

# INTERMEDIALE CREATIVITEIT

*Henk Oosterling*

(Erasmus Universiteit, Centrum voor Filosofie & Kunst)

Vijfendertig jaar na een eerste overzichtstentoonstelling is in Boijmans-Van Beuningen opnieuw het hilarische werk van Salvador Dalí te bewonderen. Het werk van het zelfverklaarde genie Dalí omvat nagenoeg alle artistieke media. Lang voordat animatiefilm en reclamespot als kunstwerkjes werden beschouwd, trotseerde hij de minachting van zijn vakbroeders. Alleen het niet-visuele toonmateriaal heeft hij niet beroerd. Probleemloos de scheidslijn tussen hoge en lage cultuur overschrijdend krijgt de ongekeerde multimedialiteit en interdisciplinariteit van Dalí's werk samenhang in zijn extravagante levensstijl: Dali als Gesamtkunstwerk.

Het Van Gogh Museum toont tezelfdertijd werk van Egon Schiele. Tijdens de expositie voert de dansgroep van de Krisztina de Châtel stukken uit die geïnspireerd zijn op de getormenteerde lichamen van Schieles figuren, terwijl Marina Abramović, ondersteund door de Independent Performance Group, met video en performances Schieles doodsdrijf becommentarieert. Het museale publiek kijkt, geschaard rond grote perspex dozen, hoe dansers zich erin persen of hoe een performer als een levend schilderij tergend langzaam zijn lichaam verdraait. *Gradual and Persistent Loss of Control* enceneert een artistieke interdisciplinaire dialoog tussen schilderkunst, dans, video en performance.

Is het museale publiek nog 'koel' interactief in zijn contemplatieve aandacht, zodra kunstenaars de openbare ruimte opzoeken gaat mentaal eenrichtingsverkeer over in een 'hete' interactiviteit. In 2001 wordt op de zijmuur van Pathé op het Rotterdamse Schouwburgplein een immens beeld van shoppende mensen geprojecteerd. Op het filmbeeld worden vanaf de overzijde twee grote lichtbundels gericht. Wandelaars die tussen lichtprojectoren en filmwand doorlopen zien niet alleen - kleiner of groter al naar gelang de afstand tot de lichtbundels - hun schaduwen tussen de shoppende massa, maar ook ten opzichte van elkaar. De interactieve installatie *Body Movies* van Raphael Lozano-Hemmer nodigt verschillende publieken - skaters, cultuurgrazers, wijkbewoners, hangjongeren, gezagsdragers - uit tot een interactief schimmenspel. Hij transformeert de openbare ruimte tot theater en podium. Toeschouwers worden acteurs: spectactors. Met een mengeling van multidisciplinariteit en letterlijke 'publiciteit' genereert Hemmers installatie urbane reflectiviteit.<sup>1</sup>

Architect Lars Spuybroek en beeldend kunstenaar Q.S. Serafijn realiseerden dit idee van 'relationele architectuur' in Doetinchem in de vorm van een interactief object: de D-Tower. Ondanks het statische, fysieke object dat nog een een conventionele transformatie van de openbare ruimte als museale ruimte suggereert overstijgt dit werk, juist door de virtuele component, de fysieke dimensie van *Body Movies*. Kunst in de openbare ruimte wordt kunst *als* openbare ruimte.<sup>2</sup> De meta-fysieke, alienachtige sculptuur verschiet van kleur wanneer bewoners hun eigen gemoedstemming doormailen of een ongewenst affect neutraliseren via een computernetwerk met websites en mailboxen dat uit een gesloten en publiek toegankelijk deel bestaat. Rood staat voor liefde, geel voor angst, groen voor haat en blauw voor geluk. De stad reflecteert op haar pathos. Het urbane pathos laat zich door

---

<sup>1</sup> Ik verkies de notie 'reflectiviteit' boven 'reflexiviteit' omdat de eerste meer mediale conceptualiteit, dat wil zeggen meer reflectie dan reflexen suggereert.

<sup>2</sup> Zie: Henk Oosterling & Siebe Thissen, *Grootstedelijke reflecties*. InterAkta 5, CFK/CBK Rotterdam 2002.

deelnemers en passanten aan de toren aflezen. Door interactiviteit genereert ook deze interdisciplinaire en multimediale datascape meta-fysieke urbane reflecties.

### **1. Korte genealogie van intermedialiteit en het mislukte Gesamtkunstwerk<sup>3</sup>**

Het dynamische complex van politiek-artistieke procédés als interdisciplinariteit, multimedialiteit, interactiviteit en reflectiviteit heb ik elders intermedialiteit genoemd.<sup>4</sup> De artistieke uitkomst van deze entingen is meer dan de som der delen: naast verschillende kunstenaars omvatten ze diverse media, een gedeelde ruimte en actieve recipiënten waardoor de uitkomst onvoorspelbaar is. Intermediaal werk streeft naar een esthetico-politieke samenhang. Het Gesamtkunstwerk vormt de limiet. In het midden van de 19<sup>e</sup> eeuw lanceert Wagner dit concept. Dalí's leven indachtig laten zich micropolitieke pendanten traceren in het toenmalige Frankrijk en Engeland. Zo funderen Baudelaire en Wilde hun dandyeske levensstijling in multimediale en interdisciplinaire artistieke. Baudelaire's 'synaesthetie' – de recente Proust tetralogie van het RO-theater werkt deze theatraal uit - en Wildes Dorian Gray creatie vormen het artistieke weefsel van een existentieel Gesamt. Zo'n 'artificiële' levensstijl noemt Michel Foucault in zijn laatste boeken een bestaansaesthetica. Intermedialiteit en Gesamtkunstwerk zijn twee kanten van dezelfde medaille.

Dat geldt niet alleen voor Dalí, maar ook voor avant-gardekunstenaars als Schwitters, Duchamp, Warhol en Beuys, Orlan, Abramović en Koons. Wanneer Beuys verklaart dat 'iedereen een kunstenaar is', expliciteert ook hij deze relatie tussen kunst en leven. Maar anders dan Dalí democratiseert hij creativiteit. Maar wat houdt deze creativiteit nog in als Dasein design is geworden en "everyone a designer"<sup>5</sup>?

Mijn kritische punt is simpel: door de in de inleiding genoemde werken uitsluitend vanuit een 19<sup>e</sup>-eeuwse fixatie op het autonome individu te interpreteren verdwijnt de productieve synergie van producenten, media en recipiënten uit beeld. Dat Dalí en Schiele hun genie slechts konden ontwikkelen binnen de artistieke en creatieve context van hun tijd en traditie mag, gegeven het modernistische principe van de stijlbreuk, dan contra-intuïtief lijken, het blijft een voldongen feit dat vernieuwers als Picasso, Duchamp en Mondriaan in hun jonge jaren in versneld tempo schilderkunstig de hele kunstgeschiedenis hebben doorgewerkt: "de creativiteit van een generatie kan het best voorspeld worden aan de hand van het aantal creatieve personen en producten in de twee voorgaande generaties"<sup>6</sup>.

Dalí's 'skills' en paranoid-kritische methode zijn ondenkbaar zonder de surrealistische interdisciplinariteit, multimedialiteit en interactiviteit. Bij Schiele is naast de invloed van Gustav Klimt die van collectieven als de Weense School voor Toegepaste Kunst met zijn posterkunst en de Wiener Werkstätte, de continentale tegenhanger van William Morris' Arts & Crafts beweging, onmiskenbaar. In deze coöperaties vormen - net als vóór de moderniteit - meer dan het genie van de maker

---

<sup>3</sup> Voor een uitgebreidere analyse zie: Henk Oosterling, "Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards an Ontology of the In-Between", in: *Intermedialités*, no 1, printemps 2003/Spring 2003, CRI Montreal, pp. 29-46; "Intermediale esthetiek. Over het politico-esthetisch belang van het 'inter'". In C. van Damme, P. van Rossum, P. Marchand (eds.), *Itinera-Onderzoekstrajecten voor de Hedendaagse Kunst*, Leerstoel Karel Geirlandt, Universiteit Gent/Academia Press, Gent 2004, pp. 30-45.

<sup>4</sup> In dit artikel wordt verwezen naar het door het CFK tussen 1997 en 2002 uitgevoerde onderzoek 'Intermedialiteit'. Zie: [www.henkoosterling.nl](http://www.henkoosterling.nl).

<sup>5</sup> Geert Lovink, Mieke Gerritzen, *Everyone is a designer. Manifest for the Design Economy*. Bis Amsterdam 2002.

<sup>6</sup> Charles Murray, *Het menselijk genie. Streven naar het ultieme in kunst en wetenschap door de eeuwen heen*. Het Spectrum/Standaard Uitgeverij, Utrecht/Antwerpen 2005, p. 398.

de ambachtelijke skills de motor van artistieke activiteit. In de omgang met artistieke media wordt in moderne kunstpraktijken de 'skill-factor' zelfkritisch voortgezet.

Aanvankelijk 'enter'tainen avant-gardekunstenaars hun publiek met de verstrooiing en het verzetten van hun artistieke media. Lang voordat het surrealisme zich met overzichtstentoonstellingen en spectaculaire events profileert, is het Franse publiek al interdisciplinair en multimediaal door elkaar geschud. Duchamps provocaties mogen dan pas in New York hun hoogtepunt bereiken wanneer in 1917 op de tentoonstelling van de Onafhankelijken zijn *Fountain* voor aanvang wordt verwijderd, Parijs staat datzelfde jaar op zijn kop bij de opvoering van het theaterspektakel *Parade*. Naast componist Satie en dichter Apollinaire werken ook choreograaf Massine en schilder Picasso mee. Het stuk vol typgeratel, autogeraas en stoomfluiten werkt het publiek danig op de zenuwen. Het wordt beroerd door, maar vooral beroerd van de overrompelende intermedialiteit. Evenals bij *Le Sacre du printemps* in 1913 eindigt het spektakel in een rel. Na het 'rel'effect, eigen aan de cultuurpedagogische shocktherapie van de avant-garde, wordt een kritische schimpscheut echter snel een geuzenaam.

De publieke ruimte buiten de salons, musea en theaters vergt ander reflectief verzet. De vroeg 20<sup>e</sup> eeuwse interdisciplinaire stilering van de urbaan-publieke ruimte staat nog in de 19<sup>e</sup> eeuwse Bildungstraditie. Architecten werken samen met beeldende kunstenaars. In Nederland ontwikkelt de architect Berlage met kunstenaars als Jan Toorop – van de slaoliereclame - de Gemeenschapskunst. Bauhaus pareert in Duitsland met intermediale reflectiviteit vergeefs het meest desastreuze esthetico-politieke Gesamtkunstwerk van de 20<sup>e</sup> eeuw: het Derde Rijk. Ondanks de beoogde deconstructie van deze megalomane totaliteitsdrang is deze nog steeds herkenbaar in Rem Koolhaas' recente EU-project dat de iconografische incompetentie van Brussel hekelt en een op fragmentatie gebaseerde identiteit voorstelt.

## **2. Moderne productie-esthetica: goddelijke genieën**

De recente debatten rond inburgering en modernisering bevestigen het opnieuw: identiteit is dé moderne categorie bij uitstek. Vanaf het begin van de 19<sup>e</sup> eeuw wordt de productie van grote werken aan geniale eenlingen toegedicht. Artistieke prestaties worden gezien als individuele expressies van scheppende kunstenaars. Niet voor niets vatten de 'Tachtigers', een schrijversgeneratie in het laat 19<sup>e</sup> eeuwse Nederland, kunst op als de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie. Deze fixatie op de scheppende arbeid van de kunstenaar monst uit in een productie-esthetica, waarin kunst en creativiteit onbewust geassocieerd worden met goddelijke ingevingen.

In filosofisch retrospectief wortelt deze romantische kunstopvatting in de klassiek-Griekse esthetica. Bij Plato en Aristoteles is er slechts sprake van creativiteit als het over goden gaat. Voor Plato is kunst een secundaire activiteit. Kunstenaars bootsen een werkelijkheid na die zelf slechts een flauw afschijnsel is van een onzichtbare ideeënwereld. Aristoteles heeft een positievere benadering. Hij waardeert vooral de 'technè' (Latijn: 'ars') van kunstenaars, die dan ook als ambachtslieden worden gezien. Wat de 'artisan' maakt, is in potentie al in de werkelijkheid aanwezig, zij het verborgen. 'Creëren' – creare – gaat terug op het Indo-Europese \*kerdh dat zoveel betekent als 'doen groeien'. Dit klinkt door in de 18<sup>e</sup> eeuwse, preromantische gedachte dat idee en werk moeten rijpen. Maar meer dan deze organistische beeldspraak getuigen termen als 'enthousiasme' en 'amusement' - en-theos: in god; a-muse: naar de muze toe – van goddelijke inspiratie. Dit gaf dichtende Tachtigers in zich God te wanen in het diepst van hun gedachten. Toch duikt de term 'creatief' pas

rond 1870 op in het Franse 'slang' van kunstenaars. Zij gebruiken deze aanduiding in hun uitleg aan salonbezoekers die hun werk niet begrijpen.

Het 'scheppen uit het niets' dat hiermee wordt gesuggereerd, kent weer een eigen geschiedenis. In het christendom wordt deze 'creatio ex nihilo' na het Lateraanse concilie van 1215 uitsluitend aan god toegedicht. De premoderne 'artist' werpt zich uitsluitend als maker op om godslastering te voorkomen. Zo meent Michelangelo potentieel in marmer verscholen beelden te bevrijden. Zijn ambachtelijkheid en artistiekeit krijgen samenhang door zijn wetenschappelijke blik: perspectief en clair-obscur bieden zicht op de wereld zoals die is. Bij hem veronderstelt visie vooral vaardigheid. In een McLuhaneske variant: "the medium is the message" en de 'messenger' is nog niet mediamiek. Pas aan het eind van de Verlichting wanneer het autonome individu in beeld komt, wordt individuele creativiteit een esthetisch dogma. Dan wordt creativiteit als psychologisch fenomeen een dispositie van vrije individuen. Deze creativiteit noodzaakt tot een onderscheid tussen scheppende en uitvoerende kunsten. Technè wordt overruled door originaliteit en autonomie van talenten en genieën. Toch ressorteert hun verbeeldingskracht onder de rede. In weerwil van on(be)grijpbare componenten als spontaniteit en intuïtie blijft het scheppend vermogen een balanceeract op het slappe koord tussen rede en gevoel, techniek en totaalvisie, medium en maker. Ook voor de spreekwoordelijke bohémien en kamergeleerde geldt, gegeven de disproportionele verhouding van transpiratie en inspiratie, dat de kern van creativiteit noeste arbeid blijft. Pedagogen zullen daarna de verhouding tussen inspiratie en transpiratie systematisch verklaren als een proces van voorbereiding, incubatie, inspiratie en verificatie.<sup>7</sup>

### **3. Werkethetische opties: mediale zelfreflectiviteit, initiërende autonomie**

Is er in de vroege 19<sup>e</sup> eeuw dan geen sprake van internediale samenwerking? Bestaan er geen interdisciplinaire kunstpraktijken of multimediale entingen? Wel degelijk. Tijdens de Romantiek werken denkers en kunstenaars regematig samen. Byron met Shelley, Hegel met Hölderlin, Novalis en Schelling, Wordsworth met Coleridge. En ook al levert dat geen gezamenlijke producten op, de synergie blijkt doorslaggevend voor individuele prestaties.<sup>8</sup> Duitsers noemen het *synphilosophiein* (samenfilosofieren), maar Coleridge doopt deze uitwisselingen 'intermedia'. Via Duchamp en John Cage duikt dit begrip in 1965 weer op in het werk van de Fluxuskunstenaar Dick Higgins. Hij reserveert deze voor werken die uit de kruisbestuiving van twee of meer artistieke media ontstaan. De Fluxuskunstenaar Wim T. Schippers schonk weliswaar ooit in zijn eentje – maar gelukkig wel in het bijzijn van de camera - een flesje water uit in de Noordzee, Fluxus als kunst'stroming' is exemplarisch voor interdisciplinariteit, multimedia en interactiviteit.

De happenings van Cage, bodyperformances van Ulay en Abramović en Aktionen van Wiener Aktionisten en Beuys zijn eveneens interactief-mediale praktijken. Het publiek is medebepalend voor de totstandkoming van het werk. Deze kunstpraktijken maken duidelijk "dat *beschouwen* eigenlijk niet weergeeft wat in feite de situatie is"<sup>9</sup>,

---

<sup>7</sup> Zie bijv. Maria Hopman, *Creativiteit onder druk. Omgaan met faalangst en kritiek in kunst en kunstonderwijs*. Van Gorcum, Assen 1999.

<sup>8</sup> Zie: Murray, *o.c.*, p. 399. Murray's socio-culturele studie "gaat niet over de psychologische aard van genie en creativiteit"(13), maar geeft vooral inzicht in de externe voorwaarden waaronder beide kunnen floreren. Voor intellectuele netwerken zie: Randall Collins' *The Sociology of Philosophies. A Global Theory of Intellectual Change*. Belknap Press, Cambridge/Londen 1998.

<sup>9</sup> S. Dresden, *Wat is creativiteit?* Meulenhof, Amsterdam 1987, p. 15. Na 275 pagina's analyse herneemt Dresden de vraag naar de essentie van de creativiteit om tot de conclusie te komen dat hij het antwoord nog nauwelijks heeft aangeraakt.

zoals Thomas Mann ooit opmerkte. Hij zag zijn lezer vooral als uitvoerend kunstenaar van zijn als partituur op te vatten teksten. Manns interactief-hermeneutische inzicht in het 'inter' of tussen geeft goed aan wat een medium is: een middel of midden dat uitnodigt tot wederzijdse 'bonding'. In deze letterlijke inter-esse – het zijn (esse) van het tussen (inter) – komt een nieuwe wereld tot aanschijn. Dat de creatieve werking van een medium vooral 'wereldontsluitend' en zelfs 'wereldscheppend' is, toont de fotografie: een foto constateert geen bestaande wereld, een foto laat door 'framing' een wereld verschijnen.

Borduurt een creatieve wetenschapper voort op zijn hypothesen, een kunstenaar experimenteert met de door zijn medium gegeven mogelijkheden. Ondanks hun zwak voor het creatieve genie beginnen 20<sup>e</sup> eeuwse esthetici in navolging van avant-garderecensenten zoals Gertrude Stein en Clement Greenberg geleidelijk aan oog te krijgen voor dit mediale experiment. De premoderne wetenschappelijke blik en ambachtelijke houding worden niet langer op de wereld, maar op artistieke media zelf gericht. Met dat impressionisten het plattelands- en burgerlijke stadsleven schildere, experimenteren ze formeel in hun schilderen met het schildersmedium zelf: wat doet verf, hoe wordt een beeld waarnemingpsychologisch opgebouwd? Door deze zelfreflectie op hun medium kan het werk in de receptie kritisch worden: het bruskeert de kijkervaring van de toeschouwer.

Creativiteit is mediumspectief. Een creatief fotograaf hoeft immers geen creatief schilder, schrijver of danser te zijn. Evenals 'intelligentie' kunnen we vele vormen van creativiteit onderscheiden. Wat deze delen zijn structurele kenmerken als oplossend vermogen, ontregel(en)de (ver)beelding en wereldontsluiting delen. Zelfreflectieve medialiteit vindedn we derhalve ook in andere artistieke disciplines: bij Musil en Joyce in de literatuur, Schönberg in de muziek, Graham in de dans, Brecht in het theater en, gegeven hun kortere bestaan, in de na-oorlogse film bij Resnais, de laat zeventiger jaren in de fotografie bij Cindy Sherman en in architectuur bij Bernard Tschumi.

Anders dan filosofen en wetenschappers denken kunstenaars in en met hun medium.<sup>10</sup> Vorm en inhoud, methode en materie reflecteren in en op elkaar. Als kunstenaar blijft de maker weliswaar initiator en uitvoerder – zijn autonomie is initiërend<sup>11</sup> - de doorwerking van intermediale experimenten kent een eigen dynamiek en logica, wat al blijkt bij typografische interventies in de literatuur (Mallarmé), filmprocédés in de schilderkunst (Duchamp) en fotografie in de literatuur (Breton).

Door de explicitering van mediale zelfreflectiviteit door critici en de feedback daarvan naar opleidingen worden kunstpraktijken echter steeds conceptueler. Maar dit verhoogd conceptuele gehalte staat slechts ogenschijnlijk haaks op premoderne ambachtelijkheid. Dit blijft immers gericht op de procesmatige kwaliteiten van het gebruikte medium. Met dat de productie-esthetica overgaat in een werkethetica verschuift autonomie van de innerlijkheid van de kunstenaar naar de bemiddelde werking van het werk. Het werk wordt autonoom. 'Kunstwerken' wordt een werkwoord. Het werk transformeert de blik van de toeschouwer en in de terugkoppeling baart (kijk)oefening baart. Met de huidige terreur van kijkcijfers en

---

<sup>10</sup> Gilles Deleuze en Félix Guattari, *What is Philosophy?* Verso, Londen/New York 1994, pp. 166/195/198

<sup>11</sup> Het verlies van autonomie bij beeldend kunstenaars gaat gepaard met de recente claim van designers en architecten op autonomie. De eersten zitten als een spin in digitale web, de laatsten baseren deze claim op hun haast goddelijke overzicht. Ik zie dit als een regressieve reactie, waarin ze zichzelf alsnog als scheppend in plaats van uitvoerend – in opdracht werkend - kunstenaar willen profileren. Zie: Henk Oosterling,

bezoekersaantallen als geperverteerde consequentie toont de esthetisering van het openbare leven<sup>12</sup> in de consumptiesamenleving hoe deze productieve receptie hun invloed op kunstpraktijken doen gelden.

#### 4. Receptie-esthetica en intermediale creativiteit

Met de autonomie externaliseert ook de creativiteit zich. Creativiteit wordt een functie van intermediale uitwisselingen: “the meeting of two individuals has often triggered more originality than genius in one”<sup>13</sup>. Terwijl neurofysiologie en AI-onderzoek de psychologie van binnenuit uithollen<sup>14</sup> kruipt van buitenaf het leven steeds dichtertegen de kunst aan. Met Arjan Ederveens ‘creatief met kurk’ als absolute ondergrens en ‘creatief boekhouden’ als criminele marge is creativiteit inmiddels het sleutelwoord geworden voor een zinvolle tijdsbesteding en voor zakelijk succes. Managementboeken propageren ‘brainstorming’.<sup>15</sup> De openheid van ingenieuze invallen en vrije associaties verdwijnt echter zodra deze creatieve uitwisseling ten behoeve van een winstmaximaliserende ‘corporate identity’ moet worden verzilverd. Tegenover deze ‘zakelijke’, probleemoplossende creativiteit ontwikkelen kunstpraktijken een wereldontsluitende of wereldscheppende creativiteit. De intermediale dimensie daarvan garandeert een onvoorspelbaarheid en een ‘doorgroei’, omdat het ‘tussen’ of het ‘inter’ er de micropolitieke motor van is en receptie niet als passieve consumptie wordt opgevat.

Dat het moderne politiek-juridische imperatief van de identiteit deze externalisering van creativiteit niet toelaat, blijkt uit de hardnekkigheid waarmee individuele kunstenaars hun werk blijven autoriseren door handtekeningen, beeldrecht of, zoals in de wetenschap gebeurt, het patenteren van procédés. Er bestaat zoiets als Yves Klein blauw. Daartegenover staat echter het succes van Linux en het open source denken.<sup>16</sup> Dit duidt op een groeiend inzicht in de intermedialiteit van onze creativiteit. Hier wordt een organisatorische principe gepropageerd dat stelt dat creativiteit niet langer *in* de mens maar *tussen* mensen en media zit en dat dit ‘inter’ niet kan worden gefixeerd. Hoe meer het inzicht postvat dat media en mens elkaar letterlijk op de huid zitten<sup>17</sup>, des te acceptabeler wordt de gedachte dat creativiteit primair intermediaal is. Dit vergt echter een ander kijk op de specifieke rol van *hedendaags* kunstenaarschap vanuit de minder zichtbare verworvenheden van de avant-garde, die hierboven zijn geschetst. Mediale zelfreflectiviteit en reflectieve sensibiliteiten werken door in concepten als initiërende autonomie, intermediale creativiteit en interactiviteit. Deze benadrukken het belang van een tussengebied waar kunstenaars onderling in de zelfreflectieve bewerking van hun media in samenwerking met hun publiek(en)

---

<sup>12</sup> Zie: Henk Oosterling, *Door schijn bewogen. Naar een hyperkritiek van de xenofobe rede*. Kok Agora kampen 1996, hfdst. 11.

<sup>13</sup> Theodore Zeldin, *An Intimate History of Humanity*. Vintage, Londen 1998, p. 179.

<sup>14</sup> Zie bijvoorbeeld: Antonio Damasio, *Ik voel dus ik ben*. Wereldbibliotheek, Amsterdam 2001, pp. 308, 314/15. Steven Pinker deconstrueert het geniebegrip in *Hoe de menselijke geest werkt*. Uitg. Contact, Amsterdam/Antwerpen 1998, pp. 365-7.

<sup>15</sup> De auteurs nemen doorgaans kunstvormen als richtsnoer. Improviserende jazzmuziek is favoriet: “Epiloog: And all that jazz: leren(d) veranderen”. Zie: Richard Voorendonk, *Creativiteit en management. Handleiding voor het ontwikkelen en benutten van creativiteit in organisaties*. Academic Services, Schoonhoven 1998, p. 149. Dit zijn actuele toepassingen van boeken als William J.J. Gordons *Synectics* (1961), Edward de Bono’s *Lateral Thinking* (1970) en meer recentelijk Mihaly Csikszentmihalyi’s *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention* (1997).

<sup>16</sup> Dennis Kaspori, “A Communism of Ideas, Towards an Architectural Open Source Practice” in *Archis* nr. 4, 2004, pp.

<sup>17</sup> De cyborg is allang onder ons: ‘radicale middelmatigheid’ is onze menselijke conditie. Zie: Henk Oosterling, *Radicale middelmatigheid*. Boom, Amsterdam 2000, p. 68.

nieuwe werkelijkheden creëren. In de productieve bijdrage van alle bij het roces betrokken deelnemers krijgt creativiteit een micropolitieke, wereldscheppende dimensie. Deze vormt een tegenhanger voor de 'commercialisering' van het kunstenaarschap waarin 'Dasein' nog louter als corporate design wordt opgevat.