

Het herstel van Benjamins aura

Een alledaagse ontologie van de Facebook afbeelding

Door : Kevin Breed

Studentnr. : 3221997

Cursus : Get Real! Making and meaning of CGI.

Docente : Ann-Sophie Lehman

Datum : 23 juni 2009

Inhoud

Inleiding	3
I. Verval en redding: Benjamins aura in nieuwe tijden.....	4
I.I. Het verval van de waarheidsclaim en de redding door de kunst	5
I.II. De dingigheid van de foto	7
I.III. Opkomst en verval.....	8
I.IV. De strijd om de aura.....	9
II. De Facebook afbeelding	11
II.I. Disclaimer.....	12
III. Materialiteit en historische rekenschap	13
III.I. Materiële duurzaamheid en historische rekenschap	13
III.II. De (im)materialiteit van de Facebook afbeelding	15
III.III. Samenvatting	17
IV. Cultwaarde en rituele functie	18
IV.I. Het bereik in ruimte en functie	18
IV.II. De functie van de Facebook afbeelding.....	19
IV.III Samenvatting	22
Conclusie	23
Literatuur.....	25

Inleiding

Walter Benjamins essay "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1977) wordt vaak aangehaald wanneer een nieuw technologisch tijdperk vertrouwde waarden ontheemd en het gevoel van een verlies van 'aura' oproept. Dit aura wordt altijd pas achteraf zichtbaar, wanneer het eigenlijk al verloren is. Deze interpretatie doet echter geen recht aan het werkelijke argument van Benjamin. De aanwezigheid van een 'aura' bewerkstelligt een oneigenlijke toe-eigening van de reproductie en staat in de weg van de zijswijze van de revolutionaire reproductie. Het aura is geen waarde die behouden dient te worden, maar zonder vrees uit de reproductie verbannen dient te worden.

Wanneer Benjamins aura niet als verloren wordt beschouwd, maar als constant hinderlijke neiging om een vertrouwde waarde aan een wezenlijk nieuw ding toe te kennen, krijgt zijn essay een andere lading. Benjamins begrip 'aura' is op een andere manier van belang dan terug gevonden kan worden in betogen over de invloed van digitale technologie die proberen om te gaan met het hedendaagse waardeverval. Maar op welke manier is Benjamins begrip 'aura' dan wel van belang?

Deze vraag zal in dit essay getoets worden door Benjamins begrip aura te vergelijken met de een digitaal object dat op een hele specifieke manier in een alledaagse omgang met afbeeldingen is te beschouwen: de Facebook afbeelding. De hoofdvraag die in dit essay centraal staat is: *Op welke manier is Benjamins begrip 'aura' van waarde voor de ontologie van de Facebook afbeelding?* Om een antwoord te geven op deze vraag is hoofdstuk I een beschouwing van de manier waarop er in de theoretisering van digitale afbeeldingen telkens gepoogd wordt om een nieuw aura toe te kennen. Voordat de eigenlijke waarde van Benjamins aura in hoofdstuk III verder uiteengezet wordt en vergeleken wordt met de Facebook afbeelding, wordt in hoofdstuk II eerst de aandacht gericht op het kader waarin de Facebook geplaatst kan worden. Hoofdstuk III zal tevens terug gaan naar Benjamins eigen definitie van aura en haar *eenmalige* karakter beschouwen ten opzichte van de Facebook afbeelding. Hoofdstuk IV vult deze beschouwing van het aura aan door ook het *enige* karakter van Benjamins aura te vergelijken met de Facebook afbeelding.

I. Verval en redding: Benjamins aura in nieuwe tijden

Binnen het veld van nieuwe media studies is geen enkel essay zo vaak geciteerd als Walter Benjamins "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (De Mul 2009: 99). Deze verdienste wordt door de filosoof Jos de Mul toegeschreven aan Benjamins profetische visie. Een waardevoller inzicht kan echter gevonden worden in de altijd terugkerende vraag hoe de dingen begrepen kunnen worden in een nieuw, veranderd tijdperk. Door de constante technologische verandering die zichzelf in een toenemend tempo telkens opnieuw lijkt te manifesteren, neemt de relevantie van het tijdperk even snel af als de vraag naar het opnieuw begrijpen toeneemt.

De opvatting dat er in Benjamins essay een profetische waarde gevonden kan worden valt samen met een veelvoorkomende misopvatting over het begrip 'aura'. Namelijk dat technische reproductiemiddelen --zoals fonografie, fotografie en film-- verantwoordelijk zijn voor de totale vernietiging van de aura van het kunstwerk. Volgens deze interpretatie gaat in het tijdperk waar een nieuwe technologie zich manifesteert, de aura onherroepelijk verloren¹. Benjamin schrijft dan ook stellig "[W]as im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura" (1977: 13).

Dit is dan ook de stelling die in veel gevallen opnieuw herhaald wordt. Het is een stelling die symptomatisch is voor het tijdperk van nieuwe technologie. Een tijdperk waarin de mensheid zich in een periode van crisis en vernieuwing begeeft, omdat de grip op vertrouwde waarden verloren gaat. Deze stelling werd, en wordt nog steeds, herhaald in het tijdperk van digitale technologie. Alhoewel haar geschiedenis verschillende ideeën bevat over wat er precies verloren gaat --of vanuit de keerzijde gedacht: wat er mogelijk wordt--, zijn ze allemaal te herleiden tot hetzelfde idee: "the [...] idea that new media [mark] a shift from the material to the immaterial" (Van der Boomen et. al. 2009).

1. De Mul stelt dit als volgt: "One of the basic claims of Benjamin's 'The work of art' is that in the age of mechanical reproduction by means of print, photography and film, we experience a radical loss of aura" (2009: 98).

Deze verschuiving toont zichzelf bijzonder goed in beschouwingen van de veranderende status van afbeeldingen, en specifiek nog: fotografische afbeeldingen. Hieronder volgt een uiteenzetting van twee crisissen van de fotografische afbeelding die zijn ontstaan vanuit de verschuiving van materialiteit naar immaterialiteit: namelijk de crisis van de realiteitswaarde en de crisis van de dingigheid. Beiden tonen verschillende manieren waarop de aura zich manifesteert in het tijdperk van digitale technologie.

I.I. Het verval van de waarheidsclaim en de redding door de kunst

De eerste crisis waarin de fotografische afbeelding terecht kwam door toedoen van digitale technologie, was de crisis van de *claim on the real*. De materialiteit van het analoge negatief en het fotografische proces --en later de kwantiteit van afbeeldingen op de filmstrip--, bracht een vertrouwen tot stand dat gebaseerd was op de bewerkstelling van een indexicale relatie. Doordat de afdruk van licht op het negatief gebaseerd is op een fysieke relatie tussen object en het zichtbare beeld, wordt de foto beschouwd als bewijs. Een bewijs dat aantoont dat het afgebeelde object op het moment van fotograferen voor de lens van de camera aanwezig was. De onbetwistbaarheid van dit laatste gegeven was nog sterker aanwezig bij de film, waarbij de kwantiteit van de afbeeldingen het een onbegonnen monnikenwerk maakte om de fysieke eigenschappen van elke afzonderlijk afbeelding aan te passen. Hiermee overtrof de cinematografie de fotografie, waarbij het ontwikkelingsproces dat openstaat voor een menselijke tussenkomst nog afdeed aan het indexicale waarheidsgehalte. Alhoewel de waarheidsclaim van fotografische en filmafbeeldingen al vaak weerlegd is door critici, theoretici en beoefenaars (Kessler 2009: 187, Lunenfeld 2001: 61), werd deze definitief vernietigd door digitale technologie:

"the emergence of digital technology opens up almost unlimited possibilities to manipulate, reshape, fake and forge photographic and cinematic images which puts an end to a long tradition of endowing documentary photography and film with what has often been seen [...] as an ontological claim on the real." (Kessler 2009: 188)

Bovenstaand citaat dat Frank Kessler baseerd op het werk van de media historici Brian

Winston², toont dat de verandering van het fysieke materiaal van de analoge fotografische afbeelding, naar de (im)materiële code van de digitale afbeelding, de definitieve vernietiging van de realiteitswaarde tot gevolg had³. De overgang van de afbeelding van het fotografische naar het digitale tijdperk heeft echter niet alleen een verlies van de realiteitswaarde tot gevolg, het zorgt ook voor een zoektocht naar een nieuwe waarde. De vernietiging van de aura wordt niet zomaar aanvaard, maar vormt de aanleiding voor een zoektocht naar een waardige vervanger. Dit schemert al door in de "almost unlimited possibilities to manipulate, reshape, fake, and forge photographic and cinematic images" die mogelijk worden gemaakt door digitale technologie. Hetgene dat de realiteitswaarde kapot maakt is tegelijk hetgene waar een nieuwe waarde gevonden kan worden.

De media theoreticus Peter Lunenfeld werkt deze mogelijkheden tot manipulatie verder uit en ziet de afbeelding in het tijdperk van digitale technologie als de afbeelding in het tijdperk van *the dubitative*⁴. Hiermee koppelt hij opnieuw een aura aan de digitale afbeelding. Een aura dat gebaseerd is op de afwezigheid van de auteur en de authenticiteit van de afbeelding (Lunenfeld 2001: 64), alsmede de aanwezigheid en benadrukking van de esthetische vorm van het beeld (65). Hieruit concludeert hij dat alle digitale foto's, hoe dan ook, gelijk zijn aan de artistieke foto. "As we enter the digital era [...] all digital

2. Nog specifieker: Frank Kessler borduurt verder op het volgende citaat uit het boek *Claiming the real: The documentary film revisited*. London: British Film Institute: 1995; "Digitalization destroys the photographic image as evidence of anything except the proces of digitalization. The physicality of the plastic material represented in any photographic image can no longer be guaranteed. For documentary to survive the widespread diffusion of such technology depends on removing its claim on the real. There is no alternative" (259).

3. Hieraan kan toegevoegd worden dat de realiteitswaarde alleen vernietigd wordt in het digitale beeld. Echter strekt het bereik van deze vernietiging zich verder uit op het moment dat digitale afbeeldingen zo veelvuldig in de maatschappij aanwezig zijn dat ze de plaats veroveren van het algemene begrip van de afbeelding.

4. "With electronic imaging, the digital photographic apparatus approaches [...] "dubitative" processes: like the painter, the digital photographer "fiddles around with the picture till it looks right." The dubitative--defined as "inclined or given to doubt"--has long been present in photography, but now it is located at center stage" (Lunenfeld 2001: 61)

photographs [...] are analogous to the art photograph" (*ibid*). Het verval van de aura wordt volgens Lunenfeld gered door de kunst.

I.II. De dingigheid van de foto

In de tweede crisis van de fotografische afbeelding is de rol van materie ogenblikkelijk zichtbaar. Wat hier in het geding komt is de status van de fotografische afbeelding als materieel object, het bestaan van de foto als tastbaar 'ding'. Juist nu de digitale afbeelding de nadruk heeft gelegd op zijn onafhankelijkheid van materie --een afbeelding is immers niet meer opgeslagen in de materie van het object dat het beeld toont (denk aan het beeldscherm), maar bestaat hierbuiten in de materie van het digitale geheugen--, is er op hetzelfde moment een opleving te zien van het belang van de dingigheid van de foto⁵. Zo tonen Elizabeth Edwards and Janice Hart in het boek *Photographs Objects Histories* (2004) aan dat tijdens het kijken naar een afbeelding de nadruk in eerste instantie op het afgebeelde komt te liggen:

"in order to see what the photograph is "of" we must first suppress our consciousness of what the photograph "is" in material terms' (Batchen 1997: 2). The prevailing tendency is that photographs are apprehended in one visual act, absorbing image and object together, yet privileging the former." (Edwards, Hart 2004: 2).

Doordat de nadruk op het beeld komt te liggen in plaats van op hun fysieke eigenschappen, zo vervolgen Edwards en Hart, wordt de functionele rol van het materiaal niet anders gezien dan als een neutrale drager van het beeld. De verschillende manieren waarop er met de afbeelding als materieel object kan worden omgegaan, worden hierdoor over het hoofd gezien. Alhoewel het belang van deze materiële dimensie door digitale technologie zichtbaarder is dan ooit te voren⁶, is het ook hier niet voor het eerst dat de dominantie van

5. Benjamin merkt eenzelfde geporaliseerde differentiatie op in verband met de 'Echtheid' van het kunstwerk: "Gerade weil die Echtheit nicht reproduzierbar ist, hat das intensive Eindringen gewisser Reproduktionsverfahren -- es waren technische -- die Handhabe zur Differenzierung und Stufung der Echtheit gegeben. Solche Unterscheidungen auszubilden, war eine wichtige Funktion des Kunsthandels" (Benjamin 1977: 12, voetnoot 3).

het beeld, of anders gezegd van de 'inhoud', bekritiseerd wordt. De enige benodigde inspanning ter verduidelijking is het in herinnering brengen van Marshall McLuhans befaamde leus "the medium is the message."

In hetzelfde volume waar gepleit wordt voor een theoretisering van de materialiteit van foto's, wordt de digitale foto haar aanspraak op materialiteit ontzegd. In het digitale tijdperk van dematerialisatie (Bruce 1994: 17) wordt de dingigheid van de foto gepositioneerd als een verloren materieel aura. De fysieke eigenschappen van een object, het volume, de tastbaarheid en de fysieke aanwezigheid in de wereld, is in essentie een aura van materialiteit (Sassoon 2004: 200). De grootte, textuur en kleurreeks, maar ook geschreven aantekeningen op de achterkant van de foto geven waardevolle hints voor het achterhalen van het type camera, het productieproces, en de tijd van maken. "The physical condition of the object, the dirt and damage, is evidence of its other lives" (*ibid*).

Deze crisis van de fotografische afbeelding heeft geen zoektocht naar een nieuw aura tot gevolg, maar benadrukt het belang van datgene wat verloren is. Digitale afbeeldingen zijn simpelweg geen tastbare dingen waar een materieel aura aanwezig is. Digitale afbeeldingen zijn numerieke waardes die worden opgeslagen in digitaal geheugen. Ze worden pas zichtbaar als beeld wanneer de software deze waardes omzet in kleurintensiteiten.

I.III. Opkomst en verval

Zowel de crisis van de realiteitswaarde als de crisis van de dingigheid tonen dat er alsmaar gepoogd wordt om opnieuw een aura tot stand te brengen in de begrippen die in het digitale tijdperk ontheemd zijn van hun vertrouwde waarde. De manier waarop er een nieuw aura wordt toegekend verschilt echter in beide gevallen. In de crisis van de dingigheid is er sprake van een betreuring van het verval van een aura dat de analoge fotografische

6. In navolging van de kunsthandel is het nu de muziekindustrie die begint door te krijgen dat de benadrukking van de authenticiteit van het materiaal, ofwel de materiële aura, de teruglopende opbrengsten uit de verkoop van kopieën kan compenseren. Het stijgende aanbod en de stijgende verkopen van vinyl en platenspelers zijn hier een exemplarisch voorbeeld van.

afbeelding toebehoort, maar niet meer is terug te vinden in digitale afbeelding. Als reactie wordt de verloren aura, de dingigheid, geherwaardeerd vanwege haar onbereikbaarheid in digitale foto's. In de crisis van de realiteitswaarde keert de aura daarentegen niet terug in de dingigheid van foto's, in dat wat eigenlijk verloren is, maar manifesteert de aura zich in de nieuwe mogelijkheden van digitale foto's. Als manipuleerbare beelden verkrijgen digitale afbeeldingen een nieuw aura om de onzekerheid te overbruggen die in het digitale tijdperk is ontstaan. Uit deze twee voorbeelden wordt duidelijk dat het aura zich ofwel manifesteert in het verlorene dat een herwaardering ondergaat, ofwel op de lege plek die het verlorene heeft achtergelaten en moet worden opgevuld door iets anders.

I.IV. De strijd om de aura

De uiteenzetting van de twee crisissen maakt het duidelijk op welke manier het aura vervalt en hoe het zich opnieuw manifesteert. Hiermee wordt het ook duidelijk dat digitale technologie verantwoordelijk wordt geacht voor de totale vernietiging van vertrouwde waarden. Zowel de realiteitswaarde als de dingigheid is compleet zoek in het tijdperk van digitale technologie. Bovenstaande crisissen tonen de strijd die geleverd wordt om met dit waardeverval om te gaan. Het is een strijd omwille van een waarde die begrijpbaar is. Deze strijd is echter het tegenovergestelde van de strijd die Benjamin leverde. Het is een strijd die de aura opnieuw tot stand brengt, terwijl Benjamin juist een strijd leverde om zich hier compleet van te ontdoen.

De stelling dat in het tijdperk van de technische reproduceerbaarheid het aura van het kunstwerk verloren gaat wordt begrepen als constatering in plaats van argument⁷. Een constatering die weer terugkeert in het tijdperk van digitale technologie, waar de aura van de fotografische afbeelding opnieuw verloren gaat. Hierdoor verkrijgt de (analoge) foto als ding tegenwoordig weer een aura, terwijl dezelfde (analoge) foto, maar dan als reproductie, door Benjamin als auraloos object werd beschouwd. Dit laat zien dat hetgene waarop wordt

7. In feite is het verlies van de aura van het kunstwerk ook een constatering van Benjamin. Het is echter een constatering die niet voor de hand ligt, aangezien de neiging constant aanwezig is om een nieuw aura aan het auraloze toe te kennen. Dit is het punt waar Benjamins constatering omslaat in een argument. Een argument om juist niet opnieuw een aura toe te kennen, maar het auraloze in zijn eigen waarde te laten zijn.

voortgebouwd in Benjamins essay niet zijn profetische visie is, maar juist een nostalgisch perspectief. Het verlies van de aura wordt niet in haar waarde gelaten, maar betreurd. Een betreuring die leidt tot het opnieuw tot stand brengen van een aura, waardoor Benjamins strijd niet wordt voortgezet, maar juist wordt tegengegaan.

Samengevat is de misopvatting van Benjamins aura dat het begrepen wordt als het verlies van een vertrouwde, traditionele waarde, terwijl Benjamin het positioneert als een oneigenlijke toe-eigening van een revolutionaire zijnswijze. Anders gezegd, in plaats van dat de aura als hindernis wordt beschouwd om het werkelijke karakter van een nieuw technologisch tijdperk te kunnen begrijpen, wordt de aura beschouwd als een verloren waarde die hersteld dient te worden.

Na een beschouwing van de Facebook afbeelding in hoofdstuk II, is in hoofdstuk III de eigenlijke waarde van Benjamins aura verder uitgewerkt. Deze is in het vervolg van het hoofdstuk als basis gebruikt voor de tracering van de aura van de Facebook afbeelding, met betrekking tot haar materiële duur en historische rekenschap. Dit kan beschouwd worden als de tijdsdimensie van Benjamins aura. In hoofdstuk IV is vervolgens de ruimtelijke dimensie van Benjamins aura uiteengezet om in het vervolg van het hoofdstuk wederom als uitgangspunt te dienen voor de tracering van de aura van de Facebook afbeelding.

II. De Facebook afbeelding

Digitale afbeeldingen zijn in veel verschillende vormen terug te vinden, waarom dan een beschouwing van de Facebook afbeelding? De voornaamste overweging om de Facebook afbeelding als uitgangspunt te nemen is vanwege de populariteit van Facebook. Facebook is een digitale technologie die niet alleen tot de beschikking staat van een selecte groep 3D designers en artiesten, maar voor iedereen die ouder is dan 13 jaar (*facebook.com a*). Sinds de lancering van de website maken studenten dankbaar gebruik van de applicatie (Tabak 2004) en inmiddels telt de website naar eigen zeggen ongeveer 200 miljoen actieve gebruikers (*facebook.com b*). Ondanks dat het beschouwd kan worden als de implementatie van het door Tim 'O Reilly gemuntte marketingconcept *Web 2.0*, is het ook een technologie die voor veel mensen een specifieke omgang met digitale afbeeldingen tot stand brengt.

Aangezien er op Facebook de mogelijkheid geboden wordt om een bestand van het JPG, GIF, of PNG formaat te uploaden, beschouw ik de plaatjes op Facebook in eerste instantie als afbeeldingen in plaats van foto's. Alhoewel er op de meeste Facebook profielen voornamelijk digitale foto's zijn terug te vinden is het in principe mogelijk om elk soort rasterafbeelding te plaatsen, onafhankelijk van de (digitale) techniek waarmee de afbeelding tot stand is gekomen.

Een tweede reden om de Facebook afbeelding als uitgangspunt te nemen bestaat uit het feit dat Facebook gezien kan worden als een database-applicatie, of interface. In principe vormt Facebook de interface tot de database om teksten en afbeeldingen aan te maken (*Create*), uit te lezen (*Read*), aan te passen (*Update*) en te verwijderen (*Delete*). Deze CRUD functionaliteit vormt niet alleen vaak het eerste uitgangspunt voor webontwikkelaars bij het maken van nieuwe applicaties, maar is door de nieuwe media wetenschapper Lev Manovich ook getheoretiseerd als symbolische vorm (Manovich 1999). Volgens Manovich is de database niet enkel een pragmatisch middel om gebruik te maken van digitale machines, maar vormt het tevens "the logic of culture at large" (*ibid*). Deze gedachte is ook door De Mul verder uitgewerkt. Volgens hem vormt de CRUD functionaliteit van de database "the dynamic elements of what we might call a *database ontology*" (2009: 100). Doordat de computer tegenwoordig de dominante technologie is wordt alles een

database. De Mul beschouwt de database niet alleen als symbolische vorm, maar koppelt dit ook terug naar Benjamins essay. Volgens De Mul beargumenteerd Benjamin dat in het tijdperk van de technische reproduceerbaarheid, alles een object wordt voor de technische reproduceerbaarheid (101). Een beschouwing van de Facebook afbeelding vanuit een herziene interpretatie van Benjamin is daarom ook van belang met betrekking tot De Muls database ontologie en Manovichs database als symbolische vorm.

II.I. Disclaimer

De benadering van digitale afbeeldingen op Facebook is gebaseerd op mijn eigen aanwezigheid op de site. In oktober 2008 ontving ik een email van een voormalige klasgenoot met een uitnodiging om vrienden te worden op Facebook. Na eerdere uitnodigingen van andere mensen genegeerd te hebben, besloot ik toendertijd een profiel aan te maken. Op 5 oktober 2008 was ik de trotse bezitter van een Facebook profiel en poste ik de tekst "**Kevin Brr** is checking out facebook." Tot april 2009 was er echter niet veel activiteit op mijn profiel. Ik accepteerde in die tijd drie vriend uitnodigingen van een voormalig klasgenoot, mijn jongere broer, en een voormalige docent. Vanaf april is mijn activiteit aanzienlijk verhoogd. Het begon met de aanpassing van informatie op mijn profiel, het plaatsen van een aantal foto's, waaronder ook een profielfoto, en spreidde zich uit naar het uitnodigen van vrienden en het iets regelmatig plaatsen van commentaar. Op de tijd van schrijven heb ik 23 Facebook vrienden, waarvan het overgrote deel contacten zijn die ik via de universiteit heb opgedaan. Dit zijn, niet geheel ontoevallig, ook de mensen die ik recentelijk heb leren kennen. De observaties over digitale afbeeldingen zijn gebaseerd op mijn eigen gebruik van Facebook, alsmede op het gebruik van mijn Facebook vrienden en de vrienden van deze vrienden.

III. Materialiteit en historische rekenschap

Het verval van de dingigheid van de analoge foto kan beschouwd worden als het gevolg van de immaterialiteit van de digitale foto, zoals eerder duidelijk werd in paragraaf I.II. De dingigheid van de foto die zichtbaar is in kenmerken zoals de tonen van de kleuren, de gekrulde hoeken van het papier en de eventuele aantekeningen op de achterkant, dragen allemaal bij aan hetgene dat als materieel aura begrepen wordt. In paragraaf I.IV is al opgemerkt dat dit enigzins merkwaardig is aangezien dit materiële aura zich manifesteert in een object dat door Benjamin niet alleen als auraloos object werd beschouwd, maar zelfs als het product van "des ersten Wirklich revolutionären Reproduktionsmittels, der Photographie" (Benjamin 1977: 17).

In navolging van de constatering dat Benjamins aura in essentie niet vanzelf verloren gaat in een nieuw technologisch tijdperk is in dit hoofdstuk de aura van de Facebook afbeelding getraceerd. Deze zoektocht begint echter niet bij de nieuwe materiële aura zoals deze begrepen wordt in het digitale tijdperk, maar gaat terug naar Benjamins begrip van materiële duurzaamheid en historische rekenschap. Vanuit Benjamins oorspronkelijke begrip van aura zal een vergelijking gemaakt worden met de Facebook afbeelding.

III.I. Materiële duurzaamheid en historische rekenschap

Het begrip aura is inmiddels al een paar keer gevallen, zonder een uitzetting te geven van haar betekenis. Voor Benjamin is het begrip aura een samenvatting van de traditionele waarden die de autoriteit van het kunstwerk in stand houden (13). Deze zijn gebaseerd op het *hier* en *nu* van het origineel, de twee essentiële elementen die invulling geven aan haar authenticiteit (*Echtheit*) (12). Door de eenmaligheid (*Einmaligkeit*) en enigheid (*Einigkeit*) van originele werken --dat wil zeggen een uniek bestaan in de tijd (het nu, eenmalig), zoals het slechts één keer kunnen voorkomen van een specifiek moment, of het eenmalige bestaan door de tijd; en een uniek bestaan in de ruimte (het hier, enig), het slechts op één plaats tegelijk kunnen zijn, of het toebehoren aan één plaats, persoon, of functie-- ontstaat er een 'verre nabijheid', die ook in natuurlijke objecten is terug te vinden (15). Met 'verre nabijheid' doelt Benjamin op datgene wat aanwezig, maar toch altijd onbereikbaar is. Zo

legt het materiaal van een object, zoals de tak van een boom, maar ook het marmer van een beeldhouwwerk, rekenschap af van haar geschiedenis. Een geschiedenis die altijd onbereikbaar is voor de toeschouwer, hoe dicht deze zich ook bij het object bevindt.

In dit opzicht is het belangrijk om op te merken dat het materiële aspect van objecten door Benjamin gekoppeld wordt aan hun eenmaligheid, hun bestaan door de tijd. De materiële duurzaamheid, die inderdaad weer aanwezig is door de benadrukking van de dingigheid van de foto en een (onbereikbare) historische rekenschap aflegt, was geen eigenschap waarin Benjamin het revolutionaire potentieel van de reproductie ontdekte. In tegendeel! Dit wordt duidelijk wanneer de foto niet beschouwd wordt als object, maar als reproductie. Om de waarde van de reproductie in zijn eigenlijke vorm te kunnen aanschouwen, belicht Benjamin het gereproduceerde beeld vanuit de geïllustreerde krant en weekbladen (15). In plaats van de eenmaligheid en duur van originele beelden, wordt hier de vluchtigheid en herhaalbaarheid van de reproductie zichtbaar. De afbeeldingen in de krant en weekbladen kunnen begrepen worden als geactualiseerde beelden. Ze bestaan niet *door* de tijd waardoor ze een eigen geschiedenis accumuleren, maar ze bestaan op verschillende momenten *in* de tijd. De gereproduceerde afbeelding is vluchtig en herhaalbaar. Vluchtig omdat het met dezelfde regelmaat als de krant verdwijnt, dagelijks, waardoor het geen materiële duur meer kent, geen historische rekenschap kan afleggen en dus geen 'verre nabijheid' bewerkstelligt. Herhaalbaar omdat het niet meer is gebonden aan een uniek moment, of eenmalige verschijning, zoals een optreden van een orkest of de schaduw van een tak. Maar de reproductie is ook herhaalbaar vanwege het verlies van haar aura. De uniekheid van een afbeelding die ontstaat door haar eenmalige bestaan door de tijd en haar authenticiteit bepaald, is in de reproductie niet langer een hindernis om een nieuwe afbeelding te kunnen (re)produceren. De reproductie kan zich door zijn vluchtigheid en herhaalbaarheid onafhankelijk van de tijd opnieuw actualiseren, in exact dezelfde gedaante. Hierdoor worden reproduceerbare afbeeldingen bevrijd van hun unieke eenmaligheid en authenticiteit, waardoor hun werkelijke waarde zichtbaar wordt. Dat is hun veelmaligheid, een uiting van de "Sinn für das Gleicharritge in der Welt" (17), in plaats van de uitzonderlijkheid van het origineel.

III.II. De (im)materialiteit van de Facebook afbeelding

In hoofdstuk I is beargumenteerd dat in de tijd van digitale technologie, de dingigheid van de analoge foto een herwaardering ondergaat die beschouwd wordt als materieel aura. Aangezien de dingigheid precies hetgene is wat niet aanwezig is bij digitale afbeeldingen, wordt haar de aanspraak op haar materiële dimensie ontzegd. Uit de beschouwing van Benjamins aura is echter gebleken dat het verlies van materiële duurzaamheid het mogelijk maakt om de reproductie in haar eigenlijke waarde te beschouwen. Niet als authentiek origineel, maar als gelijke kopie.

In deze paragraaf beargumenteer ik dat er wel degelijk sprake is van een materialiteit bij de Facebook afbeelding, alhoewel deze niet begrepen kan worden vanuit het 'dingige' materiële aura. In plaats daarvan zal Benjamins begrip van materiële duurzaamheid en historische rekenschap gebruikt worden om op zoek te gaan naar de manier waarop de materialiteit van de Facebook afbeelding begrepen kan worden.

Voor Benjamin vormt het bestaan van een object door de tijd een obstakel voor haar herhaalbaarheid. Alhoewel de Facebook afbeelding geen tastbaar ding is, kent het wel een bestaan door de tijd als bitstring, opgeslagen in het digitale geheugen van de Facebook server(s). Deze accumuleert geen historische rekenschap in haar fysieke eigenschappen, maar is wel in staat om een eigen geschiedenis op te doen. Neem bijvoorbeeld de volgende korte opsomming van gebeurtenissen:

Iemand maakte een foto van Marije. Marije zette deze foto op haar Hyves profiel nadat zij, of iemand anders de foto op een computer had gezet. Op zoek naar een leuke foto van Marije, zag ik deze afbeelding op haar Hyves profiel. Ik downloadde de afbeelding en stelde deze als suggestie voor als Facebook profielfoto. Marije accepteerde dit voorstel waardoor deze foto nu de profielfoto van Marije is.

Alhoewel de foto velen malen gekopieerd is, zichzelf als bitstring telkens opnieuw in een ander geheugen nestelde, daardoor ook verschillende instanties van zichzelf heeft achtergelaten, is bovenstaande beschrijving te beschouwen als de geschiedenis van een digitale afbeelding. Deze gebeurtenissen zijn niet zozeer onderhevig aan de tijd, alswel aan

handelingen en gebeurtenissen die plaatsvinden in de tijd. De afbeelding werd bekeken, gekozen, gedownload, geupload en geaccepteerd. Dit zijn allemaal momenten in de tijd. Net zoals het fotografische moment, het moment in de tijd waar iemand op een knop drukt en het beeld met behulp van digitale technologie in een fractie vastlegde in de bitstring van het materiële digitale geheugen.

Zodoende is de Facebook afbeelding, net zoals bijvoorbeeld een schilderij, ook in staat om een uitzonderlijk karakter op te doen. De digitale afbeelding gaat toebehoren aan de plekken waarop zij geweest is en de handelingen waaraan zij onderhevig was. Zo kan mijn profielfoto op Facebook altijd herinnerd worden als de foto die ik op mijn Facebook profiel had staan. Dit toebehoren aan specifieke plekken kan ook een hindernis opwerpen voor de herhaalbaarheid van de foto. Alhoewel het mogelijk zou zijn om Marijes foto te gebruiken als mijn eigen profielfoto zou dit gek zijn. Het is een afbeelding die mij niet toebehoort, niet in haar geschiedenis --het moment van maken en uploaden-- en niet in wat het afbeeld --Marije--.

De geschiedenis en uitzonderlijkheid van de Facebook afbeelding is dus niet aanwezig in de dingigheid van de afbeelding, maar in het geheugen van de gebruiker. Dit is een wezenlijk verschil dat nogmaals de essentie van Benjamins historische rekenschap benadrukt. Historische rekenschap is geen opsomming van wat er met een object gebeurd is, maar vooral een getuigenis van de tijd die doorstaan is. Doorleefdheid en gewichtigheid dwingen respect af voor het verleden, niet voor wat er gebeurd is, maar voor wat iets doorstaan heeft.

Net zoals afbeeldingen in de krant, of in weekbladen is ook de Facebook afbeelding vluchtig in haar verschijning op het beeldscherm. Niet in de minste plaats doordat er door middel van software niet alleen de huidige afbeelding, maar *elke* afbeelding op het scherm getoond kan worden. Met betrekking tot deze vluchtigheid kan de vraag gesteld worden in hoeverre deze uniek is voor de reproductie en de digitale afbeelding. Dat wat voor onze ogen verschijnt is immers altijd vluchtig. Een blik blijft niet gefixeerd op één punt, maar tast constant de omgeving af (Pattinson 2007: 71). Ook een analoge foto is niet zichtbaar op het moment dat deze niet bekeken wordt. De vernietiging van de materialiteit van de afbeelding, is niet gelijk aan een vernietiging van het inwendige beeld, zoals Pattinson aangeeft (*ibid*). Beelden blijven zichzelf manifesteren, zowel voor ons geestesoog, als binnen specifieke culturen en subculturen. Een beeld behoort daardoor niet aan materie toe,

maar aan cultuur. Het unieke van de vluchtigheid van de reproductie en de digitale afbeelding is dat deze de herhaalbaarheid van de afbeelding bevordert. Bij de digitale afbeelding is er geen enkel materieel obstakel wat deze herhaalbaarheid in de weg staat, en daarmee de circulatie binnen een cultuur.

III.III. Samenvatting

In dit hoofdstuk is in paragraaf III.I een uiteenzetting gegeven van Benjamins begrip aura met de nadruk op de eenmaligheid en enigheid van originele kunstwerken. Speciale aandacht is uitgegaan naar de eenmaligheid van het origineel, die door de reproductie vervangen wordt door een veelmaligheid. De (im)materialiteit van de Facebook afbeelding zorgt ervoor dat het beeld even vluchtig en herhaalbaar is als Benjamins reproductie en op eenzelfde manier een bestaan *in* de tijd, in plaats van *door* de tijd kent. Aangezien de Facebook foto in haar fysieke materialiteit geen rekenschap meer kan afleggen van haar geschiedenis verschuift de aura van de Facebook afbeelding naar een ruimtelijk 'toebehoren tot'. Deze ruimtelijke dimensie van Benjamins aura, die getypeerd wordt door *enigheid* zal in het volgende hoofdstuk worden uiteengezet.

IV. Cultwaarde en rituele functie

In paragraaf III.I. is Benjamins aura beschreven als de authenticiteit van een kunstwerk dat gebaseerd is op zijn *hier* en *nu*, dat verder doorwerkt in de *enigheid* en *eenmaligheid* van originele werken. In hoofdstuk III is de betekenis van de eenmaligheid van Benjamins reproductie en de Facebook afbeelding uiteengezet. In de Facebook afbeelding was een verschuiving waar te nemen van haar bestaan *door* de tijd naar een bestaan *in* de ruimte. In dit hoofdstuk staat niet tijd, maar ruimte centraal door de Facebook afbeelding te beschouwen ten opzichte van haar *hier* en *enigheid*.

IV.I. Het bereik in ruimte en functie

Net zoals de reproductie wordt bevrijd van de uniekheid van een *eenmalig* bestaan, wordt het ook bevrijd van de uniekheid van een *enig* bestaan. Doordat de reproductie het mogelijk maakt om de toeschouwer in haar eigen situatie te bereiken (Benjamin 1977: 12-13) bestaat de reproductie onafhankelijk van een unieke plaats, of functie. Deze veelvuldigheid stijgt echter uit boven de mogelijkheid om één afbeelding op vele plekken te verspreiden, op eenzelfde manier als de veelmaligheid uitstijgt boven de mogelijkheid om een uniek moment meerder malen te herhalen. De veelmaligheid bewerkstelligt een verandering in de zijnswijze van de reproductie door een onafhankelijkheid van een eenmalig bestaan door tijd. De veelvuldigheid bewerkstelligt een verandering in de zijnswijze van de reproductie door een onafhankelijkheid van een enig bestaan in de ruimte.

Dit enige bestaan wordt vooral duidelijk in Benjamins uiteenzetting van de cultwaarde van het kunstwerk. Ook de cultwaarde bevat dezelfde 'verre nabijheid', als bij de historische rekenschap van een object, maar verkrijgt deze vanuit zijn rituele functie. Een rituele functie die het kunstwerk niet alleen aanwezig laat zijn in het hier, maar ook een uitzonderlijke aanwezigheid aan zijn enige bestaan toekent. Namelijk de aanwezigheid van het buitengewone. Het buitengewone van magie, religie, of de gesekulariseerde cult van de schoonheid (16). De enigheid van het kunstwerk maakt het een object voor aanbidding, het legt haar bereik vast, zelfs wanneer het buiten een religieuze context beschouwd wordt. De hindernis van deze auratische dimensie bevindt zich in toebehoren, eigenschap en bereik.

Voor het tijdperk van de technische reproduceerbaarheid kon er gezegd worden dat kunst er is vanwege haar magische functie, vanwege haar religieuze functie, vanwege de kunst, of uiteindelijk vanwege de creatieve daad en genialiteit van de kunstenaar. Wanneer Benjamin opmerkt dat "[d]as reproduzierte Kunstwerk [...] in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks [wird]" (17), stelt hij eigenlijk het volgende: de reproductie is er vanwege de mensen.

In dit opzicht is er een essentieel verschil op te merken met betrekking tot het maken van een afbeelding en het reproduceren van een afbeelding. Dit verschil zal in de volgende paragraaf belicht worden door een uiteenzetting van de Facebook afbeelding met betrekking tot het maakproces.

IV.II. De functie van de Facebook afbeelding

De digitale afbeelding zoals deze op Facebook is terug te vinden, kan, zoals in hoofdstuk II opgemerkt is, bestaan uit elke willekeurige combinatie van pixels. Alhoewel de meeste afbeeldingen afkomstig zijn van digitale camera's die met één druk op de knop een verzameling van verschillende kleurintensiteiten in de bitstring van het digitale geheugen vastleggen, is er niets aanwezig dat een arbeidsintensiever proces in de weg staat. Een arbeidsintensief proces dat mogelijk weer in staat is om een aura van authenticiteit aan de digitale afbeelding toe te kennen. Geen authenticiteit in het enkele bestaan van de afbeelding, maar een authenticiteit in de complexiteit van het beeld. Software zoals Photoshop (pixelbewerking), Illustrator (vector, of lijnbewerking), of 3D Max (3D bewerking), zou ook gebruikt kunnen worden om een digitale afbeelding te maken die op het Facebook profiel geplaatst kan worden. Onder mijn Facebook vrienden ben ik geen pixelart, of 3D afbeeldingen tegengekomen, maar wel een grafische 2D representatie.



Figuur 1: Zombatar afbeelding

Een vriend van één van mijn Facebook vrienden heeft als uitzondering geen foto van zichzelf als profielfoto geplaatst, maar een grafische afbeelding. Kenmerkend was één van de eerste opmerkingen: "Who made it?" Het is duidelijk een afbeelding die gemaakt is, een afbeelding waar werk in is gestoken. Nadat Emile opgemerkt had dat het gemaakt was met de *zombatar* applicatie⁸, een applicatie waarmee een avatar bij elkaar geklikt kan worden, werd het ook mogelijk om deze arbeid te lokaliseren: in de designer achter de *zombatar* applicatie. Wat aan Emile is toe te kennen is de scherpzinnigheid om de juiste keuzes te maken, maar geen arbeid van het maakproces. Uit het commentaar bij de afbeelding bleek het ook opvallend dat er wel een andere manier van toebehoren ontstaat door de gelijkenis met Emile; "I have to say it's pretty accurate", "Not bad at all", "[...] The likeness is uncanny", "haha that is you!", "Picture perfect".

Bovenstaand voorbeeld laat zien dat een nieuw aura van authenticiteit zich manifesteert in de gelijkenis en arbeid van de Facebook afbeelding. Een andere gebeurtenis omtrent de *zombatar* applicatie toont nogmaals de enkelheid waar ook reproducties en digitale afbeeldingen onderhevig aan kunnen zijn. Nadat Emile zijn *zombatar* afbeelding poste, probeerde ook Javier de applicatie uit en poste de link naar de applicatie met het volgende commentaar:

"Javier [...] affraid his *zombatar* won't be as impressive as others";

Emile reageert: "How did it turn out?";

8. Zie de website <http://www1.popcap.com/extras/pvz/> > *zombatar*

Javier: "I left it on my computer back in Utrecht. I'll have to make a new one here. I'll upload it soon."

Dit voorbeeld toont heel duidelijk de plaatsgebondenheid van de digitale afbeelding. Bestanden zijn letterlijk gelokaliseerd op harde schijven, die een daadwerkelijk vaste positie hebben. De afbeelding van Javier was nog niet in een groot genoeg mate een kopie, nog niet veelvuldig genoeg om zich van de ruimte los te maken.

Dit geldt niet alleen voor de digitale afbeelding, maar ook voor de fotografie die kenbaar was in de tijd van Benjamin. De 'Kodak momenten' die aan het begin van de 20e eeuw populair werden door de actieve promotie van de Kodak Brownie, hadden ook geen veelvuldige reproducties tot gevolg. Daarentegen werden de foto's zorgvuldig bewaard in foto-albums, die toegang boden tot "the home version of history" (West 1999, geciteerd in Munir & Philips 2005: 1678). Op deze manier behoudt de foto als reproductie van een uniek moment zijn aura, aangezien het weer een 'verre nabijheid' tot stand brengt. Hoe dicht de kijker zich ook bij de foto bevindt, het unieke moment, het moment van fotograferen is altijd onbereikbaar. Het is paradoxaal om op te merken dat op het moment dat de foto genomen wordt, herhaalbaarheid wordt verkozen boven het unieke moment. De typische toeristische houding: "Been there, done that" (1673), ontdoet het unieke moment juist van haar authenticiteit. In plaats van contemplatie voor het buitengewone, het gewicht van het verleden te respecteren, of te buigen voor traditie, neemt de toerist een foto en vervolgt zijn pad. Op naar het volgende vakantiemoment om vast te leggen

De letterlijke enige ruimtelijke aanwezigheid in het voorbeeld van Javier en de fotografie tonen een uniekheid die overkomen kan worden. De enkele afbeelding op de harde schijf van Javiers computer is (tijdelijk) onbereikbaar. Het bestaan van de afbeelding is evengoed futiel vanwege zijn laagdrempelige maakproces. "I have to make a new one here. I'll upload it soon." Mocht het bestand het product zijn van een arbeidsintensief proces dan zou zijn waarde vergroot worden doordat het bereik verkleind wordt. Een bereik van hetzelfde resultaat in een korte tijd. Dit bereik is wel aanwezig bij digitale technologie, maar niet bij fotografie, waar de uniekheid van het moment altijd eenmalig is. Een herhaling van het maakproces levert geen exacte reproductie op, maar een plaatje dat naast "het origineel" gelegd zou kunnen worden om de verschillen te zoeken. Een kopie die de

autoriteit van het origineel zou bevestigen, omdat het nooit exact herhaald kan worden en nooit een exacte reproductie is. Software, zoals de *zombatar* applicatie, maar ook Photoshop of 3D Studio Max maakt de herhaling van dit maakproces wel mogelijk, onder de voorwaarde dat het maakproces simpel genoeg is om de stappen te kunnen herhalen. Als Javier nog kan herinneren welke huidskleur hij had, alsmede de andere keuzes die hij gemaakt heeft, is het mogelijk om precies hetzelfde eindresultaat te produceren. Op het moment dat de instellingen bekend zijn kan de software precies hetzelfde beeld genereren.

Hier onderscheidt zich langzaam het belang van kennis en kunde met betrekking tot het maakproces. Een benodigde kennis voor het productieproces en niet voor het reproductieproces. Waar het schrijven van teksten specifieke kennis vereist, heeft iedereen de mogelijkheid om opgenomen te worden. "Die literarische Befugnis wird nicht mehr in der spezialisierten, sondern in der polytechnischen Ausbildung begründet, und so Gemeingut" (Benjamin 1977: 29). Het bereik voor eenieder om zijn stem te laten horen is dus het grootst in opnametechnieken zoals de film.

IV.III Samenvatting

Met de uiteenzetting van de ruimtelijke dimensie van Benjamins aura is de volledige draagwijdte van zijn begrip compleet. De manier waarop eenmaligheid en enigheid kenmerkend zijn voor het begrip aura zorgen voor een hindernis voor de revolutionaire veelmaligheid en veelvuldigheid van de reproductie. De enigheid van het origineel staat in de weg van de veelvuldigheid van de reproductie. Niet alleen in haar ruimtelijke verspreiding, maar ook in de verschillende functies die het op zich kan nemen. Dit zijn geen functies die verkregen worden door het gebruik van technologische middelen, zoals duidelijk werd in het voorbeeld van de fotografie en de *zombatar* applicatie. Deze vereisen kennis en kunde over een maakproces, waardoor een aura zich opnieuw manifesteert in het unieke karakter van een afbeelding. De reproductie en reproduceerbaarheid daarentegen ligt in het bereik van iedereen.

Conclusie

Achteraf gezien was de grootste uitdaging van dit essay het doorgronden van het werkelijke idee achter Benjamins aura. De Facebook afbeelding heeft vooral gediend als toetsmiddel voor de theses die afgeleid konden worden uit Benjamins essay. De vraag op welke manier Benjamins aura precies van belang is voor de ontologie van de Facebook afbeelding was een stap te ver. Toch is het vanaf hoofdstuk I hopelijk duidelijk geworden dat de werkelijke kracht van Benjamins essay alleen gevonden kan worden wanneer wordt ingezien dat afbeeldingen niet gelijk hun auratische dimensie verliezen in een nieuw technologisch tijdperk, maar ten onrechte telkens opnieuw een aura krijgen opgelegd. Dit werd ook duidelijk bij de Facebook afbeelding, waarbij het onvermogen om een authentieke, historische rekenschap af te leggen niet in de weg stond om alsnog een aura op te roepen door zich te verbinden aan een enige plaats.

Manovichs database als symbolische vorm en De Muls database-ontologie hadden niet veel raakvlakken met de manier waarop Benjamins aura als eenmaligheid en enigheid is uitgezet. Toch kan het beschouwen van technologie als 'culturele interface' ook een blindspot opwerpen om de nieuwe zijswijze van de technologische reproductie te kunnen beschouwen. Wanneer De Mul beargumenteert dat Benjamin in het tijdperk van technische reproduceerbaarheid alles als technisch reproduceerbaar object ziet, grijpt hij weer net naast Benjamins werkelijke idee. Voor Benjamin is het van belang dat het bereik van het kunstwerk vergroot wordt door haar reproduceerbaarheid. Het is Benjamin niet alleen te doen hoe technologie de betekenis van een object verandert, als iets dat gereproduceerd, of gemanipuleerd kan worden, maar tegelijk wat de betekenis van het object is voor de nieuwe verhouding tot de mensen en menselijke waarneming.

In hoofdstuk III en IV is het duidelijk geworden dat de Facebook afbeelding nog veel gemeen heeft met de veelmaligheid en veelvuldigheid van de technische reproductie. Digitale afbeeldingen zijn zelfs vlugger in de tijd te herhalen dan technische reproducties, alhoewel ze meer gebonden te lijken zijn aan een ruimtelijke enigheid. Toch toont bijvoorbeeld Marijess profielfoto ook een bescheiden onafhankelijkheid van plaats en functie. Door de verschillende handeling waaraan de afbeelding onderhevig is geweest, is zij veranderd van 'gewoon' een foto op haar Hyves profiel, naar haar profielfoto op Facebook.

Deze foto is nu niet enkel aanwezig op meerdere plekken, maar ook in meerdere functies.
Het is slechts een subtiele constatering, maar wel een constatering die gedragen wordt door een grote gedachte.

Literatuur

Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit."
Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.

Marianne van den Boomen et. al., "Introduction: From the virtual to matters of fact and concern" in *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*.
Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009: 7-17.

Roger Bruce, "Will the Digital Image Change Curatorial Practice" in *Image* 37.1/2 (1994):
17-36.

Elizabeth Edwards, Janice Hart, "Introduction: Photographs as Objects" in *Photographs Objects Histories: On the materiality of images*. Elizabeth Edwards, Janice Hart (red). New York: Routledge, 2004: 1-15.

"Statement of Rights and Responsibilities" [2009]. *Facebook.com* (a). Bezocht op 07-06-2009, via <<http://www.facebook.com/terms/english.php>>

"Statistics." *Facebook.com* (b). Bezocht op 07-06-2009, via <<http://www.facebook.com/press/info.php?statistics>>.

Frank Kessler, "What you get is what you see: Digital images and the claim on the real" in *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Marianne van den Boomen et. al. (red). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009: 187-197.

Peter Lunenfeld, "Digital Photography: Dubitative Images" in *Snap to grid: a user's guide to digital arts, media and culture*. Cambridge: MIT Press, 2000: 55-69.

Lev Manovich, "Database as a Symbolic Form." *Millennium Film Journal* 34 (1999).

Jos de Mul, "The work of art in the age of digital recombination" in *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Marianne van den Boomen et. al. (red). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009: 95-106.

Kamal A. Munir, Nelson Phillips, "The Birth of the 'Kodak Moment': Institutional Entrepreneurship and the Adoption of New Technologies" in *Organization Studies* 26.11 (2005): 1665-1687.

Stephen Pattinson, "What is an Image?" in *Seeing Things: Deepening Relations with Visual Artefacts*. London: SCM Press 2007: 61-83.

Joanna Sassoon, "Photographic materiality in the age of digital reproduction" in *Photographs Objects Histories: On the materiality of images*. Elizabeth Edwards, Janice Hart (red). New York: Routledge, 2004: 196-213.

Alan J. Tabak "Hundreds Register for New Facebook Website" [2004]. *Harvard Crimson*. Bezocht op 07-06-2009, via <<http://web.archive.org/web/20050403215543/www.thecrimson.com/article.aspx?ref=357292>>.