

## Petran Kockelkoren / De bevlogen blik

Wie verlangt naar een ongerepte kijk op de wereld, naar een beleving die vooraf gaat aan culturele kleuring, moet wel bedrogen uitkomen. Vanaf onze eerste waarnemingen worden ons culturele coderingen ingeprent die orde stichten in de aanvankelijk overstelpende baaierd van indrukken. Later, op volwassen leeftijd, hopen we soms nog iets van oorspronkelijke openheid terug te kunnen vinden, door exotische streken te bezoeken of onszelf bloot te stellen aan nog maagdelijke gebleven natuur. Maar eigenlijk proberen we dan over onze eigen schaduw heen te springen, want zelfs de behoefte aan dergelijke landschappelijke ervaringen is cultureel bepaald.

De term 'landschap' is van Nederlandse herkomst en is in tal van talen ter wereld overgenomen. De schilders van de zeventiende eeuw hebben de term door hun pastorale doeken van het Hollandse platteland in zwang gebracht. 1 Niettemin waren die afbeeldingen allermint ongerept. Alle tekenen van vroeg industriële activiteit ten behoeve van landbouw en waterhuishouding waren er zorgvuldig uit weg geretoucheerd. Het landschap van de landschapschilders vertegenwoordigde destijds al een stedelijke verlangen naar ongereptheid. 2 Hoe we het ook wenden of keren, in iedere landschapsbeleving zullen we slechts onze eigen geschiedenis tegenkomen.

Tegen wil en dank ontlenen zelfs de meest afgelegen gebieden op aarde hun glans aan de eerste ontdekkingsreizigers die ze ontsloten en beschreven. Welke geheimen herbergt de zijderoute nog die niet reeds zijn aangewezen door Sven Hedin en wie kan nog op zoek gaan naar Inner Dolpo zonder de 'Sneeuwluipaard' van Peter Matthiessen op zak? En ook bij minder veeleisende bestemmingen wordt toch iedere zonsondergang mede gekleurd door haar verwachtingsvolle aankondiging in de reisbrochure? Is daar nu echt geen ontsnappen aan? De landschapsfotografie van Gerco de Ruijter lijkt uitkomst te bieden. Hij maakt zijn foto's door een camera aan een vlieger op te laten en van daar uit biedt hij ons een onbemande blik naar beneden. Omgevingen die ons gelijkvloers vertrouwd zijn, bieden in onwillekeurige uitsneden van bovenaf geen houvast. De geboden beelden zijn reliëf- en horizonloos. De kompasoriëntatie ontbreekt. De aarde toont zich weliswaar in een raam, maar niet in een geconstrueerd venster zoals in het lineaire perspectief uit de Renaissance. Zijn we dan eindelijk vrij van culturele inmenging?

Toont de aarde zich in Gerco's foto's uiteindelijk toch zoals ze in en uit zichzelf is? Ik waag dat te betwijfelen, maar het is zeker zo dat zijn fotografie de gangbare culturele codes uitdaagt en aanvecht. Hoe dat gebeurt en wat dat betekent valt niet begrijpelijk te maken door lyrische beschrijvingen te geven van de mooie beelden die dat oplevert, hoe verdiend zulke loftuitingen ook zijn. Alleen een culturele anamnese, een herinneringsoefening ten aanzien van eerdere artistieke codes en hun onderlinge strijd, kan hun esthetische betekenis en het belang van de hele onderneming in volle draagwijdte aantonen.

Als kind leerde ik op school cultuurgeschiedenis te vereenzelvigen met ideeëngeschiedenis. De geschiedenis werd geacht te worden voortbewogen door grote denkers, door filosofen en strategisch ingestelde staatslieden. De materiële cultuur werd voorgesteld als een afgeleide van de theoretische instelling. Techniek heette niet meer dan toegepaste wetenschap te zijn. Deze opvatting vormt nog steeds de trend aan onze universiteiten. 'Leren' betekent daar boeken lezen en teksten reproduceren. Door mijn werk aan de kunstacademie werd ik gedwongen meer aandacht te schenken aan de beeldende componenten van de cultuurgeschiedenis en zeker ook aan hun materiële dragers. De populaire voorstelling van de verhouding van idee en stoffelijke wereld bleek niet te kloppen. De geschiedenis wordt helemaal niet voortbewogen door ideeën. Integendeel, de houdbaarheid van ideeën is ten nauwste verbonden met het materiële substraat waarop ze stoelen. Zodra de media of de waarnemingsinstrumenten met behulp waarvan wij de wereld waarnemen veranderen, verliezen de daarmee verknoopte ideeën hun geldigheid. Ideeën dienen sowieso slechts om onze historisch wisselende ervaringen te stabiliseren.

Met de introductie van nieuwe media kapseist meestal het eerdere verworven culturele evenwicht en zijn nieuwe stabiliserende denkbeelden nodig. Deze materiële benadering van de filosofie is niet nieuw. Marx verkondigde ze immers al. De benedenbouw van een cultuur, dat wil zeggen haar materiële produktie-verhoudingen, bepaalt de bovenbouw, de legitimerende filosofie van een tijdperk. Maar Marx dacht nog te massief of monolithisch over techniek. DE techniek (let op het onkritische gebruik van het generisch lidwoord) zou ons vervreemden van

onze natuurlijke basis. Ik wil daarentegen afrekenen met iedere verwijzing naar een zogenaamd natuurlijke basis en ook in één moeite door met de notie van ongedifferentieerde techniek.

De menselijke waarneming is altijd en onvermijdelijk bemiddeld. Zij wordt bemiddeld door taal, kunst en techniek. Nieuwe technieken vergen telkens nieuwe beeldtaal en nieuwe betekenistoekenning. Geen enkel mens heeft ooit om toe te kunnen treden tot de cultuur afscheid moeten nemen van zijn onmiddellijke beleving. Die laatste was er namelijk nooit. Mensen zijn van nature vervreemd. De wijsgerige antropoloog Helmuth Plessner spreekt terecht van de natuurlijke kunstmatigheid van de mens.

De aflossing van het primaat van de ideeën door dat van de materiële mediatie heeft verstrekkende gevolgen. Indien men het primaat van de ideeën verkondigt gaat dit meestal gepaard met een universalistische opvatting van het menselijke lichaam en zijn zintuiglijkheid. Het lichaam wordt dan voorgesteld als een onveranderlijk gegeven waarop de cultuur, dat wil zeggen de ideeënwereld, zich inschrijft, als het ware van bovenaf. Verschillende culturen kenmerken zich in die visie door verschillende conceptuele rasters die over de onderliggende universele lichamelijke orde heen worden gelegd. Indien men daarentegen uitgaat van het primaat van de materiële c.q. technische mediatie, wordt de zintuiglijkheid zélf historisch gedifferentieerd. Nieuwe technieken ontsluiten een ander waarnemingsrepertoire en dat moet lichamen en conceptueel worden geaccommodeerd. Iedere cultuur of historisch tijdperk produceert - om met Michel Foucault te spreken - haar eigen lichamen.

In de Filosofie van het Landschap laat Ton Lemaire bijvoorbeeld zien dat het lineaire of centrale perspectief, dat in de plaats kwam van de Middeleeuwse beeldopbouw (met dieptesuggestie door middel van verticale stapeling), niet slechts een foefje was, oftewel een gewijzigd construct dat over de zintuiglijkheid werd heen gelegd, maar dat het daadwerkelijk een totaal ander regime van zintuiglijkheid betrof. 3 Mensen keken voortaan anders dan voorheen en verhielden zich op een nieuwe manier tot hun omringende wereld. Het voorafgaande Middeleeuwse regime was niet per se natuurlijker dan het nieuwe. Evenmin is het centraal perspectief adequater ten opzichte van de verhouding van lichaam en omgeving. Veeleer vond een wisseling van de wacht plaats. Een nieuw lichaam werd geproduceerd. In deze revolutie van cultureel geproduceerde lichamen en perceptiewijzen neem ik mijn uitgangspunt voor het vervolg, waarin ik Gerco's fotografie een plek zal geven in de hedendaagse constellatie.

In de Renaissance werd een ongekend zintuiglijksregime geïnstalleerd. Ton Lemaire volgt in zijn beschrijving de baanbrekende kunsthistoricus Erwin Panofsky. 4 Volgens deze vormde het lineaire perspectief een revolutionaire procedure voor beeldopbouw. De blik wordt gecentreerd vanuit een eenogig standpunt gericht op de horizonlijn. Door die strategie wordt de wereld tot stilstand gebracht als gold zij een tafereel voor uitwendige inspectie. In dezelfde zet wordt de eerdere participant aan het wereldgebeuren omgevormd in een afstandelijke toeschouwer. De wereld wordt objectief, haar perceptie onverschillig subjectief. Panofsky betoogt dat dit principieel onbetrokken subject, verwekt door de technieken van het centraal perspectief, naderhand door Descartes, de stichter van de moderniteit, conceptueel werd opgetuigd en uitgeroepen tot het autonome subject. Dit zelfbegrip van het moderne type mens werd de spil van een historische periode, die nu ten einde lijkt te lopen, namelijk die van de moderniteit.

In zijn vruchtbare bijdrage aan het debat over de moderne zienswijzen, getiteld *Scopic Regimes of Modernity*, beweert Martin Jay dat het lineaire perspectief zeker niet het enige structurerende kader voor de toenmalige ervaring bood<sup>5</sup>. Om deze stelling te staven, volgt hij eerst de studie van Svetlana Alpers, in het Nederlands vertaald als *De Kunst van het Kijken*. 6 Alpers maakt ons opmerkzaam op het verschil tussen de Zuidelijke en de Noordelijke Renaissance opgevat als kijkregimes. Terwijl de Renaissance-schilders in Italië het lineaire perspectief ontwikkelden, sloegen hun vakgenoten in Holland en Vlaanderen een andere, geheel eigen weg in. Het lineaire perspectief berust op een mathematische constructie: namelijk op de projectie van een ruimtelijke vorm op een venster in relatie tot een enkelvoudig standpunt. De blik is gelijkvloers gericht. De Noordelijke schilders - waaronder Vermeer de meest prominente was - waren veeleer aardrijkskundige kaartenmakers. Zij bogen zich vanaf grote hoogte over de aarde als bood zij een leesbaar oppervlak. Zij schilderden in vogelvluchtperspectief, schuin van bovenaf. Hun eerste belangstelling gold daarbij niet zozeer de projectiemethode als wel textuur of stofuitdrukking. De Italianen waren constructeurs in de lijn van Descartes, de Nederlanders daarentegen empirici in de traditie van Francis Bacon.

Alpers illustreert haar punt met een schilderij uit de zestiende eeuw, waarop Amsterdam is afgebeeld, gezien in vogelvlucht van zulke grote hoogte dat men zelfs de schaduwen van de wolken over de stad ziet scheren. <sup>7</sup> In de Hollandse Renaissance werd dus een andere subjectpositie geproduceerd en een ander type subject aangesproken dan in de Italiaanse. Martin Jay noemt naast het Italiaanse- en het Noordelijke- vervolgens nog een derde kijkregime, namelijk dat van de Barok-schilders, met hun trompe l'oeil experimenten. Dit kijkregime zag de wereld noch als een constructie, noch als een leesbaar oppervlak. Tegenover transparantie stelde de Barok-kunstenaar de onontcijferbaarheid en onleesbaarheid van de wereld. Het in de Barok verwekte subject verdwaalt lachend in zijn eigen spiegelpaleis.

Bij al deze rivaliserende pogingen om een positie tegenover de wereld te bepalen, moet worden bedacht dat zij telkens stoelen op specifieke materiële mediaties. In de Italiaanse Renaissance behoorden een venster om op te tekenen en een vizier om de eenogige blik te richten tot de standaarduitrusting van de kunstenaar. De Noordelijke kunstenaars waren druk in de weer met lenzen en toverlantaarns. Later werd de Camera Obscura een populair hulpmiddel bij het landschapschilderen. De verschillende subject-posities die werden beproefd, hingen ten nauwste samen met het medierend instrumentarium dat hen tenminste medevoortbracht.

Ondanks alle concurrentie heeft het autonome subject - de afstandelijke toeschouwer die door Descartes filosofisch tot een hogere macht werd verheven - het pleit gewonnen. Het moderne wereldbeeld is opgetrokken rond deze spil. Hoe kan dat? Ton Lemaire denkt dat de productie van het autonome subject naderhand werd geautomatiseerd door de opkomst en wijde verspreiding van het foto toestel, dat een eindeloze vermenigvuldiging mogelijk maakt van veruitwendigde taferelen vanuit een onbetrokken toeschouwerspositie. In de geschiedschrijving van de fotografie wordt het foto toestel meestal afgeschilderd als de logische opvolger van de Camera Obscura. Daar valt wat voor te zeggen. De Camera Obscura bestaat uit een verduisterde ruimte met in een der wanden een gaatje, soms met een lens ervoor, waardoor het buitenlicht valt, zodat op de tegenoverliggende wand - weliswaar op de kop, tenzij gecorrigeerd door een spiegel - een projectie van de buitenwereld zichtbaar wordt. De Camera Obscura werd in draagbare uitvoeringen door kunstenaars mee naar buiten gezeuld ten dienste van het landschapschilderen. Wanneer men de Camera Obscura echter verkleint tot een doos en de inwendige projectie opvangt op een lichtgevoelige film, heeft men een foto toestel. Voordat het zover was, maakte de Camera Obscura buiten de kunst vooral furore als een filosofische metafoer. In de Camera Obscura wordt de buitenwereld gerepresenteerd in een binnenwereld. De Camera Obscura werd in dit opzicht weldra als een model genomen voor de werking van het oog. In het oog zou op het netvlies eveneens een innerlijk afleesbare representatie van de buitenwereld worden geworpen. Een stap verder gedacht, wordt het autonome subject zodoende uitgerust met een binnenwereld waarin een unieke representatie van de buitenwereld schuil gaat. Het vooralsnog formele autonome subject van de Renaissance krijgt op deze wijze een psychische inventaris toebedeeld. Deze eerst nog metaforische visie op het menselijke innerlijk kreeg vervolgens zijn neerslag in het foto toestel dat de productie van dit type subject tot een volstrekt alledaags gebeuren maakte. Andere vormen van subjectproductie waren nauwelijks hiertegen opgewassen en bleven hoogstens voortbestaan in de culturele marges.

Het autonome subject handhaaft zich sinds zijn conceptie in de schilderkunst en de verspreiding van zijn geboortekaartje door Descartes reeds ruim drie eeuwen. Pas onlangs brachten Roland Barthes en Michel Foucault zijn doodsbericht in omloop. Volgens Ton Lemaire weet deze onbetrokken waarnemer zich niettemin nog steeds staande te houden. Het foto toestel en de TV blijven hem steunen. Dat heeft overigens wel zijn prijs. De milieucrisis moet in Lemaire's visie worden gezien als een afgeleide van de objectivering van de natuur die onvermijdelijk gepaard gaat met de constructie van dit type subject. Het succesverhaal van de moderniteit tot dusver wil echter niet zeggen dat haar centrale noties niet eerder onder vuur hebben gelegen.

Aan de vooravond van de Romantiek was het autonome subject een wat eenzame figuur geworden. Hij had de wereld aan zich onderworpen door haar te vangen in het geometrisch web van het perspectief, hij had zich erboven verheven in een vooralsnog virtuele vogelvlucht en hij had haar blik loodrecht omhoog geopend naar een barok geschilderde hemel waarheen engelen opstegen en waaruit verdoemden weeklagend neerstortten. Hij had zich uit de

middeleeuwse hemelstolp bevrijd en was zelf op de godentroon gaan zitten. En toen was hij alleen. Het mooist wordt dat geïllustreerd door de befaamde schilderijen van Caspar David Friedrich (1774-1840), waarin hij een eenzame figuur op de rand van een afgrond afbeeldt; de wereld ligt niet transparant en leesbaar aan zijn voeten, maar door mist overdekt en dreigend. Deze wijze van verbeelden van de condition humaine werd onder de veelzeggende titel *vue plongeante* zelfs een rage onder Romantische landschapschilders. 8 Zijn mooiste uur beleefde het autonome subject toen hij onder deze barre omstandigheden in contact werd gebracht met het 'sublieme'. Aan de uiterste rand van zijn cirkel van zeggenschap over de natuur ontmoet het subject wat hem te buiten gaat en overstijgt: de natuur in haar nooit tot menselijke maat te reduceren gestalte, het afschrikwekkend verhevene. Burke noemde al in 1757 de grenservaring ten overstaan van de overrompelende natuur (bergmassieven, zeestormen, spelonken en vulkanen) een confrontatie met het 'sublieme' (in zijn *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*). Maar het was Kant die het 'sublieme' definitief een plek gaf, in diens *Kritik der Urteils-kraft* uit 1790. Kant rukte het autonome subject weg voor de rand van de afgrond.

Voortwerkend in de traditie van Descartes had Kant in zijn eerdere kritieken het subject zelfs een transcendentale status toebedeeld. Het transcendentale subject vormde het ankerpunt van zijn kentheorie. Hij moest het subject omwille daarvan wel redden. In de confrontatie met het sublieme staat het subject op de rand van de ondergang. Al het doelmatige, dat in de esthetische ervaring nog een rol speelt, gaat teloor. Maar het is juist in de mislukking om daar greep op te krijgen dat het subject zichzelf hervindt en dat de rede tegen alles in haar superioriteit voelt. Geconfronteerd met de eindigheid en zijn eigen begrensdeheid ontwaakt in het subject het vermogen om het oneindige te denken en zichzelf daartegenover staande te houden. 9 Met deze filosofische tour de force heeft Kant het subject gered. De Romantische idealisten - Fichte, Schelling, Hegel - konden het subject als filosofisch ankerpunt-bij-uitstek behouden en er de hele wereld aan ophangen.

Dat wil niet zeggen dat er intussen niet hevig op de poort werd gebeukt. In zijn *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* laat Jonathan Crary zien hoe in de negentiende eeuw allerlei waarnemingsinstrumentjes verschijnen die de hegemonie van de Camera Obscura ondermijnden, zoals de kaleidoscoop, de stereoscoop, de phenakistcoop en de zootroop. Al deze instrumenten hebben gemeen dat ze een fysieke verrichting vereisen van de waarnemer. Hij moet iets doen om het beeld interpreteerbaar te maken. Hij kan zich niet langer veroorloven om een afstandelijk constructeur van buitenaf te blijven. Crary signaleert hier de geboorte van de proefondervindelijk betrokken, wetenschappelijke observator. 10 Deze zal, als homo faber, de notie van de autonomie van het subject een andere richting geven, al was het maar door de nieuwe mediërende apparaten die hij in omloop brengt.

Het zwaarst kreeg het Renaissance-subject het te verduren bij de introductie van de trein in de eerste helft van de negentiende eeuw. Het centraal perspectief dient juist om de wereld tot stilstand te brengen als een omkaderd tafereel voor onbewogen inspectie. Maar in de trein houdt die strategie geen stand. Integendeel, de eerste treinreizigers werden massaal ziek van de bewogen blik. Hun 'coping-strategies' werkten niet meer. Het landschap liet zich niet fixeren vanuit een rijdende trein. 11 Het duurde enige decennia voordat kunstenaars een aangepaste beeldtaal hadden ontwikkeld. En daarnaast waren er nog tal van flankerende maatregelen nodig om de cultuurpathologie die de kop opstak tot bedaren te brengen. Ik spreek nu over de tijd van de Futuristen, de panoramagebouwen en wereldtentoonstellingen met hun kermisattracties die het grote publiek vertrouwd trachtten te maken met de nieuwe zintuiglijkheid. 12

In het verlengde van de bewogen blik duiken vervolgens fotografie en film op. De fotografische blik ontlokte aan de post-impressionisten hevige anti-reacties. Van Gogh, door elkaar geschud in de trein op weg naar de Provence, ontwikkelde in strijd met het fotografisch centraal perspectief het zogenaamde 'hyperbolisch' perspectief. Cezanne experimenteerde er eveneens mee. 13 Het hyperbolisch perspectief ziet uit als een opname door een visiooglens. Van Goghs beroemde zicht op zijn slaapkamer in de psychiatrische kliniek in St.Rémy is uitgevoerd in hyperbolisch perspectief. Dit beeld nodigt uit tot binnentreden en verzet zich zodoende opzettelijk tegen de afstandelijkheid van het centraal perspectief zoals die door het fototoestel aldoor gemeengoed werd gemaakt. Hoewel Van Gogh meestal vanzelfsprekend naar voren wordt geschoven als de kampioen van getormenteerd autonoom kunstenaarschap, geeft hij in zijn werken in hyperbolisch perspectief juist blijk van een uiterst kritisch analytisch vermogen,

dat expliciet werd gericht tegen de apparatuur die zulke autonomie voortdurend reproduceert.

Het autonome subject, verwekt in de Renaissance en geautoriseerd door de filosofen van de Verlichting, heeft zijn langste tijd gehad. Het is thans op sterven na dood. De constructie van een consistent ego, als centrale regisseur van een uniek samenstel van representaties van de buitenwereld, wordt tegenwoordig ondergraven door nieuwe technische mediaties.

Filmmontage - met zijn coupages en flashbacks - maakten het al moeilijk om de notie van een subject-kern te bewaren. In CD-Roms wordt het centraal geregisseerde narratief van de unieke persoonlijkheid al verstoord door non-lineaire navigatiemogelijkheden (combineer alle ervaringen waar de kleur geel in voorkomt). Op het internet met zijn persoonlijke websites met hyperlinks vallen autonome subjecten nauwelijks nog te traceren; ze zijn niet meer te onderscheiden van avatars. Geen wonder dat Barthes het einde van de auteur verkondigde en Foucault de dood van het subject. In een recent boek over technische mediatie worden *The Remediated self*, *The Virtual Self* & *The Networked Self* onderscheiden. <sup>14</sup> Het subject is voortaan gedifferentieerd en bovenal gehypermedieerd. De moderniteit vertoont haar laatste stuip trekkingen. Hoe haar opvolger heet, postmodernisme of hypermodernisme, is nog onbeslist.

Midden in dit oproer maakt Gerco de Ruijter foto's, genomen vanaf een opgelaten vlieger. Zijn werk staat in een lange traditie. Hij werkt in vogelvluchtperspectief, bekend van de Hollandse kaartenmakers zoals Vermeer. Maar Gerco is geen Niels Holgerson, hij vliegt zelf niet mee op de rug van een vogel. De blik van bovenaf is onbemand. Het standpunt vacant. De aarde toont zich horizonloos. Wat is dit voor perspectief? Is het misschien de bevrijding van cultureel perspectief? Nee, je moet de heersende culturele codes kennen om het uitzonderlijke van de geboden beelden te kunnen onderkennen. Is het een confrontatie met het sublieme? Jazeker, maar wel een zeldzaam verstilde. Het subject wordt niet, zoals Kant wil, bevestigd in zijn zelfponering, zelfs niet ex negativo. Het is er niet. Misschien wel nooit geweest ook, hoogstens als kortstondige flikkering. Eigentijds is het zeker. En ook nog mooi. Gerco definieert met zijn kunst een subjectloze positie, maar niettemin een ervaring. Niet de ervaring van de natuur zoals die in en uit zichzelf is, maar van cultuur-natuur, die eindelijk is bevrijd van centrale toeëigening.

De bevroren blik door Petran Kockelkoren

1 Schama, Simon, *Landscape and memory*, London, 1995, p. 20.

2 Klaver, Irene, *Het wonder van het Hollands landschap, 'Alles is eigenlijk kunstmatig'*, in: *Kennis & Methode* 1998-1, p. 53-65.

3 Lemaire, Ton, *Filosofie van het Landschap*, Baarn, 1970.

4 Panofsky, Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, New York, 1991 (Leipzig 1927).

5 Jay, Martin, 'Scopic Regimes of Modernity' in: H. Foster (ed.), *Vision and Visuality*, New York, 1988, pp. 2-23.

6 Alpers, Svetlana, *De Kunst van het Kijken*, Amsterdam 1989, vertaling van: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, 1983.

7 *Opus cit.*, p. 192, 193 ; Jan Christiaansz. Micker, *Gezicht op Amsterdam*.

8 Batschmann, Otto, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*, Köln, 1984.

9 Van de Veire, Frank, *Als in een donkere spiegel, de kunst in de moderne filosofie*, Amsterdam, 2002.

10 Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge/Massachusetts, 1992.

11 Schivelbusch, Wolfgang, *The Railway Journey. Trams and travel in the 19th century*, Chicago 1986 (München 1977).

12 Kockelkoren, Petran, *Technology, Art, Fairground and Theater*, Rotterdam, 2003.

13 Heelan, Patrick A., *Space-Perception and the Philosophy of Science*, Berkeley and L.A., 1983.

14 Bolter, Jay David and Grusin, Richard, *Remediation, Understanding New Media*, Cambridge/Massachusetts, 1999.

top