan te bieden, maar een brede waaier aan tools om beelden op een persoonlijke manier te verwerken. Dit kan aan de hand van geluidsopnamen, beelden en teksten, naargelang de voorkeur. Hierdoor ontstaat er een creatief verwerkingsproces dat naar hartenlust kan gedeeld worden en waarbij men een uitwisseling van artistieke, kritische en onafhankelijke deconstructies verkrijgt.

Samengevat kunnen hier twee grote lijnen geschetst worden, waardoor Lignes de Temps te definiëren valt als kunst- en beeldeducatief instrument; of abstracter, het Derridaanse supplementaire kader van een kunstwerk. De hoofddoelstellingen zijn eerst en vooral het bewust

maken van emotionele en subjectieve kunstbeschuwingen en ten tweede het specifiek leren werken met een softwareprogramma dat film annoteert (Grizon, 2009). Niet toevallig waren ook de aftoetsparameters bij een project van Grizon, die het softwareprogramma gedurende één schooljaar succesvol implementeerde in een proefschoon, gebaseerd op beiden doelstellingen. Hij concludeert dat Lignes de Temps de artistieke kijk van kinderen en hun gewoonten als toeschouwer transformeert (Grizon, 2009).

## 5.5. In de context van televisiestudies

Hallaert (1996) beschouwt beelddeducatie als een 'anders leren zien' in plaats van 'leren zien' an sich. Ook Dewael (1995) sluit zich hier bij aan, maar spreekt eerder van een evolutie van een geconditioneerd naar een autonoom aanschouwen. Zijn idee van beelddeducatie is om de mens eveneens te emanciperen, maar hij beschrijft dit eerst en vooral door de zelfstandigheid van het kijkproces te benadrukken. Het individu moet alle mogelijke hindernissen die autonomie in de weg staan, trachten te elimineren. Enkel op die manier kan beeldcultuur, en meer specifiek de televisie, een stimulerende hefboom zijn voor een geestelijke verrijking. Slechts indien men dit kan verwezenlijken is het mogelijk een werkelijkheid te scheppen die in harmonie is met zijn of haar omgeving. Dewael (1995) spreekt over een doelgerichte tv kijken en het doorbreken van het routinematige aspect van het dagdagelijkse kijkproces.

De kritiek die Stiegler uit tegenover de 'droomfabriek' Hollywood en televisie is in deze thesis al meermaals naar voren gekomen. In deze context is het daarom ook relevant om de ontwikkeling van Lignes de Temps te bespreken, meer bepaald als hulpmiddel om kritisch stil te staan bij het relatief nieuwe, maar populaire medium dat tv de laatste decennia is geworden. Deze uitweiding is een rechtsreeks en logische afgeleide van de kunsteducatieve doelstellingen die hierboven beschreven zijn. De televisie heeft een omvorming van het systeem teweeg gebracht dat de sublimerende authentieke kunstervaring van een artistieke film heeft vernietigd, doordat televisie bij uitstek is gericht op herhaling. Film is om die reden, volgens Stiegler, de strijdende kracht tegen de televisie (Swinnen & Deneulin, 2011).

Alexander Dhoest (2006) schrijft in een van zijn essays dat Vlaanderen nauwelijks een traditie van televisiekritiek heeft, terwijl een groot deel van de bevolking dagelijks zoveel uren voor de tv doorbrengt. Wanneer men naar de kwaliteit van een televisieprogramma vraagt, hoort men vaak slechts een passionele verdediging van de programmamekeuze, gebaseerd op oppervlakkige smaakvoorkeuren (Dhoest, 2006). Zowel Dhoest, als Stiegler ijveren hieruit volgend voor een begeleiding van de kijker, omdat ze in het ongewisse wordt gelaten. Lignes de Temps heeft de potentie om deze leemte op te vullen doordat het televisie-elementen kan deconstrueren en analyseren, al dan niet in vergelijking met film of andere televisieprogramma's.

Eigen aan de televisie is dat het tot het alledaagse leven van de doorsnee Westerse burger behoort. Dhoest (2006) beschrijft hiervan het gevaar:



“De alledaagsheid van televisie leidt bovendien tot zo’n grote vertrouwdheid met de conventies van het medium, dat die ‘onzichtbaar’ lijken. Dit heeft ook te maken met de schijnbare onmiddellijkheid van televisie. Tv kan niet alleen ‘live’ uitzenden (wat eigenlijk niet zo vaak gebeurt), maar wekt ook al snel de indruk iets te tonen ‘zoals het werkelijk gebeurd is’” (Dhoest, 2006, p. 28).

Belangrijk is de aanwezigheid van montage en herhaling te illustreren, zo wordt het duidelijk voor de toeschouwer dat er meestal een instantie is die programma’s construeert aan de hand van voorgelegde marketingstrategieën (Swinnen & Deneulin, 2011). De tv is doorheen zijn geschiedenis steeds meer een commerciële rol gaan invullen (Dhoest, 2006). Zelfs nieuwsprogramma’s zijn in die mate driftmatig omdat ze emotionele betrokkenheid exploiteren. Dit veroorzaakt onderbewuste kortsluitingen. Televisie is een dictatuur omdat het controle als doel heeft, het spreekt het onderbewustzijn aan en creëert manipulatietechnieken die mensen passief aan het kapitalistisch systeem verbinden. Sublimatie is dus ver zoek en Lignes de Temps is opnieuw het instrument ter transcendentale bewustwording van deze problematiek (Swinnen & Deneulin, 2011).

## 5.6. Door de ogen van een (cultuur) agoog

Om al een eerste maal het perspectief van de agoog in deze thesis op de voorgrond te brengen, wordt er hier terug gegrepen naar een boek dat de titel *De filmclub* (2008) heeft. Hierin vertelt de schrijver, filmcriticus David Gilmour, het autobiografische verhaal van hem en zijn zoon gedurende die zijn adolescentiejaren. Het boek begint wanneer Jesse, de zoon, school begint te verwaarlozen en David zijn zoon een onconventioneel aanbod doet. Jesse moet beloven driemaal per week samen met zijn vader de door hem gekozen films te kijken. Zo start een ongewone maar creatieve opvoedingsmethode die eindigt met Jesse, die uiteindelijk toch zal gaan studeren en zijn diploma zal halen.

Deze korte beschrijving is om de agogische elementen van Lignes de Temps te expliciteren. David Gilmour is in zijn boek namelijk de amateur die naar oplossingen zoekt vanuit zijn passie voor film, deze tracht te delen en op die wijze een bijdrage levert aan de opvoeding van zijn zoon. De informele educatie die Gilmour aan zijn zoon geeft, versterkt hun band door de aanwezigheid van een gedeelde liefde voor film. Het agogisch handelen is hier duidelijk vertegenwoordigd en toont aan dat het analyseren en bespreken van film, of algemener van kunst, een grote impact kan hebben op iemands wereldbeeld en levensloop.

Daarnaast is *De filmclub* een goede aanleiding om aan te tonen dat de kennis van het vormelijke van film belangrijk is, omdat het ook de interpretatie van het inhoudelijke aspect vergemakkelijkt. Lignes de Temps is in die zin ook een instrument ter begeleiding van het substantiële. Het lijkt niet ondenkbaar dat het softwareprogramma een grote hulp voor David Gilmour zou zijn geweest bij de opvoeding van Jesse, bijvoorbeeld bij het visueel ondersteunen van zijn (levens)lessen. Lignes de Temps is dus een medium dat in zowel het formele, als informele circuit zijn educatieve rol kan vervullen.

“By breaking through the frames of presuppositions and conventions, we may be enabled to reconnect ourselves with the processes of becoming who we are”  
(Greene, 1995)

## 6. De rol van de agoog

### 6.1. Lignes de Temps als agogisch medium

"Filmeducatie is een bewustwordingsproces dat in gang wordt gebracht door agogisch te handelen," deze zin is terug te vinden in Vos (2002) haar masterproef. Daarin beschrijft ze verscheidene doelen die aan kunstzinnige vormen worden toegeschreven en die bijgevolg ook aan filmeducatie kunnen worden gekoppeld. Uit deze opsomming kunnen we vaststellen dat de betreffende doelstellingen eveneens impliciet bij Lignes de Temps terug te vinden zijn. Hieronder de doeleinden door Vos (2002) beschreven:

- Intrinsieke versus instrumentele doelen:  
met intrinsiek bedoelt men dat cinema het centrale geven is, maar het kan tevens als instrument tot vorming dienen. In het laatste geval spreekt men dan van een instrumentele taak van film, bijvoorbeeld ter illustratie van een maatschappelijk probleem.
- Productieve handelingsverhouding met kunst versus een receptieve-reflectieve houding:  
bij een productieve handelingsverhouding is het opzet een product te creëren, terwijl men bij een receptieve-reflectieve houding de klemtoon legt op het proces, oftewel de intellectuele en emotionele reacties die film teweeg brengt.
- Het functionele (niet-kunst) versus het niet-functionele object (kunst):  
wanneer men over het functionele object spreekt, bedoelt men dat de tekens eerder op een conventionele wijze worden geïnterpreteerd. Bij kunstobjecten verwacht men niet altijd de tekens op één manier te interpreteren.
- Educatie als vrijetijdsbesteding versus een professionele relatie tot kunst:  
in het eerste geval ligt de nadruk meer op het proces omdat het vanuit het plezier vertrekt. In het tweede geval is het maken van film beroepsmatig waardoor de nadruk op het afleveren van een product komt te liggen.

Hoewel deze opsomming telkens de twee uiteinden van een continuüm bestrijken, bieden deze tegenstellingen ons hier de kans om de kenmerken en doelstellingen van Lignes de Temps verder te definiëren. Meer nog, het programma brengt de bovenstaande uitersten dichterbij en heft als het ware de gebreken van mekaar op omdat elk van de tegengestelde functieomschrijvingen met de software gerealiseerd kunnen worden, mits de gepaste benaderingswijze van de filmliefhebber.

Ten eerste kan bijvoorbeeld, naargelang de intentie van de gebruiker, eerder de nadruk worden gelegd op het uitspitten van het medium film, of we kunnen het gebruiken als instrument ter bevordering van een kritische blik op het medium televisie. Ten tweede bepaalt de gebruiker ook op welke manier hij of zij Lignes de Temps inzet om film te interpreteren. Vervolgens zal het opzet van de gebruiker bepalen of hij de software inzet om zelf film te leren maken, oftewel om zich eerder geestelijk te verrijken. Ten slotte is de laatste doelstelling het belangrijke onderscheid tussen de amateur en de expert, maar zoals eerder reeds vermeld is Lignes de Temps net de brug die deze afstand tussen de twee tracht te overbruggen.

Het is aan de agog en zijn creatieve invulling van het programma om een evenwicht te vinden tussen de vier beschreven doelstellingen van Vos (2002). En aangezien Lignes de Temps de tegengestelde functies kan vervullen, is het een interessante optie om de software in het werkveld te integreren als agogisch instrumentarium. Bovendien staat het in deze context symbool als de verlangde gulden middenweg, meer specifiek de middenweg tussen het instrumentele aspect van kunst en de kunst als een gegeven op zich, of nog anders het evenwicht tussen de amateurkunsten en beroepsbeoefenaars met bijvoorbeeld academische doeleinden.

## 6.2. Postmoderne filosofie en kunsteducatie

Hoewel Derrida zichzelf en deconstructie nooit heeft erkend als postmodernistisch, zijn er verschillende elementen in zijn filosofie die het tegenovergestelde uitwijzen. In dit hoofdstuk gaan we op zoek naar die overlappingsen om het gebruik van Lignes de Temps theoretisch te kaderen in een (post)moderne kijk op de kunsteducatie. Het concept van ver-beeld-ing zal hierbij een belangrijke rol innemen. Kunsteducatie is immers een belangrijk instrument ter bevordering van een persoon zijn creativiteit, bovendien stimuleert het de verbeelding en verschaft het een breed palet aan zingevingsmogelijkheden (Maes, 2006).

Overeenkomstig met Stiegler beschouwt Coolen (2013) kunst niet als een consumentenproduct dat er enkel toe dient onze behoeften te bevredigen. Het belang van kunst mag niet gericht zijn naar het verlangen om ervaringen op te doen die zich buiten ons alledaagse leven bevinden. Integendeel, de opdracht van de kunstenaar is om via zijn werk de wereld tot uitdrukking te laten komen. Omwille van die reden treedt hij op als dienaar die er ons ontvankelijk voor moet maken (Coolen, 2013). Een kunstwerk is niet simpelweg een consumentenproduct dat ons wordt aangeboden, maar het heeft een diepere betekenis omdat het ons de wereld in een ander licht stelt. De bedoeling van kunsteducatie is een anders leren zien en doen.

Ronald Soetaert en Kris Rutten (2011) constateren dat enkelvoudige geletterdheid, bijvoorbeeld het schrift, is vervangen door multi-geletterdheden (in verschillende media), die niet naast elkaar bestaan maar ook met elkaar in interactie treden. Kunst blijkt een plek waar die veranderingen onderzocht worden. In deze context gebruiken ze de woorden van McLuhan:

“I am curious to know what would happen if art were suddenly seen for what it is, namely, exact information of how to rearrange one’s psyche in order to anticipate the new blow from our own extended faculties. [...] Indeed, the mind of the artist is always the point of maximal sensitivity and resourcefulness in exposing altered realities in the common culture” (Rutten & Soetaert, 2011).

Jean Baudrillard en Jean-François Lyotard, beiden voorvechters van het postmoderne discours, vertrekken net zoals Derrida van de idee dat ‘het’ geheel of ‘de’ eenheid niet bestaan. Mensen en kunstwerken zijn steeds opgenomen in een netwerk van relaties. Het oeuvre van een kunstenaar kan niet enkel uit geïsoleerde werken bestaan, maar is steeds ingebed in een weefsel van verwijzingen en betekenissen. Zowel bij Lyotard, als Derrida dient deconstructie ertoe het

gesproken woord te ontmantelen doordat het steeds tekortschiet in haar zoeken naar waarheid. Er moet afstand gedaan worden van de gedachte van eenheid. Waarheid dient zich aan als fragmenten die men op verschillende manieren kan verbinden, slechts door constructies van deze fragmenten bloot te leggen, komt men tot zingeving (Elias, 2011).

Dit laatste is wat altijd in de kunst gebeurt, meent Lyotard. Het gaat erom het geconstrueerde aan te tonen, hoe tekens verwijzen naar andere tekens en op hun beurt weer naar andere. Door te leren naar kunst te kijken, leren we zien hoe de betekenis van een werk een puzzel zonder handleiding is geworden. 'De' waarheid bestaat bijgevolg niet meer omdat de werkelijkheid wordt voorgesteld als steeds veranderend (Elias, 2011). Kunst is het medium dat ons terug bewust maakt van onszelf, als actieve betekenisgevers, als wezens die voortdurend realiteiten construeren en reconstrueren die nooit af zullen zijn (Greene, 1995).

Deconstructie in de kunst, is zoals reeds eerder vermeld, het demonteren van het kader. Als het ware een kunstwerk ontdoen van zijn gesloten kader om de inhoud vrij te laten en te betrekken op onze eigen leefwereld. Maxine Greene (1995) beschouwt kunst slechts als betekenisvol, wanneer er bewuste interactie met het werk is. Er moet sprake zijn van een niet in te nemen energie om datgene te zoeken wat we er zelf willen uithalen. Zonder deze energie zullen mensen zich beperken tot datgene wat onveranderlijk gegeven is en dit als objectieve realiteit ervaren. Verbeelding is in dit geval nodig om de ramen van het bewustzijn te openen en nieuwe existentiële transacties met de wereld aan te gaan (Greene, 2008).

In het artikel van Greene (1995) worden verder de woorden van Umberto Eco gebruikt om te duiden op de noodzaak van een nieuwe actieve en kritische houding. Volgens hem dienen de kunsten ertoe onze leefwereld te interpreteren naar onze ervaringswereld. "The Medium is the message," zegt Eco (Elias, 2011). Daarnaast zijn Eco, Greene en Stiegler zich alle drie bewust van een passiviteit, die conventies in het leven hebben geroepen en ons leven zo hebben 'verduisterd'. Bovendien zijn ze ervan overtuigd dat de kunst de beste manier is om de verbeelding en creativiteit de vrije loop te laten gaan, om een alternatieve realiteit te ervaren. Eco onderstreept het belang van verbeelding om weerstand te bieden tegen het bombardement van afbeeldingen door de massamedia omdat deze de fantasie bevroren. Door voorgekauwde illusionaire interpretatiekaders blijven droombeelden hangen in de mazen van het consumentisme (Greene, 1995).

### 6.3. Op zoek naar de agogische relevantie

Op dezelfde manier als Lignes de Temps de constructies van films of televisieproducties wil blootleggen, is het de taak van een agoog om de mens bewust te maken van de structuren waarin hij handelt. Dat wil zeggen dat men samen op zoek gaat naar de rol van politieke, culturele, economische en sociale invloeden op het leven (Hallaert, 1996). Emancipatie is in dit geval een belangrijk streefdoel. De agoog oogt namelijk een grotere zelfbeschikking en gewaarwording na om de mensen minder afhankelijk te maken van krachten die zich grotendeels buiten het bereik van het individu bevinden (Dewael, 1995).

De agoog is een veranderingsdeskundige en een humanist. Hij tracht de mens een zo breed mogelijk referentiekader aan te reiken met betrekking tot zijn leefwereld. De context is hier belangrijk (Dewael, 1995). Als veranderingsdeskundige is het de bedoeling om de sociale en culturele context, waarin een persoon zijn of haar realiteit construeert, te verbreden. Concreet wil dat zeggen dat die 'verhaalconstructies' worden ondersteunt door iemand met kennis van zaken (Maes, 2006). Agogen benaderen daarom de mens in zijn totaliteit, multidisciplinair en holistisch (Dewael, 1995). Enkel op deze wijze is het mogelijk iemand bewust te maken van hoe de maatschappij zich rond hem of haar ontplooit.

Bewust worden van deze totaliteit is een bewust worden van de eigen ervaringswereld. Greene (2007) neemt hier het standpunt over van John Dewey om kunst te verbinden met de idee van de mens zijn existentieel wordingsproces. Volgens haar verbreedt kunst onze kijk op de wereld, hetgene wat hierboven als noodzakelijke taak is beschreven van de agoog. Met kunst is een gewaarwording gemoeid. In haar openingsrede gebruikt Greene de volgende woorden om dit idee verder te verduidelijken:

"[...] There is an awakening involved, I believe, when we learn to notice what is there to be noticed, when we attend to what cries out to be attended to. It has been said that the opposite of aesthetic is anesthetic – being numb, passive, blankly indifferent" (Greene, 2007, p. 4).

Een esthetische opvoeding is dus voor de agoog een relevant gegeven binnen het educatief vormingsproces. Daarom is het ook zijn taak om het belang van beeld- en kunsteducatie in vormingsinstellingen duidelijk te maken. De kracht van het (artistieke) beeld wordt nog te vaak door de doorsnee burger, maar ook in het formele onderwijs gedenigreerd (Hallaert, 1996). Er is een spanningsveld door het gebrek aan symbiose tussen de onvoorspelbaarheid van kunst en de berusting van het conventioneel schoolgebeuren. De wereld van de kunst matcht niet met de dominante argumenten van 'higher level skills' ontwikkeling die meetbaar en standaardiserend zijn (Greene, 1995).

Dit beperkt en sluit mensen op in een voorgeschreven omgeving, waarin weinig ruimte voor vrije invulling is. Ze worden als het ware in een mal gegoten. Een aanbod afgestemd op datgene wat de arbeidsmarkt vraagt, creëert een passieve levenshouding (Greene, 1995). De agoog moet standaardisering en passiviteit tegen gaan door via kunst de zelfreflectie aan te wakkeren. Enkel zo kunnen we de clichés waarop we zo makkelijk terugvallen, reduceren (Greene, 1995). De motor achter dit proces is de creativiteit, oftewel de capaciteit om naar de wereld te kijken met in het achterhoofd de idee dat het ook anders kan (Greene, 2007). Creativiteit en verbeeldingskracht is op zijn beurt de motor voor het zoeken naar alternatieven en dus voor verandering.

In deze laatste alinea's is het duidelijk geworden dat een agoog zich moet manifesteren als een voorvechter van creativiteit en verandering. Met behulp van de filosofie van Stiegler en Lignes de Temps kan een agoog zijn medemens stimuleren zichzelf en de maatschappij met een meer kritische blik te benaderen. Het zou de mens een grotere vrijheid moeten geven om meer te zien

en hem bewust te maken om de leegtes die er zijn op te vullen. Op deze manier wordt de agoog een voorvechter van het 'betere leven', of zoals Maxine Greene het verwoordt:

"[...] To be enabled to activate the imagination is to discover not only possibility, but to find the gaps, the empty spaces that require filling as we move from the is, to the might be, to the should be. To release imagination is to release the power of empathy, to become more present to those around, perhaps to care" (Greene, 2007, p.4).

## 7. Conclusie en discussie

In deze thesis zijn we nagegaan wat de concrete mogelijkheden van Stieglers ideeën zijn, over de polemieken rond massamedia en zijn antwoord daarop met in concreet de ontwikkeling van Lignes de Temps. Door filosofisch met hem mee te redeneren, hebben we zowel een abstracte weg bewandeld, als een meer concreet antwoord gegeven op de vraagstelling of Lignes de Temps als analyseprogramma voor beeldcultuur en film kan dienen. Meer bepaald hebben we de werking van de software geïllustreerd en vergeleken met een muziekpartituur die de studies rond film kunnen verbeteren. Maar tevens is er nagegaan waarin de diepere betekenis van kunst-, beeld- en filmeducatie is terug te vinden. Steeds met de intentie om op de werking van een cultuur agoog te reflecteren en deze verder aan te vullen.

Vertrekkend vanuit een Derridaanse deconstructie zijn we steeds verder naar het handelingveld van de agoog opgeschoven. Via Stiegler zijn praktische deconstructie op film en verschillende theorieën op kunst- en beeldducatie wordt er op het einde van deze masterproef besloten met de idee dat een agoog steeds acht moet slaan op een culturele begeleiding die mensen aanzet zich bewust te worden van de wereld rondom hen. Met de theoretisering van Lignes de Temps hopen we hier een tool te introduceren dat de noodzakelijkheid van kritische apparaten aantoonst. Bovendien vinden we daardoor verschillende toepassingen voor het analyseprogramma uit die tot nut kunnen zijn voor een culturele opvoeding.

Daarom wordt er hier ook het onderzoek van Grizon (2009) vermeld die Lignes de Temps gedurende een jaar heeft geïmplementeerd in het onderwijs. Uit dit onderzoek blijkt dat jongeren door het analyseprogramma te gebruiken de vormaspecten van film zichzelf makkelijker kunnen aanleren. Bovendien kunnen ze de inhoud beter verwerken doordat ze hun aandacht leren verschuiven naar nieuwe details die zonder een getraind oog moeilijker te doorgronden zijn. De filmanalyses initieert bijgevolg de studenten aanzienlijk, door ze te laten oefenen met Lignes de Temps. Het vergroot daarbij ook bijvoorbeeld het plezier bij het kijken van films.

De antwoorden op de probleemstelling kunnen niet gevonden worden in de vorm van empirisch getoetste resultaten. Door de gekozen weg worden lezers van deze thesis gestimuleerd om zelf een antwoord te formuleren op de filosofie van Stiegler. Door de thesis vanuit een filosofisch en agogisch perspectief te benaderen, streven we eerder intersubjectiviteit dan objectiviteit na. Zo bekomen we samen met de lezer datgene wat Stiegler een contributie economie noemt. Of wat we in deze masterproef ook een deconstructie zijn gaan noemen met de bedoeling om het onderzoeksobject te betrekken op je eigen leefwereld en daarna te kunnen delen met andere. De verkennende literatuurstudie kan het best gezien worden als een instrument voor de amateur om raakvlakken te zoeken met eigen interesses, passies en een levenslang leren.

Ook naar beleid toe wordt hetzelfde nagestreefd, namelijk een eerste reflectie en aanvulling bieden op de kansen en gebreken van kunst- en filmeducatie, dit zonder concrete oplossingen aan te reiken. Wel maken we hier aan de hand van Lignes de Temps duidelijk dat er instrumenten ter



beschikking zijn, die zowel in de amateurkunsten als in de professionele wereld hun meerwaarde kunnen bewijzen en waardoor er ook een brug kan gevormd worden tussen deze twee beleidspijlers van de kunst. De amateur en de professional kunnen beiden als mogelijke gebruiker van het onderzoeksprogramma een multidisciplinaire aanpak verwezenlijken. Bovendien heeft Lignes de Temps de potentie ter bevordering van televisiestudies die in België nog in zijn kinderschoenen staat. Dit moet gezien worden als een eerste stap in de richting van een bewuster leren kijken, meer bepaald het kritisch annoteren van beeldende manipulatietechnieken. Een bewustwording die zowel voor de televisiemakers, als de kijkers bestemd is.

Aangezien de openheid van interpretatie en de holistische benadering de sterke punten van dit onderzoeksopzet zijn, leidt dit logischerwijze ook de negatieve aspecten van de thesis in. Namelijk eerst en vooral het gebrek aan empirische toetsing in het werkveld, waardoor er geen sluitende conclusies over gestelde hypothesen getrokken mogen worden. Dit maakt dat het voor toekomstig onderzoek niet evident is om direct te kunnen inpikken op de oplossingen die hier worden toegereikt. Maar zoals reeds eerder vermeld draagt deze tekst ertoe bij dat toekomstige geïnteresseerden zich eerst en vooral leren richten op een ruimer maatschappijbeeld om van daaruit kritisch theoretische en/of praktijkgerichte oplossingen te zoeken.

Een tweede punt van kritische reflectie is de grote aanwezigheid van secundaire bronnen in tegenstelling tot primaire bronnen. Deze keuze is te verantwoorden omwille van de idee dat deze masterproef benaderd kan worden vanuit het perspectief van de amateur. Hiermee wordt er een verzoening nagestreefd tussen de vaak moeilijker te begrijpen filosofische theorieën en de praktijkgerichte handelingsvelden van een cultuurliefhebber en -agoog. De gebruikte bronnen zijn daarom vaak interpretaties en vereenvoudigingen op het gedachtengoed van bijvoorbeeld Derrida en Stiegler. Hieruit besluitend zijn de sterktes van deze thesis eveneens zijn zwaktes. Het is aan toekomstige onderzoekers om de zwaktes weg te werken, door bijvoorbeeld de literatuurstudie verder wetenschappelijk te onderbouwen met behulp van focusgroepen en case studies met leerkrachten, leerlingen, experts in film- en beelddeducatie, filmcritici, film liefhebbers, filmmakers, de gewone tv-kijkende burger, enzovoorts.

Naar de toekomst toe zijn er verscheidene toepassingsgebieden met Lignes de Temps mogelijk. Een interessante invalshoek is de idee van deconstructie als het ontmantelen en de bewustmaking van montage verder uit te diepen, waardoor onder andere het beoordelen en maken van films zowel voor de professional, als de amateur makkelijker worden. Een toepasselijk voorbeeld in het geval van de professional is de recente documentaire *A Story of Children and Film* van Mark Cousins. Een filmliefhebber en -criticus, die aan de hand van deconstructies op film een uniek en persoonlijk verhaal over het opgroeien van kinderen in en door films vertelt. Cousins monteert fragmenten uit 53 verschillende films aan mekaar om via zijn geliefde medium zijn passie voor film te uiten. De documentaire is als het ware in deze context een promotor van Lignes de Temps omdat het dezelfde doeleinden als aan het begin van deze alinea aanspreekt.

Ook voor de amateur kan kennis over het monteren zijn nut bewijzen. Steeds meer mensen hebben immers altijd een camera bij de hand en gebruiken die op regelmatige basis om bepaalde

gebeurtenissen vast te leggen. Er wordt gefilmd met de intentie een verhaal te vertellen en dit te delen met anderen. Een voorbeeld hiervan is een vriendin van mij die op vakanties tal van opnames met haar smartphone maakte, ze daarna met achtergrondmuziek aan mekaar monteerde en vervolgens op facebook heeft gepost. Dit staft Stiegler zijn theorie dat mensen altijd al via technische instrumenten een verhaal hebben verteld om te interageren met de medemens. En dat de constructies van deze verhalen tevens dienst doen als een 'derde' collectief geheugen door gebruik te maken van een bepaald medium, bijvoorbeeld door herinneringen vast te leggen met behulp van videobeelden.

Beide voorbeelden illustreren dus het vertellen van een persoonlijk verhaal via beelden. Een verhaal in beelden, dat in dit digitale tijdperk waarin we leven, alsmear meer voor de hand liggend wordt. Deze masterproef tracht deze gedachte te ondersteunen, door het belang van een creatieve en kritische benadering van het medium film te beklemtonen. Zo worden film liefhebbers, zoals mijzelf, aangespoord om inventieve toepassingsgebieden te zoeken. Dit is het uiteindelijke doel en om die reden kan deze thesis op zijn beurt gezien worden als mijn persoonlijke verhaalvertelling. Een verhaal dat door deconstructies uit te voeren op teksten, op mijn eigen scholing als cultuurogog is toegespitst en op die manier de neerslag is geworden van mijn vier jaar durende opleiding op de Vrije Universiteit Brussel. Een verhaal dat bruggen heeft proberen te slaan tussen zowel de filosofie, psychologie en sociologie, als tussen de amateur en de professional. Of om af te sluiten: een verhaal van, met en voor agogen.

## 8. Bronnenlijst

### Gedrukte boeken

- Braeckman, A. (2001). Inleiding: Denken tegen de moderniteit. Contouren van een 'revolutie van de geest' (1890-1933). In R. Bauer (Ed.), *Onbehagen met de moderniteit. De revolte van de intellectuelen 1890-1933* (pp. 7-33). Kapellen: Uitgeverij Pelckmans.
- De Backer, F. & Lombaerts, K. (2010). In J. Swinnen (Ed.), *Anders Zichtbaar. Zingeving en humanisering in de beeldcultuur*. (pp. 98-105). Brussel: VUBPRESS.
- Derrida, J., & Stiegler, B. (2002). *Echographies of Television. Filmed Interviews*. Cambridge: Polity Press.
- Dhoest, A. (2006). *Populaire televisie. Essays*. Leuven: Acco.
- Elias, W. (2006). *Aspecten van de Belgische kunst na '45*. Gent: Uitgeverij Snoeck.
- Elias, W. (2011). *Tekens aan de wand. Hedendaagse stromingen in de kunstfilosofie*. Brussel: VUB Press.
- Lemmens, P. (2011). Bernard Stiegler. In B. Leven, A. van Rooden, M. Schuilenburg, & S. Van Tuinen (Eds.), *De nieuwe Franse filosofie: denkers en thema's voor de 21<sup>e</sup> eeuw* (pp. 297-306). Amsterdam: Uitgeverij Boom.
- Oger, E. (2005). *Derrida, een inleiding*. Kapellen: Uitgeverij Pelckmans.
- Stiegler, B. (2009). *Technics and Time, 2: Disorientation*. Stanford: Stanford University Press.
- Stiegler, B. (2010). *Technics and Time, 3: Cinematic Time and the Question of Malaise*. Stanford: Stanford University Press.
- Swinnen, J., & Deneulin, L. (2011). *Filmisch verlangen. Film als filosofie*. Brussel: ASP.
- Taylor, C. (1994). The Politics of Recognition. In A. Gutmann (Ed.), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition* (pp. 25-73). Princeton: Princeton University Press.

### Artikels uit tijdschriften

- Astruc, A. (1948). Camera-stylo. *L'Ecran Française*, 144 (30 maart 1948)

- Coolen, M. (2013). Anders zien dan we gewend zijn. *Krisis: tijdschrift voor actuele filosofie*, 2, 35-38.
- Crogan, P. (2006). Essential Viewing. *Film Philosophy*, 10(2), 39-54.
- Greene, M. (1995). Art and Imagination: Reclaiming the Sense of possibility. *Phi Delta Kappan*, 76(5), 378-382.
- Greene, M. (2008). Education and the Arts: The Windows of Imagination. *LEARNING Landscapes*, 1(3), 17-21.
- Grizon, X. (2009). Lignes de Temps: l'analyse filmique en classe de français. *Le Français Aujourd'hui*, 2, 71-77.
- Lemmens, P. (2009). Liefdeloze wereld. Bernard Stiegler over de strijd om de geest in het hyperindustriële tijdperk. *HTV De Ijsberg*, 76.
- Nadaner, D. (1984). Film and Cognition: a critical review of current theory. *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research*, 25(2), 121-129.
- Neto, M. P., (2012). Outside ourselves: Derrida, Stiegler and extended cognition systems. *Sapere Aude*, 4(7), 329-346.
- Roberts, B. (2005). Stiegler reading Derrida: The Prosthesis of Deconstruction in Technics. *Postmodern Culture*, 16(1).
- Roberts, B. (2012). Technics, Individuation and Tertiary Memory: Bernard Stiegler's Challenge to Media Theory. *New Formations*, 77, 8-20.
- Rutten, K., & Soetaert, R. (2011). Intermediality, Rhetoric, and Pedagogy. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 14(3).
- Thomas, N. (2013). Social Computing as a Platform for Memory. *Culture Machine*, 14.
- Van Eecke, C. (2011). Zijn tweede huid. David Claerbout in Wiels. *Rekto Verso*, 47.

## Internetbronnen

- Anatomievandefilm. (n.d.). *Intellectuele montage*. Geraadpleegd op 27 maart, op [http://www.anatomievandefilm.be/film/stachka/pdf/stachka\\_intellectuelemontage\\_wat.pdf](http://www.anatomievandefilm.be/film/stachka/pdf/stachka_intellectuelemontage_wat.pdf)

- Comolli, J. P. (n.d.). *Une nouvelle perspective de critique* [Video bestand]. Geraadpleegd op 17 maart 2014, op [http://web.iri.centrepompidou.fr/demo\\_entretiens\\_lignesdetemps.html](http://web.iri.centrepompidou.fr/demo_entretiens_lignesdetemps.html)
- De Besnoist, A. (1999). *Manifest voor Europees herstel en vernieuwing*. Geraadpleegd op 3 maart 2014, op <http://www.roepstem.net/manifest.html>
- Greene, M. (2007). *Imagination and the Healing Arts*. Geraadpleegd op 8 mei 2014, op [http://www.maxinegreene.org/pdf/articles/downloader.php?file=imagination\\_ha.pdf](http://www.maxinegreene.org/pdf/articles/downloader.php?file=imagination_ha.pdf)
- Horsfield, K. (2006). *Busting the Tube: A Brief History of Video Art*. Geraadpleegd op 27 maart 2014, op <http://www.vdb.org/content/busting-tube-brief-history-video-art>
- Ibanez, G. & Rueda, J. G. (2013). *Deconstructing films: New ways to teaching cinema using hypermedia tools*. Geraadpleegd op 3 maart 2014, op <http://www.it.uc3m.es/rueda/Bilbao04/IG208.pdf>
- Institut de recherche et d'innovation. (2009). *Lignes de Temps*. Geraadpleegd op 27 februari 2014, op <http://www.iri.centrepompidou.fr/outils/lignes-de-temps>
- Institut de recherche et d'innovation. (2012). *Technologies de l'amateur*. Geraadpleegd op 27 februari 2014, op <http://www.iri.centrepompidou.fr/evenement/politiques-et-technologies-de-lamateur>
- Instituut voor beeldende, audiovisuele en mediakunst. (n.d.). *David Claerbout*. Geraadpleegd op 8 april 2014, op <http://www.bamart.be/nl/artists/detail>
- Languagevirus. (2010, maart 17). *Bernard Stiegler – Economies of Contribution* (Interview) [Video bestand]. Geraadpleegd op 7 april 2014, op <https://www.youtube.com/watch?v=CnOvftNL2ig>
- Stiegler, B. (n.d.). *le projet Lignes de Temps* [Video bestand]. Geraadpleegd op 27 februari 2014, op [http://web.iri.centrepompidou.fr/demo\\_entretiens\\_lignesdetemps.html](http://web.iri.centrepompidou.fr/demo_entretiens_lignesdetemps.html)
- Velt, R. (2011, Juni 14). *L'IRI, à la croisée de la recherche et des industries culturelles* [Webblog post]. Geraadpleegd op 3 maart 2014, op [http://www.knowtex.com/nav/l-iri-a-la-croisee-de-la-recherche-et-des-industries-culturelles\\_23013](http://www.knowtex.com/nav/l-iri-a-la-croisee-de-la-recherche-et-des-industries-culturelles_23013)

## Niet gepubliceerde masterproeven

- Dequeecker, F. (1997). *Kortfilm als agogische medium*. Niet gepubliceerd proefschrift, Vrije Universiteit Brussel, Brussel.

- Dewael, J. P. (1995). *Beeldeducatie: van geconditioneerd naar autonoom kijken*. Niet gepubliceerd proefschrift, Vrije Universiteit Brussel, Brussel.
- Hallaert, K. (1996). *Beeldeducatie voor volwassenen: een noodzaak? Een verkennend onderzoek*. Niet gepubliceerd proefschrift, Vrije Universiteit Brussel, Brussel.
- Maes, C. (2006). *Film als agogisch middel in zingevingsprocessen*. Niet gepubliceerd proefschrift, Vrije Universiteit Brussel, Brussel.
- Vande Velde, Y. (1992). *Beeldcultuur: een onderzoek naar de invloed van de TV op de VT van schoolgaande jongeren van 12 tot 15 jaar*. Niet gepubliceerd proefschrift, Vrije Universiteit Brussel, Brussel.
- Vos, C. (2002). *Filmeducatie: een verkennend onderzoek naar de bijdrage van de semiotiek aan een agogisch handelen rond film*. Niet gepubliceerd proefschrift, Vrije Universiteit Brussel, Brussel.

## 9. Bijlagen

New project

Open a project (.ldt or .csp)

Save the project in /Users/kennethverhoeven/Documents/LignesDeTemps/The Invader .ldt

Save the project as...

Save the project in cinelab format as...

Export the project in cinelab format

---

Import a new media...

Open a description (.lri file)

Import cuttings from an other .ldt file

---

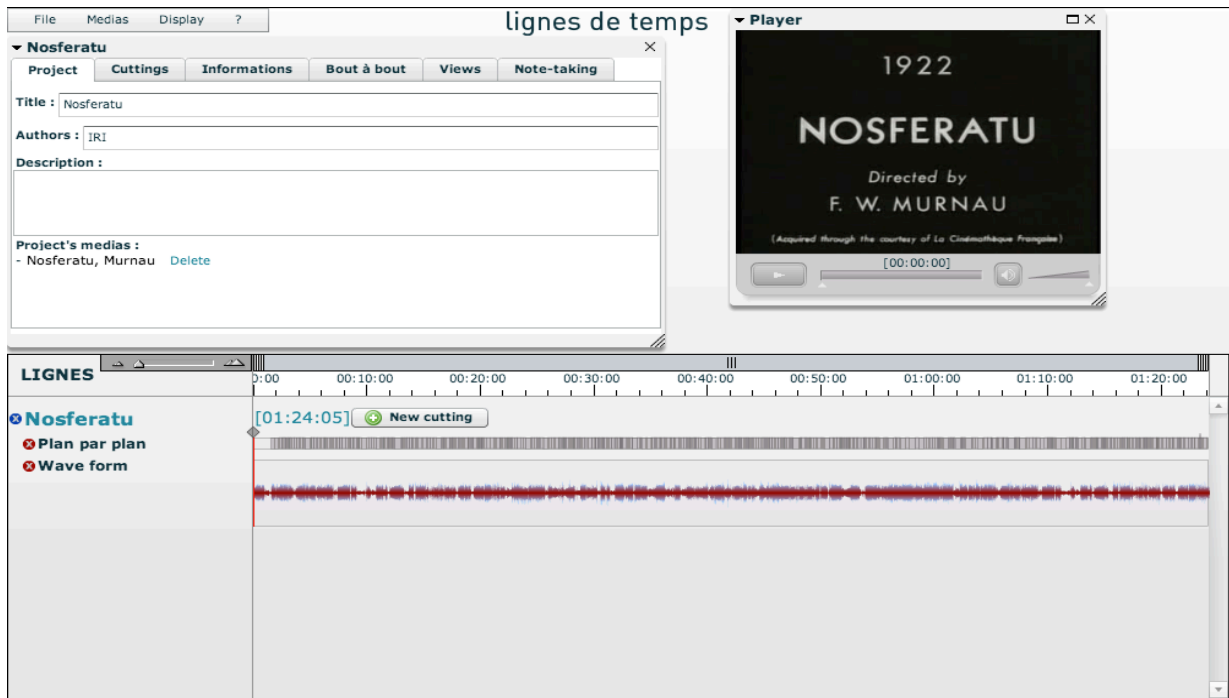
Quit

(Afbeelding 0)

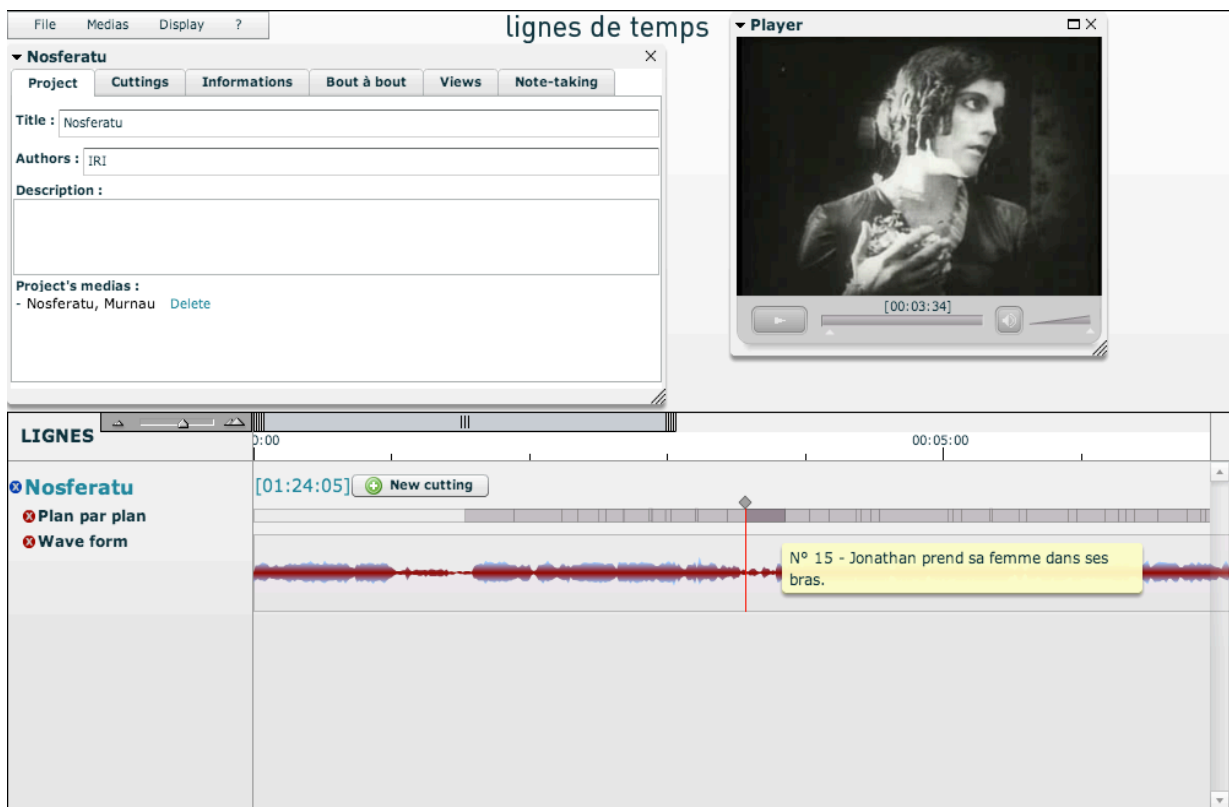


The screenshot shows a software interface with a tabbed menu at the top containing 'Project', 'Cuttings', 'Informations', 'Bout à bout', 'Views', and 'Note-taking'. The 'Project' tab is active. Below the tabs, there are several input fields: 'Title : Nosferatu', 'Authors : IRI', and 'Description :'. Below these fields is a section titled 'Project's medias :' which contains a list item '- Nosferatu, Murnau' followed by a 'Delete' link. The interface has a light gray background and a white border.

(Afbeelding 1)



(Afbeelding 2)

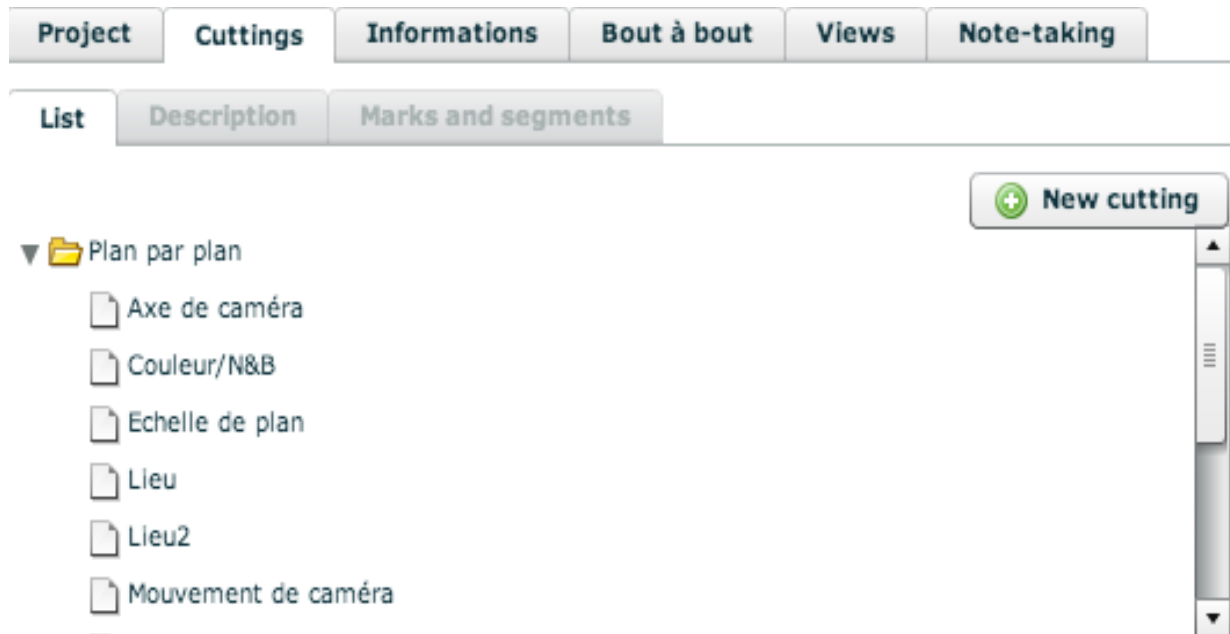


(Afbeelding 3)

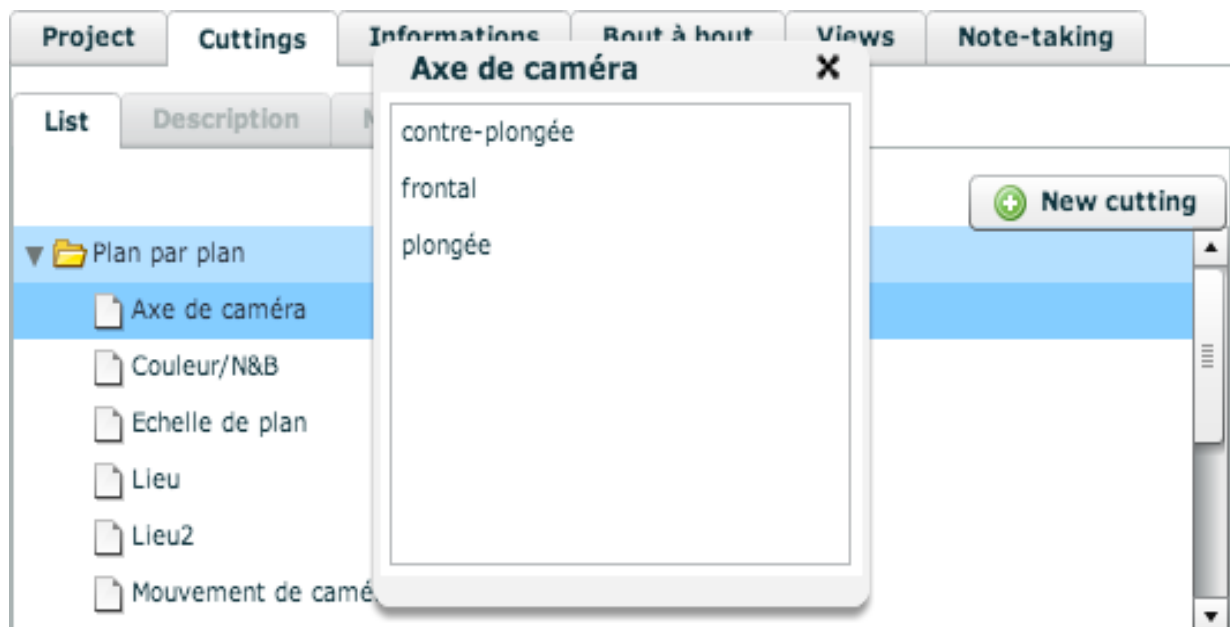




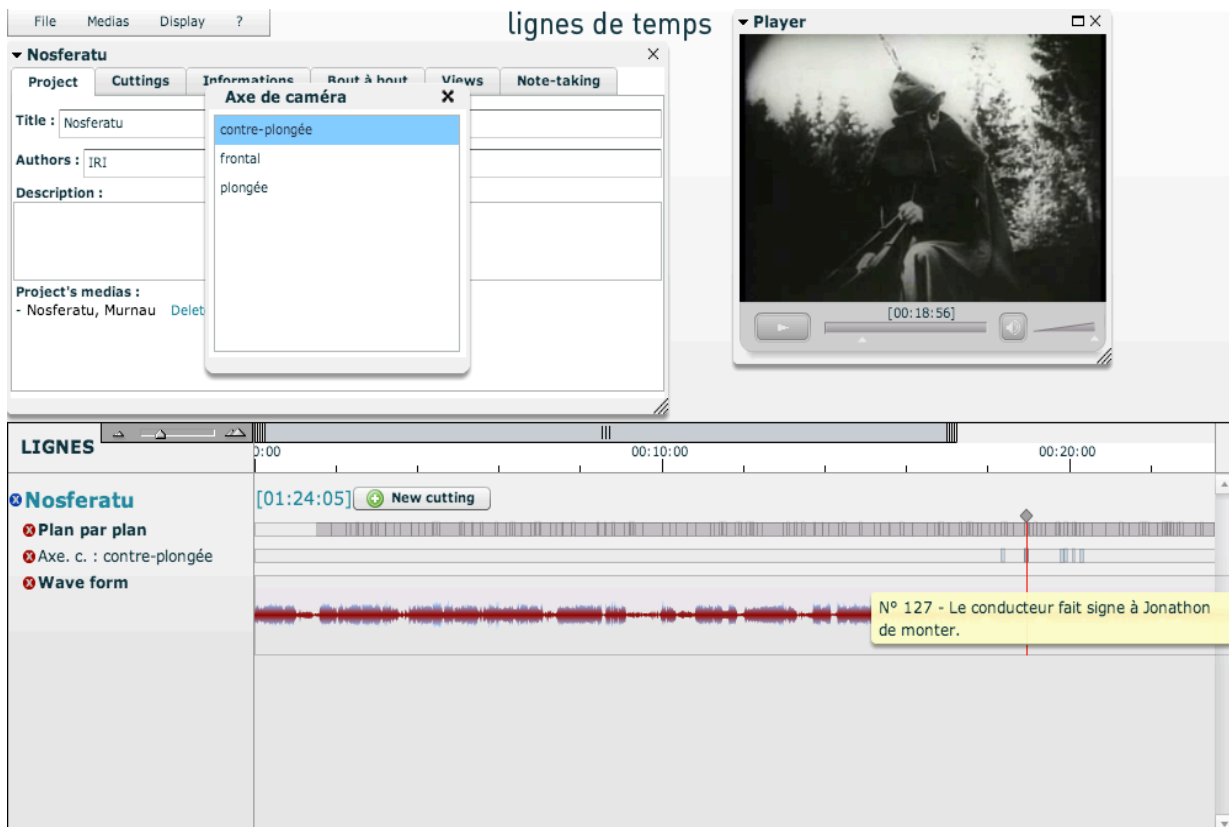
(Afbeelding 4)



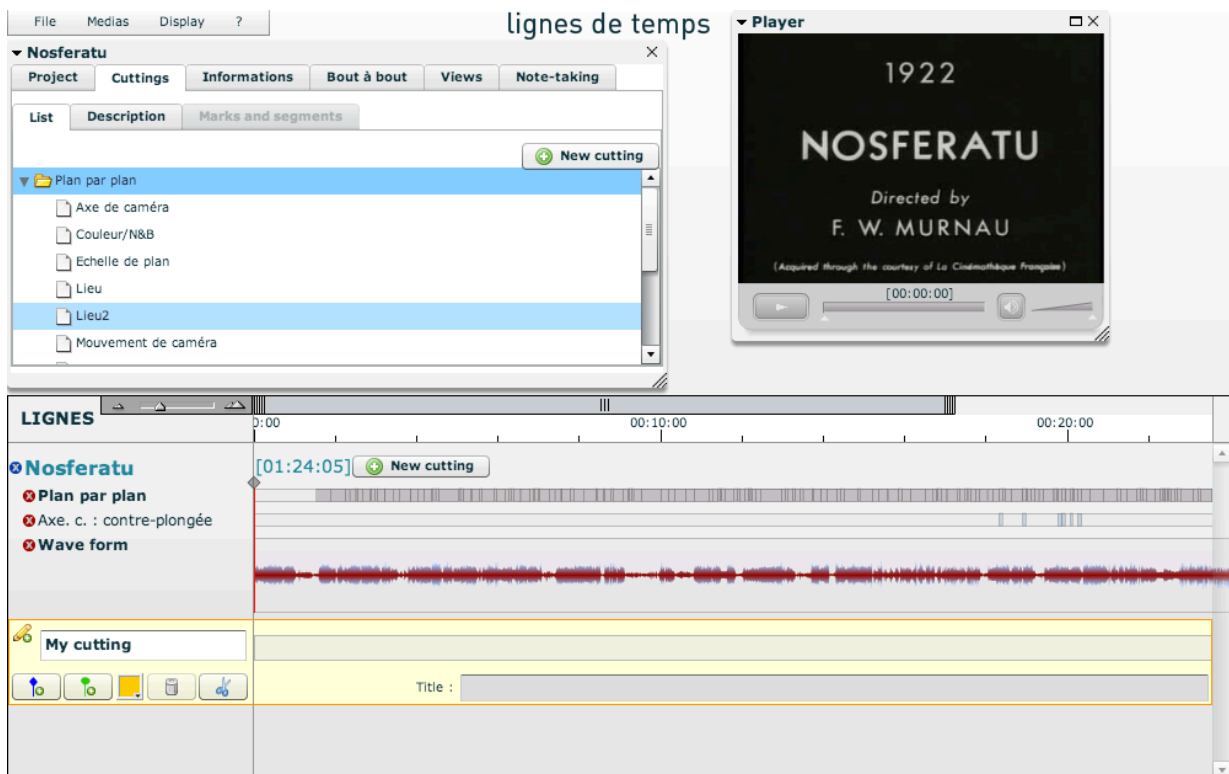
(Afbeelding 5)



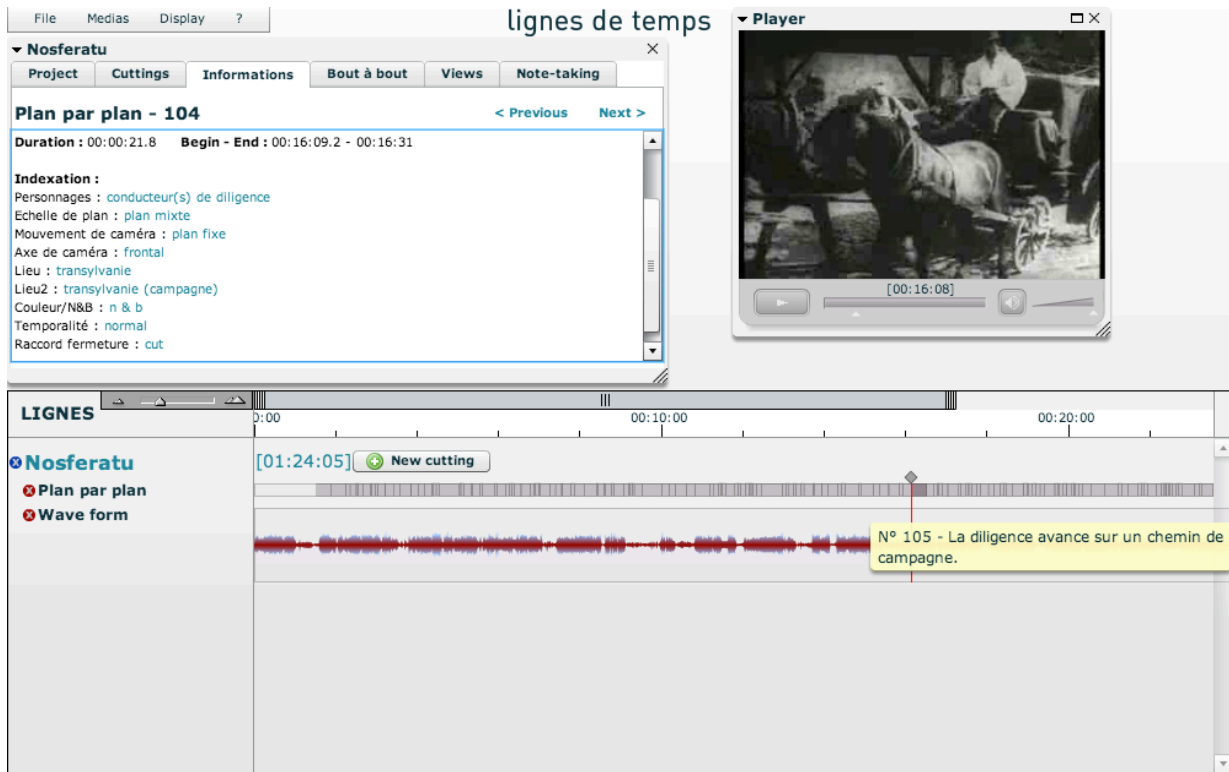
(Afbeelding 6)



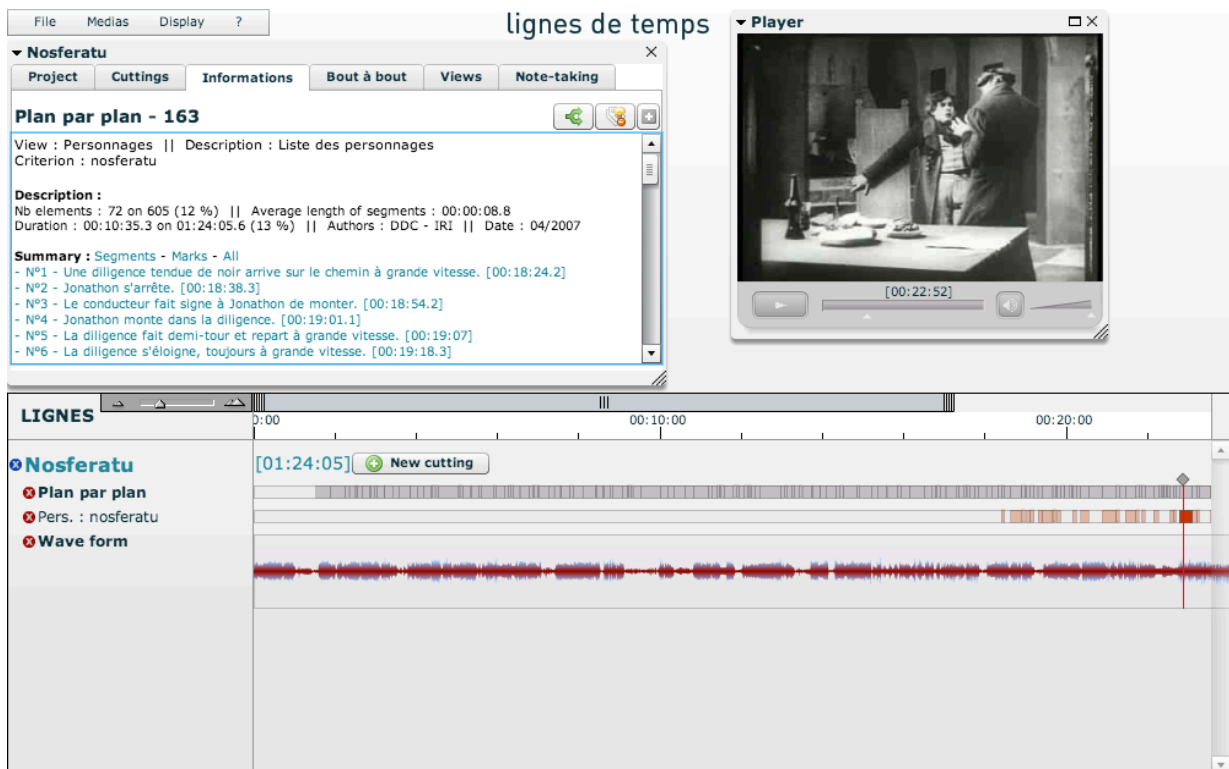
(Afbeelding 7)



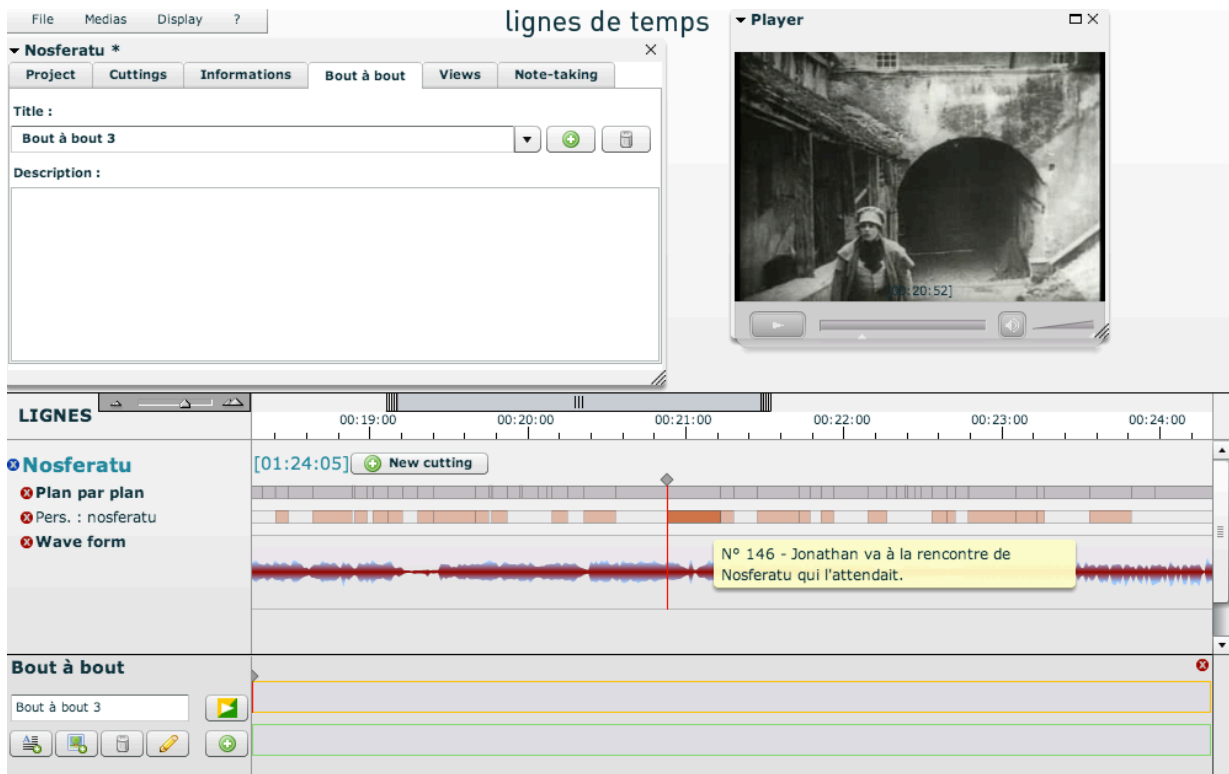
(Afbeelding 8)



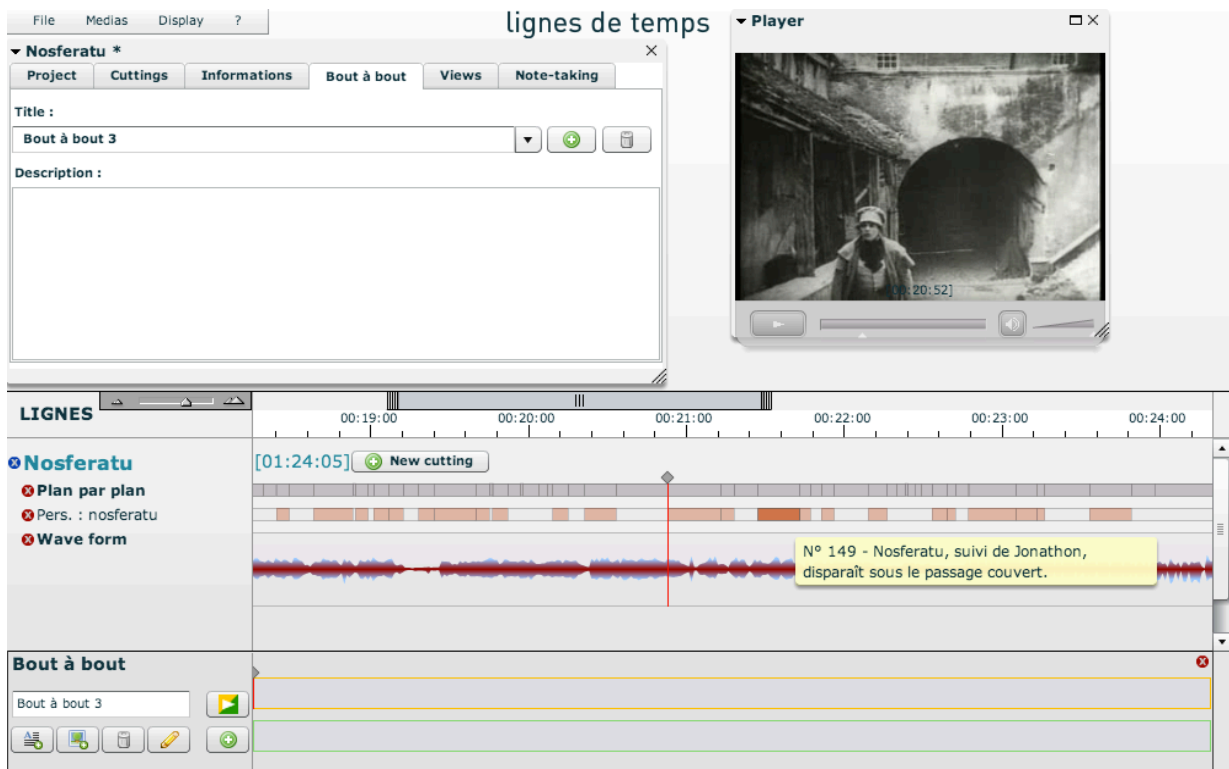
(Afbeelding 9)



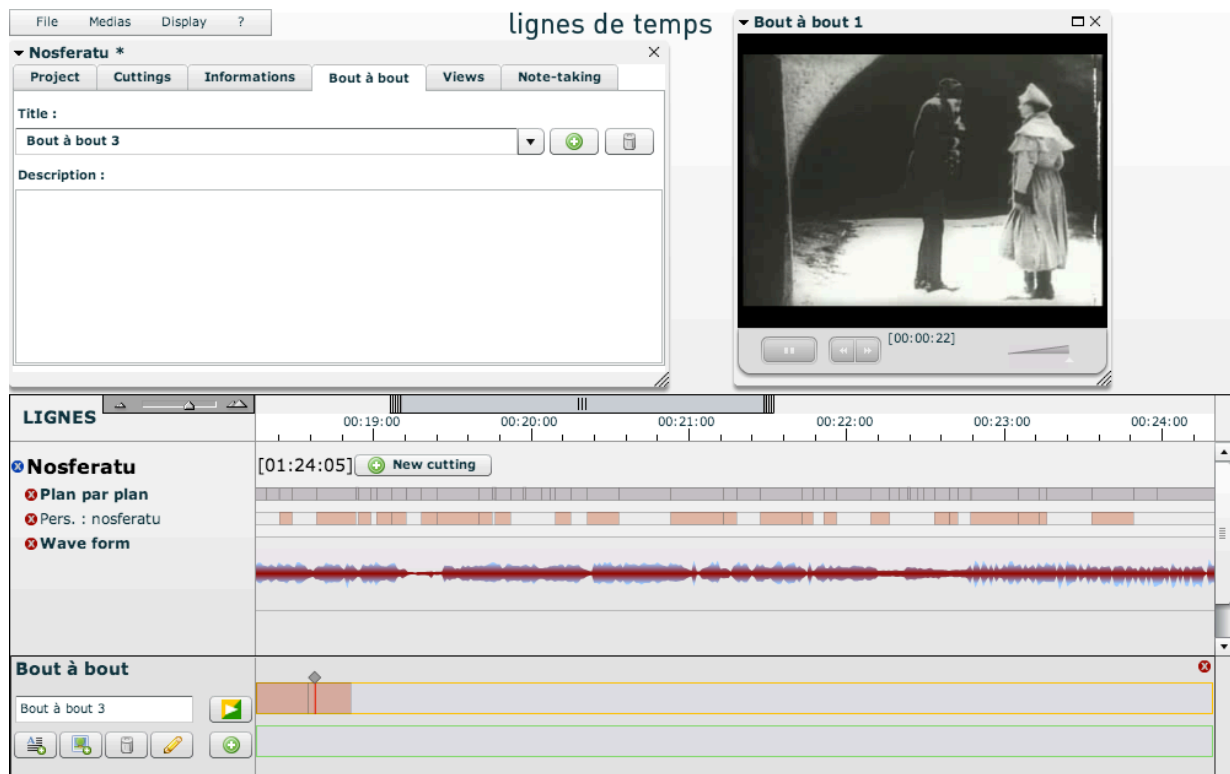
(Afbeelding 10)



(Afbeelding 11)



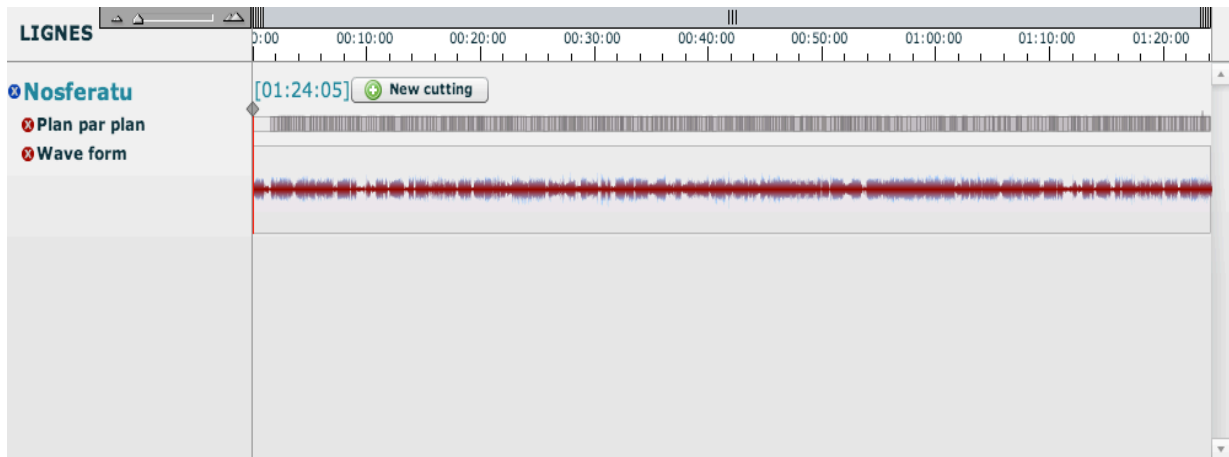
(Afbeelding 12)



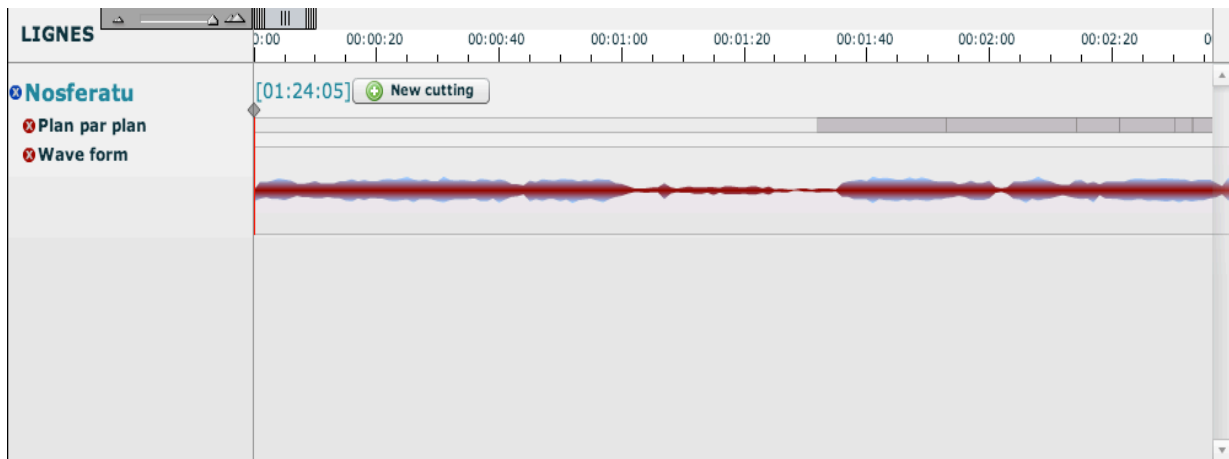
(Afbeelding 13)



(Afbeelding 14)



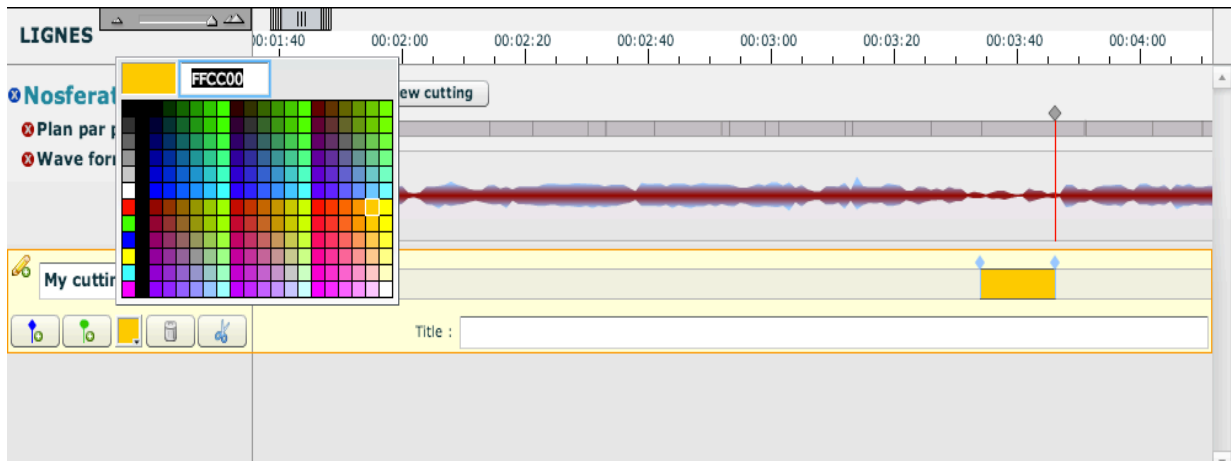
(Afbeelding 15)



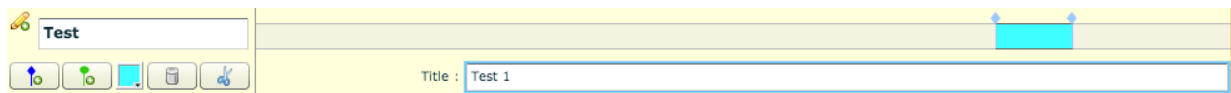
(Afbeelding 16)

The screenshot shows a video editing software interface. On the left, there is a panel titled 'My cutting' with a yellow background. Below the title, there are several icons: a blue play button, a green stop button, a yellow square, a white document icon, and a blue scissors icon. To the right of the icons, there is a 'Title : ' label followed by a text input field.

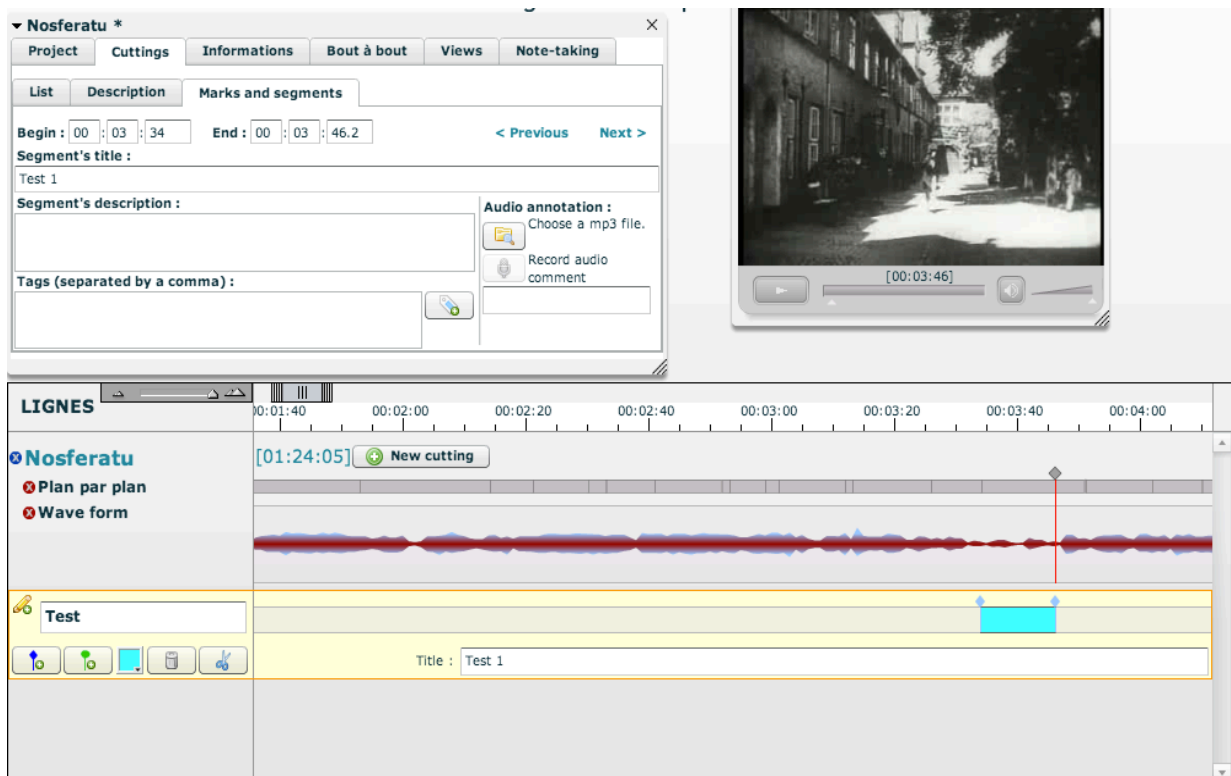
(Afbeelding 17)



(Afbeelding 18)



(Afbeelding 19)



(Afbeelding 20)

