



INSTALLATIEKUNST BINNEN HET DISPOSITIEF VAN DE PROTOTYPISCHE MUSEUMRUIMTE

Proeve ingediend voor het behalen van de graad van
Master in de Wijsbegeerte en Moraalwetenschappen,
afstudeerrichting: Cultuur en politieke filosofie

2011-2012

Eleen Deprez
Prof. Dr. Marc Van Den Bossche



Inleiding	2
1. Installatiekunst.....	4
<i>1.1 Eclectische demarcatie.....</i>	<i>4</i>
<i>1.2 Ervaring</i>	<i>8</i>
<i>1.2 Horizon</i>	<i>20</i>
<i>1.3 Gedecentraliseerd</i>	<i>26</i>
<i>1.4 Relatie</i>	<i>35</i>
<i>1.5 Niet autonoom</i>	<i>46</i>
2. De white cube	49
<i>2.1 De white cube en installatiekunst: Alternative spaces.....</i>	<i>49</i>
<i>2.2 De prototypische museumruimte</i>	<i>55</i>
<i>2.3 De ideologie van de white cube.....</i>	<i>57</i>
<i>2.4 Het dispositief van de white cube.....</i>	<i>74</i>
3. Modus operandi.....	79
Bibliografie	83
Bijlage.....	87

Inleiding

Deze thesis benadert de hedendaagse installatiekunst vanuit het dispositief van de *white cube*. Ik zal trachten de hedendaagse installatiekunst te definiëren binnen de prototypische museumruimte. De *white cube* is vaak gezien — zowel door kunstenaars, kunstcritici als filosofen — als een problematisch, opdringerig instituut dat de kunstenaar limiteert. Het is in deze context dat ik het Foucauldiaanse dispositief gebruik om de structuur en het mechanisme van deze macht te duiden. Onder dispositief versta ik niet uitsluitend een discours dat gevoerd wordt door curatoren en critici, maar een geheel van zowel filosofische als esthetische en administratieve processen. In deze visie drukt de galerij een zekere ideologie door op het kunstwerk. Niet enkel wordt hierdoor de betekenis van het kunstwerk gefixeerd, maar is de kunstenaar verplicht werk te maken waartoe de *white cube* dwingt, en wordt de toeschouwer gedreven tot een ondubbelzinnige, verdichte, aangenomen interpretatie. Binnen de institutionele theorie is de macht van de *white cube* belangrijk om van kunst te kunnen spreken. Arthur Danto (°1924) en Georges Dickie (°1926) stellen het bestaan van een zekere kunsttheorie en instituut centraal in hun kunstfilosofie: zonder de *white cube*, zonder het kunstinstituut is er geen kunst. De macht en ideologie van de *white cube* werd bekritiseerd door kunstenaars die in de jaren zestig en zeventig de gevestigde galerijen verlieten en hun eigen *alternative spaces* oprichtten, en door critici die de *white cube* afwezen omwille van zijn macht en ideologie. In de hedendaagse installatiekunst, waarmee ik doel op de installatiekunst vanaf de jaren '90, zien we een veranderende houding ten aanzien van de *white cube*. Het verzet heeft plaats gemaakt voor incorporatie; we zien kunstenaars die het dispositief van de tentoonstellingsruimte in hun artistieke praktijk incorporeren en gebruiken; zij gebruiken het als signatuur: als *modus operandi*. De hedendaagse kunstenaar staat bewust in de *white cube*, hij kent de boodschap, de ideologie die deze ruimte verweten is. Hij laat zich hierdoor echter niet afschrikken. Sterker nog: hij wordt hierdoor beïnvloed en spreekt zich hierover uit. De kunstenaar is een geleefd subject, dat op een belichaamde manier in de *white cube* staat. Een wederkerige relatie bestaat tussen de drie factoren die actief zijn in een museale context: subject, object en omgeving; kunstenaar (met een afgesplitste toeschouwer), kunstwerk en *white cube*.

Dit onderzoek is een verderzetting van twee andere projecten. Enerzijds gaat het dieper in op een benadering van kunst vanuit het ervaringsbegrip van de Amerikaanse pragmatist John Dewey. Dit onderwerp had ik reeds beschreven in een paper voor het

opleidingsonderdeel cultuurfilosofie en krijgt hier een verdere overdenking. Anderzijds gaat dit onderzoek ook terug op mijn masterproef aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK) in 2010. Ik schreef toen mijn thesis over de cinematografie van de Hongaarse regisseur Béla Tarr. Mijn conclusies van dit onderzoek werden vertaald in een serie installatiewerken die focusten op de diepgewortelde perceptie van de toeschouwer. Dit project onderzocht — al had ik er toen nog niet deze woorden voor gevonden — de nominalistische esthetica in de praktijk van installatiekunst. Mijn thesis, *Een ander iets tonen*, poneerde toen dat de *creative act* van de kunstenaar erin bestond de toeschouwer te wijzen op iets alledaags. De kunstenaar wijst niet op het poëtische of uitzonderlijke moment, maar de kunstenaar kiest en toont het poëtische van het tonen zélf. De creative act bij uitstek is een uitgestrekte arm met een tot aandacht vragende vinger. In deze thesis wil ik deze beide domeinen samenbrengen.

Mijn thesis is opgebouwd uit drie delen. In het eerste stuk, *'Eclectische Demarcatie'*, probeer ik het fenomeen van installatiekunst af te bakenen. Aan de hand van vier filosofische peilers wordt van installatiekunst een omschrijving geboden. In het tweede stuk, *'De White Cube'*, ga ik dieper in op de kern van mijn onderzoek, namelijk de macht en invloed van de prototypische museumruimte op het kunstwerk. Hierover laat ik critici, kunstenaars en filosofen aan het woord. Aan de hand van hun denken probeer ik het dispositief van de *white cube* te omschrijven. Het derde stuk, de conclusie van deze thesis, *'Modus Operandi'*, heeft een open einde. De hedendaagse installatiekunst is niet meer de marginale kunstvorm van de jaren '60 en '70. Op internationale biënnales is ze niet meer weg te denken, zowat alle grote musea hebben hun accommodaties aangepast om grote installatiewerken te tonen. Installatiekunst is het centrum van de hedendaagse kunst geworden. Niet enkel haar status en aanzien, maar ook haar jargon is veranderd. Haar retour in de *white cube*, die ze als opstandige puber destijds verliet, gaat gepaard met een kentering in attitude. Het is mijn these dat de hedendaagse installatiekunstenaar het dispositief van de *white cube* niet langer in zijn werk probeert te vernietigen, maar het als *modus operandi* gebruikt.

1. Installatiekunst

1.1 Eclectische demarcatie

Hoewel het evident en bijna onoverkomelijk is dat deze thesis met als onderwerp installatiekunst met een heldere definitie, eenduidig en methodologisch over deze kunstvorm begint — van waaruit dan een specifieke problematiek ontwikkeld kan worden — moet ik nu reeds onverwijld besluiteloosheid en aarzeling toegeven; mijn woorden vervallen tot gestotter. Installatiekunst verschilt hierin uiteraard weinig van andere kunstvormen, waarvoor ook reeds lange tijd naar een sluitende definitie gezocht wordt. Maar, installatiekunst is nog minder een gemakkelijk af te bakenen begrip: het gebruikt diverse media, overspant verschillende decennia en kent een breed maar vooral eclectisch theoretisch kader. Waar schilderkunst, beeldhouwkunst, videokunst nog op basis van hun materiaal benoemd kunnen worden, lijkt installatiekunst te zwenken van het ene domein naar het andere. Hoe moeten we installatiekunst definiëren als ze zoveel verschillende beschrijvingen heeft? Het kunstwerk heeft vele gezichten; wanneer men het uitzonderlijke binnen het geheel aanschouwt, is geen enkele stijl of denkrichting toonaangevend. Het is vooral veelzeggend hoe, terwijl we schilderkunst kunnen benoemen aan de hand van het materiaal dat het gebruikt, dit bij installatiekunst niet het geval is.

Als een kind dat spartelend niet in bad wil, een regenboogforel die het gat in het visnet gevonden heeft, een stukje eierschaal, dat glibberend niet uit rauw eiwit geschept kan worden: elke kwantificering, elk oordeel, typering of begripsverklaring lijkt één kunstenaar uit te sluiten, één werk te verstoten of een onverdiend eenzijdig etiket op te kleven; het begrip ontsnapt ons steeds, net wanneer we dachten het ingesloten te hebben. Installatiekunst bestaat uit een wijdlopijg geheel van fenomenen: visueel, auditief, tactiel, olfactorisch. In deze thesis wil ik het begrip niet zozeer definiëren dan wel nader bepalen en omschrijven vanuit een hoogstpersoonlijke filosofische kijk. Installatiekunst is tegelijkertijd creatie, transformatie, interventie, activering, inscriptie en bewoning van een ruimte. (RAN, 2009:140) Deze zes werkwoorden omschrijven niet enkel de creatie van een installatie maar tevens ook de waarneming. Ze vragen een omni-spatiale attentie van de toeschouwer en een multi-sensorieel begrip. Installatiekunst wordt gezien, geroken, gevoeld en gehoord. Net zoals er geen ideaal standpunt is om het werk te bekijken is er ook geen uitgelezen orgaan waarmee het waar te nemen is. Wanneer ik mijn toevlucht neem voor een bruikbare definitie van installatiekunst tot de

vakliteratuur stuit ik op de woorden van Julie H. Reiss, hoewel reeds 13 jaar oud, nog steeds actueel: “[its] definition is somewhat elusive”. (REISS, 2001:XI)

Installatiekunst ontwijkt elke definitie, is wel met kernwoorden te benaderen, maar desondanks niet exact af te bakenen. Dertien jaar gevuld met internationale biënnales, waar installaties meer en meer aan belang winnen, en nog steeds lijkt de term elke definitie te ontvluchten: *elusive*. Om installatiekunst toch enigszins af te bakenen hanteren we diverse esthetische en filosofische theorieën. Dit eclecticisme is geen symptoom van besluiteloosheid, onkunde of laksheid. Ik zie het als emblematisch voor een socio-cultureel ideaal waar zogenaamde vijanden herenigd kunnen worden onder een gemeenschappelijk doel. In dit pluralisme worden hun verschillen niet aan de kant geschoven of genegeerd maar zorgen ze net voor een gediversifieerde beschouwing van het onderwerp.

Ik omschrijf installatiekunst niet als een subcategorie van hedendaagse kunst. Mijn analytische doelstelling vertaalt zich niet in een rigoreus zich steeds verder vernauwende en toespitsende definitie van (1) kunst, vervolgens (2) hedendaagse kunst als onderdeel van (3) Westerse kunst, en zo verder. Dergelijke schema's beangstigen me omdat ze misschien dan wel consequent, helder en inzichtelijk zijn, maar er toch niet in slagen om zich binnen het fluidum van de kunst langdurig sterk te houden. Daarenboven miskennen ze het ware karakter van de kunst, dat zich net in het zich-steeds-verder-voortbewegende kenmerkt. In feite zetten ze ook aan tot negatief leesgedrag dat zich richt op het vinden van hiaten, fouten en tekortkomingen.

Dit eerste hoofdstuk pretendeert niet inclusief, noch formeel te zijn. Het is de ouverture van een voorzichtig begonnen plezierreisje; de kapitein probeerde tevergeefs strak de uitgestippelde koers te volgen maar werd misleid door liefvallige doch verraderlijke schepsels uit de diepste krotten van de oceaan, waardoor al gauw een gevaarlijke route werd gevolgd. Bij momenten kantelde het schip vervaarlijk, schipbreuk dreigde, en uiteindelijk dobberden we een haven binnen die verdacht op het vertrekpunt geleek; maar de reis was boeiend en merkwaardig geweest. Ik hoop hiervan verhaal te kunnen brengen.

Er zijn vier peilers die mijn idee van installatiekunst ruggesteunen: institutionele theorie, de pragmatistische esthetica en het fenomenologische en hermeneutische denken. Deze vier fundamenten worden niet afzonderlijk besproken maar komen gelijktijdig en naburig aan bod. Hierdoor duiken onderlinge contradicties meteen op en

kunnen ze onmiddellijk aangepakt worden. Ik ben er mij van bewust dat tussen het analytische denken van bijvoorbeeld Danto en Dickie en tussen de continentale filosofie van Heidegger en Merleau-Ponty een diepe kloof staat en dat de filosofen uit beide tradities elkaar soms heftig te lijf gingen, waardoor het esthetische veld in twee kampen verdeeld werd. Het is misschien academisch opportunisme, dat ik me niet tot een enkele school wil aansluiten en van beide walletjes wil eten; maar bovenal waardeer ik de inzichten van beide groepen zozeer, dat ik geen keuze kon en wil maken. Het is geenszins mijn bedoeling om beide filosofen te verzoenen: er bestaan ontegensprekelijk onoverkomelijke verschillen tussen beiden. Ik ben een kind van gescheiden ouders, een tegenstrijdige opvoeding is me niet vreemd.

Ik wil installatiekunst omschrijven aan de hand van de relationele (BOURRIAUD) ervaring (DEWEY, SHUSTERMAN) van de fenomenologische (HEIDEGGER, MERLEAU-PONTY, GADAMER) gedecentraliseerde (FOUCAULT, BAUDRILLARD LYOTARD, DELEUZE) toeschouwer (REISS, BISHOP). Deze ervaring krijgt, volgens mij, slechts betekenis en waarde binnen een institutioneel, publiek geheel (DANTO, DICKIE). Deze aanpak zet zich impliciet af tegen: een intentionele theorie (kunst is datgene wat de kunstenaar voor ogen had), een expressietheorie (kunst drukt emoties van de kunstenaar uit, of kunst lokt emoties bij het publiek uit), mimetische theorie (kunst representeert de werkelijkheid, van idealisme naar realisme). Hoewel deze ideeën bruikbaar zijn om een kunstwerk te duiden en ze een grond van waarheid bezitten, zijn ze ontoereikend om kunst alomvattend te definiëren. In de hiernavolgende hoofdstukken vertrek ik vanuit de idee dat kunst besproken moet worden vanuit de ervaring van het werk. Ik ga dus niet dieper in op de intentionele, symbolische of expressieve kwaliteiten van een werk op zich. Mijn omschrijving is instrumenteel (DICKIE, DEWEY): ik vind het belangrijk een kunstwerk te duiden op basis van hetgeen het *doet*, niet naar de visuele kwaliteiten die het bezit.

In het eerste hoofdstuk '*Ervaring*' licht ik het thema van de belevenis toe. Hiertoe gebruik ik de esthetica van John Dewey (1859-1952). Zijn pragmatische esthetica wordt verder uitgebreid met het recente werk van Richard Shusterman (°1949). Zijn *Somaesthetica* is een nieuwe filosofische discipline die de tekortkomingen van de filosofie tracht te overstijgen. Shusterman werkt verder op het werk van Dewey, hij vult het verder aan en transposeert het naar een hedendaags kader. Ook schuwt Shusterman populaire kunstvormen niet, waar Dewey slechts weinig aandacht aan schonk.

In het tweede hoofdstuk '*Horizon*' belicht ik de wederkerige relatie die bestaat tussen het kunstwerk en de omgeving. De ervaring wordt niet enkel gevormd door de waarneming van het kunstwerk maar ook door de omgeving waar het zich bevindt. Het fenomenologische denken van Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) — meer bepaald zijn belichaamde esthetica — sluit nauw aan op de *somaesthetica* van Shusterman. De ideeën van Merleau-Ponty krijgen een duidelijke toepassing in ons idee van de toeschouwer van het kunstwerk. Het concept *horizon* wordt ontleend aan het werk van Edmund Husserl (1859-1938), wiens werk Merleau-Ponty zich toe-eigende.

In het derde hoofdstuk '*Gedecentraliseerd*' worden de eigenschappen van de toeschouwer verder uitgewerkt. Wie is hij/zij? Ik omschrijf hem/haar als een gedecentraliseerd subject, waarmee ik postmodern jargon gebruik en me begeef binnen het werk van Jean-François Lyotard (1924-1998), Gilles Deleuze (1925-1995) en Michel Foucault (1926-1984).

In het vierde hoofdstuk '*Relatie*' kom ik dichterbij de kern van dit onderzoek. Niet zozeer de toeschouwer zelf, maar de betekenis van zijn ervaring wordt in ogenschouw genomen. Hoe kunnen we deze ervaring, die we zullen kenmerken als een relatie, omschrijven? De Franse kunstcriticus Nicolas Bourriaud (°1965) werkte een nieuwe filosofische esthetica uit die de intermenselijke relaties die een kunstwerk tot stand brengt decisief acht voor de waarde en betekenis van het kunstwerk. Deze idee sluit nauw aan bij de institutionele theorie van Arthur Danto (°1924) en George Dickie (°1926). De benadering vanuit een institutionele hoek is, binnen dit onderzoek, van essentieel belang gebleken. Het kunstwerk wordt niet langer gekenmerkt door de kwaliteiten die het intrinsiek bezit, maar het verwerft zijn status en betekenis aan de hand van een *Kunstwereld*.

Het vijfde hoofdstuk, '*Niet autonoom*', tracht een conclusie te zijn bij dit eerste deel. Nadat we in onze omschrijving gestipuleerd hebben dat installatiekunst vooreerst als ervaring gezien moet worden, en we nadien het subject van die ervaring, de toeschouwer, als zijnde, gedecentraliseerd binnen een postmodern weefsel van betekenisrelaties, hebben omschreven, rest ons enkel nog de voor de hand liggende conclusie: installatiekunst heeft geen autonome existentie. Het kan niet los van zijn omgeving besproken worden. Bijgevolg richt ik me in het tweede deel van dit schrijven op de omgeving *par excellence*, de plek waar het hedendaagse kunstwerk thuis en geborgen is, zijn natuurlijke habitat: de *white cube*.

1.2 Ervaring

Schrijvend over kunst, opteer ik er steeds voor om vanuit de ervaring van het kunstwerk te denken. Vanuit een empiristisch purisme vind ik dat ik een werk pas gezien heb als ik het daadwerkelijk met mijn eigen ogen gezien heb. Een reproductie in een catalogus, een filmpje op Youtube, een omvangrijk, breedsprakig vertoog, een woordenrijke recensie; zij zijn niet voldoende om effectief een werk *gezien* te hebben. Dit gaat niet enkel op wat installatiekunst betreft, ook de Venus van Milo, de Mona Lisa, El Guernica, ken ik en heb ik "al gezien", maar iets ontbreekt om er een echte ondervinding aan over te houden. Een reproductie kan een bepaalde vertrouwdheid opwekken, het kan ook een bepaald gebeuren in stand houden, maar het echte beleven van een werk is slechts mogelijk in een ontmoeting. Een kunstwerk moet je gewaarworden, vanuit de ooghoeken, plots opduikend, na een lange pelgrimstocht of bij een toevallig treffen. De beleving van een kunstwerk is peremptoir. De ervaring constitueert de betekenis en waarde van het kunstwerk. Dit wordt in dit hoofdstuk verduidelijkt.

Ik volg hier de Amerikaanse pragmatist John Dewey. In *Art as Experience* (1934) verwerpt hij de idee dat kunst een ding zou zijn (ALEXANDER: 1987,187). Ik vind het belangrijk dat in deze thesis niet over een ding gesproken wordt wanneer een installatie behandeld wordt. Dewey ziet het kunstwerk als een evenement, een belevenis. Deze ervaring komt tot ons in de eerste plaats via ons lichaam, vandaar dat ik de lichamelijke beleving van het kunstwerk binnen dit onderzoek primair acht. In dit hoofdstuk wil ik het vertrekpunt van mijn onderzoek belichten, namelijk: het primaat van de ervaring wanneer over kunst gesproken wordt. Aan de hand van John Dewey en Richard Shusterman probeer ik deze idee toe te lichten en te onderbouwen. De actualiteit van de Amerikaanse pragmatist is groot. Niet enkel is zijn invloed op het werk van hedendaagse kunstcritici van belang, ook academisch onderzoek binnen het Hoger Kunstonderwijs wordt vaak aan hem gewijd. Het doctoraat in de kunsten van de Belgische beeldhouwer Kristof Van Gestel (°1976) baseert zich grotendeels op de ideeën van John Dewey. Zijn werk¹ omschrijft Van Gestel als een soort *blobs* (Engels: klodders of kwakjes) die een directe ervaring noodzakelijk maken. In zijn werk staat het ervaren van het eigen lichaam en de onmiddellijkheid centraal. In een persoonlijk gesprek zei hij dat zijn sculpturen ontstaan uit het lichaam en er zich ook toe verhouden. Ze spreken niet enkel een talige taal maar ook een lichamelijke taal. De ervaring van het lichaam — dit bedoel ik zowel possessief (het lichaam heeft een

1 Zie afbeelding 1, in bijlage.

ervaring) als meewerkend (de ervaring van een (ander) lichaam) — speelt een belangrijke rol in de continentale hermeneutiek en fenomenologie en in het Amerikaanse pragmatisme. Zowel epistemologische (SARTRE, GADAMER), ethische en sociopolitieke (FOUCAULT) vraagstukken worden besproken vanuit een belichaamd denken. In het werk van Nietzsche, Merleau-Ponty en Husserl komt het lichaam ook als ontologische betekenaar naar voren. Het lichaam staat ontologisch centraal. Vanuit dit somatische standpunt wordt de wereld waargenomen en bouwen we wederzijds aan ons zelfbeeld. Het *zelf* is tegelijkertijd een projectie op de wereld en een reflectie van onze omgeving. Het denken van Merleau-Ponty zal uitgebreid aan bod komen in het hiernavolgend hoofdstuk '*Horizon*', waar de fenomenologische wortels van mijn thesis blootgelegd worden. In dit eerste hoofdstuk wordt voornamelijk, maar niet uitsluitend, vanuit het pragmatisme gedacht.

De ervaring bekleedt een centrale plaats in de filosofie van Dewey, ze is fundament voor de menselijke kennis, inherent aan het menselijke streven en constituent in de zelfcreatie. Dewey maakt een onderscheid tussen een ervaring (*an experience*) en een gewone ervaring. Om het onderscheid tussen deze twee begrippen aan te scherpen kies ik, net zoals Patricia De Martelaere in haar essay *De levenskunstenaar*, om *an experience* te vertalen met *belevenis* (DE MARTELAERE, 1993:128). Aangezien deze term het uitzonderlijke van het gebeuren lijkt te onderstrepen en het het lezen vergemakkelijkt. Wat Dewey daar tegenover stelt zal ik eenvoudigweg *ervaring* noemen; hiermee bedoel ik de *niet-belevenis*. Wat de belevenis van de ervaring onderscheidt is dat deze eerste een einde, een vervulling kent. Hierdoor vormt ze een geheel. Ze wordt gezien als een afgewerkte gebeurtenis. We denken hierbij meteen aan spectaculaire dingen — een vliegtuigkaping, een aardbeving, een stroomtocht — maar het kan ook kleiner, onbenulliger — een etentje, een muziekstuk, een ijsje (DE MARTELAERE, 1993:128). Deze eigenschap wordt benadrukt door het feit dat de belevenis aangeduid kan worden door een welbepaalde omschrijving, ze kan met andere woorden in haar geheel benoemd worden. Men spreekt over *dát* etentje, *dát* muziekstuk. Tijdens zijn omschrijving gebruikt Dewey twee voorbeelden: ruzie met een vriend en *dát* etentje in Parijs. Hoewel deze gebeurtenissen zowel in tijd als in ruimte wijdloepig, uitgebreid zijn, worden ze toch als een geheel benoemd. De onderdelen vervagen niet in de cluster die de belevenis vormt, maar ze behouden hun eigenheid. Dewey spreekt van een integratie in een grotere structuur. De belevenis lijkt alles te bevatten wat het had kunnen zijn. Het is, anders gezegd, volledig. Dewey onderstreept dat in een belevenis elk onderdeel overvloeit in het volgende: ze zijn delen van een geheel. Het is net deze eigenschap die de belevenis van de ervaring

scheidt (DEWEY, 2005:38). Dewey's concept van belevenis doorbreekt de empiristische idee, waar ervaringen of belevissen louter als zintuiglijk omschreven worden. De ervaring wordt er geminimaliseerd tot louter zintuiglijke indruk. De definitie die Dewey gebruikt om de belevenis en de ervaring te omschrijven verschilt radicaal van het denken van gekende empiristische denkers als David Hume (1711-1776), John Locke (1632-1704) of Aristoteles (384-322). Hoewel zij de gegevens van de empirie als basis voor kennis zagen en dus het belang en gewicht ervan erkenden, werd de ervaring zélf steeds beteugeld en ingedamd. De eenheid die een belevenis typeert wordt niet geconstitueerd door middel van associatie, in tegenstelling tot wat Hume en Locke dachten. Dewey meent dat de verbinding tussen losstaande ideeën, gebeurtenissen of gewaarwordingen tot stand komt in de ontwikkeling van een onderliggende kwaliteit. Deze kwaliteit zal dan ook de belevenis kenschetsen (DEWEY, 2005:40). De ervaring bij de empiristen bleef steeds ondergeschikt aan een epistemologisch, cognitief proces. Men spreekt in deze context niet zozeer van de ervaring op zich, een belevenis in zijn geheel, maar steeds over gegevens, *sense-data*, feiten die uit de zintuiglijke ervaring ontleend worden. Bij Dewey wordt de ervaring en de belevenis in haar geheel belangrijk en wordt de kracht en het belang ervan onderstreept. De geleefde ervaring staat centraal in het denken van Dewey. Het mensbeeld van Dewey verzet zich tegen twee uitgangspunten: het monadisch individualisme en het metafysisch atomisme (VAN DEN BOSSCHE, 2011:59). De mens moet gezien worden binnen een web van relaties. De mens kan niet als individu gezien worden; hij bestaat steeds interdependair. In het denken over kunst en esthetica herschreef de pragmatist John Dewey de rol van de filosofie. Niet langer is deze gericht op de getrouwe, neutrale presentatie van onderzochte concepten. Filosofie engageert zich actief in het manipuleren en wijzigen van de abstracte concepten die binnen de klassieke filosofie steeds onaangetast bleven. De taak van de esthetische theorie is niet langer het bevatten van, of het zoeken naar de waarheid of de betekenis van een kunstwerk, maar het verwelkomen van kunst als een actief middel binnen het vormgeven van het eigen leven. Het ultieme doel is niet het verwerven van kennis maar een verbeterde ervaring (SHUSTERMAN, 2002). De kritiek van Dewey op de traditionele filosofie is drieledig. Hij richtte zich op de zogenaamde drie dwaalwegen van de westerse filosofie. Deze dwaalwegen zijn de vergissingen die westerse filosofen begaan hebben, waardoor de oorspronkelijke bedoeling van de filosofie miskend en vergeten werd (VAN DEN BOSSCHE, 2011:33). In de eerste plaats gaat Dewey in tegen het ideaal van de eenheid. Plotinus trachtte de existentie te verklaren vanuit het *Ene*, het hoogste principe. Hieruit ontstond de drang naar een onderliggende principe in de Westerse

filosofie. Descartes zocht naar *une idée claire et distincte*, Locke naar eenduidige zintuigelijke gegevens. Dewey pleit echter voor een onherleidbare pluraliteit. Het Westerse denken heeft steevast het samengaan van conflicterende belangen proberen te ontwijken en streefde naar zekerheid en beheersbaarheid. Hierdoor werd de fundamentele aard van het leven zelf miskend. Dewey verwijt de Westerse filosofie vanuit een geïdealiseerde situatie te denken. De gewone ordinaire ervaring wordt genegeerd; men denkt vanuit een ideale, fictieve context. De purificatie van het alledaagse was echter wel nodig binnen de wetenschap. Galileo Galilei had zijn wetten nooit ontdekt zonder een geïdealiseerde situatie. Binnen de filosofie is deze alternatieve context echter oninteressant en zelfs afstompend. De filosofie dient zich net te richten op de ordinaire ervaring. Het chaotische en onvoorspelbare van het alledaagse dat wetenschappelijk onderzoek bemoeilijkt, en zelfs onmogelijk maken, zijn net binnen de filosofie van onmisbaar belang. Filosofen van de moderniteit richtten zich in navolging van Galilei ook op abstracte modellen. Dit is de tweede kritiek van Dewey op de Westerse filosofie. Descartes maakte van alles abstractie, zowel zintuigen als intellectuele traditie dienden binnen de filosofie genegeerd te worden. Denken moet volgens Dewey *in media res* plaats te vinden. De gewone ervaring is inderdaad onzuiver en verwarrend, maar we kunnen ons niet van deze context volledig losmaken. Als derde en laatste kritiek op het traditionele denken richt Dewey zijn peilen op de *asomatische* attitude zoals deze naar voren komt in het werk van Plotinus en Descartes. Doorheen zijn hele oeuvre heeft Dewey zich afgezet tegen alle vormen van dualistisch denken. De *asomatische* attitude houdt een verachting van het lichaam in, een scheiding tussen het zogenaamde geestelijke en het lichamelijke, de veronderstelling van een oppositie tussen beiden. Uit het denken van Plotinus en Descartes volgt dat het lichamelijke onderdrukt moet worden, aangezien het de werking van het geestelijke verhindert. Kennis ontstaat volgens Dewey niet uit een *asomatische* rede, zoals Descartes en Plotinus veronderstelden. Kennis komt voort uit een belichaamde intelligentie (VAN DEN BOSSCHE, 2011:33). Dewey bestrijdt deze drie dwaalwegen en stelt een andere filosofische attitude voor, een waarin betekenis vanuit de ervaring gevormd wordt. Met een dergelijke ingesteldheid is deze thesis geschreven.

Dewey noemt de belevenis esthetisch. Hiermee bedoelt hij niet dat ze louter en alleen op kunstwerken gericht zou zijn; de esthetische ervaring kan tijdens alle aspecten van het leven voorkomen. Tijdens een congres van de Nederlandse stichting voor wijsgerig pragmatisme, georganiseerd aan de VUB in 2008, praatte Hein van Dongen over de *esthetica* van Dewey. Hij wees vooral op de opheffing van subject en object in de

kunst. Een esthetische ervaring, of belevenis, is een gebeuren dat ons losrukt uit het gewone en de gewoonte. Deze ervaring noemt Van Dongen een *volle ervaring*, want ze vervaagt de grenzen tussen subject en object. Het individu zal dan ook veranderd uit deze ervaring komen (VAN MOER, 2008). Kunstwerken zijn een belangrijk voorbeeld van belevnissen, maar het begrip is ruimer dan alleen het esthetische. Niet alle belevnissen zijn gericht op kunstwerken. De structuur van de belevenis is tweeledig: de persoon ondergaat iets, waarna enkele eigenschappen zijn of haar handelen bepalen. Dit aanpassingsproces speelt zich af tot subject en object aan elkaar aangepast zijn en er een onderlinge harmonie gevoeld wordt (DEWEY, 2005:42). Het subject blijft tijdens het hebben van een belevenis dus niet helemaal passief, er is geen sprake van een overvallen. Een persoon wordt niet bestormd, overdonderd door een belevenis. Het is dus in die zin niet te vergelijken met *l'événement* van Alain Badiou of *het sublieme* bij Kant. Als het subject zich te passief opstelt, en dus te veel ondergaat, verliest de belevenis de reflectie die zij nodig heeft om tot stand te komen. Anderzijds, wanneer een persoon zich te actief, te afkerig of te opdringerig opstelt tegenover het kunstwerk, wordt de belevenis in haar ontwikkeling belemmerd en gestoord. Een balans tussen ondergaan en participatie is dus vereist. Het meemaken van een installatie stel ik gelijk met de installatie zelf: zonder de ervaring is zij niet wat ze is. Het is voor mij in de eerste plaats belangrijk dat een installatie niet als een ding wordt beschouwd, maar als de belevenis van dat ding. De opvatting dat het kunstwerk een ding zou zijn wordt ook door Martin Heidegger (1889-1976) bevestigd. Het kunstwerk omschrijven als ding is echter geen vergissing, het is per slot van rekening wel degelijk een object. Zoals Heidegger schrijft:

Als we de werken in hun onaangetaste werkelijkheid bezien, en onszelf daarbij niets wijsmaken, blijken kunstwerken net zo natuurlijk voorhanden te zijn als welke dingen ook. Het schilderij hangt aan de muur, net als een jachtgeweer of een hoed [...] Kunstwerken worden net zo verscheept als kolen uit het Roergebied en boomstammen uit het Zwarte Woud. [...] Alle werken hebben dit ding-achtige. [...] Er is hout in het houtsnijwerk. Er is kleur in het schilderij. Er is klank in het gedicht. (HEIDEGGER, 2009:29)

Het *ding-achtige* maakt onomstotelijk deel uit van het kunstwerk, maar het is fout om het gehele gebeuren van het kunstwerk daartoe te reduceren. Er is nog iets anders. Het kunstwerk is meer dan zijn materiële aanwezigheid, maar omdat het kunstwerk

zich als ding laat behandelen, wordt het vaak herleid en beteugeld tot die invulling. Dewey herschrijft de definitie van het kunstwerk op een radicale manier:

[...] the actual work of art is what the product does with and in experience. (DEWEY, 2005:1)

Net zoals Heidegger gaat hij er van uit dat het kunstwerk een evenement, een gebeuren is. Het fysieke object is de conditie van deze gebeurtenis, het maakt het echte kunstwerk mogelijk. Dewey maakt een onderscheid tussen het materiële object en de ervaring daarvan. Het effectieve kunstwerk is datgene wat het kunstwerk teweegbrengt. Deze omschrijving lijkt toepasbaar in de bepaling van installatiekunst, aangezien het qua medium wijdlopieg en zeer divers is. Zowat alles kan, en is installatiekunst genoemd: video, toiletpapier, chrysanten, potgrond, drie stoelen met een tafelkleed; tot zelfs het extreme geval van een schilderij aan de muur. Het gebruikte materiaal van een werk kan geen uitsluitend bieden, ik moet dus een ander aspect vinden om tot de *differentia specifica* te komen. De typering van installatiekunst als ervaring is hierdoor zeer bruikbaar. Kunst gezien als ervaring biedt, binnen dit onderzoek, de mogelijkheid om op een persoonlijke en instrumentele manier — waarvan ik het belang reeds onderstreepte — het onderwerp te benaderen.

De Amerikaanse pragmatist Richard Shusterman bouwt verder op het werk van John Dewey. In zijn boek *Pragmatist Aesthetics* (2000) probeert hij in de eerste plaats de schijnbare *contradictio in terminis* van zijn onderzoeksdomein op te heffen. Hij verzet zich tegen de traditionele oppositie tussen het pragmatische en het esthetische. Die eerste zou zich uitsluitend met het praktische bezig houden, terwijl het esthetische gedesinteresseerd, doelloos zou zijn. De erfenis van Kant, die in *Analytik des Schönen* (1790) vier voorwaarden stelde aan het esthetische oordeel, zorgde ervoor dat de esthetica sindsdien los gemaakt werd van het alledaagse. De eerste voorwaarde die Kant immers aan het esthetisch oordeel van het schone stelde was dat dit belangeloos zou zijn: *'ohne alle Interesse'* (VAN DE VEIRE, 2007:40). Het moet volledig los staan van het persoonlijke. De loutere voorstelling moet welbehagen opwekken (VAN DEN BRAEMBUSSCHE, 2007:148). Shusterman wil de esthetica emanciperen en opnieuw met liberale, niet louter filosofische, termen omschrijven. Esthetica is niet uitsluitend gericht op een abstracte contemplatie over het *Schöne*. Een tweede oppositie die Shusterman tracht weg te werken is deze tussen zogenaamde *high* en *low art*. Door uitvoerig te schrijven over bijvoorbeeld rap probeert hij dit muziekgenre esthetisch te legitimeren (SHUSTERMAN, 2000:201). Volgens Shusterman verdient de rapmuziek

het neerbuigende etiket van populaire muziek niet. Deze denigrerende noemer stelt dat rap ondergeschikt zou zijn aan andere, *fijnere*, muziekgenres en bijgevolg geen esthetische waarde als kunst zou kunnen hebben. Rap of hip-hop is volgens Shusterman exemplair binnen een *postmoderne esthetica* die zich voornamelijk laat kenmerken door recyclage, eclecticisme, nieuwe media, verzet tegen het ideaal van artistieke autonomie en zuiverheid. Bijgevolg zijn rap en hiphop bijzonder interessant om esthetisch te analyseren en kunnen ze zelfs nieuwe inzichten bijbrengen (SHUSTERMAN, 2000:202). Volgens Shusterman moeten we onze standaard-normen over wat kunst is en wat niet, grondig herzien. Niet enkel moet het onderscheid tussen *high en low art* opgeheven worden: de algemene visie over wat kunst is en hoe men erover nadenkt, dient herzien te worden. Shusterman pleit voor een *somaesthetica*, waarbij het leven op zich geësthetiseerd wordt. Het systematische programma van deze *somaesthetica* is drieledig. Enerzijds wil Shusterman met deze nieuwe filosofische discipline — het belang van dit woord wordt verder nog uitgelegd — het oorspronkelijke idee en concept van Alexenader Gottlieb Baumgarten nieuw leven inblazen. Baumgarten zag esthetica als een levensverbeterende cognitieve scholing, die zowel praktijk als theorie bevat. Ten tweede wil Shusterman het verwaarlozen van het lichaam binnen de filosofie een halt toeroepen. Dit somatische verzuim kwam tot stand in het neo-platonische christelijke denken — dit heb ik hierboven reeds toegelicht — en werd versterkt door de grote modernistische, rationalistische denkers van de negentiende eeuw. Ten derde moet de *somaesthetica* de filosofie tot een *levenskunst* maken, en bijgevolg opnieuw dichter bij haar oorspronkelijke bedoeling brengen. *Somaesthetica* kunnen we omschrijven als de kritische, verbeterende studie van de ervaring en gebruik van het eigen lichaam als *locus* van sensorielle esthetische ervaring en creatieve zelfontwikkeling (SHUSTERMAN, 1999:302). Shusterman ziet deze studie niet beperkt tot theoretische, analytische beschouwing maar hij noemt het een pragmatische en praktische discipline. Deze drie dimensies (analytisch, pragmatisch en praktisch) trachten het deficit dat aanwezig is in de hedendaagse filosofie weg te werken. Hoewel binnen de hedendaagse theorie het discours over lichaam en lichamelijkeheid reeds aanwezig is binnen diverse domeinen, ontbreekt het echter aan een overzichtelijke structuur en duidelijke pragmatische oriëntatie. De somatische strategie heeft haar wortels in de antieke filosofie. Socrates bevestigde dat zorg voor het lichaam een cruciale rol speelt; het lichaam is kostbaar voor alle menselijke activiteiten. Waarachtig zelfs denkactiviteit — waarbij men weinig lichamelijke assistentie veronderstelt — behoeft een fit lichaam. Een sterk ontwikkeld somatisch bewustzijn zorgt niet enkel voor een verbeterde cognitieve prestatie maar komt het algemeen zelf-bewustzijn ten goede.

Een bewuste wil kan falen omdat hij overstemd wordt door een somatische gewoonte. Michel Foucault tekende het lichaam als een kneedbaar, volgzaam iets waarin sociale macht ingeschreven wordt. Hij toonde de cruciale rol die de studie van het lichaam kan spelen in de politieke filosofie. Zonder een bepaalde hiërarchie expliciet, of zonder dat een macht zichtbaar druk uitoefent, wordt een volledige dominerende ideologie gematerialiseerd en behouden door ze te coderen in somatische normen die als lichamelijke gewoontes onzichtbaar blijven en vanzelfsprekend worden (SHUSTERMAN, 1999:303). De veronderstelling dat fatsoenlijke vrouwen op de bus met de benen gekruist, opzij, dienen te zitten, is hiervan een voorbeeld. Een dempende, repressieve, seksistische machtsrelatie wordt zo behouden in onze lichamen, terwijl ze binnen onze sociale structuur reeds lang verworpen is. Foucault pleitte voor alternatieve somatische praktijken, waardoor repressieve gewoontes openbaar worden. Shusterman omschrijft de *somaesthetica* als een discipline, bewust spelend met de dubbele betekenis van het woord (ibid.: 307). Enerzijds is het een leertak of instructie, maar anderzijds is het ook een lichamelijke vorm van training en instructie. Deze drievoudige (analytische, pragmatische en praktische) discipline zou een boeiende en interessante uitdieping voor mijn onderzoek betekenen, aangezien de somatische ervaring van de toeschouwer in een ruimer veld geanalyseerd zou kunnen worden. Er is echter niet genoeg plaats om dit onderdeel nog nader uit te werken aangezien ik hier vooral de omgeving waarin de ervaring plaatsvindt wil analyseren en niet zo zeer de ervaring *an sich*. De toeschouwer ervaart een kunstwerk, betekenis ontstaat in de ervaring, maar wie is deze toeschouwer? Op deze vragen werp ik mij in het volgende onderdeel.

In het voltooide kunstwerk ontstaat een verhouding tussen toeschouwer en kunstwerk die door de kunstenaar in het leven geroepen wordt. Drie actoren: de kunstenaar, de toeschouwer en het kunstwerk, spelen in de belevenis een spel dat dynamisch en singulier is. De toeschouwer ervaart de ruimte die door de kunstenaar ontworpen is. Deze constructie vereist een zekere abstractie van de begrippen ruimte en ervaring. De toeschouwer die het werk betreedt, ondergaat, analyseert of negeert, bezit een uitgebreid instrumentarium. Het is vanuit zijn eigen ervaring dat een werk betekenis krijgt voor de toeschouwer. Als suppoost tijdens de Poëziezomers van Watou zag ik velerlei soorten mensen slenteren, kuieren of soms marcheren langs de werken. Kinderen, volwassenen, jonge ouders en geletterden. Sommigen erudiet, enkelen sprakeloos of gedachteloos: allen keken op een andere manier naar de werken, pikten andere dingen op, weigerden verscheidene dingen. In het ideale geval is de bezoeker een rustig, berustend iemand die het werk in stille contemplatie de ruimte laat, stille

toenadering zoekt en aftastend zoekt naar een persoonlijke evenwaardigheid. Bezoekers die bars, fel en hevig het werk afrekenden bij betreden van een ruimte waren er ook. De gedachte dat de kunstenaar de bezoeker moet overreden of overtuigen, dat zijn werk een persuasieve kracht moet bezitten dat in een beklemmend gebaar doordringt tot de kijker, is alomtegenwoordig en wordt vaak als argument aangewend om een werk te kraken, te breken, te beledigen. Het dictaat van betovering en fascinatie bagatelliseert het werk, reduceert de toeschouwer tot een amusementszoeker en simplificeert de kunstenaar. Kunstwerken horen tof of amusant te zijn: een attractie, een bekoring, een liefvalligheid. De toeschouwer is in dat geval een consument; lui, onbekwaam en gemakzuchtig. In het Vanabbemuseum cureerden Charles Esche, Christiane Berndes, Galit Eilat, Steven ten Thije en Diana Franssen in 2011 de tentoonstelling *The Pilgrim, the Tourist, the Flaneur (and the Worker)*². De titel van deze tentoonstelling verwijst naar de mogelijke rollen die een bezoeker kon aannemen tijdens zijn bezoek aan de tentoonstelling. Zogenaamde *game masters* begeleidden de bezoekers: ze gaven feedback en hielpen de deelnemers zich in hun rol te oriënteren. Elk van deze vier personages ervaart het museum op een andere manier, elk heeft zijn eigen instrumentarium en vocabularium. De bezoeker nam een rol aan, maar mocht deze tijdens zijn bezoek wijzigen. De pelgrim bewandelt een privaat en spiritueel pad, hij zoekt verlichting door middel van contemplatieve meditatie. De toerist verpoost zich in het museum, hij doorbreekt de dagelijkse routine en zoekt het ongewone op; hiervoor laat hij zich leiden door de gids die hem het authentieke aanduidt. De flaneur zwerft rond, hij staat open voor alles terwijl hij zich tot niets laat verbinden. Ontmoetingen gebruikt hij om zijn eigen interne verhaal te construeren, hij behoort bijgevolg nergens volledig thuis. De werker is klaar voor een uitdaging, betrokken en geëngageerd probeert hij de realiteit uit te zoeken via actie en productie. Hij schrijft een tekst waarin hij zijn bevindingen neerpent (ESCHE: 2001). Deze rollen kregen geen hiërarchisch waardeoordeel met zich mee. Elke bezoeker mocht vrij kiezen, ongeacht zijn eigen gewoontes, welke rol hij zou opnemen. Het bood de bezoeker nieuwe mogelijkheden om de tentoonstelling te bezoeken en te reflecteren over het patroon dat hij/zij in andere tentoonstellingen onopgemerkt volgt, maar nu bewust moest veranderen naar dat van de uitgekozen rol. Het deed de bezoeker bewust inzien dat hij vaste gewoontes had tijdens het

2 Deze tentoonstelling toonde werk van: Gerrit van Bakel, Georg Baselitz, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, James Lee Byars, Sarah Charlesworth, Robert Delaunay, Thierry De Cordier, Braco Dimitrijevic, Erwin van Doorn, Barry Flanagan, Hamish Fulton, Douglas Gordon, Jenny Holzer, Anselm Kiefer, Surasi Kusolwong, Richard Long, Christina Lucas, Klaus Mettig, Piet Mondriaan, Deimantas Narkevičius, Marko Peljhan, Pablo Picasso, David Robilliard, Oliver Ressler, Martha Rosler, Ulay & Abramovic, Katharina Sieverding, Jan Vercruyssen, Andy Warhol, Yang Zhenzhong, Erwin van Doorn en Inge Nabuurs

bezoeken van een tentoonstelling. De belevenis, zoals door Dewey beschreven werd, noodzaakt een actieve participatie (DEWEY, 2005:passim). De toeschouwer kan niet afwachtend antichambrenen in de tentoonstellingsruimte, hij/zij moet zich engageren voor het kunstwerk. De betrokkenheid van de toeschouwer wordt gekoppeld aan de — eventuele — benoeming, bevinding van het werk tot kunst. Deze officieuze erkenning geeft, bijgevolg, het titulatuur *Kunstenaar* aan de maker. Deze belangrijke functie voor de toeschouwer is geen uniek facet van de hedendaagse installatiekunst, maar kent zijn oorsprong in de avant-garde van de twintigste eeuw. De relatie tussen de toeschouwer en de installatie is, volgens Claire Bishop, gefundeerd op twee ideeën: de activering enerzijds en de decentralisatie anderzijds van de waarnemer (BISHOP, 2005:11). De activering van de toeschouwer komt in dit hoofdstuk aan bod, over decentralisatie wordt in het gelijknamige hoofdstuk verder uitgeweid.

De toeschouwer werd in de environments van de Amerikaanse kunstenaar Allan Kaprow (1927-2006) en anderen aangezet om actief deel te nemen aan het werk. In een environment is het kunstwerk zo groot dat het publiek er zich in kan begeven en daardoor een fysieke relatie aangaat met de ruimte (DE VISSER, 2005:77). De inbreng die van deze toeschouwer gevraagd werd, was wel steeds beperkt en begrensd. Er was steeds een strikt pad dat men moest volgen. Ondanks deze beperking bood Kaprow een radicaal nieuwe en bevrijdende relatie tussen toeschouwer en kunstwerk. In de happenings van Kaprow werd de toeschouwer vaak lichamelijk geconfronteerd met een dynamisch kunstwerk waar hij/zij niet vrijblijvend kon naar kijken. Het creatieve proces dat steeds afgesloten en afgeschermd was geweest door een mythische artistieke begeestering, ongrijpbare inspiratie of geniale ingeving werd opengesteld voor een derde speler, de toeschouwer die gelijktijdig het creatieve proces van buitenaf kon bekijken en eveneens, als figurant, binnenin de ontwikkeling stond. Het afgeschutte kunstwerk werd opengesteld voor een indringer, die zich het werk eigen kon maken, kon aanvullen, of vernietigen. Deze drang om de passiviteit van de toeschouwer te doorbeken kadert in een breder politiek-cultureel verlangen om passiviteit te vervangen door participatie. Hoewel de politieke ambities van Kaprow in de beginperiode van zijn oeuvre nog niet de bovenhand gehaald hebben, zijn deze onderhuids niet weg te denken. De toeschouwer die mag deelnemen aan het creatieve proces, of met andere woorden mag participeren aan een voorheen afgesloten elitair gebeuren; deze doelstelling lijkt parallel te lopen met de vooropstellingen van het liberale democratische gestel dat meer participatie aan het beleid eiste van de burger. In de Sovjet-tentoonstellingen die Kaprow vanaf de jaren tachtig maakte — en waar de politieke kritiek van Kaprow wel zichtbaar

aanwezig was — kopieerde hij bestaande faciliteiten: een bibliotheek, keuken, psychiatrische kliniek of toilet (Deze waren te zien op Documenta IX, 1992).

De aard van betrekking die de toeschouwer in een werk heeft, splitst Bishop op in vier modaliteiten; vier omgangsvormen van toeschouwer-participatie; vier modi van ervaring (BISHOP, 2005:passim). De bezigheid en de werkzaamheid van de toeschouwer zullen hier onderzocht worden. De betrekking van de toeschouwer met het kunstwerk is essentieel. Ik wil deze elementaire gebeurtenis analyseren. Niet enkel wil ik beschrijven wie deze toeschouwer is, maar ik wil kenschetsen wat er gebeurt. Bishop onderscheidt vier modaliteiten van ervaring in haar boek: de waarnemer als psychoanalytisch subject dat in het kunstwerk een absorberende, opslorpende droomstaat betreedt; de waarnemer als een fenomenologisch subject; de waarnemer die zich libidineus terugtrekt en zijn eigen subjectiviteit doet desintegreren; en een politiek geactiveerde toeschouwer. Deze vier vormen bespreekt Bishop aan de hand van paradigmatische voorbeelden. Deze eerste en derde conditie zal ik hier kort bespreken, het fenomenologische en politieke subject verdienen meer aandacht.

De eerste verschijningsvorm, het psychoanalytische subject dat in een installatie geabsorbeerd wordt, als in een droomstaat, verbindt Bishop met het immersieve karakter van environments en situationele installaties. Bishop benadert het onderwerp vanuit een lectuur van Freuds *Das Geheimnis des Traumes* (1900). Hierin onderscheidt Freud drie aspecten van de droomervaring, namelijk: de droom is, primair, een visuele gewaarwording (we dromen in beelden, niet zozeer in geluid, geur of smaak), ten tweede is ze composiet opgebouwd en, ten derde, een verduidelijking aan de hand van vrije associatie is mogelijk. Deze drie eigenschappen vindt Bishop terug in de *Total-Installations* van Ilya Kabakov (°1933). In deze werken wordt de toeschouwer ondergedompeld in een sfeer waarbij we door middel van vrije associatie betekenis verlenen. In deze beschrijving is het werk *The man who flew into space from his apartment*³ (1985) uit de reeks *Ten characters* van Ilya Kabakov exemplair. Dit werk noemde Kabakov een *totale installatie*:

The main motor of the total installation, what it lives by [is] the cranking up of the wheel of associations, cultural or everyday analogies, personal memories. (BISHOP, 2005:16)

³ Zie afbeelding 2, in bijlage.

Met andere woorden: de installatie maakt in de toeschouwer bewuste en onbewuste associaties los. Aangezien deze bedenking ons verder tot een psychologische analyse van de toeschouwer en een raffinerende capaciteit van het kunstwerk zou brengen, laat ik deze overpeinzing hier rusten. Voor de derde modaliteit van het waarnemende subject baseert Bishop zich wederom op Sigmund Freud, thans: *Jenseits des Lustprinzips* uit 1920. Hierin schetst Freud de mens als verscheurd tussen twee tegenstrijdige principes: *Eros*, werken, creativiteit, harmonie en seksuele connectie; en *Thanatos*, een streven naar destructie en agressie. Bishop baseert zich niet uitsluitend op deze tekst van Freud, maar ook op de receptie hiervan door Jacques Lacan (1901-1981) en Roland Barthes (1915-1980). Bishop bespreekt het werk van ondermeer de Japanse kunstenaar Yayoi Kusama (°1929). In haar werken — zoals bijvoorbeeld *Infinity Rooms*⁴ (2001-2012) waarin ze muren en deelnemers met een druk polkadot-patroon bezet — verdwijnen omgeving en persoon volledig in elkaar. Dit verbindt Bishop met een *Todestrieb*, een verlangen naar complete annihilatie van het zelf. In het werk *Room no. 2 / Mirrored Room*⁵ (1966) van de Griekse kunstenaar Lucas Samaras (°1936), betreedt de toeschouwer een duistere ruimte, volledig met spiegels bezet: hierdoor verliest hij/zij alle notie van de eigen aanwezigheid. Verzwolgen door de duisternis is er geen waargenomen ruimte meer tussen de eigen positie, externe objecten en het zelf. Een 'leegte' wordt ervaren die Bishop vergelijkt met het schriele moment tussen slapen en suffen (BISHOP, 2005:82).

In dit hoofdstuk werd de hoedanigheid van installatiekunst in de eerste plaats als ervaring beschreven, aan de hand van het pragmatistische denken van John Dewey. Deze idee werd verder uitgebreid aan de hand van het werk van Shusterman die met een nieuw filosofisch model, de *somaesthetica*, een democratisering van het esthetische wil bewerkstelligen. Ook Claire Bishop stelt de ervaring van het werk centraal. Zij onderscheidt vier modaliteiten van de toeschouwer. Twee daarvan werden hier reeds kort besproken: de eerste en de derde. In de volgende hoofdstukken komen de overige twee uitgebreid aanbod. Namelijk: de toeschouwer gezien vanuit een fenomenologisch perspectief en de toeschouwer als gedecentraliseerd subject binnen een postmodern discours.

4 Zie afbeelding 3, in bijlage.

5 Zie afbeelding 4, in bijlage.

1.2 Horizon

In het vorige hoofdstuk werd de ervaring vooropgesteld als primaire bewustzijnsvorming. Deze ervaring heeft verschillende kenmerken. In dit hoofdstuk zal benadrukt worden dat de ervaring niet voortkomt uit louter individueel handelen, maar steeds geconstrueerd wordt uit en in een sociale omgeving. Deze sociale omgeving is niet statisch, de wereld en onze individualiteit ontwikkelen zich in een wederkerig spel: tussen omgeving, kunstwerk en subject. Vanuit mijn pragmatische inzet hierboven wil ik nu de fenomenologische kiem van mijn onderzoek belichten. Vanuit het denken van de Franse filosoof Merleau-Ponty tracht ik de ervaring als een symbiose te omschrijven. Deze interactie ontplooit zich binnen een spanningsveld, waar drie betekenaars — kunstwerk, toeschouwer en ruimte — een belichaamde ervaring construeren. Deze ervaring is wederkerig en kan niet afgezonderd, eenduidig vanuit het perspectief van één betekenaar begrepen worden.

Husserl schreef in 1900 *Logische Untersuchungen*, waarin hij pleitte voor een nieuwe filosofische stroming: de fenomenologie. De taak van de fenomenoloog is "terugkeren naar de zaken zelf". De 'zaak zelf' mag hier niet verward worden met het Kantiaanse *Ding an sich*, maar is voor Husserl datgene wat verschijnt: het fenomeen. 'Terugkeren naar de zaken zelf' betekent voor Husserl dat we ons niet meer moeten bezig houden met de vraag hoe de dingen, geabstraheerd van alles, zijn; we moeten ons concentreren op de betekenis van datgene wat er daadwerkelijk gebeurt en verschijnt. Deze belangrijke premisse neemt Merleau-Ponty over van Husserl (SLATMAN, 2003:18). De fenomenologie houdt zich niet bezig met de vraag of de dingen wel echt bestaan en of er een betekenis op zich van de dingen bestaat. Zij vraagt op welke manier de dingen betekenis hebben en op welke manier die tot stand komt. Volgens Husserl ontstaat betekenis in het bewustzijn. Het is steeds op iets gericht, het is, met andere woorden, steeds het bewustzijn van *iets*; het is intentioneel. Merleau-Ponty breekt met de intellectualistische intentionaliteit van Husserl. Merleau-Ponty is het eens met Husserl dat betekenis niet inherent aan de dingen zelf is, maar volgens Merleau-Ponty komt betekenis niet tot stand in het bewustzijn, maar in de lichamelijke betrokkenheid op de dingen. Husserl spreekt in de *Cartesiaanse Meditaties* (1925) over een *horizon van verwachting*. Visuele ervaring bevat zowel het besef van wat hier en nu gezien wordt, als het besef of verwachting van wat in de onmiddellijke nabijheid, het perceptuele veld, ligt. Ook in het werk van Merleau-Ponty komt dit aspect, zij het in iets gewijzigde vorm, naar voren. De esthetiek, in de ruime betekenis van het woord – theorie van de waarneming – van

deze Franse filosoof is *verlijfelijkt* (VAN DEN BOSSCHE, 2003:82). Het onderscheid tussen natuur en mens is niet strikt te maken. De wereld is verstrengeld met hetgeen erin verschijnt. Het kunstwerk krijgt op die manier betekenis in de omgeving waar het staat. De toeschouwer kijkt dus niet op een afstandelijke manier naar het object. Het Cartesiaanse rigide onderscheid tussen subject en object wordt opgeheven.

[...] ce qui remplace l'objet, ce n'est pas le sujet, c'est la logique allusive du monde perçu. (MERLEAU-PONTY, 1960:71)

Perceptie, iets waarnemen, is niet louter een afstandelijk kijken, maar een integraal onderdeel van ons lichamelijk bewustzijn dat zich volledig vermengt met het bewustzijn. Tot deze bedenking komt Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) in zijn *Phénoménologie de la Perception* (1945). Hij verwerpt het bestaan van een onderscheid tussen een rationeel en lichamelijk onderdeel van ons wezen. Deze scheiding vindt zijn oorsprong niet in het denken van René Descartes — een dichotomie tussen lichaam en geest bestond reeds in het neoplatonische denken en zelfs nog vroeger — maar is wel onlosmakelijk met deze Franse filosoof verbonden, waardoor hij vaak door Merleau-Ponty bekritiseerd wordt. In *Méditations Métaphysiques* (1673) concludeert Descartes na zijn beroemde uiteenzetting over het stukje bijenwas, dat perceptie geen zaak van kijken, ruiken of voelen kan zijn — aangezien deze modaliteiten misleiden kunnen worden en daarbij onvolledige, onbetrouwbare informatie verstrekken — maar dat slechts een inspectie door de geest ware betekenis tot stand kan brengen. De geest kan in deze visie gezien worden als een soort besturingssysteem, dat het lichaam stuurt en waaruit de omgeving betekenis krijgt (VAN DEN BOSSCHE, 2011). Merleau-Ponty stelt dat we de wereld ontmoeten vanuit een belichaamde activiteit. Hij wil afrekenen met een intellectualistische en rationalistische filosofie (SLATMAN, 2003:11). Het is onmogelijk om een verstandelijke reflectie te begrijpen zonder de gesteldheid van omgeving en lichaam in rekenschap te brengen en, omgekeerd, we kunnen een beweging nooit los zien van een psychische stemming. Het lichamelijke bestaan is op een voorbewust niveau deel van onze zingevende existentie. Hoe we ons in een ruimte oriënteren is het resultaat van een dialoog met de wereld. Een dialoog die gevoerd wordt op een diepte waar we ons niet bewust van zijn. Onder het bewuste subject is er dus een *ander* subject dat voorbewust is. Zin ontstaat in de dialoog tussen gesprekspartners, het lichaam neemt een bepaalde houding aan, het lichaam situeert zich. Teneinde *zin*, betekenis te doen ontstaan, moet het lichaam zich in een omgeving positioneren. De ogen richten zich naar hetgeen gezien wil worden. Op die manier ontstaat een dialoog

tussen lichaam en omgeving en beïnvloeden ze elkaar (KWANT, 1968:36). In ieder geval is duidelijk dat het lichaam-subject ons, als dialoog met de wereld, toegang verleent tot de *oorspronkelijke* wereld, zoals deze aan ons verschijnt. In de perceptie heeft het lichaam een constituerende functie (KWANT, 1968:40). Het lichaam is in de filosofie van Merleau-Ponty primair, het is ons venster op de wereld. Het fenomenologische subject dat in deze lichamelijke beleving geconstitueerd wordt is volgens Claire Bishop een mogelijke modaliteit van de toeschouwer (BISHOP, 2005:48). Vanuit een belichaamd *in-de-wereld-zijn* kunnen we installatiekunst benaderen, omschrijven en betekenis verlenen. Perceptie gebeurt niet alleen visueel maar met en door het gehele lichaam, het is continu en gebeurt onbewust. De fenomenologische inzichten van Merleau-Ponty werden door Rosalind Krauss gebruikt om het minimalisme van de jaren 60 te duiden (BISHOP, 2005:53). Krauss noemde de sculpturen van de Amerikaans minimalist Donald Judd (1928-1994) objecten van pure perceptie; het waren voorwerpen die begrepen moesten worden in de kijkervaring (BISHOP, 2005:53). Krauss gebruikt Merleau-Ponty om het minimalistische werk van Judd te duiden, maar haar interpretatie kunnen we doordenken naar een algemener kader. Kunst, gezien vanuit een fenomenologische ervaring, beperkt zich niet langer tot onze private psychologische sfeer, ze breidt zich verder uit, ze palmt een volledig cultureel veld in dat verder reikt dan onze eigen individualiteit. Het minimalistische kunstwerk is gestructureerd op datgene wat publiek en conventioneel is. Het culturele veld wordt niet enkel bepaald door de omgeving waarin het werk getoond wordt, maar ook door de toeschouwer zelf. Het fenomenologische subject beïnvloedt zo mede zijn omgeving en wordt erdoor beïnvloed.

Dewey's omschrijving van ervaring verwijst naar een inclusieve manier van begrijpen. De mens reageert in, met en op de omgeving waarin hij zich bevindt. Het ervaren van een kunstwerk staat op die manier dicht bij wat Heidegger een manier van *in-de-wereld-zijn* noemt. De werkelijkheid bevindt zich niet buiten ons, net zomin als wij ons in de werkelijkheid bevinden. Deze relatie veronderstelt immers twee afzonderlijke entiteiten, twee gescheiden domeinen: wij en omgeving, subject en object. Onze omgang met de wereld kan niet omschreven worden als een bestaan in een wereld, zoals water in een glas zit. Het water kan in dit geval uit het glas gegoten worden, terwijl de mens niet los van zijn omgeving gezien kan worden. Deze metafoor gebruikt Heidegger om in *Sein und Zeit* het *In-der-Welt-sein* te duiden (VAN DEN BOSSCHE, 2003:21). Wij zijn verweven met onze omgeving.

Robert Irwin (°1928) is een Amerikaanse installatiekunstenaar in wiens installaties, volgens Faye Ran, het werk van zowel Edmund Husserl als Merleau-Ponty resoneert (RAN, 2009:145). Het werk⁶ van Irwin bestaat meestal uit stukken gaasdoek en lichtelementen. Deze worden in volledig witte en lege ruimtes geplaatst. Ze worden getoond in traphallen, gangen, kantoren en galerijen, opdat de toeschouwer zo de ruimte als leeg zou ervaren, als een zone van *pure aanwezigheid* (*ibid.*) In zijn werk activeert Irwin het licht, de lijnen of het volume van een bepaalde ruimte, er is geen object waar de perceptie op gericht kan worden. Het werk is bijgevolg een fenomeen en geen bestendig gegeven, een ervaring en geen pregestructureerde verwachting, een aanwezigheid en geen abstractie. Ik noem hier fenomeen wat in de Kantiaanse filosofie tegenover het *noumenon* staat (BLACKBURN, 2008:274). Het fenomeen is datgene wat is, wat getoond, wat geconstitueerd wordt in een ervaring.

Fenomenologische aspecten zijn deze die zichzelf tonen, en niet theoretisch tot stand kwamen. Hoewel we deze term wortelen in het gedachtegoed van Kant, knopen wij voor zijn invulling aan bij Merleau-Ponty die de betrokkenheid van ervaring stipuleerde. In het werk van Irwin vinden we de bedoeling terug om een kunst van ruimte te maken, of van ruimte een kunst. De installaties van Irwin zijn objectloos, hij activeert een ruimte door middel van licht. Als men zou vragen: "Naar welk kunstobject kijken we?" kunnen we niet antwoorden dat we kijken naar iets, iets concreets, dat er voorheen niet was: in die zin zijn de werken van Irwin niet scheppend. Aangezien er geen object is — zelfs in onze ruime interpretatie van 'object' — kunnen we slechts antwoorden dat onze perceptie zélf het object van het kunstwerk is. In het werk van Irwin kunnen we ons eigen waarnemen bekijken, onze eigen beleving aanvoelen.

I am interested in the kind of seeing where the field of vision is inextricably entered by seeing it, so you become a part of it. I want you to see your seeing... I materialize the things we tend to think of as being intangible. I don't intend to disorient the viewer in space. I want to give primacy to things that tend not to be seen. (Robert Irwin in RAN, 2009:146)

De geïnstrumentaliseerde visie die onze toegang tot het fenomeen belemmert kunnen we volgens Husserl enkel en alleen aan de kant schuiven als we onze aannames wegcijferen. We moeten de wereld tussen haakjes zetten: dan alleen kunnen we tot

⁶ Zie afbeelding 5, in bijlage.

de *eidōs* van iets komen. In wat Husserl de eidetische reductie noemt, moeten we het waargenomen object in onze fantasie laten variëren om zo tot *Wesenschau*, de wezensaanschouwing te komen. De eidetische methode genereert een essentie van de dingen, een *eidōs*, we kunnen hierdoor epistemologische vragen beantwoorden. Existentie-vragen, vragen met betrekking op het bestaan, kunnen echter niet beantwoord worden. Een stap verder dan de eidetische reductie is de transcendentale reductie waarin we het zuivere bewustzijn genereren. Wanneer de volledige wereld *verniet* kunnen we tot het absolute bewustzijn komen. De neutraliteit van het werk van Irwin vraagt een complexe en open houding van de toeschouwer. Hij moet een veelheid aan prikkels, of het gebrek daaraan, verwerken. Irwin probeert het esthetische van wat reeds aanwezig is te tonen.

James Turrell (°1943) verlegt in het werk *Danae*⁷ (1983) het onderscheid tussen de actuele en illusoire ruimte door middel van licht. Turrell gebruikt licht om ruimtes samen te stellen en te demonteren. Ran concludeert: "The way a person comes to see or sense that space imbues the space with consciousness" (RAN, 2009:146). Bijgevolg creëren de toeschouwers in de installaties van Turrell hun eigen esthetische realiteit, omdat ze zichzelf *zien* waarnemen. De illusie en de waarneming hebben volgens Turrell temporele en introspectieve aspecten. Wanneer de toeschouwer *Projection Piece* (1966-1969) binnentrad, leek het net of er in de ruimte een grote witte kubus zweefde. Wanneer hij naderbij kwam, loste deze illusie op en zag men slechts een projectie op de muur. De toeschouwer wordt teruggeworpen op zijn eigen waarneming (introspectie) en dit binnen een temporele context (van illusie naar desillusie). De omkeerbaarheid van de waarneming wordt in deze werken gethematiseerd. Ook deze omkeerbaarheid is een onderwerp ontleend bij Merleau-Ponty. Merleau-Ponty spreekt over de omkeerbaarheid, *reversibiliteit* tussen kunstenaar en zichtbare wereld. De rol van subject en object staan niet meer vast, maar zijn inwisselbaar. Datgene wat ziet en dat wat gezien wordt kent zo een moment van omkeerbaarheid. De toeschouwer is tegelijk passieve waarnemer, die het werk ondergaat, en actieve producent. Niet een object is het kunstwerk, maar onze waarneming ervan.

Bruce Nauman (°1941) maakte enkele werken waarin hij individuele sensorische exploratie als onderdeel van het werk wilde maken. In *Green Light Corridor*⁸ (1971) werd de zintuiglijke ervaring van de bezoekers beïnvloed. De visuele gewaarwording werd verstoord, maar ook de dwingende claustrofobische ruimte zorgde voor een

7 Zie afbeelding 6, in bijlage.

8 Zie afbeelding 7, in bijlage.

indringende ervaring. In de besproken werken staat de fenomenologische gewaarwording van ruimte, licht en tijd centraal. Ik heb in dit hoofdstuk de toeschouwer als een fenomenologisch subject besproken. Cruciaal hierin is dat perceptie niet een afstandelijk kijken is, maar inherent deel uitmaakt van een belichaamd bewustzijn dat steeds zijn omgeving uitdrukt. De ervaring kan niet losgemaakt worden van de omgeving. John Dewey schreef in *Art as Experience* dat het esthetische steeds gaat over het tot stand brengen van een harmonische relatie van de omgeving: we stemmen af op onze omgeving (VAN DEN BOSSCHE, 2011:119).

1.3 Gedecentraliseerd

Wie is de toeschouwer die voor het werk staat en die, zoals in het vorige hoofdstuk besproken werd, betekenis verleent aan het werk vanuit een belichaamde beleving? In dit hoofdstuk wordt de toeschouwer als gedecentraliseerd subject besproken. Hij is niet het rationele subject uit het modernisme. Installatiekunst maakte opgang toen gelijktijdig binnen de filosofie theorieën over het ontwrichte, verdeelde subject groeiden. Ik denk aan belangrijke denkers als Michel Foucault (1926-1984), Julia Kristeva (°1941), Jean Baudrillard (1929-2007), Gilles Deleuze (1925-1995), Jean-François Lyotard (1924-1998), Roland Barthes (1915-1980), Richard Rorty (1931-2007). Deze denkers verzetten zich tegen een grondend metafysisch discours, insisteren op pluraliteit, benadrukken de onstabiliteit van betekenis, en het abandonneren van het project van de Verlichting; er is niet één standpunt om naar de wereld te kijken. Deze thematiek onder de vage noemer *postmodernisme* plaatsen is verleidelijk. Welke andere term dringt zich op om de schare filosofen hierboven te kenmerken? Voor de hand liggend, maar daarom nog niet terecht. In een themanummer (jan/feb 2012) van *De witte Raaf* belichtten verschillende denkers, kunstenaars en kunstcritici het postmodernisme. Herman Parret (°1938) bloklettert: "De term postmodernisme is een semantische nevelvlek". De onduidelijkheden rond het post-modernisme beginnen reeds doordat we ons van het modernisme zelf geen duidelijk beeld kunnen vormen. Hierdoor wordt het prefix *-post* als problematisch ervaren: het suggereert immers dat het verder bouwt op het modernisme, wat in de eerste plaats door het a-lineaire tijdsverloop onaanvaardbaar is en, in de tweede plaats, de indruk van verzet (anti-modernisme) wekt (DE VISSER, 2005:321). In *Die Moderne — ein unvollendetes Project* (1980) noemt Jürgen Habermas (°1929) het postmodernisme veel drukte om niets (DE VISSER, 2005:327). Niet alleen uit Habermas kritiek op het postmodernisme, maar ook op het modernisme. Het postmoderne kunstwerk ontbreekt alle richting: er is geen richtinggevende stijl of idee. De ambitie naar waarheid of het oorspronkelijke streven naar authenticiteit, dat het moderne kunstwerk wel nog bevatte, is verworpen.

Al die pogingen kunst en leven, fictie en praktijk, waan en werkelijkheid op één lijn te stellen, pogingen om het onderscheid tussen kunst- en gebruiksvoorwerpen, tussen bewuste opvoering en spontane opwindung op te heffen; de pogingen alles tot kunst te verklaren en iedereen tot kunstenaar, alle criteria te herroepen en het esthetisch oordeel gelijk te

stellen aan de uiting van een subjectieve ervaring — al die dingen zijn een soort onzinnig experiment gebleken. (Habermas in DE VISSER, 2005:327)

Net zoals er over de aard van het post-modernisme geen consensus is, kunnen we ook niet het begin van het postmodernisme aanwijzen, noch ondubbelzinnige kenmerken, typerende eigenschappen of tekende symptomen. Ik probeer af te stappen van een periodiserende aanpak en wil in dit hoofdstuk installatiekunst duiden vanuit het denken van een aantal filosofen die postmodern heten te zijn. Het is niet de bedoeling om uitvoerig over hun denken en oeuvre zelf te schrijven, enkel over datgene wat voor mijn onderwerp relevant is. Over de semantische kwestie zelf wens ik me niet uit te spreken.

Wat betekent het om van vandaag de dag individu te zijn? De Franse filosoof Jean-François Lyotard (1924-1998) stelt in *La condition postmoderne* onze hoogstaande, erudiete samenleving in vraag. De staat van onze cultuur na de veranderingen die de spelregels van wetenschap, literatuur en kunsten hebben ondergaan sinds het einde van de negentiende eeuw, noemt Lyotard postmodern (PARRET: 2012:5). Onze huidige wereld wordt gekenmerkt door de uiteengevallen grote verhalen; '*les grands récits*', die lang als legitimatie voor wetenschap en machtsstructuren dienden, zijn gesneuveld. In *Le postmoderne expliqué aux enfants* geeft Lyotard meer uitleg over deze gesneuvelde metaverhalen (ELIAS, 1998:273). De utopie van het modernisme is ontbonden, alle ideologische totaaloplossingen hebben afgedaan. Tegenover de onmenselijkheid van de technologie moeten we het *sublieme* plaatsten. De sublieme esthetica zoekt geen bevestiging, maar plaatst zich in het negatieve: de negatie. De postmoderne kunst is niet objectiveerbaar, ze gaat het verstand te boven: ze presenteert het feit dat er niets *presenteerbaar* is: ze richt zich op het sublieme (MAET, 2011:94). Lyotard probeert hiermee niet het kunstobject te redden, maar de ervaring daarvan. Onze identiteit wordt bepaald door de verschillende poses die ze aanneemt. In het postmoderne tijdsbestek is deze eclectisch en bont. De typering van het gedecentraliseerde subject van de Franse filosoof Alain Finkielkraut (°1949) is hier adequaat:

Net als zij [kunstenaars] vervangt hij [de mens] het exclusivisme van vroeger door eclecticisme, mengt hij naar eigen goeddunken verschillende stijlen dooreen omdat hij de harde keuze tussen academisme en vernieuwing niet wil maken; in plaats van het een of het ander te zijn,

klassiek of avant-gardistisch, brave burger of bohémien, combineert hij naar believen de meest uiteenlopende bevestigingen en de meest tegenstrijdige ingevingen. Oppervlakkig of mobiel, niet verward in een overtuiging of vastgeroest in een vaste omgeving, wil hij graag ongehinderd van een Chinees restaurant kunnen overstappen op een Antilliaanse club, van pizza op stampot, van joggen op godsdienst, van literatuur op zeilvliegen. (FINKIELKRAUT 1988:107)

Het oeuvre van Martin Kippenberger (1953-1997) en H.W. Werther (°1960) bestaat niet uit objecten maar uit systematische verzamelingen (DE VISSER, 2005:409). *The Happy End of Franz Kafka's Amerika*⁹ (1994) van Kippenberger is een verzameling stoelen, zitjes omgegeven door twee tribunes in een sportzaal. De meubels zijn afkomstig van rommelmarkten, maar in de slordige opstelling zitten ook antieke museumstukken, Bauhaus- en Rietveldstoelen en ander eigentijds, duur design. De stoelen zijn georganiseerd per twee aan tafels; ook deze zijn van vreemdsoortige allooi. Elke tafel draagt een nummer dat correspondeert met gelabelde boeken die men op de tribune kan lezen. Ze bevatten teksten, geschreven door verschillende auteurs — ondermeer Kippenberger zelf. Het zijn sollicitatiegesprekken: een mogelijk slot voor de onvoltooide roman *Der Verschollene* (1927) van Kafka. Het oeuvre van Kippenberger en de andere reeds genoemde kunstenaars bestaat uit het maken van tentoonstellingen. Het werk *Paid Play (Powerset of Universe)*¹⁰ (1993) van H.W. Werther bestaat uit een collectie van diverse materialen: etenswaar, curiosa, en kunstwerken¹¹. Alle objecten stonden zo opgeteld dat ze zo zichtbaar mogelijk waren: een stilleven van een open, eclecticische verzameling. In het werk brengen Kippenberger en Werther niet een object onder aandacht, maar eerder een accumulatie van objecten die een geheel vormen. De relatie tussen de toeschouwer en de installatie is, volgens Claire Bishop, gefundeerd op twee ideeën: de activering enerzijds en de decentralisatie anderzijds van de waarnemer (BISHOP, 2005:33). Een installatie is in de eerste plaats een presentatie (en dus geen representatie). De zintuigen worden direct geconfronteerd in de omgeving die hen omringt. De installatie vraagt een fysieke participatie en niet louter een passieve, vrijstaande, ongedwongen kijker. De toeschouwer dient zich te richten, te bewegen naar het werk en ook binnen

9 Zie afbeelding 8, in bijlage.

10 Zie afbeelding 9, in bijlage.

11 Ondermeer werk van: Capital Gains, Renée Kool, Lydia Schouten, Seymour Likely, Lily van der Stokker, Giny Vos. H.W. Werther koopt steeds de kunstwerken die hij gebruikt.

het werk moet hij zijn waarneming richten, sturen. Er is niet één perspectief waaruit het werk waargenomen kan worden. De hiërarchische relatie tussen toeschouwer en kunstwerk — subject tegenover object — wordt daardoor onderbroken. Voorheen diende de toeschouwer zich op te stellen vóór het werk om zo “in de wereld van het schilderij” te stappen. De Duits-Amerikaanse kunsthistoricus Erwin Panofsky (1892-1968) betoogde in zijn *Perspective as Symbolic Form* (1927) dat, wegens het gebruikte perspectief in niet-moderne schilderijen, de toeschouwer steeds centraal stond (BISHOP, 2005:11). Het punt waaruit het werk bekeken wordt, was het ideale standpunt om de wereld van het schilderij te bekijken. De driedimensionale wereld die afgebeeld was op het tweedimensionale doek was volledig gericht op de impliciete toeschouwer die zich voor het doek bevond. Deze hiërarchische positie werd reeds vroeg in de twintigste eeuw aangevochten. Het kubistische perspectief probeerde, in een explosie van ruimte, een object in alle richtingen te tonen. De toeschouwer verliest hierdoor zijn standvastig standpunt en lijkt om het object heen te draaien, zoekend naar houvast. Het gefragmenteerde beeld dat de kubisten toonden overtrof de ingewortelde houding van de toeschouwer waardoor hij aan het wankelen ging en in de ronddraaiende, ongestuurde beweging van het object, zichzelf leek te verliezen. In installatiekunst heeft het subject alle centrum verloren, hij is gedecentraliseerd, er is niet één standpunt om naar het werk te kijken. Wanneer we, bijvoorbeeld, kijken naar het werk *Double Negative*¹² (1970) van Michael Heizer (1944°) wordt dit duidelijk. Hoewel de kunstenaar zichzelf niet als installatiekunstenaar ziet, maar zichzelf eerder land-artist noemt, zijn de twee sleuven die hij in Nevada woestijn liet graven (240.000 ton aarde en steen dienden verplaatst te worden) een gepaste illustratie bij dit idee van het ontbreken van één perspectief. De schaal van het werk is zo overweldigend dat de toeschouwer geen plaats kan in nemen om het in zijn volledigheid te aanschouwen. Zelfs wanneer hij in een helikopter over de woestijn heen zou vliegen, en bijgevolg wel een volledig overzicht van het werk zou krijgen, ontbreekt hem, zo hoog in de lucht, de imposante monumentaliteit van wanneer men zich op de begane grond tegenover de ontzagwekkende uitgraving bevindt. Op het veld zelf echter ontbreekt, wanneer men bij het noordelijke gedeelte staat, het andere. Om deze frustratie nog groter te maken bestaat het werk ook net uit het ontbreken van het andere stuk. Het werk *Wir haben die Kunst damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen*¹³ (1991) van de Belgische kunstenaar Marie-Jo Lafontaine (°1950) in het koepelgewelf van de Glyptothek in München desoriënteerde de toeschouwer zodanig dat wanneer hij/zij naar boven tuurde hij het evenwicht verloor.

12 Zie afbeelding 10, in bijlage.

13 Zie afbeelding 11, in bijlage.

Julie Reiss ziet de wederkerige relatie tussen toeschouwer en kunstwerk als een cruciaal aspect van installatiekunst. Reiss probeert deze relatie binnen hedendaagse installatiekunst te traceren in een historisch overzicht. De eerste aanzet vindt ze in het werk van avant-garde-kunstenaars die environments maakten. Het werk van Kaprow neemt hier een belangrijke plaats in (REISS, 2001:4). De toeschouwer is in deze werken essentieel, onmisbaar en elementair voor de vervolmaking van het werk.

Spectator participation is so integral to installation art that without having the experience of being in the piece, analysis of installation art is difficult.
(REISS, 2001:XIV)

De meerdere perspectieven die in een installatie aanwezig zijn ondermijnen het modernistische eenduidige discours. Faye Ran schrijft over postmoderne installatiekunst als de exploratie van een referentiële architecturale taal die verschillende ideologieën onderzoekt. (RAN, 2009:163) De postmoderne mens verzet zich tegen het ideologische karakter dat de kunst gekregen heeft. — Deze kritiek vinden we ook terug aan het adres van musea, wat in het tweede deel uitgebreid besproken zal worden — Marshall McLuhan schrijft in *Understanding Media* (1964) een belangrijke rol toe aan kunstenaars en filosofen. Waar alle andere mensen in het ongewisse — als in een slaaptoestand — zijn over de ware toedracht van technologie in de wereld, zijn de verlichte geesten van kunstenaars als enige er toe in staat om de ware aard van technologische media en onze afhankelijkheid ervan te duiden. Volgens McLuhan is de boodschap van een medium of technologie de verandering van schaal, tempo en patroon van menselijk samenleven, gedrag en begrip (RAN, 2009:61). De kunstenaar heeft een integraal bewustzijn, waardoor hij in het elektrische tijdperk als enige de media aankan; hij kan in de actualiteit leven (MCLUHAN, 2001:71). Het kunstwerk kan ons, de toeschouwer, een andere mogelijkheid tonen.

... in order to understand installation art we must speak of codes of signification. (...) Installation artworks necessitate a layered discussion of their materiality, their environment, their context, and status in the political arena of exhibition and reception. Installation art, in its postmodern avatars, will question, defy, and at times redefine how art can be made, experienced, exhibited and owned. (RAN, 2009:140)

Faye Ran wijst hier op een bijzondere betekenis in het werk van McLuhan van waaruit we installatiekunst in een interessant gezichtspunt kunnen bekijken. Het installatiewerk dient *ontleed* te worden. Het bestaat uit verschillende lagen van betekenis die zowel qua materiaal, zichtbaarheid en betekenis verschillend zijn. In zijn latere werk omschrijft McLuhan media als alle door de mens gemaakte artefacten. Deze omschrijving heeft verregaande gevolgen op metafysisch niveau. Het is immers moeilijk te verbeelden hoe alles — maar dan werkelijk alles: van het Empire State Building, het losgescheurde riempje van mijn sandaal tot het stukje potlood dat reeds lange tijd zijn punt verloren heeft maar nog steeds in mijn pennendoos blijft zitten — een medium is, en dus in potentie een intentionele relatie heeft. Dit moeilijk te bevatten idee wordt echter gerepresenteerd in enkele installatiewerken. Elk object dat opgenomen wordt in een installatiewerk is in potentie veelbeduidend; het bouwt samen mee aan de perceptie en betekenis van het werk. Gezien als een raadsel, als puzzel, draagt in een installatie elk onderdeel bij tot het grotere verhaal. De postmoderne toeschouwer, of met een contradictie uitgedrukt, het postmoderne subject, beleeft het kunstwerk. Hierbij staat hij als gedecentraliseerd subject in de ruimte. De houding van de postmoderne kunstenaar, zoals omschreven door McLuhan, kunnen we ook verbinden aan deze van de ironicus, zoals beschreven door Richard Rorty (1931-2007). Kort door de bocht kunnen we ironie het besef van de contingentie, het besef dat we geen beroep kunnen doen op absolute waarheid noemen. Om de ware toedracht en betekenis hiervan te snappen moeten we kijken naar het mensbeeld van Rorty waar de wortels van deze contingentie liggen. Met het begrip mensbeeld bedoelen we niet een algemene antropologische visie over het wezen van de mens — aangezien dit, zoals we hier verder nog zullen zien, onmogelijk is — maar een beeld van het zelf van de mens. Rorty stelt zich de vraag wat het betekent voor een individu zichzelf te zijn. Het beeld dat de mens van zichzelf heeft wordt in de eerste plaats bepaald door contingentie. Het begrip contingentie is cruciaal in de filosofie van Rorty. Het besef van contingentie houdt de ontdekking, de gewichtige revelatie in dat iets ook anders had kunnen zijn. Niet enkel de kleren die ik vandaag draag, de cornflakes die ik eet, maar ook fundamentele verworvenheden van onze identiteit, die we als bestendig en wezenlijk ervaren hadden anders kunnen zijn. In onze dagelijkse omgeving zoeken we naar zekerheid, naar noodzakelijkheid. De relatie tot de wereld is in die zin steeds een kenrelatie. Het subject neemt een positie tegenover zijn te onderzoeken object in. Het object wordt in deze verhouding steeds geconstitueerd. Dit filosofische idee, dat we vooral aantreffen bij Descartes, noemen we bewustzijnsfilosofie, omdat deze dualistische visie op de mens de werkelijkheid als vatbaar, begrijpbaar en bijgevolg manipuleerbaar ziet. De noodzakelijkheid die de

metafysicus in de werkelijkheid aanvoelt is niet door ons gevonden, maar door ons gemaakt. We suppressen de angst die deze contingentie ons inboezemt in een schijnbaar vaststaand, metafysisch project. Mensen rechtvaardigen hun handelingen, geloofsovertuigingen met behulp van een aantal woorden, een vocabularium. Rorty noemt dit een eindvocabulaire (RORTY, 2007:133). Het eindvocabulaire is eind omdat het, in geval van twijfel, geen toevlucht kan nemen tot iets buiten zichzelf. De metafysicus is ervan overtuigd dat het eindvocabularium dat hij gebruikt het dichtst bij de realiteit staat. De contingentie wordt door velen niet gezien, ze wordt onderdrukt en daardoor vergeten. Maar in het pragmatistische denken van Rorty groeit het verzet tegen de metafysische drang. In dit project staat het verbrijzelen van de spiegel van de natuur, een idee die Rorty in *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979) uitwerkte, centraal. De metafoer, de spiegel van de natuur, doelt op de laakbaarheid van de fundamenteën van de westerse wijsbegeerte. Archaïsche filosofen — ook hier wordt Descartes hard aangepakt — veronderstellen en poneren, volgens Rorty, een technisch denken. De sedimenten van het denken van Descartes hebben de westerse filosofie ontwricht en verlamd. Zijn denken ligt ten grondslag aan een streven naar rationalistische, wetenschappelijke zekerheid, waarbij de zintuigen volledig buiten spel worden gezet. Door de minachting van onze eigen lichamelijkeheid, de verwerping van onze zintuigen zijn we het idee van waarheid en zekerheid gaan koesteren. De filosoof belooft de werkelijkheid te onderzoeken en verzekert daarin te slagen. Dit idee wil Rorty met het verbrijzelen van de spiegel verwerpen. De contingentie die ten grondslag ligt — al is het hier moeilijk te spreken over een grondslag, aangezien het hier over een radicaal onstabiele ondergrond gaat — wordt zo in zijn eer hersteld en onder aandacht gebracht van het zelfzekere individu. Het wezen, de essentie van het individu, dat steeds gekoesterd is geweest door filosofen, gaat zo verloren. Het zelf kan dus geen vaststaand gegeven zijn, we zijn steeds bepaald door culturele en erfelijke factoren. De onontkoombare weerslag van onze omgeving en opvoeding betekent echter niet dat we onvrij zouden zijn. In grote mate hebben we nog steeds ons eigen leven in handen. We zijn in staat om ons leven bij te sturen, te veranderen, te creëren. De zelfcreatie van het individu, die we reeds bij Nietzsche en Freud terugvonden, is essentieel in het begrip van de ironicus van Rorty. De ironicus ziet de contingentie van haar¹⁴ verlangens en overtuigingen onder ogen. Zij staat open voor nieuwe mogelijkheden, ze gaat op zoek om het voorafgegane model te verlaten. Gangbare meningen en opinies tracht ze te herformuleren en zo ter

14 Rorty schrijft steeds over een vrouw wanneer hij over de ironicus praat. Ger Groot, die 'Contingency, irony en solidarity' vertaalde, koos echter om dit niet te doen. Niettegenstaande ik de differentiatie die Rorty wil maken met de gendertypering van de metafysicus (mannelijk) en de ironicus (vrouwelijk) niet volledig steun, kies ik er toch voor om zijn keuze te volgen.

discussie te stellen. Waarheidsclaims, die een onwrikbare positie bekleden, worden in vraag gesteld. De ironicus van Rorty staat open voor andere mogelijkheden. Hierin verschilt zij met de handwerksman, de ambachtsman die volgens Rorty louter een uitvoerende taak heeft. De arbeid staat volledig in het teken van het resultaat, het te bereiken object. De ironicus zoekt voortdurend naar nieuwe vocabulaires, zij tracht de gangbare ideeën en vaste modellen te herformuleren. In het vierde hoofdstuk van *Contingency, Irony and Solidarity* vinden we een precieze beschrijving van wat Rorty onder de ironicus verstaat. De ironicus voldoet aan drie voorwaarden. Ten eerste heeft zij radicale twijfels over het eindvocabulaire dat ze momenteel gebruikt, dit omdat ze in contact gekomen is met andere eindvocabulaires. Ten tweede realiseert zij zich dat deze twijfels niet opgelost noch onderschreven kunnen worden met behulp van het huidige eindvocabulaire. Ten derde schat de ironicus haar eigen eindvocabulaire niet hoger in dan dat van anderen (RORTY, 2007:133). De Antwerpse kunstenaar Guillaume Bijl (°1946) bevreemdt de toeschouwer door in de museale context alledaagse realiteit binnen te brengen. Zijn grote overzichtstentoonstelling in het SMAK, voorjaar 2008, toonde een aantal van zijn zogenaamde transformatie-installaties¹⁵. Hij omschrijft deze werken als "een realiteit in een onrealiteit" (VAN CAUTEREN & BIJL, 2008:371). Hij had de neutrale setting van het museum tot een objectieve banale utilitaire realiteit getransformeerd. Door het opbouwen van levensechte decors, zoals bijvoorbeeld een miss-verkiezing, supermarkt, disco of loungebar verandert hij de museale context, verlegt hij de grenzen van de kunstenaar en herschrijft hij de definitie van kunst. Een van zijn eerste transformatie-installaties was in Galerie Ruimte Z, in 1979. In de etalage van de galerij maakte hij een autorijschool na, helemaal compleet: van belettering op de ruit, een speelgoedauto, tot een lessenaar, stoelen en banken (VAN CAUTEREN & BIJL, 2008:58). Guillaume Bijl omschrijft zichzelf niet als een estheticus. Zijn installaties hebben niet de bedoeling de schoonheid van het alledaagse te bejubelen. In een lezing aan het KASK Gent omschreef hij zichzelf als een ironische kunstenaar. Met zijn werken uit hij in de eerste plaats maatschappijkritiek. Een terracotta-winkel in Rome (VAN CAUTEREN & BIJL, 2008:102) persifleert het kapitalistische winstbejag dat de kunstwereld in zijn greep houdt. Een casino (ibid., 2008:80) in V.M.H.K. Gallery, een oosterse tapijthandel in het Stedelijk Museum van Amsterdam (ibid.:92, een wisselkantoor in het Shaffy Theater van Amsterdam (ibid.:110), een Miss Hamburg-verkiezing in Forum (ibid.: 118) zetten de kunstwereld in zijn hemd. Bijls werken bevinden zich tussen het ironische, sarcastische en tragikomische in. De maatschappijkritische boodschap is vaak moeilijk te ontleden, aangezien de eerste reacties de sneer van Bijl weglachen.

15 Zie afbeelding 12, in bijlage.

De *Media Lighting Store* (ibid.:170), een werk uit 1984, toont een expo-stalletje op de Kunstmesse in Basel volgepropt met lampen. In de standjes verkopen galerijen werk van gerenommeerde kunstenaars terwijl in het stalletje van Bijl een exposant zich van beurs lijkt te hebben vergist.

Het oeuvre van Guillaume Bijl is immens, zijn catalogus doorbladerend biedt me nog veel meer voorbeelden van werken die mijns inziens binnen de omschrijving van Rorty passen. Maar samenvattend willen wij, aan de hand van de ironicus van Rorty en Bijl, de kunstenaar typeren met een eindeloze nieuwsgierigheid. Hij is uit om in zijn leven zijn eigen grenzen voortdurend te overschrijden. Dit hoofdstuk werd geschreven vanuit het perspectief van de gedecentraliseerde toeschouwer. Bishop schreef dat installatiekunst zowel de toeschouwer activeert als decentraliseert. Deze modaliteit heb ik hier trachten te kaderen.

1.4 Relatie

Het kunstwerk werd in de vorige hoofdstukken in de eerste plaats beschreven als de ervaring van een geleefd, belichaamd subject. Aan de hand van de institutionele theorie (Danto, Dickie, Diffey en Binkley) en het werk van de Franse curator en kunstcriticus Nicolas Bourriaud probeer ik nu een esthetische theorie op te werpen die bestaat uit het oordelen van kunstwerken op basis van de intermenselijke relaties die ze representeren, produceren of oproepen. Een esthetische theorie is geen filosofische beschouwing van schoonheid, het sublieme of andere abstracte begrippen, maar is geworteld in een relationele context. Het belangrijkste is dat de institutionele theorie het kunstwerk-zijn als een relationele eigenschap ziet, en niet als een materiële eigenschap (YANAL, 1998:2). De institutionele theorie, zoals opgestart door Arthur Danto en verder uitgewerkt door George Dickie, werpt op dat betekenis slechts tot stand komt als een publieke aangelegenheid binnen het instituut van een Kunstwereld.

Arthur Danto schreef in 1964 de eerste lijnen van de institutionele theorie uit in *The Artworld*. De institutionele theorie van Danto reageert in de eerste plaats tegen de visie van Morris Weitz, die in navolging van Wittgenstein kunst een *open concept* noemde. Een open concept is een concept waarvoor er geen noodzakelijke conditie genoemd kan worden. Wittgensteins gekende voorbeeld is dat van het spel. Als we een heel aanbod aan spelen beschouwen (voetbal, solitaire, tikkertje) dan kunnen we geen enkel kenmerk onderscheiden dat gemeenschappelijk is aan al deze spelen. Er is dus geen kenmerk dat bepalend is om iets tot spel te benoemen. Wittgenstein beweert dat de meeste begrippen die in de filosofie gebruikt worden open concepten zijn. De drang die filosofen voelen om begrippen te duiden en grondslagen te omschrijven is ongefundeerd. De definiërende, analyserende filosoof zal steeds falen, zijn project zal steevast scheeflopen. In zijn filosofische zoektocht miskent de filosoof immers het karakter van het filosofische vraagstuk en het leven zelf. Morris Weitz (1916-1981) hanteert het denken van Wittgenstein om kunst een open concept te noemen. Volgens Weitz hebben de verschillende subconcepten van kunst — bijvoorbeeld tragedie — geen gemeenschappelijk kenmerk. Tragedie a en tragedie b hebben misschien wel kenmerken gemeen, en tragedie b heeft punten van overeenkomst met tragedie c; maar tragedie a heeft geen enkele gelijkens met tragedie z. Weitz zegt dat tragedies onderling dan wel gelijknissen kunnen vertonen, maar er is nooit een gemeenschappelijk, overheersend, eenparig kenmerk voor alle tragedies. Dit geldt niet enkel voor subconcepten van kunst, volgens Weitz is kunst in

zijn algemeenheid een open concept. We kunnen onmogelijk een definitie uitschrijven voor kunst, het is een begrip dat niet te bevatten is. Na de verschijning van zijn *The Role of Theory in Aesthetics* (1959) brak een debat open dat uitzaaide tot een anti-essentialistische beweging. Weitz poneerde dat in de vraag 'Wat is Kunst' esthetici zich al jaren lang met de verkeerde vraag bezig houden; fundamenteel moesten filosofen zich eerst afvragen welk 'concept' kunst was. Een universele definitie van kunst is volgens Weitz niet enkel onmogelijk, het zou zelfs nefast voor de kunstenaar zijn, wiens creativiteit erdoor belemmerd wordt. Danto zet zich scherp af tegen deze visie op kunst. Volgens hem is het wel mogelijk om van kunst een definitie te geven, zonder dat hierdoor de creativiteit afgeremd zou zijn: hij verwerpt resoluut de stelling dat kunst een open concept zou zijn. Robert Yanal toont in *The Institutional Theory of Art*, een artikel uit *The Encyclopedia of Aesthetics*, een andere kant van het verhaal. Hoewel de institutionele theorie zich baldadig verzet tegen Weitz en diens open concept theorie, affirmeren Danto en Dickie enigszins dit idee. Er zijn namelijk twee manieren waarop het begrip open concept geduid kan worden. In de eerste plaats betekent het dat er geen ware uitspraak is die aantoonst dat 'Voor elke x, x een kunstwerk is als en slechts als x voldoet aan welbepaalde (a, b, c) voorwaarden.' Er is geen sluitende uitspraak, geen stringente set van voorwaarden te vinden die bepalen wanneer iets ondubbelzinnig een kunstwerk is. In het licht van deze definitie gezien verwerpen Dickie en Danto het idee van Weitz volledig. Yanal werpt in zijn artikel op dat er ook nog een tweede manier is waarop we een open concept kunnen zien. Namelijk: voor alle dingen die kunst zijn is er geen enkele eigenschap die ze delen. Theoretici hebben de eerste en tweede invulling steeds aan elkaar gelijkgesteld. Er is echter een klein nuanceverschil in beide omschrijvingen. De definitie die Dickie zal opwerpen zal in ieder geval de eerste formulering onderuit halen. Het is echter niet zo dat de tweede formulering *de facto* ook onderuit gehaald wordt door Dickie. Gezien vanuit de institutionele theorie kunnen er wel degelijk twee werken bestaan die geen enkel kenmerk delen. De *Mona Lisa* van Leonardo da Vinci en *Fountain* van Marcel Duchamp delen geen enkele, niet-relatieve eigenschap, en toch gelden ze beide als kunst. Institutionele theorie willigt de idee van Morris Weitz (YANAL, 1998:3). Wat deze institutionele theorie nu precies inhoudt zal ik hieronder uiteenzetten.

Danto's essay begint met een dilemma: hoe kan het dat *Brillo Soap Pad Boxes*¹⁶ (1964) van Warhol — die identiek zijn aan miljoenen andere dozen — wél kunst zijn en de exemplaren uit de supermarkt niet? Danto concludeert dat om iets als kunst te zien, er nog iets anders nodig is dan louter het oog: er is een zekere *kunsttheorie*

16 Zie afbeelding 13, in bijlage.

nodig, deze van de kunstwereld: 'the artworld'. Het is net het bestaan en het begrip van een kunsttheorie die de Brillo-dozen van Warhol tot een kunstwerk maken. Principieel druist dit radicaal in tegen verschillende esthetische theorieën. Belangrijk hierbij is dat Danto het kunstwerk-zijn als een *relationele* eigenschap ziet, en niet als een materiële eigenschap (YANAL, 1998:2). Met deze idee verwerpt hij de imitatietheorie en de realiteitstheorie. In deze visies is het kunstwerk respectievelijk een uitdrukking of imitatie van de werkelijkheid of een op zich staande entiteit. Danto legt de fouten bloot van deze twee theorieën. Zo kunnen we met de imitatietheorie geen weg met post-impressionistische kunst. Hoe kunnen de schilderijen van Seurat, Gauguin en Toulouse-Lautrec immers kunst zijn als zij flagrant niet de werkelijkheid, zoals wij die zien en kennen, imiteren? De enige manier om het oeuvre van deze gerenommeerde schilders wel nog tot kunst te benoemen, is ze als *slechte, falende kunst* te bestempelen. Stellig is met dit voorbeeld duidelijk dat de imitatietheorie ontoereikend is om over hedendaagse kunst te spreken. De imitatietheorie kent zijn oorsprong in het denken van Plato. In de kunstfilosofie is het begrip *mimesis* alomtegenwoordig (VAN DEN BRAEMBUSCHE, 2007:39). Het *mimetisch* gehalte van een kunstwerk staat, zeer algemeen gezegd, voor de wijze waarop ze de 'werkelijkheid' nabootst. Plato hanteerde het begrip *mimesis* om afbeelding en imitatie aan te duiden. Zijn imitatietheorie wordt uiteengezet in het tiende boek van *De Staat*. Om Plato's theorie te begrijpen moet eerst zijn algemene visie op de werkelijkheid besproken worden. De theorie van de ideale vormen, waarin de werkelijke om ons heen bestaande dingen slechts een afspiegeling zijn van een hoger bestaande echte werkelijkheid is van groot belang in de betekenis van kunst en de appreciatie ervan. Volgens Plato zijn de dingen om ons heen slechts afspiegelingen van de echte, zuivere dingen. De kunst, die Plato ziet als een imitatie van die flauwe afspiegeling, is dus een imitatie in de tweede graad: een imitatie van de imitatie. In de ogen van Plato is kunst niet enkel onnuttig maar bovenal uitermate onwerkelijk en daarom zelfs verwerpelijk. Gezien naast de kunstwerken van zijn tijd is de bewering en analyse van Plato bevattelijk; gekoppeld aan hedendaagse kunst schiet ze onbetwistbaar tekort. De imitatietheorie kende lang navolging maar werd ook uitvoerig bekritiseerd. Gombrich vraagt zich in zijn *Art and Illusion* (1960) af of de schilder schildert wat hij ziet, of ziet hij wat hij schildert. Gombrich kiest resoluut voor het laatste en maakt hiermee komaf met de *mimetische* visie op kunst. De kunstenaar hanteert volgens Gombrich een model, een vocabularium, een conceptueel schema, en aan de hand hiervan modelleert hij zijn beelden (VAN DEN BRAEMBUSCHE, 2007:45). Ook Nelson Goodman uitte in *Languages of Art* (1968) kritiek op de imitatietheorie. Dat het kunstwerk een imitatie is van de werkelijkheid is ook volgens Danto geen afdoende

conditie om het het predicaat Kunst toe te kennen. Ten tijde van Plato en Socrates werd deze tekortkoming in de definitie niet opgemerkt omdat kunstenaars zich voornamelijk richtten op het zo getrouw mogelijk weergeven van de werkelijkheid. De ontoereikendheid van de theorie kwam aan het licht, volgens Danto, toen de fotografie opkwam. De fotograaf kan beter dan welke schilder of beeldhouwer de werkelijkheid vastleggen. Zijn ambacht overtreft de imitatie en verwerft het statuut van een reële representatie. De eerste fotografen hadden echter geen artistieke bedoeling. Het mechanisch vastleggen van een alledaags tafereel betrof eerder een wetenschappelijke en technische kwaliteit, niet zozeer een artistieke ambitie. De voorwaarden die binnen de imitatietheorie aan het coëfficiënt kunst gekoppeld waren blijken dus ontoereikend. De imitatietheorie trachtte eenheid te brengen in een zeer complex geheel; ze werd echter voorbijgestreefd wanneer ze geconfronteerd werd met een andere vorm van kunst. De Realiteitstheorie kan beter overweg met post-impressionistische kunst. Ze bewerkstelligde namelijk een volledig nieuwe manier van naar kunst kijken. Kunst heeft, binnen dit denken, niet de bedoeling om werkelijk, reëel te lijken: ze wil niet langer de bestaande dingen om ons heen imiteren. De Realiteitstheorie bewerkstelligde een volledig nieuw domein waar kunst zich kon losmaken van het spanningsveld tussen realiteit en imitatie, werkelijkheid en nabootsing (DANTO, 1964:574). De kunstenaar maakte zich los van de dwangmatige obsessie de werkelijkheid zo nauwkeurig mogelijk te imiteren. Meer zelfs, in zijn werk contesteerde hij openlijk deze ambitie. Het afgebeelde stond zo ver verwijderd van de realiteit dat het duidelijk geen imitatie meer was. Het kunstobject eigent zich een volledig nieuwe ontologische status toe. De uitvergrotningen uit stripalbums van Roy Lichtenstein zijn geen imitaties van die albums meer, maar een volledig nieuwe entiteit: een kunstwerk. Een probleem duikt echter op wanneer we kijken naar het werk van Claes Oldenburg (°1929) en Robert Rauschenberg (1925-2008).

Beide kunstenaars hebben werken gemaakt die uit bedden bestaan. *Bed*¹⁷ (1955) van Rauschenberg is een van zijn eerste *combines*: werk waarin hij afgedankt materiaal (zoals oud meubilair, autobanden) bevestigde op een traditioneel dragende structuur (een kader). In *Bed* werd een versleten hoofdkussen, deken en quilt opgespannen als een doek en bekrabbeld met potlood en bespat met verf. Het bedlinnen zou Rauschenberg zelf toebehoord hebben, waardoor het werk in zijn ogen een zelfportret wordt. "Schilderkunst moet gerelateerd zijn zowel aan de kunst als aan het echte leven" zou Rauschenberg gezegd hebben (RAUSCHENBERG, 2011). *Bedroom*

17 Zie afbeelding 14, in bijlage.

*Ensemble*¹⁸ (1963) van Oldenburg is nog meer bed dan dat van Rauschenberg, al lijkt er iets vreemds te zijn. De meubels staan scheef en ze zijn vervormd, alsof ze uit een perspectieftekening uitgeknipt en rechtop gezet zijn. De ruimte heeft daardoor een overdreven illusie van diepte. Geen van de meubelen is echt, geen van de accessoires zijn te bedienen: het gehele werk is een illusie van functionalisme. Danto haalt deze voorbeelden aan omdat deze kunstwerken tussen de mazen van het net van de realiteitstheorie glippen. Ze zijn kunstwerken, maar daarnaast zijn ze ook reële objecten. Danto stelt voor dat iemand, wanneer geconfronteerd met deze werken, zich gemakkelijk over de status van de objecten zou kunnen vergissen. Danto roept een personage ten tonele: Testadura, Italiaans voor koppig en idioot. Testadura zou de bedden van Oldenburg en Rauschenberg kunnen zien als echte bedden — weliswaar van ondermaats vakmanschap — en niet als kunst. Wanneer de hongerige vogels het fresco van Zeuxis tegemoet vliegen, in de hoop een van de sappige druiven weg te kunnen pikken, begaan ze enigszins dezelfde vergissing als Testadura, zegt Danto: beiden zien het kunstwerk aan voor het reële object. De vogels zijn zich evenwel sneller bewust van hun vergissing: pikkend in het plaaster merken ze gauw dat de druiven geen echte druiven zijn. Testadura, aan de andere kant, blijft halsstarrig naar *Bed en Bedroom Ensemble* kijken en het een bed te noemen. De vergissing van de vogels is dus niet helemaal dezelfde als die van Testadura. De vogels zagen het geschilderde als sappige druiven, terwijl het in werkelijkheid om verf op een muur ging. Testadura ziet een bed als bed, terwijl het in werkelijkheid een kunstwerk is, maar ontegensprekelijk is het kunstwerk ook wel een bed. Hoe moeten we dus nu de fout van Testadura omschrijven? Danto noemt de vergissing van Testadura een filosofische fout. Hoewel hij de realiteit voor de realiteit zag, vergiste hij zich toch. Het bed van Rauschenberg lijkt een echt bed met wat verfspatten en potloodstrepen. *Bedroom Ensemble* van Oldenburg gaat nog een stapje verder: het heeft alle eigenschappen en het voorkomen van een bed. De eerst stap die Danto onderneemt om duidelijk te maken waarom het kunst genoemd kan worden is zeggen dat de verfspatten geen deel uitmaken van het object. Het object is niet een bed met verfspatten, het is een complex object dat bestaat uit een bed en verfspatten. Een persoon is ook niet een materieel lichaam met wat toegevoegde ideeën en gedachten, maar een complexe entiteit: *een conscious body*. Net zoals personen, moeten kunstwerken gezien worden als ontegensprekelijk delen van zichzelf. Dus, de verfspatten zijn geen deel van het bed, maar zijn deel van het kunstwerk. Anders uitgedrukt: niet elk onderdeel van een kunstwerk A is een deel van het echte object R. Het echte object R kan losgemaakt worden van het kunstwerk A en gezien

18 Zie afbeelding 15, in bijlage.

worden als louter en alleen het object R. Het blijft echter correct te zeggen dat A gelijk is aan R. Het kunstwerk is een bed. Deze zijnsrelatie is heel belangrijk. Ze benoemt noch een identiteitsrelatie, noch een existentie. De 'is' in "Dit *is* een kunstwerk" drukt geen predicaat uit. Hoe moeten we dat 'is' — een woord dat we doorheen de dag zo vaak gebruiken — dan begrijpen? "Dat is een vogel, dat is de tram naar het station, dat is goedkope koffie." Deze uitdrukkingen vergen zelden of nooit verdere uitleg. Eventueel wijzen in de richting volstaat. Dààr, die tram is de tram naar het station. In het museum verandert ons jargon niet maar drukt die eenvoudige 'is' plots iets geheel anders uit. Dit is Icarus, wijzend naar een vage vlek op doek. In dit geval kan eenvoudigweg gezegd worden, dat is niet Icarus, dat is verf. A is dus tegelijk ook niet A. Het is deze *is*, deze vorm van *zijn*, deze benoeming die uitermate belangrijk is om te begrijpen hoe kunst werkt en gezien wordt. Danto noemt dit de *artistieke identificatie*. Ter illustratie haalt hij volgend voorbeeld aan. Aan twee schilders wordt gevraagd de westelijke en oostelijke muren van een wetenschappelijke bibliotheek te decoreren met een fresco. Deze dienen respectievelijk de eerste en de derde wet van Newton als thema te hebben. Wanneer de twee werken onthuld worden blijkt dat ze bijna identiek aan elkaar zijn: een zwarte horizontale lijn op een witte achtergrond. Beide fresco's zijn even groot en hebben dezelfde verhoudingen. Kunstenaar B (de derde wet) legt zijn werk als volgt uit: een massa, die neerwaarts wordt gedrukt ontmoet een massa die opwaarts wordt geduwd. Kunstenaar A neemt het woord en geeft een woordje uitleg bij zijn werk (de eerste wet): de lijn doorheen de ruimte is het pad van een geïsoleerd partikel, het pad loopt van de ene rand naar de andere. Het partikel is volledig geïsoleerd, bijgevolg loopt zijn pad oneindig en ongestoord rechtlijnig verder. Beide kunstenaars hebben hetzelfde gemaakt, maar toch hebben ze een ander kunstwerk. De verschillende identificaties zijn incompatibel met elkaar. De reële objecten zijn echter wel identiek, terwijl de kunstwerken verschillend zijn. Stel nu dat Testadura, na zijn bezoek in het Museum voor Hedendaagse Kunst, de wetenschappelijke bibliotheek binnenloopt. Hij kijkt naar beide fresco's en zegt dat hij slechts zwarte verf op een witte muur ziet. Hij heeft uiteraard gelijk. We kunnen hem zelfs niets anders aanwijzen waardoor hij plots wel zou inzien dat het hier de eerste, dan wel de derde wet van Newton betreft, en dat beide strepen kunstwerken zijn. Testadura moet de relatie van identificatie zelf oproepen; zij valt niet aan te wijzen. Hij moet het werk zélf construeren. Om iets als kunst te zien, hebben we meer nodig dan uitsluitend visuele informatie. Om een kunstwerk als kunstwerk te ervaren hebben we meer nodig dan louter en alleen de waarneming van het object, we hebben een zekere kunsttheorie, kennis van de kunstgeschiedenis en een *kunstwereld* nodig. Keren we nu terug naar de de Brillo-

dozen van Andy Warhol: ze verschillen weinig van de te koop aangeboden exemplaren in de supermarkt. Wat van de ene een kunstwerk maakt en van de andere slechts een verbruiksproduct is dus geen visueel aspect. Het verschil zit in een zekere kunsttheorie die de Brillo-dozen omgeeft. Buiten de galerij zijn de *Brillo Soap Pad Boxes* van Warhol slechts nagemaakte Brillo-dozen. In de benoeming van iets tot kunst breidt Danto dus de rol van de kunstenaar verder uit. Niet enkel de kunstenaar speelt een belangrijke rol, ook de kunstwereld is van belang in de constructie van een kunstwerk.

Deze eerste aanzet van de institutionele theorie is van groot belang, niet enkel binnen mijn eigen onderzoek, maar binnen de hedendaagse kunstfilosofie in het algemeen. Danto laat evenwel na enkele belangrijke dingen uit te werken. Hoe precies het predicaat van kunst aan iets gegeven wordt, wordt niet vermeld. Danto schrijft over de kunstwereld, maar laat na uit te werken hoe deze precies gezien moet worden. In later werk stapte Danto af van deze eerste institutionele theorie. Hij werkte rond een theorie waarin kunst omschreven werd in termen van *aboutness*. Hij werkte dit verder uit in *The Transfiguration of the Commonplace* (1981). Maar omdat dit te ver afwijkt van het uitgestippelde traject stap ik nu verder door naar de institutionele theorie van Dickie.

George Dickie was een van de filosofen die beïnvloed werden door Danto. De grondvesten van de institutionele idee werkt hij verder uit, en hij bezorgt de theorie het gewicht waarmee ze haar positie binnen de hedendaagse esthetica verdient. In het essay *Defining Art*, verschenen in 1969, geeft Dickie, in navolging van Danto en in oppositie tot Weitz, kunst volgende definities mee:

A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld). (DICKIE, 1997:83)

A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public.

An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art.

A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them.

The artworld is the totality of all artworld systems.

An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public. (DICKIE, 1997:92)

Het eerste citaat is de eerste versie; in *Introduction to Aesthetics* bespreekt en herwerkt Dickie deze tot de tweede, gecorrigeerde versie. De gemodificeerde versie werkt enkele problemen weg uit de eerste. In de eerste versie staat het overbrengen van een bepaalde status centraal. Spottend vat Dickie deze eerste versie als volgt samen: "The earlier version of the institutional theory of art may sound like saying, 'A work of art is an object of which someone has said, 'I christen this object a work of art'". Het overbrengen van de status van kunstwerk blijft extreem vaag. Dickie schrijft geen procedures, wetten of autoriteiten uit, niettegenstaande dat hij deze wel suggereert (door het gebruik van termen als instituut, procedure,...) Het maken van een kunstwerk is echter veel complexer dan dat deze eerste versie doet uitschijnen. Net zoals het dopen (Engels: *to christen*) een achtergrond heeft binnen de geschiedenis en structuur van de kerk, zo heeft het dopen tot een kunstwerk ook een uitgebreide achtergrond en fundering in de complexiteit van de kunstwereld. Het belangrijkste is dat de institutionele theorie het kunstwerk-zijn als een relationele eigenschap ziet, en niet als een materiële eigenschap (YANAL, 1998:2). De circulariteit van de definitie is groot, maar niet problematisch. De circulariteit bevestigt en toont de afhankelijkheid van de verschillende onderdelen onderling. De centrale termen zijn gesteund door elkaar, in elkaar verborgen. De definitie toont in de eerste plaats aan dat het maken van kunst niet beschreven kan worden in een lineaire, niet-circulaire definitie, maar dat ze naar een ingewikkelde, co-relatieve structuur verwijst die op deze manier haar intrinsieke karakter aantoont (DICKIE, 1997:92).

In het spoor van Dickie en Danto volgden heel wat andere theoretici. Ik bespreek hier Diffey en Binkley. Diffey schreef in *The Republic of Art* (DIFFEY, 1991) over kunst als een status die overgebracht wordt op artefacten. Diffey lijkt zich dus vooral te baseren op de eerste versie van de institutionele definitie van Dickie. Een groep individuen, waarnaar Diffey refereert als de *kunstrepubliek*, beslist wat een kunstwerk genoemd mag worden. De institutionele theorie van Diffey is waardevol omdat ze in andere woorden eenzelfde omschrijving heeft van de *kunstwereld*, zoals die door Danto

vooropgesteld werd. Ze verschilt echter grondig van de theorie van Dickie omdat ze evaluatief is. Dickie houdt angstvallig een evaluatief aspect weg uit zijn theorie, aangezien het een fluctuerende en wisselvallige interpretatie en begrip van kunst inhoudt. De kunstrepubliek beslist bijvoorbeeld om het werk van Jane Austen waardig te achten terwijl dat van Ann Radcliffe niet gehonoreerd wordt. Op deze beslissing kan echter nadien nog terug gekomen worden. Het probleem met Diffey's theorie is echter dat hierdoor slechte kunst een definatorische onmogelijkheid wordt, in tegenspraak met de werkelijkheid (YANAL, 1998:5).

Timothy Binkley schreef de meest minimale institutionele theorie uit. "To be a piece of art, an item needs only be indexed as an artwork by an artist". Deze singuliere en eenvoudige definitie is echter zo circulair dat ze ongemakkelijk wordt (YANAL, 1998:5). Binkley centreert alles op het de nominalistische kracht en macht van de kunstenaar, waardoor hij het vermogen van de toeschouwer miskent.

De institutionele theorie zoals deze door Dickie en Danto naar voren is gebracht is misschien de laatste tijd in onmin geraakt. In kunstkritische tijdschriften wordt ze als evident of boutade gezien. Ik heb echter standvastig deze institutionele theorie als grondvest voor mijn onderzoek gebruikt. Het kunstwerk krijgt slechts betekenis en waarde wanneer het opgenomen wordt in een netwerk, een kunstwereld. In het hoofdstuk over de ervaring (§1.2) werd het werk van Claire Bishop aangehaald. In haar boek *Installation Art* onderscheidt ze vier modaliteiten van de waarnemende toeschouwer. Hoewel zij niet over Dickie, Danto of een institutionele kunstfilosofie in het algemeen schrijft, wil ik de vierde en laatste modaliteit die zij beschrijft hiermee in verband brengen. Het waarnemende subject is een geactiveerde toeschouwer, die door het werk tot politiek bewustzijn opgeruid kan worden. Deze modaliteit sluit aan bij de institutionele theorie omdat ze de interactiviteit van de toeschouwer binnen een institutioneel geheel veronderstelt. Het werk van de Duitse kunstenaar Joseph Beuys (1921-1986) dient hier als illustratie. Zijn werk beslaat twee verschillende velden: artistieke output enerzijds en politiek activisme anderzijds.

My objects are to be seen as stimulants for the transformation of the idea of sculpture... or of art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone. (Joseph Beuys in: BISHOP, 2005:104)

Onze perceptie van de wereld was, volgens Beuys, vervreemd van de natuur. Door middel van creativiteit kan het individu zichzelf determineren, een macht die ze in het kapitalistische systeem kwijtgeraakt is. Politiek activisme moest gezien worden als een artistieke praktijk. Publiek debat en dialoog werden belangrijke onderdelen van zijn oeuvre. De Franse curator en theoreticus Nicolas Bourriaud (°1965) schrijft in *Relational Aesthetics* (1998) een uitgebreide analyse van onze fascinatie met interactiviteit. De geactiveerde toeschouwer is niet enkel esthetisch actief maar ook ethisch en politiek. Volgens hem moeten we onze benadering tot kunst wijzigen, we moeten dichterbij het werk zelf komen: hij houdt een pleidooi voor een esthetisch weloverwogen oordeel vertrekkende vanuit de intermenselijke relaties die een werk representeert, produceert en bevraagt (BOURRIAUD, 2002:112).

Het werk van de Cubaans-Amerikaanse kunstenaar Félix González-Torres (1957-1996) is hiervoor exemplair. In het werk *Untitled (Placebo)*¹⁹ (1991) werden duizenden snoepjes in cellofaan ingepakt en in een rechthoekige vorm in het museum uitgespreid. Het stond bezoekers vrij om een snoepje te nemen, waardoor het werk langzaam verdween tijdens de duur van de tentoonstelling. *Untitled (Placebo)* bestaat vooreerst uit een instructie, die eindeloos opnieuw herhaald kan worden. Het centrale idee is de participatie van de toeschouwer die het werk langzaam doet verdwijnen binnen de tentoonstellingsruimte. In deze 'candy spills' komt González-Torres' concept van het subject als zijnde incompleet het sterkst naar voren. De snoepjes alluderen naar het verdwijnende lichaam van zijn vriend die aan AIDS overleed, en dit lichaam wordt uitverdeeld onder de toeschouwers.

Aesthetics are not about politics; they are politics themselves. And this is how "political" can be best utilized since it appears so "natural". The most succesful of all political moves are ones that don't appear to be political.
(González-Torres in BISHOP, 2005:113)

Het publiek van dit werk is meervoudig, er is geen sprake van een one-on-one relatie, maar de betekenis wordt collectief opgezet en niet meer gezien in een private sfeer van individuele consumptie (BISHOP, 2005:116). Het open einde van werken die steunen op participatie van deelnemers heeft volgens Bourriaud ethische en politieke implicaties. De materiaallijsten in het werk van Rirkrit Tiravanija (°1961) bevatten

19 Zie afbeelding 16, in bijlage.

vaak de vermelding "lots of people": participatie is cruciaal voor deze kunstenaar (BISHOP, 2005:118). In zijn eerste grote installatie *Untitled (Tomorrow Is Another Day)*²⁰ (1997) bouwde Tiravanija een exacte replica na van zijn appartement. Bezoekers mochten gebruik maken van alle faciliteiten: de keuken voor wie wat te eten wilde maken, de badkamer voor een sanitaire stop of de woonkamer om gewoon wat met vrienden bij te praten. De emanciperende inslag van dit werk is, stelt Bourriaud, superieur aan een optische contemplatie van statische werken. De ervaring van het werk heeft een politieke nasleep; maar welke politiek wordt hier uitgespeeld? Bishop peilt de ideeën van Bourriaud aan de falende structurele identiteit van het subject. Het subject is genoodzaakt, door deze mislukking in het opbouwen van een identiteit, zijn identificatie verder te zetten in een sociale context; zoals Ernesto Laclau (°1935) en Chantal Mouffe (°1943) beargumenteren in *Hegemony and Socialist Strategy* (1985). Hoewel deze idee zeer boeiend is, zie ik me genoodzaakt onze uiteenzetting over het politieke subject met deze magere samenvatting te beëindigen, aangezien ze ons te ver af dreigt te drijven van ons doel.

In dit hoofdstuk heb ik installatiekunst proberen te duiden vanuit de institutionele theorie. Hiervoor beriep ik me op het werk Danto en Dickie, die als de grondleggers van de institutionele theorie gezien mogen worden, maar ook op het kritische denken van Nicolas Bourriaud. Vanuit hun gedachtegang concludeer ik dat het kunstwerk betekenis en waarde krijgt vanuit en in een relationele context. Danto spreekt hier van een *kunstwereld*, die het kunstwerk bekrachtigt. In het tweede deel van deze thesis komen de consequenties van dit idee nog verder aan bod.

20 Zie afbeelding 17, in bijlage.

1.5 Niet autonoom

In dit eerste deel heb ik installatiekunst besproken op twee vlakken; twee sferen die bepalend zijn voor de betekenis. In de eerste plaats kan deze kunstvorm niet los gezien worden van de ervaring zélf; sterker nog: zonder de ervaring kan niet gesproken worden over het kunstwerk. In de tweede plaats kan kunst niet geïsoleerd worden van de horizon waartegen ze verschijnt. Ze is gebonden aan de ruimte waar ze staat en aan de culturele omgeving. In de vorige hoofdstukken heb ik installatiekunst omschreven vanuit de ervaring van de toeschouwer. Deze toeschouwer stelde ik voor als een fenomenologische, gedecentraliseerde kijker, die een bepaalde waarde en betekenis toekent aan het werk. Deze omschrijving leidt, volgens mij, tot de conclusie dat installatiekunst geen autonome existentie heeft. Uit het primaat van de toeschouwerparticipatie en ervaring blijkt dat installatiekunst geen zelfstandig kunstwerk kan zijn: het noodzaakt steeds een bepaalde interactie om te bestaan. Ik heb installatiekunst omschreven als een ervaring, en niet zozeer als een object. In de tweede plaats benadrukte ik de noodzakelijkheid van de toeschouwer, zonder wie het installatiekunstwerk niet tot stand kan komen. Het zijn niet de kenmerken van het object die de uniciteit van het werk bepalen. De bijzondere potentie, oorspronkelijkheid en vreemdsoortigheid van een installatie heb ik proberen te duiden aan de hand van Dewey: het kenmerkende van een installatie is de ervaring ervan. Er zijn hier drie factoren die centraal staan: de kunstenaar, de toeschouwer en het werk. Het werk is meer een omgeving dan een welbepaald grijpbaar object. Een fotografische reproductie is niet afdoende om een installatie gezien te hebben. Meer zelfs, we zijn meer gebaat met de getuigenis van iemand anders, hoe hij/zij de installatie beleefde, dat met een beeltenis waar alle materiaal, verhouding en dimensie wel gerepresenteerd worden maar je geen volle ervaring van het getoonde krijgt. De wederkerige relatie tussen toeschouwer, kunstwerk en kunstenaar is uiteraard niet uitsluitend voorbestemd aan installatiekunst: ook binnen theater, media-kunst, performance, film e.d. vindt ontegensprekelijk een uitwisseling plaats, een bestuiven. Het is alsof een nevel ontstaat waar toeschouwer, werk en kunstenaar in terecht komen. Ook bij traditionele kunsten, bijvoorbeeld schilderkunst, vindt een relatie plaats tussen toeschouwer en werk, maar deze is veel discreter dan bij installatiekunst. Installatiekunst valt volledig weg in de omgeving waar ze getoond wordt. Dit in de eerste plaats omdat een bepaald werk soms specifiek voor een ruimte gemaakt werd (*in situ*) maar in de tweede plaats ook omdat het buiten de tentoonstelling geen 'kunnen' meer heeft. Waar een schilderij zijn statuut buiten een tentoonstelling kan vrijwaren — aan een keukenmuur bijvoorbeeld — vervalt de

installatie tot het materiaal dat het in zich draagt wanneer het uit de tentoonstellingscontext wordt weggenomen. Voor het schilderij gaat in dit proces geen waarde verloren, enkel de omstandigheden waarin het werk waargenomen wordt zijn net iets minder ideaal (geen optimale verlichting, bijkomende storende elementen). De installatie is in de eerste plaats de tentoonstelling zelf. Wanneer een installatie als een ui gepeld zou worden, pellen we eerst de tentoonstelling weg (zoals we ook bij een schilderij kunnen doen). Verder schillend ontdekken we bij beide materiële zaken (verf en doek bij het schilderij; de meest uiteenlopende zaken voor de installatie) maar eenmaal tot bij het laatste laagje gekomen, wanneer slechts de kern van het werk overblijft, treffen we in het hart van de installatie weer het tentoonstellen zélf aan. Terwijl bij het schilderij een verhaal, anekdote, beeld, kleur, gevoel zit, is installatiekunst in essentie circulair: het gaat om een tentoonstelling van het tentoonstellen. Installatie draagt zowel oppervlakkig als in de diepte het tentoonstellen in zich mee. Vandaar dat het geen autonoom object is: het noodzaakt steeds de context van het tentoonstellen. In het depot van het SMAK staat de collectie beschermd en ingepakt weggeborgen. Schilderijen van Raoul De Keyser staan er veilig in bubblewrap ingepakt, tekeningen van Thierry De Cordier liggen opgeborgen in ondoorzichtige mapjes beschut tegen licht en stof, constructies van Panamarenko staan in allerlei dimensies opgeslagen in grote stevige kisten waar ze met de grootste zorg tegen verval behoed worden. De vraag hoe een installatie in een dergelijk archief opgenomen moet worden werd gesteld tijdens *Installation Art: Who Cares*, een Europees onderzoeksproject dat tussen 2004 en 2007 plaatsvond. Na een panelgesprek²¹ in het SMAK, waar ik aan kon deelnemen, kregen we niet enkel een boeiend verslag over het project waar kunsthistorici en conservatoren van grote musea zich over de problematiek buigen, maar we konden ook het huidige archief van het SMAK inkijken en zagen op die manier hoe een installatie gecatalogeerd en geconserveerd wordt. Dit toonde niet enkel hoe een installatie zich ten opzichte van andere werken verhoudt maar dwingt ons onze definitie scherper te stellen. Het conserveren van een installatie vraagt een volledig andere aanpak dan bij een traditioneel werk, wat ook voor de hand ligt. Hoe moet immers pakweg het werk *Artificial Mist*²² (1997) van Ann Veronica Janssens (°1956), een werk dat bestaat uit het produceren van een mistgordijn in de tentoonstellingsruimte, geconserveerd worden? Een ander werk van dezelfde kunstenaar waarbij de ramen van het museum

21 Gekoppeld aan de tentoonstelling *Inside Installations* werd door het team Collectie een panelgesprek georganiseerd in het SMAK op 28 januari 2011. In een bont gezelschap van filosofen, kunstenaars, journalisten, één bioloog, kunstliefhebbers en archivariissen reflecteerden en discussieerden wij over het beheren en bewaren van de collectie.

22 Zie afbeelding 18, in bijlage.

open staan tijdens de tentoonstelling, opdat het omgevingsgeluid zich kan mengen in het afgesloten museum, stelt de huidige conservatiemethodiek in vraag. In dat laatste geval is er zelfs niets om in een rol bubble wrap te draaien. Om een installatie te conserveren dienen we, soms, geen materie te beschermen. Maar wat dan wel? Hierover werd bij *Installation Art: Who Cares?* onderzoek gevoerd. Er werd gekeken hoe anderen complexe, ontastbare werken conserveerden. Niet het behouden van materiaal maar het vastleggen van de installatie zelf was hierbij belangrijk. Uiteindelijk is een installatie, wanneer het op conservatie aankomt, vaak niet veel meer dan een instructie. Het werk van de Brits-Duitse kunstenaar Tino Seghal (°1976) is hier exemplair. Zijn werk bestaat uit instructies die door andere mensen worden uitgevoerd. Van deze *staged situations* mogen geen foto's gemaakt worden, geen fragmenten gefilmd (MIDGETTE, 2007). De kunstenaar schrijft zijn werken niet uit, deelnemers wordt ook verboden de toegeluisterde instructies met andere mensen te delen of op te schrijven. Zijn werk is immaterieel, het bestaat slechts in de lichamelijke herinnering van degenen die deelgenomen hebben. Het lichaam van de deelnemers is het enige archief dat de werken krijgen, hun herinnering is het enige wat het werk conserveert. Door het primaat van participatie en de dominantie van de ervaring heb ik proberen toe te lichten dat installatiekunst geen autonome existentie heeft. In de conservatie van installatiekunst wordt dit nog eens bevestigd, aangezien er veelal een instructie geconserveerd wordt, en niet zozeer een tastbaar object.

2. De white cube

2.1 De white cube en installatiekunst: Alternative spaces

De hedendaagse culturele antropoloog doet afstand van het principe dat hij, door te kijken naar primitieve stammen, meer te weten kan komen over de eigen westerse geschiedenis. Deze lineaire benadering staat immers haaks tegenover de dynamische en meerzijdige principes van cultuur. Primitieve stammen zijn niet minder ontwikkelde versies van onze eigen beschaving; door de observatie van Amazone-indianen kunnen we niet te weten komen hoe onze eigen samenleving in een primitief stadium georganiseerd was. Kijken en zoeken naar de voorlopers van installatiekunst is een veelvoorkomend eerste hoofdstuk in de werken die ik geraadpleegd heb. Deze benadering is, mijns inziens, anachronistisch, aangezien het de werken interpreteert in een begrippenkader dat toen nog niet voorhanden was en omdat het de werken een programma toedicht dat misschien ongewenst en ongewild was door de kunstenaar. Het werk van deze voorlopers wordt uit de historische context getrokken waarbinnen het ontstond en, bovenal, niet meer binnen het geheel van het oeuvre gezien. Het wordt ingepast in een historische ontwikkeling, als schakel van een keten waar het zelf het bestaan niet van afwist. Installatiekunst ontstond niet vanuit het werk en denken van één enkele kunstenaar: er is een volledig sociaal veld dat in rekening gebracht moet worden. Een ontstaansgeschiedenis van installatiekunst mag dus niet opgevat worden als één enkel, singulier *aha-erlebnis*-moment van een enkele kunstenaar; maar moet begrepen worden als een gedurig proces waaraan meerdere kunstenaars, theoretici en mensen van diverse achtergrond contribueerden. We kunnen niet dé eerste installatiekunstenaar aanduiden, aangezien een specifiek oeuvre nooit autonoom en soeverein is, maar steeds bestaat in liaison met andere. Net daarom is het werk van Julie H. Reiss, *From Margin to Center* (2001), zeer boeiend. Zij onderzoekt het ontstaan van installatiekunst net binnen het complexe sociale veld van de jaren zestig en zeventig. Reiss stelt dat installatiekunst ontstond in de marge van het reguliere tentoonstellingsmilieu. Als eerste stap in het ontstaan van *installatiekunst* beschrijft Reiss de opgang van toeschouwer-participatie, aangezien zij deze participatie symptomatisch acht. De aandacht gaat in de eerste plaats, logischerwijs, naar de environments en happenings die begin jaren vijftig en zestig de inbreng van de toeschouwer drastisch wijzigden. Robert Smithson heeft buitengewoon boeiend werk geschreven over environments. Zijn theorie wierp een onderscheid op tussen *site* (een specifieke bestaande plaats) en *non-site* (een representatie in een galerij van een plaats door middel van getransporteerd materiaal, fotografie, ...) (DE

OLIVEIRA, 1994:33). Smithson lijstte tien punten op waarin een site verschilt van een *non-site*. De eerste is open, terwijl de andere een gesloten limiet kent. De site is samengesteld uit een reeks punten, terwijl de *non-site* een rangschikking van massa is. Een volledig opsommen en uitwerken van deze punten is hier niet aan de orde, maar belangrijk is om hier te vermelden dat in deze polariteit begrepen wordt dat een werk niet louter een aangewezen plek bezet, maar deze constitueert (DE OLIVEIRA, 1994:34). De plek waar het werk getoond wordt is dus niet arbitrair, maar de hoedanigheid van deze ruimte was integraal deel van de artistieke plek van de kunstenaar. Zoals reeds in het eerste deel van deze thesis beschreven werd, krijgt de ervaring van het kunstwerk vorm door zowel de subjectieve beleving van de toeschouwer als de hoedanigheid van ruimte zelf, wat wij aan de hand van een fenomenologisch begrip geduid hebben. Deze gebondenheid aan de ruimte dient verder onderzocht te worden. Vooreerst kijk ik naar de *eerste* ruimte van de installatiekunst; deze waarin ze historisch ontstond, de *locus natalis*: de bruisende jaren zestig waar in *alternative spaces* in New York op een andere manier omgegaan werd met ruimte en beleving. Het is bijna vanzelfsprekend dat dit een bevooroordeeld relaas zal zijn, dat slechts een eenzijdig beeld van een complex verhaal geeft. Op andere plaatsten ontwikkelden zich andere even belangwekkende vraagstellingen en bewegingen. Ik richt mij echter, in het spoor van Julie Reiss, naar het specifieke kader van New York, jaren zestig. In die tijd ontstonden heel wat alternatieve galerijen (zoals bv. Paula Cooper Gallery, Leo Castelli, PS1 en 112 Greene street). In deze zogenaamde *alternative spaces*, ontdekten kunstenaars een vrijheid die ze binnen de gevestigde *white cube* niet kregen. Er werd werk gemaakt dat de fysieke eigenschappen van de ruimtes (vervallen fabrieken, leegstaande kantoren en andere afgetakelde industriële gebouwen) integreerde in het werk zelf. Ook Brian O'Doherty, alter-ego van de Ierse installatiekunstenaar en kunsttheoreticus Patrick Ireland, ziet deze alternatieve ruimtes als de ontstaansbodem van installatiekunst. In een interview met Reiss vertelt hij dat de verwerping van de commerciële galerijen tot de hedendaagse installatiekunst geleid heeft (REISS, 2001:123).

Een cruciaal aspect van installatiekunst is, zoals reeds gezegd, de wederkerige relatie tussen toeschouwer en kunstwerk. Als eerste stap in het ontstaan van *alternative spaces* beschrijft Reiss de opgang van toeschouwer-participatie. De steeds toenemende inmenging van de toeschouwer in het kunstwerk is een van de eerste stappen naar de hedendaagse installatiekunst. Aan de hand van teksten en werken van Allan Kaprow (1927-2006), Kurt Schwitters (1887-1948), Jim Dine (°1935), Claes Oldenburg (°1929) en Robert Whitman (°1935) behandelt zij de groeiende interventie

van toeschouwer in het kunstwerk. In het werk van Kurt Schwitters was de ruimte niet langer de plek waar het werk getoond werd, maar maakte het integraal deel uit van het getoonde. *The Merzbau*²³, een reeks werken waarin Schwitters zes of zeven — het precieze aantal is onzeker — kamers van zijn familiewoning in Hannover transformeerde, springt hier meteen in gedachten. Als bezoeker kwam het er niet langer op aan te kijken naar het werk, maar de toeschouwer moest het werk binnentreden om het te kunnen waarnemen.

De environments²⁴ van Allan Kaprow richten zich op het waarnemende subject in zijn geheel, de toeschouwer wordt als een belichaamd iemand — zoals we dat aan de hand van Merleau-Ponty omschreven hebben — benaderd, en niet langer als een kijkend subject. Kaprow vond de participatie van een publiek zeer belangrijk: er was voor hen soms een specifieke activiteit gepland. Deze participatie was noodzakelijk, als de bezoeker werkelijk het werk waargenomen wilde hebben. Getuige hiervan zijn de assemblages, happenings en environments die de kunstenaar maakte begin jaren '50, waar verscheidene acties door het publiek ondernomen moesten worden. In *Penny Arcade* (1956), een assemblage getoond in de Hansa Gallery, moesten de bezoekers grote stukken canvas opzij schuiven om de opgehangen werken te bekijken. De toeschouwer werd gedwongen een actieve houding aan te nemen. Andere voorbeelden van deze gedwongen actieve participatie zijn de werken *Yard*²⁵ (1961), *An Apple Shrine*²⁶ (1960) en *Words*²⁷.

Het merendeel van de *alternative spaces* werd opgericht begin jaren '70, voornamelijk in SoHo. De *alternative spaces* van de jaren '70 werden niet opgericht om winst te maken met de verkoop van kunst. Hierdoor konden ze volledig vrij van het dwingende decreet van kunstgeschiedenis en kunsthandel opereren. *112 Greene Street*, opgericht door Jeffrey Lew, toonde voornamelijk *site-specifiek* werk. De kunstenaars die uitgenodigd waren deel te nemen aan de tentoonstelling konden als nooit tevoren helemaal vrij aan het werk binnen de ruimte. Alice Aycock (°1946), een Amerikaanse beeldhouwster die in de beginjaren van de galerij er exposeerde getuigt:

23 Zie afbeelding 19, in bijlage.

24 Zie afbeelding 20a en 20b, in bijlage.

25 De binnenplaats van de galerij werd volgestort met binnenbanden, waar bezoekers overheen konden klauteren.

26 Een labyrint van kranten op de grond waardoor de bezoeker zich een weg diende te banen.

27 Twee kamers gescheiden met een mousseline gordijn; in beide ruimtes vond men directe instructies: 'Turn on the phonographs; roll the papers; add your own words.'

The 112 space was not holy. It was a place that artists could call their own real alternative. Each artist set up hours, actually moved in, and worked in a really free way. Trakas cut a hole in the floor. It was a completely different way of making sculpture. You didn't even think about it, you just responded to the place. (Alice Aycock in: REISS, 2001:113)

De getoonde werken werden allemaal ter plaatse gemaakt en verdwenen meestal wanneer de tentoonstelling afgelopen was. Gordon Matta-Clark²⁸ (1943-1978) was in de beginjaren van de tentoonstellingsruimte een centrale figuur. In een statement van 1977 verwoordt hij zijn relatie ten aanzien van de conventionele galerij-ruimte als een centraal thema in zijn werk. Hij hield niet van de manier waarop in de meeste galerijen naar kunst gekeken werd. "The whole question of gallery space and the exhibition convention is a profound dilemma for me" (REISS, 2001:115). Er is steeds een prijs te betalen voor het exposeren in een ruimte. Een deel gaat verloren, kan niet getoond worden.

Reiss wijst op de belangrijke rol die de toeschouwer speelt in de werken van Matta-Clark. Of zij nu daadwerkelijk zijn werk kwamen bekijken of niet, is arbitrair, de aanwezigheid van de toeschouwer is impliciet aanwezig in het werk zelf. Dit omdat zijn *intersects* en *cutouts* voornamelijk in burgerlijke woningen plaatsvonden. Het leven van de oude bewoners werd gesuggereerd, het lijkt of zijn werk reeds bekeken is, ook al ben je de eerste die ervoor staat (REISS, 2001:116). Matta-Clark reageerde hiermee tegen de sociale condities van leegstand. De Amerikaanse kunstenaar en criticus Dan Graham (°1942) karakteriseerde het werk van Matta-Clark als een soort omgekeerd kubisme, een anti-monumentaliteit die als doel had het geheugen te reconstrueren. Niet het conventionele geheugen, maar een soort subversief geheugen dat verborgen is gebleven door sociale en architecturale façades (RAN, 2009:161). Door de incisies die Matta-Clark maakt wordt de geveinsde heelheid, volkomenheid van het, nu gekwetste gebouw doorbroken. Matta-Clark koos steeds gebouwen uit die op het punt stonden afgebroken te worden. Zijn transformaties verlostten deze gebouwen van de dreigende sloop, hun veroordeling werd opgeschort in de creatie van een tijdloos beeld waarin de externe omgeving verbonden werd met de interne. Ook George Trakas (°1963) is een kunstenaar die met de beginjaren van 112 Green

28 Zie afbeelding 21a en 21b, in bijlage.

Street geassocieerd wordt. Zijn werken *The Piece That Went Through the Window*²⁹ (1970) en *The Piece That Went Through the Floor* (1970) waren werken die voorheen nooit getoond konden worden omdat ze de vrijheid van de kunstenaar zodanig verleggen dat de galerij fysiek bedreigd wordt. *The Piece That Went Through the Floor*, een ruwe houten balk die vanuit de kelder via een gat op de bovenste verdieping van de galerij uitkwam, is illustratie van de vrijheid die kunstenaars kregen in de galerij. Deze werken waren onmogelijk te reproduceren in een museale context. Trakas omschreef de doelstelling van zijn werk als het fysiek betrekken van de toeschouwer in een ruimte, ze moesten de ruimte aanvoelen, ontdekken met hun lichaam. Brian O'Doherty was in de jaren '70 zelf actief als installatiekunstenaar. De band met de ruimte is voor hem cruciaal om iets tot installatiekunst te benoemen. Mede daarom heb ik in dit segment gekeken naar de ruimtes waar installatiekunst ontstond. Opvallend hierbij is dat installatiekunst in protest tot de modale museale ruimte ontstond. In de vrijheid van de *alternative spaces* kwam ze werkelijk tot ontwikkeling. In volgend segment wil ik de hedendaagse invloed van de *alternative spaces* belichten. Er zijn immers heel wat actuele kunstruimtes die zich afzetten tegen de dictatuur van de prototypische museumruimte, die anders willen fungeren dan een *white cube*.

De *alternative spaces*, die opkwamen vanaf de jaren '60, waren in de eerste plaats groeiplaats voor environments, situations en ander tijdelijk werk. Het concept van deze *alternative spaces* werkt door tot op de dag van vandaag, waar alternatieve galerijen in de traditie van bijvoorbeeld 112 Greene street een non-conformistische tentoonstellingsruimte willen aanbieden. Het in Birmingham gevestigde *Eastside Projects* is een tentoonstellingsruimte die zich onderscheidt van de doorsnee museale ruimte. Ze omschrijven zichzelf als een vrije, publieke ruimte die bedacht en georganiseerd wordt door kunstenaars. Hun taak omschrijven ze als het tonen en bevelen van hedendaagse experimentele kunst (LANGDON, 2012:10). In hun *User's Manual* (2012) werpen ze licht op de werkingsfilosofie waarmee ze de functie van de tentoonstellingsruimte willen herdenken. Deze tentoonstellingsruimte is vernieuwend omdat zij indirect de filosofie van de ideologische museumruimte incorporeert en expliciet uitspeelt. Tijdens de lezingenreeks *Bold Italic* (maart 2012), georganiseerd door Sint-Lucas Gent, kwam James Langdon spreken over de galerij. Hij stelde Eastside Projects voor als een museumruimte die niet tracht neutraal te zijn. Hij is zich ervan bewust dat dit onmogelijk is. Eastside Projects is zich bewust van haar "kleur". In Eastside Projects is de ruimte niet volledig gestript; de ruimte draagt

29 Zie afbeelding 22, in bijlage.

sporen met zich mee. Dat een galerij meer is dan een ruimte met muren en belichting, dat ze een eigen filosofie draag wordt in Eastside Projects omarmd en bevestigd. Het project *brainbox*, van het in Gent gevestigde Croxhapox, is een project waarmee een experimenteel discours uitprobeerd wordt dat geënt is op interactie en transparantie binnen de tentoonstellingsruimte. 18 Kunstenaars, opgesplitst in trio's, volgen elkaar in snel tempo op. Ze worden uitgenodigd om tijdens de openingsuren aan een interventie te werken. Het publiek kan zo de transformaties live volgen, bijgevolg is er niet echt een afgewerkt tentoontellingsproject dat het publiek kan consumeren op een opening, maar is er een onafgebroken flux in de tentoonstellingsruimte. De ruimte wordt op die manier een laboratorium, een extensie van het atelier van de kunstenaar. Deze projecten tonen hoe dynamisch een tentoonstellingsruimte kan zijn, hoe ze meer kan zijn dan louter een *white cube*.

In dit hoofdstuk heb ik in de eerste plaats gekeken naar de ontstaansgeschiedenis van installatiekunst. In navolging van Julie H. Reiss besprak ik de zogenaamde *alternative spaces* in New York, waar installatiekunst zich ontwikkelde. Weerom werd hier aangetoond, zoals reeds in §1.6, dat installatiekunst niet onttrokken kan worden aan de ruimte waar zij getoond wordt. Ik merkte op dat deze *alternative spaces* ontstonden uit protest tegen het reguliere tentoonstellingsmilieu. De voorhanden museale ruimtes waren niet voorzien om de installatiekunst te tonen; kunstenaars weken uit naar andere ruimtes om hun werk te tonen. In de tweede plaats heb ik hier een hedendaagse variant van de *alternative spaces* getoond. Eastside projects en Croxhapox tonen dat een tentoonstellingsruimte meer is dan een neutrale ruimte. In het volgende hoofdstuk wil ik dieper ingaan op de kritiek die geuit werd op de prototypische museumruimte: de *white cube*.

2.2 De prototypische museumruimte

In het vorige hoofdstuk werd in voorzichtige woorden de ontstaansgeschiedenis van installatiekunst beschreven. Hiervoor volgden wij het werk van Julie H. Reiss, die in *From Margin to Center* (2001) een boeiend relaas schrijft over de opkomst van installatiekunst. Zij omschreef een traject dat vertrok vanuit de opkomende toeschouwer-participatie in *environments* en *situations*. Deze nieuwe kunstvormen radicaliseerden het kunstveld, waardoor een nieuwe interactie met kunst bestond. De toeschouwer diende niet enkel afstandelijk te kijken, maar moest zich actief engageren in het werk. In de *alternative spaces* kregen kunstenaars een ongebreidelde vrijheid, die hen in staat stelde om hun werk iedere mogelijke dimensie en verschijningsvorm te geven. Deze *alternative spaces* stonden in schril contrast met de ingeburgerde ruimtes, waar kunst afgezonderd van het alledaagse getoond werd. De *white cube* gold — en geldt vandaag de dag nog steeds — als prototypische museumruimte. Haar witte muren en clean interieur worden gezien als de ideale omgeving om werk te tonen. In *Black Sound White Cube* (2010) belichtten Ina Wudtke en Dieter Lesage de *white cube* vanuit de kritische these dat deze absoluut geen neutrale ruimte is. De *white cube* representeert een ideologie, des te meer omdat ze zichzelf net voorstelt vrij van ideologie te zijn. Een ideologie is een conceptueel schema dat een praktische toepassing kent. Het kan gezien worden als een getinte, gekleurde bril waardoor de werkelijke omstandigheden, de *status quo*, verstoord en verborgen worden en bijgevolg onzichtbaar blijven (BLACKBURN, 2008:178). Lesage en Wudtke volgen hiervoor Slavoj Žižek (°1949) die, in *The Plague of Fantasies* (1997), het post-ideologische zelfbegrip deconstrueert om het misleidende karakter ervan bloot te leggen.

The claim that one has nothing to do with ideologies is easily the most ideological of all claims (LESAGE & WUDTKE, 2010:9)

Het feit dat de *white cube* pretendeert vrij te zijn van alle ideologie is tekenend voor haar positie in een veelvermogend systeem. Kunstenaars kwamen reeds begin jaren '60 en '70 in protest tegen deze conventionele ruimte. De *white cube* is helemaal niet neutraal. Ze draagt bij tot een segregatie van kunst en cultuur, een beteugeling van de toeschouwer en een opsolferen van de kunstenaar. Deze kritische houding is binnen mijn thesis heel belangrijk. Wat ik namelijk wil aantonen, is dat installatiekunst niet enkel ontstond buiten het reguliere tentoonstellingsmilieu — in de zogenaamde *alternative spaces* — maar dat deze floreert in het spanningsveld van de *white cube*.

Om deze kritiek te belichten richt ik mij op verschillende auteurs. In de eerste plaats wil ik de kritiek van Brian O'Doherty, die onder het pseudoniem Patrick Ireland ook werkzaam was als installatiekunstenaar, bespreken. Zijn *Inside the White Cube, Ideology of the Gallery Space* (1976) geldt als toonaangevend binnen dit onderwerp. Vooreerst analyseer ik zijn hekeling van de *white cube* en, hieropvolgend, laat ik een aantal andere kunsttheoretici aan het woord. Ook binnen de filosofie werd namelijk kritiek geuit op de *white cube*. Zo waarschuwt Dewey ons in het eerste hoofdstuk van *Art as Experience* voor de invloed en werking van het museum. Maurice Merleau-Ponty, die ook reeds in het eerste deel aan bod kwam, wordt opnieuw besproken aangezien ook hij kritiek uitte op musea. Andere kritieken zullen worden gebundeld in de analyse dat critici stelden dat musea fungeerden als intellectuele *habitats* waarin een dominante ideologie huisde. Deze kritiek wordt gestaafd door sociologische analyses die aantoonde dat musea functioneren op een hiërarchische structuur gebaseerd op nationaliteit, klasse, ras, gender, seksualiteit en andere vormen van identiteiten. (RAN, 2009:138). In mijn thesis is het echter niet de bedoeling deze kritiek uitvoerig historisch te bekijken. Deze kritische houding tegenover de ideologie en macht van de *white cube* wil ik samenvatten onder de noemer *dispositief*. In het laatste stuk van dit hoofdstuk bundel ik de vermaande ideologie van de *white cube* onder de noemer *dispositief*, een term die ik aan het werk van Michel Foucault ontleend heb. Het is niet mijn intentie de kritiek op de *white cube* te ondersteunen; ik wil het *dispositief* van de *white cube* naar een hedendaags kader transponeren. Het is namelijk mijn stelling dat de hedendaagse installatiekunstenaar zich niet langer afzet tegen de werking van de *white cube*, maar deze als *modus operandi* gebruikt, wat ik in het laatste hoofdstuk zal behandelen.

2.3 De ideologie van de white cube

In het invloedrijke essay *Inside the White Cube, Ideology of the Gallery Space* (1976) beschrijft Brian O'Doherty de museale ruimte en de kunstwereld van eind jaren '70. Het essay verscheen voor het eerst in een serie van drie artikels in *Artforum* in 1976. In de inleiding tot de heruitgave stelt Thomas McEvilley dat de essays van O'Doherty toonaangevend zijn voor een tendens binnen de twintigste eeuw. De crux van het essay van O'Doherty is dat dingen onderzocht moeten worden in relatie tot hun context. Binnen zo'n onderzoek wordt de context gezien als een beslissende, invloedrijke factor. Op den duur verglijdt de focus echter volledig naar de context en wordt het gezien als het ding zelf. Het is net deze wending tot de context die in het essay van O'Doherty naar voren komt (O'DOHERTY, 1986:7). Dit lijkt echter haaks te staan op de bedoelingen van mijn thesis. Pleit O'Doherty hier niet voor de visie dat het kunstwerk zijn autonomie moet herwinnen, dat het los van zijn omgeving gezien moet worden? Allerm minst; O'Doherty wijst in de eerste plaats op de negatieve en repressieve invloed van de *white cube*. De *white cube*, als omgeving van het kunstwerk, overstijgt de normale, toegestane inwerking zodanig dat het het kunstwerk corrumpeert. McEvilley deelt *Inside the White Cube* op in drie segmenten. Het is vooral het eerste dat hier onze aandacht verdient. Hierin beschrijft O'Doherty de moderne galerijruimte als een aan de hand van rigoureuze wetten geconstrueerde ruimte: ze lijkt een middeleeuwse kerk. Het doorslaggevende voorschrift voor de *white cube* is dat de buitenwereld niet mag binnentreden. De *white cube* en kerk dienen volledig gericht te zijn op hetgeen het alledaagse overstijgt: de kunst en het hiernamaals. Niet enkel in architecturale rigiditeit lijkt de galerij op het religieuze gebouw, ook in bedoeling: zowel het kunstwerk als het religieuze artefact moet onaangetast door de tijd lijken. Hierdoor lijkt het kunstwerk bestand te zijn tegen de wisselvalligheden van tijd; eenmaal gepresenteerd in de *white cube* behoort het tot de canon. Maar deze houding staat dwars tegenover de realiteit en het leven zelf, dat zich ontwikkelt in de tijd. Hierdoor evenaart de galerij, volgens O'Doherty, een gevangenis, het voorgeborchte of een Egyptische tombe: alle verbindingen tot de buitenwereld zijn afgesneden, de illusie van eeuwige aanwezigheid is gesuggereerd en alles is beschermd tegen het natuurlijke tijdsverloop. Het is net deze afscheiding van de buitenwereld die de galerij tot een gesegregeerde ruimte maakt. De galerij is een soort *non-space*, een *non-site* (zoals in §2.2 aan de hand van Robert Smithson werd beschreven). De eeuwigheid die geïmpliceerd wordt in de galerijruimte is een belijdenis van artistiek nalatenschap en eeuwige schoonheid: het getoonde werk getuigt van een grote artistieke kwaliteit. De illusie van het meesterwerk wordt niet

enkel gecreëerd in het museum; het wordt er tevens bestendigd. De groep mensen die datzelfde gevoel delen wordt bevestigd en geconfirmeerd door de *white cube*, zij die iets anders beweren worden gecensureerd door een minachtend verwijt van cultuuranalfabetisme. De bezoeker is geneigd om niet anders dan verwacht te oordelen, omdat hij schrik heeft. Elke buitenissige denkplaatje wordt bestraft met hoongelach, en verwijten van cultuurbarbarij (O'DOHERTY, 1986:9). Dit is de kern van O'Doherty's kritiek op de *white cube*. Zijn toon is niet academisch en hij deinst er niet voor terug om met humoristisch sarcasme hard uit de hoek te komen (SHEIKH, 2009). Hij fulmineert in kleurrijke taal tegen een zogenaamde ideologie die in de *white cube* aanwezig is. De ideale museumruimte is ontstaan uit het modernisme en is dan ook voornamelijk geënt op modernistisch werk. Binnen het huidige kunstlandschap heeft zij echter geen bestaansrecht meer: ze is anachronistisch. Men denkt dat de *white cube* een neutrale plek is, maar ze is een historische constructie die een eigen esthetica naar voren draagt. Treffend is hoe O'Doherty de *white cube*, als orgelpunt van zijn kritiek, verwijt zélf een esthetisch object geworden te zijn. Het kunstwerk verliest zo alle plaats die het nodig heeft om tot zijn recht te komen. De omschrijving van O'Doherty van de *white cube* is zo treffend, dat ik hier plaats wil bieden aan dit lange citaat.

A gallery is constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church. The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls painted white. The ceiling becomes the source of light. The wooden floor is polished so that you can click along clinically, or carpeted so that you pad soundlessly, resting the feet while the eyes have at the wall. (...) The discrete desk may be the only piece of furniture. In this context a standing ashtray becomes a sacred object, just as the firehose in a modern museum looks not like a firehose but an esthetic conundrum. (...) Unshadowed, white, clean, artificial – the space is devoted to the technology of esthetics. Works of art are mounted, hung, scattered for study. Their ungrubby surfaces are untouched by time and its vicissitudes. Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of "period" (late modern), there is no time. (O'DOHERTY, 1986:15)

Binnen de kunstwereld geldt de *white cube*, met zijn witte muren, minimaal aanwezig meubilair en fluorescent tl-licht, als de ideale vorm van tentoonstellingsruimte. Hij is

terughoudend, karig bijna, hij biedt het kunstwerk alle ruimte, hij laat het kunstwerk alle visuele aandacht naar zich toe trekken, is louter ruimte, louter presentatie. Maar dit is slechts schijn, zegt O'Doherty: de *white cube* overmeestert en conditioneert het kunstobject. De *white cube* is niet langer context maar is zelf *content* geworden. De omgeving domineert het getoonde zodanig dat zij het centrum geworden is.

We have now reached a point where we see not the art but the space first. (O'DOHERTY, 1986:14)

De zogenaamde 'ideale' galerij interfereert met het kunstwerk, het wordt geïsoleerd van alles dat zou kunnen afleiden van het waarnemen ervan als kunst. De *white cube* is ontstaan uit reactie op de *salons*. In het 17^e-eeuwse Frankrijk waren *les salons* uitgelezen momenten om bijeen te komen en naar kunst te kijken, poëzie te lezen, muziek te beluisteren of over allerhande zaken te discussiëren. De manier waarop een kunstwerk toen getoond werd is echter, in onze ogen, verwerpelijk. Kunstcollecties werden getoond in huiskamers, het ene werk naast het andere: als behangpapier. Deze gedachte, dit soort kijken naar kunst is voor de hedendaagse toeschouwer ondenkbaar, pervers en gruwelijk. Gezien binnen zijn historische context was er geen sprake van inbreuk op de artistieke integriteit. Het kunstwerk in de negentiende was niet gesteld op een eigen private ruimte, het had geen *intimate bubble*³⁰. Elk werk was een opzichzelfstaande entiteit, compleet geïsoleerd van zijn geburen. De taxonomie binnen het werk zelf en het zware, vaak opzichtige kader er rond werd onmiddellijk begrepen door de bezoeker. Het autoritaire, in het oog lopende kader rond het schilderij was voldoende om het werk zijn soevereiniteit te verlenen. Het grensde het werk af. Hoe komt het dat werken steeds meer plaats nodig hadden, dat ze de *salons* ontgroeiden? Waarom noodzaakten ze compleet isolement? O'Doherty traceert de redenen hiervoor aan de hand van de schilderkunst. Deze kunstvorm heeft, in de expiratie van de moderne kunst, ongeziene fluctuaties gekend en bewerkstelligde een totaal ander manier van kunst bekijken. De rand van het schilderij in de negentiende eeuw construeerde zowel een fysieke grens voor de kunstenaar, als een psychologische afperking voor de toeschouwer. De wereld van het schilderij was gelimiteerd tot het opgespannen schildersdoek: de *picture plane*. Het schilderij is een venster van waaruit de toeschouwer binnenkijkt in een wereld. Het

30 Het begrip van de *intimate bubble* is afkomstig uit het werk van de Amerikaanse antropoloog Edward T. Hall (1914-2009). In zijn idee circuleren rond de mens verschillende concentrische cirkels die verschillende zones afbakenen: een publieke, sociale, persoonlijke en intieme ruimte. De ongewenste nabijheid van een persoon binnen een bepaalde zone bepaalt ons gevoel van welbehagen in een bepaalde situatie.

was voor de 19^e-eeuwse bezoeker geen probleem om de werken afzonderlijk te bekijken, het kunstwerk liep niet verder dan het kader groot was. Het klassieke perspectief dat een frontaal kijkende toeschouwer veronderstelde is hier de mogelijkheidsvoorwaarde voor het ophangen van werken als sardienen aan de muur. De wereld binnenin het schilderij kende, binnen de kunst van de 20^e eeuw, momenten van expansie, implosie, vervlakking, destructie en ravage. De wereld die op het doek werd geprojecteerd was niet langer een projectie van een bestaande werkelijke verhouding. Het doek toonde een verwrongen wereldbeeld. Het vraagstuk van de *picture plane* werkte tot in de twintigste eeuw door³¹. Verschillende kunstenaars probeerden het kunstwerk te ontheffen uit zijn functie van venster op de wereld. Als radicale breuk werd het doek niet louter ingevuld met de vlakke representatie van driedimensionale voorwerpen maar werd het vereenzelvigd met het tweedimensionale object dat het in essentie was. De grenzeloze ruimte van de *picture plane* werd gelijkgesteld met een platliggend object waartoe het doek transformeerde: Jasper Johns' vlaggen, Cy Twombly's 'Blackboard Paintings', Alex Hay's grote geschilderde lakens (O'DOHERTY, 1986:26). Het *salon* van de 19^e eeuw bleek onbruikbaar eenmaal kunstenaars binnen hun kader een wassende wereld brachten; om de uitbreidende wereld van het schilderij te brengen hadden de werken meer plaats nodig. De *white cube* maakte het mogelijk om elk werk ruimte te bieden waarbinnen het tot stand kon komen. Zoals reeds gezegd lijkt de galerij hierin op de religieuze ruimte. Zoals een seculier artefact in de kerk een religieuze sacramentele functie kan worden toegedicht zo verkrijgt een object het statuut van kunst wanneer het in de *white cube* geplaatst wordt. Volgens O'Doherty is de *white cube* een gesegegreerde ruimte: het kunstwerk wordt los gemaakt van zijn sociale, historische en emotionele voedingsbodem. Hierdoor verarmt de kunstwereld. O'Doherty vergelijkt de *white cube* met een tombe, een graf. De schat die erin opgeborgen ligt krijgt een soort eeuwigheid aangemeten, en verliest hierdoor zijn labiele sensorische capaciteit. In het tweede segment van *Inside the White Cube* verwoordt O'Doherty dat de institutionalisering van de *white cube* veroorzaakt wordt door de veronderstellingen van menselijke individualiteit.

Presence before a work means that we absent ourselves in favor of the Eye and the Spectator. (O'Doherty, 1986:9)

Onder het oog, *the eye*, verstaat O'Doherty de faculteit die zich louter en alleen tot het visuele verbindt. *The spectator*, de toeschouwer, is het leven van waaruit het Oog

31 Clement Greenberg wijdde aan het vraagstuk meerdere essays, waaronder het invloedrijke *Modernist Paintings* (1960).

zich onttrok. Rondwandeland in de *white cube* wordt het gekrioel en de bezieling van onze existentie genegeerd; het is verzwakt en verbleekt. De persoon die de *white cube* betreedt sterft: slechts *the eye* en *the spectator* blijven over. We reduceren onszelf tot een kijkend Oog, we herleiden onszelf tot datgene wat de *white cube* van ons verwacht: een toeschouwer. Zoals in de kerk, is het in de modernistische galerij niet toegestaan te eten, drinken, lachen, dansen. Deze ontwikkeling traceert O'Doherty op treffende wijze door ze te vergelijken met de Acropolis ten tijde van Plato, waar ook een dergelijk verbod gold. In de *white cube* mogen we niet *leven*. Het belichaamde subject dat zijn omgeving betekenis verleent en erdoor betekenis verkrijgt — zie § 1.2 — wordt verhinderd in de *white cube*. Dit leidt tot een eenduidige interpretatie van het kunstwerk, een opgedrongen oordeel, een ideologisch aangesmeerd inzicht. Simon Sheikh publiceerde in 2009 een artikel over de kritische reflectie van O'Doherty. In *White Cube Revisited* (2009) benadrukte Sheikh de relevantie die het pamflet van O'Doherty vandaag de dag nog steeds heeft.

(...) most galleries, museum, and alternative spaces still employ the white cube as the favoured modus operandi for exhibition-making — as the dominant model for showing art. Gallery spaces and museums are still white cubes, and their ideology remains one of commodity fetishism and eternal value(s). (SHEIKH, 2009)

Heeft de kritiek van O'Doherty gefaald? Lesage en Wudtke bemerken dat ondanks de kritiek van O'Doherty en het reactionaire protest van kunstenaars de *white cube* haar hegemonische positie behield. Bezwarend schrijven Lesage en Wudtke dat O'Doherty dan wel kritisch de *white cube* van een ideologie betichtte, maar dat hij desalniettemin onder zware invloed van diezelfde *white cube* stond. Onder het mom anti-ideologisch te zijn verviel O'Doherty immers zelf tot een ideologisch discours. Hoewel *Inside The White Cube* een historische ontwikkeling van de *white cube* lijkt te geven, is deze helemaal niet volledig. O'Doherty's essays doen namelijk volgens Lesage en Wudtke niet de moeite om de significante kunstscène buiten de *white cube* te bespreken. O'Doherty lijkt zich kritisch tegenover de *white cube* te stellen, maar hij faalt om buiten het kader van dit instituut te spreken. Hiermee bevestigt hij dat de *white cube* een onwrikbare positie heeft binnen het kunstlandschap: kunst buiten de *white cube* is geen kunst. De ideologie van de *white cube* bewijst zijn sterkte doordat zelfs zijn meest meedogenloze criticus aan haar ten prooi valt

(LESAGE&WUDTKE, 2010:13). In hun essay willen Lesage en Wudtke een nieuwe kritiek op de *white cube* formuleren.

In het essay *De documenta: het Rendez-vous met de Kunst* (1993) analyseert Frank Vande Veire de werking van het gekende vierjaarlijkse kunstevenement, *Documenta* in Kassel. Deze zomer is het weer zo ver. De draagwijdte, gewichtigheid en relevantie van dit gebeuren is me geheel duidelijk uit de toon waarop me door vrienden gevraagd wordt, niet *of ik* maar *wanneer ik* de pelgrimstocht naar Kassel onderneem. Het is ondenkbaar of toch in ieder geval onmogelijk goed te praten waarom ik niet zou gaan. Het probleem van Documenta, zo schrijft Vande Veire, is dat alles wat zij toont naar voren komt als 'belangwekkend' en 'hoogst relevant' (VANDE VEIRE, 1993:421). Alles wat in *Documenta* te zien is, is 'nu reeds historisch'. Het kunstwerk wordt in *Documenta* voortijdig *geconsacreerd*. Hierdoor wordt het beroofd van zijn *toekomstigheid*, de verschijning wordt het kunstwerk ontnomen. Nog voor het kunstwerk zich werkelijk tot kunstwerk kan maken werd het reeds opgenomen in de geschiedenis, een rigide canon waar betekenissen vastleggen en interpretatie uitsluitend op subjectieve grond kan.

De Documenta zegt: 'Het kunstwerk is gearriveerd, wij hebben het rendez-vous niet gemist. Wij beleven hier-en-nu, op dit eigenste moment, geschiedenis. (VANDE VEIRE, 1993:421)

Vande Veire is niet eenduidig negatief over *Documenta*. Hij wijst vooral op de rol die media spelen in de actualisering van de kunstwerken binnen dergelijke biënnales. Niets wordt nog aan zijn eigen ritme overgelaten, alles vervalt onverwijld in het '*gelijkvormige afstandsloze*'; een term die hij aan Heidegger ontleent. De bezoeker van *Documenta* weet wat er gaat gebeuren. De kunstwerken worden er geëtaleerd. Men roept op tot hysterisch medeleven, een intensieve beleving wordt van de bezoeker vereist.

Aan de hand van Maurice Merleau-Ponty, John Dewey en Daniel Buren (°1938) wil ik in dit segment kritiek verzamelen aan het adres van het museum vanuit het een filosofisch standpunt. Deze drie auteurs schrijven namelijk over de *genius loci* van het kunstwerk. Dit standpunt vertrekt vanuit de idee dat het kunstwerk verbonden is met de ruimte, de omgeving waarin het tot stand komt: de *genius loci*. Het is essentieel in de waarneming van het kunstwerk dat deze nog steeds verbonden is met zijn *genius*

loci. Het museum vinden zowel Merleau-Ponty als Dewey geen geschikte plaats voor het kunstwerk. Deze twee filosofen, maar ook de Franse kunstenaar Buren, gaan ervan uit dat het kunstwerk, wanneer het in het museum opgenomen wordt, een capaciteit verliest. Eerst licht ik de aanmerkingen van Merleau-Ponty toe, vervolgens behandel ik de commentaar van Dewey, en ten slotte kijk ik naar het artikel van Buren.

Il faudrait aller au Musée comme les peintres y vont, dans la joie sobre du travail, et non pas comme nous y allons, avec une révérence qui n'est pas tout à fait de bon aloi. (...) Nous sentons bien qu'il y a déperdition et que ce recueillement de nécropole n'est pas le milieu vrai de l'art, que tant de joies et de peines, tant de colères, tant de travaux n'étaient pas destinés à refléter un jour la lumière triste du Musée. (MERLEAU-PONTY, 1960:100)

Maurice Merleau-Ponty uit in *Le Langage Indirect et les Voix du Silence* (1960) kritiek op de musea. Het kunstwerk wordt volgens hem in een schijn geplaatst, als fetisj van kapitalistische ruil. Kunstwerken worden daardoor geïsoleerd van hun sociale functie en van de historische en persoonlijke context van de levende problemen van de kunstenaar (MERLEAU-PONTY, 2003:100). Merleau-Ponty bemerkte dat het werk in musea steeds in *retrospect* gepresenteerd wordt en niet als een steeds verder evoluerend object, als vloeiend deel van een ontwikkeling, als een schakel in een onderzoek. Het schilderen bestaat volgens hem eerst en vooral in de schilder die aan het werk is, in het museum wordt het schilderen zelf ondergeschikt aan het resultaat (*ibid.*). De nadruk op historiciteit in de musea moet plaats maken voor een werkelijke, cumulerende en levende historiciteit. Het museum zorgt er immers voor dat de schilder (of ruimer gezien: de kunstenaar) mysterieus en onbereikbaar wordt voor de toeschouwer (Iets gelijkaardigs schrijft ook Dewey in *Art as Experience*, zie verder). Het oeuvre wordt op een voetstuk geplaatst, het leven van de kunstenaar wordt een biografische noot in de catalogus. Merleau-Ponty benadrukt dat musea een recente uitvinding zijn en enkel in het moderne Europa terug te vinden zijn. Ondanks deze onvolwassenheid hebben musea een penetrante invloed op kunst. Ze bepalen wat als kunst ervaren wordt en wat niet. De beleving van kunst zoals deze door musea bewerkstelligd wordt is uitgesloten voor André Malraux (1901-1976). Hij beweert in het essay *Le Musée Imaginaire* (1947) dat in het verre oosten de idee om kunst in een museum te plaatsen ondenkbaar is. Contemplatie van een artistiek werk is

onmogelijk in de huidige setting van de museale ruimte (DE PREESTER, 2010:15). Een schilderij mag niet tussen andere gehangen worden, maar vraagt — en in het oosten krijgt het dat ook — een aparte ruimte. Het museum dwingt tot een nieuwe relatie met het kunstwerk, een nieuwe verhouding. In deze nieuwe relatie wordt het kunstwerk ontdaan van zijn functie. Het kunstwerk is steeds een metamorfose geweest, een verbeelding van datgene wat bestaat (natuur, mens) en datgene wat niet bestaat (religie, fictie). Het museum heeft geen eerbied voor de verhalende kracht en inhoud van de werken, zegt Malraux. Alle werken worden naast elkaar geplaatst, als dingen.³² Het museum is vooral aangepast aan schilderkunst en kleine beeldhouwwerken, enkel wat draagbaar is vindt zijn weg naar het museum. Merleau-Ponty pleitte voor een andere instelling, dat het stevig verankerde gestructureerde bureaucratische instituut van gebouwen, ambtenaren, geld en macht achter zich zou laten. Hij betoogt dat een museum een *Stiftung* moet zijn, een begrip dat hij aan Edmund Husserl, uit diens *Philosophie der Arithmetik: Psychologische und logische Untersuchungen* (1891), ontleend heeft. De instelling moet een creatieve formatie zijn van een culturele betekenis die een blijvend dynamisch onderzoek mogelijk maakt (JOHNSON, 1993:24). Deze *Stiftung* is een vruchtbaar moment, dat singulier en van voorbijgaande aard is, maar nooit ophoudt geweest te zijn. Een museale instelling moet de belofte van zulke gebeurtenissen inhouden, en niet gewoon historische gebeurtenissen conserveren die daardoor hun oorspronkelijkheid verliezen. In het huidige museum, schrijft Merleau-Ponty, worden werken opgebaard, ze verliezen hun cumulerende en levende historiciteit. Het museum moet niet toezien op het behouden van werk, maar op het tonen van kunst, waardoor het in alle vrijheid kan bewegen en evolueren.

L'unité de la peinture, elle n'est pas seulement au Musée, elle est dans cette tâche unique qui se propose à tous les peintres, qui fait qu'un jour au Musée, ils seront comparables, et que ces feux se répondent l'un à l'autre dans la nuit. Les premiers dessins aux murs des cavernes posaient le monde comme « à peindre » ou « à dessiner », appelaient un avenir indéfini de la peinture, et c'est ce qui fait qu'ils nous parlent et que nous leur répondons par des métamorphoses où ils collaborent avec nous.
(MERLEAU-PONTY, 1960:76)

32 Het essay van Malraux werd nog verder uitgewerkt door de kunsttheoretici Douglas Crimp en Rosalind Krauss (DZIEKAN, 2012:64).

Merleau-Ponty onderscheidt twee soorten historiciteit. De ene is ironisch en artificieel: er wordt gedacht in een dialectisch proces waarbij elke periode zich afzet tegen de voorgaande. De tweede historiciteit is dynamisch en wordt steeds opnieuw geconstitueerd. Het is deze 'levende' historiciteit die in het museum gevierd en getoond moet worden.

Mais l'autre, sans laquelle la première serait impossible, est constituée et reconstituée de proche en proche par l'intérêt qui nous porte vers ce qui n'est pas nous, par cette vie que le passé, dans un échange continu, nous apporte et trouve en nous, et qu'il continue de mener dans chaque peintre qui ranime, reprend et relance à chaque œuvre nouvelle l'entreprise entière de la peinture. (MERLEAU-PONTY, 1960:75)

Kunst bestaat in de eerste plaats uit de kunstenaar die aan het werk is. Dit aspect wordt in het museum ondergeschikt geacht. In het museum vormt schilderkunst een moment, terwijl het eigenlijk bestaat uit singuliere momenten die een samengesteld geheel vormen.

Ook de Amerikaanse pragmatist John Dewey stelt deze gebrekkigheid van de musea aan de kaak in *Art as Experience*. In het eerste hoofdstuk waarschuwt hij ons voor de misleidende kracht van musea. Net zoals Brian O'Doherty noemt hij onze hedendaagse musea gesegregeerde ruimtes (DEWEY, 2005:6).

The contents of galleries and museums testify of the growth of economic cosmopolitanism. The mobility of trade and of populations, due to the economic system, has weakened or destroyed the connection between works of art and the genius loci of which they were once the natural expression. (DEWEY, 2005:7)

Het museum of de galerij beïnvloedt hoe we een kunstwerk ervaren. Het kunstwerk komt in een ruimte terecht waar het, volgens Dewey, niet voor bedacht werd. Het museum is in die zin vreemd aan het kunstwerk. In de eerste instantie is dit niet problematisch: de toeschouwer kan deze informatie zelf aanvullen. Maar het museum doet meer dan alleen het kunstwerk onttrekken aan zijn natuurlijke habitat: het plaatst het op een piëdestal. Op die manier verliest het kunstwerk het aura dat er

eigen aan was. De context van zijn *genius loci* wordt volledig overmeesterd door de *white cube*.

As works of art have lost their indigeneous status, they have acquired a new one – that of being specimens of fine art and nothing else.

(DEWEY, 2005:8)

Dit statuut is problematisch, omdat we hierdoor vergeten dat het kunstwerk ontstaan is in een alledaagse omgeving. Onze perceptie van kunstwerken in een museum is alsof zij niet enkel getoond worden in een museum, maar specifiek voor deze situatie gemaakt zijn. We vergeten dat kunstwerken ontstaan zijn in alledaagse omstandigheden en dat de kunstenaar met ons op die manier verbonden is. Door dit isolement verliezen kunstwerken hun capaciteit om de mens te laten zien dat hun inhoud ook toegepast kan worden in het alledaagse leven. Musea mogen de alledaagse oorsprong van het kunstwerk niet verhullen. Het kunstwerk ontstaat in het dagelijkse leven, functioneert binnen een welbepaalde context en is geworteld in een cultuur. Door het kunstwerk op een piëdestal te plaatsten krijgt het een soort verheven status aangemeten, waardoor het deze eigenschappen verliest. Kunst wordt gezien als excentriek, esoterisch, onafhankelijk. Dit komt ook omdat de kunstenaar opzij geschoven werd door de *mainstream* en steeds meer gemarginaliseerd werd. De kunstenaar integreerde steeds minder en minder in het sociale milieu, wat resulteerde in een esthetisch individualisme. Om zichzelf te separeren van economische trends voelt de kunstenaar zich verplicht zijn differentie van de rest van de andere mensen te overdrijven: de kunstenaar wordt een excentriekeling. Hierdoor wordt het kunstobject nog meer een esoterisch, verheven object.

De Franse kunstenaar Daniel Buren schreef een essay over het atelier van de kunstenaar: *The Function of the Studio* (BUREN, 1979). Hierin reflecteert hij over de dichotomie die bestaat tussen de twee 'ruimtes' van het kunstwerk. Enerzijds ontstaat het werk in het atelier. Het atelier is het eerste *kader* van het werk, de eerste plek waar het gezien en bekeken wordt: *its place*. Hier zijn alle verwijzingen naar zijn betekenis expliciet aanwezig of traceerbaar (het schetsboek van de kunstenaar, studies, maquettes). Het museum of de galerij is het tweede kader van het werk, het is de ruimte waar het in terechtkomt: *a place*. In de keuze tussen deze twee ruimtes wordt het werk geconfronteerd met twee tekortkomingen. Het museum, *a place*, is niet zijn eigen plek (*its place*). Het hoort er niet thuis, zijn aanwezigheid is er

onttrokken aan heel zijn eigen context. *A place* biedt het kunstwerk wel de mogelijkheid om zich te tonen, om plaats te hebben: *to take place* (BUREN, 1979). Dit 'plaats hebben' van het kunstwerk is essentieel om van het kunstwerk werkelijk een kunstwerk te maken. Hoewel het museum een vreemde omgeving is, heeft het deze nodig om werkelijk te zijn. Het 'tot stand komen' van het kunstwerk is ook terug te vinden bij Hans-Georg Gadamer, meer bepaald in *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Kunst is een spel tussen kunstwerk en kunstenaar en ook tussen kunstwerk en toeschouwer. Gadamer probeert, 15 jaar na het verschijnen van zijn hoofdwerk *Wahrheit und Methode*, in het geschrift over schoonheid de tegenstelling tussen de klassieke kunsten en de hedendaagse kunst te overbruggen (GADAMER, HEITMEIJER & WIDDERSHOVEN, 2010:83). Kunst overstijgt de persoonlijke vermogens, het is een spel: tussen kunstenaar en kunstwerk, tussen kunstwerk en kunstenaar en tussen toeschouwer en kunstwerk. Het kunstwerk bestaat volgens Gadamer niet buiten het spel: buiten de activiteit van spelers en toeschouwers is er geen esthetische ervaring. De identiteit van het kunstwerk is datgene wat in de ervaring, de belevenis van het kunstwerk (*das Erlebnis*), tot stand gebracht wordt. Wat Dewey als *an experience* omschrijft, en wat in het eerste deel uitvoerig besproken werd, heet bij Gadamer een eigenlijke hermeneutische ervaring. De belevenis, volgens Gadamer, is echter steeds bepaald door de presentatie van het werk, *die Darstellung*. De toeschouwer leert van het kunstwerk net zozeer als dat het kunstwerk gevormd wordt door de toeschouwer. In de hermeneutische ervaring wordt de toeschouwer gewijzigd. Een echt verstaan heeft pas plaats wanneer er sprake is van een *horizonsversmelting*. Een situatie moet 'gelezen' worden. Hetgeen waargenomen wordt kan pas in de context waartoe het behoort, in het licht van andere handelingen en gedachten, echt verstaan worden (VAN DEN BOSSCHE: 2003:44). In de woorden van Gadamer:

De identiteit van het kunstwerk is niet door een of andere classicistische of formalistische definitie gegarandeerd, maar wordt gestand gedaan door de wijze waarop we de opbouw van het kunstwerk zelf als taak op ons nemen. (GADAMER, HEITMEIJER & WIDDERSHOVEN, 2010: 42)

Dewey wees op de alledaagsheid van het kunstwerk, over de vervlochtenheid tussen context, perceptie en omgeving. De esthetische ervaring primeert, zoals reeds benadrukt, over het object zelf. Het kunstwerk is niet het materiële object, maar de ervaring ervan. In het museum verliest het kunstwerk deze waarneembare capaciteit en eigenschappen. Merleau-Ponty betichtte het museum ervan in deze capaciteit een

dwingende macht uit te oefenen op het kunstwerk maar ook op de toeschouwer die niet het ware kunstwerk te zien krijgt maar een a-historisch object. Zowel Buren als Gadamer erkenden het belang van de waarneming van het kunstwerk: dit moet, letterlijk, plaats hebben. Buren benadrukte dat de plaats waar dit plaatshebben zich voltrekt een vreemde lokaliteit voor het kunstwerk is, maar dat het kunstwerk in zijn eigen omgeving niet tot stand kan komen.

Ik heb reeds enkele kunstenaars en denkers aangehaald die in de jaren zestig en zeventig kritisch waren ten overstaan van de werking van het museum en galerijen. Verschillende kunstenaars richtten zich met hun oeuvre op de dichotomie tussen kunstwerk en kunstwereld. Met hun werk wilden ze het toenmalige bestel aanklagen, affronteren, choqueren of incrimineren. Deze deconstructieve anti-kunst staat centraal in *Deconstructing Installation Art* (2006) van Graham Coulter-Smith. Coulter-Smith gebruikt de term deconstructieve kunst om het esthetische discours van Peter Bürger in *Theory of the Avant-Garde* (1947) te benoemen. Volgens Coulter-Smith kent deconstructieve kunst drie generaties. Deconstructieve kunst begon met het grensoverschrijdende werk van Marcel Duchamp, Dada en Surrealisme. In de tweede helft van de 20^e eeuw is dit verder uitgewerkt via uiteenlopende kunstuitdrukkingen: Nouveau Realisme, Fluxus, Pop Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art, performance en conceptuele kunst. Een derde generatie van deconstructieve kunstenaars vindt Coulter-Smith in de late jaren zeventig en tachtig: Cindy Sherman³³ (°1954), Barbara Kruger³⁴ (°1945), David Salle³⁵ (°1952), en anderen. In de hedendaagse installatiekunst komen de elementen van deze drie deconstructieve generaties samen. Het deconstructieve aspect, dat Coulter-Smith omschrijft aan de hand van het werk van Peter Bürger, houdt in dat traditionele aspecten in het kunstwerk herdacht en bevraagd worden. Wanneer het kunstobject vervangen wordt door een installatie, die op zichzelf niet tastbaar is — ik denk bijvoorbeeld aan Vito Acconci's *Service Area*³⁶ — , wordt de waarde van het kunstobject, dat binnen de kunstwereld tot verkoopbaarheid dreigde gereduceerd te worden, in vraag gesteld. De Belgische kunstenaar Marcel Broodthaers (1924-1976) probeerde de macht en potentie van het museum te nuanceren of zijn werking te parodiëren in verschillende installaties.

33 Amerikaanse fotografe en regisseur. Gekend om haar conceptuele portretten.

34 Amerikaanse kunstenaar. Gekend om haar zwart-witfoto's die met slogans overdrukt worden.

35 Amerikaanse schilder.

36 Dit werk was Acconci's bijdrage tot de conceptuele tentoonstelling *Information* in het MoMa in 1970. Acconci liet, voor de duur van de tentoonstelling, alle post doorsturen naar het museum, waar deze verzameld werd in een glazen container. Elke ochtend trok Acconci naar het museum om er zijn post op te halen.

An exhibition decontextualizes an art object and recontextualizes it within a gallery or museum which, in turn, becomes the social arbiter of its meaning. (RAN, 2009:175)

Broodthaers probeerde in de installatie *La Salle blanche*³⁷ (1975) dit proces te omzeilen. Het werk, dat hij een jaar voor zijn dood maakte, bestond uit een reconstructie van zijn eigen huis. De kamers waren helemaal leeg en muren en plafonds waren volgeschreven met termen uit de kunstpraktijk en geschiedenis. — *toile, eau, musée, oeil, composition* — De woorden riepen beelden op die niet aanwezig waren, de bezoeker werd verplicht deze beeldenstroom zelf te cureren in zijn/haar eigen geest. De narratieve betekenis van het werk is bijgevolg volledig afhankelijk van de bezoeker die een symbiotische, kortstondige relatie met het werk aangaat. Het museum wordt volledig van haar functie ontzet. De institutionaliserende macht van het museum parodieerde Broodthaers in zijn fictieve museumtentoonstellingen (1968-1972). Deze werken parodieerden de natuur en handelingswijze van het museum, het *curationale* proces en de epistemologische classificatie van het kunstwerk. Een van deze eerste conceptuele musea was het *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle*. Dit museum had noch een permanente collectie, noch een locatie. De eerste opening geelk een happening: Broodthaers was exposant, directeur, gids en suppoost tegelijkertijd. In totaal volgden een tiental edities. Deze museum-installaties werden autonome kunstwerken. In een editie verzamelde hij 266 objecten die de beeltenis van een adelaar droegen: fossielen, sigarendozen, wijnflessen, kunstobjecten,... (RAN, 2009:175). Alle tentoongestelde objecten kregen een nummer en een label waarop te lezen was: "Ceci n'est pas un objet d'art"³⁸. Hoewel niet elk object in de tentoonstelling een kunstwerk was — enkele objecten kwamen wel uit gerenommeerde kunstcollecties, maar het overgrote deel was een samenraapsel van curiosa uit de privécollectie van Broodthaers — werd het geheel wel als een kunstwerk gezien. Omdat het een geheel vormde binnen een erkend instituut kregen de objecten plots het ambigue statuut van kunstwerk aangemeten: het is deze bedrieglijke capaciteit die Broodthaers wilde belichten. De slagkracht en invloed van een museum kan een nietsvermoedend publiek misleiden en voorliegen. Duchamp en Kosuth bekritiseerden ook reeds de esthetische normen en waarden die bepalen wat een

37 Zie afbeelding 23a en 23b, in bijlage.

38 Een verwijzing naar Magritte's schilderij 'La trahison des images' (1928)

kunstwerk is. Het ontologische verschil tussen een kunstwerk maken, en er een tonen, viel naar aanleiding van hun werk volledig weg. Het werk van Duchamp stevende af op een radicale breuk met een oud paradigma. Termen waarmee over kunst gesproken werd, werden onbruikbaar, ze dienden gewijzigd en verworpen te worden. Duchamp bracht een radicale democratisering teweeg in de kunsttheorie. Door de machtige positie van de toeschouwer in de bepaling en interpretatie van het werk krijgt de leek een evenwaardige positie als de professionele kunstcriticus en de kunstenaar zelf. De Belgische kunstfilosoof Thierry de Duve schrijft in *Kant after Duchamp* deze problematiek uit. Hij richt zich op het bestaan van een antinomie binnen de hedendaagse kunstfilosofie (HERWITZ, 1998:142). Deze antinomie kan, volgens de Duve enkel opgelost worden door een terugkeer naar het denken van Immanuel Kant. Wat is deze antinomie nu precies? De Duve ziet binnen de kunsttheorie twee bepalingen, twee richtingen. Hoewel deze allebei plausibel zijn, zijn ze onderling onverenigbaar en dispaaraat. De antinomie centraliseert zich rond de vraag 'Wat is kunst?'. Enerzijds wordt deze vraag gesteld over het werk van kunstenaars als bijvoorbeeld Jackson Pollock (HERWITZ, 1998:143). De receptie van diens werk centraliseert zich rond de vraag of het werk in kwestie een schilderij is en of het een esthetische waarde bezit. Als op beide vragen positief geantwoord wordt, kan besloten worden dat het werk een kunstwerk is. Anderzijds zijn er ook kunstenaars als Marcel Duchamp, wiens werk op een volledig andere manier benaderd wordt. Duchamp werkte immers innoverend op alle vlakken, niet uitsluitend op het vlak van medium. Zijn werk eiste een volledig andere benadering. De receptie van het werk is niet langer gevormd door de bepaling van het medium of de artistieke discipline (is dit een schilderij, beeldhouwwerk,...) en al helemaal niet meer over de esthetische waarde of kwaliteit van het werk. De bevraging van het werk van Duchamp richt zich meteen op de hoofdvraag, namelijk: is dit kunst? Er zijn dus twee gevallen, twee kwesties, twee mogelijke pistes over kunst. Er zijn die gevallen waar dingen kunst zijn wanneer iets tot een bepaalde categorie behoort (schilderij, beeldhouwwerk, muziekstuk,...) en als het binnen die groep een zekere esthetische waarde heeft. Maar daarnaast zijn er ook die gevallen die kunst zijn ongeacht de categorie waartoe ze behoren en ongeacht de esthetische kwaliteit die ze wel of niet bezitten. De Duve spreekt hier over 'Kunst voor Duchamp' (*Art before Duchamp*) en 'Kunst na Duchamp' (*Art after Duchamp*). Het oeuvre van Duchamp zorgde volgens Thierry de Duve voor een radicale aanpassing. De werken van Duchamp zijn een kentering binnen de kunst. Duchamp heeft de perceptie en productie van kunst dermate gewijzigd, dat hij de betekenis van schilderen en, ruimer gezien, kunst hervormde.

His talionism was directed only against his own failure. But his ironism was such that painting after Duchamp, as if nothing had happened, became precisely impossible to anyone who had the ambition but perhaps not the talent of Picasso or Matisse. To paint after Duchamp means to paint in the hostile conditions set up by industrialization. Duchamp cannot be made responsible for those conditions; he simply showed them, and herein lies his genius. (DE DUVE, 1996:167)

De readymades van Duchamp tonen wat kunst in de meest absolute zin kan betekenen. *Fountain* belichaamt het modernistische kunstbegrip, het gaat de disciplinaire beperkingen van een medium uit de weg en richt zich volledig op het wezenlijke moment van de benoeming (HOPKINS, 2002:255). Wanneer Duchamp zijn urinoir kunst noemt, bevestigt hij kunst als principe dat zich buiten de beperkende vereisten van smaak en vorm begeeft. Dit nominalisme vindt zijn oorsprong in Duchamps eigen uitspraken. Als verdediging van *Fountain* lezen we in *The Blind Man* Duchamps verantwoording:

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He chose it. (DUCHAMP, 1917:5)

De artistieke ingreep bij *Fountain* is niet vormelijk, maar inhoudelijk van aard. Er wordt een nieuwe gedachte voor een bestaand object bedacht. Vele kunstenaars en theoretici hebben dit nominalisme gebruikt als verklaring voor post-duchampiaanse, conceptuele kunst. Volgens de conceptuele kunstenaar Joseph Kosuth (°1943) veranderden de readymades het karakter van de kunst: deze was niet langer vormelijk van aard maar werd nu functioneel. Deze verandering van voorkomen naar voorstelling is het begin van de moderne en conceptuele kunst. (KOSUTH, 1991:18)

Museums lift objects out of the flow of experience and reclassify and repack them as fine art objects and valuable cultural artifacts. Museums engage in brokering art works through their strategic inclusion or exclusion in exhibitions, catalogues and other illustrative supplements capable of constructing meaning according to different epistemological

agendas or perspectives — political, historical, economic, spiritual, aesthetic or popular. (RAN, 2009:176)

Marcel Broodthaers toonde de institutionele autoriteit en macht van het museum die betekenis toewijst en verdeelt. Deze betekenisgeving is in de eerste plaats niet belangeloos maar ook, en dit is een groter vergrijp, niet uitsluitend gekoppeld aan de integriteit van het kunstobject. Hierdoor is het onderscheid tussen de kunstenaar en curator moeilijker te maken. De traditionele arbeidsverdeling: de curator selecteert en stelt tentoon. Wat de kunstenaar produceerde, vervaagt in het hedendaagse kunstlandschap steeds meer en meer (GROYS, 2009). Het maken van een hedendaags kunstwerk wordt vaak omschreven als het tonen van iets als kunst. De Duitse kunstcriticus Boris Groys (°1947) schreef een interessante uiteenzetting over het tanende onderscheid tussen kunstenaar en curator. In *The Politics of Installation* stelt hij dat de hedendaagse kunst een tentoonstellingspraktijk geworden is. Voorheen was het onderscheid tussen curator en kunstenaar gemakkelijk te maken; de een toonde wat de ander gemaakt had. Dit ontologische onderscheid is nu aan het vervagen door de opkomende tentoonstellingspraktijk. Hedendaagse kunst is het tonen van dingen als kunst, een actie die voorheen gereserveerd was voor de curator. Het onderscheid blijft echter behouden wanneer we het verschil tussen tentoonstelling en installatiekunst aanscherpen. Een tentoonstelling is een accumulatie van kunstwerken. De kunstwerken worden getoond naast elkaar, ze zijn er om naar te kijken. De tentoonstellingsruimte existeert als een neutrale, publieke, urbane ruimte. De bezoeker wandelt doorheen de tentoonstelling als een wandelaar — laat ons hier ook denken aan de flaneur van Walter Benjamin. De bezoeker blijft buiten het werk, het kunstwerk vindt plaats voor zijn/haar ogen. Het is in dit geval een kunstobject dat door een subject bekeken kan worden. Het kunstwerk wordt getoond in de tentoonstellingsruimte: deze is leeg en neutraal. De functie van het museum is het toegankelijk maken van het kunstwerk. Boris Groys verwijst hier naar de etymologische betekenis van curator: genezer³⁹. Het ontbreekt het kunstwerk aan de nodige vitaliteit om zichzelf te tonen. Het is een hulpeloos object waar de aandacht op gevestigd moet worden, wil het opgemerkt worden. De curator geneest dus het kunstwerk, maar, met een begrip van Derrida: het is een *pharmakon* (Grieks voor geneesmiddel). Hoewel de curator het kunstwerk geneest, draagt hij ook bij aan de ziekte. De curator vindt zijn wortels binnen een iconoclastisch koloniaal verleden, waarin artefacten uit vreemde culturen van hun religieuze betekenis werden ontdaan

39 <Latijn: curare. De vertaling naar genezer is echter geforceerd, beter is: verzorger, organisator, voogd.

en als 'schone' objecten werden verzameld. Deze collecties, die ontstonden in de 18^e eeuw, van allerlei functionele objecten werden gedecontextualiseerd en kregen een statuut als designobject. De moderne kunstenaars benoemden hun kunstwerk tot autonome entiteiten. Hun werk was autonoom van de publieke opinie en van het smaakoordeel. Hoewel kunstenaars deze vrijheid verwierven bleef die beteugeld wanneer het kunstwerk in het museum werd getoond. De curator bleef immers verantwoordelijk, hij was steeds aansprakelijk voor de kunstwerken die getoond werden en het esthetische paradigma dat daarmee samenhangt. De curator staat steeds tussen kunstwerk, kunstenaar en toeschouwer. Boris Groys beweert dat hierdoor de kunstmarkt gunstiger is voor het kunstwerk dan het museum, aangezien werken daar de kans krijgen zich als singuliere entiteiten te presenteren — al worden ze daar wel tot koopwaar gereduceerd.

De dichotomie tussen wat zich buiten de kunstwereld bevindt (het sociale en politieke) en de waarde van het kunstwerk (zoals deze beschermd wordt en ontstaat in de *white cube*) is kenmerkend voor de kunst. In het volgende hoofdstuk wordt de macht van de *white cube* omschreven als een dispositief, een term die ik aan Foucault ontleende. In het laatste hoofdstuk zal de dichotomie tussen kunstwerk en wereld, die door bovenstaande critici problematisch geacht wordt, als hoeksteen binnen de installatiekunst gepresenteerd worden.

2.4 Het dispositief van de white cube

De ideologie van de *white cube* die in de voorbijaande hoofdstukken werd toegelicht wil ik in dit laatste stuk benoemen als dispositief. Het is mijn bedoeling om zo af te stappen van de negatieve connotatie van macht en misbruik. Hoewel het dispositief zijn oorsprong niet vindt in het oeuvre van de Franse filosoof Michel Foucault, is de term onlosmakelijk met zijn werk verbonden. Ik vind er een omschrijving van in het interview met Alain Grossrichard in *The Confessions of the Flesh* (FOUCAULT & GORDON, 1980:194-198).

What I'm trying to pick out with this term is, firstly, a thoroughly heterogenous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions — in short, the said as much as the unsaid. Such are the elements of the apparatus. The apparatus itself is the system of relations that can be established between these elements. (FOUCAULT & GORDON, 1980:194)

Naar aanleiding van de verschijning van het eerste deel van *L'histoire de la sexualité* (1976) vraagt Grossrichard naar de betekenis van de term dispositief. Foucault schrijft in *L'histoire de la sexualité* dat de repressie-hypothese — zoals hij deze naar voren bracht in zijn andere werk — te beperkt is. Foucault behandelt het onderwerp, seksualiteit, op een volledig andere manier. Hij spreekt niet over een biologie, geschiedenis of wetenschap van seksualiteit, maar hij praat over het dispositief van seksualiteit. Grossrichard wil meer weten over deze term. Foucault antwoordt dat het dispositief in de eerste plaats een set is van heterogene elementen, het bestaat uit discours, instituten, architectuur, wetten, administratieve maatregelen, en wettelijke, filosofische, morele uitspraken. Het dispositief zelf zijn de relaties die tussen deze elementen bestaan. Zo past een bepaald discours binnen een bepaald instituut. Maar deze relaties zijn veranderlijk, een instituut verandert van discours, van architectuur, van administratie. Administratie wordt afgesteld op een bepaalde filosofie, economie of klimaat. Het dispositief correspondeert met een historisch moment, het is steeds gesitueerd in een specifieke periode; het antwoordt op een concrete en dringende nood: het heeft een strategische functie. Het dispositief bestaat uit een dubbel proces. Enerzijds veroorzaakt het dispositief ofwel een resonantie ofwel een contradictie met andere effecten. Hierdoor wordt het dispositief steeds herwerkt en bewerkt. Foucault

spreekt hier over functionele overdeterminatie. Anderzijds worden de negatieve effecten van een dispositief getransformeerd naar positieve effecten. In het hier hoger genoemde interview vraagt Grossrichard naar het onderscheid tussen *épistèmè*, een term die Foucault in zijn ouder werk gebruikt, en dispositief, dat enigszins eenzelfde functie lijkt te vervullen. Foucault antwoordt dat het dispositief ruimer gezien moet worden dan het *épistèmè*: het *épistèmè* is een specifiek discursief dispositief. In retrospectie definieert Foucault *épistèmè* als een strategisch dispositief dat het onderscheid maakt tussen datgene wat we wetenschappelijk noemen en datgene wat niet-wetenschappelijk is. Het bepaalt welke uitspraken aanvaardbaar zijn binnen een wetenschappelijk kader en welke niet. Het dispositief is altijd een relatie, een verhouding tussen macht en kennis. Kennis ontstaat uit de macht en conditioneert haar tegelijkertijd. Het *épistèmè* is dus een onderdeel van het dispositief. Zowel Gilles Deleuze als de Italiaanse politieke filosoof Giorgio Agamben (°1942) hebben zich over de vraag gebogen wat de term dispositief nu precies inhoudt. Deleuze omschrijft het dispositief als een wirwar van lijnen, een multilineair ensemble (DELEUZE, 1992:159). Het dispositief is samengesteld uit verbindingen, die allemaal een verschillende natuur en aard hebben. Deze lijnen verbinden heterogene elementen, ze maken kennis, macht en subjectiviteit mogelijk. Deleuze onderscheidt vijf verschillende lijnen, die elk iets anders teweegbrengen. Als eerste zijn er de lijnen van zichtbaarheid, die bepalen wat zichtbaar is. Ten tweede zijn er lijnen van verkondiging, die bepalen wat besproken kan worden. Deze eerste twee lijnen bepalen samen in welke mate iets gecensureerd kan worden: wat gezegd mag worden over wat men ziet. Een derde soort lijnen zijn de lijnen van macht, die de verhouding tussen zien en zeggen bepalen. De machtsrelatie die ze doen ontstaan, bepaalt de reikwijdte van onze kennis. De vierde soort lijnen zijn deze van subjectificatie, die de dimensie van het zelf bepalen. Het zelf valt dus niet samen met de kennis die het bezit, noch met de macht die het uitoefent of de macht waaraan het onderworpen is. Het subject, het zelf, ontstaat in de ontsnapping aan macht en kennis. Het zelf kan echter niet ontsnappen aan het dispositief; wanneer het zich loslaat van bepaalde machtsrelaties doet het automatische nieuwe ontstaan. Een vijfde en laatste soort lijnen die Deleuze onderscheidt zijn breuklijnen: zij doen een bepaald dispositief uiteenvallen, desintegreren. Giorgio Agamben definieert de term in drie kenmerken (AGAMBEN, 2009:2). Als eerste omschrijft hij, net als Deleuze, het dispositief als een heterogeen ensemble van allerlei linguïstische en niet-linguïstische elementen. Als tweede is het dispositief steeds een concrete strategie en is het steeds gepositioneerd binnen een machtsrelatie. Het dispositief ontstaat op het snijpunt tussen macht en kennis. Agamben werkt in zijn essay een genealogie van de term uit, vooreerst binnen

het werk van Foucault zelf en vervolgens binnen een bredere historische context. Een eerste gebruik van de term vindt Agamben terug in het werk *L'archéologie du savoir* (1960). Hierin spreekt Foucault niet letterlijk over het dispositief maar wel over *positivité*, een etymologisch broertje van dispositief (AGAMBEN, 2009:5). Foucault laat echter ook hier na om de term duidelijk te omschrijven. Agamben ontdekte dat Foucault de term ontleende aan het werk van zijn leermeester, Jean Hyppolite (1907-1968), die schreef over Georg Wilhelm Friedrich Hegel. In *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel* omschrijft Hyppolite de historische elementen (regels, wetten, instituten) die het individu opgedragen zijn door een externe macht als *positivité*. Deze *positivité* is volledig geïnternaliseerd: we zijn er ons niet van bewust. Deze omschrijving van *positivité* komt in grove lijnen overeen met het latere dispositief. Agamben merkt op dat dispositief in het dagelijkse taalgebruik drie betekenissen kent. De term wordt in een juridische, een technologische en een militaire context gebruikt:

[1] A strictly juridical sense: "Apparatus is the part of a judgement that contains the decision separate from the opinion." That is, the section of a sentence that decides, or the enacting clause of a law. [2] A technological meaning: "The way in which the parts of a machine or of a mechanism and, by extension, the mechanism itself are arranged." [3] A military use: "The set of means arranged in conformity with a plan." (AGAMBEN, 2009:7)

Deze drie domeinen zijn aanwezig in het denken van Foucault. Om tot een duidelijk begrip te komen ontleedt Agamben de term verder op een genealogische manier. De Latijnse term *dispositio*, waarvan het Franse dispositief afgeleid is, is volgens Agamben op complexe wijze semantisch verbonden met het theologische *oikonomia*. In het licht van deze theologische genealogie krijgt het dispositief een betekenisvolle lading. De term wijst datgene aan waarin en waardoor men bestuurt, *gouvernementalité* uitoefent, los van alle funderende subjectiviteit. Agamben breidt deze definitie, het domein van het dispositief, samenvattend verder uit: alles wat enigszins de capaciteit bezit om de gebaren, het gedrag, de meningen, het discours van mensen vast te leggen, oriënteren, bepalen, onderscheppen, modelleren, controleren, noemt Agamben dispositief. Deze definitie werkt hij verder uit in een dualisme. Hij onderscheidt twee klassen van dingen: levende dingen en dispositieven. Daartussen bestaat het subject, dat zich in een strijd losmaakt van het vormgevende dispositief en het vegeterende

levende. Agambens essay biedt vele interessante inzichten waarmee verder de term dispositief bepaald kan worden. Hij wijst bijvoorbeeld op een overeenkomst met een term gebruikt door Heidegger in *Die Technik und die Kehre* (1962), waar deze over de essentie van de technologie nadenkt. De wezenlijkheid van onze technologische wereld noemt Heidegger het *Gestell*. Het *Gestell* is de modus geworden van de menselijke existentie. Techniek wordt dus niet omschreven als een middel gericht op een bepaald doel, maar als de wezenlijke bedding van het bestaan. *Gestell*, letterlijk *lijsten*, vervangt de gebruikelijke interpretatie van technologie als *Gerät, werktuig*. Met *Gestell* tracht Heidegger de verscheidene inrichtingen die de mens poneren en vaststellen, te benoemen (AGAMBEN, 2009:12).

Aan de hand van deze drie bepalingen van het dispositief wil ik nu de *white cube* benoemen. De *white cube*, als prototypische museumruimte, functioneert als een dispositief. Dit betekent dat het als een geheel van filosofische, esthetische, administratieve processen een zekere macht uitoefent op het kunstwerk, de kunstenaar en de toeschouwer. In het volgende, concluderende, hoofdstuk zal ik trachten de *white cube* als een dispositief te benaderen.

3. Modus operandi

Ik heb getracht een wijdlopijge definitie te geven van installatiekunst, om zo de verschillende aspecten die hierin belangrijk zijn te bespreken. Installatiekunst werd op verschillende domeinen besproken. Het doel van dit project en dit onderzoek was de hedendaagse installatiekunst te definiëren vanuit het dispositief van de *white cube*. Ik heb gekeken vanuit een filosofisch standpunt, maar ook met oog en aandacht voor verschillende voorbeelden uit de kunstgeschiedenis. Centraal hierin stond hoe de hegemonische positie van de *white cube* bekritiseerd werd. Aan de hand van het werk van Nicolas Bourriaud, John Dewey, Richard Shusterman, Maurice Merleau-Ponty, Claire Bishop, Julie Reiss, Arthur Danto en Georges Dickie hebben wij installatiekunst omschreven vanuit een primaat van de ervaring. De toeschouwer van het werk is van groot belang voor de betekenis en waarde van het kunstwerk. In kritische uitspattingen wordt de *white cube* gezien als een problematisch instituut dat de kunstenaar en ook de toeschouwer limiteert. Het is in deze context dat ik het Foucauldiaanse dispositief gebruik heb om de machtsstructuur van de *white cube* te benoemen. De term *dispositief* omvat immers meer dan een ideologie of discours, maar behelst de complexe structuur van zowel ideologische, administratieve, filosofische en esthetische mechanismen. Vanuit het standpunt van kunstenaars en theoretici gezien, wordt het werk van de kunstenaar misbruikt wanneer het in de *white cube* terecht komt. Het verliest zijn eigenheid. De *white cube* drukt een ideologie door op het kunstwerk (esthetisch, politiek of economisch), en het werk wordt hierdoor verstikt. De *white cube* functioneert als een tombe, een monument opgericht voor kunsthistorisch gewin. Deze visie heb ik bevestigd aan de hand van het werk van kunstenaars die in de jaren '60 en '70 de gevestigde galerijen verlieten en alternatieve plekken oprichtten. In deze *alternative spaces* ontstond een anti-kunst die zich tegen de geveinsde neutraliteit van de *white cube* verzette. De ideeën van fenomenologische, postmoderne en existentiële denkers heb ik geïncorporeerd in een ideale hypothetische toeschouwer. De ervaring is het belangrijkste kenmerk van installatiekunst. Vanuit een pragmatistische beschrijving van de potentie van de toeschouwer was het mogelijk de conformistische, traditionele idee en het onderscheid tussen perceptie en creatie te doorbreken. De toeschouwer verkreeg hierdoor een soort macht.

De hedendaagse installatiekunst lijkt echter een andere houding ten aanzien van de *white cube* aan te nemen. De *white cube* is niet langer het dreigende, opdringerige instituut dat bevochten moet worden. Vandaag gebruiken kunstenaars het dispositief

als onderdeel van hun artistieke praktijk. Hun werk is geënt op het dispositief van de *white cube*. Het werk van de Deense kunstenaar Olafur Eliasson (°1967) en de Belgische kunstenaar Guillaume Bijl (°1946) is niet enkel gefundeerd in een resolute ervaringsgerichte relatie met de toeschouwer, maar wortelt in de tentoonstellingspraktijk zélf. Aan de hand van hun werk wil ik, in deze afsluitende beschouwing, aantonen dat hedendaagse installatiekunst niet enkel een artistieke praktijk is, maar een filosofische reflectie op de perceptie van kunst en het tentoonstellen *an sich* is.

In het werk⁴⁰ van Olafur Eliasson krijgt de toeschouwer een leidinggevende rol. Het werk van Eliasson biedt een alternatief voor de rationalistische dualistische scheiding tussen mens en natuur. Volgens Sasha Engelman kunnen we daardoor zijn werk vanuit de fenomenologie van Merleau-Ponty betekenis verlenen.

Here, there is no white cube, no carefully spaced series of rectangles on the wall. There are no points of focus signified by elaborate bronze frames. I do not feel compelled to pay attention to detail, read captions and important dates or walk in a prescribed path. In fact, all that is required of me is to absorb, feel, and interact where I am tempted. Once inside Olafur Eliasson's installation, I am entirely seduced into a realm of pure perception. (ENGELMANN, 2008:93)

Het werk van Eliasson staat in de *white cube*, zijn betekenis en ervaring is er mee vervlochten, maar tegelijkertijd creëert het werk een ruimte buiten de *white cube*. Engelmänn gebruikt het werk van Eliasson om een filosofische breuk met een normatieve perceptie te bewerkstelligen. Eliasson toont een andere manier van kijken, zijn kunst is immersief. De bezoeker wordt volledig ondergedompeld, hij/zij kan niet passief blijven. Het is een geactiveerde kijker, geen toeschouwer meer. Zonder de inbreng van de kijker zijn de werken van Eliasson niet volledig, wij maken er deel van uit. Zijn werken zijn geen zelf-voorzienige objecten, maar omgevings-producerende arrangementen, heterogene apparaten die wachten op de komst van de bezoeker (ENGELMANN, 2008:102) *Notion Motion* (2005) bestaat uit drie situaties. In drie opeenvolgende ruimtes worden de bewegingen van de bezoekers zichtbaar gemaakt aan de hand van water en licht van HMI projectoren. Voetstappen op de verhoogde houten vloer worden geprojecteerd als rimpels op een wateroppervlak, de trillingen definiëren en transformeren de ruimte (ELIASSON, 2005). Het is de participatie van

40 Zie afbeelding 24a en 24b, in bijlage.

de bezoeker die het werk animeert, zonder zijn aanwezigheid bestaat het werk uit een grijze muur.

De installaties⁴¹ van Guillaume Bijl noodzaken het museum, schrijft Frank Vande Veire in *De funeraire scène van het object*. (VANDE VEIRE, 1997:37) Bijl reconstrueert huwelijksbureaus, klinieken, beroepsheroriëntatiecentra, wachtzalen en atoomschuilkelders. In de abstractie van de *white cube* verliezen deze instellingen hun functionaliteit. Eenzelfde ruimte verschijnt zoals we die kennen, maar de objecten verliezen hun functie. In dit verlies tonen ze hun essentie. Met dit werk transformeert Bijl de musea tot 'functionele ruimtes'. Zijn werk onthult de kilheid en het lege formalisme van het functioneren van zowel de door hem nagebouwde ruimtes als de *white cube* zelf. Bijl toont niet de realiteit, hij toont hoe ze zichzelf voorstelt: het is een presentatie van de presentatie. Bijls werk noodzaakt de onwezenlijke afzondering van het museum. De ontduubeling van het object kan enkel plaatsvinden in de een vacuümruimte van object-tekens waarin alle referenten tenonder zijn gegaan. De *white cube* is een glaciale, aseptische ruimte; hij reduceert a priori alles tot een kijkobject. Het is evenwel net deze hoedanigheid die Bijl in zijn werk noodzaakt en uitspeelt. Het werk van Bijl toont de act van het tentoon stellen, het toont het functioneren van het presenteren. Ik wil het Duitse *da stellen* als betekenisverwant voor tentoonstellen poneren. *Da stellen* is het wezenlijk maken van iets. Bijl toont in zijn installaties het wezenlijke van de tentoonstellingsruimte, de *white cube*. In plaats van een gratis tentoonstellen, in plaats van een vrijblijvende presentatie, incorporeert de kunstenaar, als belichaamd fenomenologisch subject, doordacht iets in een ruimte.

De hedendaagse installatiekunst voorkomt de opdringerige positie van de curator, van de *white cube*. Zoals reeds gezegd is de tentoonstelling een accumulatie van kunstwerken. Boris Groys schrijft in *The Politics of Installation* dat een installatie, daarentegen, een ruimte afgebakend binnen de tentoonstelling is (GROYS, 2009). Hierdoor eigent de kunstenaar zich een deel van de tentoonstellingsruimte toe. De curator kan zich niet meer opstellen tussen werk en toeschouwer. De kunstenaar bezit met de installatie een plek binnen het museum, de toeschouwer kan in onmiddellijke interactie treden met het werk. De tentoonstellingsruimte wordt geprivatiseerd. Binnen de installatie wordt de soevereine vrijheid van de kunstenaar en de institutionele macht van de curator zichtbaar. Boris Groys ziet de opkomst van installatiekunst als het einde van de Modernistische claim van het autonome en

41 Zie afbeeldingen 12a-12j, in bijlage.

soevereine werk. De gesloten ruimte van het kunstwerk wordt opengesteld. De kunst van Guillaume Bijl en Olafur Eliasson demonstreren de afhankelijkheid van een democratische ruimte: zonder welke ze niet tot stand had kunnen komen. Maar tegelijkertijd ontzegt hun werk de *white cube* haar dwingende perceptie. Hun werk toont en ontkracht het dispositief. De kunstenaars gebruiken het dispositief als artistiek medium in hun werk, het is onlosmakelijk met het ontstaan en perceptie van hun werk verbonden. De kunstenaar functioneert als wetgever binnen de *white cube*.

In de inleiding schreef ik dat deze thesis een open einde heeft. Hiermee bedoel ik niet dat ze op zich niet afgewerkt zou zijn, maar dat de vorsing naar het dispositief verdere uitdieping kan krijgen. Het onderzoek dat ik voor deze thesis gevoerd heb wil ik geenszins bij het indienen van deze opdracht afronden. Tijdens mijn lectuur kwam ik immers veel interessante werken en auteurs tegen die nu onbesproken zijn gebleven. De *creative act*, de praktijk, het tot stand brengen van een installatie zelf, kwam hier immers nog niet aan bod. In deze thesis heb ik de perceptie van het kunstwerk besproken. Installatiekunst werd gedefinieerd als een modaliteit van de tentoonstellingsruimte. Dit onderzoek kan nog verder uitgebreid worden, om verder aan te tonen hoe het dispositief als *modus operandi* gebruikt wordt, is verder onderzoek nodig. De artistieke praktijk van de installatiekunstenaar is volgens mij een filosofische reflectie op het creatieve proces, de perceptie van kunst en het tentoonstellen zelf. Nu werd voornamelijk gesproken vanuit de perceptie van het kunstwerk en niet zo zeer over de creatie van een installatie. In mijn thesis heb ik aangetoond dat installatiekunst zijn oorsprong niet enkel vindt in een reactie op de tentoonstellingspraktijk, maar er zijn essentie in terugvindt.

Bibliografie

- Agamben, G. (2009). *What is an apparatus?: And other essays*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Alexander, T. M., & Dewey, J. (1987). *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature: The Horizons of Feeling*. Albany: State University of New York Press.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art: A Critical History*. New York: Routledge.
- Blackburn, S. (2008). *The Oxford Dictionary of Philosophy: Over 3000 Entries*. Oxford: Oxford University Press.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du réel.
- Buren, D., & Repensek, T. (1971). *The Function of the Studio*. In: *October*, 10, pp. 51-58. [Online] Beschikbaar op: http://www.khio.no/filestore/buren_studio.pdf [geraadpleegd op 17 juli 2012].
- Coulter-Smith, G. (2006). *Deconstructing Installation Art*. [Online] Beschikbaar op: <http://www.installationart.net/MenuItems/contents.html>, [geraadpleegd op: 20 juli 2012].
- De Marteleare, P. (1993). *Een verlangen naar ontroostbaarheid: Over leven, kunst en dood*. Amsterdam: Meulenhoff.
- De Oliveira, et al. (1994). *Installation Art*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- De Preester, H. (2012). *Tekstanalyse en kunstfilosofie*. Niet-gepubliceerde syllabus van de opleiding Beeldende Kunsten, KASK, 76 pp.
- De Vissser, A. (2005). *De tweede helft: Beeldende kunst na 1945*. Nijmegen, SUN.
- Dewey, J. (2005). *Art as Experience*. New York: Perigee Books.
- Deleuze, G. (1992). *What is a Dispositif?* In: Armstrong, T. J. *Michel Foucault, Philosopher: Essays Translated from the French and German*. New York: Routledge.
- Danto, A. (1964). *The Artworld*. In: *The Journal of Philosophy* , Vol. 61, No. 19, (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.
- Dickie, G. (1997). *Introduction To Aesthetics: An Analytic Approach*. New York: Oxford University Press.
- Diffey, T. J. (1991). *The Republic of Art and Other Essays*. New York: Peter Lang.
- Duchamp, M. (1917). *The Richard Mutt Case*. In: *The Blind Man*. [Online] Beschikbaar op: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/05.htm> [geraadpleegd op 17 juli 2012].
- Duve, T. . (1991). *Pictorial Nominalism on Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Duve, T. . (1996). *Kant after Duchamp*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Dziekan, V. (2012). *Virtuality and the Art of Exhibition: Curatorial Design for the Multimedial Museum*. Bristol, UK: Intellect.
- Elias, W. (1998). *Tekens aan de wand: Hedendaagse stromingen in de kunsttheorie*. Antwerpen: Hadewijch.
- Eliasson, O. (2005) *Notion Motion*. [online] Beschikbaar op: http://www.inside-installations.org/artworks/artwork.php?r_id=327, [geraadpleegd op 22 juli 2012].
- Engelmann, S. (2008). *Breaking the Frame: Olafur Eliasson's Art, Merleau-Ponty's Phenomenology, and the Retic of Eco-Activism*. [online] Beschikbaar op: <http://boothprize.stanford.edu/0708/PWR-Engelman.pdf>, [geraadpleegd op 22 juli 2012]
- Esche, C. (2001). *The Pilgrim, The Tourist, The Flaneur (And The Worker)*. [Online] Beschikbaar op: http://vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=753, [geraadpleegd op: 17 juli 2012].
- Finkelkraut, A., & Bergh, G. (1988). *De ondergang van het denken*. Amsterdam: Contact.
- Foucault, M., & Gordon, C. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other Writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books.
- Widdershoven, G. (2010). *Nawoord*. In: Gadamer, H.-G., Heitmeijer, R., & Widdershoven, G. *Het schone: Kunst als spel, symbool & feest*. Amsterdam: Boom.
- Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Groys, B. (2009). *The Politics of Installation*. [Online] Beschikbaar op: <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation/>, [geraadpleegd op 17 juli 2012].
- Herwitz, D. (1998). *Kant after Duchamp*. In: *The Journal of Philosophy*, Vol 95, N°3, pp 142-148.
- Hopkins, D. (2002). *Marcel Duchamp's Readymades and Anti-aesthetic Reflex*. In: Smith, P. Wilde, C. ed. *A companion to art theory*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Johnson, G. A. (1993). *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Evanston: Northwestern Univ. Press.
- Kosuth, J. (1991). *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Kwant, R. C. (1968). *De wijsbegeerte van Merleau-Ponty*. Utrecht enz: Het Spectrum.
- Lesage, D., & Wudtke, I. (2010). *Black Sound White Cube*. Vienna: Löcker.

- Langdon, J. (ed) (2012). *User's Manual, Draft 5*. [Online] Beschikbaar op: <http://eastsideprojects.org/publications/users-manual-draft-5>, [geraadpleegd op: 17 juli 2012].
- Maet, F. D. R. (2011). *Nieuwe artistieke tijden: Een filosofische kritiek van een door technologie bepaalde kunst*. Rotterdam: Erasmus Universiteit.
- Malraux, A. (1996). *Le Musée imaginaire*. Paris: Gallimard.
- McLuhan, M. (2001). *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *Signes*. Paris: Gallimard.
- Midgette, A. (2007). *You Can't Hold It, but You Can Own It*. [Online] Beschikbaar op: <http://www.nytimes.com/2007/11/25/arts/design/25midg.html>, [geraadpleegd op: 17 juli 2012].
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: Lapis Press.
- Parret, H. (2012). *Lyotards postmodernisme*. [Online] Beschikbaar op: <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3731>, [geraadpleegd op: 17 juli 2012].
- Ran, F. (2009). *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms: Technology and the Hermeneutics of Time and Space in Modern and Postmodern Art From Cubism to Installation*. New York: Peter Lang.
- Rauschenberg, R. (2011) *Robert Rauschenberg*. [Online] Beschikbaar op: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4823&page_number=4&sort_order=1&template_id=1, [geraadpleegd op: 20 juli 2012)
- Reiss, J. H. (2001). *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Rorty, R., Groot, G., & Vuyk, K. (2007). *Contingentie, ironie en solidariteit*. Kampen: Ten Have.
- Rosenthal, M. (2003). *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*. Munich: Prestel.
- Slatman, J. (2003). *Inleiding*. In: Merleau-Ponty, M., & Slatman, J. *De wereld waarnemen*. Amsterdam: Boom.
- Sheikh, S. (2009). *Positively White Cube Revisited*. [Online] Beschikbaar op: <http://www.e-flux.com/journal/positively-white-cube-revisited/>, [geraadpleegd op: 17 juli 2012].
- Shusterman, R. (1999). *Somaesthetics: a Disciplinary Proposal*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* , Vol. 57, No. 3 (Zomer, 1999), pp. 299-313.
- Shusterman, R. (2000). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Lanham: Rowman & Littlefield.

- Shusterman, R. (2002). *On Pragmatist Aesthetics*. [Online] Beschikbaar op: <http://www.fathom.com/feature/35630/index.html>. [geraadpleegd op 20 mei 2011].
- Smith, P., & Wilde, C. (2002). *A Companion to Art Theory*. Oxford: Blackwell.
- Van Cauteren, P., Bijl, G. (2008). *Guillaume Bijl: Installations & Compositions*. Köln: König.
- Van Den Braembussche, A. (2007). *Denken over kunst: Een inleiding in de kunstfilosofie*. Bussum: Coutinho.
- Van Den Bossche, M. (2003). *Het pathos van het denken: Opstellen over subjectiviteit en intersubjectiviteit*. Budel: Damon.
- Van Den Bossche, M. (2011). *Hedendaagse Cultuurfilosofie*, niet-gepubliceerde syllabus van de opleiding Letteren en Wijsbegeerte, Brussel, VUB, 203 pp.
- Van Moer, W. (2008). *Congresverslag van de tweede NSWP Pragmatismedag*. Vrije Universiteit Brussel, 25 april 2008. [Online] Beschikbaar op: <http://www.pragmatisme.nl/index.php?menuid=3&%20contentid=49>, [geraadpleegd op 20 mei 2011].
- Vande Veire, F. (1993). *Rendez-vous: het fantasma (en) zijn grens*. In: Verschaffel, B., Verminck, M., Olyslaegers, J., & Antwerpen 93. (1993). *Het vel van Cambyses*. Leuven: Kritak.
- Vande Veire, F. (1997). *De funeraire scène van het object*. In: *De geplooidde voorstelling, essays over kunst*. [Online] Beschikbaar op: http://www.dbnl.org/tekst/veir001gepl01_01/veir001gepl01_01_0004.php, [geraadpleegd op 17 juli 2012].
- Vande Veire, F. (2007). *Als in een donkere spiegel*. Amsterdam, Sun.
- Yanal, R. (1998). *Institutional Theory of Art*. In: Kelly, M. *Encyclopedia of Aesthetics*. New York, Oxford University Press.

Bijlage

Bijlage



1. Knut 1 (2011)
Kristof Van Gestel (°1976)
p. 7, §1.2 Ervaring

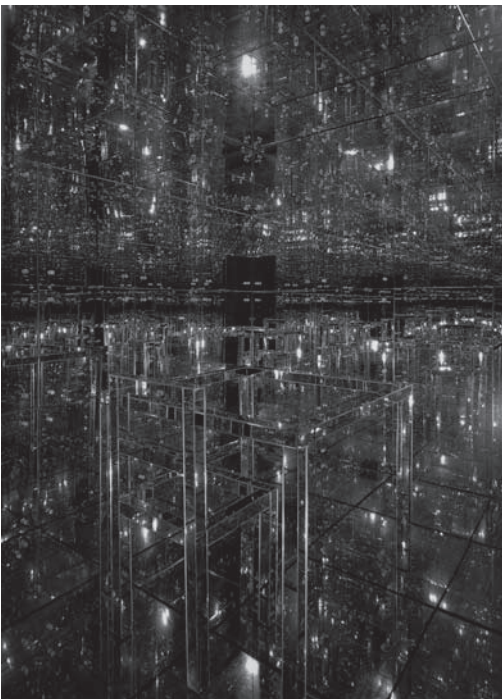
Thein, A. (2011) *Knut 1* [online] beschikbaar op: <http://kristofvangestel.be/?p=952>, [geraadpleegd op 23 juli 2012]



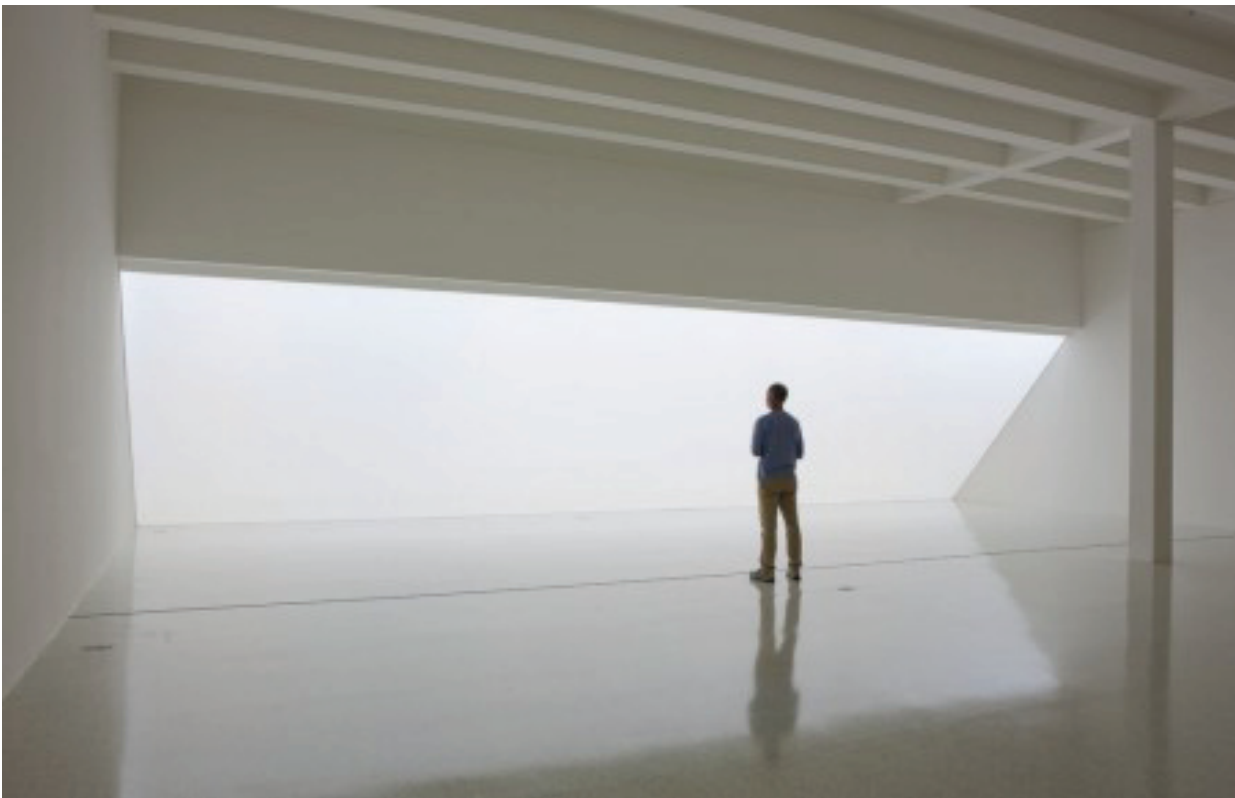
2. The Man Who Flew into Space from his Apartment (1985)
Ilya Kabakov (°1933)
p. 17, §1.2 Ervaring
(BISHOP, 2005: pp15 - 18)



3. Infinity Room (2001-2012)
Yayoi Kusama (°1929)
p. 18, §1.2 Ervaring
(BISHOP, 2005:88)



4. Room no. 2 / Mirrored Room (1966)
Lucas Samaras (°1936)
p. 18, §1.2 Ervaring
(BISHOP, 2005:82)



5. Slant / Light / Volume (1971)

Robert Irwin (°1928)

p. 22, §1.2 Horizon

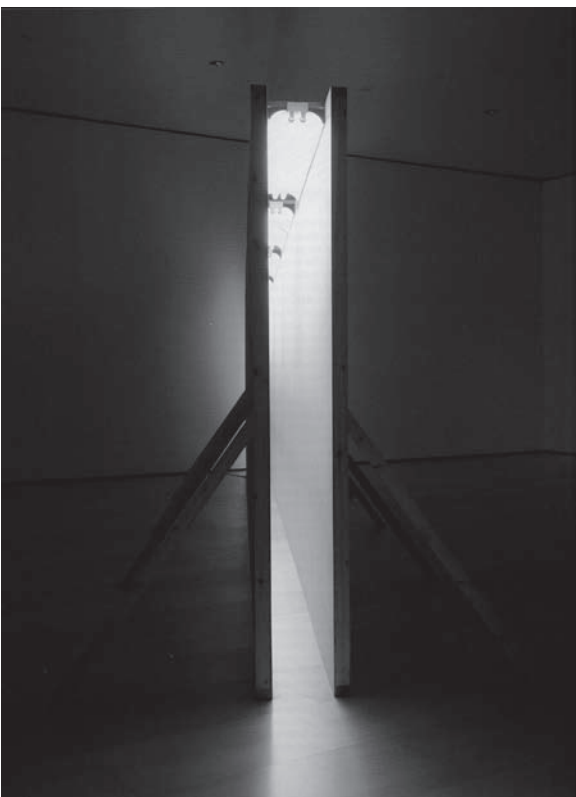
Anom. [online] beschikbaar op: <http://minimalissimo.com/2010/07/slantlightvolume/>, [geraadpleegd op 23 juli 2012] (boven)

Anom. [online] beschikbaar op: <http://hydeordie.com/search/robert+irwin>, [geraadpleegd op 23 juli 2012] (onder)



6. Danae (1983)
James Turrell (°1943)
p. 23, §1.2 Horizon

Anom. [online] beschikbaar op: <http://aczahn.com/portfolio/senior-thesis-blog/influence/james-turrell/>,
[geraadpleegd op 23 juli 2012]



7. Green Light Corridor (1971)
Bruce Nauman (°1941)
p. 23, §1.2 Horizon
(BISHOP, 2005:70)



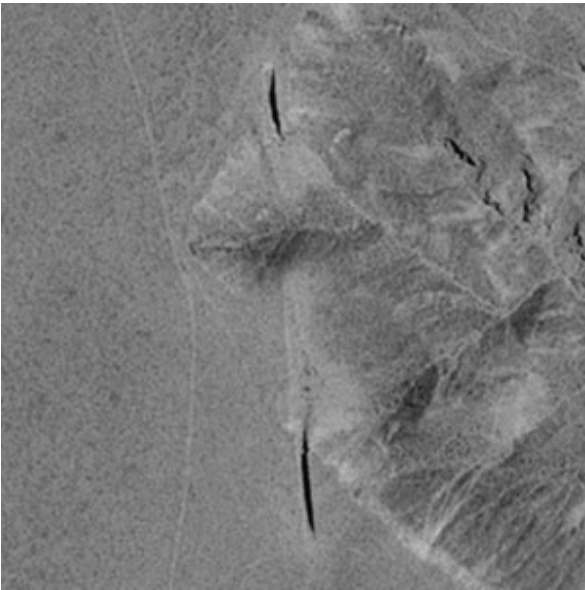
8. The Happy End of Franz Kafka's Amerika (1994)
 Martin Kippenberger (1953-1997)
 p. 27, §1.3 Gedecentraliseerd

Mandella, J. (2009) [online] beschikbaar op: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/298>, [geraadpleegd op 23 juli 2012]



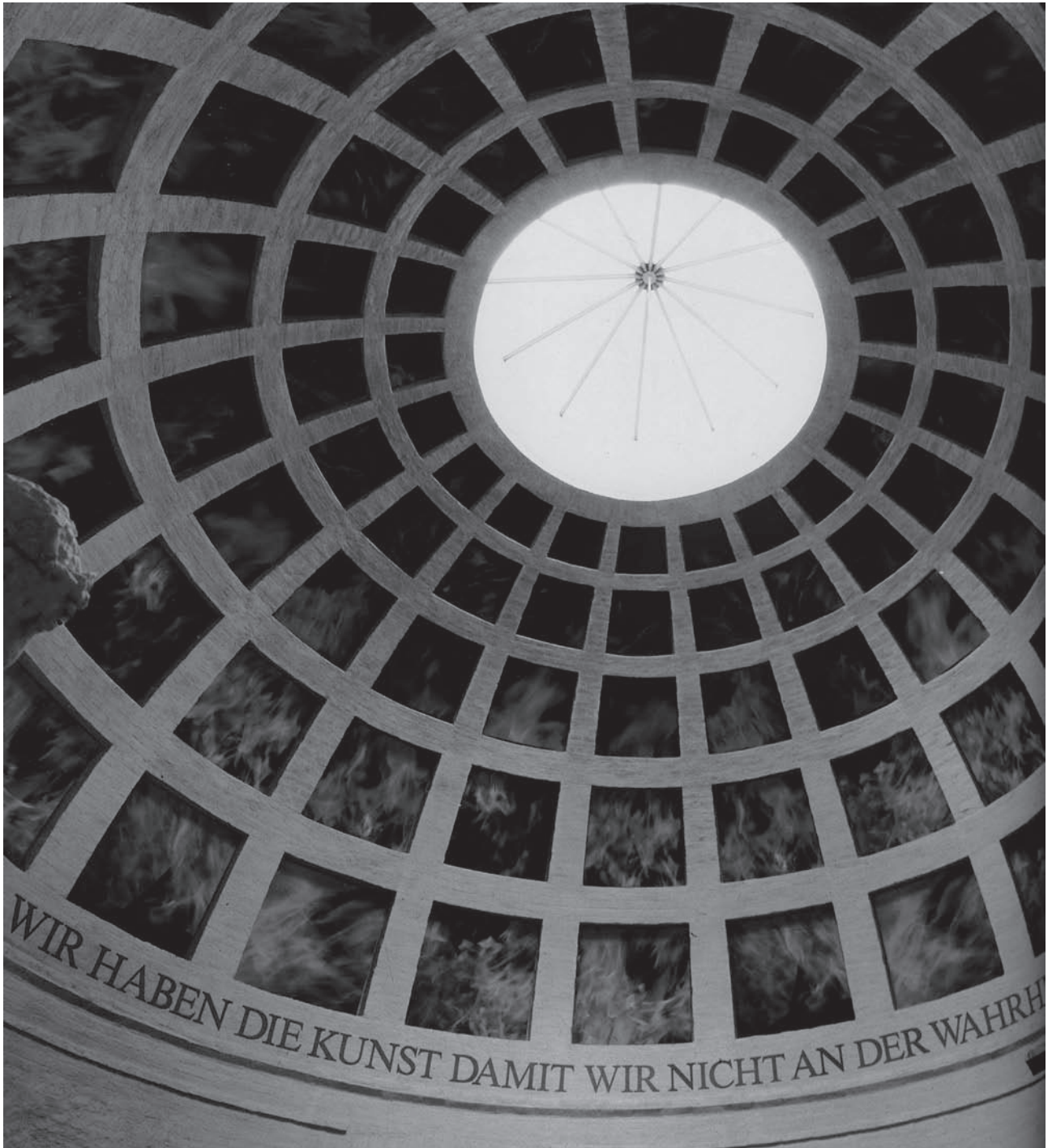
9. Paid Play (Powerset of Universe) (1993)
 H.W. Werther (°1960)
 p. 27, §1.3 Gedecentraliseerd

Anom. [online] beschikbaar op: http://hwerther.home.xs4all.nl/catalogue/1993_01.html, [geraadpleegd op 23 juli 2012]



10. Double Negative (1970)
Michael Heizer (°1944)
p. 28, §1.3 Gedecentraliseerd

Tarasan, N. *Double Negative* [online] beschikbaar op: http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html, [geraadpleegd op 23 juli 2012]



11. Wir haben die Kunst damit wir nicht and der Wahrheit zugrunde gehen (1991)
Marie-Jo Lafontaine (°1950)
p. 28, §1.3 Gedencentraliseerd
(DE OLIVEIRA, 1994:90)



12a. Psychiatrische Instelling (1981)
Guillaume Bijl (°1946)
p. 32, §1.3 Gedecentraliseerd / p. 81, §3 Modus Operandi
(VAN CAUTEREN & BIJL, 2008:67)



12b. Salon de Coiffure ARC (1982)
Guillaume Bijl (°1946)
p. 32, §1.3 Gedecentraliseerd / p. 81, §3 Modus Operandi
(VAN CAUTEREN & BIJL, 2008:71)



12c. Tuindecoratiezaak (1983)
Guillaume Bijl (°1946)
p. 32, §1.3 Gedecentraliseerd / p. 81, §3 Modus Operandi
(VAN CAUTEREN & BIJL, 2008:75)



12d. Casino (1984)
Guillaume Bijl (°1946)
p. 32, §1.3 Gedecentraliseerd / p. 81, §3 Modus Operandi
(VAN CAUTEREN & BIJL, 2008:81)



12e. Salon Lavoir (1985)
Guillaume Bijl (°1946)
p. 32, §1.3 Gedecentraliseerd / p. 81, §3 Modus Operandi
(VAN CAUTEREN & BIJL, 2008:87)



12f. Fitness Center (1985)
Guillaume Bijl (°1946)
p. 32, §1.3 Gedecentraliseerd / p. 81, §3 Modus Operandi
(VAN CAUTEREN & BIJL, 2008:89)



12g. Toning Table Center (1989)
Guillaume Bijl (°1946)
p. 32, §1.3 Gedecentraliseerd / p. 81, §3 Modus Operandi
(VAN CAUTEREN & BIJL, 2008:131)



12h. Caravan Show (1989)
Guillaume Bijl (°1946)
p. 32, §1.3 Gedecentraliseerd / p. 81, §3 Modus Operandi
(VAN CAUTEREN & BIJL, 2008:133)



12i. Neuer Supermarkt (1999-2002)
Guillaume Bijl (°1946)
p. 32, §1.3 Gedecentraliseerd / p. 81, §3 Modus Operandi
(VAN CAUTEREN & BIJL, 2008:137)

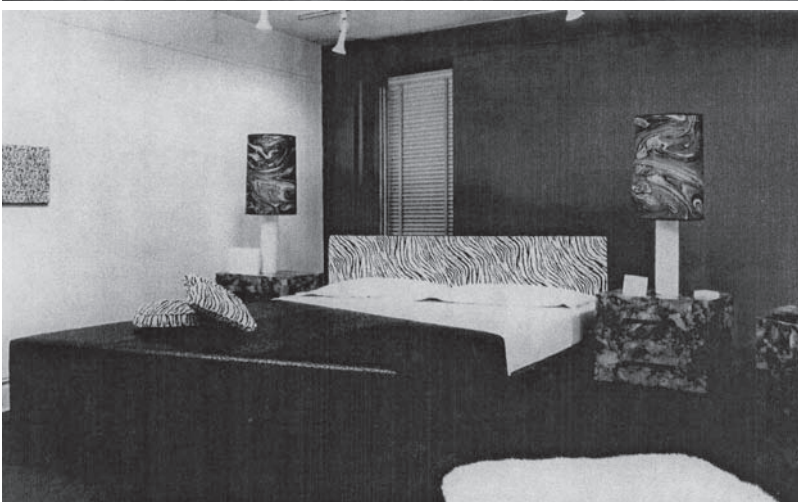


12j. Gym-zaal (1983-1990)
Guillaume Bijl (°1946)
p. 32, §1.3 Gedecentraliseerd / p. 81, §3 Modus Operandi
(VAN CAUTEREN & BIJL, 2008:72)



13. Brillo Soap Pads Box (1964)
Andy Warhol (1928-1987)
p. 35, §1.4 Relatie

Anom. [online] beschikbaar op:http://edu.warhol.org/aract_brillo.html, [geraadpleegd op 23 juli 2012]

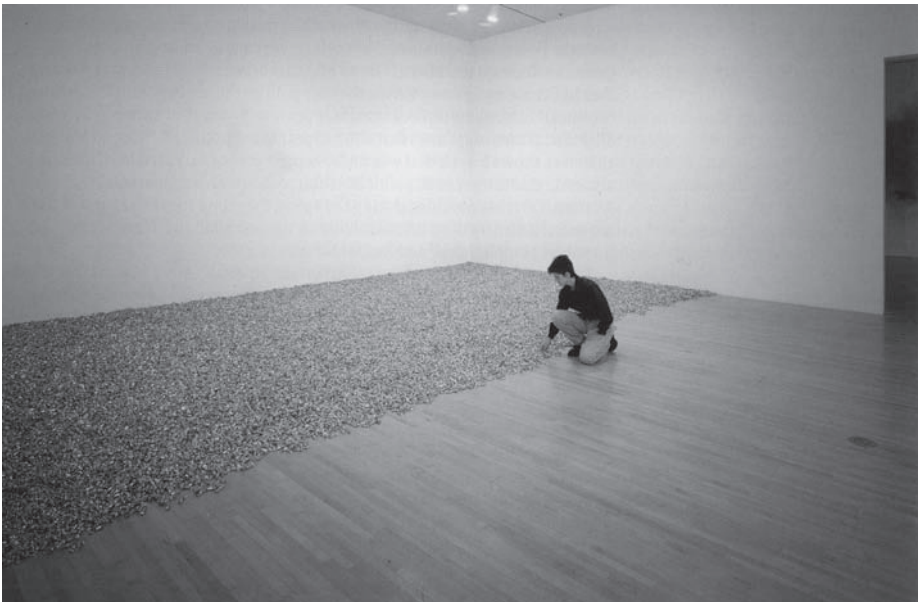


14. Bedroom Ensemble (1963)
Claes Oldenburg (°1929)
p. 37, §1.4 Relatie
(RAN, 2009:101)

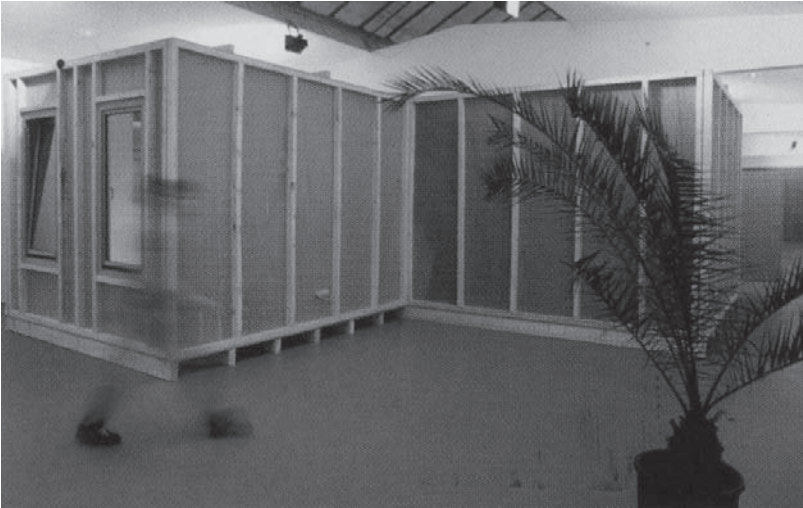


15. Bed (1955)
Robert Rauschenberg (1925-2008)
p. 38, §1.4 Relatie

Anom. [online] beschikbaar op: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=0%3AAD%3AE%3A4823&page_number=4&sort_order=1&template_id=1, [geraadpleegd op 23 juli 2012]



16. Untitled (Placebo)
Félix González-Torres (1957-1996)
p. 43, §1.4 Relatie
(BISHOP, 2005:114)

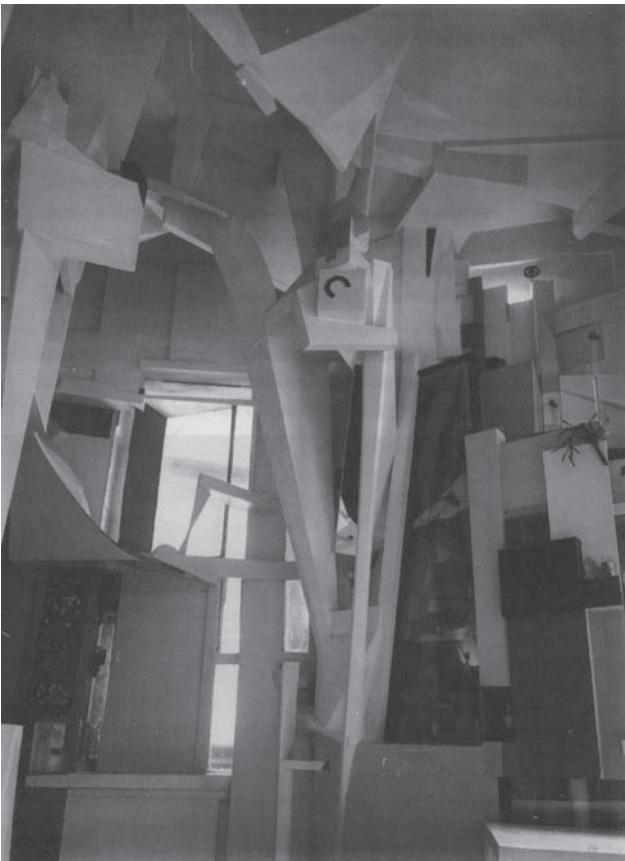


17. Untitled (Tomorrow is Antother Day) (1997)
Rirkrit Tiravanija (°1961)
p. 44, §1.4 Relatie
(BISHOP, 2005: pp117-119)

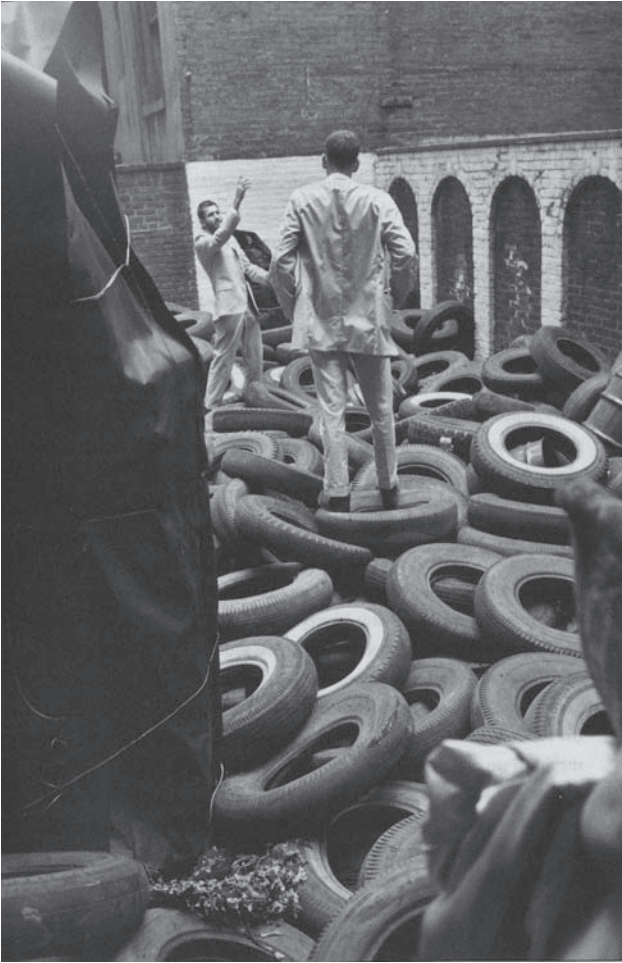


18. Artificial Mist (1997)
Ann Veronica Janssens (°1956)
p. 46, §1.5 Niet autonoom

Anom. [online] beschikbaar op:<http://www.installationart.net/Chapter2Immersion/immersion03.html>, [geraadpleegd op 23 juli 2012]



19. The Merzbau (1923-1933)
Kurt Schwitters (1887-1948)
p. 51, §2.1 Alternative spaces
(REISS, 2001:xviii)



20a. Yard (1961) (links)
Allan Kaprow (1927-2006)
p. 51, §2.1 Alternative spaces
(REISS, 2001:13)

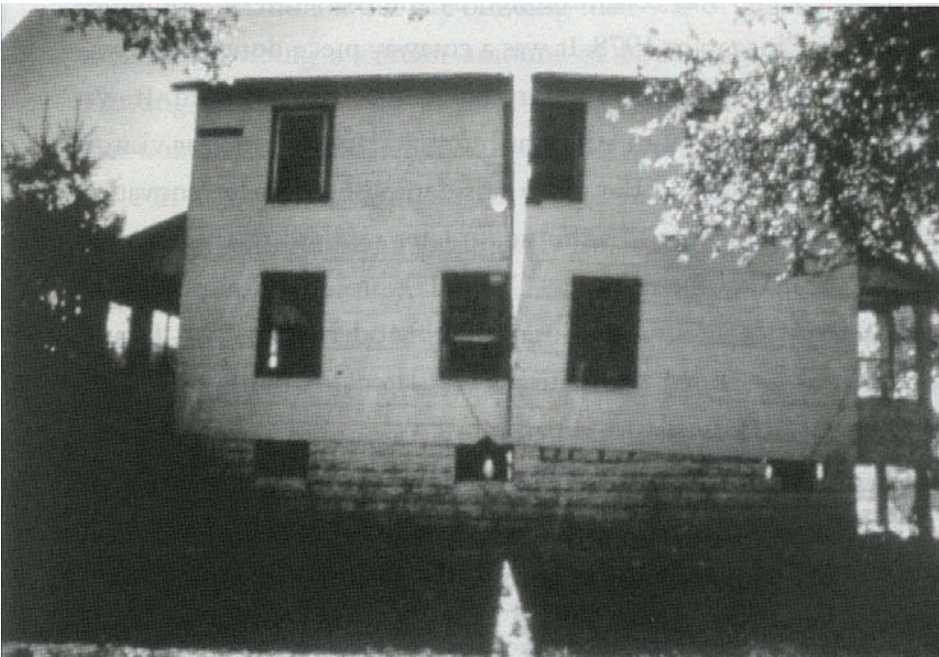


20b. An Apple Shrine (1960) (rechts)
Allan Kaprow (1927-2006)
p. 51, §2.1 Alternative spaces
(REISS, 2001:12)



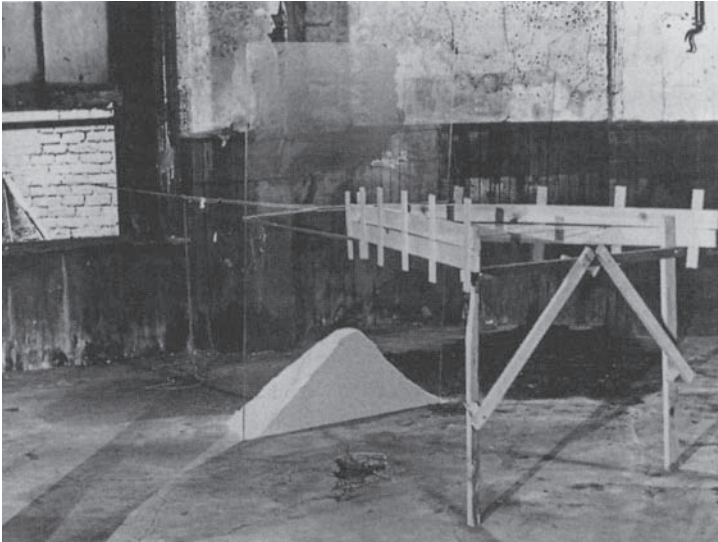
21a. Conical Intersect (1975)
Gordon Matta-Clark (1943-1987)
p.52, §2.1 Alternative spaces

[online] beschikbaar op:<http://www.batchprocess.org/2009/10/15/infante-arana-gorunova-matta-clark-clang/>,
[geraadpleegd op 23 juli 2012]



21b. Splitting: Four Corners, Englewood (1974)
Gordon Matta-Clark (1943-1987)
p.52, §2.1 Alternative spaces

(REISS, 2001:117)



22. The Piece that Went Through the Window (1970)
 Georges Trakas (°1963)
 p. 53, §2.1 Alternative spaces
 (REISS, 2001:xxiv)



23a. La Salle blanche (1975)
 Marcel Broodthaers (1924-1976)
 p. 69, §2.3 De ideologie van de white cube

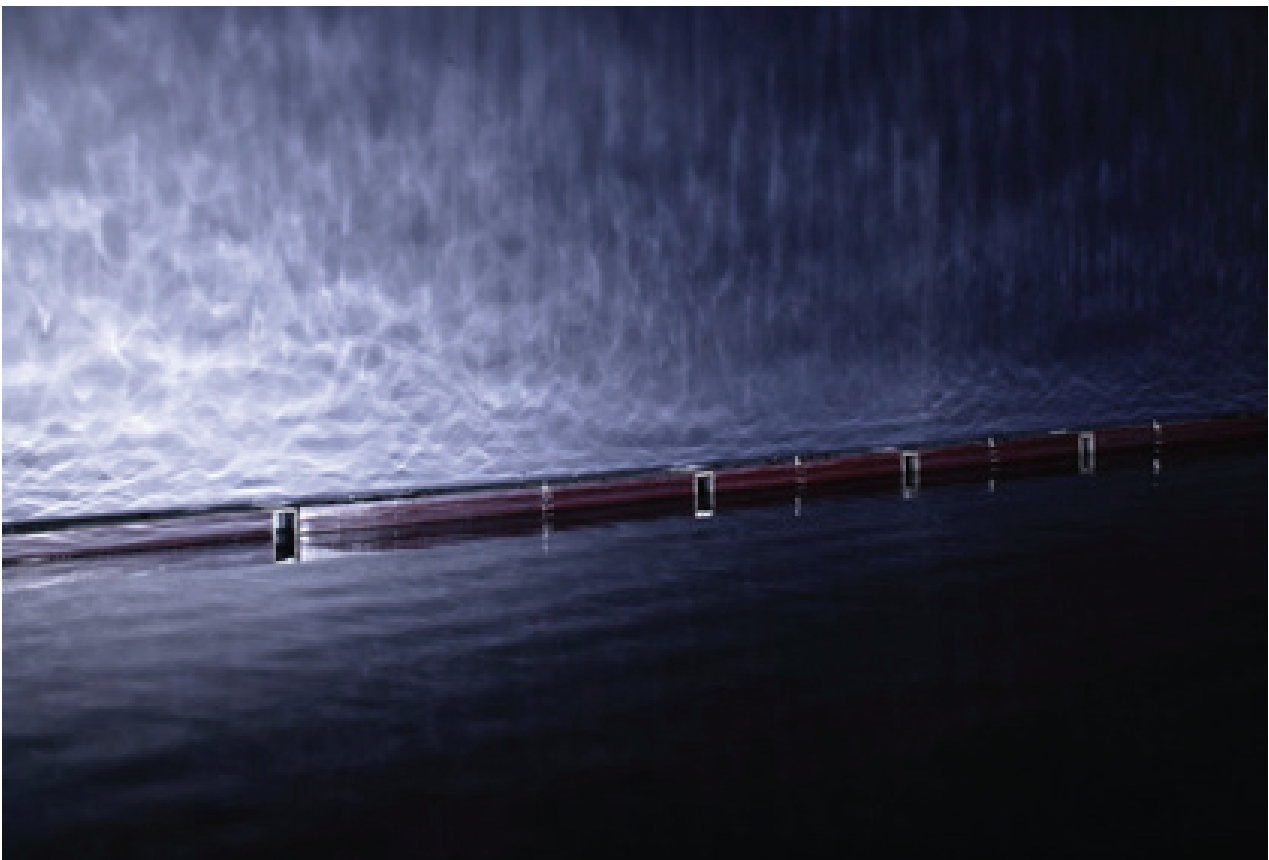
Wathieu, M. [online] beschikbaar op:<http://www.flickr.com/photos/marcwathieu/3055194737/>, [geraadpleegd op 23 juli 2012]



23b. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle (1968-1972)
Marcel Broodthaers (1924-1976)
p. 69, §2.3 De ideologie van de white cube
(Bishop, 2005:pp 33-35)



24a. The Weather Project (2004)
Olafur Eliason (°1967)
p. 80, §3 Modus Operandi
(BISHOP, 2005:7)



24b. Notion Motion (2005)
Olafur Eliason (°1967)
p. 80, §3 Modus Operandi

Anom. [online] beschikbaar op: http://www.olafureliasson.net/works/notion_motion_12.html, [geraadpleegd op 23 juli 2012]