



LOCUS

Het kunstwerk in het tijdperk van zijn kunstmatige genereerbaarheid

Lander Loeckx

Abstract

Can AI create art, or does it merely simulate it? Photographer Lander Loeckx takes this urgent question, together with the viewing experiences he and his students had with the installation *P for Power* by artist Ho Tzu Nyen, as the starting point for his contribution. Loeckx argues that Walter Benjamin's classic 1935 essay on the philosophy of culture, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, surprisingly offers a key to understanding the issue. Benjamin's concept of the "aura" of the classical "one-off" work of art sheds light on what is radically new about artificially generated art. Following Benjamin, Loeckx believes that the shock and confusion AI artworks provoke in the viewer are productive.

Keywords:

Artificial intelligence, AI-generated art, Ho Tzu Nyen, Walter Benjamin.

Locus—Tijdschrift voor Cultuurwetenschappen 29 (2026).

E-ISSN 2665-914X, uitgegeven door de Open Universiteit

DOI: <https://doi.org/10.62513/z0rv6e80>

Wanneer een algoritme het visuele geheugen van de mensheid herwerkt, schept het dan kunst, of simuleert het slechts? Deze vraag werd onlangs opgeworpen door kunstcritica Emma Ness, naar aanleiding van het omstreden werk *Unsupervised* van kunstenaar Refik Anadol.¹ Dit werk - in 2022 geëxposeerd in het Museum of Modern Art (MoMA) in New York - is volledig door kunstmatige intelligentie (AI) gegenereerd. Anadol voedde een AI-model met de metadata van meer dan 138.000 kunstwerken uit de collectie van het MoMA, en liet de machine daaruit een eindeloze, bewegende abstractie genereren op een gigantisch scherm. Begin 2026 laaide het debat erover opnieuw op toen kunstcriticus Jerry Saltz het werk op CBS News' *60 Minutes* nogmaals smalend een 'half-million-dollar screensaver' noemde.²

Achter Ness' vraag schuilt een ouder, cultuurfilosofisch vraagstuk, dat al in de jaren dertig van de vorige eeuw werd opgeworpen door de joods-Duitse filosoof en kunstcriticus Walter Benjamin (1892-1940). Ik meen dat het begrip 'aura' dat Benjamin gebruikte in zijn essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* een nieuw licht kan werpen op het actuele debat over kunstmatige intelligentie in de kunsten.³ Dat wil ik laten zien aan de hand van het kunstwerk *P for Power* van Ho Tzu Nyen, een Singaporees kunstenaar die in zijn installaties vaak archiefbeelden, animatie, film en AI combineert. Ik ging het werk afge-lopen academiejaar bekijken met mijn leerlingen uit de derde graad Audiovisuele Kunsten van het kunstsecundair onderwijs.⁴

Aura

Maar eerst aura. In 1935 voltooide Benjamin in ballingschap in Parijs zijn Kunstwerkessay. Zijn vraag daarin luidde: wat gebeurt er met de kunst nu we werken massaal kunnen reproduceren, via fotografie, film en druk?

Het sleutelbegrip is aura. Benjamin omschrijft dit als "de eenmalige verschijning van een verte, hoe nabij ze ook is."⁵ Daarmee doelt hij op de unieke status van een kunstwerk dat gebonden is aan één plaats en één moment. De Mona Lisa heeft aura omdat er maar één Mona Lisa is, op één plek (het Louvre, zaal 711) met een eigen geschiedenis. Een reproductie ervan, in een boek of op een poster, heeft dat aura niet. Ze is overal beschikbaar, en is dus niet eenmalig.

Benjamin koppelt daaraan een historische verschuiving. Vroeger had het kunstwerk wat hij 'cultuswaarde' noemt: het was ingebed in religie en traditie en het ontleende kracht aan zijn toegankelijkheid en verborgenheid. Door de opkomst van reproductietechnieken verschuift die cultuswaarde naar wat hij 'tentoonstellingswaarde' noemt. Het kunstwerk bestaat nu om getoond te worden, voor een publiek, voor de massa.

1 Emma Ness, 'Refik Anadol's AI Art Ignites a Fierce Debate', *Artmag*, 28 februari 2026. <https://artmag.org/refik-anadol-ai-art-debate/>, laatst geraadpleegd op 29 juni 2026.

2 Sharyn Alfonsi e.a., 'AI artist Refik Anadol uses massive datasets and AI to create immersive works shown around the world', *CBS News*, 22 februari 2026. <https://www.cbsnews.com/news/artificial-intelligence-creating-art-refik-anadol-60-minutes/?intcid=CNM-00-10abd1h>, laatst geraadpleegd op 29 juni 2026.

3 Dit essay is in het Nederlands vertaald: Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*. Henk Hoeks vert. (Amsterdam 2017).

4 De derde graad omvat de laatste twee jaren van het secundair onderwijs in Vlaanderen, vergelijkbaar met de bovenbouw van het Nederlandse voortgezet onderwijs, zoals het middelbaar beroepsonderwijs. Deze leerlingen zijn doorgaans zestien tot achttien jaar.

5 Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, 15.



Figuur 1: Louvre, Parijs, zomer 2026. Foto © Lander Loeckx

Een treffend voorbeeld daarvan, enkele decennia na Benjamin, zijn de zeefdrukken van Andy Warhol. Warhol nam bestaande beelden, een persfoto van Marilyn Monroe, een blik Campbell's-soep, en vermenigvuldigde ze in eindeloze varianten. Hij omarmde precies wat Benjamin signaleerde: de mechanische reproductie en het hergebruik van bestaand beeldmateriaal. Het unieke origineel verdwijnt hier naar de achtergrond, en de vraag naar wat nu het echte werk is, wordt onbeslisbaar.

Belangrijk is dat Benjamin daar niet alleen verlies in ziet. Het verlies van aura brengt volgens hem een schok teweeg, en die schok maakt zowel crisis als vernieuwing mogelijk. De betekenisgeving van het werk verschuift van het object zelf naar de relatie tussen het werk en zijn publiek. Het is dus geen klaagzang. Het auraverlies is voor Benjamin een ambivalent verschijnsel, dat crisis en vernieuwing tegelijk in zich draagt.

P for Power

Wat gebeurt er met dit aurabegrip wanneer niet langer een drukpers of een camera, maar een algoritme het beeld voortbrengt? Die vraag bracht mij, samen met mijn leerlingen, naar BOZAR, het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel.

Speciaal voor BOZAR maakte Ho de installatie *P for Power*.⁶ Het werk bestaat uit dertig hoofdstukken die in real time door een algoritme worden gemonteerd aan de hand van online gevonden beeldmateriaal. De hoofdstukken ontvouwen zich in een dialoog tussen Ho zelf en een AI-chatbot.

6 Ho Tzu Nyen, *P for Power*, 2026, BOZAR, Brussel. <https://www.bozar.be/nl/kalender/ho-tzu-nyen-p-power>, laatst geraadpleegd op 29 juni 2026.



Figuur 2. Leerlingen Audiovisuele Kunsten bezichtigen de installatie *P for Power*, 2026, BOZAR, Brussel. Foto © Lander Loeckx

Het bijzondere is dat het werk zichzelf voortdurend transformeert en genereert. Er stromen nieuwe beelden binnen van het internet, en het algoritme monteert en genereert telkens nieuwe video's. De bezoeker krijgt op elk moment een andere versie te zien, in een andere montage. Het werk is nooit twee keer hetzelfde.

Ik bezocht *P for Power* meermaals en daarbij sprongen twee zaken in het oog. Ten eerste werd ik bij elk bezoek overweldigd door een zintuiglijke vloedgolf. Het is voor de bezoeker niet altijd duidelijk wat door Ho is geregisseerd en wat door het algoritme is gegenereerd, en die ondoorzichtigheid schept een eigenaardige afstandelijkheid. Ten tweede merkte ik dat veel beelden terugkeren, maar nooit identiek. Soms zijn ze door AI bewerkt, soms anders gemonteerd, waardoor de betekenis verschuift. Het is geen herhaling van hetzelfde beeld, maar ook geen echte uniciteit.

Verrassend waren ook de reacties van mijn leerlingen. Het gaat om jongeren die kunstsecundair onderwijs volgen en dus al vertrouwd zijn met de kunstwereld. Hun oordeel over het gebruik van AI was overwegend afwijzend. Ze ervoeren het werk als willekeurig en zonder samenhang, en misten wat voor hen een kunstwerk tot kunstwerk maakt: een zichtbaar proces, een controlerende hand, een maker.⁷ Die weerstand is veelzeggend. Wat hen stoorde, is

⁷ De reacties komen uit een vragenlijst die ik bij het museumbezoek afnam in het kader van een afzonderlijk onderzoek naar auteurschap en artificiële intelligentie. Ze worden hier uitsluitend gebruikt om de ervaring van het werk door mijn leerlingen te belichten.

precies datgene wat Benjamin als symptoom van het auraverlies beschreef: het wegvallen van de eenmalige, door een mens vervaardigde verschijning. Hun ongemak is daarmee zelf een vorm van de schok die Benjamin voorzag.

Ambivalentie

Wat levert het nu op als we Benjamins aurabegrip op dit werk betrekken? Mijn argument is dat het laat zien dat het debat over AI-kunst in de kern draait om twee verwante kwesties: authenticiteit en eenmaligheid. Beide verdienen aandacht, maar in het licht van Benjamins aura beperk ik mij hier tot de eenmaligheid: bestaat er nog zoiets als een uniek werk wanneer een algoritme het beeld onophoudelijk opnieuw voortbrengt? *P for Power* zet dat debat op het scherp en daarin schuilt een productieve paradox. Juist doordat de installatie in geen van Benjamins categorieën past, niet in die van het origineel en niet in die van de kopie, werpt zijn aurabegrip er een verhelderend licht op. Die ontoereikendheid maakt zichtbaar wat er op het spel staat: het werk dwingt het aurabegrip voorbij zijn eigen grenzen, en opent zo twee lezingen die allebei verdedigbaar zijn.

De eerste lezing is die van het *radicale auraverlies*. Bij Benjamin is reproductie nog de vermenigvuldiging van één origineel, denk aan de poster van de Mona Lisa. Bij *P for Power* is er niet eens meer een origineel om te reproduceren. Het werk transformeert en genereert zichzelf onophoudelijk opnieuw. De cultuswaarde, het hier en nu, lijkt volledig opgelost. Op die manier gelezen is dit werk de uiterste bevestiging van Benjamins these: het auratische werk bestaat niet meer omdat er geen origineel meer bestaat.

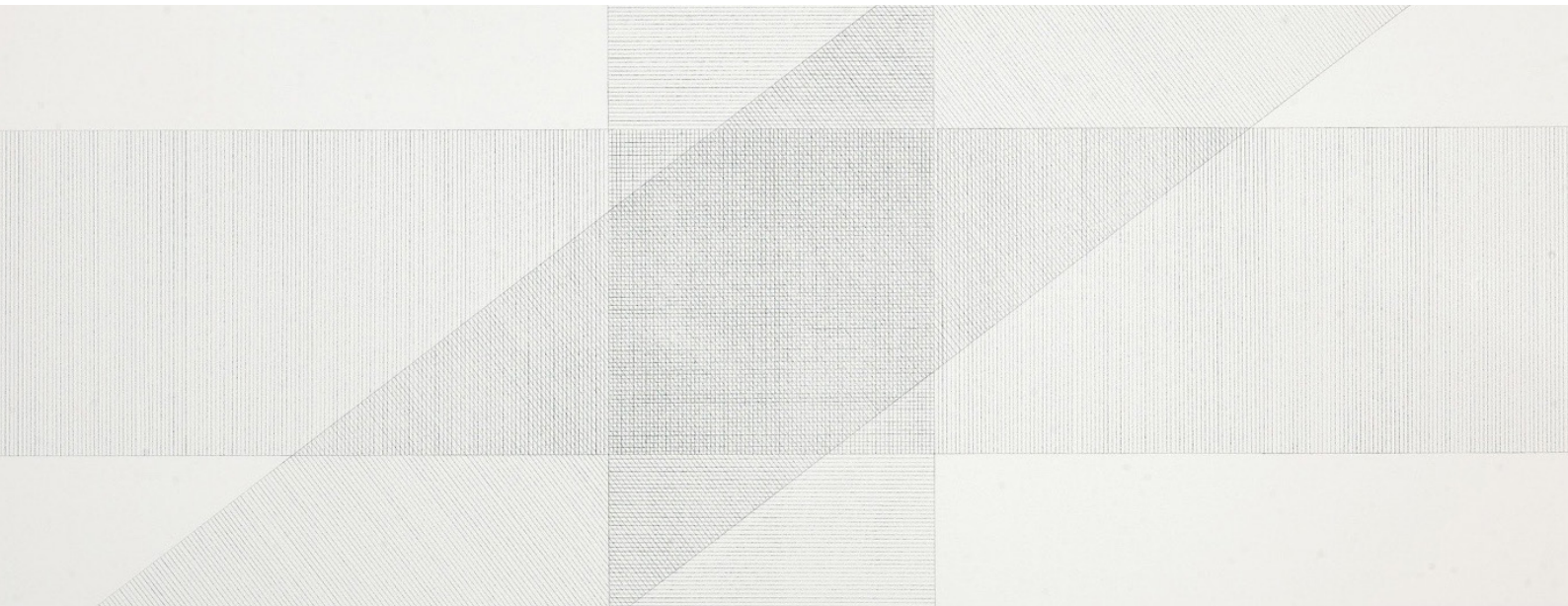
Maar er is ook een tweede lezing mogelijk, en die wijst precies de andere kant op: de *radicale vermenigvuldiging van de aura*. Doordat elke versie uniek is en gebonden aan het moment waarop je kijkt, ontstaat opnieuw een vorm van eenmaligheid. Wat ik vorige week in BOZAR zag, bestaat letterlijk nooit meer. Wat jij morgen gaat zien is ook uniek. Geen reproductie kan dat moment terughalen. Dat is geen aura in de traditionele zin zoals Benjamin die benoemt, want ze is niet verbonden met een object. Maar het is ook geen gewone reproductie. Je kunt het zien als een nieuwe eenmaligheid, niet van het werk, maar van het kijkmoment zelf. Het zijn geen reproducties van een origineel, maar een oneindige variatie aan originelen.

Beide lezingen ondermijnen daarmee de tegenstelling tussen origineel en reproductie waarop Benjamin zijn analyse bouwde, maar ze doen dat vanuit tegengestelde posities. In de eerste lezing verdwijnen alle originelen: als het werk zichzelf onophoudelijk hergenereert, is niets meer uniek, en valt de dichotomie weg langs de kant van het origineel. In de tweede lezing gebeurt het omgekeerde: er zijn enkel nog originelen, elk kijkmoment is er een, en daarmee valt de mogelijkheid van reproduceren zelf weg. In beide gevallen stort de tegenstelling in, maar de tweede lezing gaat verder. Zij radicaliseert Benjamins begrip tot voorbij wat hij in zijn tijdsgeslacht kon denken. Waar hij de aura zag verdwijnen onder de reproductie, lijkt ze hier juist oneindig vermenigvuldigd: niet langer verbonden met één object of zelfs met één kijker, maar verspreid over een eindeloze reeks eenmalige verschijningen die doorgaan, of er nu iemand kijkt of niet.

Een voorgeschiedenis

Voordat we deze lezingen zonder meer aan AI toeschrijven, is een historische kanttekening op zijn plaats. Het idee dat de tegenstelling tussen origineel en reproductie kan wankelen, is namelijk niet door AI uitgevonden. Denk bijvoorbeeld aan de conceptuele kunstenaar Sol LeWitt. Zijn *wall drawings* bestaan als een geschreven instructie die telkens opnieuw, door verschillende uitvoerders en op ver-

schillende muren, wordt gerealiseerd. Voor LeWitt ligt de betekenis van het werk in de instructie en in de reeks van mogelijke uitvoeringen, niet in één afzonderlijke realisatie die als origineel zou gelden.⁸ Er is dan ook geen muurtekening die als het origineel geldt waarvan de andere reproducties zouden zijn. Elke uitvoering is een volwaardig origineel. LeWitt kantelt de origineel-reproductietegenstelling zo niet naar verlies, maar naar vermenigvuldiging. Daarmee is hij, lang vóór AI, een voorloper van wat ik hierboven de tweede lezing noemde.



Figuur 3: Sol LeWitt, *Wall Drawing #16*, Bands of lines 12 inches (30 cm) wide, in three directions (vertical, horizontal, diagonal right) intersecting, 1969, black pencil, first drawn by James Walker, <https://massmoca.org/event/walldrawing16/> (Copyright © 2025 Massachusetts Museum of Contemporary Art)

En toch verandert AI hier iets wezenlijks. Zowel LeWitts instructie als Ho's generatieve systeem is overdraagbaar en elders opnieuw uitvoerbaar. Op dat niveau verschillen ze niet. Het verschil ligt in de afzonderlijke uitvoering. Een *wall drawing* stolt tot een stilstaand beeld dat je kunt fotograferen, en die foto reproduceert die realisatie getrouw. Ho's beeldenstroom stolt nooit: ze wordt in realtime gemonteerd en gegenereerd. Ze herhaalt zich niet, zodat geen enkele reproductie meer is dan een bevroren doorsnede van iets dat blijft bewegen. Benjamins auraverlies veronderstelt nu net reproduceerbaarheid. Hij stelt dat het kunstwerk zich van haar aura bevrijdt (emancipeert) door technische reproduceerbaarheid.⁹ Waar LeWitts *wall drawings* zich nog als beeld laten reproduceren, onttrekt Ho's *P for Power* zich daaraan. Dat verklaart waarom de eerste lezing, het radicale auraverlies, op *P for Power* nauwelijks grip krijgt: er is geen stabiel beeld dat tot reproductie zonder aura kan verschrallen. Wat overblijft is de tweede lezing, de telkens eenmalige verschijning van het kijkmoment zelf.

8 Charles W. Haxthausen, 'Thinking About Wall Drawings: Four Notes on Sol LeWitt', *Australian and New Zealand Journal of Art* 14 (2014) afl. 1, 42–57. <https://doi.org/10.1080/14434318.2014.930971>

9 Benjamin, Het kunstwerk, 13-14



Figuur 4: Ho Tzu Nyen, *P for Power*, evoluerend werk, 2026-ongoing, Eénkanaals hd-video, found footage en door AI gegenereerd beeldmateriaal, realtime algoritmisch bewerkingsysteem. Een werk in opdracht en co-productie van het Paleis voor Schone Kunsten Bozar in Brussel, in het kader van de tentoonstelling “Ho Tzu Nyen. P for Power”, Bozar Brussel, februari 2026, met de steun van de Europese Unie en het programme NextGenerationEU. © Courtesy of Bozar / Centre for Fine Arts Brussels and the Artist.

Productieve schok

Ik begon met de vraag van Emma Ness: schept een algoritme kunst, of simuleert het slechts? In Benjaminiaanse termen is dan de vraag of het werk aura heeft. Die koppeling tussen Benjamin en *P for Power* levert echter geen sluitend antwoord op maar een verschuiving van de vraag. De focus ligt niet langer op óf dit werk aura heeft, maar waaraan die aura zich hecht. Kijken we naar de geschiedenis van de reproductie, dan zien we een duidelijke verschuiving in de status van het origineel. Bij de *Mona Lisa* valt de aura nog ontegensprekelijk samen met het unieke, materiële object. Met de opkomst van de fotografie en popart (Warhol) loste dat origineel op in mechanische massareproductie, terwijl de conceptuele kunst (LeWitt) het origineel juist wist te vermenigvuldigen via uitvoerbare instructies. Wat de AI-installatie van Ho Tzu Nyen echter fundamenteel onderscheidt van deze voorgangers, is de weigering om te stollen. Het werk is geen uniek object, geen massale reproductie en geen voltooide instructie; de eenmaligheid, en daarmee de aura, is volledig verplaatst naar het zintuiglijke, vluchtige moment van de toeschouwer zelf. Precies deze verschuiving vormt de kern van de tweede lezing: de radicale *vermenigvuldiging van de aura*. Het is deze visie die de dynamiek van *P for Power* het meest trefzeker vat.

Die verschuiving naar het kijken zelf werpt ook een ander licht op *Unsupervised*. Ness wijst er in haar artikel op dat museumbezoekers volgens een studie uit 2017 gemiddeld amper een halve minuut bij een kunstwerk stilstaan, terwijl ze naar verluidt zo’n achtendertig minuten bleven kijken naar Anadols werk. Cultuurfilosoof René Boomkens zet uiteen hoe Benjamin het kijken naar het auratische kunstwerk verbond met concentratie en contemplatie, terwijl film en fotografie juist een beroep doen op onze verstrooide aandacht, waarbij de film zijn publiek overweldigt met een niet-aflatende stroom van beelden.¹⁰ Precies daarin is dat cijfer dubbelzinnig. De lange kijktijd kan wijzen op een terugkeer van de contemplatie, en dus op de nieuwe eenmaligheid van het kijken. Maar even goed op het tegendeel: een

10 René Boomkens, *Erfenissen van de Verlichting. Basisboek cultuurfilosofie* (Amsterdam 2010) 201-203.

verstrooide onderdompeling in de eindeloze stroom, de aura-loze receptie die Benjamin met de nieuwe media verbond, en waarin Saltz' spot over een dure schermbeveiliging weerklinkt. De kijktijd bevestigt zo geen van beide lezingen maar houdt ze allebei open.

Bij *P for Power* heb ik beide kanten zelf ondervonden. Mijn leerlingen ervoeren het werk als willekeurig en zonder samenhang; ze misten het proces en de hand van de maker, en bij mijn eerste bezoek deelde ik dat ongemak. Maar door het werk meermaals te bezoeken veranderde die schok van betekenis. Wat eerst als gemis voelde, het gemis van een vast beeld en een zichtbare maker, bleek precies wat het werk zijn eigen eenmaligheid geeft: geen enkele doorloop keert terug, dus elk moment van kijken bestaat alleen daar en dan. De schok was geen obstakel voor het begrip, hij was een vorm van begrip. Zo vallen fascinatie en schok samen tot de twee gezichten van één ervaring.

Het is treffend dat Benjamin al in 1935 schreef dat het verlies van aura zowel crisis als vernieuwing mogelijk maakt. Vandaag, bijna een eeuw later, staand voor een scherm dat zichzelf eindeloos hermon-teert, blijkt die ambivalentie verrassend actueel. En misschien is precies dát een fundamentele taak van kunst in onze maatschappij: aanzetten tot reflectie en verwondering. Het mag en moet soms botsen en ons in verwarring achterlaten. Om ons zo te dwingen nieuwe wegen te verkennen en uiteindelijk, moge-lijk, hopelijk, tot nieuwe inzichten te komen.

Over de auteur

Lander Loeckx werkt sinds 2001 als freelance fotograaf en is actief in diverse takken van de fotografie. Naast dit toegepaste werk maakt hij vrij werk, waarin hij fotografie ver-bindt met druktechnieken en installatie en het thema van de reproductie onderzoekt. Als docent fotografie geeft hij les in het kunstsecundair en het volwassenenonderwijs. Sinds dit academiejaar volgt hij de master Kunst- en cultuurwetenschappen aan de Open Universiteit.

Meer werk op www.landerloeckx.eu.

Dit artikel wordt gepubliceerd onder de licentie Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC-BY 4.0).

© 2026 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0).

See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>