

MUSEUM

MUSEUM

MUSEUM

Wouter Davidts

Bouwen voor de kunst?

Museumarchitectuur van
Centre Pompidou tot Tate Modern

Gent, A&S/books, 2006

MUSEUM

--

MUSEUM

inhoud

VII	voorwoord
1	Moeten musea voor de kunst worden gebouwd?
13	De museumboom
49	De problematische plaats van het museum
73	Minimal art en de axiomatische ruimte
111	Daniel Buren en de werkelijke ruimte
155	Robert Smithson en de niet-ruimte
197	Gordon Matta-Clark en alternatieve ruimtes van openbaarheid
263	Het museum als cultuurfabriek: Centre Pompidou
323	Het museum als productiestudio: Tate Modern
371	besluit
379	bibliografie
i	biografie
ii	colofon

voorwoord

Dit boek begon als een doctoraal proefschrift dat ik in 2003 verdedigde aan de Faculteit Toegepaste Wetenschappen, Vakgroep Architectuur & Stedenbouw van de Universiteit Gent. Dat ik in die missie ooit slaagde, heb ik aan tal van instituten en personen te danken. Ik denk hierbij in de eerste plaats aan het Bijzonder Onderzoeksfonds (B.O.F.) van de UGent, dat mij een vierjarig doctoraatsmandaat heeft verleend. Daarnaast gaat mijn erkentelijkheid uit naar de Vakgroep Architectuur & Stedenbouw van de UGent, waar ik met groot genoegen heb gewerkt aan het eigenlijke proefschrift en de latere herwerking ervan. De cultuur van uitwisseling en discussie maakt onze 'zolder' tot een plaats waar er op ongedwongen wijze en op uitzonderlijk niveau over architectuur wordt nagedacht. Mijn grootste dank gaat daarbij uit naar Bart Verschaffel, huidig vakgroepvoorzitter en de onevenaarbare promotor van mijn proefschrift. Ik beschouw onze samenwerking tot op vandaag als een privilege. Daarnaast gaat mijn erkentelijkheid uit naar de collega's die mijn werk in de loop van de jaren op de meest uiteenlopende manieren hebben gestimuleerd: Guy Châtel, Kris Coremans, Maarten Delbeke, Dirk De Meyer, Lionel Devlieger, Rika Devos, Fredie Floré, Johan Lagae, Andrew Leach, Mieke Osselaer, Geert Roels, Brigitte Schollaert, Mieke Van Damme, Maarten Van den Driessche en Tijl Vanmeirhaeghe. Ik wens ook de vele studenten te bedanken die via scripties, papers en allerhande kritisch weerwerk mijn onderzoek in soms onverwachte richtingen hebben gestuurd. De leden van mijn doctoraatscommissie, Geert Bekaert, Carel Blotkamp, Patrick De Baets, Emiel De Kooning, Frederik Leen, Herman Parret en Paul Robbrecht, ben ik dankbaar voor hun precieze commentaar, kritiek en waardering. Andere personen die in de voorbije jaren op minder geformaliseerde basis als klankbord hebben gefungeerd en mij cruciale inzichten hebben geboden, zijn Johan Anrys, Bill Beirne, Liesbeth Bik, Jeroen Boomgaard, Jef Cornelis, Alan

MUSEUM

MUSEUM

Crookham, Bart De Baere, Lieven De Boeck, Lieven De Cauter, Jan De Cock, Dieter De Clercq, Chris Dercon, Pascal Gielen, Ellen Harvey, Moritz Küng, Johanne Lamoureux, Jean-Pierre Le Blanc, Sven Lütticken, Tim Martin, Kim Paice, Freek Persyn, Andrea Phillips, Philippe Pirotte, Anne Pontégnie, Gert Robijns, Jan Rombouts, Teresa Stoppani, Peter Swinnen, Michel Uytterhoeven, Sjoukje Vandermeulen, Jos Van der Pol, Frank Vande Veire, Dries Van de Velde, Hilde Van Gelder, Myriam Van Imschoot, Philip Van Isacker, Patrick Van Rossem, Philippe Van Snick, Camiel Van Winkel, Richard Venlet, Alan Wallach, Tristan Weddigen, John Welchman, Jon Wood, Etienne Wynants en al diegenen die ik ten onrechte vergeet te vermelden. Hierbij wil ik tevens alle personen danken die mij de gelegenheid hebben geboden om stukken van mijn proefschrift via artikels, papers, lezingen of seminars te presenteren. Ik denk in het bijzonder aan Jeffrey Abt, Suzaan Boettger, Koen Brams, Jennifer Fisher, Sylvie Gilbert, Arie Graafland, Christoph Grafe, Reesa Greenberg, Michael Müller en Dirk Pültau. De suggesties en opmerkingen die ik bij deze gelegenheden kreeg, kwamen achteraf goed van pas bij de herwerking van het oorspronkelijke manuscript. Verder wens ik ook het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie Cultuur en Johan Van Steenkiste van het Initiatief Beeldende Kunst (IBK) te bedanken voor hun genereuze financiële steun voor de productie van dit boek. Vinca Kruk en Adriaan Melleghers zorgden opnieuw voor een prachtige vormgeving. Geraldine Reymenants dank ik voor de geduldige en nauwkeurige tekstcorrectie. Tot slot wil ik mijn ouders en familie danken voor hun onophoudelijke steun en hun geloof in mijn werkzaamheden. Mijn grootste dankbaarheid gaat uit evenwel uit naar Bijke. Elke dag opnieuw zorgt zij, samen met onze zoon Ernst, voor een onontbeerlijke balans tussen mijn dagelijkse leven in de wetenschap en mijn wetenschap van het dagelijkse leven.

MUSEUM

MUSEUM

inleiding

Moeten musea voor de kunst worden gebouwd?

Reconnaître l'existence d'un problème n'est certes pas
le connaître.

— Daniel Buren¹

Sinds enkele decennia is er in de Atlantische wereld sprake van echte museumboom. Maar liefst een derde van het totale aantal musea in de wereld werd in de laatste vijftien jaar gebouwd.² Waar de jaren 1950 en 1960 werden gekenmerkt door de overvloedige bouw van kerken en theaters, domineert het museum sinds het einde van de jaren 1970 de publieke bouwopdrachten.³ Elke zichzelf respecterende stad of regio heeft net een nieuw museum gebouwd of heeft er een in de steigers staan, bij voorkeur ontworpen door een van de hedendaagse sterarchitecten, die op zijn of haar beurt minstens één of meerdere musea op zijn of haar palmares heeft staan. Deze verwoede bouwactiviteit gaat gepaard met een brede belangstelling van de media. Zowel in dag- en weekbladen als in de vakpers kunnen nieuwe musea op de nodige aandacht rekenen. Om de haverklap verschijnen er artikels en publicaties over museumarchitectuur, waarin een euforisch beeld wordt opgehangen van wat men “een van de markantste bouwprogramma’s rond de eeuwwisseling” of

inleiding
moeten musea voor
de kunst worden
gebouwd?

MUSEUM

“een van de meest belangrijke en vermeldenswaardige bouwopdrachten in het publieke domein” noemt.⁴ Kenmerkend voor deze publicaties is het gebrek aan een theoretisch kader. De analyses van het fenomeen van de museumhausse zijn doorgaans van kwantitatieve en formele aard. Dit wekt verwondering aangezien het *instituut* museum in tal van academische disciplines aanzienlijke aandacht geniet. Het veld van de kritische museumstudies is in de laatste decennia sterk geëxpandeerd. Antropologen, kunstcritici, kunsthistorici, filosofen, politicologen, sociologen en kunstenaars hebben de rol en de betekenis van het museum vanuit zowel historisch als theoretisch perspectief onder de loep genomen.⁵ In de architectuurtheorie- of geschiedenis blijft de problematiek echter structureel onderbelicht. Fundamentele studies over de rol en de betekenis van architectuur in het museum zijn schaars.⁶ De uitwisseling die er over de museale thematiek is gebeurd tussen de verschillende academische disciplines, lijkt aan de architectuurtheorie te zijn voorbijgegaan. In architectuur concentreert men zich op de spectaculaire aanwas van musea en op de architecturale hoogstandjes die ze oplevert. Dit heeft als gevolg dat er vaak simplistische en reductieve denkbeelden worden gehanteerd, zowel over het museum als over de kunst. Symptomatisch voor het chronische gebrek aan een gedegen theoretische omkadering is het dogma dat musea ‘voor de kunst’ dienen te worden gebouwd. Met een stelling als deze veronachtzaamt men niet alleen het maatschappelijke maar ook het institutionele programma van musea. Men begrijpt museumarchitectuur louter als de relatie tussen kunst en architectuur en men vergeet het institutionele raakpunt, namelijk het museum dat beide disciplines op één plaats samenbrengt. De rol van het museum als *institutionele plaats* blijft buiten discussie; men denkt het museum onmiddellijk in termen van gebouw of *gebouwde plaats*. Bovendien lijkt men te insinueren dat de aanwezigheid van de kunst in het museum vanzelfsprekend is zodra de architecturale condities – zoals lichtinval, afwerking, schaal of dimensionering van de tentoonstellingsruimtes – optimaal zijn. Dit boek stelt zich tot doel de gemeenplaats dat musea ‘voor de kunst’ dienen te

MUSEUM

worden gebouwd te ontkrachten. Het is mijn overtuiging dat ze berust op een schromelijke onderschatting van de rol van het museum, van de mogelijkheden van architectuur en van de eigenheid van de kunst.

In *hoofdstuk I* en *II* van dit boek wordt betoogd dat de opvatting dat architectuur in musea een gepaste plaats voor de kunst kan leveren voorbij gaat aan het feit dat kunst nooit vrijblijvend in musea heeft vertoefd. Alvorens architectuur verantwoordelijk te stellen voor de problematische plaats van kunst in musea, dient de overkoepelende rol van het museum-instituut te worden doorgelicht; vooraleer men spreekt over het museum als *gebouw* is het noodzakelijk na te gaan wat dat museum als *institutionele plaats* inhoudt. Met andere woorden, wat is de *plaats* van het museum en wat zijn de operaties die er worden uitgevoerd? Pas dan kan men uitspraken doen over de rol en de betekenis van architectuur. Dit boek biedt geen exhaustief overzicht of analyse – op sociologisch, maatschappelijk of stedelijk vlak – van de museumboom. Het wil de kritische bevraging van het instituut museum – vervat in het credo *to think critically about museums* – in andere wetenschappelijke disciplines een vervolg geven in de architectuurtheorie.⁷ De museumboom op zich is niet het probleem, maar wel de wijze waarop deze wordt benaderd. Om die reden heb ik geopteerd voor een analyse en doorlichting van de ruimtelijke condities waarbinnen het programma van het museum zich ontplooit. Dit boek wil dus onderzoeken welke vragen door musea aan architectuur worden gesteld. Deze ambitie verklaart tevens de afwezigheid van afbeeldingen. De beelden die het gevoerde betoog vergezellen, zijn niet opgevat als illustraties, maar als bibliografische ‘figuren.’ In het notenapparaat achteraan ieder hoofdstuk staat telkens de precieze verwijzing.

Omdat er zoveel soorten en vormen van musea en museumprogramma’s zijn, spitst het betoog zich toe op één museumprogramma, namelijk het museum voor hedendaagse kunst. In het museum voor hedendaagse kunst komt het traditionele

MUSEUM

programma van het bewaren, bestuderen en presenteren van kunstwerken manifest onder druk te staan. Het museum voor hedendaagse kunst, zoals ontwikkeld in de tweede helft van de twintigste eeuw, profileert zich niet langer als het traditionele heiligdom waar het publiek de meesterwerken uit het verleden aanschouwt, maar als een dynamische machine waar de toeschouwers actief deelnemen aan de actuele kunstproductie. Via een confrontatie met de figuur van de hedendaagse kunstenaar en zijn of haar werk(zaamheden) moet het publiek in contact komen met de meest actuele vormen van onze cultuur. De twee basispremises van mijn betoog zijn enerzijds dat dit programma het museum opzadelt met een identiteitscrisis die structureel ruimtelijk van aard is en anderzijds dat architectuur wordt aangegrepen om aan die crisis tegemoet te komen. Doordat het museum voor hedendaagse kunst wil beantwoorden aan de noden en wensen van de hedendaagse kunst(enaars) verwacht het van architectuur dat het een kader biedt dat haar in staat stelt *up to date* te blijven.

Het eerste ijkpunt in de tijd is de opening van het Centre Pompidou in Parijs in 1977. Het ophefmakende gebouw van de architecten Renzo Piano & Richard Rogers geeft uitdrukking aan de verregaande institutionele en maatschappelijke transformaties van het museum en zet de toon voor de daaropvolgende museumboom. Het is het eerste instituut waar het traditionele museumprogramma wordt gekaderd binnen een breed cultureel en sociaal programma. In het Centre Pompidou – door de Franse kunstenaar Daniel Buren gekarakteriseerd als *Le Musée qui n'existait pas* – zullen de kunsten niet louter worden gecontempleerd, maar ook ter plekke worden geproduceerd.⁸ Dit programma komt in het Centre Pompidou zowel op institutioneel als architecturaal vlak tot een climax: het is in alle opzichten een cultuurfabriek. Het tweede ijkpunt is de opening van Tate Modern, ontworpen door de architecten Herzog & de Meuron, in London in 2000. In de kwarteeuw tussen de opening van beide musea is er een belangrijke verschuiving opgetreden. Waar men in Parijs nog resoluut opteert voor een nieuw gebouw, kiest men

MUSEUM

in London voor de reconversie van een bestaande, industriële hal. Het architectuurprogramma biedt niet langer de vrijheid om het institutionele programma van het museum *from scratch* vorm te geven, maar wordt gekoppeld aan één specifiek type ruimte. De architecten van Tate Modern moeten het museum niet als fabriek ontwerpen, maar moeten een bestaande fabriek tot museum transformeren. Opmerkelijk is dat de verschuiving van nieuwbouw naar reconversie bij Tate Modern wordt gelegitimeerd op basis van artistieke voorkeur. Daar kunstenaars sinds minimal art veelvuldig in oude industriële panden of lofts hebben vertoefd, vormen deze ruimtes de meest 'gepaste' context voor de productie en presentatie van hun werk. Deze verantwoording heeft echter een verborgen agenda, die het product is van de verwrongen ambities van musea voor hedendaagse kunst. Musea willen in de branding van de artistieke actualiteit gaan staan, maar moeten tot hun spijt vaststellen dat die zich sinds de jaren 1960 *elders* manifesteert: op plekken 'buiten' het museum. Industriële panden of lofts symboliseren de pogingen van kunstenaars om het starre institutionele circuit te ontlopen en om hun werk op alternatieve of niet als kunstruimte identificeerbare plaatsen 'openbaar' te maken. De motivatie van musea om zich in gelijkaardige panden te huisvesten, berust op hun verlangen om de kunst een context te bieden die met dat *elders* overeenstemt.

De fundamentele vergissingen die in dat opzicht steeds opnieuw worden gemaakt, kunnen worden geduid via een terugkoppeling naar de minimalistische en postminimalistische kunst van de jaren 1960 en 1970. Een dergelijke terugkoppeling vormt het onderwerp van de *hoofdstukken III tot VI*, waar in detail enkele artistieke oeuvres worden onderzocht die de conditie van openbaarheid in hun praktijk expliciteren en inzichtelijk maken. Simultaan met de verhedendaagsing van het museum groeit er bij kunstenaars een kritisch bewustzijn omtrent de plaats die zijzelf en hun werk in het museum innemen. Kunstenaars begrijpen het museum niet langer als een vanzelfsprekende, maar als een onvermijdelijke plaats voor de kunst: het museum belichaamt de conditie van openbaarheid

MUSEUM

waartoe alle kunstwerken zijn veroordeeld. Kenmerkend voor het werk van deze kunstenaars is dat ze het museaal kader niet afzweren. Hun kritiek omvat geen weigering van, maar een kritische identificatie met het institutionele kader. Hun esthetische strategie heeft tot doel de relatie van het kunstwerk tot zijn institutioneel kader telkens opnieuw scherp te stellen. Ze bestaat erin de institutionele conditie niet belerend af te wijzen maar ze – gretig en behoedzaam tegelijk – te aanvaarden. Aan de conditie van openbaarheid valt niet te ontsnappen en toch is ze nooit vanzelfsprekend.

In *hoofdstuk III* staan minimal art en haar exploratie van de ‘omstandigheden’ waarbinnen kunstwerken tijdens hun publieke verschijning een plaats vinden centraal. Minimalistische objecten reveleren iedere tentoonstelling als een theatrale situatie, een moment en een plaats waarbinnen ze worden ‘opgevoerd.’ Minimal art ontwikkelt het besef dat kunstwerken niet uit zichzelf publiek worden, maar dat ze op een aparte plek – een scène – moeten worden geplaatst om überhaupt te kunnen bestaan. Via het werk van Daniel Buren wordt in *hoofdstuk IV* aangetoond dat deze situatie niet natuurlijk is, maar dat iedere *mise-en-vue* steeds een *mise-en-scène* is. Een tentoonstelling is een moment en een plaats waarin het onderscheid tussen de kunst en de wereld bewust wordt geënceneerd. Centraal in de analyse van het oeuvre van Buren staat de notie *ailleurs*. Als een kunstwerk zich wil presenteren, dan dient het van zijn kader van presentatie te ‘verschillen.’ Buren plooit de tentoonstelling open als een evenement van *differentie*: een plaats en een gebeuren waarbij een kunstwerk zich steeds *elders* bevindt. In *hoofdstuk V* wordt geanalyseerd hoe Robert Smithson via de *site-nonsite* een model ontwikkelt om werken die zijn uitgevoerd in het buitengebied alsnog een openbaar naleven in het museum te garanderen. Via het begrip *elsewhere* verbindt Smithson het *ailleurs* van Buren – dat samenvalt met de openbare tijd en ruimte van de presentatie – op een discursieve manier met de buitenwereld – met sites die zich letterlijk *elders* bevinden. De *site-nonsites* verheffen de ontwrichting die schuilt in iedere presentatie tot modus

MUSEUM

operandi. In *hoofdstuk VI* tenslotte wordt aandacht besteed aan *The Alternative Spaces Movement* in New York aan het eind van de jaren 1960 en het begin van de jaren 1970, via het werk van een van haar spilfiguren, met name Gordon Matta-Clark. *The Alternative Spaces Movement* symboliseert niet alleen het verlangen om aan de cleane, institutionele ruimte te ontsnappen, maar ze ontwikkelt ook een eigen ruimtelijk en institutioneel model om aan dat verlangen tegemoet te komen. De beweging kadert de pogingen van kunstenaars om de ruimtes van publieke verschijning in overeenstemming te brengen met de aard en de inzet van hun artistieke productie. Waar de *site-nonsites* van Smithson een terugkoppeling met het publieke binnen van het museum installeren, realiseren de *Alternative Spaces* de conditie van openbaarheid eigenhandig in het buitengebied.

Ik heb bewust geopteerd om slechts enkele oeuvres in detail te bespreken in plaats van een exhaustief historisch overzicht te bieden. Mijn betoog is niet opgevat als een sluitend of historisch narratief, maar als een explicitering van enkele, mijns inziens, cruciale posities. Dat ik voor oeuvres heb gekozen die ondertussen tot de canon van de kunstgeschiedenis worden gerekend, kadert binnen mijn opvatting dat een tegendraadse lezing van dat canon bijzonder revelerend kan werken. Door de respectievelijke oeuvres vanuit architecturaal perspectief – of met de blik van een architect – te benaderen, komen zaken aan de oppervlakte die binnen de klassieke kunsthistorische of –theoretische lectuur onopgemerkt blijven. Dat het werk van de besproken kunstenaars niet rechtstreeks ‘over architectuur’ gaat, belet niet dat een gerichte analyse van hun werken en geschriften vaak bijzondere inzichten over architectuur, en zeker over museumarchitectuur, oplevert. Binnen de kritische bevraging van het museale kader vormt architectuur een geliefkoosd doelwit. Architectuur bezit een onbetwistbaar belang in het uitzetten van de plaats, de condities, de limieten en de omstandigheden van het openbaar kader van het museum. Architectuur doet in het museum meer dan een (ideale) fysieke drager creëren. Ze geeft vorm aan de institutionele plek die

MUSEUM

het museum is. Architectuur materialiseert de grenzen tussen het 'binnen' van het museum en het 'buiten' van de wereld. Ze geeft betekenis aan de ruimte waarbinnen het museum de operatie van het publieke uitvoert. En het is deze operatie die kunstenaars vaak via ingrepen op of in de architectuur ontmaskeren en openplooien. Binnen de exploratie van de syntaxis van de institutionele context wordt architectuur vaak als kritisch onderwerp gehanteerd, of zoals Daniel Buren zijn eigen strategie karakteriseert: "'Toucher' à l'architecture d'un lieu c'est toucher à sons sens, son histoire"

In *hoofdstuk VII* en *VIII* worden de inzichten uit de vorige hoofdstukken als referentiekader gehanteerd voor een analyse van de verschuiving in het architectuurprogramma tussen Centre Pompidou en Tate Modern. Daarbij zal worden aangetoond dat de industriële ruimte in drie decennia tijd verschuift van een programmatische naar een iconische notie. Tussen de *gebouwde* fabriek van Centre Pompidou en de *verbouwde* fabriek van Tate Modern wordt het fantasma van het museum als werkplaats niet langer als een opdracht aan de architectuur toevertrouwd, maar verankerd aan een ruimte die het beloftevolle beeld van artistieke productie uitdraagt: de loft. Via een analyse van het gebruik van ruimtes in de *Alternative Spaces Movement* in SoHo – waaraan voortdurend wordt gerefereerd in het pleidooi voor reconversie – wordt aangetoond dat het artistiek begrip van alternatieve ruimte niet valt vast te pinnen op één enkel type ruimte, maar kadert binnen de ontwikkeling van een waaier aan modi van publieke interventie. De expansie van de kuntruimte van een fenomenologische tot een institutionele en discursieve plek, van minimal art tot Matta-Clark, is niet verbonden met het rauwe karakter van gebouwen, maar steunt op een fundamentele bevraging van het kader waarbinnen kunstwerken publiek worden gemaakt.

Het is mijn overtuiging dat elke discussie over de wijze waarop architectuur kan bemiddelen in het tentoonstellen van kunstwerken in musea moet starten bij de wijze waarop

MUSEUM

de kunst zelf erin is geslaagd de gegevens en modaliteiten van haar openbaarheid te integreren en te thematiseren in haar esthetische en artistieke praktijk. Doordat architectuur in het museum de condities voor het publieke verschijnen van de kunst aflevert, dient het uitgangspunt te liggen bij de tentoonstellingsconditie van de kunst in het algemeen, of de openbaarheid en haar modaliteiten. De wijze waarop de kunst zich van het medium van de tentoonstelling bediend heeft, is het resultaat van de veranderingen in de wijze waarop die kunst zich tot de wereld, de openbaarheid, en dus ook tot architectuur heeft verhouden. Om tot een beter begrip van de betekenis van architectuur in het museum te komen, heb ik geopteerd voor een ontleding van de wijze waarop de kunst haar eigen 'publicatie' heeft verzorgd. De manier waarop kunst en kunstenaars in de laatste decennia met de intrinsieke onvermijdelijkheid van de institutionele conditie van openbaarheid zijn omgesprongen, vertelt meer over musea en architectuur dan men op het eerste gezicht zou denken.

MUSEUM

- 1 Buren, *Mise en garde*, p. 96.
- 2 Peressut, *Musées*, p. 37. Het percentage van de internationale groei is ongeveer 10% per vijf jaar. (Hudson, *Museums of Influence*, p. 2). Over het aantal nieuwe musea in de wereld bestaat geen specifiek overzicht. In verschillende publicaties valt er wel cijfermateriaal te vinden, dat meestal per regio een overzicht geeft van de proliferatie aan nieuwe musea. Zo openden in de Verenigde Staten alleen al meer dan 600 nieuwe kunstmusea de deuren sinds 1970 en werden in Frankrijk 400 musea gebouwd of verbouwd tijdens het veertien jaar durende presidentschap van François Mitterrand (1981-1995). (Newhouse, *Towards a New Museum*, p. 12) In Zwitserland zit men onder tussen aan het gemiddelde van 1 museum per 9000 inwoners. (Szeemann, *Ecce Museum*, p. 10) In de Verenigde Staten waren er in 1994 1241 kunstmusea, waarvan ongeveer de helft werd opgericht na 1970. Deze cijfers werden gepubliceerd door de *American Association of Museums* (AAM) in: *Museums Count*, Washington D.C., AAM, 1994.
- 3 Klotz & Krase (reds.), *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*, p. 7.
- 4 Lampugnani, *Museums for a New Millennium*, p. 7.
- 5 Een bibliografie van recente kritische museumstudies zou de volgende publicaties kunnen omvatten: Vergo (red.), *The New Museology*, 1989; Karp & Lavine (reds.), *Exhibiting Cultures*, 1991; Pointon (red.), *Art Apart*, 1994; Sherman & Rogoff (reds.), *Museum Culture*, 1994; Bennett, *The Birth of the Museum*, 1995; Borja-Villel, Hanhardt & Keenan (reds.), *The End(s) of the Museum*, 1995; Duncan (red.), *Civilizing Rituals*, 1995; Greenberg, Ferguson & Nairne (reds.), *Thinking about Exhibitions*, 1996; Wallach, *Exhibiting Contradiction*, 1998; Barker (red.), *Contemporary Cultures of Display*, 1999; Crane (red.), *Museums and Memory*, 2000. Voor een algemene bibliografie van museumstudies, zie: Knell, *A Bibliography of Museum Studies*, 1994.
- 6 In vergelijking met de publicaties van kritische museumstudies zijn gedegen publicaties over het onderwerp museumarchitectuur veeleer zeldzaam. Tot belangwekkende studies kunnen volgende publicaties worden gerekend: Levin, *The Modern Museum*, 1983;

MUSEUM

- Stephens (red.), *Building the New Museum*, 1986; van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, 1989; Davis, *The Museum Transformed*, 1993; Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity*, 1998. Voor een interessante verzameling van kunstenaarsgeschriften over museumarchitectuur, zie: Köb (red.), *Museum Architecture*, 2000.
- 7 Wallach, *Exhibiting Contradiction*, p. 2.
 - 8 Daniel Buren, *Le Musée qui n'existait pas*, solo-tentoonstelling in het Centre Pompidou, zomer 2002. Voor een analyse van deze tentoonstelling, zie hoofdstuk 7.
 - 9 Buren & Sans, *Au sujet de*, pp. 98-99.

MUSEUM

MUSEUM

hoofdstuk 1

De museumboom

Het fenomeen museumarchitectuur

The art event of the year for me was twofold.
First I saw Tate Modern in London. Then I saw
Bilbao. The museums utilize space in different and
extraordinary ways. I hope this is the direction in
which such institutions are moving.

— Lou Reed¹

In het boek *World Architecture* uit 1998 neemt het museum een prominente positie in. Het boek heeft de ambitie om het denken over architectuur te condenseren aan de hand van dertien categorieën gebouwen.² Van alle prestigieuze programma's die in deze indeling voorkomen, zoals de concertzaal, het kantoorgebouw, het station en de vlieghaven, wordt aan het museum de eerste plaats toebedeeld. Het museum vormt voor hedendaagse architecten ongetwijfeld een van de meest belangwekkende en prestigieuze bouwopdrachten, vergelijkbaar met de bouw van een kathedraal in het verleden. Een architectuorcoryfee als Philip Johnson bestempelde het ontwerp van een museum niet voor niets als een regelrechte droomopdracht.³ Een museum betekent voor veel architecten de definitieve internationale doorbraak, het ticket tot de gilde der sterarchitecten. Maar wil dit zeggen dat musea daarom meteen een *hot item* vormen in het actuele architectuurdiscours? De museumboom is er in ieder geval niet onopgemerkt voorbijgegaan. Om de haverklap worden er artikels en boeken aan het onderwerp gewijd, voorzien van de meest euforische titels: *Building the New Museum*, *Museums for the New Millennium*, *Museums for the New Century*, *Art Museums into the 21st Century* of *Towards a New Museum*.⁴ Het uitgangspunt ligt

MUSEUM

steevast bij de observatie van de spectaculaire toename van nieuwe musea in de Atlantische wereld. Dit wordt unaniem ervaren als een belangwekkend en verbluffend hedendaags fenomeen dat de nodige aandacht en evaluatie verdient. Justin Henderson gewaagt zelfs van “a golden age of museum architecture.”⁵ Bovendien worden de vele opzienbarende gebouwen meteen begrepen als regelrechte exponenten van de hedendaagse architecturale avant-garde. Zo suggereert Helen Searing reeds in 1982 dat de grote verschuivingen in de theorie en de praktijk van de architectuur aan de hand van de nieuwe musea kunnen worden geïllustreerd.⁶ Catherine Donzel bestempelt ze als de meest spitsvondige, intrigerende en uitdagende gebouwen ter wereld en als “le champ privilégié des expressions architecturales les plus contemporaines.”⁷ Victoria Newhouse registreert dan weer veranderingen in museumarchitectuur die het revolutionaire elan van Le Corbusiers manifest *Vers une Architecture* zouden evenaren, terwijl Vittorio Magnago Lampugnani de talloze nieuwe musea benoemt als “seismographs of the architectonic culture to which they belong.”⁸ Deze algemene euforie weerspiegelt zich in de structuur van de meeste publicaties. Het leeuwen-deel van de pagina's wordt ingenomen door een plechtstatig defilé van nieuwe musea en museumprojecten. Wil men over museumarchitectuur spreken, dan lijkt dit te moeten gebeuren aan de hand van rijk geïllustreerde bloemlezingen. Musea worden er netjes naast elkaar geplaatst en zelden tegen elkaar uitgespeeld. Ze worden gelijkwaardig behandeld en krijgen elk de ruimte om voorbij te paraderen.⁹ Zo voltrekt er zich een verregaande esthetisering in de presentatie en bespreking. Gebouwen worden vlotweg gelijkgeschakeld, niettegenstaande de verschillen in museaal programma of in geografische, maatschappelijke en politieke context.¹⁰ Het boek *Museums for a New Millennium*, dat een “doorsnede wil bieden van de meest betekenisvolle, expressieve en kwalitatieve musea en museumprojecten van de laatste 10 jaar,” selecteert zowel een museum met prehistorische grotten (Altamira Cave Museum, Santillana del Mar, Juan Navarro Baldeweg, 1995), een verbouwing van een oude turbinehal (The Tate Gallery of

MUSEUM

Modern Art, Londen, Herzog & De Meuron, 1994-2000), een kunsthuis uit Oostenrijk (Kunsthaus Bregenz, Peter Zumthor, 1990-97) en een Duits museum voor etnografie (Jüdisches Museum, Berlijn, Daniel Libeskind, 1989-99). Wanneer er wel specifieke deelverzamelingen worden aangelegd, zijn de gehanteerde criteria vaak onevenwichtig. In het boek *Towards a New Museum* beperkt Victoria Newhouse zich tot kunstmusea en rangschikt ze de geselecteerde projecten volgens “architecturale karakteristieken.” Bij nader inzien variëren die van een specifiek museumprogramma (het monografisch museum en het curiositeitenkabinet), een vorm van inrichting of organisatie (het museum als pretpark en het museum als *environment*), een museale ideologie of conditie (het museum als sacrale ruimte en het museum als alternatieve ruimte) tot een louter architecturaal gegeven (de museumvleugel).¹¹ Dat het palet aan gepresenteerde projecten nogal verscheiden is, vormt volgens Newhouse geen probleem. Het getuigt net van de kracht van architectuur om deze ‘uitzonderlijke diversiteit’ aan concepten en vormen af te leveren.¹² In het boek *Art Museums into the 21st Century* neemt Gerhard Mack een vergelijkbare stelling in. Het verschil in schaal en functie van de acht geselecteerde projecten is enkel kenschetsend voor het brede scala aan architecturale mogelijkheden.¹³

Het ceremoniële vertoon van nieuwe musea dreigt elke kritische en discursieve omkadering van de problematiek van museumarchitectuur te fnuiken. Doordat de selectie van gebouwen primeert, doen de publicaties vaak niet meer dan het registreren en documenteren van de verschillende trends en ontwikkelingen. Zelden wordt er vertrokken van de noodzaak van een kritische en fundamentele bevraging van de betekenis en de rol van architectuur in het instituut museum. Dit leidt tot de merkwaardige omkering dat de keuze van de gebouwen niet berust op een gedegen, vooraf ontwikkeld theoretisch vertoog, maar dat het discours aan de nieuwe musea wordt opgehangen. Het inleidende essay dient veeleer om de selectie van de gebouwen te legitimeren dan om een fundamentele bevraging van de verhouding tussen museum

MUSEUM

en architectuur te ontwikkelen.¹⁴ Zelfs al stelt een auteur zich kritisch op, bij de bespreking van de geselecteerde musea heft men toch vrolijk de lofzang aan. Zo fulmineert Lampugnani in het inleidende essay tot het boek *Museums for a New Millennium* tegen het mediagenieke karakter van veel musea, waarop vervolgens 26 projecten – die hij nota bene mee selecteerde – de revue passeren die stuk voor stuk onder zijn kritiek vallen.¹⁵ Het bekendste voorbeeld is wellicht de tirade *Kunst und Architektur* van de kunstenaar Markus Lüpertz in het boek *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*. Lüpertz trekt in deze tekst bijzonder hard van leer tegen die musea waar architecten hun ego op de voorplan plaatsen. Paradoxaal genoeg zijn het net die musea die in de tweede helft van het boek worden voorgedragen als exponenten van de nieuwe museumarchitectuur in Duitsland.¹⁶ Elke poging tot kritisch discours wordt dan ook resoluut geneutraliseerd. De publicaties laten zich verleiden tot de promotie van concrete musea, en fungeren als dusdanig als symptomen van het fenomeen dat in de inleiding wordt aangeklaagd.

Programma en gebouw

Hét museum bestaat niet. De term museum gaat terug op het *mouseion* in Alexandrië, dat rond 290 voor Christus werd opgericht door Ptolemeus I. Dit instituut bevatte een studeercollectie, een bibliotheek, een sterrenwacht en faciliteiten voor onderzoek en onderwijs. Het was opgevat als een huis van de muzen, een leerplaats of een schrijn voor *Mnemosyne*, de godin van het geheugen.¹⁷ Het was een arsenaal van kennis, een plaats voor wetenschappers, filosofen en historici. Dit programma van kennisopslag ligt tevens aan de basis van de musea die aan het einde van de achttiende eeuw worden ontwikkeld. Tijdens de Verlichting, met haar drang om de kennis van de mensheid te catalogiseren en te bewaren, worden musea ingericht als gespecialiseerde plaatsen voor het verzamelen, bestuderen en presenteren van artefacten. Vandaag blijkt het gamma aan artefacten dat aan die drang ten prooi is

MUSEUM

gefallen schier eindeloos. Elk mogelijk object van enige culturele of historische waarde kan vandaag zijn eigen museum krijgen. Geert Bekaert stelt dan ook terecht dat er wellicht geen ‘kameleontischer’ begrip als museum bestaat.¹⁸ Er zijn 1001 soorten, 1001 vormen van musea. Musea bewaren en tonen zowat alles wat er te bewaren valt. Er zijn musea voor postzegels, bieren, archeologische vondsten, schepen, hoeden, beelden en schilderijen. Met al deze soorten musea stemmen al even veel vormen overeen. Er worden niet alleen schepen in een museum bijeen gebracht, er bestaan tevens musea in de vorm van schepen, molens, paleizen, kerken, burgerhuizen, sportpaleizen, loodsen. En van die musea die in de vorm van ‘musea’ gebouwd zijn, bestaan er al even veel verschillende exemplaren. Het museum is niet meer dan een instrumenteel programma dat voor zowat alles kan worden aangewend.¹⁹ Dus spreken over zoiets als de architectuur van dat museum is een onbegonnen en zinledige zaak, als men niet specificeert met welk soort museum of programma men te maken heeft. Een museum voor hedendaagse kunst vereist nu eenmaal een totaal andere ruimte én impliceert een totaal ander ruimtegebruik dan een museum voor postzegels. Om zinvolle uitspraken te doen over de rol en de betekenis van architectuur in het bepalen en vormgeven van die ruimte, dient men het achterliggende programma, zowel in praktische als conceptuele zin, te verdisconteren.

De proliferatie van alle mogelijke vormen en soorten musea kadert binnen de diepgaande transformaties in de maatschappelijke en stedelijke rol van musea tijdens de laatste decennia. De museumhausse past binnen de in de jaren 1980 opgetreden verschuiving van de stad van een productie- naar een consumptiemilieu, waarbij de stad gaandeweg werd gecentreerd rond en afhankelijk werd van de mogelijkheden tot consumptie en vrijetijdsbesteding. Samen met theaters, opera's en winkelcentra vormen musea speerpunten in de bitterharde strijd tussen steden in de culturele arena. Wereldwijd wordt kunst – of cultuur in het algemeen – gehanteerd als glijmiddel voor de revitalisering van postindustriële steden.

MUSEUM

Om centra terug aantrekkelijk te maken, beroepen steden zich niet langer op het industriële of economische potentieel. Hun kapitaal wordt steeds symbolischer. Als ze willen renderen, dan hebben ze nood aan een specifiek imago of profiel, dat bij voorkeur cultureel, commercieel of recreatief van aard is. Sinds het begin van de jaren 1980 worden allerhande culturele programma's – infrastructuur en/of festiviteiten – aangewend om binnensteden nieuw leven in te blazen en het belabberde blazoën op te poetsen. Zo vinden veel culturele instellingen – musea voor beeldende kunst op kop – hun oorsprong in de overtuiging en de wens dat ze het imago van een stad kunnen opkrikken of vormgeven.

De rol van het museum als stedelijke motor heeft een belangrijke invloed gehad op het belang van het oorspronkelijke of 'interne' museumprogramma – het bewaren, bestuderen en presenteren van artefacten – binnen de architecturale ontwerp-opdracht. Vandaag gebeurt het leeuwendeel van de architecturale investering steevast in wat Alma S. Wittlin in 1970 nog kon bestempelen als "peripheral functions."²⁰ Waar het basisprogramma oorspronkelijk negentig procent van de totale oppervlakte van een museum besloeg, is dat vandaag geslonken tot een luttele vijftig procent.²¹ In het post-pompidou tijdperk bezit elk museum een *fancy* restaurant, een uitgebreide gift- en bookshop, een goed uitgeruste theater- en filmzaal en in extreme gevallen zelfs een volledige shoppingmall. Musea zijn getransformeerd van 'arsenalen van het geheugen' tot 'urbane cultuurbazaars.' Het zijn bijzonder krachtige media van de cultuurindustrie geworden. Bovendien wordt dit takenpakket – dat resoluut 'extern' is aan het klassieke museumprogramma – meer en meer gebruikt ter legitimatie van de bouw van een museum. Het vormt er zelfs vaak de aanleiding toe. Doordat musea steeds vaker worden ingezet als instrumenten in de stedelijke wedijver gaat het soms zover dat de bouw van een museum wordt aangevat vooraleer er ook maar sprake is van een gedegen en uitgebouwde 'eigen' collectie.²² Hetgeen men van de architectuur van een museum op de eerste plaats verlangt, is dat het een baken en een signatuur, een plek en een

MUSEUM

identiteit materialiseert. Dit verklaart tevens waarom musea – meer dan alle andere publieke gebouwen – onderhevig zijn aan wat Reesa Greenberg raak heeft omschreven als "possessione nomenclature."²³ Hedendaagse museumarchitectuur wordt geteisterd door de cultus die Hugh Pearman "the cult of the globe-trotting, international signature architect" heeft genoemd.²⁴ Dit fenomeen vatte Rem Koolhaas – nu zelf een van de grootste sterren aan het internationale architectuurfirmament – ooit laconiek als volgt samen: "Richard Meier everywhere."²⁵ Musea worden gepersonaliseerd en verbonden met de naam van de ontwerper-sterarchitect. Zo spreekt men voortdurend over Piano & Rogers' Pompidou, over Gehry's Bilbao, Rossi's Bonnekanten en Libeskind's Judisches Museum. Musea worden behandeld als portretten. Een portret geschilderd door Rubens is in eerste instantie een portret van Rubens, en dan pas van een of andere jonkvrouw. Hans Hollein signeerde het Städtisches Museum Abteiberg zelfs letterlijk met een gouden inscriptie. De persoonlijke signatuur van de architect situeert zich bovendien vaak slechts op die plekken waar de representativiteit en de beeldwaarde het hoogst is: de buitenkant, de vestibule of het atrium. Veel nieuwe musea lijden aan een schizofreen karakter dat tot uitdrukking komt in een pralerig exterieur en een betekenisloos en inwisselbaar interieur. In die ruimtes waar het museum écht te werk gaat, is er weinig of geen architecturale investering gebeurd. Pedro Lorente merkt dan ook schamper op dat museuminterieurs soms bitter weinig referentie bieden: "it sometimes seemed difficult for visitors to tell, once inside the museum building, which city they were in, in which country, or on which continent."²⁶

Deze evolutie heeft een aanzienlijke impact gehad op de taak van architectuur binnen het museum, op de vraag die daartoe aan de architecten wordt gesteld, op de antwoorden die zij vervolgens bieden en op het uiteindelijke denken en spreken over museumarchitectuur. Het basisprogramma van een museum vormt in elk van de voornoemde gevallen nog zelden het uitgangspunt. De nadruk is verplaatst van de opmaak van

MUSEUM

het interne programma – het museum als oord van kennisopslag – naar de vormgeving van het externe programma – het museum als urbane attractie.²⁷ De aandacht gaat niet langer naar de interne configuratie – naar de institutionele context van het museum als bewaarinstituut – maar naar het externe gedrag – naar de publieke functies of het openbare domein in het algemeen. Men besteedt vooral aandacht aan de wijze waarop een specifieke gebouw – en via die weg de ontwerpstrategie van de (ster)architect in kwestie – het geëxpandeerde programma van het museum incorporeert, en niet aan de manier waarop een specifiek instituut zijn werking in dat gebouw kan handhaven. Men concentreert zich op die kwaliteiten die vandaag van een museumgebouw worden verwacht: dat het een landmark realiseert voor de stad, dat het past binnen het stadsbeeld, dat het een meerwaarde biedt aan de publieke ruimte van het omliggende stadsweefsel, dat het een stimulans betekent voor de vooropgestelde stedenbouwkundige ontwikkelingen, dat het de verschillende randprogramma's van het museum op een interessante wijze verknoopt, enzovoort.²⁸ Hoewel dergelijke ontwerpqualiteiten natuurlijk van groot belang zijn voor de maatschappelijke en stedelijke functie van het hedendaagse museumgebouw, brengen ze niets fundamenteel bij over de hedendaagse rol en betekenis van het traditionele museumprogramma. Ze leveren geen nieuwe opvattingen over de vorm die het museum als geheugeninstantie kan of moet aannemen. Ze komen tot hun volste recht in gebouwen die – zoals het Guggenheim Bilbao (Frank Gehry, 1997) – tegelijk als icoon, uithangbord en logo van de stad optreden, maar waarvan het er niet onmiddellijk toe doet wat het museum precies toont: bromfietsen, Armani kostuums of kunstwerken. De architectuur zorgt voor het schouwspel. Wanneer je de website van het Guggenheim Bilbao bezoekt, kan je in het menu achtereenvolgens klikken op het gebouw, vervolgens op de tentoonstellingen en tenslotte op de permanente collectie.

De eenzijdige aandacht voor het architecturale spektakel verklaart tevens waarom men het niet langer noodzakelijk acht om musea te onderscheiden op vlak van hun specifiek

MUSEUM

museaal programma. Het is verbazend hoe achteloos men over de programmatische verschillen tussen musea heenstapt. Een museum voor hedendaagse kunst en een etnografisch museum worden probleemloos met elkaar vergeleken, omdat ze zich beide nu eenmaal aandienen als urbaan monument, publieke ruimte of stedelijk parcours. Maar die benadering levert echter geen inzicht over de specifieke rol en betekenis van de architectuur binnen het particuliere 'instituut,' louter over de overeenkomsten en verschillen tussen de beide 'gebouwen.' Het discours over museumarchitectuur wordt geplaagd door een eenzijdige beeldgerichtheid, waarbij men meer aandacht schenkt aan de wijze waarop het gebouw het museum of de stad een gepast imago verleent dan aan de museumconcepten die ermee verbonden zijn.²⁹ Volgens Thomas Vonier hebben veel nieuwe musea hun collecties 'in hun blootje hebben gezet' door zoveel belang te hechten aan de architectuur en aan de bijhorende ontwerper.³⁰ Dat gebouwen vaak bekender zijn dan hun inhoud werd door Rudi Fuchs ooit in de volgende anekdote raak samengevat:

An Austrian friend has just returned from a journey through a large part of the United States. He was still excited about what he had seen.

— I have been to a really great museum, he said, probably the best museum in North America, in Atlanta, Georgia.

— What was in it?, I asked

— I don't know, he said, it was built by Meier, the architect, an absolutely fantastic museum.³¹

Een gepaste typologie

Any discussion of the modern museum and its architectural form needs to begin with a brief examination of the museum's classic, historical characteristics, since so many of the ways that modern museums are laid out consist of an implicit dialogue with, and commentary

MUSEUM

on, an always present set of precedents. Many modern museums consist of adaptations of, or additions to, historic buildings; but even when they are built de novo, the history of the building type is always expected to be available in the mind.

— Charles Saumarez Smith³²

In het klassieke discours over museumarchitectuur wordt de relatie tussen architectuur en museum gedefinieerd aan de hand van het begrip typologie. Net als voor scholen, kantoren of woningen, bestaan er voor musea een aantal klassieke typologieën. In tal van studies acht men het daarom noodzakelijk om te starten met een blik op de historische ontwikkeling van het museumgebouw. Zo stelt Helen Searing in *Hypothesis on the Development of the Typology of the Museum* dat de meest succesvolle museumontwerpen op een of andere manier de historische ontwikkeling van het kunstmuseum als gebouwtype in rekenschap brengen.³³ Searing vertrekt van een overzicht van de klassieke museumtypologieën – Durand, Boullée, Von Klenze, Semper en Schinkel – om via de modernistische museummodellen – Van der Rohe, Wright en Kahn – te belanden bij de hedendaagse musea. Ze onderzoekt of de typologische kenmerken van het klassieke museum al dan niet figureren in hedendaagse museumontwerpen, of ze onderworpen zijn aan een eigentijdse interpretatie of vervangen door nieuwe componenten. In klassieke musea werd de boodschap dat het museum een monument, een tempel, een schrijn voor de autoriteit van de kennis, de rede en de wetenschap was vormelijk tot uiting gebracht. Bij de eerste nieuwbouw musea – zoals het Fredericianum te Kassel (1769–79), de Glyptothek te München (Leo Von Klenze, 1816–30), het British Museum te Londen (Sidney Smirke, 1823–37) of het Altes Museum van Karl Friedrich Schinkel (Berlijn, 1823–30) is de gehanteerde vormtotaal classicistisch en statig, met vaste elementen als een majestueuze en geritmeerde gevel en een waardige traphal of rotonde. De eerste museumontwerpen wilden de toeschouwer meedelen dat hij een ‘belangwekkende plaats’ betrad.³⁴ Musea die op Searings appreciatie kunnen rekenen, vertalen

MUSEUM

deze traditie op een eigentijdse manier, zoals het Kimbell Art Museum in Forth Worth (Louis Kahn, 1969–72) of de Neue Staatsgalerie in Stuttgart (Stirling & Wilford, 1977–84). Bij de meest recente productie van musea moet Searing echter vaststellen dat het klassieke typologische vocabularium heeft plaatsgemaakt voor een zeer idiosyncratische vormtaal en voor een uitzonderlijke diversiteit aan museale verschijningen. In het boek *Musées. Architectures 1990–2000* komt Luca Basso Peressut in tot een gelijkaardige conclusie. Aan het eind van de typologische historiek van het museumgebouw ontwaart Peressut eveneens een ‘diffuus museaal landschap’ waaruit moeilijk specifieke typologieën te distilleren vallen.³⁵ Searing en Peressut wijten dit aan de ingrijpende transformaties die het museum in de tweede helft van de twintigste eeuw heeft ondergaan: het instituut is indringend gewijzigd op sociaal en maatschappelijk vlak, het heeft een programmatische expansie gekend, het zag daardoor het eigen traditionele takenpakket in de verdrukking geraken en het kende een uitzonderlijke proliferatie aan onderwerpen. Toch trachten ze in die buitensporige verzameling overeenkomsten, gelijkenissen, typische kenmerken of karakteristieken van hét hedendaagse museum te herkennen en te benoemen. Maar dat blijkt uiteindelijk een onmogelijke opgave. De vraag stelt zich echter waar precies het schoentje knelt: bij de moeilijk classificeerbare diversiteit dan wel bij de ambitie om die diversiteit in specifieke types onder te verdelen? De verscheidenheid wordt namelijk steeds gezien als een demonstratie van het creatieve kunnen van de hedendaagse architectuurpraktijk en wordt dus als volstrekt positief ervaren. Waarom bestaat er dan nog steeds het verlangen om musea via typologieën te benoemen en onder te verdelen?

Er zijn maar weinig disciplines die geen baat hebben gehad bij het begrip typologie en architectuur vormt daarop geen uitzondering.³⁶ In de architectuurtheorie maakt men een typologisch onderscheid op vlak van *programma* – theaters, bibliotheken, musea, hospitalen of gevangenissen – en op vlak van *morfologie* – bijvoorbeeld centraal, lineair of verspreid georganiseerde gebouwen, of een open dan wel gecomparti-

MUSEUM

menteerde organisatie. De inzet van de typologische discussie draait in de regel rond de wijze waarop functionele typologieën overeenstemmen met morfologische, of in welke mate de gekozen vormen een gepast antwoord leveren op de te behuizen functie. Men rangschikt de typologieën op basis van hun functie en tracht vervolgens aan te tonen welke vormen ‘toepasselijk’ of het meest ‘geschikt’ zijn. In zijn notoire studie over de geschiedenis van gebouwtypologieën stelt Nikolaus Pevsner dat een dergelijke benadering de mogelijkheid biedt om de historische verschuivingen tussen architecturale vorm en functie te registreren: “this treatment of buildings allows for a demonstration of development both by style and by function, style being a matter of architectural history, function of social history.”³⁷ Typologie is een geëigend instrument om na te gaan welke architecturale vormen men in het verleden hanteerde voor bepaalde programma’s. In het artikel *Museums. Mirrors of Their Time?* beweert Michael Brawne daarentegen dat de typologische benadering bovenal een geruststellende aanpak biedt. Het begrip typologie laat toe om de ‘gepastheid’ van een ontwerp te onderzoeken:

Typology, which lurks behind any discussion of buildings with a similar purpose – has considerable allure. It provides the comfort of being able to categorise, of somehow knowing where things belong. In the case of architecture there is the additional attraction – the belief that if we know the characteristics which allow us to attach a label, we will also have some clues to appropriate design.³⁸

Ieder historisch typologisch overzicht – van eender welk soort gebouw – mondt onvermijdelijk uit in een aanzienlijke verscheidenheid aan vormen en getuigt alleen al om die reden van de ontoereikendheid van de typologische benadering. Ze is bovendien doordrongen van vaak twijfelachtige aannames over de gepastheid van een ontwerp op architecturaal, programmatisch, maatschappelijk en institutioneel vlak. Men tracht ook een rechtstreekse koppeling te maken tussen een

MUSEUM

welbepaald type gebouw (ruimte) en een specifiek programma (gebruik), waarbij de dienstbaarheid van de architectuur voor dat programma onmiddellijk in een passend én bouwbaar model wordt gedacht. De geschiedenis ondermijnt echter net de algemene geldigheid van het begrip typologie, daar ze talloze voorbeelden bezit van ontwerp en gebouwen die een radicale maar desalniettemin ‘passende’ bestemmingswijziging hebben ondergaan.

In museumarchitectuur zijn de voorbeelden legio. Talloze musea werden – zowel in het heden als in het verleden – gehuisvest in gebouwen die voorheen een ander gebruik kenden, zoals woonhuizen, paleizen, kloosters of industriële panden. Vandaag is vooral deze laatste optie sterk in trek. In de tekst *The Brillo Box in the Warehouse. Museums of Contemporary Art and Industrial Conversions* uit 1994 stelt Searing reeds vast dat het tijdperk van het “purpose-built ideal museum” voorbij is: “the hottest trend in museum design [is] the conversion of industrial buildings into exhibition galleries.”³⁹ Musea, en musea voor hedendaagse kunst in het bijzonder, keren zich resoluut af van de klassieke museumtypologie en betrekken gebouwen die niet werden gedacht noch gebouwd als museum, bij voorkeur oude fabriekspanden. De verbouwing van een oude turbinehal tot de Tate Modern in Londen (Herzog & De Meuron, 1994-2000) signaleert onbetwistbaar de definitieve doorbraak van deze optie. De reconversie van oude industriële gebouwen tot musea kan echter moeilijk als typologie worden benoemd. Reconversie is een procedure die vertrekt van de ontkoppeling van vorm en functie. Het betreft de ingebruikname van een gebouw dat zijn vorm en indeling bepaald niet dankt aan die nieuwe exploitatie. Dat belet veel auteurs echter niet om het uit te roepen tot dé typologie voor het museum voor hedendaagse kunst. Zo merkt Josep Montaner in het boek *Nouveaux Musées* uit 1990 op dat er voor het programma van het museum voor hedendaagse kunst weliswaar geen specifieke architecturale karakteristieken vallen te determineren, maar hij bestempelt vervolgens

MUSEUM

oude industriële panden toch als de meest geijkte oplossing.⁴⁰ Bij veel nieuwe musea voor hedendaagse kunst is er immers voortdurend sprake van zoiets als 'ongelijke gepastheid,' tengevolge van de spanningsvolle verhouding tussen architectuur en kunst(werken). Montaner heeft het over "les musées d'art contemporain, avec leur adéquation inégale aux caractéristiques des oeuvres d'art."⁴¹ Bij musea voor hedendaagse kunst die zich daarentegen hebben gehuisvest in oude of bestaande industriële panden, maakt Montaner wél gewag van een treffende verhouding tussen de gepresenteerde kunstwerken en de architectuur: "une relation d'adéquation existe entre les caractéristiques de l'art actuel et le type d'espace architectural; elle s'est concrétisée dans la réutilisation de bâtiments industriels."⁴² Dit is niet enkel te wijten aan de bijzondere typologische karakteristieken van industriële ruimtes – zoals grote, hoge en open ruimtes met directe belichting, grote zichten en eenvoudige circulatie – maar ook aan het feit dat deze ruimtes 'eigen' zijn aan de hedendaagse kunstproductie:

Ces mêmes typologies – corps de fabriques, dépôts, ect. – destinées au travail industriel sont réutilisées, aujourd'hui, pour l'activité artistique. L'espace industriel, avec ses files de colonnes de fonte et ses toitures de structure métallique, est devenu l'espace le plus courant des productions artistiques du moment.⁴³

Dit verklaart tevens de populariteit van de industriële ruimte in het discours over museumarchitectuur én de bijhorende nominatie tot de uitgelezen typologie voor het museum voor hedendaagse kunst. Musea voor hedendaagse kunst willen nu eenmaal optreden als plaatsen van actuele kunstproductie – met andere woorden als 'atelier' – en spiegelen zich aan dat type ruimte dat resoluut het beeld van artistieke arbeid uitdraagt. De industriële ruimte symboliseert niet enkel de historische transformatie van het kunstenaarsatelier van de burgerkamer tot de loft, maar vooral het verlangen van het museum voor hedendaagse kunst om deelachtig te zijn aan artistieke productie.⁴⁴

MUSEUM

De verhedendaagsing van het museum

Museums are placed in a curious position (...). Traditionally, that is to say during the past two hundred years, museums have not collected contemporary or avant-garde art. (...) Instant art was not collected by museums. Now instant art is made for essentially commercial purposes. Happenings are part of the world of entertainment and commerce. A museum is in a new dilemma in regard to artists. Should they reenter the thiasos? The sacred grove is now profaned. (...) By creating museums for modern art, we have abandoned the traditional approach of museums to art. A museum of this sort is more like a trade fair, exhibiting works made for the moment, but not given any collective value, except insofar as fashion decrees that they are 'in.'

— Sidney Dillon Ripley⁴⁵

In 1969 luidt Sidney Dillon Ripley de alarmbel. Sinds musea steeds meer aandacht schenken aan actuele kunst, worden ze gedesacraliseerd. De eerbiedwaardige omgang met kunstwerken wordt vervangen door een onvoorwaardelijke fascinatie voor het nieuwe en het hedendaagse. Sedert de experimenten van museumdirecteuren als Alexander Dornier, Alfred Barr, Willem Sandberg of Pontus Hulten, profileren musea zich als dynamische en wereldlijke instituten, oorden van hedendaagse kunstproductie.⁴⁶ Ze beperken zich niet langer tot het klassieke programma van bewaren, bestuderen en presenteren van kunstwerken uit het verleden, maar concentreren zich steeds meer op de kunst van het heden, met de bedoeling er de significante tekens van te decoderen, te duiden en te classificeren.⁴⁷ Volgens de pleitbezorgers van de verhedendaagsing van het museum was het instituut voorheen te zeer gericht op het verleden en was het daarom niet in staat de actualiteit te ontsluiten voor de bezoeker. In zijn legendarisch manifest *NU* uit 1959 klaagt Willem Sandberg over het gebrek aan aandacht voor de eigentijdse kunstproductie en voor de figuur van de levende kunstenaar:

MUSEUM

grote kunst is altijd experiment
grote kunstenaars leven nu
zij kunnen ons binnenleiden in het heden
voorbereiden op de toekomst
waar vinden wij ze?
in de musea?⁴⁸

Om een reële plaats in het *NU* te bekleden dient het museum te fungeren als broedplaats voor de kunst.⁴⁹ Het publiek – of de mens in het algemeen – is meer gebaat bij de dynamiek van de eigentijdse kunst dan bij het langzame, roerloze overleven van de oude kunst.⁵⁰ Volgens Sandberg lijdt het klassieke museum aan “een conserverende, behoudende neiging” en vormt het als dusdanig niet “de meest geëigende sleutel om de XXe eeuw voor ons te openen.”⁵¹ De “omgeving” die hij vooropstelt, is er een “waar de voorhoede zich thuis kan voelen,” een “brandpunt van het leven van nu,” kortom, “al wat bijdraagt tot de vorm van nu, is daar op zijn plaats, (...) alles van nu waarmee de toekomst gebouwd wordt.”⁵² De ruimte van het museum moet daartoe worden opengebroken; de muren van het elitaire bolwerk gesloopt. Enkel zo kan aan kunst een nieuwe plaats in het leven worden gegarandeerd, een plaats die musea haar stelselmatig ontzeggen. Deze openstelling gebeurt in twee richtingen: zowel naar de hedendaagse kunstproductie als naar het publiek toe. De ‘actualisering’ van het museum – of de ontwikkeling van het zogenaamde ‘museum voor hedendaagse kunst’ – gaat gepaard met een ideologisch programma van democratisering, demystificatie en globale participatie. Het museum moet zich ontpoppen tot een “oord waar men durft te praten, te zoenen, hardop te lachen, zichzelf te zijn.”⁵³ Het fungeert niet langer als een tehuis voor de schilder- en beeldhouwkunst, maar ontwikkelt een breed, eigentijds cultureel programma met muziek, foto, dans en film. De kunst wordt niet langer louter gepresenteerd, kunstenaars en publiek kunnen er naar believen aan de slag gaan en experimenteren. De ‘vlucht voorwaarts naar het hedendaagse’ transformeert het museum tot een plek waar kunst – of cul-

MUSEUM

tuur in het algemeen – in al haar mogelijke verschijningsvormen aan bod kan komen.⁵⁴

Binnen de ideologie van actualisering speelt de figuur van de levende kunstenaar een centrale rol. Terwijl het traditionele museum uitsluitend opereert met de objecten van de kunst, treedt het museum voor hedendaagse kunst in contact met haar protagonist: het personage van de levende en werkende kunstenaar. De kunstenaar staat – in de woorden van Sandberg – nu eenmaal “met al zijn voelhorens op de uitkijk (...) om als het ware te proeven van wat komen gaat” en brengt het publiek in voeling met de verworvenheden en de bijhorende diepere betekenissen van de eigentijdse samenleving.⁵⁵ Musea willen actief deelnemen aan ‘de kunst die zich nog aan het ontwikkelen is,’ en spitsen zich daarom volledig toe op de figuur van de hedendaagse kunstenaar, met wie ze een hecht samenwerkingsverband willen opzetten.⁵⁶ Wanneer een aantal belangrijke museumverantwoordelijken in 1969 en 1970 rond de tafel zit, komen ze tot hetzelfde besluit. In een speciaal nummer van het tijdschrift *Museum*, getiteld *Museum Problems of the Museum of Contemporary Art in the West: Exchange of Views of a Group of Experts*, waarin Harald Szeemann verslag uitbrengt van hun gesprekken, wordt onomwonden gesteld dat de hedendaagse kunst het museum dwingt tot andere omgangsvormen:

When we consider the development of contemporary art, we see that some of the importance formerly attached to objects has now been transferred to gestures, attitudes, events. Conservation has become less important. This situation, in which the presence of the artists is essential and less importance is placed on the work of art as a product or for its intrinsic value, should be maintained as long as possible, for it is a characteristic feature of the contemporary art scene. Today we are in permanent contact with artists. Artists are our raw material, our suppliers, and also our most interested public. This means continual collaboration on the basis of mutual confidence between museum staff and

MUSEUM

artists. Such confidence is necessary because otherwise our activities suffer. Our relations must not be administrative, formal and bureaucratic. The museum staff must share the doubts and ideas of the artists, participate in their life and join in their environment.⁵⁷

Musea willen niet alleen meer plaatsen zijn waar het verleden in collecties wordt getoond, bewaard en bestudeerd, maar willen bovenal plekken zijn waar het heden via avontuurlijke producties tot uiting komt, kortom, waar de kunst aan de slag kan gaan: “Finally, the museum is tending more and more to become a place of work.”⁵⁸ Het museum voor hedendaagse kunst wil niet langer een statische *bewaar*plaats van de kunst van het verleden zijn, maar een dynamische *werk*plaats voor de kunst van het heden; het koestert de ambitie zichzelf te transformeren van tempel tot studio. Deze ambitie zadelt het museum echter op met een probleem. De drang naar actualisering confronteert het met de onmogelijkheid om haar musealiteit kwijt te spelen. Het museum moet ondervinden dat het niet onvoorwaardelijk in het *NU* kan staan, doordat het de kunst onvermijdelijk kadert en uit de actualiteit lossnijdt. Bovendien wordt de kloof tussen wat wordt geproduceerd en wat wordt getoond in het ‘museum-als-studio’ dusdanig vernauwd, dat het instituut zelf op het spel komt te staan.⁵⁹ Het museum neigt een van haar belangrijke condities op te heffen, met name het traditionele tijdsverschil tussen de productie van de kunst en de opname en presentatie ervan binnen het kader van de collectie. Traditioneel gezien verzamelden musea geen hedendaagse of avant-garde kunst, laat staan dat ze aan de productie deelnamen.⁶⁰ Integendeel, kunstwerken die in musea terecht kwamen, hadden reeds een leven – en vooral een kritische receptie – achter de rug. In 1972 waarschuwt de Amerikaanse criticus Harold Rosenberg dat de annulatie van deze tijdsspanne, die noodzakelijk werd geacht om op een coherente wijze het verhaal van de kunstgeschiedenis te modelleren, tot een troebel programma leidt. Sinds musea zelf avant-gardistische trekken beginnen te vertonen, dreigen ze zichzelf dermate te transformeren dat ze inderdaad

MUSEUM

zichzelf dwingen op te houden te bestaan: “[they are] prepared to go as far as necessary toward self-transformation, stopping just short of not existing.”⁶¹ Het museum voor hedendaagse kunst wordt geconfronteerd met het schizofrene karakter van haar programma. Het koestert het verlangen om twee – zowel in termen van tijd als ruimte – verschillende operaties te herbergen: bewaren en produceren.⁶²

Deze crisis wordt bovendien versterkt door de jongste ontwikkelingen in de kunst, die beweeglijker wordt, die vaker ‘specifieke’ plaatsen opzoekt en die zich kritischer opstelt tegenover de institutionele context.⁶³ Musea die deze kunst willen volgen, worden geconfronteerd met hun ruimtelijke, institutionele en maatschappelijke beperkingen. Zo vraagt Frans Haks in de inleiding op het boek *Museum in Motion?* uit 1979 zich af “of het te verdedigen valt om kunstenaars uit te nodigen die zich tegen het museum als instituut keren” en “of een museum moet reageren op kunstenaars die buiten het gebouw willen opereren.” En wordt het ook “niet te kostbaar om ingewikkelde installaties steeds weer op te bouwen en af te breken?”⁶⁴ Op deze prangende vragen formuleren museumofficials, kunstenaars, critici, theoretici en academici uiteenlopende antwoorden. Het boek *Museum in Motion?* representeert de brede zelfbevraging waaraan het museum zich onderwerpt en het biedt een levendig beeld van een tijd waarin de beweeglijkheid van het museum nog een echt discussiepunt is.⁶⁵ Het boek is tegelijk kennschetsend voor de frequentie waarmee musea vanaf het midden van de jaren 1970 de impasse of de crisis waarin ze zich bevinden met een pathologische openheid aan de orde stellen.⁶⁶ Voor veel musea is het een must zichzelf openlijk door te lichten, zich te wentelen in het ongelukkige bewustzijn dat hun programma een ‘contradictio in terminis’ omvat, zich bereid te verklaren om de ‘eigen grenzen te verleggen,’ ‘buiten de muren te treden,’ enzovoort. Ze proberen aan deze institutionele malaise te ontkomen door sessies van ‘institutionele introspectie’ te plannen en alternatieve ruimten voor zichzelf te bewerkstelligen. Musea willen hun funda-

MUSEUM

menteel op presentatie gerichte ruimtes tot productiestudio's transformeren. Met hoge regelmaat duiken er musea op die 'geen museum willen zijn,' die een anti-museaal programma willen ontwikkelen, die zichzelf willen vernietigen, enzovoort.⁶⁷ Kortom, de crisis waarin het instituut zich bevindt, lijkt haar te dwingen haar eigen identiteit voortdurend te ontkennen, te omzeilen of te verloochenen. Symptomatisch is de stelling van Sandberg aan het einde van zijn manifest NU uit 1959 dat het museum al bij al niet het juiste instituut is om zijn plannen te verwezenlijken:

dat oord van nu
waar de toekomst thuis is
heeft geen vast bezit
anders wordt het binnenkort toch weer museum⁶⁸

In de lezing *musea op de tweesprong* uit 1973 brengt Sandberg een genuanceerder standpunt. Terwijl hij in zijn manifest het instituut museum resoluut lijkt af te schrijven, ziet Sandberg toch enig heil in een nieuw soort museum, met name 'het museum van hedendaagse kunst.' Het is volgens Sandberg niet langer een kwestie van de verwerping van musea maar van een herbezinning van hun taken:

Ik denk dat wij er allen van overtuigd zijn dat musea voor kunst heden ten dage een functie hebben, ondanks de uitroep van Marinetti – zo'n 60 jaar geleden – 'steek de musea in brand,' sedertdien vaak herhaald. (...) maar wij moeten ons opnieuw bezinnen op hun functie en dat is naar mijn mening het tonen van de ontwikkeling in de creativiteit van de mens rekening houdend met het feit dat wij naar het verleden kijken met de ogen van vandaag.⁶⁹

Verderop in de tekst loopt die herbezinning paradoxaal genoeg andermaal uit op de liquidatie van het instituut museum. Sandberg relateert opnieuw de "eeuwige noodzaak van musea voor hedendaagse kunst," daar "zij zijn ontstaan

MUSEUM

in een tijd waarin de maatschappij als geheel niet voldoende belang stelde in het werk van levende kunstenaars." Waarop Sandberg zijn hoogst romantisch ideaal formuleert:

Ideaal zou het zijn dat de kunst weer zou worden geïntegreerd in het dagelijks leven, de straat op zou gaan, de gebouwen in, vanzelfsprekend zou worden. Dit zou het voornaamste doel van het museum zijn: zichzelf overbodig maken.⁷⁰

Pleidooi voor een benadering voorbij het gebouw

If the museum is to be an active center of creation, it cannot cease to build, demolish and rebuild itself, continually. It cannot be a simple accumulation of objects: it has to sacrifice its ends, time and again, in order to embrace new ones.

— Manuel J. Borja-Villel⁷¹

De identiteitscrisis van het museum is structureel ruimtelijk van karakter. Dit uit zich in de wijze waarop architectuur binnen de gehele problematiek wordt ingezet. Een opsomming van de metaforen die in het discours worden gehanteerd, bewijst de architecturale geladenheid van de crisis: binnen de verhedendaagsing van het museum moeten de muren worden gesloopt, de deuren opengegooid, het pand verlaten, de grenzen verlegd of de behuizing verbouwd. Het museum wil in de branding van de artistieke actualiteit gaan staan en verwacht van haar behuizing dat ze dat verlangen tenminste een plaats geeft, eventueel ondersteunt, en liefst nog invult. Dit verzoek heeft zowel ideologische als praktische gevolgen voor het denken over de rol van architectuur in de aanmaak van de museale ruimte. Dat denken dient zich niet enkel meer in termen van bestendigheid en duur te ontwikkelen, maar tevens in termen van inwisselbaarheid en tijdelijkheid. Doordat musea voor moderne en hedendaagse kunst zich tot doel stellen om het nieuwe te presenteren en om

MUSEUM

een onophoudelijke breuk met het verleden te scheppen, hebben ze volgens Glenn D. Lowry, directeur van het Museum of Modern Art in New York, nood aan “an evolving typology.”⁷² Sinds de kunst resideert en aan de slag gaat in de ruimtes van het museum, is het museum zelf – in haar oorspronkelijke functie als bewaarinstantie – niet de enige gebruiker meer van haar ruimtes. Het heeft een groep bewoners of gebruikers binnen gehaald waarvan de wensen en verlangens even onvoorspelbaar, verschillend als wispelturig zijn.⁷³ Om de artistieke actualiteit in al haar verschijningen te herbergen, dient een museum de onvoorspelbare wendingen van die actualiteit op te vangen. De moderne en hedendaagse kunst staat nu eenmaal in het teken van het nieuwe en het originele, maar ook van het afwijkende en het controversiële. Het museum voor hedendaagse kunst wenst *up to date* te blijven en verwacht van haar architectuur hetzelfde. Maar net deze wens loopt paradoxaal genoeg uit op de eliminatie van architectuur. Precies omdat het museum wil beantwoorden aan alle capriolen van de kunst, heeft het zichzelf opgezadeld met een paranoïde zucht naar een architectuur die daaraan kan beantwoorden, en die dus ontvankelijk, veranderbaar en aanpasbaar is, of met andere woorden, neutraal en flexibel.⁷⁴ In de rubriek *The Building* van de transcriptie *Problems of the Museum of Contemporary Art in the West. Exchange of Views of a Group of Experts* wordt bijvoorbeeld met nadruk gesteld dat de monumentale musea definitief moeten worden ingeruild voor soepele, programmatische structuren:

Monumental museums have had their day. The modern solution is a framework costing as little as possible with maximum flexibility of space arrangements. This framework must offer the facilities (e.g. electricity, stereo systems, gas, fire) necessary for artists and collaborators to implement all their projects. (...) The erection of a new museum calls for a detailed programme of action rather than specialized architecture.⁷⁵

Terwijl architectuur voortdurend op metaforisch en symbolisch niveau wordt aangesproken om het museum bij te staan

MUSEUM

in haar identiteitscrisis, wordt het in werkelijkheid gedwongen tot terughoudendheid. Het feit dat het museum niet enkel ruimte wil bieden aan zeer veel verschillende soorten kunstwerken, maar vooral aan die kunstwerken die er nog niet zijn, en die – al dan niet ter plekke – nog zullen worden gemaakt, resulteert in een vraag naar architecturale ‘afzijdigheid.’⁷⁶ Dit gaat zelfs zo ver dat men stelt dat architecten, bij het ontwerpen van musea, worden geacht zich in te leven in de wensen en verlangens van de kunst en hun eigen vormwil achterwege te laten. De kunstenaar Michael Craig-Martin, die een doorslaggevende rol zal spelen in de architectuurwedstrijd voor Tate Modern, stelt onverbloemd dat musea ‘voor de kunst’ moeten worden gebouwd: “Museums should be built to serve art and not architecture. The design of new museums should be based on an understanding of the nature and requirements of modern and contemporary art.”⁷⁷ Martin viseert hierbij natuurlijk die architecten die de bouw van musea opvatten als een mogelijkheid tot zelfexpressie en zich het imago van kunstenaar aanmeten en die onder het mom van ‘artistieke vrijheid’ hun eigen ontwerpqualiteiten etaleren. De uitspraak van Martin is echter vooral problematisch omdat ze niet enkel het maatschappelijke programma, maar tevens het institutionele programma van het museum verdonkeremaant. Ze insinueert dat het verblijf en de werkzaamheden van de kunst in het museum vanzelfsprekend zijn, zodra de architecturale condities – zoals de lichtinval, de afwerking, de schaal of de dimensionering van de tentoonstellingsruimtes – optimaal zijn. Deze opvatting werd reeds in 1979 door de kunstenaar Georg Baselitz samengeballd tot de boutade dat een goed museum “Vier Wände und Oberlicht oder besser kein Bild an die Wand” bevat.⁷⁸ In 1985 breidt Markus Lüpertz dit uit tot “vier Wände, Oberlicht, zwei Türen, eine zum Reingehen, eine zum Rausgehen.”⁷⁹ In het boekje *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder der Ort des Werkes und des Menschen* schotelte de Zwitserse kunstenaar Rémy Zaugg de lezer zelfs ellenlange beschrijvingen voor van de precieze organisatie van zijn ‘ideale’ museum. Opvallend aan deze *statements* is echter de wijze waarop de relatie tussen de kunst en het museum – Lüpertz

MUSEUM

heeft het in dit opzicht over een “einfache[s,] unschuldige[s] Bild” – als ‘natuurlijk,’ zelfs ‘ideaal’ wordt gedacht. Wanneer men stelt dat musea ‘voor de kunst’ moeten worden gebouwd, dan lijkt men dus te insinueren dat de kunst daar ‘op haar plaats’ is, dat ze er thuis hoort. Het is de architectuur die dat verblijf aangenamer moet maken. Ze mag het zeker niet verstoren.⁸⁰ Zo stelt Baselitz dat het museum “nur zu verstehen ist als Bewahrort von Kunstwerken, in dem die Betrachtung derselben in einfacher, vollständiger, ungehinderter un präntensioser Weise möglich sein muß.”⁸¹

De stelling dat musea voor de kunst dienen te worden gebouwd, gaat voorbij aan het feit dat kunst nooit vrijblijvend in musea heeft vertoefd.⁸² Men begrijpt museumarchitectuur louter als de relatie tussen kunst en architectuur en vergeet het institutionele raakpunt: het museum dat beide disciplines op één plaats verenigt. De stelling is symptomatisch voor de wijze waarop het museum *als gebouw* zich voortdurend voor elk verder denken poneert. Reeds in 1969 stelt Ian Finlay in het boek *Priceless Heritage. The Future of Museums* dat het denken en spreken over musea zich moeizaam losmaakt van de realiteit van het bouwen of van het gegeven van het museum als gebouw. Niet enkel wanneer men een nieuw museumproject start, maar telkens wanneer men over musea spreekt of nadenkt, gebeurt dit onmiddellijk in termen van een gebouw of van een architecturaal concept. Finlay waarschuwt echter voor een dergelijke manier van denken, daar ze ‘van buiten naar binnen’ verloopt, van het gebouw naar het instituut. Waarop Finlay zich de vraag stelt: “What, then, is a museum if it is not a building?”⁸³ Het ‘probleem van museumarchitectuur’ valt niet los te koppelen van ‘het probleem van het museum.’ Alvorens te stellen dat men musea moet bouwen voor de kunst, dient men na te gaan hoe die kunst in het museum verblijft. Alvorens architectuur verantwoordelijk te stellen voor het problematische verblijf van kunst in musea, dient het museum als instituut te worden doorgelicht. Er dringt zich een benadering op die de problematiek op een *abstracter* – en dus *ruimtelijker* in plaats van *architecturaler* – vlak benadert: *het*

MUSEUM

museum als institutionele plaats in tegenstelling tot *het museum als gebouw*. Vooraleer er van architecturale ‘gepastheid’ kan worden gesproken, is het belangrijk te weten of de kunst in het museum ‘op haar plaats’ is. Wat is dus de ‘plaats’ van het museum en wat zijn de operaties die er worden uitgevoerd? De architectuur van het museum is immers niet louter doelmatig. Ze stelt mee de vraag naar de bestemming en de plaats van de kunst.⁸⁴

MUSEUM

- 1 Reed, *Best of 2000*, p. 21
- 2 Pearman, *Contemporary World Architecture*, p. 7.
- 3 Philip Johnson, zoals geciteerd in: Waterfield (red.), *Palaces of Art*, p. 177.
- 4 Aan de basis van de gevoerde discoursanalyse liggen tien publicaties over museumarchitectuur die in de afgelopen tien jaar verschenen. Daarbij werd gekozen voor publicaties van allerlei slag, om een 'staalkaart' te bieden van wat er vandaag in de boekhandel te verkrijgen is over dit onderwerp: Ammann, *Räume für Kunst. Museumsmodelle. Europäische Museumarchitektur der Gegenwart*, 1993; Donzel, *Nouveaux Musées*, 1998; Henderson, *Museum Architecture*, 1998; Lampugnani (red.), *Museums for a New Millennium. Concepts, Projects, Buildings*, 1999; Mack (red.), *Art Museums into the 21st Century*, 1999; Montaner, *Museums for the New Century*, 1995; Montaner, *Nouveaux Musées, Espaces pour l'art et la culture*, 1990; Victoria Newhouse, *Towards a New Museum*, 1998; Peressut, *Musées, Architectures 1990-2000*, 1999; Steele (red.), *Museum Builders*, 1994.
- 5 Henderson, *Museum Architecture*, p. 11.
- 6 Searing, *New American Art Museums*, p. 11. Deze publicatie begeleidt de gelijknamige tentoonstelling *New American Art Museums*, door Searing georganiseerd in 1982 in het Whitney Museum of American Art, New York. Voor een recensie van de tentoonstelling en de catalogoog, zie: Jordy, *The New Museum*.
- 7 Donzel, *Nouveaux Musées*, p. 7.
- 8 Newhouse, *Towards a New Museum*, p. 8; Lampugnani, *The Architecture of Art*, p. 13.
- 9 Sommige publicaties bezitten geen afleesbare volgorde (Donzel, Allégret), andere sorteren alfabetisch volgens architect (Ammann, Mack, Steele), andere volgens datum van uitvoering (Lampugnani, Peressut). Bovendien laat men steeds dezelfde musea de revue passeren. Nieuwe publicaties bieden zelden verrassingen of nieuwkomers. Men heeft snel het gevoel steeds dezelfde 'hits' voorgeschoteld te krijgen. Een doorlichting van tien recente publicaties over museumarchitectuur leverde de volgende hitparade van meest besproken musea op: 1. Getty Center, Los Angeles, Richard Meier (8/10), 2. Guggenheim Bilbao, Frank Gehry (6/10), 3. Fondation Beyeler, Basel, Renzo Piano

MUSEUM

- (6/10), 4. Carré d'Art, Nîmes, Norman Foster (5/10), 5. Vitra Design Museum, Weil Am Rhein, Frank Gehry (5/10) 6. Kunsthal Rotterdam, O.M.A./Rem Koolhaas (5/10), 7. Bonnefanten Museum, Maastricht, Aldo Rossi (5/10), 8. Kunsthaus Bregenz, Peter Zumthor (4/10), 9. Jüdisches Museum, Berlijn, Daniel Libeskind (4/10), 10. MARCO, Monterrey, Ricardo Legoretta (4/10). Deze lijst brengt onmiddellijk enkele interessante zaken aan het licht. De top drie betreft foundations, structureel privaat gefinancierde instellingen. De volledige top tien bestaat uit musea – op het MARCO in Mexico na – die zich in Midden-Europa of de Verenigde Staten bevinden, het spreekwoordelijke politieke westen, telkens in of in de nabijheid van een grootstad met een zekere internationale uitstraling. De musea werden stuk voor stuk ontworpen door prominente architecten, allemaal mannen, waarvan er liefst zes ooit de prestigieuze Pritzker Architectuurprijs wonnen: Richard Meier in 1984, Frank Gehry in 1989, Aldo Rossi in 1990, Renzo Piano in 1998, Norman Foster in 1999 en Rem Koolhaas in 2000. Winnaars van de Pritzker Architectuur prijs in 2001, de Zwitserse architecten Herzog & De Meuron, behoren sinds de bouw van de Tate Modern eveneens tot de top 10 van de architectuur.
- 10 In 1987 waarschuwde Kenneth Hudson (*Museums of Influence*, p. 3) reeds voor het gevaar van generalisering door het internationale karakter van de museumhausse. Het gebruik van een algemene term als 'museum' voor uiteenlopende programma's kan hoogst misleidend zijn en tot verkeerde verwachtingen en absurde veralgemeningen leiden.
- 11 De hoofdstukken zijn achtereenvolgens *The Cabinet of Curiosities: An Update*, *The Museum as Sacred Space*, *The Monographic Museum*, *The Museum as Subject Matter: Artists' Museums and Their Alternative Spaces*, *Wings That Don't Fly (And Some That Do)*, *The Museum as Entertainment*, *The Museum as Environmental Art*.
- 12 Newhouse, *Towards a New Museum*, p. 9.
- 13 Mack, *Time Rediscovered*, p. 12. De acht projecten zijn het Guggenheim te Bilbao (Frank Gehry), het project van Herzog & De Meuron voor

MUSEUM

- het MoMA te New York, de Tate Modern te London (Herzog & De Meuron), het Getty Center te Los Angeles (Richard Meier), het Moderna Arkitektur Museet te Stockholm (Rafael Moneo), het Cultuur- en Congrescentrum te Luzern (Jean Nouvel), de Fondation Beyeler te Basel (Renzo Piano) en het Kunsthau te Bregenz (Peter Zumthor).
- 14 Bij de samenstelling van die verschillende overzichten wordt de keuze zelfs vaak geëlitimeerd vanuit een persoonlijk standpunt, zie: Newhouse, *Towards A New Museum*, p. 9: "I had no intention of compiling a comprehensive survey of the world's new museums, and my choices for inclusion depended on my interest in the buildings in question." Ritchie, *The Museum as Public Architecture*, p. 11: "An overview of the most important European museums of the past two decades, focusing on those with which I am most familiar (...)"
- 15 Lampugnani, *The Architecture of Art*, pp. 13-14. In de projectbeschrijvingen wordt het Guggenheim Bilbao van Frank Gehry bejubeld als "a monument to the productive capacities that are now at our disposal" (p. 130) en het Getty Center van Richard Meier als een "patio stonescape of sublime power" (p. 49). Lampugnani ontwijkt echter handig het probleem van deze selectie, door zijn tirade op de 'dominante' museumarchitectuur van de jaren 1990 precies te vrijwaren van concrete nieuwe musea uit die jaren 1990. Lampugnani staft zijn betoog enkel met voorbeelden uit de jaren 1980.
- 16 Lüpertz, *Kunst und Architektur / Art and Architecture*, pp. 30-36.
- 17 Voor een uitgebreide historische bespreking en analyse van het museuminstituut, zie o.m.: Bazin, *The Museum Age*; Impey & MacGregor (reds.), *The Origins of Museums*; Bennett, *The Birth of the Museum*.
- 18 Bekaert, *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, p. 56.
- 19 Weil, *A Cabinet of Curiosities*, p. xv.
- 20 Wittlin, *Museums*, p. 1.
- 21 Peressut, *Musées*, p. 47. Peter Vergo merkt in het boek *The New Museology* (p. 41) op dat de uitbating van een restaurant of een museumshop vandaag vaak evenveel energie, tijd en denkwerk als curatorische bezigheden opsloort. Zie ook: Wittlin, *Museums*, p. 1: "peripheral functions may enrich

MUSEUM

- an institution or lead to a draining of energies and dimming of focus."
- 22 Het Guggenheim Bilbao is daar ongetwijfeld het bekendste voorbeeld van. Als satelliet van het moedermuseum in New York put het instituut in Bilbao uit de Guggenheim collectie.
- 23 Greenberg, *The Exhibited Redistributed*, p. 362.
- 24 Pearman, *Contemporary World Architecture*, p. 22; Thomas Vonier (*Museum Architecture*, p. 27) spreekt over "the star system," waarvan hij de strategie als volgt beschrijft: "The idea is essentially this: if one has set about to build a lasting and important new monument to cultural resources of a city or region – in other words, if one intends to put a place on the cultural map – then one must employ an architect whose work will attract critical attention and – one hopes – acclaim."
- 25 Rem Koolhaas, zoals geciteerd in: Pearman, *Contemporary World Architecture*, p. 11.
- 26 Greenberg, *The Exhibited Redistributed*, p. 363; Fuchs, *Het museum van binnen*, p. 313.
- 27 Montaner, *Museums for a New Century*, p. 61.
- 28 Barthelme, *Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur*, p. 11. Zie hiervoor ook mijn analyse van de architectuurwedstrijd voor het MAS (Museum Aan de Stroom) in Antwerpen (Davidts, *Het Museum als Warenhuis*).
- 29 Rodermond, *Manifest of Non-place*, p. 15.
- 30 Vonier, *Museum Architecture*, pp. 27-28.
- 31 Fuchs, *L'Architecte est absent*, p. 9.
- 32 Saumarez Smith, *Architecture and the Museum*, p. 243.
- 33 Searing, *Hypothesis on the Development of the Typology of the Museum*, p. 119. Deze tekst verschijnt in 1987 onder de titel *The Development of a Museum Typology*.
- 34 Voor een uitgebreide typologische analyse van de *Kunst- und Wunderkammer*, de eerste vorstelijke verzamelingen en de eerste musea, zie o.m.: Impey & MacGregor (reds.), *The Origins of Museums*; Bergvelt (red.), *Verzamelen*.
- 35 Peressut, *Musées*, pp. 37-52.
- 36 Forty, *Words and Buildings*, p. 304.
- 37 Pevsner, *A History of Building Types*, p. 6.
- 38 Brawne, *Museums*, p. 17. In het hoofdstuk *What is Proper to Architecture* geeft Catherine Ingraham (*Architecture and the Burdens of Linearity*, p. 30) een korte beschouwing over de notie van gepastheid en ar-

chitectuur. Volgens Ingraham speelt het begrip gepastheid een belangrijke maar verborgen rol in het architectuurdenken: "One of the most powerful forces that architecture exerts on culture is the maintenance of certain proprieties: how space is lived in and named; what type of building is most appropriate to what use; what materials belong to the exterior, what to the interior; and so on. The proprieties and typologies change gradually over time – what used to be the parlor is now the living room, what used to be wood is now steel – but some typological paradigm is always in force."

- 39 Searing, *The Brillo Box in the Warehouse*, p. 39.
- 40 Montaner (*Nouveaux Musées*, p. 7; 30) tracht te bewijzen dat er wel degelijk "gepaste relaties bestaan tussen elke architecturale oplossing en elk type van museologisch programma." Daartoe vertrekt hij van de gebruikelijke functionele onderverdeling en hij onderzoekt vervolgens de morfologische gepastheid. De verschillende voorbeelden worden gerangschikt in zes groepen volgens het criterium van functionele complexiteit: grote culturele complexen, grote nationale

kunstmusea, musea voor hedendaagse kunst, musea voor wetenschap, techniek en industrie, stedelijke en monografische musea en tot slot galleries en centra voor hedendaagse kunst. Montaner oppert de ambitie om de "belangrijkste architecturale thema's die in de projecten worden aangesneden" te analyseren, zoals "de relaties die in het interieur van ieder museum worden gelegd tussen de architectonische vorm en het museologische discours, tussen vorm en inhoud." Hij wil bewijzen dat er voor elk programma "een architecturale karakteristiek valt te detecteren die haar onderscheidt van de andere programma's." Zie ook: Von Moos, *A Museum Explosion*, p. 20.

- 41 Montaner, *Nouveaux Musées*, p. 27
- 42 Ibidem, p. 27.
- 43 Ibidem, p. 27
- 44 van de Ven, *Het museumgebouw, planning en ontwerp*, p. 48.
- 45 Ripley, *The Sacred Grove*, p. 135. Sidney Dillon Ripley (1913–2001) was ornitoloog gespecialiseerd in Indische vogelsoorten, vogelteler, natuurbeschermers en renaissance scholar. Gedurende twintig jaar was hij secretaris-gene-

raal van het gerenommeerde Smithsonian Institute in Washington.

- 46 Voor een beschrijving van de twintigste-eeuwse museumvernieuwers, zie o.m.: Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity*, p. 240. Lorente hanteert een uitgebreide lijst van museumvernieuwers, waarbij hij merkwaardig genoeg Alexander Dörner van het Provinzialmuseum in Hannover niet in de lijst opneemt. Lorente vermeldt Hugo von Tschudi in Berlijn en München, Roger Fry in London en New York, Jean Cassou in Parijs, Willem Sandberg in Amsterdam, Robert Giroux in Brussel, Georg Schmidt in Basel en Alfred Barr in New York. Mijn aandacht gaat vooral naar de figuur van Willem Sandberg, die later zetelt in de jury van het Centre Pompidou en een belangrijke stempel zal drukken op het project. Zie hiervoor hoofdstuk 7.
- 47 ter Braak, *Het versnelde rondelen*, p. 54. Voor een beschrijving van de houding van klassieke musea tot de eigentijdse kunst, zie o.m.: Pomian, *Le musée face à l'art de son temps*, pp. 4–10; David, *L'art contemporain au risque du musée*;

Buchloh, *The Museum Today and Tomorrow*. Voor een beschrijving van het ontstaan van de eerste musea voor hedendaagse kunst, zie o.m. Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity*.

- 48 Sandberg, *NU*, p. 24. Een uitgebreide versie van het manifest is verschenen als *musea op de tweesprong*, in: Blotkamp (red.), *Museum in éMotion?*, pp. 321–331. Een document dat aan het manifest voorafgaat, maar reeds een aanloop vormt tot de argumenten, is: Sandberg, *réflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art d'aujourd'hui*, in: *Art d'aujourd'hui* 2, nr. 1 / oktober, 1950, zoals herdrukt in: Petersen & Brattinga (reds.), *Sandberg*, pp. 113–118.
- 49 [FIG.]: Sandberg, *NU*, Cover.
- 50 Fuchs, *Conversations*, p. 100.
- 51 Sandberg, *NU*, p. 24
- 52 Ibidem, p. 30.
- 53 Ibidem, p. 30.
- 54 Gaudibert, *Modernité, art moderne, musée d'art moderne*, p. 12.
- 55 Sandberg, *NU*, p. 16.
- 56 Gaudibert, *Modernité, art moderne, musée d'art moderne*, p. 12.
- 57 Szeemann, *Problems of the Museum of Contemporary Art in the West*, p. 16. De discussies vonden plaats in 1969 en 1970. Deelnemers waren o.a. Pierre Gaudibert (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en

MUSEUM

ARC, Parijs), Pontus Hulten (Moderna Museet, Stockholm), Michael Kustow (Institute for Contemporary Art, Londen), Jean Leymarie (Musée National d'Art Moderne, Parijs), François Mathey (Musée des Arts Décoratifs, Parijs), Georges Henri Rivière (ICOM), Harald Szeemann (Kunsthalle Bern) en Eduard de Wilde (Stedelijk Museum, Amsterdam). Aanvullend werd een rondvraag gestuurd naar verantwoordelijken van musea voor hedendaagse kunst. In dit nummer fungeert het beleid en de opvattingen van Willem Sandberg van het Stedelijk Museum te Amsterdam, ondanks het feit hij niet aan de discussie deelneemt, menigmaal als inspiratie. Eveneens opmerkelijk aan het document is dat op veel plaatsen in de tekst de opvattingen van Harald Szeeman, de verslaggever en eindredacteur, doorklinken. Szeeman maakte reeds in 1969 furore met de tentoonstelling *When Attitudes Become Form: Works - Concepts - Processes - Situations* in de Kunsthalle Bern. Deze tentoonstelling geldt internationaal als een van de eerste studio- of werkplaats-tentoonstellingen, zie: Jenkins, *Information, Communication,*

Documentation, p. 270: "To emphasize the importance of the artistic process, Szeemann converted the museum into a giant studio in which an international group of radical artists could produce works and from which they could extend their activities outside of the museum and into the city."

58 Ibidem, p. 16.

59 Larson, *The Myth and Logic Making Taste in New York*, p. 36.

60 Ripley, *The Sacred Grove*, p. 135.

61 Rosenberg, *The De-definition of Art*, pp. 235-236. Over de rol van musea in de vorming van de kunstgeschiedenis wordt op 24 juni 1975 in het Los Angeles County Museum of Art door the *American Association of Museums* (AAM) een conferentie georganiseerd getiteld *Validating Modern Art. The impact of museums on modern art history*. Een transcriptie van de discussie verscheen in: *Artforum* XV, nr. 5, 1977, pp. 36-43.

62 David, *L'art contemporain au risque du musée*, pp. 54-58.

63 [FIG.]: James Lee Byars, performance op de facade van het Museum Fredericianum, Documenta V, Kassel, 1972; in: Blotkamp (red.), *Museum in éMotion?*, p. 126.

MUSEUM

64 Haks, *Inleiding*, in: Blotkamp (red.), *Museum in éMotion?*, p. 99. Het boek *Museum in éMotion?* wordt samengesteld naar aanleiding van het afscheid van Jean Leering als directeur van het Van Abbemuseum in Eindhoven. Op 12 en 13 november 2004 werd een gelijknamig symposium georganiseerd door Museum het Domein in Sittard, de Jan van Eyck Academie in Maastricht en de Vakgroep Architectuur & Stedenbouw UGent. Voor een bundeling van de gepresenteerde papers tijdens dit symposium, zie: Davidts (red.), *Museum in éMotion? Conference Proceedings*.

65 [FIG.] Blotkamp (red.), *Museum in éMotion?*, Cover.

66 Zie ook: O'Doherty, *Museums in Crisis*.

67 Van der Marck, *Houston's 'Clean Machine'*, pp. 94-95. Van der Marck bespreekt het nieuwe gebouw voor een museum te Houston en typeert de 'warenhuis'-achtige vorm als uiterst geschikt voor "a museum that does not want to be a museum except in the most free-wheeling way." Het museum zelf uitte de ambitie "to redefine the museum's traditional role from a hallowed repository to an educational

research center and a base from which it can extend its resources and activities directly into the urban environment." De meest tegenstrijdige uitspraken komen wellicht van Johannes Cladders (*Mönchengladbach*, p. 48) die de zelfvernietiging als het ultieme kritische doel van het museum vooropstelt: "I think the future of the museum, the very remote future, can only be to destroy itself. You can't do that by chance: the time has not yet come for it. I think it will take a few hundred years to leave the museum. However, a museum that is not integrated very consciously into this process is not a museum, just as art which is not integrated into this process is not art. A museum which does not fight against itself, against its own structures is a traditional institution. At the moment the museum is very dominant. I would be interesting to find a way out of it, but it is impossible. In the end, if you are really true to your thinking, you can't leave it, you always have to come back: as the director of a museum as well as an artist."

68 Sandberg, *NU*, p. 36.

69 Sandberg, *musea op de tweesprong*, p. 327.

70 Ibidem, p. 329. Voor een kritiek op de opheffing van het

MUSEUM

- museum door een tijdgenoot, zie o.m.: Leering, *La fonction d'un musée d'art moderne*, p. 42.
- 71 Borja-Villel, *The End(s) of the Museum / Els Límits des Museu*, p. 11. Dergelijke uitspraken duiden enerzijds op het belang van ruimte en architectuur binnen de museale problematiek, en passen anderzijds binnen wat Dennis Hollier (*Against Architecture*, p. 33) heeft beschreven als de onomkoombaarheid van een architecturaal geladen vocabularium: "There is consequently no way to describe a system without resorting to the vocabulary of architecture."
- 72 Lowry, *Building the Future*, p. 79: "Museums of modern and contemporary art are perhaps the most open of all museums to an evolving typology. There are a number of reasons for this, the most important being that, by definition, museums of modern and contemporary art seek to reflect the new, and so set themselves as a goal to break with the past (...)."
- 73 Montaner & Oliveras, *The Museums of the Last Generation*, p. 9.
- 74 Lowry, *Building the Future*, p. 80: "Museums that wish to engage with contemporary artists must, therefore, continually seek to create spaces that can support rapidly changing notions of art. In this context, typology must be understood as a flexible means of realizing certain functional goals rather than as a standard set of criteria."
- 75 Szeemann, *Problems of the Museum of Contemporary Art in the West*, p. 29.
- 76 Fuchs, *Het museum is geen verzameling witte wanden*, p. 73.
- 77 Michael Craig-Martin, zoals geciteerd in: *Contemporary Museums*, p. 96.
- 78 Baselitz, *Vier Wände und Oberlicht oder besser kein Bild an die Wand*.
- 79 Lüpertz, *Kunst und Architektur / Art and Architecture*, p. 32.
- 80 Meermaals wordt het verlangen geuit dat de kunst en de architectuur in het museum vooralsnog tot een vreedzaam treffen zouden komen. Zo oppert Knud Jensen (zoals geciteerd in: Brawne, *Park, Pavilions and Art*, p. 10), de oprichter en voormalig directeur van het Louisiana Museum te Humblebaek, de hoop dat er een gulden middenweg zou bestaan tussen het sculpturale museum en de afzijdige loods: "Our best known museums swing between two extremes,

MUSEUM

- the architectonic, autonomous masterpiece that is almost unsuitable for art and the self-facing architectonic envelope that protects and displays art in a friendly way. Could there be a third possibility lying somewhere between these two extremes? A place where both architecture and art are improved by their proximity and where a new, intense - I am tempted to say musical - unity is created?"
- 81 Baselitz, *Vier Wände und Oberlicht oder besser kein Bild an die Wand*, p. 12.
- 82 Ik verwijs hier naar Douglas Crimps' beschrijving van de historische discussie rondom de bouw van het Altes Museum in Berlijn, hét paradigma van de klassieke museumtypologie (*The Postmodern Museum*, pp. 282-318).
- 83 Finlay, *Priceless Heritage*, p. 38.
- 84 Jean-Louis Déotte, zoals geciteerd in: Teyssot, *La liberté d'erreur*, p. 31.

MUSEUM

MUSEUM

hoofdstuk 2

De problematische plaats van het museum

Vervreemding of herstel

Je n'aime pas trop les musées. Il y en a beaucoup d'admirables, il n'en est point de délicieux. Les idées de classement, de conversation et d'utilité publique, qui sont justes et claires, ont peu de rapport avec les délices.
— Paul Valéry ¹

Het ontstaan en de spreiding van musea vanaf het einde van de achttiende eeuw valt samen met belangrijke transformaties in de sociale positie van de kunst en van de kunstenaar. Met de moderniteit verliest de kunst haar vanzelfsprekende en directe relatie met haar traditionele 'gebruikers.' Moderne kunstenaars werken niet langer voor een welbepaalde opdrachtgever, zoals adel of clerus, maar maken kunst voor een anonieme, grootstedelijke burgerij, die nu het kunstpubliek wordt. En met het verlies van de relatie met een opdrachtgever vervalt ook de relatie met de plaats waar een werk 'thuishoort,' met haar locus of met haar site. Kunst verliest haar bestemming; ze bestaat voor iedereen en niemand, voor overal en nergens. De bevrijding die gepaard gaat met dit verlies – daar de kunst niet meer ten dienste van de 'macht' staat – is echter niet onvoorwaardelijk. Haar verworven autonomie en zelfstandigheid is niet absoluut. Kunst bestaat nu eenmaal niet in een directe of onbemiddelde ervaring, maar

MUSEUM

behoeft steeds enige vorm van tussenkomst. Kunst openbaart zich niet (van)zelf, maar heeft een kader nodig waarin het op een of andere manier publiek wordt ‘gemaakt.’ Na te zijn ‘buiten geplaatst,’ is de kunst onvermijdelijk op zoek naar een of ander ‘binnen.’ De kunst mag dan wel van haar doelmatige bestemming – als statieportret, religieuze afbeelding of grafstuk – zijn bevrijd, maar als ze in haar verworven autonomie wil worden erkend, dan moet ze die autonomie opnieuw opgeven. Voor het verlies aan plaats dat de kunst heeft geleden, moet een andere plaats ‘in de plaats’ worden gesteld.

De plaats waar kunst zichtbaar en toegankelijk bestaat en tot zijn recht komt, valt sinds de negentiende eeuw samen met het museum. Het museum vormt uiteindelijk het instituut dat wordt ingeschakeld om aan het verlies aan plaats dat de kunst met de moderniteit lijdt tegemoet te komen en het aldus niet op een terminaal verlies te laten uitlopen.² Het museum fungeert als een soort van chic asiel voor kunst, die van de moderne samenleving vervreemdt en een eigen ‘onbestemd’ leven gaat leiden. De revolutionaire gedachte dat niemand kunst mag bezitten en dat elk gebruik ‘misbruik’ is, haalt de kunst via het museum weg uit haar eerste gebruikscontext, uit de private, sociaal gesloten leefwereld van de macht. In het museum kan de kunst autonoom en zelfstandig zijn, ‘tot zichzelf’ en dus tot haar recht komen, op een plaats waar ze tegelijk nergens voor dient en van iedereen, of fundamenteel ‘publiek’ of ‘openbaar’ is – en dus legitiem bezit van de Mensheid.³ Het museum geeft gestalte aan de nieuwe publieke conditie van de kunst: het zet de ideologische en fysieke grenzen uit waarbinnen de kunst publiek kan verschijnen en worden getoond. Tegelijk biedt het museum de kunst niet alleen een publieke plaats, maar tevens een publieke tijd. Het museum haalt de kunst weg uit de werkelijke of private tijd van haar oorspronkelijke omgeving en plaatst haar in de abstracte, artificiële tijd van de kunstgeschiedenis. Zoals het museum als ruimte de kunstwerken losmaakt van elk gebruik en ze betreft op de idee van Kunst, zo maakt de kunstgeschiedenis als tijd de kunstwerken en het maken van kunst los

MUSEUM

van alles wat er verder in de wereld aan de hand is en verbindt in een afgescheiden tijd kunstwerken met kunstwerken, kunstenaars met kunstenaars.⁴

De *plaats* die het museum voor de *verloren plaats van de kunst* in de plaats stelt, is echter fundamenteel kunstmatig: het museum *verplaatst* de kunst. Het is een plaats waar de dingen van buitenaf worden binnengebracht, waar ze onderhevig zijn aan de artificiële operatie van de openbaarheid. De dubbele operatie van het museum – de verplaatsing in ruimte en in tijd – is gedoemd ontoereikend te blijven. Het museum als ruimte noch de kunstgeschiedenis als tijd kunnen het voorafgaandelijk verlies aan plaats oplossen dan wel herstellen. Die vervreemding ligt besloten in de betekenis van het museum én van de kunst.⁵ Het museum vindt in dat onvermijdelijke en onherstelbare verlies een reden van bestaan en is als dusdanig diep door dat verlies getekend. Het laat de kunst als definitief ‘onthoemd’ verschijnen. Dit verklaart waarom de kritiek op het museum even oud is als het museum zelf. Kunst heeft nooit op een vanzelfsprekend wijze in het museum vertoefd.

Omtrent de problematiek van het museum bestaat er een boeiende triade van teksten: *Le problème des musées* van Paul Valéry uit 1923, een passage uit het hoofdstuk *Noms des pays: Le pays* van de roman *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* van Marcel Proust uit 1919 en de tekst *Valéry Proust Museum* uit 1953 waarin de filosoof Theodor W. Adorno beide teksten tegen elkaar uitspeelt. Zowel Adorno, Proust als Valéry zijn het in de drie respectievelijke teksten over één ding eens: het instituut museum heeft het kunstwerk substantieel veranderd. Het heeft Kunst veranderd tot Kunst-voor-het-Museum.⁶

In de tekst *Le problème des musées* hekelt de Franse schrijver en dichter Paul Valéry het betuttelende gedrag van musea. Bij het binnenkomen moet hij zijn wandelstok afgeven en wordt hem het roken verboden. In de tentoonstellingsruimtes wordt zijn frustratie nog erger. De bonte verzameling sculpturen

MUSEUM

bezorgt hem “une froide confusion.”⁷ In de schilderijencollectie wordt hij dan weer geconfronteerd met “un étrange désordre organisé” die hem vervult met een “une horreur sacrée.”⁸ Hij ervaart het museum als een barbaarse opeenhoping van werken: “Une civilisation ni voluptueuse, ni raisonnable peut seule avoir édifié cette maison de l’incohérence.”⁹ De verzamelde objecten zijn onttrokken aan de alledaagse werkelijkheid waarin ze ooit ontstonden en waartoe ze behoorden. In het museum staan kunstwerken elkaar niet alleen naar het leven, ze worden er herleid tot dode visioenen. Het museum is het schavot waarop de kunst van haar leven wordt beroofd. Het is een funerarium, een ongeordend mausoleum, een onbegrijpelijke puinhoop. Marcel Proust, tijdgenoot van Valéry, deelt niet onmiddellijk deze afkeer. In het hoofdstuk *Nom de pays: Le pays* van de roman *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* drukt Proust net zijn waardering voor het museum uit. In het relaas van een reis naar de badplaats Baalbek begint Proust met een liefdesverklaring aan de trein. Hij stelt dat de meeste mensen een dergelijke reis wellicht met de wagen zouden maken. Dan kan men uitstappen en zich directer bij het landschap betrokken voelen. Proust kiest echter voor de trein omdat men *niet* kan uitstappen: “Mais enfin le plaisir spécifique du voyage n’est pas de pouvoir descendre en route et s’arrêter quand on est fatigué, c’est de rendre la différence entre le départ et l’arrivée non pas aussi insensible, mais aussi profonde qu’on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte (...).”¹⁰ Vervolgens uit Proust zijn bewondering voor stations. Ze articuleren immers het vertrek en de aankomst. Ze bezetten en verlenen betekenis aan de grenzen van de gemaakte verplaatsing, ze markeren het begin- of het eindpunt. Ze brengen ‘de plaats van de verplaatsing’ in aanschouwing. Stations zijn wonderbaarlijke en tragische oorden tegelijk. Ze geven vorm aan de plek waar afscheid wordt genomen en het vertrek werkelijkheid wordt: “Il faut laisser toute espérance de rentrer coucher chez soi, une fois qu’on a décidé à pénétrer dans l’ancre empesté par où l’on accède au mystère (...).”¹¹ Stations zijn geen verblijfplaatsen, bij vertrek noch na aankomst. Het zijn plaatsen van transit, van opgeschort vertrek

MUSEUM

of van uitgestelde aankomst. Ze creëren een grensgebied, een domein tussen stad en bestemming, een plek waar een reis zich in haar begin of einde aandient. In een station moet men nog vertrekken of is men bijna aangekomen. De reis vat pas aan zodra men het station per trein verlaat; de stad begint pas écht buiten het station. De kracht van het station schuilt volgens Proust in de weigering om het wonder of de tragiek van de reis – van de beslissing om zijn of haar vertrouwde omgeving of context achter te laten – te verdoezelen:

Mais en tout genre, notre temps a la manie de vouloir ne montrer les choses qu’avec ce qui les entoure dans la réalité, et par là de supprimer l’essentiel, l’acte de l’esprit qui les isole d’elle. On ‘présente’ un tableau au milieu de meubles, de bibelots, de tentures de la même époque, fade décor qu’excelle à composer dans les hôtels d’aujourd’hui la maîtresse de maison la plus ignorante la veille, passant maintenant ses journées dans les archives et les bibliothèques et au milieu duquel le chef-d’œuvre qu’on regarde tout en dînant ne nous donne pas la même enivrante joie qu’on ne doit lui demander que dans une salle de musée, laquelle symbolise bien mieux, par sa nudité et son dépouillement de toutes particularités, les espaces intérieures où l’artiste s’est abstrait pour créer.¹²

De vervreemding die elk station belichaamt, leidt Proust tot bij het museum. Musea zijn, net als stations, ‘schouwplaatsen van een grens.’ Het zijn niet alleen schouwplaatsen in de letterlijke zin van het woord. In het museum nemen kunstwerken afscheid van het leven, worden ze onttrokken aan de werkelijkheid van alledag en vatten ze er hun ‘laatste reis’ aan. Tot grote ergernis van Proust doet men vaak allerlei pogingen om dat vertrek te verdoezelen. Allerlei parafernalia – van planten, meubels tot andere ‘oorspronkelijke’ voorwerpen – die aan de plaats van herkomst herinneren, worden ingezet om te simuleren dat de reis nooit écht heeft plaatsgevonden. Terwijl een museumzaal net zou moeten worden gekenmerkt door ‘de naaktheid en de verlossing van al die prullaria.’¹³

MUSEUM

In de tekst *Valéry Proust Museum* toont de Duitse filosoof Theodor W. Adorno dat beide teksten, ondanks hun radicaal verschillende stellingsnames, niet onverenigbaar zijn: “(...) ihr Konflikt bezeichnet aufs eindringlichste einen der Sache selbst, und beide stellen Momente jener Wahrheit bei Welche die Entfaltung des Widerspruchs ist.”¹⁴ De tegenstellingen zijn evenwel talrijk. De onsamenhangendheid en vervreemding van het museum, die Valéry ertoe brengen het museum te verwerpen of op zijn minst te willen hervormen, vormen voor Proust de reden van zijn bestaan.¹⁵ Terwijl die vervreemding of afstand de kunst volgens Proust net tot leven brengt, betekent ze voor Valéry haar dood. Dat de kunst haar oorspronkelijke plaats in het leven wordt ontnomen, leidt voor Valéry tot haar ondergang. Doordat zij werd losgerukt uit de functionele samenhang waarin zij haar bestaan leidde – als altaarstuk, grafportret of cultusvoorwerp – heeft ze elke relatie tot een mogelijk gebruik kwijtgespeeld. Dit ervaart Valéry als een structureel en tragisch verlies, terwijl Proust net de tragiek van dat verlies verheerlijkt. In Adorno’s interpretatie start Proust waar Valéry halt houdt:

Der Tod der Werke im Museum erweckt diese für Proust zum Leben; durch den Verlust der Ordnung des Lebendigen, in dem sie fungiert haben, soll erst ihre wahre Spontanität sich entbinden: das je Einmalige, ihr Name, das, worin die großen Werke der Kultur mehr sind als bloß Kultur.¹⁶

Proust onderkent het vermogen dat schuilt in het museaal isolement. Het museum is een abstraheringsmachine, een instantie die kunstwerken weghaalt uit hun oorspronkelijke architecturale, historische of algemeen culturele context, opdat ze de mogelijkheid krijgen zich te bewijzen. Maar die breuk realiseert zich niet alleen ten opzichte van de interieurs van kastelen of kerken, maar tevens ten opzichte van wat Proust benoemt als “les espaces intérieurs où l’artiste s’est abstrait pour créer.”¹⁷ Om een leven als ‘werk’ te beginnen leiden, moet een kunstwerk de ruimte van haar eigen crea-

MUSEUM

tieve wordingsproces verlaten. Elk kunstwerk wordt onvermijdelijk een eerste keer afgestaan, ‘buiten’ gezet. Dit proces omvat, zoals Adorno opmerkt, reeds een eerste sterven:

Ihm sind von Anbeginn die Kunstwerke, neben ihrem spezifisch Ästhetischen, ein anderes, ein Stück des Lebens dessen, der sie betrachtet, ein Element seines eigen Bewußtseins. Dadurch gewahrt er an ihnen eine Schicht, die sehr verschieden ist von der, au welche des Formgesetz der Werke sich bezieht. Das ist aber keine andere als die, welche an den Kunstwerken erst mit ihrer geschichtlichen Entfaltung frei wird, eben die, welche bereits den Tod der Lebendiges Intention des Kunstwerks voraussetzt.¹⁸

Proust acht het zinloos om in het museum – dat voor dat ‘buiten’ een ‘binnen’ in de plaats stelt – te simuleren dat de plek die is achtergelaten, kan worden gereconstrueerd. Vooraleer een kunstwerk zich met een plek kan verbinden, heeft het zichzelf uit zijn oorspronkelijke omgeving moeten ‘ontwortelen.’ Van bij het begin wordt het gedwongen een stap naar ‘buiten’ te zetten en te vertrekken. Met zijn lofzang op het museum geeft Proust aan dat hij ook het museum beschouwt als een plaats waar de onomkeerbaarheid van dat vertrek radicaal wordt gearticuleerd. In de opschorting, afzondering, afsluiting en onherroepelijke opberging van kunstwerken vormt het museum een equivalent van de artistieke creatie, die zich eveneens aandient als een abstractie die zich voltrekt tegen de wereld. Het museum is een regelrechte bondgenoot van de kunst, daar ze haar vertrek volbrengt.¹⁹ In tegenstelling tot Valéry, wijst Proust elke reconstructie van de socio-culturele en historische ontstaanscontext van kunstwerken van de hand. Hun verweesd karakter hebben kunstwerken aan zichzelf te danken.

Valéry daarentegen treurt over het verlies aan oorsprong van de kunst en zoekt naar een nieuwe ‘bestemming.’ Valéry beroept zich daarvoor op de relatie tussen kunst en architec-

MUSEUM

tuur. Aan het einde van zijn essay krijgt Valéry plots een klaar inzicht:

Peinture et Sculpture, me dit le démon de l'Explication, ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère Architecture. Tant qu'elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. La liberté d'erreur leur était refusée. Ils avaient leur espace, leur lumière bien définie, leurs sujets, leurs alliances... Tant qu'elle vivait, ils savaient ce qu'ils voulaient ... - Adieu, me dit cette pensée, je n'irai plus loin.²⁰

Schilder- en beeldhouwkunst zijn hun verbintenis met architectuur, met de 'moeder der kunsten,' kwijtgespeeld. Kunstwerken zijn verweesde objecten, sinds ze elke relatie met een vaste, oorspronkelijke context zijn verloren. Valéry insinueert hier niet alleen dat het probleem van het museum van architecturale aard is, maar bovenal dat enkel architectuur in staat is om de kunst een nieuwe 'bestemming' te geven.²¹

Bestemming of opschorting²²

Theodor W. Adorno voert de tegenstrijdige posities van Valéry en Proust tot een paradoxale synthese.²³ Hij vertrekt daarbij van het gegeven dat beide auteurs de gedachte delen dat kunstwerken 'geluk' schenken. Valéry heeft het over heerlijkheden (*délices*) en Proust over een overweldigende, dronken makende vreugde (*joie enivrante*). Adorno stelt echter dat beiden door hun begrip van 'geluk' het museum mislopen. Valéry – wiens standpunt volgens Adorno artistiek en onmiddellijk is – misloopt het museum in naam van een exclusieve objectiviteit van het kunstwerk. Valéry neemt de houding aan van de deskundige en de producent. Hij hecht belang aan een onbelemmerde of een zuivere contemplatie van het kunstwerk en koestert met andere woorden een "Glaube an Kultur als ein reines Ansichsein."²⁴ Die pure presentie wordt door het museum echter niet alleen in de weg gestaan, maar

MUSEUM

wordt definitief vernietigd door de bovenmatige accumulatie van kunstwerken in dat museum. In het museum verdwijnt het plezier en wordt kunst in de ogen van Valéry niet meer dan een zaak van opvoeding en informatie: "Vénus Changée en document."²⁵ Voor Proust daarentegen schuilt de aanwezigheid van het geluk in het plezier dat een kunstwerk bij een toeschouwer oproept of dat het in herinnering brengt. Maar volgens Adorno loopt Proust omwille van die exclusieve subjectiviteit eveneens het museum mis. De houding van Proust is die van de dilettant, de liefhebber, de amateur, kortom van de subjectieve 'consument.' Proust "ist aber ganz frei von dem unabdingbaren Fetischismus des Künstlers," maar kent daarbij een exclusief recht toe aan het subject.²⁶ Hij vertrekt vanuit de positie van de ervaring van de bezoeker of de flaneur in het museum, en ontkent daarbij wat Adorno het 'objectief karakter en het immanent evenwicht van de geestesprodukten' noemt: "[Proust] gibt nicht volle Rechenschaft davon, daß das Kunstwerk seinem Autor und seinem Publikum bereits im Augenblick der Konzeption und Logik gegenübertritt."²⁷ En precies omdat bij de creatie van elk kunstwerk een vervreemdingsproces in gang wordt gezet, zijn alle kunstwerken door het museum getekend: "Noch die an der alten Stelle in den Schlössern jener Adeligen hängen, um die wiederum Proust mehr sich bemühte als Valéry, wären Museumsstücke Ohne Museen. Was am Leben des Kunstwerks zehrt, ist zugleich dessen eigenes Leben."²⁸ Ook buiten het museum is een kunstwerk een 'museumstuk zonder museum,' een werk op zoek naar een plaats waar het een zichtbaar en toegankelijk bestaan kan leiden. Het museum dringt het kunstwerk geen betekenis op, maar laat het zichzelf zijn, waarop het kan worden ontdekt. Vervolgens speelt Adorno het standpunt van Valéry – die de gedachte koestert dat cultuur heilig is – uit tegen dat van Proust. Proust onderschat de autonomie of 'belangeloosheid' van een kunstwerk. Hij verwacht een zekere doelmatigheid in het losmaken van emoties.²⁹ Valéry laat daarentegen elk doel varen en gelooft in kunst als een zuivere categorie. Deze houding bezit volgens Adorno 'een moment van waarheid,' en moet om die reden worden vastgehouden:

MUSEUM

Nur was um seiner selbst willen, ohne den Blick auf die Menschen, denen es gefällig sein soll, da ist, erfüllt seine menschliche Bestimmung. Wenig hat zur Enthumanisierung so viel beigetragen wie der an der Vorherrschaft der schaltenden Vernunft gebildete, allmenschliche Glaube, geistige Gebilde empfangen ihre Rechtfertigung nur, insoweit sie für anderes da sind.³⁰

Adorno stelt dat de aanwezigheid van kunstwerken in musea eveneens met geluk heeft te maken. Dat geluk definieert hij echter niet in termen van aanwezigheid maar van *belofte*. Adorno heeft het bij kunstwerken over een *promesse de bonheur* en duidt het paradoxale belang en de noodzaak van het museum als volgt:

Zur vollen promesse de bonheur werden Kunstwerke erst losgerissen von ihrem Nährboden, auf der Bahn zum eigenen Untergang. (...) Der Vorgang, der jedes Kunstwerk heute, und wäre es die jüngste Plastik von Picasso, dem Museum überantwortet, ist irreversibel. Er ist aber nicht nur verworfen, sondern deutet auf einen Zustand, in dem die Kunst, die ihre eigene Entfremdung von dem menschlichen Zwecken vollendet, nach dem Vers des Novalis ins Leben zurück sich begibt.³¹

Vreemd genoeg hanteert Adorno termen die men niet onmiddellijk met geluk associeert, zoals vertering, verwijdering, ondergang of vervreemding. Adorno gaat niet uit van een immanent geluk van kunstwerken, maar maakt gebruik van ‘de gespannen tijdsverhouding’ van een belofte. Een belofte is een geriskeeerde uitspraak, daar ze in het heden wordt uitgesproken, maar zich richt op de toekomst.³² Een belofte stelt niets aanwezig, maar reikt vooruit. En precies in dit onderscheid tussen *présence* en *promesse* zinspeelt Adorno op de notie van gevaar. Kunstwerken zijn nooit écht wat ze beweren te zijn, tenzij ze het risico nemen de vervreemding, vertering, verwijdering of ondergang als het diepste van hun wezen te erkennen. Enkel de kunst die van zichzelf en van de wereld durft te vervreemden,

MUSEUM

haar eigen vaste bestemming durft op te schorten, grijpt de kans om tot zichzelf te komen. Vervreemding is een conditie die vervat zit in haar eigen legitimatie. Het leven van elk kunstwerk begint met een verwijdering van zichzelf, een vertoning van zichzelf aan zichzelf, een fractuur in de eigen presentie.³³

Het belang en de noodzaak van het museum schuilen volgens Adorno in het feit dat het – zowel in de notie van *une machine à exposer* als van *une machine à abstraher* – de kunstwerken die het risico nemen, een ‘naleven’ garandeert. Het museum staat in voor de aliënatie die kunstwerken onvermijdelijk moeten ondergaan om hun geluksbelofte waar te maken. Een leven van pure zelfpresentie is voor hen niet weggelegd. Volgens Adorno heeft het dan ook geen enkele zin om het museum te viseren als een vermaledijd instituut dat het authentieke bestaan van de kunst zou vernietigen, laat staan om het te begrijpen als een instantie die de pure zelfpresentie zou herstellen. Doordat het museum kunstwerken isoleert en de levende band met de cultuur waaraan ze zijn ontsproten losknipt, verleent het betekenis aan de ‘gespannen tijdsverhouding’ die Adorno situeert in de *promesse de bonheur* van kunstwerken.³⁴ Het museum is een geëigend kader voor het verval, de vervreemding of de vertering die ze daarbij onvermijdelijk ondergaan. Enkel doordat het museum de ‘vervreemding van de menselijke doelstellingen’ van kunstwerken voltooit, kunnen zij binnen én dankzij dat museum naar het leven terugkeren. Het museum is een paradoxale bestemming voor de kunst: het is tegelijk haar ondergang en redding.³⁵ Voor Adorno is het leven van de kunstwerken ook dat waarin ze worden ‘verteerd.’ Het begripsbeeld van een zuivere kunst is aan het verleden ontleend en komt het museum niet toe. De enige mogelijke optie is kunstwerken ‘onbarmhartig serieus te nemen’: “Das Einzige Verhältniss zur Kunst, das in der Katastrophisch verhängten Realität noch anstünde, wäre eines, das die Kunstwerke so blutig ernst nimmt, wie der Weltlauf es geworden ist.”³⁶ Hoewel Adorno in het begin van de tekst *Valéry Proust Museum* alludeert op de fonetische associatie tussen museum

MUSEUM

en mausoleum, maakt de tekst in zijn geheel een belangrijke opening in de traditie van ‘mortifere’ museumkritiek.³⁷ De ter aarde bestelling van kunstwerken in musea brengt hen volgens Adorno terug tot leven. Zijn tekst overstijgt het avant-gardistische pleidooi tot het slechten van de muren van het museum. De strijd tegen het museum heeft volgens Adorno “etwas von Donquichotterie.”³⁸ Hij begrijpt het museum als een plaats waar de kunst tegen wil en dank moet verblijven, als een plek die zich nooit als finale bestemming zal aandienen. Het is een oord voor dingen met een *opgeschorte bestemming*. Adorno pleit ervoor dat het verlies, de afwezigheid en de opschorting aan bestemming van de kunst in alle radicaliteit worden doorgedacht.³⁹ Om de kunst serieus te nemen, mag en kan het museum zich nooit als een ‘thuis’ voordoen. Net als een station of een hotel kan het museum een reiziger nooit het gevoel van thuis aanbieden. Ze kunnen hem of haar alleen het nodige comfort aanbieden voor een aangenaam verblijf. Zoals Bart Verschaffel opmerkt naar aanleiding van de tentoonstelling *Chambres d’Amis* in 1986 in Gent: “kunst komt thuis waar ze te gast is.”⁴⁰

Architectuur als onbarmhartige instantie

Le Musée n’est rien d’autre que le nom de la séparation par laquelle l’art se distingue de ce qui n’est pas lui, mais qui l’apportait une certitude essentielle.

— Jean-Louis Déotte⁴¹

Doordat het museum haar verzamelde objecten onttrekt aan hun natuurlijke omgeving en hen een eigen ruimte geeft, heeft het nood aan een expliciete grens. Om van het ene domein in het andere te komen, moet een merkbare drempel worden overschreden.⁴² In de tekst *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen* betoogt Geert Bekaert dat het niet baat de vrees die deze drempel met zich meebrengt af te schaffen. Drempelvrees willen uitbannen, komt neer op het afschaffen van het museum zelf. Het scheppen én het onderhouden van

MUSEUM

een afstand behoort immers tot het wezen van het museum. Architectuur vormt het middel bij uitstek om die aparte plek te bepalen, om er een omheining omheen te plaatsen:

Een gebouw, al blijft het beperkt tot een muur, tot een steen, is een grens tussen twee gebieden. Het creëert die onderscheiden gebieden en kenmerkt ze. Die grens geeft iemand de mogelijkheid te stellen: hier is het leven, daar komt de kunst, en in de vrijheid te bepalen waar hij het meeste belang aan hecht, waar hij het gewicht van de werkelijkheid legt.⁴³

Bovendien, zo bemerkt Bekaert, maakt architectuur geen museum: “alleen kunstwerken of andere objecten maken een gebouw tot een museum.”⁴⁴ In de jaren 1970 toont Marcel Broodthaers met zijn *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* aan dat je zelfs geen concrete kunstwerken, maar enkel de fictie van een instituut nodig hebt om een ‘plaats’ tot museum te transformeren.⁴⁵ Over de operatie van het museum zelf – met name de wijze waarop het museum haar objecten aan de werkelijkheid onttrekt – kan de architectuur geen uitspraken doen: “Architectuur kan alleen de voorwaarde scheppen. Tempels, kerken, noch musea worden voor de kunst gebouwd, maar de kunst kan daar haar intrek nemen, ze kan er te gast zijn.”⁴⁶ Architectuur materialiseert de grenzen van de ruimte waarbinnen het museum ‘te werk gaat,’ waarbinnen het objecten van hun alledaagse betekenis ontzet en waarde toekent. Met architectuur wordt aangetoond waar de buitenwereld eindigt en waar het museum begint. De werking van het museum krijgt in architectuur – of in een museumgebouw – betekenis. Met architectuur worden de grenzen van de operatie van het museum – het openbaar maken van kunstwerken – gearticuleerd. Wanneer men dus stelt dat musea ‘voor de kunst’ moeten worden gebouwd, gaat men voorbij aan de structurele taak van architectuur binnen het museum. Men koestert de ijdele hoop de ‘pure presentie’ van de kunst te herstellen en men bezondigt zich dus aan een nodeloze ‘remythologisering.’⁴⁷ Tegelijk wordt de vraag

MUSEUM

opgeroepen hoe die dienstbaarheid van architectuur voor de kunst en voor het museum moet worden begrepen. Wanneer men de boutades van kunstenaars als Georg Baselitz, Markus Lüpertz of Rémy Zaugg van naderbij bestudeert, wordt onmiddellijk duidelijk dat architectuur *an sich* niet het doelwit vormt. Integendeel, alle drie erkennen zij architectuur als het meest geëigende medium om een ‘plaats’ af te bakenen voor het museum. Voor Zaugg is de plaats van de kunst ontegensprekelijk een product van architectuur: “Es würde zu nichts führen, den Ort für die Auseinandersetzung zwischen Wahrnehmenden und Werk in der Natur zu suchen. Dieser Ort kann nur Architektur sein.”⁴⁸ Zaugg heeft het echter gemunt op de ‘vijandige’ wijze waarop die plek wordt afgebakend, met name de concrete wijze waarop de architectuur vorm krijgt of de concrete inrichting van de gebouwen in kwestie. Zo wijdt hij in het boek *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder der Ort des Werkes und des Menschen* ellenlange beschrijvingen aan de precieze materialiteit, afwerking en aanblik van de vloer en de muur. In zijn droommuseum staat architectuur het zuivere presenteren van de kunst niet in de weg: “Boden und Mauer sind einfach gegliedert, ohne Schnörkel und Firlefanz.”⁴⁹ Baselitz eist eveneens een ongestoorde waarneming: “Die Kunst (...) ist in keiner anderen Weise benutzbar als betrachtbar.” Waarop hij overgaat tot een gedetailleerde maar restrictieve lijst van concrete karakteristieken van de ruimte waarin dit kan plaatsvinden: “Dafür braucht es Raum, Wände und Licht. Das beste Licht kommt von oben, der beste Raum für diesen Zweck hat geschlossene hohe Wände, wenig Türen, keine Seitenfenster, Oberlicht, keine Stellwände, keine Fußleisten, keine Sockel, keine Paneele, keine reflektierenden Fußböden, un schließlich auch keine Farben.”⁵⁰ Als het van Zaugg of Baselitz afhangt, valt wat Bekaert treffend heeft omschreven als “de relatie van de architectuur tot de kunst in het raakpunt museum” te reduceren tot een set precieze materiële voorschriften voor de presentatiecontext.⁵¹ Het inrichten van de plaats van de kunst in het museum is een zaak van presentatie- of tentoonstellingstechnieken, of valt met andere woorden te herleiden

MUSEUM

tot wat men noemt ‘de kunst van het tentoonstellen.’ Dat de kunst in het museum nooit echt ‘op haar plaats’ is, valt op te lossen met precies geformuleerde richtlijnen voor de inrichting van de tentoonstellingsruimtes.

In het boek *Quand l'œuvre a lieu* betoogt Jean-Marc Poinot dat het denken over ‘de plaats van de kunst’ niet dient te gebeuren in termen van presentatie – *présentation* – maar in termen van tentoonstelling – *exposition*. Poinot maakt daarbij gebruik van de meervoudige betekenis van het woord *exposition* in het Frans. Het werkwoord *exposer*, afgeleid van het latijnse woord *ex-ponere*, betekent zowel presenteren, blootstellen, als buiten plaatsen.⁵² Poinot zinspeelt niet alleen op de gedachte van Proust dat elke artistieke creatie zich gedraagt als een handeling *tegen* de wereld en zich van die wereld moet losmaken; het begrip *exposition* slaat tevens op de verschillende ‘modaliteiten’ waarbinnen die kunst zich vervolgens terug aan de wereld presenteert. Elke ruimte waarin de kunst zich ophoudt – van een museum tot een postkaart, van een tentoonstelling tot de kunstkritiek – omvat een bewerking op de kunst en bedient zich van eenzelfde medium: de openbaarheid. En die openbaarheid zit vervat in de conditie van de *tentoonstelling* van de kunst. Een tentoonstelling, of wat Poinot benoemt als “l'événement de l'avènement de l'œuvre,” levert de condities, het kader, de omstandigheden en de grenzen voor het verschijnen van kunstwerken aan de wereld.⁵³ Een tentoonstelling bezorgt kunstwerken de noodzakelijke voorwaarden om zich een plaats in de wereld te veroveren. En zoals de titel *Quand l'œuvre a lieu* van Poinots boek aangeeft, dient een tentoonstelling zowel in termen van gebeurtenis als van plaats begrepen te worden: het omvat de plek waar de verschijning van een werk ‘plaatsvindt’ alsook het moment waarop datzelfde werk ‘zijn plaats vindt.’ Een tentoonstelling is, zoals Sylvie Couderc in navolging van Poinot stelt, “à la fois lieu et événement.”⁵⁴ De notie van gelijktijdigheid vindt zijn oorsprong in de dubbele betekenis van het woord *exposer*. Hoewel een tentoonstelling een kunstwerk een plaats in de wereld garandeert, ontzegt het dat

MUSEUM

kunstwerk tezeldertijd elk verder verband met die wereld. In een tentoonstelling wordt de kunst zowel ‘binnen’ – in een historisch, theoretisch of kritisch kader – als ‘buiten’ – uit de wereld waar het vandaan komt – geplaatst. Het kader dat een tentoonstelling zowel in ruimte als in tijd aan kunstwerken ter beschikking stelt, is fundamenteel artificieel en dus nooit ‘vanzelfsprekend’ of ‘ideaal.’ In een tentoonstelling worden kunstwerken onvermijdelijk gekaderd en uit de actualiteit ontzet. Ze zijn er onderhevig aan een artificiële operatie: een tentoonstelling ‘schort op.’ Elke tentoonstelling is bovendien slechts een tijdelijk oponthoud. In een tentoonstelling vinden kunstwerken geen definitieve bestemming.

Sinds de negentiende eeuw vormt het museum ongetwijfeld het meest gebruikelijke platform voor tentoonstellingen van kunstwerken. Dat betekent echter niet dat het de enige optie is. Het is slechts één mogelijk ‘contactvlak’ tussen de kunst en het publiek.⁵⁵ Vandaag vinden kunstwerken op de meest uiteenlopende manieren een publiek kader, van tentoonstellingen in musea tot in tijdschriften en op websites. Een tentoonstelling – als vertaling van de openbaarheid van de kunst – kan talrijke vormen aannemen. Dat belet echter niet dat elk tentoonstellingskader – of het nu om een boek of een museum als ‘plaats’ gaat – zijn eigen ‘architectuur’ behoeft, zowel in concrete als in metaforische zin. Het kader waarbinnen kunstwerken worden tentoongesteld, vraagt nu eenmaal om een begrenzing en een merkbaar verschil met de ruimte rondom, of zoals Adorno stelt: “Nur dort jedoch, wo jene feste Distanz zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter herrscht, welche den Genuß erlaubt, kan die Frage nach deren Lebendig- oder Totsein aufkommen.”⁵⁶

Het inzicht dat het museum slechts een van de vele mogelijke plaatsen is waar de kunst zich ‘openbaart,’ laat toe om de reflectie over de aanmaak van een publiek kader voor de kunst niet onmiddellijk in termen van concrete, architecturale inrichtingsvoorschriften te voeren. Poinot stelt voor om te starten bij de tentoonstellingsconditie van de kunst of bij de

MUSEUM

openbaarheid en haar modaliteiten. De discussie mag zich niet beperken tot *l’art d’exposer*, maar moet zich fundamenteel richten op *l’art exposé*.⁵⁷ Elke discussie over hoe architectuur kan bemiddelen in het creëren van de juiste voorwaarden voor het tentoonstellen van kunstwerken in musea dient te vertrekken bij de wijze waarop de kunst zelf erin is geslaagd de gegevens en modaliteiten van haar presentatie, van haar ‘openbaring,’ te integreren en thematiseren: “L’exposition est une situation de discours complexe qui possède ses propres règles et permanente évolution, mais n’a pas d’histoire propre indépendante des prestations esthétiques qu’elle actualise.”⁵⁸ Een onderzoek naar het medium van de tentoonstelling, of de conditie van *l’art exposé*, start bij de kunst zelf. Het verlies aan plaats heeft geleid tot een fundamentele crisis van ‘het kader.’ Zolang de kunst in een besloten context toefde, had ze een kader, waren de condities van haar verschijning bepaald. Van zodra ze die plaats verloor, was ze gedwongen dat verlies in rekening te brengen opdat het zich van haar context zou kunnen onderscheiden. Deze taak werd voordien door dat externe kader gehandhaafd.⁵⁹ En net die noodzaak heeft ertoe geleid dat de kunst zelf de gegevens en modaliteiten van haar opvoering en verschijning in de wereld heeft weten te incorporeren en bespelen. Aan het denken over nieuwe en betekenisvolle plaatsen van openbaring – “des lieux d’avènement” – gaat een onderzoek naar de artistieke omgang met het kader vooraf:

*L’exposition est ce par quoi le fait artistique advient et si l’on veut pouvoir en rendre compte, il faut s’en donner les moyens et en tout premier lieu ne pas considérer l’exposition comme un langage second véhiculant un signe lui préexistant, car ce serait rendre inaccessible ce que les modalités d’apparition de l’art impliquent dans la production artistique.*⁶⁰

Want die omgang is doorheen de moderne kunst van de laatste decennia fundamenteel veranderd. Poinot spreekt in dat opzicht treffend over “La transformation du musée à l’ère

MUSEUM

de l'art exposé.”⁶¹ Een begrip van de inbreng van architectuur in de aanmaak van een publiek kader voor de kunst vergt een voorafgaandelijke analyse van de artistieke omgang met dat kader. Die geschiedenis is bijzonder revelerend voor het denken en spreken over museumarchitectuur. De verschuivingen in het artistieke gebruik van het medium van de tentoonstelling zijn het product van radicale wijzigingen in de verhouding van kunst tot de wereld, de openbaarheid, en dus ook tot architectuur. Een retroactieve analyse van de uiteenlopende manieren waarop de kunst haar eigen ‘publicatie’ heeft verzorgd, of van de diverse wijzen waarop ze met het intrinsiek onvermijdelijke kader of de institutionele context is omgesprongen, leidt tot een beter begrip van de rol en de betekenis van architectuur binnen het museum. Dit onderzoek ontkracht radical Rémy Zauggs stelling dat “Concevoir et réaliser une exposition, c’est devoir s’effacer.”⁶² Architectuur bezit nu eenmaal een onbetwistbaar belang in het uitzetten van de plaats, de condities, het kader, de limieten en de omstandigheden waarbinnen de tentoonstelling zich kan ontplooiën. En om die reden volstaat het niet de architectuur te vragen ofwel zich afzijdig te houden, ofwel zich te houden aan een stel voorschriften omtrent de wandafwerking, vloerbekleding of lichtinval. Met de tentoonstelling krijgt de kunst – vaak ondanks zichzelf – uiteindelijk wat ze vraagt. Om die reden verdient ze er niet alleen in de watten te worden gelegd, maar tevens genadeloos te worden blootgesteld aan de gevolgen van een dergelijke operatie. Kunst die het woord vraagt, en daarvoor de aandacht krijgt, moet niet worden beschermd. En zeker niet door architectuur.

MUSEUM

- 1 Valéry, *Le problème des musées*, p. 1290. Voor deze passage heb ik gebruik gemaakt van de respectievelijke uitgaves: Paul Valéry, *Le problème des musées*, in: Paul Valéry, *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 1290–1293. Het hoofdstuk *Le nom de pays: Le Pays* bevindt zich in: Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. *A la recherche du temps perdu II*, Paris, Gallimard, 1954, deel II. De bewuste passage bevindt zich op de pagina's 264–267. De tekst Valéry Proust Museum van Adorno werd in 1953 gepubliceerd in *Die Neue Rundschau* (64, Viertes Heft) en opgenomen in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* uit 1955, pp. 215–231. De drie teksten zijn in Nederlandse vertaling verschenen als *Het museumprobleem; Plaatsnamen: de plaats* en Valéry Proust Museum in: van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, pp. 120–122; 122–126; 126–140.
- 2 Keenan, *No Ends in Sight*, p. 21.
- 3 Verschaffel, *Niet voor het museum*, p. 112.
- 4 Ibidem, p. 108.
- 5 Payot, *Événement, parodie, présence*, p. 81.
- 6 Déotte, *Le musée*, p. 29.
- 7 Valéry, *Le problème des musées*, p. 1290.
- 8 Ibidem, p. 1290.
- 9 Ibidem, p. 1291.
- 10 Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pp. 265–266.
- 11 Ibidem, p. 267.
- 12 Ibidem, p. 266. In de tekst *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen* stelt Bekaert dat de opmerking van Proust over de treinreis als metafoor kan dienen voor een bezoek aan het museum. Mijns inziens slaat deze vergelijking niet zozeer op het bezoek, of op de ervaring van het publiek, maar op de wijze waarop noties als reizen en verplaatsing ook aan de basis van het museum als instituut liggen. Proust maakt een vergelijking waarin het station voor de treinreis is wat het museum voor de kunst is.
- 13 In de oorspronkelijke tekst heeft Proust het over de museumzaal en “sa nudité et son dépouillement de toutes particularités.” In de vertaalde versie *Plaatsnamen: De plaats* (van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, p. 131) heeft men dit vertaald naar “zijn strakheid en leegte.” Ik wens van deze vertaling af te wijken en het te vertalen als “naaktheid en verlossing van prullaria,” omdat de handeling van het ‘wegnemen,’ het verlossen van die paraferalia,

MUSEUM

- voor Proust van uiterst belang is. Dit komt met de termen strakheid en leegte niet voldoende tot uitdrukking.
- 14 Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 228.
 - 15 Bekaert, *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, pp. 62–63. Bekaert toont overigens overtuigend aan dat Valéry niet alleen als een criticaster van het museum moet worden afgeschilderd (p. 61): “Andere teksten uit ‘Regards sûr le monde actuel’ bevestigen dat hij haast continu met ‘het probleem van het museum’ bezig was. Het museum is hét probleem van de moderne tijd, het probleem van de tijd en van vergankelijkheid, het probleem van de geschiedenis, het probleem van het veelvuldige en het ongrijpbare.”
 - 16 Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 226. Zie ook: Bois, *Exposition*, p. 62–63.
 - 17 Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 266.
 - 18 Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 224–225.
 - 19 Déotte, *Le musée*, pp. 29–30.
 - 20 Valéry, *Le problème des musées*, p. 1293.
 - 21 Déotte, *Le musée*, p. 89.
 - 22 Hierbij paraphraseer ik het hoofdstuk *Destination ou suspension* van het boek Déotte, *Le musée*, pp. 29–35.
 - 23 Zoals Sherman & Rogoff (*Quatremère / Benjamin / Marx*, p. 123) aantonen, spitst de tekst van Adorno zich in eerste instantie toe op kunstmusea: “Though his critique could in theory encompass all types of museums, Adorno speaks only of art museums, for art museums constitute the most elaborately articulated instance of decontextualization as a strategy of power. Of the various museum types, art museums have traditionally been the most wedded to a system of display that privileges the object and, disregarding evidence to the contrary, takes visual perception to be universal.”
 - 24 Adorno, *Valéry Proust museum*, pp. 132–134.
 - 25 Valéry, *Le problème des musées*, p. 1293.
 - 26 Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 134.
 - 27 Ibidem, p. 229.
 - 28 Ibidem, p. 138.
 - 29 Payot, *Événement, parodie, présence*, p. 77.
 - 30 Adorno, *Valéry Proust museum*, pp. 226–227.
 - 31 Ibidem, p. 230.
 - 32 Payot, *Événement, parodie, présence*, p. 80.
 - 33 Ibidem, pp. 80–82.

MUSEUM

- 34 Ibidem, p. 82.
- 35 Payot, *Événement, parodie, présence*, p. 82.
- 36 Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 231.
- 37 Deze traditie van museumkritiek wordt aan het einde van de achttiende eeuw geïnitieerd door kunstenaar, beeldhouwer en criticus Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy. Quatremère geldt als een van de eerste museumcritici, daar hij haast simultaan met de opkomst van musea zijn kritiek ontwikkelt en de vraag stelt wat er ‘verloren’ gaat op het moment dat de kunst haar relatie met een specifiek publiek verliest en haar morele, sociale of religieuze bestemming wordt opgeschort. Voor een bespreking van de invloed van Quatremère de Quincy als de eerste en meest gedegen museumcriticus, zie: Déotte, *Le Musée*, pp. 81–93. Voor een bespreking van de museumkritiek van Quatremère vanuit architecturaal perspectief, zie: Teyssot, *La liberté d'erreur*. Voor een analyse van de museumkritiek van Quatremère vanuit sociaal-politiek standpunt, zie: Sherman & Rogoff, *Quatremère / Benjamin / Marx*. Voor een analyse van de architectuurtheorie van Quatremère, zie: Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*.
- 38 Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 229.
- 39 Déotte, *Le musée*, p. 32.
- 40 Verschaffel, *Kunst komt thuis waar ze te gast is*.
- 41 Déotte, *Marcel Broodthaers (MB) et le Musée*, pp. 246–247.
- 42 Déotte, *The Museum as the Site of Passage from Modernity to Postmodernity*, p. 35.
- 43 Bekaert, *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, p. 63.
- 44 Ibidem, p. 63.
- 45 Crimp, *This Is Not a Museum of Art*; Buchloh, *The Museum fictions of Marcel Broodthaers*.
- 46 Bekaert, *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, p. 63.
- 47 Payot, *Événement, parodie, présence*, p. 81.
- 48 Zaugg, *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder der Ort des Werkes und des Menschen*, p. 20.
- 49 Ibidem, p. 41. Zauggs positie is doorheen de jaren veel strenger geworden. In de tekst *De kunstenaar die zijn eigen werk presenteert* (pp. 371–372) is hij veel genuanceerder maar nog steeds omstandig omtrent de rol van architectuur: “Voor de kunstenaar die zich realiseert dat een tentoonstelling een geheel is waarvan de coherentie

MUSEUM

bepaald is voor de efficiëntie van elk werk, is de tentoonstelling slechts het dialectische resultaat van een vraaggesprek tussen de plaats van de tentoonstelling enerzijds en de werken anderzijds. Alleen deze dialoog kan leiden tot een coherente wederzijdse afstemming tussen de architectuur en de kunstwerken. De architectuur is een gegeven. Zij is. Zij is zoals zij is. Zij hoort als zodanig gerespecteerd te worden. Elk halfslachtig en beschamend geknutsel dat tot doel heeft haar te veranderen zou haar alleen verbasteren en haar halfslachtig en beschamend maken, hetgeen weer een halfslachtig en beschamend effect op de werken zou hebben. De verzameling te tonen werken is aan veranderingen onderhevig, en haar taak is dus zich aan te passen en zich ondergeschikt te maken aan de architectuur die een gegeven is. Maar ook, en dat is haar listigheid en haar verdienste, de architectuur aan te passen en ondergeschikt te maken aan haar behoeften.”

- 50 Baselitz, *Vier Wände und Oberlicht oder besser kein Bild an die Wand*, p. 14.
- 51 Bekaert, *Museum - architectuur*, p. 179.
- 52 Poinot, *Quand l'oeuvre*

a lieu, pp. 9-13. Zie ook: Payot, *Événement, parodie, présence*, pp. 75-76: “(...) le musée isole, mais il présente chacune en sa vérité, en sa singularité d'irremplaçable support d'évocations. L'éloge du musée est celui d'une sorte de machine à abstraire les oeuvres de leur contexte, à les ex-poser (à les poser hors du monde d'où elles proviennent); le musée montre ensemble les résultats de cette opération (...).”; Déotte, *Le musée*, p. 54: “Qu'est-ce qui s'expose d'objets (de lieux, d'animaux, d'hommes) qui ont été d'une telle manière exposés, comme à la suite d'un flash nucléaire? Cela n'est peut-être pas discernable – nous ne dirons pas visible – dans une réserve naturelle, mais cela l'est probablement plus dans un musée, et surtout dans un musée d'art, même si les expôts n'y sont pas là à la suite d'une telle catastrophe. Parce que les oeuvres qui s'y exposent ont été au préalable exposées (exponere: mettre au dehors, exposer). C'est-à-dire désappropriées, délocalisées, arrachées, suspendues. Et cela, à priori pour l'art moderne. Exposées au feu de la destruction, donc révélées.”; Zaugg, *De kunstenaar die zijn*

MUSEUM

eigen werk presenteert, p. 363: “Een tentoonstelling is een presentatie. Zij is de presentatie van een verzameling voorwerpen. Maar hoewel zij een hoeveelheid getoonde objecten is, is zij vooral ook de activiteit van het tentoonstellen. In die zin is de tentoonstelling een daad. Tentoonstellen is tentoonstellen, voorstellen, blootstellen, openstellen; het is iets uit het duister, uit het willekeurige, uit het onbeduidende naar voren halen: het is licht werpen op, te zien geven, het is het onopgemerkte doen opmerken; maar het is ook citeren, noemen, aanwijzen, uit de anonimiteit halen, het persoonlijke of intieme openbaar maken. Kortom, het is binnen oogbereik, in zicht brengen. Tentoonstellen is dus hetzelfde als zeggen: kijk hier eens. Tentoonstellen is een daad waardoor objecten aan bezichtiging worden blootgesteld en de blik de taak krijgt zich op deze voorwerpen te richten.”

- 53 Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*, pp. 30-31. Ik zou hier ook willen aansluiten bij de notie van openbaarheid zoals ontwikkeld door Camiel Van Winkel in het boek *Moderne leegte. Over kunst en openbaarheid*. Van Winkel maakt een interessante tegen-

stelling tussen het museum als concrete instelling en het museum als concept (p. 6): “Het publieke domein van de kunst is allang niet meer aan een ‘harde’ infrastructuur gebonden: het museum-als-instelling vormt slechts een dependance van het museum-als-concept, het museum zonder muren, het virtuele museum waarin reproducties de originele werken hebben verdrongen.” Het lijkt me evenwel belangrijk om in het kader van de discussie over museumarchitectuur, de notie van *museum* te hanteren voor concrete musea en de conditie van *tentoonstelling* te hanteren als overkoepelend concept voor de notie van openbaarheid.

- 54 Couderc, *L'exposition comme oeuvre*, p. 21.
- 55 Verschaffel, *Niet voor het museum*, p. 117.
- 56 Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 222.
- 57 Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*, p. 12. Poinot distancieert zijn werk van de verschillende studies die de laatste jaren zijn verschenen over de kunst van het tentoonstellen, waarbij wordt gesteld dat er een geschiedenis van de moderne kunst te schrijven is aan de hand van haar tentoonstellingen. In deze studies worden

MUSEUM

specifieke tentoonstellingen geanalyseerd als historische momenten. Poinot stelt echter dat het in eerste instantie niet zozeer de specifieke tentoonstellings-elementen zijn die moeten worden onderzocht, maar veeleer het fenomeen en de conditie van de tentoonstelling zelf, en hoe de kunst zich daartoe heeft verhouden. Recente werken over 'de kunst van het tentoonstellen' zijn o.m.: Beer & de Leeuw (reds.), *L'Exposition imaginaire*, 1989; Blok & De Leeuw (reds.), *De kunst van het tentoonstellen*, 1991; Klüser & Hegewisch (reds.), *Die Kunst der Ausstellung*, 1991; Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition*, 1994.

- 58 Ibidem, pp. 35-36. Sylvie Couderc (*L'exposition comme oeuvre*, p. 24) merkt op dat er van bemiddeling – door curatoren of museumverantwoordelijken – geen sprake zou zijn geweest, mocht de kunst de conditie van openbaarheid of tentoonstelling zich niet hebben eigen gemaakt: "(...) [le] rôle d'interlocuteur privilégié n'aurait pas été possible si des artistes n'avaient conçu au préalable des oeuvres à constituer dans l'espace-temps spécifique de l'exposition." Volgens Brian O'Doherty (*Inside the White*

Cube, p. 27) leidde de letterlijke exploratie van het kader van het schilderij bij de abstract expressionisten reeds tot nieuwe eisen omtrent presentatie, waarop er diende te worden 'bemiddeld' door curatoren of tentoonstellingsmakers: "(...) Abstract Expressionist paintings followed the route of lateral expansion, dropped off the frame, and gradually began to conceive the edge as a structural unit through which the painting entered into a dialogue with the wall beyond it. At this point the dealer and curator enter from the wings. How they – in collaboration with the artist – presented these works, contributed, in the late forties and fifties, to the definition of the new painting."

- 59 Fourcade, *Crise du cadre*, pp. 68-69.
60 Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*, p. 35.
61 Ibidem, pp. 31-35.
62 Zaugg, *Concevoir et réaliser une exposition, c'est devoir s'effacer*.

hoofdstuk 3

Minimal art en de axiomatiche ruimte

Minimalistische obstructies

I'm always aware of the thing there in front of me. It's not a matter of being lost. I'm very much aware, myself, of the specific thing there. And I find it hard to imagine a situation where people would somehow lose the edge of the thing or not to be aware of where it left off and the space began.

— Robert Morris¹

Het werk *Mirror Cubes* (1965) van de Amerikaanse kunstenaar Robert Morris is ongetwijfeld een van de meest programmatische werken van de minimalistische kunst of minimal art.² De vier spiegelende kubussen van 21x21x21 cm produceren een ervaring die precies in haar tegenstrijdigheid de inzet van de sculpturale exploratie binnen de minimal art reveleert. Hoewel de vier objecten een duidelijk volume bezitten, lijken ze door de reflectie van de spiegelende oppervlakken in de omgeving op te gaan. Ze balanceren volgens Michael Compton tussen onzichtbaarheid en aanwezigheid: "They are 'invisible,' and yet they obstruct the space."³ De *Mirror Cubes* weerspiegelen niet enkel de context waarin ze zich bevinden, maar ook de beschouwer die deze context betreedt. In het werk komt de toeschouwer oog in oog met zichzelf en mét de context te staan. Het demonstreert dat een esthetische en

MUSEUM

reflexieve ervaring berust op de concrete aanwezigheid van een werk én een beschouwer 'ergens' in een ruimte. De *Mirror Cubes* werpen alle aandacht van zich af en onderstrepen, zoals Benjamin Buchloh aangeeft, de driedelige ruimtelijke evenredigheid van beschouwer, sculptuur en architecturale context:

Morris's Mirrored Cubes (...) situate the spectator in the suture of the mirror reflection: that interface between sculptural object and architectural container where neither element can acquire a position of priority or dominance in the triad between spectator, sculptural object, and architectural space.⁴

Minimalistische kunstenaars als Robert Morris, Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt of Richard Serra voeren een geduldig maar geëngageerd onderzoek naar een nieuw begrip van het sculpturale proces en naar een nieuwe definitie van haar parameters.⁵ Ze breiden de zelf-reflexieve vraagstelling van de moderne kunst uit tot een radicale bevraging van de tegenwoordigheid van de kunst. Minimal art initieert het onderzoek naar een vorm van sculptuur die in staat is haar 'plaats' – of de condities waarbinnen het verschijnen van de kunst 'plaatsvindt' – te reveleren.⁶ Binnen deze demarche komt het begrip ruimte centraal te staan. Minimale objecten hanteren ruimte als onderwerp, ingrediënt, medium of materiaal, en rekenen daarbij af met de formalistische overtuiging dat de ruimtelijke werking van een kunstwerk zich louter situeert in het autonome object zelf.⁷ Minimalistische kunstenaars baseren zich daartoe op de premissen van een formele logica. Ze onderwerpen geometrische basisvormen aan min of meer doorzichtige bewerkingen zoals rekenkundige reeksen of meetkundige transformaties en proberen daarbij elke immanente of transcendente betekenis te vermijden. Minimal art is betekenisloos als wiskunde. Minimale objecten zijn niet het product van een individuele artistieke uitspraak, maar van een algemeen en conventioneel repertoire van technische procedures. Ze rekenen af met de idealistische opvatting dat kunst een medium is voor de kop-

MUSEUM

peling van unieke betekenissen aan individuele ervaringen.⁸ Minimale objecten weren elk spoor van een emotioneel of intuïtief beslissingsproces en demonstrenen slechts het feit dat ze zich letterlijk 'ergens' bevinden. Materialen verschijnen als louter materialen en kleuren – als ze al worden gebruikt – zijn niet-referentieel.⁹ Minimalistische kunstwerken confronteren de beschouwer dan ook met wat Camiel Van Winkel tref-fend heeft omschreven als "een leegte waarin [men] effecten en reflecties van zichzelf aantreft."¹⁰ Door de afwezigheid van elke betekenis 'in' het werk verlegt het zwaartepunt van de kunstervaring zich naar aspecten die tot dan toe buiten beeld zijn gebleven of hoogstens als perifeer werden beschouwd: de ruimtelijke en temporele factoren of 'omstandigheden,' die de verschijning van een werk en de ervaring van een toeschouwer conditioneren. Minimale objecten vormen niet langer discrete, autonome en op zichzelf betrokken objecten, maar vestigen de aandacht op hun aanwezigheid in een bepaalde context en betrekken die context mee in de ervaring van de toeschouwer. Minimal art verlegt met andere woorden de aandacht van de illusionistische ruimte 'in' een kunstwerk naar de actuele, publieke ruimte 'rondom' een werk.¹¹ Een minimaal kunstwerk staat niet langer 'op zichzelf.' Het heeft geen autonome scène meer. Het hangt niet in een kader of staat niet op een voetstuk, maar vat post tussen andere 'objecten' en laat zich lezen in termen van 'plaats.' Waar de formalistische autonomie van de kunst voordien werd gega-randeerd door dat kader of die sokkel, fungeert nu de totale ruimte van de galerie als 'drager.'¹² Een minimaal object ruilt de interne ruimtelijke structuur van een beeld in voor de letterlijke aanwezigheid van een object in de ruimte. Door deze verwerping van de picturale ruimte 'in het werk' nemen minimale objecten niet enkel letterlijk plaats in de ruimte, maar komen ze tevens 'in' de ruimte van de toeschouwer te staan.¹³ De toeschouwer deelt de ruimte met een minimaal object en wordt gedwongen zich tot de aanwezigheid van dat object te verhouden. Als parafrase op de monumentale *abstracties* die de kunst van de jaren '60 beheersten, karakteriseerde Robert Smithson minimale sculpturen als monumentale *obstructies*.¹⁴

Minimal art doet afstand van het plaatsloze karakter van veel abstracte kunst. Ze verleent geen toegang meer tot de veilige, autonome ruimte die de kunst vroeger bood. De toeschouwer wordt teruggeworpen op het 'hier en nu' van de ruimte. Hij of zij moet een kunstwerk niet zozeer ontleden aan het oppervlak, als een geïsoleerd object met zijn mediumspectifieke eigenschappen, maar wordt aangezet het te ervaren als een specifieke aanwezigheid in een gegeven ruimte.¹⁵ Een minimaal object articuleert zowel de letterlijke plaats die het inneemt, de plek die de architectuur vrijmaakt, als de ruimte die het bewegende lichaam van een toeschouwer met zich meebrengt.¹⁶

Demonstratie van een ergens

De protagonisten van minimal art gaan elk op een eigen manier te werk, zowel wat materiaal als wat ruimtelijke strategie betreft: de *series* van Carl Andre, de *neon tubes* van Dan Flavin, de *specific objects* van Donald Judd, de *boxes* van Anne Truitt, de *grids* van Sol LeWitt of de *gestalts* van Robert Morris benadrukken elk, gaande van impliciet tot zeer expliciet, hun aanwezigheid in een ruimte.¹⁷ Dit blijkt bijvoorbeeld uit een analyse van drie cruciale solotentoonstellingen van Dan Flavin, Robert Morris en Carl Andre, die haast gelijktijdig plaatsvinden in New Yorkse galleries, midden jaren 1960.¹⁸

De *fluorescent light show* (Green Gallery, november 1964) is de eerste tentoonstelling waarin Dan Flavin uitsluitend met neonbuislampen werkt.¹⁹ De buislampen hangen niet waar ze geacht worden te hangen, met name aan het plafond, maar vormen een uitkiend ensemble van vijf werken, dat de totale galerieruimte beslaat: *the alternate diagonals of March 2 (to Don Judd)*, bestaande uit vijf witte buislampen, hangt diagonaal op de wand; rechtopstaand in de hoek bevindt zich de roze buislamp van het werk *Pink out of a corner (to Jasper Johns)*; op een andere wand hangt het kadervormig reliëf *a primary picture*, met een zijde tegen de rand van de muur van de gang;

in die gang hangt de diagonaal opgehangen witte buislamp *one*; het ensemble *gold, pink and red, red* ligt op de vloer.²⁰

De *Plywood Show* van Robert Morris (Green Gallery, december 1964) wordt beschouwd als diens eerste *all-minimal* show.²¹ Zeven lichtgrijze multiplex sculpturen zijn met uiterste precisie gepositioneerd op specifieke plaatsen in de galerie: het plat en rechthoekig volume *Untitled (Cloud)* hangt op schouderhoogte via kabels aan het plafond; het L-vormig werk *Table* rust omgekeerd met haar horizontaal blad tegen de wand; de balk *Untitled (Wall/Floor Slab)* schrankt zich met de twee afgeschuinde uiteindes tussen vloer en wand; het langwerpig rechthoekig volume met afgeronde zijde *Untitled* strekt zich uit over de vloer. Twee werken bevinden zich in de hoeken van de ruimte: de balk *Untitled (Corner Beam)* spant zich boven het hoofd van de toeschouwer op tussen de wanden van de ingang en het driehoekig vlak *Untitled (Corner Piece)* dekt diagonaal een hoek af. Een laatste werk genaamd *Water Boiler*, bestaande uit een brede cilinder tussen twee rechthoekige volumes, bevindt zich los in de ruimte.

Voor de *Sculpture as Place Show* (Tibor de Nagy Gallery, april 1965) realiseert Carl Andre zijn eerste sculptuur op maat van een specifieke plaats.²² Andre propt drie vierkante, marshmallow-kleurige volumes van gestapelde styrofoam in de galerieruimte.²³ In het eerste werk *Coin* zijn acht balken gestapeld tot een volume van ongeveer 190 cm (six feet) hoog; op twee hoeken vormen de balken een gesloten hoek, op de twee andere hoeken springen de balken alternerend uit. In het werk *Crib* liggen de balken geschrant tot een volume van ongeveer 150 cm (five feet) hoog; doorheen de ruimte tussen de balken wordt het interieur van het volume zichtbaar. Voor het derde werk *Compound* zijn de balken gestapeld tot een dicht kader van slechts 60 cm (two feet) hoog; het interieur van dit volume is nu volledig zichtbaar maar niet betreedbaar.

Het is tekenend dat deze tentoonstellingen, al bestaan ze telkens uit afzonderlijke werken, zich in hun totaliteit als

‘installaties’ aandienen en als dusdanig worden gepercipieerd.²⁴ Volgens Michael Benedikt bieden ze, zoals de meeste Amerikaanse minimal tentoonstellingen van dat moment, meer dan de som der delen: “seen *en groupe* there is an air of the mysterious, even of the environmental.”²⁵ Zowel bij Flavin, Morris als Andre laat de vormelijke uniformiteit van de presentatie toe dat deze wordt gelezen als een geheel, met de ruimte van de galerie als drager. Daartoe wordt telkens een specifiek materiaal gecombineerd met een duidelijke operatie. Flavin creëert met een uitgekiende compositie van lichtunits een visueel overweldigend ensemble, een ervaringskamer. Door de buislampen op specifieke plaatsen in de ruimte te positioneren, ontdekt Flavin dat hij een indrukwekkend plastisch effect kan bereiken:

(...) now the entire interior spatial container and its components – wall, floor and ceiling, could support a strip of light but would not restrict its act of light except to enfold it. (...) Realizing this, I knew that the actual space of a room could be disrupted and played with by careful, thorough composition of the illumination equipment.²⁶

Om op de ruimte van de galerie in te grijpen, relateert Flavin de buislampen aan specifieke componenten van de ruimte:

For example, if a 244-cm (8ft) fluorescent lamp be pressed into a vertical corner, it can completely eliminate that definite juncture by physical structure, glare and doubled shadow. A section of wall can be visually disintegrated into a separate triangle by placing a diagonal of light from edge to edge on the wall; that is, side to floor, for instance.²⁷

Flavins buislampen kennen het paradoxale karakter dat ze louter hun eigen drager belichten. Of, zoals James Meyer opmerkte over het werk *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I-IV* – een parafrase op het abstracte schilderij van Newman, maar dan samengesteld uit een kader van vier buislampen: “Its

frame frames nothing: its lights do not illuminate a ‘work’; it does not cover the wall, but exposes it.”²⁸ Tegelijk lichten de buislampen door hun precieze locatie – in de hoek, op de vloer, of diagonaal op de wand – niet alleen de oorspronkelijke hoedanigheid van de architectuur uit, ze tasten ze tevens aan. Zo verbergt de rooskleurige buislamp van het werk *pink out a corner (to Jasper Johns)* niet enkel letterlijk de hoek; de roze gloed en de dubbelzijdige schaduw laten de ruimtelijke componenten van die hoek ‘visueel desintegreren.’

In diezelfde hoek van de Green Gallery installeert Robert Morris enkele weken na de *fluorescent light show* van Flavin een vergelijkbaar werk, *Untitled (Corner Piece)*.²⁹ Waar de hoek bij Flavin door een buislamp wordt opgevuld, schuimt Morris de hoek met een driehoekig vlak af. *Untitled (Corner Piece)* representeert het veeleer analytisch en structureel onderzoek van Morris. Hij relateert de zeven multiplex sculpturen stuk voor stuk aan de basiscomponenten van de ruimte en articuleert zo de begrenzingen ervan. Het effect van het werk *Untitled (Corner Piece)* is niet zozeer dat de hoek als dusdanig ‘verdwijnt.’ Integendeel, het vestigt net de aandacht op een ‘ruimte’ die normaliter niet wordt ‘erkend.’³⁰ *Untitled (Corner Piece)* doet met de hoek wat het werk *Table* doet met de cesuur tussen vloer en wand. Het legt er de ‘verborgen’ of ‘ongekende’ ruimtelijke opbouw van bloot: “According to Andre, Stella, upon seeing the plywood show, commented that Morris ‘works in the space between the wall and the floor.’ ‘There is no space between the wall and the floor,’ Andre objected. ‘Well, there is now,’ Stella allegedly replied.”³¹

Omwille van de precieze verhouding van de vereenvoudigde sculpturale objecten tot de muren, de vloer, het plafond en de hoeken van de tentoonstellingsruimte, wordt de *Plywood Show* van Morris door critici geprezen voor haar installationeel karakter.³² Naast de enthousiaste reviews van critici als Lucy R. Lippard en David Bourdon, weet vooral collega-kunstenaar Donald Judd de verdienste van de *Plywood Show* te vatten. Vanwege het minimale karakter van de grijze, eenvoudige

MUSEUM

vormen van Morris valt er volgens Judd misschien maar ‘weinig te zien,’ maar wordt de bezoeker wel gedwongen naar de context te kijken. De volumes ‘bezetten’ op een dermate specifieke manier de ruimte van de beschouwer, dat ze de beschouwer confronteren met een pertinente aanwezigheid *in* en bezetting *van* de ruimte:

Morris’s works are minimal visually, but they’re powerful spatially. It’s an unusual asymmetry. (...) The Cloud occupies the space above and below it, an enormous column. (...) The triangle fills the corner of the room, blocking it. The angle closes the space within it, next to the wall. The occupancy of space, the access to or denial of it, is very specific.³³

In de tentoonstelling *Sculpture as Place Show* in de Tibor de Nagy Gallery in april 1965 gaat Andre nog een stap verder. Drie styrofoam volumes nemen nagenoeg de volledige ruimte van de galerie in beslag en versperren de beschouwer letterlijk de toegang. Andre demonstreert er wat hij als de ultieme evolutie van de moderne beeldhouwkunst omschrijft:

The course of development
Sculpture as form
Sculpture as structure
Sculpture as place.³⁴

Hij transposeert zijn vroeger objectmatig onderzoek naar de relaties tussen binnen/buiten of open/gesloten tot op de schaal van een volledige ruimte. Objecten vormen niet langer het onderwerp van, maar het medium voor ruimtelijk onderzoek: “Up to a certain time I was cutting into things. Then I realized that the thing I was cutting was the cut. Rather than cut into the material, I now use the material as the cut in space.”³⁵ Een ‘sculptuur als plaats’ positioneert zich niet langer als een los object of autonome vorm in de ruimte, maar creëert een ruimtelijk arrangement. De ruimtelijke condities waarbinnen een sculptuur verschijnt, worden als constitu-

MUSEUM

erende elementen van de vormgeving geïntegreerd.³⁶ In de *Sculpture as Place Show* doet Andre, zoals Lucy Lippard bemerkt, geen enkele poging om de werken ‘volkomen’ zichtbaar te maken. De ruimte wordt in die mate gevuld, dat ze op bijna plastische wijze in de kijker komt te staan: “The idea is a plastic one – the displacement of space – and not necessarily negative, although the confined space that is filled does seem more important than what is filling it.”³⁷ Geen enkel volume kan ooit in zijn ‘volledigheid’ ervaren of ‘in beeld’ worden gebracht. Door hun overweldigende massa, schaal en plaatsing in de ruimte vestigen de sculpturale volumes niet de aandacht op zichzelf, maar op de ruimte die wordt ‘bezet’ enerzijds en op de ruimte die nog ‘rest’ anderzijds.

Zowel Flavin, Morris als Andre ontwikkelen een strategie die een expliciete betrokkenheid op de architectuur van de tentoonstellingsruimte genereert. Opmerkelijk is echter dat de – in wezen formele – bewerkingen van de drie kunstenaars telkens uitlopen op een haast abstracte, wiskundige behandeling van de betreffende ruimte. Bij elk van de drie leidt dit tot een ander resultaat, dat volumetrisch kan worden ontleed. Bij Flavin verschijnt de ruimte als een positief volume: hij ‘belicht’ de beschikbare ruimte. Morris toont hoe die ruimte als totale entiteit wordt geconstrueerd: hij lijnt er de constituerende elementen van af. Bij Andre biedt de ruimte zich aan als een negatief volume: hij toont de ruimtelijke massa die naast een sculptuur overblijft.

In de installaties van Flavin, Morris en Andre wordt de presentatiecontext in de ervaring van het werk geïntegreerd. De toeschouwer moet zich in, rond of door het werk bewegen. Bij de *Sculpture as Place Show* heeft de beschouwer zelfs weinig of geen keuze. Als hij de werken wil aanschouwen, dan is hij verplicht zich letterlijk tussen de balkvormige volumes en door de ruimte heen te manoeuvreren. Bij de *Plywood Show* van Morris wordt de toeschouwer eveneens onwillekeurig met de ruimte geconfronteerd. Doordat de volumes zich kriskras in de ruimte bevinden, dwingen ze de toeschouwer heen en weer te navi-

MUSE UM

geren. De *fluorescent light show* van Flavin biedt waarschijnlijk de meest empathische ervaring. Het licht van de buislampen creëert ‘omgevingen’ die de toeschouwer kan betreden. Karakteristiek aan de buislampen is bovendien dat hun immateriële gloed weliswaar een ruimte afbakt, maar volledig verdwijnt als de lampen worden uitgeschakeld. Uiteindelijk verschijnt de galerieruimte terug in al haar naaktheid.

De installaties van Flavin, Morris en Andre zijn exemplarisch voor de wijze waarop minimal art de beschouwer attent maakt op het feit dat hij zich samen met een werk ‘ergens’ bevindt. Minimal art reveleert het bewustzijn dat een ervaring zich afspeelt in een reële ruimte en tijd en dat het lichaam van de beschouwer die ervaring mee bepaalt. Minimal art wisselt de puurheid van voorstelling in voor de toevalligheid en bepaaldheid van de ervaring, of de zuivere contemplatie in de mentale, private ruimte voor een concrete aanwezigheid van een lichaam in een contingente, publieke ruimte.³⁸ Minimale objecten vestigen de aandacht op de omstandigheden die hun aanwezigheid in een ruimte conditioneren en begrijpen die omstandigheden als fundamenteel onderdeel van hun betekenis. De toeschouwer wordt onwillekeurig met de ruimte geconfronteerd en dient aldus zelf de ervaringspuzzel in mekaar te zetten om een werk ‘volledig’ te kunnen ervaren. Deze relativiteit van de ervaring wordt onmiskenbaar gethematiseerd in het werk *L-beams* (1965–67) van Robert Morris.³⁹ Drie identieke L-vormige balken zijn elk op een andere manier op de grond geplaatst: staand, liggend, gekanteld, gespiegeld, leunend of steunend. Ook al weten we dat de drie vormen identiek zijn, toch percipiëren we ze als ‘verschillend’.⁴⁰ Het verschil dat we ervaren tussen de drie objecten wijst op de verankerung van elke ervaring in tijd en ruimte enerzijds en op het belang van die ervaring voor de betekenis van het werk anderzijds. Het is immers het waargenomen ‘verschil’ dat de kern van de sculpturale betekenis van de *L-beams* uitmaakt.

Minimale objecten maken in hun fenomenologische exploratie van de tentoonstellingsruimte de toeschouwer bewust van

MUSEUM

de condities van zijn eigen ervaring; ze zinspelen op het feit dat hun betekenis steeds afhankelijk is van en wordt bepaald door de ruimte en de tijd van de ervaring.⁴¹ Een minimale presentatie komt in wezen dan ook neer op een ‘ervaring van de ervaring.’ Zoals Camiel Van Winkel aangeeft, problematiseert minimal art “de evidentie van geestelijke verrijking middels contemplatie van kunst. Wie zich inspant om deze werken tot zich door te laten dringen, wordt steeds weer met een verhoogd bewustzijn van zichzelf geconfronteerd.”⁴² Volgens Roselee Goldberg behandelt minimal art de tentoonstellingsruimte niet meer louter als de traditionele plaats voor het presenteren van objecten, maar ontwikkelt ze die als een plaats waar strikt genomen het presenteren zelf wordt gepresenteerd of waar het ervaren door de beschouwer zelf wordt ervaren: “The (...) works (...) were often intended to divert the conventional function of the gallery as ‘showing objects’ by using it as a place to experience experience.”⁴³

Theatrale situaties

In het essay *Art and Objecthood* uit 1967 trekt de Amerikaanse kunstcriticus Michael Fried hard van leer tegen de tautologische ervaring van minimal art. Hij doet ze af als *theatraal*.⁴⁴ Fried, wiens kunstopvattingen sterk zijn beïnvloed door Clement Greenberg, ontwikkelt zijn argument in naam van de specificiteit van het artistieke medium en van de onmiddellijkheid van de esthetische ervaring. Volgens Fried deconstrueert elke kunstvorm apart zijn eigen conventies om ze tot hun ware essentie te herleiden. Minimalistische kunstwerken dienen zich niet langer aan als discrete objecten. Het zijn ‘dingen’ die hun aanwezigheid ‘ergens’ letterlijk manifesteren – Fried benoemt minimal art dan ook als *literalist art*. Ze zweven elke picturale kwaliteit af en zijn alleen gebrand op het manifesteren van hun ‘objectmatig’ karakter of hun *objecthood*. Minimal art ruilt de modernistische transcendentie *presentie* of *tegenwoordigheid* – wat Fried *presentness* noemt – in voor een letterlijke *aanwezigheid* – of *presence* – in de ruimte.⁴⁵ Bovendien

MUSEUM

mondt de aandacht van minimal art voor de omstandigheden waarbinnen de beschouwer met de aanwezigheid van een kunstwerk wordt geconfronteerd uit in een regelrechte aanval op het modernistische formalisme. Het werk zélf vormt immers niet langer het enige onderwerp van belangstelling. De uitdrukkelijke aanwezigheid van een minimalistisch object in een ruimte dwingt de beschouwer tot een reflectie over de situatie waarin hij zich samen met dat object bevindt:

Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. (...) Whereas in previous art 'what is to be had from the work is located strictly within [it],' the experience of literalist art is of an object in a situation – one that, virtually by definition, includes the beholder.⁴⁶

Volgens Fried signaleert minimal art niet minder dan het einde van de kunst. Ze geeft de autonomie van het werk op en verdisconteert de context in de betekenisproductie van een werk. Hij zet een offensief in en baseert zich daartoe in hoofdzaak op het werk en de teksten van de kunstenaars Robert Morris en Donald Judd.⁴⁷ Zijn cruciale bron is het tweede essay uit de reeks *Notes on Sculpture* van Robert Morris uit 1966. In dit essay stelt Morris expliciet dat het betere minimalistisch werk zijn betekenis put uit de concrete context waarin het zich bevindt:

The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer's field of vision. The object is but one of the terms on the newer esthetic. It is in some way more reflexive, because one's awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work, with its many internal relationships. One is more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from various positions and under varying conditions of light and spatial context.⁴⁸

MUSEUM

Minimalistische objecten herleiden de directe, private contemplatie van een kunstwerk tot een empathische ervaring van een situatie, van de omstandigheden waarbinnen een object en een toeschouwer elkaar 'ergens' – op een gegeven moment in een gegeven ruimte – ontmoeten. Een ervaring van een minimaal object onplooit zich dus niet alleen in de ruimte, maar tevens in de tijd. Maar net dit laatste acht Fried vreemd aan de moderne kunst of aan de pure categorieën van schilder- en beeldhouwkunst.⁴⁹ 'Goede' moderne kunst geniet een transcendente presentie. Een succesvolle kunstervaring is niet afhankelijk van situatie tot situatie. Integendeel, in navolging van Greenberg stelt Fried dat goede moderne kunst zich laat vatten én weet te overtuigen in één oogopslag:

It is this continuous and entire presentness, amounting as it were, to the perpetual creation of itself, that one experiences as a kind of instantaneousness: as though if only one were infinitely more acute, a single infinitely brief instance would be long enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be forever convinced by it.⁵⁰

Tot grote ontsteltenis van Fried verdisconteert minimal art wél de presentatiecondities. Ze houdt rekening met de 'volledige situatie' en brengt daarbij drie 'aanwezigheden' in rekening: het object, het lichaam van de beschouwer en de context waarin deze twee zich bevinden. Daartoe baseert Fried zich opnieuw op een citaat van Morris, waarin hij precies die ambitie verwoordt:

Some of the new work has expanded the terms of sculpture by a more emphatic focusing on the very conditions under which certain kinds of objects are seen. The object itself is carefully placed in these new conditions to be but one of the terms. The sensuous object, resplendent with compressed internal relations, has to be rejected. That many considerations must be taken into account in order that the work keeps its place

as a term in the expanded situation hardly indicates a lack of interest in the object itself. But the concerns now are for more control of and/or cooperation of the entire situation. Control is necessary if the variables of object, light, space and body are to function. The object itself has not become less important. It has merely become less self-important.⁵¹

Fried wijst echter op het gevaar dat een dergelijke expansie inhoudt. Het streven naar een empathische ervaring leidt volgens hem niet tot een object dat minder zelf-betrokken is. Als 'alles belangrijk wordt,' dan gaat dit volgens Fried simpelweg ten koste van dat object. Fried beroept zich hiervoor op de onder-tussen wereldvermaarde anekdote waarin kunstenaar en architect Tony Smith vertelt over de 'revelerende ervaring' tijdens een nachtelijke rit op de onafgewerkte New Jersey Turnpike ergens in de vroege jaren 1950. Centraal in deze anekdote staat Smiths belevenis van de wijde, open ruimte op de Turnpike. Die ervaring was dermate overweldigend dat elke vorm van kunst erbij wegwijnde. Hoewel de ervaring esthetisch van aard was, viel ze toch niet als 'kunst' te benoemen:

When I was teaching at Cooper Union in the first year or two of the fifties, someone told me how I could get onto the unfinished New Jersey Turnpike. I took three students and drove from somewhere in the Meadows to New Brunswick. It was a dark night and there were no lights or shoulder marks, lines, railings or anything except the dark pavement moving through the landscape of flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes and colored lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. At first I didn't know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had about art. It seemed that there had been a reality there that had not had any expression in art.

The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art. Most painting looks pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it. Later I discovered some abandoned airstrips in Europe – abandoned works, Surrealist landscapes, something that had nothing to do with any function, created worlds without tradition. Artificial landscape without cultural precedent began to dawn to me. There is a drill ground in Nuremberg large enough to accommodate two million men. The entire field is enclosed with high embankments and towers. The concrete approach is three sixteen-inch steps, one above the other, stretching for a mile or so.⁵²

Deze anekdote levert een dramatische illustratie van de ruimtelijke expansie die minimal art intitueert en die Fried als een bedreiging ervaart. Het gebrek aan kader en de alomtegenwoordigheid van de ervaring signaleren een transgressie van de institutionele limieten en conventies en een aanval op de vormelijke autonomie van de moderne kunst.⁵³ Met de anekdote wil Fried bewijzen wat er verloren gaat wanneer de wereld op een dergelijke letterlijke manier wordt binnengelaten in de kunst. In een empathische demarche als die van Smith neemt de ervaring van de 'wereld' – ook al is die artificieel en door menselijke activiteit gevormd – zo'n belangrijke plaats in dat het noodzakelijke 'verschil' tussen kunst en wereld verdwijnt. Een dergelijke ambitie gaat ten koste van de kunst en levert uiteindelijk niet meer dan een (esthetische) ervaring, een schoonheidservaring: "There was, he seems to have felt, no way to 'frame' his experience on the road, that is, no way to make sense of it in terms of art, to make *art* of it, at least as art then was. Rather, 'you just have to experience it' – as it *happens*, as it merely *is*. (The experience *alone* is what matters.)"⁵⁴ Tot grote verwondering van Fried suggereert Smith op geen enkel moment dat die ervaring problematisch is. Integendeel, ze bevat zelfs de belofte van iets wat de kunst tot op dat moment nog niet in staat is af te leveren. Volgens Fried

staat Smiths groteske ervaring echter haaks op de modernistische ervaring, die leidt tot “a conviction that begins and ends in one’s experience of the work itself.”⁵⁵ Minimal art zet veel op het spel door de ervaring uit te breiden naar de omgeving. Smiths ervaring representeert volgens Fried het nulpunt waarop minimal art, belichaamd door de contextuele ambities van Morris, dreigt te belanden. Als Smith aangeeft dat het landschap weliswaar als kunstmatig, maar niet als ‘kunst’ kon worden begrepen, wat omvatte de ervaring van Smith dan meer dan louter context? Daarop stelt Fried zich de vraag in welke mate een esthetische beleving of ‘schoonheidservaring’ verschilt van een artistieke beleving of ‘kunstervaring.’ De ervaring van Smith is niet langer het product van de aanwezigheid van een concreet kunstobject maar het gevolg van overweldigende omstandigheden, een situatie waarin uiteindelijk geen ‘werk’ meer valt te bespeuren:

But what was Smith’s experience on the turnpike? Or to put the same question another way, if the turnpike, airstrips, and drill ground are not works of art, what are they? – What, indeed, if not empty, or ‘abandoned,’ situations? And what was Smith’s experience if not the experience of what I have been calling theatre? It is as though the turnpike, airstrips, and drill ground reveal the theatrical character of literalist art, only without the object, that is, without the art itself – as though the object is needed only within a room (or perhaps in any circumstances less extreme than these).⁵⁶

De ervaring van Smith vormt voor Fried zowel de climax als het nulpunt van de minimalistische obsessie voor een empathische ervaring van de context. Hij karakteriseert ze als een geëxalteerde versie van de ervaring die Morris nastreeft. Als de ‘omstandigheden’ of de ‘situatie’ dermate in de wereld zijn ingebed, is er geen kunstwerk meer nodig om een extreme ervaring op te leveren: “What Smith’s remarks seem to suggest is that the more effective – meaning effective as theatre – the setting is made, the more superfluous the works them-

selves become.”⁵⁷ De wereld is reeds indrukwekkend genoeg. Wat rest, is de louter lichamelijke impact van een weliswaar overweldigende, maar uiteindelijk ‘verlaten’ context: “The experience alone is what matters.”⁵⁸ Nadat alle kunstwerken zijn verdwenen, presenteert de ervaring zich als equivalent voor het kunstobject: “[it] establishes the experience itself as something like that of an object, or rather, of objecthood.”⁵⁹ Alleen betreft dit volgens Fried niet langer een kunstervaring, maar een schoonheidservaring. Zoals Fried aangeeft, wordt Smith geconfronteerd met de conventionele natuur van de kunst: “And this Smith seems to have understood not as laying bare the essence of art, but as announcing its end.”⁶⁰

Een generische ruimte

Volgens Fried is Morris niet consequent genoeg. Hij hanteert een halfslachtige argumentatie wanneer hij stelt dat het ‘object’ slechts één van de componenten van de ervaring vormt. Want, zo stelt Fried, “[i]t is as though (...) the object is needed only within a room.”⁶¹ Een object kan uiteindelijk slechts ‘indruk maken’ als het zich in een ‘kamer’ bevindt, of, zo voegt Fried tussen haakjes toe, “perhaps in any circumstances less extreme than these,” dus in ‘omstandigheden die minder extreem’ zijn dan die waarin Smith zich bevond.⁶² Anders neemt de wereld over. Fried begeleidt deze stelling trouwens met een veelzeggende voetnoot, waarin hij aangeeft hoe het woord *room* – een concrete kamer of vertrek – bij minimal art vaak ‘slinks’ wordt vervangen door het veeleer abstracte begrip *space* of ruimte, en dan meer bepaald in de fenomenologische zin van het woord: “The concept of a room is, mostly clandestinely, important to literalist art and theory. In fact, it can often be substituted for the word ‘space’ in the latter: something is said to be in my space if it is in the same *room* with me (and if placed so that I can hardly fail to notice it).”⁶³ Deze terminologische wissel is veelbetekend voor het tegenstrijdige belang dat Morris aan het (kunst)object blijft hechten. Morris wil volgens Fried twee dingen tegelijk: hij wil én het object

én de wereld. Nadat Morris immers poneert dat het ‘betere nieuwe werk’ zijn betekenis put uit ruimte, licht en de aanwezigheid van de toeschouwer, merkt hij op dat dergelijke beschouwingen de voor de hand liggende vraag doen rijzen of het werk ook niet ‘buiten’ kan worden geplaatst. Vreemd genoeg stelt hij daarop dat de buitenwereld niet geschikt is. De ideale plek is vrij van van architectuur:

Why not put the work outside and further change the terms? A real need exists to allow this next step to become practical. Architecturally designed sculpture courts are not the answer, nor is the placement of work outside cubic architectural forms. Ideally, it is a space without architecture as background and reference, which would give different terms to work with.⁶⁴

Fried merkt dan ook schamper op dat Morris in zijn beschouwingen over het plaatsen van die objecten in de buitenwereld op een vreemde manier ‘besluiteloos’ blijft:

No wonder Morris’s speculations about how to put literalist work outdoors remains strangely inconclusive. (...) Unless the pieces are set down in a wholly natural context, and Morris does not seem to be advocating this, some sort of artificial but not quite architectural setting must be constructed.⁶⁵

Morris stelt dat de betere kunst zich afstemt op de omstandigheden of op de ‘volledige situatie’ waarbinnen zij verschijnt, maar laat de omstandigheden van dat ‘ergens’ verdacht abstract. Waar die situatie zich precies voordoet, of waar het werk precies verschijnt, is echter nog niet aan de orde. Het werkelijke karakter van dat *ergens* – een concrete kamer, zaal of vertrek – wordt herleid tot een abstracte architecturale setting, een *ruimte*.

De actuele ruimte die Morris voor ogen heeft is, zo stelt Jean-Marc Poinot, niet ‘reëel,’ maar maagdelijk, vrij van elke

constructie of betekenis en als dusdanig vrij van elke dwang of beperking. Minimal art maakt weinig of geen onderscheid tussen wat Poinot *l’espace axiomatique* en *le lieu contingent d’accueil de l’œuvre* noemt.⁶⁶ Minimal art projecteert de ruimte die ze ‘vooronderstelt’ haast volledig op die ruimte die haar bij haar verschijning in werkelijkheid te wachten staat. Ze stemt zich niet af op de ruimte die haar in de presentatie te beurt valt, maar heeft een geabstraheerd beeld van die ruimte voor ogen. Die ruimte wordt wel in de werkelijkheid gesitueerd – want ze wordt gekenmerkt door de aanwezigheid van een object, licht, ruimte en een toeschouwer – maar wordt tegelijk aan een verregaande abstractie onderworpen. Zo omschrijft Morris ruimte als een ‘omvattende’ entiteit die hopelijk door de aanwezigheid van het object wordt veranderd: “The total space is hopefully altered in certain desired ways by the presence of the object.”⁶⁷ Object en ruimte staan los van elkaar. Slechts in de confrontatie – het moment dat object en ruimte samen komen – treedt de context als dusdanig naar voren. Morris spreekt in dat verband over “the known constant” en “the experienced variable.”⁶⁸ De *Gestalt* (van bijvoorbeeld een kubus) vormt een stabiele, autonome vorm – een ondeelbare en onoplosbare eenheid (*a whole*) – en een ‘actueel gegeven’ dat de beschouwer nooit letterlijk ervaart maar waartegen hij zijn letterlijk veranderende perspectieven kan afwegen: “Some of the best new work, being more open and neutral in terms of surface incident, is more sensitive to the varying contexts of space and light in which it exists.”⁶⁹ Morris gaat er inderdaad van uit dat de ervaring en de betekenis van de ‘gekende vorm’ door de aanwezige omstandigheden worden geconditioneerd, maar leest die beïnvloeding zuiver vanuit een fenomenologisch en gestaltpsychologisch discours. De relatie tussen ruimte en object wordt bovenal in termen van ‘confrontatie’ of ‘ontmoeting’ gedefinieerd.⁷⁰ Hij stelt uitdrukkelijk dat, hoewel de ruimte van een kamer aan belang wint – Morris heeft het over “a structuring factor” – dit niet betekent dat hij zelf de volledige omgeving creëert of de ruimte zou vormgeven.⁷¹ Kunstwerken eisen volgens Morris geen ‘eigen,’ ‘gepaste’ of op maat gemaakte ruimte zoals in een *Gesamtkunstwerk*.⁷² De

ruimte wordt beschouwd als een ‘object,’ een ready-made waartegen het object zich moet bewijzen. Aan het einde van *Notes on Sculpture II* stelt hij dat minimale of ‘unitaire’ objecten vooral aanleiding geven tot een aandacht voor ‘plaatsing.’ Alleen begrijpt Morris die ‘plaatsing’ van het object louter in termen van de ‘positionering,’ en niet als een omgang met of uitspraak over de contingentie van de ‘plaats’ of de context waarin dat object terecht komt: “(...) in much of the new work in which the forms have been held unitary, placement becomes critical as it never was before in establishing the particular quality of the work. A beam on its end is not the same thing as the same beam on its side.”⁷³

De ruimte die Morris voor zijn objecten vooronderstelt, is er geen waar ze ‘thuiskomen’ dan wel ‘op hun plaats horen.’ Het zijn net zo min singuliere plaatsen, maar ruimtes waarbinnen elementaire objecten door hun ‘plaatsing’ worden getest. Vooraleer we de zijden van een balk begrijpen als boven-, zij- of onderkant, moet die balk letterlijk in een ruimte worden geplaatst. Maar dat betekent niet dat die balk iets reveleert over de ruimte in kwestie: over de vloer, het plafond, de wanden, de hoeken, de in- en uitgang. Die elementen worden op haast didactische wijze ‘aan de orde’ of ‘aanwezig’ gesteld: als ruimte van een hoek, vloer of plafond. Minimale objecten filteren als het ware die elementen uit de wereld die homogeen zijn met hun eigen taal: hoek, wand, vloer en plafond, of vlak, lijn en punt. Ze articuleren hun presentatiecontext alleen in abstracte zin. Ze ontfouwen geen specifieke of singuliere kwaliteiten van de ruimte waarin ze zich bevinden, maar lezen de ruimte louter in termen van schaal, diepte, volume of massa. Maar Morris lijkt te beseffen dat, om erop te kunnen vertrouwen dat een confrontatie als deze zo puur mogelijk gebeurt, er toch een zekere graad van controle noodzakelijk is. De wereld mag met andere woorden niet de overhand nemen. Opdat de ervaring niet zou worden vertroebeld en zich zo ‘transparant’ mogelijk zou voordoen, moeten de ‘actuele omstandigheden’ van een zekere abstractie getuigen.⁷⁴ Ook al hanteert minimal art het interieur van de tentoonstel-

lingsruimte als enige referentiekader, de verhouding tot het architecturale interieur is slechts compositorisch van aard.⁷⁵ Zo blijkt uit een schets voor de *fluorescent light show* duidelijk hoe Flavin de tentoonstellingsruimte als een driedimensioneel canvas behandelt, als een velum waarop een ensemble aan werken zich ontplooit.⁷⁶ Flavin spreekt in dit opzicht trouwens zelf over “a thorough composition of the illumination equipment.”⁷⁷ De contouren van de architectuur zijn weliswaar aangegeven – inclusief de verspringingen in de wand – maar de ruimte verschijnt er als een doorzichtig doek waarop de buislampen worden uitgezet, als *zips* uit de schilderijen van Barnett Newman. Dezelfde ruimtelijke abstrahering spreekt uit een schets van hetzelfde jaar, dit keer een studie voor *The Nominal Three (to William of Ockham)*.⁷⁸ Hier herleidt Flavin de ruimte tot een minimaal rechthoekig lijnenperspectief dat als kader optreedt voor zijn seriële, quasi-schilderkunstige structuren. Als ‘drager’ blijft de ruimte onbepaald; ze is nooit aan één specifiek werk gebonden.⁷⁹ Op een vraag naar de implicaties van het verhuizen van zijn werk, antwoordt Andre laconiek dat hij zich niet geobsedeerd voelt door het particuliere karakter van ruimtes: “I don’t feel myself obsessed with the singularity of places. I don’t think spaces are that singular. I think there are generic classes of spaces which you work for and toward. So it’s not really a problem where a work is going to be in particular.”⁸⁰ Het specifieke karakter van de ‘plaats’ waar een sculptuur zich precies bevindt, is voor Andre niet van doorslaggevend belang. Bij de opsomming van die ‘generische’ ruimtes vernoemt hij zowel traditionele tentoonstellingsruimtes als ruimtes in open lucht: “Inside gallery spaces, inside private dwelling spaces, inside museum spaces, inside large public spaces, and outside spaces of various kinds too.”⁸¹

Zowel Flavin, Morris als Andre getuigen in hun werk en hun uitspraken van een dubbelzinnige ruimtebenadering: zij beschouwen een ruimte noch als specifiek – dus generisch – noch als willekeurig – dus bepaald. De axiomatische ruimte valt bij zowel Flavin als Morris te definiëren als een ‘generische plaats.’ Het is een abstract milieu, een geabstra-

MUSEUM

heerde omgeving waarbinnen de minimale objecten worden geplaatst en vervolgens op hun kwaliteiten worden getest. De ruimte treedt op als een abstracte scène waarop de ervaring van kunstwerken zich kan manifesteren. Die ervaring is gekenmerkt door een visuele letterlijkheid, die variabel is naargelang de ‘omstandigheden,’ met name ruimte en licht. Op de vraag van Lawrence Alloway naar de ideale museumcondities gaf Donald Judd ooit een kort en bondig antwoord: “A large rectangular space with a fairly high ceiling is fine (...).”⁸² Judds boutade toont evenwel dat de ruimte niet willekeurig is. Minimalistische kunstenaars werken op basis van een ruimtelijk ideaalbeeld. Ze hebben een duidelijk beeld voor ogen van die ruimte waarop ze hun werk willen laten ingrijpen. En daartoe komen, zoals Jean-Marc Poinot terecht opmerkt, slechts een beperkt aantal ruimtes in aanmerking. De axiomatische ruimte van minimal art valt te vereenzelvigen met één specifiek type ruimte: de *white cube*.⁸³ De *white cube* vertaalt het best de paradoxale manier waarop minimal art haar presentatiecontext opvat. Een *white cube* loochent enerzijds haar eigen materialiteit en specificiteit, maar levert anderzijds een uiterst bepaalde context af. In het legendarische essay *Inside the White Cube* uit 1976 omschrijft Brian O’Doherty de witte kunstruimte als “a place deprived of location.”⁸⁴ De *white cube* benadert het dichtst de pure, volmaakte ruimte waarin ‘context’ als een generisch, abstract gegeven verschijnt. Met minimal art bereikt de *white cube* haar hoogtepunt. Ze wordt als context erkend en aanwezig gesteld, zij het enkel in haar hoedanigheid als geïdealiseerde, geabstraheerde, formalistische en in die zin nog fundamenteel modernistische ruimte.⁸⁵ In de witte kunstruimte bestaan alleen het werk, de toeschouwer en de ruimte. De *white cube* is de uitgepuurde scène waarop het presenteren als dusdanig kan worden gepresenteerd, waar object, ruimte en ervaring als ‘authentiek’ kunnen samenvallen. James Meyer betoogt dan ook terecht dat de semantische relatie tussen ruimte en werk bij minimal art nog niet aan de orde is. Ruimte is een formele conditie en niet het (kritische) ‘onderwerp’ van de artistieke ingreep. Minimale objecten doen geen uitspraak over de confrontatie

MUSEUM

die met hun nadrukkelijke aanwezigheid in de ruimte gepaard gaat. De ontmoeting tussen ruimte en werk wordt in termen van feitelijke aanwezigheid en letterlijke confrontatie begrepen. De precieze betekenis van het treffen wordt niet gereveleerd: “Literalist experience is the experience of a ‘real’ object in a ‘real’ gallery, yet it offers no conclusions as to what this encounter means. (...) Its failure to signify is a refusal of higher truths – of any truth beyond one’s experience of the work itself and the gallery site.”⁸⁶

Een abstracte gebeurtenis

(...) the presence of literalist art, which Greenberg was the first to analyze, is basically a theatrical effect or quality – a kind of stage presence.
— Michael Fried⁸⁷

Ook al stellen minimale objecten de precieze betekenis van hun ontmoeting met de ruimte niet aan de orde, ze begrijpen dat treffen als een betekenisvolle gebeurtenis. Door hun zelfbewuste aanwezigheid in de ruimte demonstreren ze dat ieder kunstwerk een object is dat zich aan de wereld wil tonen of zich aan een publiek wil presenteren. Minimale objecten expliciteren de aan elk kunstwerk inherente hang naar publieke zichtbaarheid. Wanneer Fried die sensibiliteit als theateraafschildert, slaat hij dan ook de nagel op de kop. Alleen valt Fried’s oordeel niet zo pejoratief uit als hij zelf beoogt. Elk kunstwerk dat zich van de wereld wil onderscheiden, ijvert voor een ‘bijzondere’ tegenwoordigheid. Het vraagt om ‘opgevoerd’ te worden: op een specifieke plaats en aan publiek. Geen enkel kunstwerk is of wordt uit zichzelf publiek; het dient publiek ‘gemaakt’ te worden. Elk kunstwerk is nu eenmaal, in de woorden van Adorno, ‘een museumstuk zonder museum.’⁸⁸ De onbemiddelde ervaring die Fried nastreeft, is simpelweg fictief. Om überhaupt aan de wereld te verschijnen, zijn kunstwerken gedoemd op een afgezonderde plek te ‘figureren.’ Een scène vormt een wezenlijke voorwaarde

voor het effect ‘kunst,’ ze geeft vorm aan de conditie van openbaarheid. Elk kunstwerk teert op de scène die haar wordt aangeboden.⁸⁹ Wanneer Fried oppert dat minimalistische objecten theateraal overkomen en een aanwezigheid genieten ‘als op een scène,’ raakt hij precies aan de demarche van minimal art.⁹⁰ Minimale objecten demonstreren immers dat er geen presentie is zonder presentatieplatform, zonder scène. Minimal art problematiseert de verzelfstandiging die wordt toegeschreven aan de kunstervaring. Ze onderkent het lot van elk kunstwerk dat, als het ‘ergens’ wil verschijnen, specifieke ‘omstandigheden’ dienen te worden gecreëerd. Omstandigheden als van theater: elke presentatie vergt de aanwezigheid van een object (een speler), een plaats (een scène) en een beschouwer (een publiek). Minimale objecten begrijpen een scène niet langer als een immateriële voorwaarde of conditie om te bestaan. Ze tonen dat hun aanwezigheid of bestaan in de wereld berust op een zeer specifieke, geconditioneerde situatie. Minimale objecten verdisconteren de conditie van openbaarheid van de kunst, die in iedere *tentoonstelling* zit vervat. Ze onthullen de tentoonstelling als het noodzakelijke ‘kader’ voor de openbare verschijning van een werk, als de plek waar de verschijning van een werk ‘plaatsvindt’ en als het moment waarop datzelfde werk ‘zijn plaats vindt.’⁹¹ Het is een actueel en publiek evenement dat zich *ergens* – op een bepaald ogenblik en op een bepaalde plaats – afspeelt.⁹²

Hoewel de kritiek van Fried op de verruimtelijking van minimal art conservatief is, plaats ze het ruimte- en architectuurbegrip van minimal art in een kritisch perspectief.⁹³ Het wekt echter verwondering dat hij zijn kritiek precies baseert op de anekdote van Tony Smiths nachtelijke rit. Die speelt zich immers af op een plek of in een context waar minimale kunstenaars zich bijlange nog niet bevinden. De ‘omstandigheden’ die Smith beschrijft – het *expanded field* van *turnpikes*, *air strips* en *drill grounds* – vormen allesbehalve het werkkerrein van minimalistische kunstenaars, maar zullen dat pas later worden voor post-minimalistische kunstenaars als Robert Smithson, Walter De Maria of Michael Heizer.⁹⁴ Fried ge-

bruikt de anekdote met andere woorden om het punt te signaleren waarop het sculpturale en ruimtelijke onderzoek van minimal art volgens hem zal ontspreken. Als men de ‘omstandigheden’ waarbinnen een kunstwerk verschijnt in rekening brengt, komt niet minder dan ‘de wereld’ binnen. En tegen die wereld dreigt kunst het simpelweg te moeten afleggen. Tegelijk merkt Fried op dat een ervaring niet als kunstervaring doorgaat, tenzij ze concreet wordt ‘gekaderd.’ Hoewel Fried zelf gelooft in de instantane, onbemiddelde ervaring, benadrukt hij dat kunst ‘in de wereld’ niet zomaar kan overleven, tenzij ze artificiële uit die wereld wordt geïsoleerd. En paradoxaal genoeg wijst Fried vervolgens op datgene waar minimal art nog niet toe komt. Hij toont aan dat de verruimtelijking die minimal art initieert niet axiomatisch, maar reëel is. Fried’s aanval op de *stage presence* van minimal art is zo verfijnd dat hij laat zien wat minimal ‘vergeet’ in haar ambitie om nadrukkelijk in een tentoonstellingsruimte aanwezig te zijn. Aandacht hebben voor de scène waarop een kunstwerk verschijnt, is onvermijdelijk ook aandacht hebben voor de wereld, in al zijn realiteit. Een scène levert op zich weliswaar een zeer specifieke en geconditioneerde situatie, maar bestaat niettemin uit een reële plaats. Ook al onttrekt een scène een ruimte aan de alledaagse werkelijkheid om er een welafgeleegde leegte mee te creëren, die ruimte wordt nooit volledig uit de realiteit afgezonderd. Elke scène staat uiteindelijk in de wereld, in een stad, op een specifieke locatie. Een groot verschil tussen een scène en een alledaagse plaats schuilt dan ook in de wijze waarop ze elk ‘architectuur’ inzetten. Een plaats kan in wezen zonder architectuur; een scène niet. Met architectuur wordt het verschil tussen de scène en de wereld daar rond duidelijk gemaakt en scherp gesteld. Architectuur is het middel bij uitstek om de noodzakelijke leegte van een scène aan te maken, af te bakenen en te concretiseren.⁹⁵ Minimal art begrijpt die leegte echter niet in reële, maar in axiomatische termen. De leegte die minimale objecten vooronderstellen om hun aanwezigheid te manifesteren, is singulier noch concreet. Ze denken de ruimte die hun te beurt zal vallen niet louter als een scène, noch louter als decor, maar veeleer als

MUSEUM

een lege drager waarop, als een blank scherm waartegen of als een onbestemd milieu waarbinnen ze hun sculpturale en ruimtelijke onderzoek kunnen ontplooiën. Context verschijnt als een puur gegeven waarin enkel het werk, de toeschouwer en de ruimte bestaan. Minimal art reveleert weliswaar het feit dat elk kunstwerk een scène nodig heeft, maar begrijpt die scène als een uitgepuurde plaats waarop het presenteren kan worden gepresenteerd, waar object, ruimte en ervaring als ‘authentiek’ kunnen samenvallen. Minimal art begrijpt een tentoonstelling als een plaats én als een gebeurtenis, zij het dan wel in abstracte zin. En daarmee wekt het weinig verwondering dat de rol van architectuur wordt miskend. De rol en de noodzaak van een scène wordt onderkend; de onvermijdelijke rol van architectuur echter nog niet. Fried noemt Morris dan ook terecht besluiteloos. Morris ijvert voor het in rekening brengen van de omstandigheden waarbinnen een werk verschijnt, maar hij begrijpt die omstandigheden als het product van een geabstraheerde architecturale setting. De ruimte noch de tijd van de presentatie ervaart Morris als een concrete plaats of als een specifiek moment, maar als een pure, transparante *presence*. Terwijl minimal art de scène als conditie erkent, dreigt ze de institutionele conditionering waaraan ze op die scène onderhevig is te verduisteren.⁹⁶

Omwille van het abstract ruimtebegrip heeft men minimal art wel vaker van ‘medeplichtigheid’ met de laatmodernistische ruimte van de *white cube* beticht. Vanuit een heden-daags perspectief – en meer bepaald gelezen vanuit de latere ontwikkeling van de *site-specificity* – meent men te kunnen stellen dat minimalistische kunstenaars van het eerste uur de zogenaamde singulariteit of specificiteit van een ruimte onvoldoende hebben gehad. Het verdisconteren van de plaats in het domein van de perceptie van een werk zou slechts onvolledig zijn gebleven. Minimal art begrijpt de specificiteit van een plek alleen in formalistische zin. Minimalistische sculpturen verhouden zich wel tot hun presentatiecontext, maar dat engagement blijft abstract en geësthetiseerd: ze horen er nog niet helemaal thuis.⁹⁷ Minimal art zou bovendien een be-

MUSEUM

perkte fenomenologische visie op perceptie koesteren en elke referentie naar geschiedenis, taal, sekse of macht uitbannen.⁹⁸ Ze zou een universalistisch subject veronderstellen dat zonder geslacht is (al heeft het dan een reëel lichaam) en dat buiten elke symbolische orde bestaat. Op de koop toe zou ze de galerie- of museumruimte opvatten als een ideologisch neutrale, waardevrije ruimte. Deze kritiek is echter anachronistisch, daar ze vertrekt van de latere ontwikkelingen en inzichten binnen de kunst en kunstkritiek.⁹⁹ Met minimal art wordt de artistieke exploratie van de presentatiecontext aangevat. Haar subject mag de semantische conditionering van zijn perceptie dan weliswaar nog niet reflecteren, met minimal art wordt het wel bewust gemaakt van het feit dat het waarneemt, dat die waarneming in een concrete ruimte en tijd gebeurt en wordt bepaald door het eigen lichaam. Dat minimal art een zekere graad van abstractie doorvoert van haar context, belet niet dat ze die wél bewust hanteert (en dus ontsluit) als uiteindelijk contextueel referentiekader. Minimal art verankert haar publieke verschijning aan de context waarbinnen die verschijning gebeurt en gebruikt die context als kader of sokkel. Minimal art oppert dan ook, zoals Jean-Marc Poinot aantoonde, het besef dat kunst naast de ruimte die ze nodig heeft om te bestaan – wat Poinot benoemt als “l’espace l’oeuvre a besoin pour exister” of “une composante axiomatique de l’œuvre” – een plek nodig heeft om te verschijnen – “un lieu d’accueil.”¹⁰⁰ Alleen schakelt minimal art beide gelijk aan elkaar. Minimal art brengt in rekening dat kunstwerken een scène nodig hebben om te bestaan, maar ze begrijpt die scène louter als een abstract platform en niet als het sociale kader dat het in werkelijkheid is.

Een tweede generatie minimalkunstenaars zoals Daniel Buren en Michael Asher, en later ook Robert Smithson en Gordon Matta-Clark trachten in hun werk aan te tonen dat een presentatiecontext niet alleen in abstracte of fenomenologische termen te begrijpen valt, maar tevens als een institutioneel geconditioneerde ruimte, een cultureel raamwerk.¹⁰¹ Zij opereren het inzicht dat de *white cube* met minimal art tot zichzelf

MUSEUM

is gekomen en dat ze enkel nog maar kan worden aangetast. Elke 'verdere' – of semantische – exploratie van de *white cube* moet wel uitgeven op haar materialiteit en moet leiden tot haar deconstructie. Zij slagen erin de idealistische premissen van een louter abstracte, esthetische presentatieruimte te ontmantelen. Meteen gaan ze ook voorbij aan de *white cube*. Had de *white cube* in de vroege minimal art haar hoogtepunt bereikt, dan loopt ze met de late of postminimal art op haar einde, én neemt ze een nieuwe start.

MUSEUM

- 1 Morris & Sylvester, *A Duologue* (1967), p. 19.
- 2 [FIG.]: Robert Morris, *Untitled* (*Mirror Cubes*), Green Gallery New York, 1965; in: Compton & Sylvester (reds.), *Robert Morris*, p. 40.
- 3 Compton, *The Plates. 1*, p. 25.
- 4 Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969*, p. 134. Zie ook: Buchloh, *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*, p. 12.
- 5 Michelson, *Robert Morris*, p. 248.
- 6 Baker, *Minimalism*, p. 10.
- 7 Rosenthal, *Space as Support*, pp. 4-8.
- 8 Van Winkel, *Moderne leegte*, p. 71.
- 9 Meyer, *Survey*, p. 15.
- 10 Van Winkel, *Moderne leegte*, p. 71.
- 11 Voor een uitgebreide analyse van de wijze waarop Minimal art afrekenet met de interne, abstracte ruimte van de moderne kunst en het bijhorende psychologische model van de private ervaring, zie o.m.: Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, pp. 258-270; Van Winkel, *Moderne leegte*, pp. 61-114.
- 12 Colpitt, *Minimal Art*, p. 84.
- 13 Meyer, *Minimalism*, p. 231.
- 14 Smithson, *Entropy and the New Monuments*, p. 15.
- 15 Foster, *The Return of the Real*, pp. 37-38.
- 16 Voor de 'ruimtes' die minimal art aanpakt, vermeldt men vaak alleen de architecturale ruimte en de ruimte die het werk inneemt en laat men de toeschouwer buiten beschouwing. Die wordt doorgaans in termen van ervaring beschreven, maar niet onmiddellijk als een 'ruimte.' Zie: Battcock, *10 Downtown*, p. 19: "The new minimal sculpture has reopened those eternal questions in art that pertains to space as subject. The space the object takes up, as well as the available space within the architectural enclosure, becomes the subject for the minimal sculpture."
- 17 Voor een definitie van de heterogeniteit van minimal art als een 'practical field,' zie: Meyer, *Minimalism*, pp. 6-9.
- 18 Zowel Dan Flavin als Robert Morris hadden reeds voordien solotentoonstellingen en namen ook al deel aan groepstentoonstellingen. Zo had Robert Morris een eerste solotentoonstelling in oktober 1963 in de Green Gallery te New York, Dan Flavin in de Kaymar Gallery in maart 1964. Voor Carl Andre daarentegen vormt de tentoonstelling in Tibor De Nagy Gallery zijn eerste solo. De keuze voor deze drie solo-

- tentoonstellingen berust vooral op het feit dat ze duidelijk uitdrukking geven aan een uitgewerkte en mature strategie van de respectievelijke kunstenaars en dat ze algemeen worden erkend als cruciale tentoonstellingen in de ontwikkeling van minimal art. Ik ben voor deze analyse schatplichtig aan de uitmuntende bespreking van de drie respectievelijke shows door James Meyer (*Minimalism*, zie hoofdstukken: *enter Flavin*; “*Eleven Artists*”, pp. 100-108; *Morris’s plywood show*, 113-116; *Andre’s styrofoam show: sculpture-as-place*, pp. 129-133).
- 19 De show *fluorescent light* liep van 18 november tot 12 december 1964. In zijn vorige solo in de Kaymar Gallery toonde Dan Flavin onder meer de serie *Icons I, II, III, VI, VII, VIII*, bestaande uit reliëfs met gloeilampen en buislampen, enkele keramische en metalen voorwerpen met lampen en buislampen, begeleid door tekeningen. Voor een bijkomende analyse van de tentoonstelling, zie o.m. Smith, *fluorescent light, etc. from Dan Flavin*. Voor een overzicht van deze fase in het werk van Dan Flavin, zie: Leen, ... *Notes for an Electric Light Art (Dan Flavin)*.
 - 20 [FIG.]: Dan Flavin, *Fluorescent Light*, Green Gallery, New York, 1964; in: Phillips (red.), *The American Century*, p. 154.
 - 21 [FIG.]: Robert Morris, *Plywood Show*, Green Gallery, New York, 1964; in: Meyer (red.), *Minimalism*, p. 114. Het is Morris’ eerste *all-minimal show*, aangezien hij voor de eerste keer énkél multiplex vormen toont en er een volledige ruimte mee vult.
 - 22 [FIG.]: Carl Andre, *Sculpture as Place*, Tibor de Nagy Gallery, New York, 1965. Met *Crib* (1965), *Compound* (1965) en *Coin* (1965); in: Meyer (red.), *Minimalism*, p. 128.
 - 23 Lucy R. Lippard (*New York Letter: Carl Andre*) beschreef deze tentoonstelling in lyrische termen als volgt: “(...) in this day of conceptual extremism, [Carl Andre’s show] was one of the most extreme events.” Voor een beschrijving van de tentoonstelling en een kadering binnen het vroege oeuvre van Carl Andre, zie: Bourdon, *The Razed Sites of Carl Andre*. De drie styrofoam volumes bevonden zich in de achterste ruimte van de galerie. In de voorste ruimte en op enkele rekken in een andere ruimte toonde Andre enkele kleinere werken van gestapeld metaal, hout en beton, zoals *Zox Slant*

- Stack, One Grand Piece, 100 Aluminium Solid, Concrete Crib en Chain Well*.
- 24 Voor een analyse en historische omkadering van het begrip ‘installatie,’ en de betekenis van het begrip situatie in minimal art, zie o.m. Reiss, *From Margin to Center*, pp. 49-68. Reiss maakt een algemene opdeling tussen *Environments*, *Situations*, *Spaces* en *Installations*. Voor een treffende definitie van een minimalistische installatie als een situatie, zie: De Duve, *Performance ici et maintenant*, p. 181: “Cette mise en situation a d’ailleurs reçu un nom nouveau dans le jargon artistique: *installation*. Une installation n’est pas un environnement (autre nouveauté du jargon dans les années soixante) qui, lui, reste dans la tradition du *Gesamtkunstwerk*; elle n’est pas davantage un objet disposé de sorte à être mis en valeur par son contexte. Elle est l’établissement d’un ensemble singulier de relations spatiales entre l’objet et l’espace architectural, qui force le spectateur à se voir comme faisant partie de la situation créée.” Het is trouwens betekenisvol dat twee van de drie tentoonstellingen zich situeren in de Green Gallery, daar deze
 - galerie in de jaren ’60 geïdentificeerd werd met de installatie kunst. Zo sponsorde de Green Gallery onder meer het *Store Project* van Claas Oldenburg. Voor de betekenis van de Green Gallery voor de installatie kunst, zie: Reiss, *From Margin to Center*, pp. 21; 27-28.
 - 25 Benedikt, *Sculpture as Architecture*, p. 68.
 - 26 Flavin, ... *in daylight or cool white*, p. 206. Deze tekst werd oorspronkelijk gebracht als lezing aan de Brooklyn Museum School of Art, New York (18 December 1964) en aan de Ohio State University School of Law (26 April 1965). Nadien verscheen een gereviseerde versie in *Artforum* (December 1965) en in het boek *fluorescent light, etc. from Dan Flavin* van Brydon Smith (Ottawa, National Gallery of Canada, 1969, pp. 13-20).
 - 27 Flavin, ... *in daylight or cool white*, p. 206.
 - 28 Meyer, *Minimalism*, p. 100.
 - 29 Het werk *Untitled (Corner Piece)* werd vreemd genoeg niet bekritiseerd omwille van de gelijkenis met het werk van Dan Flavin, maar omwille van de gelijkenis met de vethoek van Joseph Beuys, die Morris dat jaar hoogstwaarschijnlijk zag in

MUSEUM

- Düsseldorf. Dat het werk van Morris ook verwijst naar het werk *Comer-Counter-Relief* van Tatlin, doet vermoeden dat de hoek als dusdanig Morris voor- al vanuit ruimtelijk perspectief interesseerde en niet vanuit het veeleer autobiografische standpunt van Beuys. Voor een analyse van de Beuys-Morris-controverse, zie: Buchloh, *Beuys*, pp. 35-43.
- 30 Een gelijkaardige 'ontdekking' van een van de ruimtelijke componenten van de tentoonstellingsruimte gebeurde reeds in het werk *1200 Bags of Coal* van Marcel Duchamp op de *International Exhibition of Surrealism* in 1938 in New York. Duchamp hing 1200 kolenzakken aan het plafond van de tentoonstellingsruimte, eveneens een 'plek' in de tentoonstellingsruimte die tot op dat moment niet was erkend en dus niet was 'uitgevonden.' Zie: O'Doherty, *Inside the White Cube*, pp. 65-69: "He first visited the house's 'white cube' in 1938 and invented the ceiling – if invention is making us conscious of what we agree not to see, i.e., take for granted. (...) The ceiling, until he 'stood' on it in 1938, remained relatively safe from artists. (...) By exposing the effect of context on art, of the container on the contained, Duchamp recognized an area of art that hadn't yet been invented. This invention of context initiated a series of gestures that 'develop' the idea of a gallery space as a single unit, suitable for manipulations as an esthetic encounter. From this moment on, there is a seepage of energy from art to its surroundings. With time, the ration between the literalization of art and mythification of the gallery inversely increases."
- 31 Anekdote, zoals verhaald in: Norvell, *Interview with Carl Andre*, New York, N.Y., June 5, 1969, zoals geciteerd in: Meyer, *Minimalism*, p. 113.
- 32 Meyer, *Minimalism*, p. 113.
- 33 Judd, *In the Galleries (February 1965)*, p. 165. Een andere belangrijke recensie van de *Plywood Show* is: Bourdon, *Art: Robert Morris: II*.
- 34 Carl Andre, zoals geciteerd in: Bourdon, *The Razed Sites of Carl Andre (1966)*, p. 103. Een andere versie van deze stelling verscheen als beeldessay *FORM* © *STRUCTURE* © *PLACE* in *Arts Magazine* in 1969. In dit beeldessay illustreert Andre de evolutie die zijn werk heeft doorgemaakt. Andre gaat van de houten kolommen, of

MUSEUM

- Timber Pieces* uit 1958, over de houten stapelstructuren of *Pyramids* uit 1959, tot de lijn bakstenen van het werk *Lever* uit 1965, het vloerwerk *Cuts* uit 1967, een *Scatter Piece* uit 1968 en het werk *Fall* uit 1968.
- 35 Ibidem p. 104. Om deze snedes in de ruimte uit te voeren, begint Andre in het midden van de jaren 1960 met het stapelen van *readymade* materialen, zoals aluminium buizen, bakstenen of houten balken, tot eenvoudige vormen als vierkanten of piramides, en later tot lineaire of vlakke elementen op de vloer van de tentoonstellingsruimte.
- 36 Buchloh, *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*, p. 16.
- 37 Lippard, *New York Letter: Carl Andre*, p. 206. Opmerkelijk aan de *Sculpture as Place show* is ook dat de werken nooit afzonderlijk kunnen worden gefotografeerd.
- 38 Foster, *The Return of the Real*, p. 40.
- 39 [FIG.]: Robert Morris, *Untitled (L-beams)*, 1965-67; in: Compton & Sylvester (reds.), *Robert Morris*, p. 42.
- 40 Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, p. 267.
- 41 Voor een samenvatting van de oorsprong van de fenomenologische lectuur van minimal art, zie o.m.: Berger, *Labyrinths*, pp. 70-71, n. 41; Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, pp. 262-267.
- 42 Van Winkel, *Moderne leegte*, p. 71
- 43 Goldberg, *Space as Praxis*, p. 134. Een vergelijkbare stelling is terug te vinden bij Annette Michelson (*Robert Morris*, p. 248) in haar beschrijving van de *Mirror Cubes* van Morris: "The space absorbed, reflected by the mirrored cubes, is that of the gallery in which we now stand, perceiving ourselves as standing – and as perceiving."
- 44 Fried, *Art and Objecthood*, pp. 116-147.
- 45 Thierry De Duve (*Performance ici et maintenant*, pp. 177-178) vertaalt dit onderscheid tussen *presentness* en *presence* in het Frans naar *l'être-présent* en *présence*. Dit onderscheid definieert De Duve als volgt: "(...) [l'être-présent est] une expression (...) qui connote un supplément de présence. Un supplément ou un manque: un supplément d'espace pour un manque de durée, et un supplément sur la nature ontologique duquel Fried ne laisse aucun doute: l'être-présent est l'être

- spécifique de la peinture (et de la sculpture).“
- 46 Fried, *Art and Objecthood*, p. 125.
- 47 Aan de basis van Fried's kritiek liggen de volgende vier teksten: Judd, *Specific Objects*, 1965; Robert Morris, *Notes on Sculpture, Part 1 & Part 2*, 1966; Clement Greenberg, *Recentness of Sculpture*, 1967. Deze teksten zijn, met uitzondering van het essay van Judd, opgenomen in Battcock (red.), *Minimal Art*, pp. 222-235; 180-186. Voor het essay *Notes on Sculpture, Part 1 & 2* van Morris maak ik in het verloop van de tekst gebruik van de versie, zoals verschenen in: Morris, *Continuous Project Altered Daily*, pp. 1-10; 11-22.
- 48 Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, p. 15.
- 49 Foster, *The Return of the Real*, p. 52.
- 50 Fried, *Art and Objecthood*, p. 146.
- 51 Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, p. 17.
- 52 Tony Smith, zoals geciteerd in: Fried, *Art and Objecthood*, pp. 130-131.
- 53 Foster, *The Return of the Real*, p. 51.
- 54 Fried, *Art and Objecthood*, p. 131.
- 55 Ibidem, p. 134.
- 56 Ibidem, p. 134.
- 57 Ibidem, p. 135.
- 58 Ibidem, p. 131.
- 59 Ibidem, p. 135.
- 60 Ibidem, p. 131.
- 61 Ibidem, p. 134.
- 62 Ibidem, p. 134.
- 63 Ibidem, p. 134.
- 64 Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, p. 16.
- 65 Fried, *Art and Objecthood*, p. 135.
- 66 Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*, p. 75.
- 67 Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, p. 16.
- 68 Ibidem, p. 17.
- 69 Ibidem, p. 16.
- 70 Penders, *En Chemin, Le Land Art. Tome 1: Partir*, p. 26.
- 71 Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, p. 16.
- 72 Morris (*Notes on Sculpture, Part 2*, p. 16) ontkent stellig dat het om een “environmental situation” of om “some shaping of the space surrounding the viewer” zou gaan.
- 73 Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, p. 20.
- 74 Een van de opmerkelijkste afbeeldingen in de verzamelde geschriften van Robert Morris is een foto waarin een lange, afgeschuinde balk zich bevindt in een zwaar gedecoreerd interieur, bevolkt door een kandelaar, een perzisch tapijt en tal van andere parafernalia.

- Deze afbeelding vergezelt trouwens het tweede essay van de reeks *Notes on Sculpture*, een vijftal pagina's voor de uitspraak van Morris dat de ideale ruimte kubisch is en zonder architectuur als achtergrond of referentie (p. 12). Andere afbeeldingen tonen een sculptuur met de veelzeggende naam *Free Ride* (1962) van Tony Smith op een grasveld (p. 18), de *Sculpture as Place Show* van Carl Andre (19), een grid *Untitled* (1966) van Sol LeWitt in een dichtbevolkte omgeving van een atelier en de legendarische stalen kubus *Die* (1962) van Tony Smith, opnieuw op een grasveld.
- 75 Graham, *Art in Relation to Architecture / Architecture in Relation to Art*, p. 22.
- 76 [FIG.]: Dan Flavin, *untitled* (Green Gallery), 1964, diagram; in: Meyer (red.), *Minimalism*, p. 101. Dit wordt opgemerkt door Dan Graham (*brief aan Benjamin Buchloh*, 22 juli 1979, zoals geciteerd in: Buchloh, *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*, p. 19) wanneer hij de *fluorescent light show* bezoekt: “I liked that as a side effect of Flavin's fluorescents the gallery walls became a canvas. The lights dramatized the people (like spotlights) in a gallery, throwing the content of the exhibition out to the people in the process of perceiving; the gallery interior cube itself became the real framework.” Zie ook: Colpitt, *Minimal Art*, p. 84: “Flavin seems specially attentive to the space of the gallery. In his preliminary sketches, the gallery appears in plan as an open cubic block on whose interior the tubes are mounted.”
- 77 Flavin, ... *in daylight or cool white*, p. 206.
- 78 [FIG.]: Dan Flavin, *drawing for the nominal three (to William of Ockham) on four walls*, 1964; in: Meyer (red.), *Minimalism*, p. 103.
- 79 Zoals James Meyer (*Minimalism*, p. 100) terecht heeft beschreven, primeert bij Flavin dan ook in eerste instantie het systeem dat hij ontdekt in het serieel plaatsen van buislampen: “The particular ‘work’ mattered less than the system itself, a system whose elasticity and expansiveness made it possible to cover large spaces. (...) he deferred attention from the single tube to a perceptually overwhelming ensemble.”
- 80 *An Interview with Carl Andre* (in: *Artforum* XII, nr. 10 / June,

- 1970, p. 55), zoals geciteerd in:
Crimp, *On the Museum's Ruins*,
p. 155.
- 81 Ibidem, p. 155.
- 82 Judd, *Artists on Museums*, p. 195.
- 83 Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*,
p. 77.
- 84 O'Doherty, *Inside the White
Cube*, p. 80.
- 85 Het modernistische project
van zakelijkheid en zuiverheid
heeft zich wellicht nergens
beter voltrokken dan in de
white cube, de prototypische
ruimte van de kunstwereld.
Het credo van Le Corbusier dat
het moderne leven zich enkel
in alle scherppte kan aftekenen
tegen witte wanden, dat archi-
tecturale witwas functioneert
als een 'x-ray van de schoon-
heid,' is er rigoreus toegepast.
Opdat de moderne cultuur
zich zou kunnen manifesteren,
diende de sensuele mantel
van de decoratie vervangen
te worden door een flinter-
dunne laag witte verf. Of zoals
Le Corbusier (*L'Art Décoratif
d'Aujourd'hui*, p. 84) het bewust
paradoxaal formuleerde: "L'art
décoratif d'aujourd'hui n'a pas
de décor!" De materialiteit van
de representatie moest plaats
maken voor de immaterialiteit
van de zuivere presentatie: de
heldere, klare kijk.
- 86 Meyer, *Minimalism*, p. 187.
- 87 Fried, *Art and Objecthood*,
p. 127.
- 88 Adorno, *Valéry Proust museum*,
p. 138.
- 89 Vande Veire, *Moderne kunst en
ervaring*, p. 20.
- 90 Fried, *Art and Objecthood*,
p. 127.
- 91 Couderc, *L'exposition comme
oeuvre*, p. 21.
- 92 Meyer, *Minimalism*, p. 187.
- 93 Hal Foster (*The Return of the
Real*, p. 53) bestempelt Fried
terecht als een uitgelezen cri-
ticus van minimal art. Zijn
kritiek legt immers niet alleen
haarscherp de inzet van mini-
mal art bloot, maar erkent die
inzet tegelijk ook, precies omdat
hij zich genoodzaakt ziet de
ambities van de minimalisti-
sche kunstenaars ten gronde te
begrijpen. Zie ook: Reiss, *From
Margin to Center*, p. 60.
- 94 Ibidem, p. 54. De tekst *Art and
Objecthood* van Michael Fried
verschijnt trouwens samen met
de tekst *Towards the Development
of an Air Terminal Site* van Robert
Smithson in hetzelfde nummer
van *Artforum*, juni 1967. In deze
tekst maakt Robert Smithson
voor het eerst gewag van zijn
artistiek project genaamd *Site
Selection Study*, waarin hij zijn
werk verbindt met sites in het
post-industriële landschap. Zie
hieromtrent hoofdstuk 5.

- 95 Bekaert, *Een gebouw waar kunst
haar intrek kan nemen*, p. 67.
- 96 Vande Veire, *Moderne kunst en
ervaring*, p. 20.
- 97 Crimp, *On the Museum's
Ruins*, pp. 154-155.
- 98 Voor een controversiële ana-
lyse van minimal art vanuit
feministisch perspectief, zie:
Chave, *Minimalism and the
Rhetoric of Power*. Chave karak-
teriseert minimal art o.m. als
"the face of capital, the face
of authority, the face of the
father."
- 99 Foster, *The Return of the Real*,
p. 43.
- 100 Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*,
p. 77.
- 101 Krauss, *Overcoming the Limits
of Matter*, p. 138; Kwon, *One
Place After Another*, pp. 87-88.

MUSEUM

hoofdstuk 4

Daniel Buren en de werkelijke ruimte

In situ: een onderzoek naar de situationele
condities van het institutionele kader

(...) la contestation dans le domaine de l'art ne peut
pas être exclusivement extérieure (formelle), mais
fondamentale (...).

— Daniel Buren¹

Marcel Duchamp heeft ooit gezegd dat een groot kunstenaar in zijn leven slechts een of twee keer werkelijk iets te zeggen heeft. De rest is invulling of, in de woorden van Bruce Nauman, iets om zich bezig te houden.² Van kunstenaars wordt verwacht dat ze creatief blijven en zich vernieuwen. Als ze vasthouden aan de stijl of strategie waarmee ze ooit bekend werden, dan wordt hen al snel verweten dat ze op hun succesformule teren of hun artistiek idioom uitmelken. Een kunstenaar die dit al enkele jaren te horen krijgt, is Daniel Buren. Sinds hij in 1965 zijn artistieke gerei reduceerde tot het systematische gebruik van een patroon van verticale strepen, alternerend wit of gekleurd, 8,7 centimeter breed, werd zijn werk herhaaldelijk te monotoon en te simpel bevonden. Buren zou gewoon altijd hetzelfde doen. Deze kritiek mist echter de inzet van zijn werk. Met de reductie van het schilderkunstige gereedschap tot een voorschrift tracht Buren af te rekenen met de originaliteit en uniciteit

van zogenaamde ‘meesterwerken.’ *L’outil visuel* wordt niet ingezet om het wezen van de schilderkunst in vraag te stellen, maar om het discours, de instellingen en de conventies te analyseren die aan kunst bestaansrecht verlenen.³ Het is niet zelfreflexief – want tot de nulgraad herleid – maar operatief: het is ‘ergens’ werkzaam.⁴ De ‘schilderijen’ van Buren hechten zich niet meer aan de eigen traditionele houten lijst, maar aan het particuliere kader waarbinnen ze verschijnen. Sinds het einde van de jaren 1960 tracht Buren bij elke tentoonstelling het kader te reveleren dat de presentatie van zijn werk ter plekke conditioneert. Een werk van Buren plooit zich nooit gewillig naar de situatie waarin het ‘te kijk’ wordt gezet. Het becommentarieert systematisch de zichtbaarheid die het daar geniet.⁵ *L’outil visuel* gedraagt zich als een afgelijnd voorstel – Buren spreekt zelf over een “proposition” – van een ‘bewerking’ die op verschillende plekken en op diverse dragers kan worden toegepast:

Sont présentés des papiers rayés verticalement, dont les bandes ont 8,7 cm de large chacune, blancs et colorés, recouvrant (collés) des surfaces intérieures ou extérieures: murs, palissades, vitrines, etc. ou/et des tissus/toile/support, rayés verticalement, de bandes blanches et colorées de 8,7 cm chacune et dont les deux extrêmes sont recouvertes de peinture blanc mat.⁶

Precies omdat de strepen geen inhoud hebben en steeds hetzelfde zijn, gaat het kader waarbinnen ze zich voordoen, *verschillen*, kan dat kader als *verschillend* verschijnen.⁷ Het strepenmotief, zo merkt Brian O’Doherty op, fungeert als catalysator, als prikkel om een plek aan de praat te krijgen: “The stripes neutralize art by depletion of content. As a sign of art they become an emblem of consciousness – art was here. ‘And what does art say?’ the situation asks.”⁸ *L’outil visuel* is een voorschrift voor een bewerking waarvan de basisformule is gegeven, maar waarvan de configuratie en de eventuele variabelen telkens veranderen. Het vraagt om telkens opnieuw met een andere plaats te worden verbonden,

om vervolgens over te gaan tot een grondige bevraging van het concrete kader waarop het wordt ‘toegepast.’ Want, zo stelt Buren in de tekst *Mise en Garde* uit 1969, de plaatsen waar kunst te zien is, worden al te vaak als vanzelfsprekend beschouwd: “Un nombre considérable d’œuvres d’art (les plus exclusivement idéalistes, cf. ready-made de toutes sortes, par exemple) ‘n’existent’ que parce que le lieu où elles sont vues est sous-entendu, comme allant de soi.”⁹ Het belang, de betekenis én de impact van die plaatsen op de verschijning van de kunst wordt danig onderschat; ze ‘kaderen’ het werk. In een serie teksten volgend op *Mise en Garde* analyseert Buren systematisch de ‘kritische limieten’ (1970) en vervolgens de klassieke plaatsen van de kunst, zoals het museum (1970), het atelier (1971), de tentoonstelling (1973) en de galerie (1977). Hij licht telkens hun functie kritisch door, om vervolgens de rol en de betekenis ervan scherp te stellen.¹⁰ Daartoe vertrekt Buren van de problematische wijze waarop de kunst zich sinds de moderniteit tot haar ‘plaats’ verhoudt en in welke mate die plaats sinds de negentiende eeuw samenvalt met het museum.¹¹ In de tekst *Fonction du Musée* uit 1970 bestempelt Buren het museum als een noodzakelijk en tegelijk onvermijdelijk asiel voor de kunst. Doordat het museum kunstwerken bewaart, verzamelt en onderhoudt, verleent het die kunstwerken de nodige bescherming, legitimatie en bestaansrecht. Maar deze noodzakelijkheid impliceert niet dat het museum een vanzelfsprekende, neutrale, of natuurlijke plaats voor kunstwerken vormt. Het is een kader waartoe ze zich noodgedwongen kritisch dienen te verhouden:

Le Musée/Galerie ... n’est pas le lieu neutre qu’on voudrait nous faire croire, mais bien le point de vue unique où une oeuvre est vue et en fin de compte, le point de vue unique en vue duquel elle est faite. Pour ne pas être pris en considération ou pour être pris comme naturel/allant de soi, le Musée/Galerie devient le cadre mythique/déformant de tout ce qui s’y inscrit.¹²

Het is niet voldoende dat de context ‘in rekening wordt gebracht,’ ze moet fundamenteel ‘in vraag worden gesteld.’¹³ Het besef dat er een context is, volstaat niet; de rol en impact van de context als ‘kader’ dienen te worden bevraagd. Men mag dan wel beseffen dát er wordt gepresenteerd, het is ook noodzakelijk te weten hoé er wordt gepresenteerd en wat het betekent dat dit binnen deze of gene omstandigheden gebeurt.¹⁴

Voor het onderzoek naar de invloed van het kader op de ervaring van een kunstwerk zegt Buren de materiële integriteit of autonomie van dat kunstwerk radicaal op. Buren tracht duidelijk te maken dat, telkens een kunstwerk wordt gepresenteerd, het zich in een concrete situatie bevindt. En het is net dit *telkens* dat *l'outil visuel* instrumentaliseert. *L'outil visuel* is voorafgaandelijk aan elke plaats ontwikkeld en schikt zich ‘telkenmale’ binnen de situatie die het aantreft. Het is getekend door het besef dat een kunstwerk geen voorbestemde plaats kent. Wanneer het wordt tentoongesteld, belandt het in een vooraf onbekende maar nu plots concrete situatie, waarbinnen het zich willens nillens moet schikken. Deze reguliere gang van zaken wordt door *l'outil visuel* echter kortgesloten. *L'outil visuel* treedt in dialoog met de situatie waarin het verkeert.¹⁵ In de hoedanigheid van een formulering van een bewerking, dient *l'outil visuel* zich veeleer aan als een esthetisch systeem – zoals in 1969 beschreven door Victor Burgin in zijn definitie van *situational aesthetics*. Telkens *l'outil visuel* op een plek wordt toegepast, leidt dit weliswaar tot een product, maar dat product is volkomen verweven met de omstandigheden waarbinnen het is ontwikkeld. Het ontwikkelingsproces is bepaald door de aanwezige *situatie*, meerbepaald de ruimtelijke en tijdsgebonden omstandigheden. Dit verklaart volgens Jean-François Lyotard de radicale betrokkenheid die Burens werk vertoont met de plekken waar het te zien is. *L'outil visuel* stemt haar bevraging af op de situatie die het bevrage: “DB’s work questions the situational conditions which affect the way art is seen, but he questions them situationally, and through an eye that is itself

conditioned by situation.”¹⁶ Elke situatie wordt precies in de confrontatie met *l'outil visuel* op haar particulariteit geschat en als dusdanig geparticulariseerd of verbijzonderd; *l'outil visuel* levert een aantekening bij de situatie waarmee het *ter plekke* wordt geconfronteerd. Sinds het einde van de jaren 1960 beperkt Buren zich trouwens in de beschrijving van zijn werkzaamheden tot één zin: hij leeft en werkt *in situ*.¹⁷ Een omstandige definitie van dat begrip *in situ* geeft Buren in de tekst *Du volume de la couleur* uit 1985. Daarin signaleert hij onmiddellijk dat ‘zijn’ begrip meer omvat dan het ‘situeren’ van een werk en dus meer dan louter het ‘aanpassen’ van een werk aan een specifieke plek: “Employée pour accompagner mon travail depuis une quinzaine d’années, cette locution ne veut pas dire seulement que le travail est situé ou en situation, mais que son rapport au lieu est aussi contraignant que ce qu’il implique lui-même au lieu dans lequel il se trouve.”¹⁸ De ingreep wordt niet louter door de plek gedictieerd. Werk en plaats beïnvloeden elkaar: “La locution ‘travail in situ,’ prise au plus près de ce que j’entends par là, pourrait se traduire par: ‘transformation du lieu d’accueil.’ Transformation du lieu d’accueil faite grâce à différentes opérations dont l’usage de mon outil visuel (...).” Binnen die verhouding is er geen sprake van regelrechte afstemming, maar van dialoog, conflict of osmose.¹⁹ Het werk transformeert de plek, terwijl de plek op haar beurt het werk betekenis verleent: “‘In situ’ veut dire enfin dans mon esprit qu’il y a un lien volontairement accepté entre le lieu d’accueil et le ‘travail’ qui s’y fait, s’y présente, s’y expose. Ceci vaut pour mon travail sans aucune exception, ici et ailleurs depuis 1965.”²⁰

Met het begrip van actieve, wederzijdse transformatie vertrekt Buren niet langer van een a priori ontwikkelde bestaansruimte – *un espace axiomatique* – die met de presentatieruimte – *le lieu d’accueil* – overlapt. De reductie van zijn werk tot een elementaire formule heeft ertoe geleid dat het geen ruimte meer ‘vooronderstelt,’ maar zijn bestaansruimte onmiddellijk ‘in de wereld’ gaat zoeken en als reëel veronderstelt. Het meet zich met de plaatsen waarop het terechtkomt. De enige plaats

MUSEUM

van de bewerking is de bewerking zelf: “n’étant que son propre propos, son lieu propre est la proposition elle-même.”²¹ Buren schakelt *l’espace axiomatique* en *le lieu d’accueil* niet langer gelijk. Hij heft de eerste ruimte zelfs volledig op en concentreert zich louter nog op de concrete gedaantes van de laatste. Het kader dat een tentoonstelling aan kunstwerken biedt, is steeds specifiek én begrensd.²² Buren merkt echter onmiddellijk op dat de begrenzingen die dat kader aan de kunst oplegt, zich niet alleen in de ruimte, maar tevens in de tijd situeren: “En fait, chaque œuvre d’art possède inéluctablement un ou plusieurs cadres extrêmement précis, elle est toujours limitée, tant dans le temps que dans l’espace.”²³ Een tentoonstelling is een evenement dat zich zowel in de tijd als in de ruimte afspeelt; het creëert een particuliere situatie: het omvat zowel de specifieke *plek* waar een werk *plaatsvindt* als het concrete *moment* waarop een werk *zijn plaats vindt*.

Het oeuvre van Buren benadert de conditie van het tentoonstellen als een kritisch onderzoeksdomein.²⁴ Een tentoonstelling vormt voor Buren een situatie waarbinnen kan worden verbleven en geageerd. Ze vormt een wezenlijk onderdeel van het werk en is niet alleen iets dat het werk ‘overkomt.’ Burens streven om telkenmale de situationele condities die het bekijken van kunst beïnvloeden te ondervragen en bloot te leggen, resulteert, zoals Jean-François Lyotard precies opmerkt, in een spel van “ontdekking.”²⁵ Het oeuvre van Buren ontwikkelt zich als een vraagspel waarbij elk werk – volgens een specifieke formule van *l’outil visuel* – een welbepaalde begeleidende conditie, of wat Lyotard *geleider* of *conductor* noemt, op de korrel neemt.²⁶ Het levert een staalkaart van de dualistische condities van een tentoonstellingscontext op: binnen/buiten, aanwezig/afwezig, nu/voorheen, recto/verso, boven/onder, bovenaan/onderaan, verticaal/horizontaal, reeds/bijna, stabiel/labiel, duurzaam/efemeer, uniek/serieel, vrij/gebonden, bevattend/bevat, centrisch/excentrisch, enzovoort. Telkens opnieuw reveleert een werk een of meerdere van deze condities. Met het strepenmotief als basisgereedschap weet Buren keer op keer aan te tonen dat iedere presentatie in

MUSEUM

een kunstcontext een of meerdere, al dan niet expliciete keuzes omvat. Een werk kan binnen of buiten worden geïnstalleerd, al dan niet in het gezelschap van meerdere werken, ten koste van of onder invloed van die andere werken, voor korte of lange duur, enzovoort. Elk werk van Buren onderzoekt en expliciteert een of meerdere van deze keuzes: dient het strepenmotief bijvoorbeeld binnen of buiten te worden aangebracht, naast of onder een bestaand werk, op een eigen drager of op een van de aanwezige structuren of objecten, voor de duur van de tentoonstelling of enkel tijdens de opening, enzovoort. Elk werk bestaat uit het precies localiseren van een of meerdere condities, om op basis daarvan een alternatieve keuze of mogelijkheid te signaleren:

It is ‘systematic’ not because it follows a strategy, but because, from one site to the next, it taps out a new conductor: no intervention is identical to another, each newly-discovered conductor is distinct. DB’s work, therefore, at the mercy of circumstances attained through intervention, establishes a kind of general catalogue of the conductors of art-viewing.²⁷

In zijn totaliteit levert het oeuvre van Buren een staalkaart op van de manieren waarop er ‘in de wereld’ naar kunst wordt gekeken, welke middelen er worden ingezet en bovenal hoe en waar ze worden ingezet. Het maakt Buren in principe niet uit met welke soort of type plaats hij te maken heeft. Hij is ervan overtuigd dat de ultieme bestemming van de kunst die van haar tentoonstelling is dat daarvoor in wezen elke plek geschikt is, mits er een cultureel of ‘publiek’ kader wordt geïnstalleerd. In de loop der jaren heeft Buren zijn strepenmotief trouwens op een uitgebreid scala aan ‘plekken’ aangebracht: in de klassieke museum- en galerieruimtes, maar ook in metrostations, leefkamers of publieke pleinen, op billboards, stoepranden, sokkels, dranghekken, balustrades en vlaggenmasten, op treinwagons, zeilboten, bussen, enzovoort. Reeds in 1969 komt Buren tot het inzicht dat het werken op verschillende plekken en in uiteenlopende

MUSEUM

omgevingen, dat elke verschijning van de kunst een zaak is van 'zichtbaarheid':

Il est très important de montrer que tout en restant dans un champ culturel très précis – comment faire autrement d'ailleurs? – il est possible de sortir du lieu culturel au sens primaire (la galerie, le musée, le catalogue ...) sans que la proposition en tant que telle s'écroule immédiatement. Cela renforce notre conviction que le travail proposé soulève un problème nouveau, dans la mesure où chacun pense qu'il va de soi, c'est-à-dire du point de vue.²⁸

Door aan de slag te gaan op plaatsen waar kunst niet wordt verondersteld te toeven en waar haar bestaan en zichtbaarheid niet door een culturele instantie wordt gegarandeerd, wordt volgens Buren het relatieve belang en de betekenis van cultureel kaders duidelijk. Wanneer Buren in 1969 niet wordt uitgenodigd om deel te nemen aan de tentoonstelling *When Attitudes Become Form* van Harald Szeemann in de Kunsthalle Bern, besluit hij op eigen houtje zijn werk in de marge van de tentoonstelling aanwezig te stellen: "Ne pas être invité à cette exposition ne m'empêcherait pas d'y participer; et de montrer que la plus grande liberté, lorsqu'on aborde un tel sujet, c'était peut-être de s'arroger le droit d'être présent sans y avoir être invité."²⁹ Tot zijn verbazing bieden Joseph Beuys, Mario Merz en Lawrence Weiner, die op de hoogte zijn van zijn project, hem een stuk van de hen toegewezen tentoonstellingsruimte aan. Hoewel Buren hiermee een werk had kunnen realiseren in het museum, zonder officieel te zijn uitgenodigd, verkiest hij toch zijn project op eigen initiatief te verwezenlijken. Met de financiële steun van de Belgische verzamelaar Herman Daled plakt Buren een honderdtal affiches in en rond Bern.³⁰ Wanneer Buren vanwege deze illegale plakactiviteiten 's nachts door de politie wordt opgepakt, wordt hem duidelijk dat de kunst haar meest radicale expressies enkel binnen de veilige grenzen van het museale kader kan kenbaar maken: "La liberté de l'artiste (au musée) en tant que principe de l'exposition s'éclaira ainsi comme celle de l'ours (dans un zoo)."³¹

MUSEUM

Een subversieve strategie ten opzichte van de (institutionele) architectuur

In de tekst *Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit* (...) uit 1975 stelt Buren dat de geschiedenis van de moderne kunst zich te lang heeft geconcentreerd op de 'interne' architectuur van kunstwerken of op de ruimte 'in' het werk door middel van perspectief of dieptewerking.³² Kunstwerken bestaan niet op zichzelf en kunnen niet los worden gezien van de plaats – het museum of de tentoonstellingsruimte – waar ze verschijnen. De geschiedenis van de relatie van het kunstwerk tot zijn omgeving moet nog worden geschreven:

L'histoire qui reste à faire s'affiche

L'histoire qui reste à faire, c'est la prise en considération du lieu (l'architecture) dans lequel une oeuvre échoue (se fait) comme partie intégrale de l'oeuvre en question et de toutes les conséquences qu'une telle appartenance implique. Il ne s'agit pas d'ornementer (enlaidir ou embellir) le lieu (l'architecture) dans lequel le travail s'inscrit, mais d'indiquer aussi précisément que possible l'appartenance du travail au lieu et inversement, aussitôt que celui-ci s'y 'affiche'.³³

Een kunstwerk wordt niet uit zichzelf publiek; het wordt steeds ergens publiek *gemaakt*. Daartoe wordt het onvermijdelijk steeds op een of meerdere manieren gekaderd, uit de wereld gezet en dus aan banden gelegd, zowel in de ruimte als in de tijd.³⁴ Iedere 'culturele' plek impregneert zowel op formeel, architecturaal, sociologisch als politiek vlak de werken die het bevat en tentoonstelt. Om te ontsnappen aan het idealisme van autonomie en zelfbetrokkenheid van veel moderne kunst, tracht Buren de verschillende niveaus waarop de kunst wordt 'gedragen' in zijn werk te verdisconteren én te expliciteren.³⁵ De inzet schuilt in een dialectisch 'verwikkelen' van werk en plek:

Tension-crise

Il s'agit bien plus, il me semble, de montrer ce qui dans

MUSEUM

un lieu donné va impliquer l'œuvre immédiatement et peut-être, grâce à l'œuvre impliquer ce lieu.

De la tension ainsi créée apparaîtra dialectiquement la crise entre la fonction du Musée (architecture) et celle de l'Art (l'objet visuel).³⁶

In bovenstaande citaten hanteert Buren een dubbele lectuur van het begrip architectuur. Enerzijds schakelt hij het gelijk aan de idee van plaats of *lieu* en anderzijds aan (de functie van) het museum. Hiermee wijst Buren op het fundamentele architecturale karakter van (de functie van) het museum: het museum bakent een artificiële plaats af in de wereld en zet er een omheining rond. Het museale kader is zowel institutioneel als architecturaal: het is tegelijk plaats en gebouw. Terwijl het museumgebouw de grenzen van het instituut als publiek instituut materialiseert, vindt het instituut een concrete gedaante in het gebouw dat zijn plaats bezet. Architectuur geeft 'ter plekke' vorm en betekenis aan de publieke conditie. Buren zet zijn betoog verder met een stringente kritiek op de paradigmatische ruimte van de *white cube*. De *white cube* pretendeert net aan alle particulariteit vooraf te gaan; ze belooft overal hetzelfde te zijn en verdoezelt aldus het 'concrete' karakter van iedere culturele plek:

Le cube. Le blanc. L'idéalisme

Le connaître sans l'avoir vu c'est accepter de travailler a priori en fonction d'un lieu aseptisé et neutre (soit-disant), cubique, murs verticaux, plancher et plafond horizontaux et blancs.

Cette architecture et celle que l'on connaît bien, puisque c'est à peu près celle que l'on rencontre dans tous les Musées et toutes les Galeries du monde occidental, lieu adapté architecturalement aux besoins du marché qu'une telle marchandise transportable implique et permet.

Ce cube blanc et 'neutre' n'est donc pas si innocent que cela, mais bien le receptacle valorisant déjà souvent mentionné.³⁷

MUSEUM

Een *white cube* vormt de 'ideale' oplossing voor die kunst die zich nestelt in haar eigen autonomie en zelfbetrokkenheid. Het generische karakter van de witte kunstruimte wekt de illusie dat de kunst erop kan vertrouwen dat ze in een 'veilige' situatie belandt; ze pretendeert de garantie te bieden dat iedere presentatie vlekkeloos en naar wens zal verlopen. Kunstenaars die erop vertrouwen dat ze iedere (witte) kunstruimte vooraf 'kennen,' bedriegen volgens Buren zichzelf. Het aseptische en neutrale karakter van de *white cube* is vals. De architectuur wordt er niet weggecijferd of geneutraliseerd. Integendeel, iedere kunstruimte – of wat Buren *un lieu culturel* noemt – omvat een vorm van architectuur, dus ook een *white cube*. Alleen pleegt ze haar eigen materialiteit te ontkennen in termen van geconstrueerde onschuld en neutraliteit.³⁸ Vervolgens – in een passage die zich laat lezen als een schimpende opmerking aan het adres van minimal art – merkt Buren cynisch op dat de *white cube* voor sommige kunstenaars zelfs de 'ideale' oplossing is:

Certains artistes conséquents avec leur travail, c'est-à-dire qui savent que leur œuvre ne peut se lire que dans un lieu comme ci-dessus décrit, font construire spécialement à l'intérieur des lieux d'expositions qui ne répondent pas à ces normes, des espaces cubiques et immaculés, indiquant par la même que leur œuvre dépend bien d'une architecture, mais pas n'importe laquelle, puisqu'elle ne peut se plier à aucune autre qui ne soit cubique et blanche: idéale.³⁹

Er bestaat geen ideale ruimte, laat staan een ruimte zonder architectuur. Iedere plaats waar een kunstwerk wordt gepresenteerd, maakt gebruik van architectuur, zowel op concreet als op institutioneel vlak. Burens werken hanteren alle mogelijke middelen, tot aan de grens van het subversieve, om de valse discretie en vermeende neutraliteit van het architecturale kader bloot te leggen en te bevragen.

In 1968 beplakt Buren de inkomdeur van de *Galerie Apollinaire* te Milaan met wit-groen gestreepte affiches.⁴⁰

MUSEUM

Voor de duur van de tentoonstelling is de galerie – en dus de eigenlijke ‘plaats’ van de kunst – voor het publiek afgesloten en buiten werking gesteld. Het ‘werk’ van Buren bevindt zich buiten; het ‘verzegelt’ de ingang. Wanneer Buren in datzelfde jaar door de Antwerpse *Wide White Space Gallery* wordt uitgenodigd, bespeelt hij opnieuw het kader dat de grens tussen binnen en buiten markeert.⁴¹ In Antwerpen laat hij, opnieuw voor de duur van de tentoonstelling, een band van gestreepte aanplakbiljetten via de inkomdeur van binnen naar buiten lopen. Alleen als de galerie ‘open’ is, worden binnen en buiten met elkaar verbonden en is het werk, genaamd *Travail in situ*, volledig zichtbaar. Beide werken accentueren de rol van de architectuur als drager of totaalkader van de galerie. Door zich letterlijk op de grens tussen binnen en buiten vast te hechten en de eigenlijke wanden van de galerie leeg te laten, toont Buren in beide gevallen aan dat presentatiewanden alleen in het interieur niet volstaan, maar dat het ‘binnen’ van een galerie ook een ‘buiten’ bezit.⁴²

Een opdringerige banier in een opmerkelijk gebouw: *Peinture-Sculpture* (1971) in het Guggenheim New York

For the first time a building has been designed which destroys everything square, rectilinear. It destroys the rectilinear frame of reference.

— Frank Lloyd Wright⁴³

Het beruchtste werk van Daniel Buren is ongetwijfeld de installatie *Peinture-Sculpture* in het Guggenheim New York (Frank Lloyd Wright, 1943–59) in 1971.⁴⁴ Voor de *Sixth Guggenheim International* krijgt Buren de uitnodiging om een werk op maat van het gebouw van Frank Lloyd Wright te maken.⁴⁵ Buren beseft dat hij niet zomaar met het eerste het beste gebouw te maken heeft, maar met een bijzonder dwingend exemplaar. Het gebouw is ontegensprekelijk een van de meest gecontesteerde museumprojecten van de twintigste

MUSEUM

eeuw. Terwijl het door sommigen wordt bejubeld als het mooiste museum ter wereld, wordt het door anderen verguisd als hét icoon van dysfunctionele museumarchitectuur.⁴⁶ Frank Lloyd Wright hanteerde het klassieke typologische element van de rotunda als centraal gegeven voor de lay-out en configuratie van de tentoonstellingsruimtes. Het Guggenheim New York beschikt over geen klassieke, cartesische zalen, maar over een grote, hybride ruimte. Rondom een centrale vide ontwikkelt zich een spiraalvormige hellingsbaan met een lineair parcours van halfopen kamers.⁴⁷ Tegenover de overweldigende ruimtelijke ervaring die het gebouw oplevert, staan tal van praktische problemen. De helling van de vloer, de licht gekantelde wanden en de rigide opdeling van de kabinetten maken het inrichten van tentoonstellingen en het ophangen van kunstwerken tot een huzarenklus. Omwille van de autoritaire spiraalvorm bestempelt Rem Koolhaas het gebouw als een “karikatuur van de dwang.” Bezoekers en tentoonstellingsmakers hebben er nu eenmaal weinig keuze op vlak van parcours. Maar, zo gaat Koolhaas verder, de spiraalvormige hellingsbaan laat wel toe om “met één blik de bewegingen van iemand door het hele museum heen te volgen, iets wat in andere musea niet mogelijk is.”⁴⁸ Koolhaas wijst hiermee tegelijk op een van de meest problematische aspecten van het gebouw. De panoramische dispositie van het gebouw is immers centripetaal. De blik van de bezoekers wordt voortdurend naar het centrum van het gebouw en dus weg van de gepresenteerde kunstwerken geleid. In de leegte van het atrium plaatst het gebouw bovenal zichzelf in de kijker.⁴⁹ Buren, die precies van dit laatste inzicht vertrekt, laat de kans niet voorbijgaan om zijn ‘subversieve’ strategie – “accuser ce qui est déjà en place et rendre intenable toute autre situation à l’intérieur du Musée en dehors de celle choisie par le travail subversif en question” – ten volle te ontplooien.⁵⁰

Het werk *Peinture-Sculpture* bestaat uit twee haast identieke doeken van katoen, bedrukt met alternerend witte en blauwe strepen. De strepen zijn telkens 8,7 centimeter breed en twee witte strepen aan de rand van weerszijden van de doeken zijn

MUSEUM

overschilderd met een laag witte verf. Het eerste canvas (*toile n° 1. Intérieur*) is 20 meter hoog en 10 meter breed en hangt precies in het midden van het centrale spiraalvormige atrium, van net onder de dakramen van het museum tot op enkele meter boven de benedenvloer.⁵¹ Het tweede canvas (*toile n° 2. Extérieur*) is 1,5 meter hoog en 10 meter breed en hangt tussen twee gebouwen op 88th Street.⁵² Wanneer het eerste doek daags voor de opening wordt geïnstalleerd, dreigt een aantal deelnemende kunstenaars, onder leiding van Dan Flavin, hun werk uit de tentoonstelling terug te trekken, indien het werk van Buren niet onmiddellijk wordt verwijderd. De klacht luidt dat het reusachtige doek van Buren een ‘visuele obstructie’ vormt. Daarop vraagt het museum aan Buren om enkel het tweede doek te presenteren, in ruil voor een solotentoonstelling na afloop van de *International*. Alvorens Buren echter een antwoord kan geven, wordt het eerste doek zonder zijn toestemming door de museumverantwoordelijken weggehaald. Als reactie op deze ‘censuur’ wordt er onmiddellijk een petitie georganiseerd onder de deelnemende kunstenaars.⁵³ Alle kunstenaars ondertekenen, behalve Dan Flavin, Donald Judd, Walter De Maria, Michael Heizer en Joseph Kosuth. Carl Andre trekt uit protest zijn werk zelfs terug uit de tentoonstelling.⁵⁴ Hoewel de controverse rondom het werk van Buren aan de oppervlakte slechts om een crisis van interne aard lijkt te gaan, getuigt ze van een bijzonder conflict tussen twee generaties kunstenaars. De ‘censuur’ is uiteindelijk het product van de verontwaardiging van enkele collega-kunstenaars en allerm minst van de ontevredenheid van de curatoren. In een open brief in het tijdschrift *Studio International* verdedigt Diane Waldman de beslissing omdat Burens werk in direct conflict trad met het werk van de andere kunstenaars in de tentoonstelling.⁵⁵ De onenigheid is met andere woorden exemplarisch voor de complexe, gedifferentieerde en vaak conflicterende wijze waarop kunstenaars vanaf het einde van de jaren 1960 met het begrip (museale) ruimte omgaan en daarbij zowel de architecturale, ideologische als institutionele hoedanigheid van die ruimte tot onderwerp van de artistieke ingreep verheffen.

MUSEUM

Hoewel geen enkel werk door Burens *Peinture-Sculpture* volledig aan het zicht wordt onttrokken, wordt de waarneming van enkele werken toch flink gehinderd. Dit is het geval voor de installatie van Dan Flavin, de initiatiefnemer van het protest.⁵⁶ Flavins lichtsculptuur *Untitled* bestaat uit een compositie van 32 buislampen voor de negen halfopen kabinetten van de zesde verdieping van de hellingsbaan.⁵⁷ De buislampen – waarvan zestien witte en zestien gekleurde (vier keer blauw, groen, geel en roze) – zijn rechtop bevestigd op de wanden tussen de verschillende kabinetten. De blauwe en groene lampen bevinden zich alternerend in de hoek tegen de schuin oplopende wand; de witte, gele en roze lampen op de uiteinden van de schotten tussen de verschillende kabinetten. Over de volledige lengte van één omwenteling van de hellingsbaan overspoelen de lampen van Flavin de architectuur met een veelkleurig licht. Door zijn centrale positie in het atrium van het Guggenheim belemmert het doek *Peinture-Sculpture* een ‘volledige’ of panoramische blik op de installatie van Flavin.⁵⁸ Voor het werk *Untitled* van Donald Judd gaat de klacht van visuele obstructie minder op. Net als Flavin baseert Judd zijn werk op de paradigmatische vorm van de spiraal, maar dan op de glooiing van de hellingsbaan. Het werk bestaat uit twee in mekaar geplaatste, halfhoge metalen cilinders.⁵⁹ De buitenste cilinder heeft een diameter van 4,5 meter (15 voet), de binnenste een van 4,27 meter (d.i. 9 inch verschil). De onderzijde van de buitenste cilinder volgt de helling van de vloer, maar is bovenaan horizontaal afgesneden. De boven- en onderzijde van de binnenste cilinder volgen daarentegen de inclinatie van de helling. In de kanteling die zich tussen beide cilinders aftekent, wijst Judd op het concentrische, hellende en spiraalvormige karakter van de tentoonstellingsruimte. Het horizontale bovenvlak van de buitenste cilinder refereert aan het cirkelvormig basisvlak van het gebouw, terwijl de binnenste cilinder toont hoe de spiraalvormige hellingsbaan dat cirkelvormig vlak enerzijds doet kantelen volgens een hoek van drie graden en anderzijds naar beneden toe doet versmalen naarmate de spiraal zich ontwikkelt. In tegenstelling tot Flavin maakt Judd geen gebruik van het 360° perspectief van

MUSEUM

de spiraal. Het werk bevindt zich op een welbepaalde plaats op de hellingsbaan en kaart ‘ter plekke’ de vormgeving van die hellingsbaan aan.

Het werk *Peinture-Sculpture* overschaduwde de werken van Burens tentoonstellingsgenoten niet zozeer op visueel vlak, maar bovenal op symbolisch en intellectueel vlak. Hij hanteert immers een radicaler begrip van context en betreft die context bovendien op meer indringende wijze in zijn werk.⁶⁰ Buren baseert *Peinture-Sculpture* op het panoramische en centripetale karakter van het Guggenheim New York.⁶¹ Hij plaatst de banier ‘in het centrum’ van zowel het gebouw als van de aandacht, met name in de ruimte die normaliter de blik van de toeschouwer aan de werken onttrekt. Deze “vertroebeling van de architecturale orde” wijst niet alleen op de autoritaire vormgeving van de architectuur, maar vooral op de wijze waarop de aanwezige kunstwerken die dominantie ondergaan:

Pour la première fois l'on ne tournait pas autour d'un lieu vide et fascinant (attirance du vide accentué par la basesse du garde-fou) mais l'on tournait autour d'une œuvre qui, pas à pas, révélait ses aspects, son recto et son verso tout en ne se laissant appréhender que fragment par fragment, et qui d'autre part, suspendue dans le vide, renforçait l'idée même de l'architecture du musée qui joue sur l'absence de murs. L'on peut dire aussi que pour la première fois il y avait quelque chose à voir dans ce musée et que cette évidence a paru intolérable à ceux des invités à qui cette réalité n'aurait pas manqué de faire tourner le dos des spectateurs à leurs œuvres.⁶²

Buren beslist om het architecturale schouwspel te dwarsbomen en situeert zijn werk precies op de plaats van het spektakel. Hij bezet de plek die alleen tot glorie van de architectuur dient: het atrium. Enigszins ironisch merkt Buren vervolgens op dat, eenmaal het doek was weggehaald, de vide plots als een werkelijke leegte verscheen: “Effet curieux, à la suite de

MUSEUM

l'enlèvement de la toile, le musée n'apparût plus comme une gigantesque sculpture déployant sa spirale triomphante, mais comme un énorme trou stupide et *inhabité*.”⁶³

Achteraf begreep Buren dat zijn demarche het merendeel van de aanwezige werken overklaste en dan vooral van de meest gevestigde kunstenaars (i.e. Judd, Flavin, De Maria en anderen): “La prétendue ‘obstruction’ causée par notre proposition et qui a servi de prétexte à ceux qui l'ont censuré, n'était en fait que la ‘révélation’ aveuglante non seulement du travail en question mais aussi celui des autres.”⁶⁴ Burens radicale geste plaatst vraagtekens bij de hoedanigheid en de diepgang van de verbintenis met de plek van de werken van zowel Flavin als Judd. Beide kunstenaars vertrekken weliswaar van het gebouw, maar louter als materieel object met specifieke vormelijke eigenschappen.⁶⁵ Judd toont de materiële opbouw van het museum, maar niet wat dit precies ‘betekent’ voor een museum. Judd vestigt met zijn werk de aandacht op het circulaire, concentrische en hellende tentoonstellingsparcours, maar gaat niet verder dan het tonen van de spiraal als vorm. De impact ervan op het presenteren van kunstwerken is niet aan de orde. In een gelijkaardig werk dat Judd zes jaar later realiseert voor de openluchttenstelling *Skulptur Ausstellung* in Münster, wordt duidelijk dat het Judd enkel om het reveleren van de vorm van de helling als helling gaat.⁶⁶ Op een glooiend grasveld aan de rand van de Aasee plaatst Judd opnieuw twee – in dit geval betonnen – cilinders in elkaar. Het principe is hetzelfde, alleen volgen nu boven- en onderzijde van de buitenste cilinder de helling van het grasveld, terwijl de bovenzijde van de binnenste kolom horizontaal is afgesneden.⁶⁷ Waar Judd in het Guggenheim de ringen inzet om de helling als architecturaal principe te reveleren, verhouden ze zich nu tot de helling als landschappelijk element. In de catalogustekst van de *Skulptur Ausstellung* stelt Judd trouwens dat het werk zich ‘neutraal’ gedraagt ten opzichte van de omgeving en in principe op elke plaats kan worden gezet.⁶⁸ Het werk reveleert de helling als een abstract principe, veeleer dan dat het onderzoekt wat een helling ‘ergens’ – binnen een specifieke presentatiecontext – betekent.

MUSEUM

Bij Dan Flavin ligt de zaak enigszins anders. Tussen de praktijk van Flavin en Buren bestaat namelijk een belangrijke structurele gelijkenis. Beide kunstenaars maken consequent gebruik van een serieel en *readymade* massaproduct: buislampen enerzijds en gestreepte katoenen doek anderzijds. Bovendien delen beide kunstenaars de ambitie om compositorische principes uit te schakelen, om het concept van het auratische object te ondermijnen, om de nadruk te leggen op kunst als een efemeer fenomeen, om elke formele evolutie te negeren en om de rol van de kunstenaar als meester-betekenaar te doorbreken.⁶⁹ Zowel bij Flavin als bij Buren leidt dit tot een praktijk die de klassieke grenzen tussen schilder- en beeldhouwkunst opheft en die aandacht besteedt aan de plaats waar ze te werk gaat. Met het werk voor de *Sixth Guggenheim International*, zo merkt Alexander Alberro terecht op, toont Buren dat hij 'verder' gaat dan Flavin. Terwijl Flavins licht-sculptuur het gebouw louter als materiële drager behandelt, zeggen Burens banieren expliciet iets over dat gebouw. In tegenstelling tot Flavins compositorische benadering voert Buren een fundamenteel kritische operatie uit. Flavin benadert het gebouw als een *gesculpteerd canvas*; Buren verheft het tot *kritisch onderwerp*: hij leest de architectuur als een exponent van het instituut en van haar conventies.⁷⁰ *Peinture-Sculpture* bestaat niet alleen uit het doek in het atrium van het Guggenheim, maar ook uit het doek boven 88th Street. Beide vaandels installeren een dialoog met de plaats waar ze zich bevinden. Ze gaan bovendien een expliciete relatie aan met elkaar, wat ook het zinledige karakter versterkt van het verzoek van de curatoren om het doek 'binnen' weg te halen en enkel het doek 'buiten' te laten hangen. *Peinture-Sculpture* toont dat een werk 'binnen' op een andere manier wordt gepercipieerd dan een werk 'buiten' en dat een gebouw de grens tussen dat binnen en buiten materialiseert en betekenis verleent. Het werk laat zien dat deze grens in het gebouw van Frank Lloyd Wright een zeer narcistische vorm heeft gekregen. Het biedt kunstwerken weliswaar de noodzakelijke bescherming – zowel concreet als ideologisch – maar doet dit terwijl het zich tegen die kunstwerken keert. Het gebouw

MUSEUM

bezit, zoals Buren terecht aangeeft, “deux aspects antinomiques mais synchronisés.”⁷¹ De *centripetale* organisatie van de tentoonstellingsruimtes plaatst het gebouw in het middelpunt van de belangstelling en genereert daardoor het *centrifugale* effect dat de tentoongestelde werken als het ware 'buiten' de aandacht vallen: “(...) centripète puisque la vue est constamment et irrésistiblement attirée vers le centre fixe, générale-ment vide du musée, entraînant un aspect centrifuge sur les rampes, en ex-centrant ce qui s’y expose.”⁷² Het wekt weinig verwondering dat Daniel Buren in 1975 in de tekst *Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s’inscrit* (...) het Guggenheim benoemt als een gebouw met een 'verblijdende' architectuur. Haar triomfantelijke 'anti-neutraliteit' is weliswaar nefast voor de kunst, maar daarom net uiterst exemplarisch voor de wijze waarop architectuur de vrijheid van de kunst tegelijk kadert en beperkt. Het gebouw is als een bazige moeder. Haar autoriteit is weliswaar nodig en onvermijdelijk, maar van het goede teveel:

La mère abusive

Le Guggenheim Museum est un exemple parfait d'architecture qui bien qu'enveloppante et accueillante, exclut en fait ce qui s'y montre (normalement) au profit de sa propre exposition. Étreignant oui, mais pour l'étouffer. Dans une telle 'enveloppe' toute oeuvre s'aventurant inconsciemment est irrémédiablement absorbée, avalée, dans le spirale et courbes de cette architecture. Le rôle protecteur dévolu au Musée est ici poussé jusqu'au paradoxe par l'architecte lui-même. Le Musée Guggenheim se conduit face à l'art qu'il héberge en mère abusive. De telles architectures sont néfastes à l'art tel qu'il est, et par là même très révélatrices des limites dudit art.

— CES ARCHITECTURES SONT REJOUISSANTES.⁷³

In het Guggenheim New York belanden kunstenaars – en vooral dan hun werken – in een kritische situatie. Kunstwerken worden er nooit alleen gepresenteerd, aangezien

MUSEUM

het gebouw steeds zichzelf mee in de kijker plaatst. Maar net om die reden vormt het een uitgelezen illustratie van de wijze waarop architectuur steeds het presenteren conditioneert en als dusdanig nooit als ‘afwezig’ of ‘neutraal’ kan worden beschouwd.

Ailleurs: de tentoonstelling als moment en plaats van differentie

Als een werk zich wil ‘verwikkelen’ met de plek waar het verschijnt, dient het volgens Buren de ‘architectuur’ van die plek in acht te nemen. Dit leidt niet noodzakelijk tot architecturaal werk, noch tot een aangepaste omgeving voor het werk. Buren houdt geenszins een pleidooi voor een symbiose tussen werk en plek. De autonomie van – en dus het ‘verschil’ tussen – kunst en architectuur dient gerespecteerd te worden. Een *in situ* werk lost de soms conflictueuze verhouding niet op, maar stelt ze op de proef. Werk en plek ontmoeten elkaar toch ‘elders’:

Le point d’intersection – ou point de rupture avec l’art moderne – entre une oeuvre et son lieu (le lieu d’où elle est vue), se trouve quelque part ‘ailleurs,’ en dehors de l’œuvre et plus tout à fait dans le lieu, point central conti-nuellement décentré et point en marge, affirmant du même coup sa différence.⁷⁴

Binnen Burens notie van *l’in situ* vormt de plek geen finale bestemming. Het laat zich niet kennen door een deterministisch geloof in de verbintenis tussen werk en plek, zoals vervat in Richard Serra’s credo “to remove is to destroy.”⁷⁵ Als werk en plek ergens tezamen ‘aanwezig’ zijn, dan is het in de tentoonstelling. Daar vindt dit ‘elders’ plaats. Iedere tentoonstelling schept een plaats waar het kunstwerk openbaar wordt gemaakt, maar het kruispunt tussen werk en plek – het punt waar dit gebeuren ‘zelf’ plaatsvindt – is altijd *elders*. Of, zoals Buren stelt naar aanleiding van de tentoonstelling *Ailleurs* /

MUSEUM

Elders in 1976: “L’oeuvre est à chaque fois sous vos yeux, sa fin et son effet sont ailleurs.”⁷⁶ Burens notie van *in situ* brengt de totaliteit van de tentoonstelling – of wat Jean-Marc Poinot heeft benoemd als “l’évènement de l’avènement de l’oeuvre” – in rekening.⁷⁷ *In situ* zoomt niet alleen in op de plek, maar op de globale condities: het kader, de omstandigheden en de grenzen van het verschijnen van kunstwerken. Het verankert zich niet alleen in de plaats waar een presentatie van een werk ‘plaatsvindt,’ maar ook in de gebeurtenis waarin dat werk ‘zijn plaats vindt.’ “Le point d’intersection entre une oeuvre et son lieu” waarover Buren het heeft, dient immers in termen van zowel plaats als tijd begrepen te worden. *Le point d’intersection* verwijst zowel naar het *punt* waar werk en plek elkaar kruisen, als naar het *moment* waarop werk en plek ‘op het punt staan’ elkaar te kruisen. En dat is een punt van *verschil*. Tijdens de tentoonstelling vallen werk en plek niet samen; het onderscheid tussen werk en plek wordt er net gearticuleerd. Opdat een werk zichtbaar wordt, moet het zich immers onderscheiden van de plek waar het verschijnt; het moet een verschil maken.⁷⁸ *In situ* is dan ook een praktijk die een tentoonstelling laat verschijnen als een resoluut *ailleurs*. Dat ‘elders’ kan niet alleen als een plaats en moment van letterlijk verschil (*différence*) worden begrepen, maar ook – in de termen van Jacques Derrida – als een plek en gebeurtenis van *différance*.⁷⁹ *In situ* reveleert een tentoonstelling als een plaats en gebeurtenis waarin de dubbele betekenis van het woord *différer* – verschillen en opschorten – ten volle tot uiting komt. Een tentoonstelling is een ruimtelijk én temporeel regime dat niet uit zichzelf tot stand komt, maar dat wordt *geproduceerd*. Een tentoonstelling lijnt een aparte plaats af waarbinnen voor korte of lange duur een verschillend tijdsregime wordt geïnstalleerd, of bakent een bepaalde tijd af waarbinnen een specifieke plek wordt gedemarqueerd. In een tentoonstelling wordt een ruimte onderscheiden van de buitenwereld en binnen die ruimte wordt het tijdsregime voor enige tijd opgeschort. In het spatiotemporele raamwerk van een tentoonstelling is een kunstwerk dan ook nooit op een pure of waarachtige wijze aanwezig; die aanwezigheid wordt

MUSEUM

steeds bemiddeld en uiteindelijk ‘elders’ geplaatst, binnen noch buiten, tussen het kader en het eigenlijke werk in.⁸⁰ Elk kunstwerk wordt gedicteerd door een institutionele of discursieve presentatieretoriek die structureel aan de intentie van de kunstenaar voorafgaat en die niet zichtbaar is, die zelden wordt genoemd en die soms wordt blootgelegd, maar die zich zowel op sociaal, politiek als economisch vlak situeert. Burens werken situeren zich precies daar waar het verschil tussen het institutionele geconditioneerde interieur en de zogenaamde ‘buitenwereld’ kan worden scherp gesteld. Ze tonen keer op keer dat de binaire oppositie tussen ‘binnen’ en ‘buiten’ die een tentoonstelling zowel op ruimtelijk als op temporeel vlak installeert, niet eenduidig noch afgelijnd is, maar het product van een verschil dat keer op keer wordt ‘onderhandeld.’ De grens tussen deze onderscheiden domeinen is niet zuiver noch dun van structuur, maar grillig, onregelmatig en van een zekere dikte. Ze wordt ‘in architectuur’ geconsolideerd en dus ‘door architectuur’ onderhandeld. Architectuur is het medium bij uitstek om het verschil tussen binnen en buiten te demarqueren, maar ze doet dat nooit sluitend. Ze zit steeds vol met ‘gaten’ die de zuivere grens verstoren, destabiliseren en die net daarom Burens geliefkoosde sites van interventie vormen: “Des lieux de passage. Des lieux perturbés. Des lieux instables. Fenêtres perturbées par ce qui se passe derrière. Portes perturbées par ceux qui les ouvrent. Corridors perturbés par ceux qui les empruntent.”⁸¹

Vanuit het besef dat geen enkel kunstwerk ooit in een onbemiddelde ervaring bestaat en steeds gepresenteerd dient te worden, onderzoekt Buren wat het betekent om te presenteren. Waar minimal art toont dat er wordt gepresenteerd, ondervraagt Buren de middelen die (al dan niet) ingezet (dienen te) worden opdat er kan worden gepresenteerd. Waar minimal art het besef reveleert dat het een scène of bijzondere omstandigheden behoeft, stelt Buren de vraag hoe die scène in elkaar zit en hoe ze de verschijning van een kunstwerk beïnvloedt. Buren toont dat er telkens opnieuw uitzonderlijke omstandigheden dienen te worden gecreëerd opdat de kunst

MUSEUM

als dusdanig kan worden (h)erkend. Om ‘opgemerkt’ te worden, moet kunst haar differentie bewijzen. En daartoe dient ze op een scène geplaatst of gekaderd te worden.⁸² Het is Buren echter niet zozeer om de hoedanigheid van de scène zelf te doen als om de wijze waarop het verschil tussen de scène en de haar omringende wereld is ‘vormgegeven.’ Hij onderzoekt telkens de wijze waarop een presentatie in stelling is gezet of wat de *mise-en-scène* is van iedere *mise-en-vue*.⁸³ Daarbij gaat het niet letterlijk over de plaats waar die presentatie zich afspeelt, maar over de manier waarop de presentatie zich van de plek losmaakt of differentieert. Hij onderzoekt telkens het kijkdispositief dat ‘ter plekke’ is of dient te worden geïnstalleerd. Buren demonstreert altijd opnieuw dat de ruimte op een scène steeds van de wereld verschilt of met andere woorden institutioneel is geconditioneerd. Op een scène gelden andere regels; de dingen worden er verbijzonderd. Tegelijk toont Buren ook dat die regels en verordeningen niet kunnen worden verdoezeld. Een scène onttrekt weliswaar haar objecten aan de wereld, maar staat niettemin in zijn geheel ‘in de wereld.’ Op een scène wordt de wereld ten dele opgeschort, maar dat betekent niet dat de scène zelf zich aan die wereld kan onttrekken. De globale ambitie van Buren is aan te tonen dat elk kijkdispositief ondanks alle idealistische ambities steeds een specifieke gedaante heeft en dus beïnvloedt hoe er wordt gekeken. En net om die reden schenkt Buren veel aandacht aan architectuur. Elk kijkdispositief bezit een eigen architectuur, of het nu om een postkaart, boek, tentoonstellingsruimte of museum gaat.

Een systematisch onderzoek naar de *mise-en-scène* van iedere *mise-en-vue*

Burens werken tonen dat het ‘verschijnen’ van de kunst *telkens en overal* in stelling wordt gezet en dat dit steeds een zaak van *architectuur* is, maar dan wel architectuur in de meest brede zin van het woord. Want, zo stelt Buren: “Qui dit architecture dit contexte social, politique, économique.

MUSEUM

L'architecture quelle qu'elle soit est en fait le fond, le support et le cadre inéluctable de toute œuvre.⁸⁴ Voor Buren bestaat de context waarin een werk terecht komt niet louter uit de tentoonstellingsruimte, maar ook uit de omringende ruimtes en de sociale, politieke en economische operaties die zich daar voltrekken. Het gaat Buren niet enkel om de architecturale vorm of karakteristieken van een ruimte, maar tevens om de operaties die deze ruimtes in hun vorm of configuratie herbergen. Het contextuele onderzoek dat Burens generatiegenoten van de minimal art hadden aangevat, zet hij verder in een praktijk die de condities van presentatie en perceptie in de productie van een werk verdisconteert.⁸⁵ Samen met figuren als Michael Asher, Hans Haacke of Marcel Broodthaers wordt Buren dan ook stevast beschouwd als protagonist van de institutionele kritiek, gemeenzaam ook de kritiek van de *white cube* genoemd.⁸⁶ Deze kunstenaars voeren regelrechte en vaak letterlijke aanvallen uit op de valse neutraliteit waarachter traditionele kunstinstellingen zich verschansen en waarvan de *white cube* het uitgelezen icoon vormt. Ze interpreteren een tentoonstellingsplek niet langer in louter fysieke of ruimtelijke termen, maar als een cultureel raamwerk, een plaats die een institutioneel geconditioneerd perspectief met zich meebrengt.⁸⁷ Ze stellen zich tot doel om de institutionele conventies en onderliggende, vaak verborgen maar desalniettemin bewuste operaties die elke tentoonstellingsplek dirigeren, te decoderen en bloot te leggen. Hoewel dit vaak gepaard gaat met een precieze aandacht voor de letterlijke materialiteit of de fysieke karakteristieken of grenzen van de tentoonstellingsruimte, leidt dit paradoxaal genoeg tot een dematerialisatie van de behandelde plaats. Wanneer Michael Asher in 1974 een scheidingsmuur laat weghalen uit de *Claire Copley Gallery* in Los Angeles – waardoor de galeriste in haar dagelijkse beslommeringen te kijk wordt gezet – gaat het niet langer om een letterlijke ingreep op de architecturale context.⁸⁸ De eigenlijke 'plaats van kritische interventie' bestaat nu uit het geheel aan – voornamelijk commerciële – operaties die op een dergelijke plek worden verricht, en letterlijk door de architectuur worden verhuld.

MUSEUM

Buren, maar ook een kunstenaar als Michael Asher, verwerpt de *white cube* niet. Hij analyseert deze 'schijnbaar neutrale' ruimte en legt de institutionele lading ervan bloot. Beiden demonstreren de limieten van de ruimte zonder ze te overschrijden. 'Nieuwe modellen' voor de *white cube* levert deze praktijk niet onmiddellijk op. De inzet ervan is analytisch en leidt tot een radicale ideologische ontzuivering van het tentoonstellingsbedrijf en haar ruimtes. Door letterlijk op de ruimte in te grijpen, trachten deze kunstenaars de verschillende operaties die er plaatsvinden aan het licht te brengen en te begrijpen. Wat de praktijk van de institutionele kritiek wél toevoegt, is een vierde ruimte, bovenop de driedelige ruimtelijke structuur van de minimal art. De institutionele kritiek toont dat iedere tentoonstellingsruimte ook een discursieve component bezit. Ze reveleert een tentoonstellingsruimte als een sociaal en institutioneel geconditioneerde plaats, een ruimte geregeerd door talrijke vakkundig verborgen vooronderstellingen. Met de institutionele kritiek komt, zoals Douglas Crimp treffend heeft geanalyseerd, net datgene aan de oppervlakte wat het traditionele esthetische discours verbergt: de materiële condities van een kunstwerk, de wijze van productie en receptie, de institutionele transportkanalen en de achterliggende economische en sociale machtsrelaties.⁸⁹ In het werk van Buren wordt gedemonstreerd dat het amalgaam aan kunstinstellingen niet langer in louter ruimtelijke termen kan worden beschreven (zoals atelier, galerie of museum), maar dient begrepen te worden als een discursief netwerk van verschillende praktijken en instellingen, personen en gemeenschappen. De serie van systematische onderzoeksacties die het oeuvre van Buren kenmerken, zijn symptomatisch voor een radicale verschuiving in de 'plaatsing' of 'situering' van de kunst. Deze globale ontwikkeling, die James Meyer heeft getypeerd als de verschuiving van een 'letterlijke' naar een 'functionele' plek, heeft ertoe geleid dat een plek sinds het begin van de jaren 1970 veeleer (inter)tekstueel dan ruimtelijk wordt begrepen.⁹⁰ Met de institutionele kritiek wordt het paradigma van de actuele ruimte van minimal art uitgebreid tot een sociaal-institutionele variant.⁹¹

MUSEUM

In het briljante artikel *From the Critique of Institutions to the Institution of Critique* uit 2005 plaatst Andrea Fraser, een kunstenaar die vaak tot de tweede generatie van institutiekritische kunstenaars wordt gerekend, enkele opmerkelijke kanttekeningen bij de intussen algemeen aanvaarde notie van de praktijk van institutionele kritiek. Volgens Fraser was deze praktijk nooit gebaseerd op antagonistische tegenstellingen tussen instituut en kunstenaar, tussen kritisch en geïnstitutionaliseerd of tussen binnen en buiten. Fraser wijst op het fijnzinnige begrip van de institutionele geconditioneerdheid van de kunst in het algemeen en van de eigen artistieke praktijk in het bijzonder dat kunstenaars als Buren hebben ontwikkeld:

Moving from a substantive understanding of 'the institution' as specific places, organizations, and individuals to a conception of it as a social field, the question of what is inside and what is outside becomes much more complex. Engaging those boundaries has been a consistent concern of artists associated with institutional critique.⁹²

Reeds in 1970, in de derde versie van de tekst *Mise en Garde*, merkt Buren op dat hij, in plaats van de conventies van de kunst te willen doorbreken en verlaten, zichzelf telkens de opdracht stelt na te gaan hoe die conventies 'ter plekke' zijn geconfigureerd. Hij koestert allerminst de ambitie ook maar enige culturele grens te doorbreken. Het 'vertrek' naar de buitenwereld wordt voortdurend geënceneerd, om op een specifieke manier het verschil tussen vertrek- en uiteindelijke verblijfplaats te reveleren:

Nous voyons donc bien que la 'sortie' que nous effectuons dans la rue ne se fait pas avec l'illusion de briser les barrières culturelles, ni d'effectuer une rupture à ce niveau. On n'échappe pas à la culture avec un jeu de mots. Seulement, le travail spécifique qui s'effectue met en lumière nombre de questions, l'une, essentielle, étant: le lieu ou point de vue où cette proposition impersonnelle est vue, et ce que cela implique en conséquence.⁹³

MUSEUM

Buren is zich steeds bewust geweest van de fatale afhankelijkheid van de kunst van het museum en heeft het museum daarom nooit definitief verlaten of verworpen. Zijn werk begint telkens met de beslissing om het museum al dan niet te verlaten. Dit verklaart trouwens waarom zijn werk zich vaak (letterlijk) afspeelt op de grens tussen 'binnen' en 'buiten.' Buren beseft dat zowel het vertrekken, het naar buiten gaan als het buiten werken in het teken staan van wat er 'binnen' gebeurt. Zijn werk houdt de herinnering aan het museum levend.⁹⁴ Het getuigt steeds opnieuw van het besef dat het museum overall wordt meegenomen. Het wil de ontzetting die in de museale ruimte onontkoombaar aan het werk is, niet van zich afschudden maar juist articuleren. De *site-specificity* van de institutionele kritiek dient begrepen te worden als een esthetische strategie om de relatie van het kunstwerk tot zijn institutionele kader scherp te stellen. Dit betekent dat de institutionele kritiek resoluut en uitdrukkelijk blijft opereren op het niveau van het esthetische instituut.⁹⁵ Buren beseft dat kunst enkel bij de gratie van het instituut museum bestaat en zich onvermijdelijk tot het 'modernistische reflexieve kader' moet verhouden.⁹⁶ De traditionele modernistische reflexiviteit concentreerde zich op de mediumspecifieke eigenschappen van een kunstwerk; minimal art verlegde het onderwerp van reflectie van het medium naar de context, een verschuiving van de optische en tactiele kwaliteiten van de schilder- en beeldhouwkunst naar de omstandigheden van de ervaring. De institutionele kritiek gaat nog een stap verder en spitst haar aandacht toe op de conventies die de kunstinstellingen beheersen. Maar deze analyse verhoudt zich noodgedwongen steeds tot het klassieke 'kader.' De kritische rigueur van de institutionele kritiek manifesteert zich uiteindelijk in relatie tot – en letterlijk vaak slechts binnen, rond of op – de grenzen van het instituut dat het onderdak biedt.

Het werk van Buren neemt de wereld als dusdanig niet tot onderwerp. Wanneer zijn werk zich 'in de stad' of 'op straat' begeeft, gaat het niet over de stad noch over de straat. Het stelt de vraag hoe het zichzelf binnen de wereld kan tonen,

MUSEUM

maar heeft het niet over de wereld als dusdanig. Voor Buren vormt het opereren in het buitengebied trouwens geen doel op zich. Vanuit het besef dat het algemene culturele kader nooit écht kan worden verlaten, concentreert zijn werk zich op de limieten die aan dat kader eigen zijn en op hoe er met die limieten kan worden omgegaan. Het refereert wel aan het 'buitengebied,' maar bevindt zich nooit volledig buiten. De 'ware' plaats van Burens werk ligt 'elders.' Het bespeelt de grens tussen binnen en buiten en ensceneert 'het vertrek' telkens opnieuw om die grens te articuleren. Burens oeuvre kan worden beschouwd als een langdurig en onophoudelijk ritueel vertrek, samengesteld uit talloze werken die zich – vaak letterlijk – op de grens van het institutionele kader ophouden. Deze strategie illustreert Buren het best in het werk *Within and Beyond the Frame* in 1973 in de galerie John Weber te New York.⁹⁷ Het werk bestaat uit negentien zwart-wit gestreepte doeken, waarvan telkenmale de buitenste witte strepen aan weerszijden met een laag witte verf zijn beschilderd. De negentien doeken hangen aan twee evenwijdige staaldraden die aan de ene zijde bevestigd zijn aan de binnenmuur van de galerie en aan de andere zijde aan de gevel van het gebouw aan de overkant van de straat. Van de negentien doeken hangen er welgeteld negen in de galerie, negen buiten de galerie en een precies dwars op het vlak van een raam, of "à cheval sur la fenêtre."⁹⁸ Dat venster blijft open gedurende de volledige tentoonstelling.

Het wekt weinig verwondering dat Buren het werk van land art kunstenaars als Michael Heizer, Dennis Oppenheim en Robert Smithson in de tekst *Mise en Garde n° 3* uit 1970 bestempelt als escapistisch en reactionair.⁹⁹ Het zijn "naturalistische" kunstenaars die, net zoals de klassieke landschapschilders, de wijde wereld intrekken, om uiteindelijk met restanten of documentatie van hun werkzaamheden naar het museum terug te keren. Het geloof dat ze aan het institutionele kader en het kunstsysteem weten te ontsnappen, bestempelt Buren als vals. Burens kritiek op zijn Amerikaanse tijdgenoten is slechts ten dele terecht. In haar studie over *land*

MUSEUM

art toont Anne-Françoise Penders overtuigend aan dat het vertrek van een aantal van de land art kunstenaars niet louter als een moedwillige en om die reden pathetische breuk met het systeem valt te interpreteren. Een breuk doet zich alleen voor als men wil vluchten, wanneer men niet geneigd is terug te keren. Doordat het vertrek bij een aantal van de land art kunstenaars gepaard gaat met een ingecalculerde terugkeer, vormt de reis zelf de kern van de artistieke demarche.¹⁰⁰ Ze openen de mogelijkheid om ook op een bewuste manier in de wereld rondom dat kader te verblijven. In tegenstelling tot het rituele vertrek bij Buren, gaan ze resoluut in op de uitdaging die Morris in 1966 formuleert in het essay *Notes On Sculpture II*. Ze zetten letterlijk de stap naar 'buiten,' zowel buiten de grenzen van het atelier, het museum, de galerie als de tentoonstelling, om 'andere,' doorgaans verlaten en niet-urbane plaatsen op te zoeken. Terwijl Buren de conditie van publieke zichtbaarheid – die van de openbare ruimte – hanteert als een basispremissie voor elke operatie buiten het culturele kader, trachten land art kunstenaars net op desolate en afgelegen oorden te komen tot een herdefinitie van plaats of site; de plaats van zowel de kunstenaar, het kunstwerk als de tentoonstelling.

MUSEUM

- 1 Buren, *Mise en garde n° 3*, p. 119.
- 2 Nauman, *Interview with Elizabeth Béar & Willoughby Sharp*, p. 31: "something to keep me busy."
- 3 Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969*, p. 138. Voor een beschrijving van de betekenis van *l'outil visuel* als component van Burens artistieke vocabularium, zie: Buren & Sans, *Au sujet de*, pp. 108-114.
- 4 Buchloh, *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*, p. 14.
- 5 Lyotard, *The Works and Writings of Daniel Buren*, p. 59.
- 6 Buren, *Mise en garde*, p. 87.
- 7 Buren (ibidem, p. 94) benoemt 'inhoud' en 'kader' respectievelijk als "le contenu" of "la proposition en entier" en "le contenant qui lui sert d'abri."
- 8 O'Doherty, *Inside the White Cube*, p. 94.
- 9 Buren, *Mise en garde*, p. 95.
- 10 De geschriften van Daniel Buren zijn in 1991 door Jean-Marc Poinsot verzameld in een driedelige uitgave: *Tome I: 1965-1976* (LE I); *Tome II: 1977-1983* (LE II); *Tome III: 1984-1990* (LE III). De teksten *Fonction du musée* (1970), *Limites critiques* (1970), *Fonction de l'atelier* (1971), *Fonction d'une exposition* (1973)
- en *Qu'attendez-vous* (1977) zijn allemaal terug te vinden in zijn verzamelde geschriften op respectievelijk pagina's: LE I, 169-174; 175-190; 195-204; 329-334; LE II, 11-14.
- 11 Buren (*Fonction du musée*, p. 173) voegt een belangrijke voetnoot toe aan zijn betoog: "Il doit être bien entendu que lorsque nous parlons de 'musée' nous incluons également toute sorte de 'galerie' ou autre lieu à vocation culturelle. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir sur les différences qui peuvent exister entre 'musée' et 'galerie,' ainsi que sur l'impossibilité relative d'échapper au concept du (lieu) culturel."
- 12 Buren, *Limites critiques*, p. 181.
- 13 In een interview met Jean-Paul Robert uit 1993 (*Daniel Buren*, p. 62) gebruikt Buren het adjectief *interrogatif* om zijn eigen praktijk te benoemen.
- 14 Ibidem, p. 62: "Essayer de faire quelque chose à voir quelque part, intrinsèquement liée avec ce 'quelque part.'"
- 15 Burgin, *Situational Aesthetics*, p. 118: "(...) aesthetic systems are designed, capable of generating objects, rather than individual objects themselves. Two consequences of this work process are: the specific nature

MUSEUM

- of any object formed is largely contingent upon the details of the situation for which it is designed; through attention to time, objects formed are intentionally located partly in real, exterior space and partly in psychological, interior space."
- 16 Lyotard, *The Works and Writings of Daniel Buren*, p. 56.
- 17 Buren laat zich trouwens graag ontvallen dat hij het begrip *in situ* heeft gelanceerd, en dat het later sterk *en vogue* is geraakt. Voor een recentere definitie van het begrip *in situ*, en enkele kritische bemerkingen bij het 'inflatoir gebruik' van het begrip, zie: Buren & Sans, *Au sujet de*, p. 101.
- 18 Buren, *Du volume de la couleur*, p. 100. Buren gebruikt de uitdrukking *in situ* voor het eerst (in een publiek document) naar aanleiding van de verwijdering van zijn werk in de *Sixth Guggenheim International* in 1971. In 1974 gebruikt hij de term opnieuw in een interview met Liza Bear (*Kunst bleibt Politik*, p. 18), daarbij nogmaals verwijzend naar het werk in Guggenheim: "The only thing I wanted to say with that piece could only be said by the piece itself in situ. By removing it from the view, it meant that everyone was discussing it in a vacuum." Later zal Buren het begrip gaandeweg nuanceren, aanscherpen en systematisch hanteren om zijn werk te benoemen. Zie: Poinsot, *Quand l'oeuvre a lieu*, p. 86 (noot 21); 93 (noot 8).
- 19 Robert, *Daniel Buren*, p. 63. Weliswaar zonder het begrip *in situ* te hanteren, stelt Buren reeds in de eerste versie van de tekst *Mise en garde* uit 1969 dat de verhouding van een werk tot zijn plek er een is van bevraging. En daartoe hoort het werk niet toe aan de plek die het bevraagt; het is de plek die het werk betekenis verleent (p. 94): "D'une certaine façon, une des caractéristiques de la proposition est de révéler le 'contenant' qui lui sert d'abri. On prend conscience également de ce que l'influence du lieu joue aussi peu quant à la signification de l'œuvre que le contraire." In de derde, gereviseerde versie van de tekst *Mise en garde* uit 1970 voegt Buren trouwens aan het begin van diezelfde paragraaf een veelbetekende zin toe, waarin hij nog explicieter stelt dat de relatie van het werk tot de plek in eerste instantie bij het werk zelf ligt (p. 119): "Le lieu où le travail est montré est une conséquence directe du travail

- lui-même et non le contraire.”
- 20 Buren, *Du volume de la couleur*, p. 100.
- 21 Buren, *Mise en garde*, p. 94.
- 22 Buren (ibidem, p. 94) spreekt over een “espace fini.”
- 23 Buren, *Fonction du musée*, p. 172.
- 24 Couderc, *L'exposition comme oeuvre*, p. 27.
- 25 Lyotard, *The Works and Writings of Daniel Buren*, p. 58.
- 26 Ibidem, p. 59.
- 27 Ibidem, p. 59.
- 28 Buren, *Mise en garde*, p. 94-95.
- 29 Buren & Sans, *Au sujet de*, p. 88.
- 30 Voor de correspondentie tussen Herman Daled en Daniel Buren voorafgaandelijk aan de tentoonstelling, zie kopie van de brieven in: Blistène, Gingeras & Lebon (reds.), *Daniel Buren*, pp. A04-A05.
- 31 Buren, *Exposition-Position-Proposition*, p. 264.
- 32 Buren, *Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit, prises entre 1967 et 1975 et dont certaines sont spécialement récapitulées ici*, p. 427 ; Verderop zal deze titel afgekort worden tot *Notes sur le travail ...* Deze tekst is later soms verschenen als *Fonction de l'architecture of Function of Architecture*, Zie o.m.: Bronson & Gale (reds.), *Museums by Artists*, pp. 69-74.
- 33 Ibidem, pp. 427-428.
- 34 Buren, *Fonction du musée*, p. 172: “Que le lieu où l'œuvre est exposée imprègne et marque cette œuvre, quelle qu'elle soit ou bien que l'œuvre elle-même soit directement – consciemment ou non – faite pour le Musée, le résultat est que toute œuvre présentée dans ce cadre, qui ne pose pas explicitement le rôle que ce cadre joue par rapport à l'œuvre, agit dans l'illusion d'un ‘en soi’ ou d'un idéalisme (que l'on pourrait rapprocher de l'art pour l'art) qui met à l'abri – et ce, totalement – de toute rupture. En fait, chaque œuvre d'art possède inéluctablement un ou plusieurs cadres extrêmement précis, elle est toujours limitée, tant dans le temps que dans l'espace.”
- 35 Ibidem, p. 173: “La non-visibilité ou non nomination/révélation des supports d'une oeuvre quelconque (châssis de l'œuvre, place de l'œuvre, socle de l'œuvre, cadre de l'œuvre, verso de l'œuvre, prix de l'œuvre, etc.) n'est donc pas sans intérêt ou sans intention, ‘naturelle’ comme on voudrait nous le faire croire, mais bien un masque intéressant et significatif, un camouflage qui est consciemment entretenu et préservé avec toutes les forces dont elle peut disposer (...)”

- 36 Buren, *Notes sur le travail ...*, p. 429.
- 37 Ibidem, pp. 429-430.
- 38 Robert, *Daniel Buren*, p. 63: “Il n'est ni innocent, ni inodore, ni neutre, ni aucun de ces qualificatifs que l'on porte au lieu dans lequel on voit l'art, malgré les efforts accomplis pour neutraliser les bâtiments.”
- 39 Buren, *Notes sur le travail ...*, p. 430.
- 40 [FIG.]: Daniel Buren, *Travail in situ*, Galerie Apollinaire, Milaan, 1968; in: Buren, *Erinnerungsphotos 1965-1988*, nr. 23.
- 41 [FIG.]: Daniel Buren, *Travail in situ*, Galerie Wide White Space, Antwerpen, 1969; in: Buren, *Erinnerungsphotos 1965-1988*, nr. 44.
- 42 De tentoonstelling in Galerie Apollinaire is Burens eerste solotentoonstelling. Het is ook de eerste keer dat Buren zich een ereloon laat betalen. Voor een korte beschrijving van beide werken door Buren zelf, zie o.m.: Buren, *Exposition-Position-Proposition*, p. 264; Buren, *Erinnerungsphotos 1965-1988*, p. 284; 285.
- 43 Frank Lloyd Wright, zoals geciteerd in: Newhouse, *Towards a New Museum*, p. 168.
- 44 [FIG.]: Daniel Buren, *Peinture-Sculpture*, tijdens *Sixth Guggenheim International*, Guggenheim Museum, New York, 1971; in: Blistène, Gingeras & Lebon (reds.), *Daniel Buren*, p. C44; Een belangrijke en zeer precieze analyse van het werk *Peinture-Sculpture* van Buren en de bijhorende Guggenheim controverse werd reeds uitgevoerd door Alexander Alberro in het artikel *The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition*. Alberro besteedt echter vooral aandacht aan de politieke rol van Guggenheim in de controverse en aan de wijze waarop de censuur op het werk van Buren exemplarisch is voor een anachronistisch idee van avant-gardisme dat bloeit in de jaren 1950 en 1960 in de Verenigde Staten. Ik baseer me in grote mate op dit artikel, maar wens niet in te gaan op de cultuurpolitieke context van de VS in die jaren. Ik wil vooral aandacht besteden aan de wijze waarop de controverse tekenend is voor het verschil in esthetische stellingnames tussen Daniel Buren en zijn minimalistische tijdgenoten, en dit in het bijzonder in relatie tot de architectuur van het Guggenheim New York. Voor

een relaas over de gebeurtenissen door Buren zelf, zie: *L'affaire Guggenheim*.

- 45 Waldman, *Statement by Diane Waldman*, p. 247: "The organic nature of Wright's spiral and the environmental concepts of a number of the artists invited to participate in the exhibition promised to provide a unique occasion for both the artist and the museum; indeed many of the artists created work specifically for the situation." Volgens Alexander Alberro (*The Turn of the Screw*, p. 65) bood deze vraag het museum de kans de gepresenteerde kunstwerken te voegen binnen het gelid van de regerende *minimal art*: "(...) by requesting that the invited artists produce a site-specific work that used the context of display as a point of departure, the museum linked the art works in the International with an artistic practice closely identified with Minimalism." Niet minder dan dertien van de 22 deelnemende kunstenaars waren trouwens Amerikanen, waarvan ongeveer alle tenoren van de *minimal art*. De deelnemende kunstenaars waren Antonio Dias (Brazilië), Hanne Darboven (Duitsland), Mario Merz (Italië), Richard Long en Victor Burgin (Groot-

Brittanië), On Kawara (Japan), Jiro Tamakatsu (Japan), Jan Dibbets (Nederland), Daniel Buren (Frankrijk) en de Amerikanen Carl Andre, Walter De Maria, Dan Flavin, Michael Heizer, Donald Judd, Joseph Kosuth, Sol Le Witt, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Ryman, Richard Serra en Lawrence Weiner.

- 46 Mack, *Time Rediscovered*, p. 18.
47 [FIG.]: Frank Lloyd Wright, *Guggenheim New York* (1943-59); in: *Connaissance des Arts*, nr. 485/486, 1992, p. 30.
48 Koolhaas, *Ik zou een museum willen maken*, p. 160.
49 Searing, *New American Art Museums*, p. 56. Deze kwaliteit heeft het gebouw natuurlijk het stigma van architecturale grandeur en breedspraak opgeleverd. Het Guggenheim te New York geldt dan ook terecht als een van de eerste voorbeelden van signatuur-musea, waarbij een architect met een nadrukkelijke ontwerpstyl het museum voorzag van een identificeerbaar imago.
50 Buren, *Notes sur le travail ...*, p. 432.
51 [FIG.]: Daniel Buren, *Peinture-Sculpture*, tijdens *Sixth Guggenheim International*,

Guggenheim Museum, New York, 1971; in: Blistène, Gingeras & Lebon (reds.), *Daniel Buren*, p. C53.

- 52 Voor een precieze beschrijving van het werk, zie: Buren, *Absence-présence, autour d'un détour*, pp. 205-211.
53 [FIG.]: Daniel Buren, *Peinture-Sculpture, Sixth Guggenheim International*, Guggenheim Museum, New York, 1971. Petitie uit protest tegen de verwijdering van het werk van Daniel Buren; in: Blistène, Gingeras & Lebon (reds.), *Daniel Buren*, p. C42.
54 Andre, *Letter to the Editor*, p. 6. Carl Andre laat dit statement in het juli-augustusnummer van het tijdschrift *Studio International* publiceren naar aanleiding van de uitspraak van Diane Waldman (*Statement by Diane Waldman*, p. 248) in het mei-juninummer dat Andre zijn werk had teruggetrokken daar hij zelf ontevreden was met het resultaat. Andre antwoordt: "Daniel Buren's assertion that I removed my work from the Sixth Guggenheim International solely in protest against the suppression of his work is true. Diane Waldman's assertion that I removed my work because of any dissatisfaction with it is not true."

Het statement van Waldman in het mei-juni nummer van *Studio International* verschijnt onder de rubriek getiteld *Gurgles Around Guggenheim* en bevat een statement van Buren zelf (*Round and About a Detour*, pp. 246-247) en statements van Thomas M. Messer, directeur van het Guggenheim Museum (*The Cancellation of Haacke's Exhibition. Thomas M. Messer's 'misgivings,'* pp. 248-249) en van Hans Haacke en Edward Fry, curator van het Guggenheim (p. 249), naar aanleiding van de verwijdering van het werk van Hans Haacke in april 1971. Buren publiceert tevens een strijdvaardig antwoord op het statement van Waldman in het juli-augustusnummer van *Studio International*, getiteld *The Guggenheim Affair* (p. 6). In het septembernummer publiceert Sol LeWitt (*Letter to the Editor: Guggenheim 2*) een al even ondubbelzinnige verwerping van de stellingen van Waldman. Ik beperk me tot een bespreking van de werken van Dan Flavin en Donald Judd. Voor een bespreking van het werk van Michael Heizer, zie: Alberro, *The Turn of the Screw*, pp. 72-73.

- 55 Waldman, *Statement by Diane Waldman*, p. 248.
- 56 Dan Flavin heeft het in een brief aan Buren (*Letter to Daniel Buren, New York, February 19th, 1971*, zoals afgedrukt in: Blistène, Gingeras & Lebon (reds.), *Daniel Buren*, p. C46) over “you and your intrusive-obtrusive drapery.” Flavin gaat in deze brief zelfs nog verder, en hij benoemt Burens demarche als “a ruthless, negative gesture to advance your marginal career in pseudo-artistic controversy” en eindigt met: “I have never encountered such miserable nonsense as yours.” Voor enkele andere belangrijke originele documenten van de tentoonstelling, zoals de petitie, een antwoord van Carl Andre en de reactie van Buren aan het tijdschrift *Artnews*, zie: Blistène, Gingeras & Lebon (reds.), *Daniel Buren*, pp. C38–C53.
- 57 [FIG.]: Dan Flavin, *Untitled*, tijdens *Sixth Guggenheim International*, Guggenheim Museum, New York, 1971; in: Alberro, *The Turn of the Screw*, p. 74. Het werk van Flavin was weliswaar niet getiteld, maar ging wel gepaard met een lange zin waarin het wordt opgedragen aan een zekere Ward Jackson: “to Ward Jackson, an old friend and colleague who, during the Fall of 1957 when I finally returned to New York from Washington and joined him to work together in this museum, kindly communicated.” Zie: Crimp, *Daniel Buren's New York Work*, p. 75.
- 58 Waldman, *Statement by Diane Waldman*, p. 248: “The banner made it literally impossible to see Long, Flavin, Merz, De Maria, etc., etc. in their totality.”
- 59 [FIG.]: Donald Judd, *Untitled*, tijdens *Sixth Guggenheim International*, Guggenheim Museum, New York, 1971; in: Alberro, *The Turn of the Screw*, p. 74.
- 60 Alberro, *The Turn of the Screw*, pp. 72–73.
- 61 Buren, *Absence-présence, autour d'un détour*, p. 207.
- 62 Ibidem, p. 209.
- 63 Ibidem, p. 210.
- 64 Ibidem, p. 211.
- 65 Crimp, *Daniel Buren's New York Work*, p. 75: “(...) Buren's work posed questions regarding works made for specific spaces that use only the formal contingencies of the architecture – Donald Judd's and Dan Flavin's pieces were cases in point – without considering cultural implications of the space.”

- 66 [FIG.]: Donald Judd, *Untitled*, tijdens *Skulptur Projekte*, Münster, 1977; in: Bussmann, König & Matzner (reds.), *Contemporary Sculpture*, p. 25.
- 67 Opmerkelijk is ook dat Judd voor het werk in Münster op vlak van afmetingen de cijfers lijkt te hebben behouden en enkel de eenheden heeft veranderd naar het Europese matenstelsel. Waar de diameter van de buitenste cilinder in het Guggenheim 15 voet meet, meet hij in Münster 15 meter. Waar de afstand tussen de twee cilinders in Guggenheim 9 inch omvat, meet hij 90 cm in Münster. Omwille van het materiaalverschil zijn de diktes van de cilinders echter wel verschillend. De ringen in Münster zijn 60 cm breed en aan de hoogste zijde van de helling 90 cm hoog. De buitenste ring behoudt deze hoogte, terwijl de hoogte van de binnenste ring wegens het hellingsverschil onderaan de helling oploopt tot 2,1 meter. Het werk dat Judd realiseert voor de *Sixth Guggenheim International* wordt bovendien later aangekocht door het Guggenheim museum.
- 68 Donald Judd, zoals geciteerd in: Grasskamp, *Art and the City*, p. 24: “Donald Judd (...) showed great precision in his choice of place. His search brought him to a gently sloping meadow by a path on the embankment of the Aasee as the place for his two concrete rings. The outer one was planned to follow the incline of a slope, and the inner to follow the horizontal. The abstract contrast between the inclined and the horizontal rings thus appeared to emphasize, as a poetic transposition, the contrast informing the landscape – the slope and the lake surface. Judd stated later in his catalogue text that the sculpture was neutral to environment, and could be placed in any chosen spot. However, it was its proximity to the lake which endowed it with a site specific surplus from which it clearly profited.”
- 69 Alberro, *The Turn of the Screw*, p. 78.
- 70 Opmerkelijk is dat Flavin in 1992, tijdens een solotentoonstelling in het Guggenheim New York een werk realiseert dat exact de strategie van Buren volgt, maar alleen verschilt in materiaal. Voor het werk *Untitled (to Tracy, to celebrate the love of a lifetime)* installeert Flavin een kolom van buislampen in de vide

MUSEUM

van het gebouw van Wright. Ironisch is ook dat Flavin voor deze tentoonstelling het werk *Untitled (to Ward Jackson, an old friend and colleague who, during the Fall of 1957 when I finally returned to New York from Washington and joined him to work together in this museum, kindly communicated)* uit de *Sixth Guggenheim International* nu over de volledige spiraal laat installeren.

71 Buren, *Absence-présence, autour d'un détour*, p. 210.

72 Ibidem, p. 210.

73 Buren, *Notes sur le travail ...*, p. 432.

74 Ibidem, p. 431.

75 Serra: *'Tilted Arc' Destroyed*. Zie ook: Serra, *Letter to Donald Thalacker, January 1, 1985*, p. 38. Voor een uitstekende analyse van de controverse omtrent *Tilted Arc* en een situering van het werk binnen het oeuvre van Richard Serra en binnen de *site specificity*, zie: Crimp, *Redefining Site Specificity*, pp. 150-186.

De notie *in situ* vormt een belangrijk alternatief voor het begrip *site specificity*, dat vaak wordt verbonden met letterlijke plaatsgebondenheid. Dit betekent echter niet dat het begrip tegengesteld is aan

site specificity, zoals Poinot suggereert (*Quand l'oeuvre a lieu*, p. 94). Problematisch aan deze stellingname is dat begrippen als *in situ* en *site specificity* geografisch worden geïdentificeerd met respectievelijk de Europese praktijk van Buren en de Amerikaanse praktijken van Heizer, De Maria, Smithson en Serra. Niettegenstaande het begrip *in situ* rechtstreeks is verbonden met het oeuvre van Daniel Buren wil ik opteren voor een terminologie die niet is toegespitst op specifieke begrippen, maar op de ruimtelijke betekenissen die de begrippen ontwikkelen. Dat het veeleer een zaak is van geografisch bepaald woordgebruik blijkt uit het feit dat Amerikaanse auteurs dan weer het begrip *in situ* begrijpen als een vorm van letterlijke plaatsgebondenheid. Zo stelt James Meyer (*The Functional Site*, p. 24) het begrip *literal site* ("an actual location, a singular place") gelijk aan het begrip *in situ*.

76 Buren, *Anatomie*, p. 498. In 1976 realiseert Buren de tentoonstelling *Ailleurs/Elders* in het Van Abbemuseum in Eindhoven. Deze tentoonstelling kadert binnen een drieluik dat Buren realiseert

MUSEUM

in drie Nederlandse musea, met name in het Stedelijk Museum te Amsterdam, het Van Abbemuseum te Eindhoven en het Kröller Muller te Otterlo. Doordat de globale tentoonstelling zich opspant tussen de drie respectievelijke musea, definieert Buren de aanwezigheid van elk kunstwerk steeds als 'perifeer' (ibidem, p. 498): "Ici, chacun des centres devient en même temps frontière, périphérie par rapport aux travaux disséminés. Frontière en tant que contenant de l'oeuvre tout en la rejetant." Het voortdurende bewustzijn van de 'afwezigheid' van de andere werken in de musea, leidt Buren ertoe om de uiteindelijke aanwezigheid van alle werken, steeds 'elders' – binnen het overkoepelende raamwerk van de tentoonstelling – te situeren.

77 Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*, pp. 30-31.

78 Buren treedt aldus de stelling van Fried (*Art and Objecthood*, p. 131) bij dat, wanneer een object zich moedwillig met de wereld vereenzelvigt, het gevaar dreigt dat elk 'verschil' tussen beide wordt opgeheven: "there's no way you can frame it."

79 Derrida, *Différance*. Voor een inzichtelijke beschrijving en

contextualisering van het begrip *différance* binnen de kunsttheorie, zie o.m.: Vande Veire, *Als in een donkere spiegel*, pp. 303-332. Voor een algemene bespreking van de begrippen *différance/différance*, zie o.m.: Currie, *Différance*.

80 Iedere tentoonstelling – en meteen ook elke 'verschijning' van een kunstwerk – is steeds het product van wat Derrida (*La vérité en peinture*) 'parerga' noemt. Buren (*Fonction du musée*, pp. 169-173) bestempelt deze als "les supports d'une oeuvre quelconque (châssis de l'oeuvre, place de l'oeuvre, socle de l'oeuvre, cadre de l'oeuvre, verso de l'oeuvre, prix de l'oeuvre, etc.)." In de tekst *Fonction de l'atelier* uit 1971 (pp. 195-204) heeft Buren het over "les cadres, enveloppes et limites – généralement non perçu et certainement jamais questionnés – qui enferment et 'font' l'oeuvre d'art (l'encadrement, la marquise, le socle, le château, l'église, la galerie, le musée, le pouvoir, l'histoire de l'art, l'économie de marché, etc.) (...)."

81 Buren (*Notes sur le travail ...*, pp. 432-433) noemt dit zelf "des trous dans l'architecture."

82 [FIG.]: Daniel Buren, *Acte 3*, New Theatre, New

MUSEUM

- York, 1973; in: Buren, *Erinnerungsphotos 1965-1988*, nr. 104.
- 83 Voor een vergelijking van het museum met het theater, zie: Buren, *Essai hétéroclite*, n.p.: “Les relations entre le Musée et le théâtre sont nombreuses. Pour être un spectacle généralement immobile et sans acteurs, l’exposition n’en est pas moins ‘mise en scène.’ Elle n’est même bien souvent que mise en scène. (...) Mise en scène non plus calculée à la seconde, mais au centimètre près.”
- 84 Buren, *Notes sur le travail ...*, p. 433.
- 85 Buren, *Du volume de la couleur*, p. 100 : “‘In situ’ veut dire enfin dans mon esprit qu’il y a un lien volontairement accepté entre le lieu d’accueil et le ‘travail’ qui s’y fait, s’y présente, s’y expose.”
- 86 Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 87.
- 87 Kwon, *One Place After Another*, pp. 87-88. Michael Asher wordt meermaals getypeerd als de protagonist van de *situational aesthetics*. Zie o.m.: Gintz, *Michael Asher and the Transformation of ‘Situational Aesthetics’*; Buchloh, *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*.
- 88 [FIG.]: Michael Asher, *Installation at Claire Copley Gallery*, Los Angeles, 1974; in: Buchloh (red.), *Michael Asher*, p. 98.
- 89 Crimp, *On the Museum’s Ruins*, p. 153.
- 90 Meyer, *The Functional Site*, pp. 24-25.
- 91 Ik beroep me hier op de drie paradigma’s van *site specificity* die Miwon Kwon (*One Place After Another*, p. 95) heeft gedefinieerd in haar uitmuntende genealogie van de *site specificity*: fenomenologisch, sociaal/institutioneel en discursief. Ik sluit tevens aan bij Kwons stelling dat, hoewel de drie paradigma’s vaak in chronologische zin worden beschreven, ze niet noodzakelijk een lineair traject uitzetten. Het zijn definities die conflicteren en in een oeuvre vaak tegelijk aanwezig zijn. Kwon rangschikt trouwens Buren zonder meer onder de noemer *site specificity*, wat nogmaals bewijst dat het onderscheid tussen *in situ* en *site specificity* veeleer terminologisch dan inhoudelijk is.
- 92 Fraser, *From the Critique of Institutions to the Institution of Critique*, p. 281.
- 93 Buren, *Mise en garde n° 3*, p. 116.

MUSEUM

- 94 Fory, *Du musée au site – et retour*, p. 78. In de jaren 1980 en 1990 heeft Buren meermaals kritiek geleverd op het feit dat zijn werk wordt verstaan als een weigering van het museum. Zie: Buren & Sans, *Au sujet de*, p. 125: “Je n’ai jamais refusé le musée, ni pensé qu’il était à brûler ou qu’il ne devait pas exister. Je suis toujours étonné de voir que ma position sur les musées ait été comprise par certains comme un refus de l’institution et d’entendre qu’aujourd’hui je changerais finalement d’avis après avoir dit que c’était insupportable. (...) Si l’on réfère aux textes Fonctions du musée ou Limites critiques que j’ai écrites en 1970, bien plus que d’une critique de l’institution, il s’agissait d’une réflexion sur le fonctionnement de la galerie, de l’institution ... Mes critiques portaient davantage sur les conditions de lecture qu’il induit. Quel type de travail produire, si ces conditions sont inacceptables? Comment en infléchir le cours avec un travail approprié? Jamais il ne fut question, en tout cas, de refuser d’utiliser ou abandonner ce terrain. Et ceux qui on cru lire de telles assertions ont simplement pris leurs désirs pour des réalités.”
- 95 Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969*, pp. 136-137.
- 96 Meyer, *The Functional Site*, pp. 26-27.
- 97 [FIG.]: Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, John Weber Gallery, New York, 1973; in: Blistène, Gingeras & Lebon (reds.), *Daniel Buren*, p. C.15.
- 98 Buren, *Plan et texte de l’exposition “Within and Beyond the Frame,” John Weber Gallery, New York, Octobre 1973*, in: *Data Arte*, Settembre-Ottobre, 1975, p. 41, zoals afgedrukt in: Blistène, Gingeras & Lebon (reds.), *Daniel Buren*, p. C11. Het werk wordt opnieuw geïnstalleerd in 1978 voor de tentoonstelling *De Europa*. De enige verandering die Buren doorvoert is het herschilderen van de witte strepen. De herinstallatie van het werk wijst echter op de veranderingen die zowel buiten als binnen de galerie zijn gebeurd. In de galerie dient er een dwarse muur afgebroken te worden om het werk in zijn oorspronkelijke vorm te kunnen installeren en in de vijf jaar tussentijd is SoHo immers veranderd van een artistiek getto naar het epicentrum van de kunst in de westerse wereld. De titel van het werk is dan ook toepasselijk gewijzigd

in *Change of scenery*. Voor een algemene bespreking van enkele vroege werken van Buren in New York, zie: Smith, *On Daniel Buren*.

Heizer, Dennis Oppenheim, Smithson et quelques autres).”

100 Penders, *En Chemin, Le Land art. Tome 1: Partir*, pp. 141-142.

99 Buren, *Mise en garde n° 3*, p. 117: “Indiquons également dès à présent que lorsque nous parlons ‘d’extérieur,’ il s’agit toujours de lieux publics où la proposition sera visible réellement et facile d’accès. Lorsque nous parlons de disparition de la forme ou de son invisibilité, ce n’est pas parce qu’elle se cache, mais parce qu’elle se montre ... Il ne faut donc pas confondre la mise à l’extérieur de la proposition telle que nous l’envisageons/pratiquons avec la mise à l’extérieur d’œuvres d’art telle que la sculpture le fait depuis des temps fort éloignés ou surtout avec certaines expériences actuelles d’artistes ‘naturalistes’ qui, s’étant malencontreusement trompés de support, croient et voudraient faire croire qu’ils ne font plus de peinture de chevalet et sortent du système! Dans leur cas, plus que jamais, le ‘tableau’ dans toute son horreur et le ‘système’ en perdition reprend courage et se fait une nouvelle jeunesse (nous pensons précisément aux travaux de Michael

MUSEUM

hoofdstuk 5

Robert Smithson en de niet-ruimte

Discursieve strategieën en plaatsen

In the rear-view mirror appeared Tezcatlipoca – demiurge of the 'smoking mirror.' 'All those guide books are of no use,' said Tezcatlipoca, 'You must travel at random, like the first Mayans; you risk getting lost in the thickets, but that is the only way to make art.'

— Robert Smithson¹

Robert Smithson werkte tijdens zijn korte artistieke loopbaan binnen erg uiteenlopende media, gaande van schilderkunst, beeldhouwkunst, film, fotografie en collage tot proza en poëzie.² Hij startte als expressionistisch schilder, debuteerde nadien binnen de gelederen van de minimal art, werd vervolgens geassocieerd met de conceptuele avant-garde, profileerde zich tussendoor als een vernuftig recensent en essayist en groeide uiteindelijk uit tot een van de goeroes van de *land art*. Zijn werk varieert in toon van getormenteerde expressie (de vroege, religieuze schilderijen) of afstandelijke *cool* (de spieghelsculpturen) tot strategische luciditeit (de *site-nonsite* sculpturen) en humor of spitsvondige kritiek (zijn geschriften). In tegenstelling tot tijdgenoten als Daniel Buren, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth of Donald Judd beperkt Smithson zich niet tot één specifieke strategie met een bijbehorend vormelijk idioom. Zijn oeuvre is formeel zeer verscheiden, gaat inhoudelijk alle kanten op, mist ogenschijnlijk elke logische ontwikkeling en valt niet te reduceren tot één overkoepende

MUSEUM

lend thema of narratief. De kern van Smithsons demarche schuilt echter precies in die verscheidenheid en complexiteit. Smithson heeft weliswaar met grootschalige werken als *Spiral Jetty* (1970, Great Salt Lake, Utah), *Broken Circle Spiral Hill* (1971, Emmen, Nederland) of het postuum gerealiseerde *Amarillo Ramp* (1973, Amarillo, Texas) de *land art* enkele uiterst herkenbare iconen verschaft, zijn werk omvat veel meer dan heroïsche ingrepen in het landschap.³ Smithson is onbetwistbaar een van de naoorlogse kunstenaars die op de meest lucide manier heeft leren omgaan met de problematiek van het werken buiten het culturele kader of in het zogenaamde buitengebied. Zijn avonturen in de Texaanse woestijn, de New Jersey suburbs, de Mexicaanse provincie Yucatan of het Duitse Ruhrgebied, vallen geenszins te herleiden tot een escapistisch programma, maar staan in het teken van een radicale herformulering van het begrip plaats in de kunst. Ze kaderen binnen zijn kritische attitude ten opzichte van het regerende kunstdiscours aan het einde van de jaren 1960. Het formalistische kader dat kunstcritici als Clement Greenberg en Michael Fried hanteren, is volgens Smithson gewoonweg te nauw. In een interview met Bruce Kurtz uit 1972 betreurt Smithson de invloed van dat kader op de kunst: “Art is supposed to be on some eternal plane, free from the experiences of the world, and I’m more interested in those experiences, not as a refutation of art, but as part of that experience, or interwoven, in other words, all these factors come in.”⁴ Smithson wil afrekenen met wat hij de ‘rationele categorieën’ van de kunst – schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur – noemt om zich op andere domeinen ‘in de wereld’ te kunnen concentreren.⁵ Hij tracht zijn kunst net wél een plaats in de wereld te bieden, los van welk specifiek medium dan ook. Terwijl Daniel Buren telkens onderzoekt hoe er binnen de wereld naar kunst wordt gekeken, onderzoekt Smithson hoe die kunst een andere kijk op de wereld kan bieden: “I’m totally concerned with making art and this is mainly an act of viewing, a mental activity that zeroes in on discrete sites. I’m not interested in presenting the medium for its own sake. I think that’s a weakness of a lot of contemporary work.”⁶

MUSEUM

Smithson bespeelt niet langer de (relatieve) zichtbaarheid van de kunst in de wereld, maar tracht de wereld zélf in de kijker te plaatsen. Hij reveleert niet de aan- of afwezigheid van een institutioneel kader, maar onderzoekt hoe de kunst eigenhandig kaders ‘in’ die wereld kan creëren en onderhouden, om aldus de wereld te laten verschijnen. Hij exploreert de limieten van het culturele kader en tracht de traditionele scheiding tussen binnen en buiten te manipuleren en te verschuiven.⁷ Het institutionele kader mag dan wel onvermijdelijk zijn, het is beslist rekbaar. Dit vereist dat begrippen als object, plaats, tijd en ruimte worden geherformuleerd, dat de betekenis van kritiek, geschiedenis, geschiedschrijving, taal en beeld in vraag wordt gesteld en dat de grenzen van de klassieke artistieke instellingen zoals het museum, de galerie en de studio worden opgerokken. Smithson deelt de *anti-establishment* houding van het eind van de jaren 1960, maar stelt zich niet tot doel de regels en conventies van de gevestigde orde te vernietigen. Hij wil ze doorzien: “The Establishment is a nightmare from which I am trying to awake.”⁸

Binnen Smithsons artistieke demarche spelen zijn geschriften een primordiale rol.⁹ Zijn meest productieve schrijfperiode valt trouwens samen met een belangrijke verschuiving in zijn beeldend werk. Tussen 1966 en 1969 evolueert Smithson van minimalistische sculpturen naar de zogenaamde *Earthworks*, een ontwikkeling die Lawrence Alloway ooit karakteriseerde als “a movement from an art of autonomous objects to an art penetrating the world and penetrated by sign systems.”¹⁰ Teksten of taal in het algemeen vormen voor Smithson het uitgelezen medium om zich met de wereld in te laten: ze zijn het geëigende ‘materiaal’ om het over die wereld te hebben. In zijn geschriften gaat Smithson radicaal in tegen de puristische ingesteldheid van het regerende kunstdiscours. Tussen 1966 en zijn dood in 1973 publiceert Smithson een dertigtal essays waarin hij zich, gedreven door een ongebreidelde autodidactische eruditie, inlaat met onderwerpen als science fiction, de prehistorie, art deco, het landschap van New Jersey of negentiende-eeuwse landschapsarchitectuur, waarin hij citeert

MUSEUM

uit het werk van schrijvers en filosofen als A.J. Ayer, Brian W. Aldiss, Lewis Carroll, J.G. Ballard, Jorge Luis Borges, Samuel Beckett en Roland Barthes en waarin hij het klassieke kunst-historische of -kritische discours uitbreidt met onorthodoxe concepten uit de geologie, natuurkunde, kristallografie, archeologie of plantenkunde.¹¹ Waar de geschriften van tijdgenoten als Robert Morris, Donald Judd of Daniel Buren het eigen werk of dat van bevriende kunstenaars theoretiseren of het kunstsysteem behandelen, laat Smithson de wereld gaan-deweg en in al haar verscheidenheid en gelaagdheid binnen. De wereld bevat een onbegrensde stapeling van betekenissen die door kunstenaars dient te worden aangeboord: "The strata of the Earth is a jumbled museum. Embedded in the sediment is a text that contains limits and boundaries which evade the rational order, and social structures which confine art."¹² In de inleiding van de verzamelde geschriften van Smithson stelt Jack Flam dat Smithson het als zijn artistieke taak beschouwt om de rijke structuur van de wereld bloot te leggen: "If Smithson saw the world as a text, he conceived of his own vocation as an artist not to interpret or explain it, but rather to *reveal* it."¹³ Schrijven over die wereld is volgens Smithson een vorm van bouwen. Schrijven is een materiële bezigheid; het is een vorm van *werk maken*. Taal is meer dan een verzameling van abstracte tekens; zij bezit een bijzondere materialiteit. Smithson spreekt over teksten steeds in termen van *printed matter* of drukwerk. Een tekst kan niet alleen worden gelezen, maar ook bekeken.¹⁴ In de perstekst voor de groepstentoonstelling *Language to be looked at and/or things to be read*, georganiseerd door Sol LeWitt in de Dwan Gallery in 1967, schrijft Smithson: "Here language is built, not written."¹⁵ De tekst wordt vergezeld door *A Heap of Language* (1966), een schets van een brede driehoek gevuld met woorden.¹⁶ De bouwstenen van deze pyramide zijn stuk voor stuk synoniemen of afgeleiden van het woord taal. *Language* staat bovenaan de pyramide, ondersteund door woorden als *phraseology*, *terminology*, maar ook *mother tongue*, *euphemism*, *dialect*, *confusion of tongue* of *Babel universal language*. Smithson forceert de conventionele grenzen tussen tekst en object, tussen woord en beeld,

MUSEUM

tussen gebouw en geschrift. Hij maakt daarbij gretig gebruik van architectuur als metafoor. Kunst is een architecturale vorm van schrijven en schrijven een architecturale vorm van kunst. In een interview uit 1972 met Paul E. Cummings stelt Smithson onomwonden dat hij zowel teksten als kunstwerken 'construeert':

- Smithson: (...) I thought of writing more as material to sort of put together than as a kind of analytic searchlight, you know.
- Cummings: But did the writing affect the development of things that you made?
- Smithson: The language tended to inform my structures. In other words, I guess if there was any kind of notation it was a kind of linguistic notation. (...) I was interested in language as a material entity, as something that wasn't involved in ideational values. A lot of conceptual art becomes, you know, essentially ideational.
- Cummings: How do you mean 'material' though?
- Smithson: Well, just as printed matter – information which has a kind of physical presence for me. I would construct my articles the way I would construct a work.¹⁷

De tekstuele omgang met werken en de objectmatige benadering van teksten vormen tevens de basis voor Smithsons operaties in het 'buitengebied'.¹⁸ In de tekst *Towards the Development of an Air Terminal Site* uit 1967, waarin Smithson verslag uitbrengt van zijn werkzaamheden als kunstenaar-consultant bij de firma *Tibbets-Abbott-McCarthy-Stratton* (*Engineers and Architects*) voor de ontwikkeling van een terminal voor de luchthaven van Forth Worth-Dallas, komt hij tot het besluit dat de traditionele categorieën van de kunst – zoals schilderkunst en beeldhouwkunst – gedateerd zijn.¹⁹ Voor een opdracht als de inrichting van een luchthaven zijn ze volko-

MUSEUM

men ontoereikend en voorbijgestreefd. Om kunstvormen te ontwikkelen die 'het werkelijke land' als medium gebruiken, dient elke vooropgezette mening over kunst uit de weg te worden geruimd.²⁰ Plekken als een vliegveld, maar ook afgelegen en desolate plekken – wat hij benoemt als “backwaters or fringe areas” – vergen een nieuwe artistieke benadering.²¹ De kunstgeschiedenis en haar categorieën leveren niet langer het geschikte referentiekader: “What is needed is an esthetic method that brings together anthropology and linguistics in terms of ‘buildings’.”²² Bij het onderzoek van specifieke sites dient de kunstenaar zich te beroepen op wat Smithson “linguistic sense-data” noemt.²³ Hij dient met andere woorden op zoek te gaan naar gegevens van de wereld die een betekenisvolle ervaring opleveren. Daartoe kunnen alle mogelijke middelen worden aangewend. Het ‘gereedschap’ vormt niet langer een doel op zich en als dusdanig vormt het ook niet het criterium waaraan een artistieke onderneming wordt getoetst of beoordeeld: “Painting is not an *end*, but a *means*, therefore it is linguistically an out-of-date category.”²⁴ “Robert Morris,” merkt Smithson voordien in de tekst laconiek op, “would like to use a bulldozer.”²⁵ Een jaar later, in de tekst *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, voert hij een lyrisch betoog voor zware constructietechnieken.

Common shovels, awkward looking excavating devices, what Michael Heizer calls ‘dumb tools,’ picks, pitchforks, the machine used by suburban contractors, grim tractors that have the clumsiness of armored dinosaurs, and plows that simply push dirt around. Machines like Benjamin Holt’s steam tractor (invented in 1885) – ‘it crawls over mud like a caterpillar.’ Digging engines and other crawlers that can travel over rough terrain and steep grades. Drills and explosives that can produce shafts and earthquakes. Geometrical trenches could be dug with the help of the ‘ripper’ – steel toothed rakes mounted on tractors. With such equipment construction takes on the look of destruction; perhaps that’s why certain architects

MUSEUM

hate bulldozers and steam shovels. They seem to turn the terrain into unfinished cities of organized wreckage. A sense of the chaotic planning engulfs site after site.²⁶

Earth projects zijn een vorm van “abstract geology” en het is de taak van de *earth artist* om de verschillende betekenislagen van de wereld bloot te leggen. “The tools of art have too long been confined to ‘the studio’,” stelt Smithson onomwonden. In de paragraaf *The Dislocation of Craft – And the Fall of the Studio* schakelt hij de ondergang van het atelier gelijk met de vernietiging van het klassieke artistieke vakmanschap en genie: “Deliverance from the confines of the studio frees the artist to a degree from the snares of craft and the bondage of creativity.”²⁷ Het atelier als unieke en artisanale productieruimte is voorbijgestreefd. Smithson hanteert immers diverse strategieën en verspreidt zijn artistieke productie over verschillende ‘plekken’ en ‘producenten,’ die niet langer kunnen worden geïdentificeerd met een centrale, autoritaire bron. Hij gaat zowel in het museum als in de woestijn aan de slag, hanteert zowel een bulldozer, een typemachine, een fototoestel als een camera en produceert uiteindelijk zowel sculpturen, foto’s, teksten als films. Smithson radicaliseert en instrumentaliseert de opschorting van bestemming die de kunst met de moderniteit heeft opgelopen, en het verlies aan plaats waar het atelier in ‘tussenkomt.’²⁸ Hij neemt dan ook een andere positie in dan Buren, die stelt dat een werk nu eenmaal niet de invloed en impact van het tentoonstellingskader in rekening kan brengen als het op voorhand op een andere plaats werd bedacht en gemaakt. Buren laat de plaats van presentatie consequent met de plaats van productie samenvallen. Zijn studio is niet langer een vaste werkplaats, maar een verplaatsbare ruimtelijke conditie, een artistieke werksituatie. Hij installeert zijn atelier telkens binnen de institutionele context waar hij aan de slag gaat. In de tekst *Fonction de l’atelier* uit 1971 poneert Buren dan ook dat zijn werk vertrekt van de ‘vernietiging’ van de studio.²⁹ Smithson daarentegen zegt de reële studio niet op, maar beschouwt de ruimte als niet meer

MUSEUM

dan een van de mogelijke plaatsen in het web van artistieke betekenisproductie. Het failliet van de studio bij Smithson berust niet zozeer op een analyse van de invloed van de presentatiecontext op de betekenis van een werk, maar veeleer op zijn poging om de kunst en de wereld op semantisch vlak te verbinden. Dit betekent echter niet dat Smithson het belang en de impact van de presentatiecontext op de aanmaak van betekenis van een werk onderschat. Smithson tracht de kritische limieten die Buren signaleert te transponeren naar het buitengebied. Hij is zich ontegensprekelijk bewust van het idealisme waarvoor Buren zo beducht is. Smithson hanteert enkel een 'wijder' begrip van openbaarheid. In een gesprek met onder meer Dennis Oppenheim, Hans Haacke en Richard Long naar aanleiding van de tentoonstelling *Earth* in het White Museum aan de Cornell University in 1969, stelt Smithson dat het slechts een kwestie is van het verschil (in openbaarheid) tussen de verschillende 'locaties' op een adequate manier in rekening te brengen:

I think there is really not discrepancy between the indoors and the outdoors once the dialectic is clear between the two places. (...) I don't really think it matters where you are. You will always be faced with limits of some kind.

I think that actually it's not so much expanding into infinity, it's that you really are expanding in terms of a finite situation. I mean, there is no romantic urge towards the never-never land or something. I think that artists are now very conscious of strict limitations and they see them very clearly and can expand them in terms of other limitations. There's no way you can really break down limitations: it's a kind of fantasy that you might have, that things are unlimited, but I think there's a greater freedom if you realize that you have these limits to work against and actually, it's more challenging.³⁰

MUSEUM

Smithson heeft zich ongetwijfeld meermaals tot een retoriek van de vlucht laten verleiden, maar in plaats van het buitengebied te sacraliseren, ontwikkelt hij een lucide praktijk waarin ruimtelijke operaties als transformatie, dislocatie en *displacement* centraal staan.³¹ Zijn oeuvre wordt gekenmerkt door een onnavolgbare dialectiek. Het streeft naar een voortdurende staat van onbepaaldheid waarin betekenissen tegelijk worden aangeemaakt en ondermijnd.³² Een singuliere benadering – artistiek, filosofisch, psychologisch, kritisch, sculpturaal of literair – kan nooit volstaan. Begrippen als vrijheid en afhankelijkheid, bestemming en plaatsloosheid, plaats en niet-plaats worden voortdurend tegen elkaar uitgespeeld. Als intellectueel is hij nu eenmaal te eigenzinnig om dogmatisch te zijn. In een interview met Willoughby Sharp uit 1968 merkt hij droogjes op dat niet ongebondenheid maar beperking zijn artistiek streefdoel is: “I want to get free from freedom, to get back to the limitation. The limitation is the art.”³³ Grenzen zijn weliswaar overmijdelijk en niet te doorbreken, maar dat belet niet dat ze op hun elasticiteit kunnen worden getest.

Avonturen in het buitengebied: de *site-nonsite*

De befaamde nachtelijke rit van Tony Smith op de New Jersey Turnpike vormt ook voor Smithson een belangrijke referentie. Smithson deelt Smiths fascinatie voor het desolate en artificiële landschap van New Jersey en beschouwt het als een uitdaging om diens ontluisterende ervaring een artistieke uitdrukking te geven. Smithson weigert te aanvaarden dat een dergelijke ervaring ‘niet te kaderen valt.’ Hij volgt Fried in diens stelling dat een primaire schoonheidservaring geen plaats vindt binnen het klassieke artistieke en kunsthistorische kader, maar hij tracht de limieten van een dergelijke onderneming in kaart te brengen:

The artist who is physically engulfed tries to give evidence of this experience through a limited (mapped) revision of the original unbounded state. I agree with Fried that limits are not part of the primary

MUSEUM

process that Tony Smith was talking about. There is different experience before the physical abyss than before the mapped revision.³⁴

Smithson beseft dat een overweldigende of landschappelijke ervaring niet zomaar als een kunstervaring kan worden gecatalogeerd. Elke poging om die ervaring artistiek te vangen, behelst een bewerking en een revisie. Maar de onbegrensdeheid van de ervaring 'ter plekke' vindt Smithson, in tegenstelling tot Fried, niet onmiddellijk problematisch. Waar Fried ervan uitgaat dat de ervaring van een wereldlijke situatie louter neerkomt op een gevoel van schoonheid, gaat Smithson de uitdaging aan om een dergelijke 'grenzeloze' ervaring vooralsnog in een 'werk' te vertalen. Smithson vertrekt daarbij van de vraag wat het vanuit artistiek standpunt 'betekent' om een dergelijke ervaring te ondergaan. Het is Smithson niet alleen te doen om de ervaring op zich, maar bovenal om haar betekenis. Hij vertrekt van de premisse dat, om die betekenis te vatten, een ervaring niet in letterlijke maar veeleer in discursieve zin dient gereproduceerd of opnieuw opgevoerd te worden. Hij zoekt een systeem dat de oorspronkelijke en de gereviseerde ervaring met elkaar verbindt en dat bovenal het verschil tussen beide in kaart brengt. Een gedegen antwoord op Fried's karakterisering van Smith's autorit als een regelrechte bedreiging van de moderne kunst, kan alleen bestaan uit een radicale ontwrichting van de modernistische canon en zijn begrippenapparaat. Als de moderne kunst zich traditioneel met zichtbaarheid heeft bezig gehouden, waarom dan geen kunst maken die juist dát weerlegt? En als ruimte het aloude onderzoeksveld van de beeldhouwer is, hoe exploreer je dan zoiets als niet-ruimte? Smithson verlegt talrijke premisses van het modernistische formalisme naar hun tegenpolen: afwezigheid in plaats van *presentness* of tegenwoordigheid; referentiepunten in plaats van *surface* of zinnestrelend oppervlak; en onzichtbaarheid (niet-zien) in plaats van *sheer opticality* of pure zichtbaarheid.³⁵ Met deze dialectische benadering onderscheidt Smithson zich van de meeste *Earth Art* kunstenaars die 'de aarde' voor- namelijk als een nieuw sculpturaal materiaal of artistiek ter-

MUSEUM

rein beschouwen. Hij tracht zijn artistieke fascinatie voor het buitengebied in een nieuw begrip van ruimte te vatten. Deze demarche culmineert in het concept van de *site-nonsite* en de gelijknamige serie sculpturen die Smithson ontwikkelt vanaf 1968. Zinspelend op *sight/nonsight*, of zicht en niet-zicht, jongleren deze werken met begrippen als aanwezigheid en afwezigheid, met aanduidingen als hier en daar, ergens en nergens en met processen als directe ervaring en mentale projectie. Sinds het begin van de jaren 1960 maakt Smithson samen met zijn vrouw Nancy Holt en met vrienden-kunstenaars zoals Donald Judd, Dan Graham, Carl Andre, Robert Morris, Richard Serra, Michael Heizer of Claes Oldenburg regelmatig uitstappen naar New Jersey – initieel om Manhattan vanop een afstand te bekijken.³⁶ Vanaf 1965 systematiseert Smithson deze vriendschappelijke uitstapjes tot 'werkbezoeken,' tot *site selection* of *field trips*. Het begrip *site-nonsite* verleent de uitstappen betekenis als artistieke ondernemingen. Het 'kadert' zowel het vertrek naar als het verblijf buiten de geijkte kunstruimtes en creëert een dialectische spanning tussen het 'binnen' van het museum en het 'buiten' van de wereld. Smithson lanceert het concept voor de eerste keer in de tekst *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* uit 1968. Hij doet het relaas van zijn bezoek aan een leigroef in Bangor-Pen Angyl, Pennsylvania, samen met Nancy Holt, Virginia Dwan en Dan Graham. In de mijn ondergaan Smithson en zijn gezelschap een ervaring die in grote mate overeenkomt met die van Smith op de New Jersey Turnpike.³⁷ In lyrische bewoordingen beschrijft Smithson hoe deze artificiële, verlaten en door grootschalige machines gecreëerde site hem een overweldigend en grenzeloos gevoel van ontwrichting of *displacement* bezorgt:

Banks of suspended slate hung over a greenish-blue pond at the bottem of a deep quarry. All boundaries and distinctions lost their meaning in this ocean of slate and collapsed all notions of gestalt unity. The present fell forward and backward into a tumult of 'de-differentiation,' to use Anton Ehrenzweig's word for entropy.

MUSEUM

It was as though one was at the bottom of a petrified sea and gazing on countless stratigraphic horizons that had fallen into endless directions of steepness. Syncline (downward) and anticline (upward) outcroppings and the asymmetrical cave-ins caused mirror swoons and vertigos. The brittleness of the site seemed to swarm around one, causing a sense of displacement.³⁸

Smithson is bewust van zowel de beperkingen als de mogelijkheden van de kunst om een dergelijke belevens weer te geven. De kunst kan de oorspronkelijke ervaring nooit evenaren, daar ze haar onvermijdelijk 'kadert' en dus 'uit de wereld' haalt. Om een ervaring bevattelijk, verstaanbaar of begrijpbaar te maken, dient ze een vorm te krijgen. Elke materiële vertaling van een ervaring – in geschreven dan wel fotografische vorm – is echter nooit volledig. Ze bevat slechts een fractie van de werkelijke gebeurtenis of situatie. Smithson vraagt zich vervolgens af hoe hij dat inherent verlies tot de *modus operandi* van zijn werk kan verheffen:

Yet, if art is art it must have limits. How can one contain this 'oceanic' site? I have developped the Non-Site, which in a physical way contains the disruptions of the site. The container is in a sense a fragment of itself, something that could be called a three-dimensional map. Without appeal to 'gestalt' or 'antiform,' it actually exists as a fragment of a greater fragmentation. It is a three-dimensional perspective that has broken away from the whole, while containing the lack of its own containment. There are no mysteries in these vestiges, no traces of an end or a beginning.³⁹

Een *nonsite* bestaat louter materieel gezien uit drie delen: documenten van de plek in kwestie (plannen, foto's en beschrijvingen), een verzameling minerale stalen (zand, steen of mijnafval) en een (al dan niet uit meerdere delen bestaande) container die de verzamelde stalen bevat.⁴⁰ Smithson gaat

MUSEUM

daarbij als volgt te werk. Eerst en vooral wordt er op basis van zijn eigen herinneringen en van geografisch en geologisch onderzoek een concrete plek gekozen: de *site*. Vervolgens reist hij af naar die plek om er ter plaatse stalen te vergaren. Deze operatie wordt nauwkeurig gedocumenteerd. Tenslotte worden de documenten, de container en de stalen in de anders 'lege' tentoonstellingsruimte geïnstalleerd en gepresenteerd onder de noemer *nonsite*.⁴¹ Het eerste *site-nonsite* werk, genaamd *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey*, presenteert Smithson in de winter van 1968 tijdens de door hemzelf georganiseerde tentoonstelling *Earthworks* in de *Dwan Gallery*.⁴² Het werk bestaat uit een hexagonale sokkel met aluminium bakken gevuld met zand, een luchtfoto, een kaart van het gebied in New Jersey waar het zand werd verzameld en een label met de volgende tekst:

A NONSITE (an indoor earthwork)

31 subdivisions based on a hexagonal 'airfield' in the woodmansie Quadrangle–New Jersey (Topographic) map. Each sub-division of the Nonsite contains sand from the site shown on the map. Tours between the Nonsite and the site are possible. The red dot in the map is the place where the sand is collected.⁴³

In de ongepubliceerde tekst *A Provisional Theory of Non-Sites* uit datzelfde jaar stelt Smithson dat de *site-nonsites* afrekenen met het modernistische representatiesysteem, meer bepaald met de picturale traditie. Geen van beide voldoet nog om een plek en de eventueel bijhorende overdonderende ervaring te bevatten of te representeren. Hij vertrekt van Frieds waar-schuwing dat kunst die zich concreet met de wereld inlaat het steeds van de wereld verliest en hij zoekt naar een manier om het onontbeerlijke onderscheid te manifesteren. Hij verlaat de categorie van het object en ontwikkelt een systeem waarbinnen weliswaar objecten worden ingezet, maar waarbinnen de objecten niet de essentie vormen.⁴⁴ Hij ruilt de naturalistische of realistische weergave van een plek in voor de productie en constructie van een 'logisch beeld,' vergelijkbaar met een

MUSEUM

diagram, een grondplan, stratenplan of topografische kaart.⁴⁵ De *site-nonsites* vervangen de illusionistische en picturale ruimte van het klassieke schilderij – het venster op de wereld – door een abstract systeem van referentie en verwijzing. Ze maken gebruik van de beeldtaal van diagrammen, plannen of topografische schema's en extrapoleren ze tot in de derde dimensie:

The Non-Site (an indoor earth work) is a three dimensional logical picture that is abstract, yet it represents an actual site in N.J. (The Pine Barrens Plains). It is by this three dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it – thus The Non-Site.⁴⁶

Het conglomeraat aan 'referenten' van een *site-nonsite*, meer bepaald de container met stalen en het documentaire materiaal, positioneert zich echter duidelijk in de ruimte; het neemt in de tentoonstellingsruimte een concrete plaats in. Smithson definieert de *site-nonsites* als architecturale constructies en benoemt ze als "rooms within rooms."⁴⁷ Een *site-nonsite* biedt een nieuwsoortig beeld van een plek: "[it's] a three dimensional picture which doesn't look like a picture."⁴⁸ De ruimte die een *nonsite* als een driedimensioneel perspectief oproept, bevindt zich niet 'achter' het werk, maar 'tussen' het werk en de plek in kwestie. De ruimte biedt geen diepte; het is een ruimte van verwijzing: "Between the *actual site* in the Pine Barrens and *The Non-Site* itself exists a space of metaphoric significance. It could be that 'travel' in this space is a vast metaphor."⁴⁹ Een ervaring van een *site-nonsite* omvat een semantische pendelbeweging tussen de plek en de objecten die haar representeren. In het werk vallen toeschouwer, ruimte en object nooit samen in één ervaringsmoment. Het werk omvat een ruimte die zich voortdurend verplaatst tussen binnen en buiten, tussen de specifieke plek – de *site* – en haar representatie – de *nonsite*. Elke trip naar de werkelijke *site* van de *nonsite* is, zoals Smithson zelf aangeeft, gedoemd fictief te zijn: "Let us say that one goes on a fictitious trip if one decides to

MUSEUM

go to the site of the *Non-Site*. The 'trip' becomes invented, devised, artificial; therefore, one might call it a non-trip to a site from a Non-Site."⁵⁰ In 1972 wijst Lawrence Alloway op het evasieve karakter van de *site-nonsites*: "Neither site nor nonsite is a reliable source of fixed value, neither completely elucidates the other."⁵¹ Terwijl we in de *nonsite* botsen op de afwezigheid van de *site*, levert een reis naar de *site* evenmin iets op. Ter plekke werd geen concrete ingreep verricht, maar werd alleen bewijsmateriaal verzameld. Wanneer Smithson zijn werkzaamheden in de leigroeven van Bangor Pen-Angyl beschrijft, merkt hij droogjes op dat hij louter wat stenen in een stoffen draagtas stak: "I collected a canvas bag full of slate chips for a small *Non-site*."⁵² Het 'canvas' biedt niet langer een 'beeld' van een plek, maar bevat ze in al haar gefragmenteerdheid.

Demonstratie van een elders: *elsewhere*

Aan de hand van plannen, tekst, foto's en stalen biedt een *site-nonsite* een abstracte weergave van een plek en de bijhorende ervaring ervan. In een interview met Patricia Norvell uit 1969 legt Smithson uit hoe dit 'documentair materiaal' fungeert als index van de geselecteerde plaats en de plek in haar afwezigheid laat verschijnen:

(...) there's a big gap between what's outside and what's inside. And what you're really confronted with in the nonsite is the absence of a site. There's nothing ... (...) one is confronted with a very ponderous, weighty absence since there's a negation of the site. The site is not there, yet it's there in tonnage. It's a particle, it's a point on a large landmass that suddenly is contracted into an abstract containment.⁵³

Het object van de *nonsite* noch de plaats of de *site* tonen zich in hun volledige hoedanigheid; ruimte, object en ervaring weigeren op de plaats en tijdens de gebeurtenis van de ten-

MUSEUM

toonstelling samen te vallen. De zuivere actualiteit van de waarneming bij minimal art wijkt voor een gespleten of verstrooide perceptie.⁵⁴ De toeschouwer kan het werk niet in de tentoonstellingsruimte noch op de plaats van herkomst als één geheel, of als een object 'uit één stuk' waarnemen. Een *site-nonsite* is tegelijk een niet-plaats en een niet-zicht: het valt niet samen met de plek waar het materiaal oorspronkelijk vandaan komt en men krijgt die plek op geen enkel moment te zien.⁵⁵ Het haalt zijn betekenis uit een plek waar het zich niet bevindt.⁵⁶ Haar ruimte wordt fundamenteel gekenmerkt door afwezigheid. Wat men in de ruimte van de *nonsite* ervaart, is fundamenteel de afwezigheid van de *site* die wordt gerepresenteerd. Het is volgens Smithson onmogelijk de kern van het werk te vatten. Alles van enige betekenis speelt zich steeds 'ergens anders' of 'elders' af:

The closer you think you're getting to it and the more you circumscribe it, the more it evaporates. It becomes like a mirage and it just disappears. The site is a place where a piece should be but isn't. The piece that should be there is now somewhere else, usually in a room. Actually everything that's of any importance takes place outside the room. But the room reminds us of the limitations of our condition.⁵⁷

Bij een *site-nonsite* wordt het waarnemende subject zich bewust van het onvermogen ooit volledig of transparant – verzinnebeeld door de *sheer opticality* of pure visualiteit waarvoor Greenberg en Fried ijveren – waar te nemen. Op het tautologische credo van Frank Stella "what you see is what you see" antwoordt Smithson laconiek: "Invent your sight as you look. Allow your eyes to become an invention."⁵⁸

In een voetnoot bij de tekst *Spiral Jetty* uit 1972 geeft Smithson een overzicht van de dialectische eigenschappen van de disparate perceptie tussen de *site* en de *nonsite*:

MUSEUM

<i>Site</i>	<i>Nonsite</i>
1. Open Limits	Closed Limits
2. A Series of Points	An Array of Matter
3. Outer Coordinates	Inner Coordinates
4. Subtraction	Addition
5. Indeterminate Certainty	Determinate Uncertainty
6. Scattered Information	Contained Information
7. Reflection	Mirror
8. Edge	Center
9. Some place (physical)	No Place (abstract)
10. Many	One ⁵⁹

Deze begrippenparen leveren een sprekend diagram voor de dialectische gedachtengang van Smithson. Ze illustreren de tegenstellingen en omkeringen die zijn oeuvre in het algemeen kenmerken. Smithson hanteert dichotomie, contradictie en paradox als basiscondities en als werkprincipes. De meest sprekende en tevens de meest frequente antithese is wellicht die van spiegel en reflectie. Smithson heeft veelvuldig gebruik gemaakt van spiegels, zowel letterlijk – in *Enantiomorphic Chambers* (1965) of de meerzijdige *Vortex* sculpturen (1964–65) – als figuurlijk – in de spiegelende watervlakken bij *Spiral Jetty* en *Broken Circle*. Bij de *site-nonsites* fungeert de spiegel als metafoor. Een *nonsite* richt de aandacht niet op zichzelf, maar op een *site* die het 'reflecteert' maar die het – in tegenstelling tot de *Mirror Cubes* van Robert Morris – niet bezet.⁶⁰ Een *site-nonsite* produceert een proces van 'reflectie' waarbij elk begrip van aanwezigheid tekortschiet:

There's a dialectic between inner and outer, closed and open, center and peripheral. It just goes on, constantly permuting itself into this endless doubling so that you have the nonsite functioning as a reflection of the site and the site functioning as a reflection, so that existence becomes a doubtful thing to capture, so that you're presented with a nonworld – or what I called the nonsite.⁶¹

MUSEUM

De dichotomie tussen binnen en buiten, aanwezig en afwezig, spiegel en weerspiegeling voert Smithson verder door in de serie *Mirror Displacements* uit 1969.⁶² Tijdens een reis naar Yucatan in Mexico plaatst Smithson een twaalfstal vierkante en rechthoekige spiegels op verschillende plaatsen in het landschap, gaande van de jungle tot de kust. Deze ‘installaties’ van spiegelende oppervlakken worden gefotografeerd en onmiddellijk daarna weer afgebroken. De foto’s verschijnen samen met een verslag getiteld *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* in het septembernummer van het tijdschrift *Artforum*. In mythische bewoordingen en doorspekt met referenties aan Mexicaanse mythologie beschrijft Smithson zijn activiteiten en ervaringen in een tekst die balanceert tussen een reisverhaal, werkbeschrijving, dagboek en *artist statement*. Tijdens de lektuur rijst de vraag waar het eigenlijke ‘werk’ zich nu bevindt en waaruit het bestaat. Valt het werk samen met de tijdelijke ‘incidenten’ in het landschap, met de spiegels, met de foto’s of met de gepubliceerde tekst? Het werk hoort in geen van deze media echt thuis; elke verschijning van het werk verwijst weer naar elders. De spiegels worden op verschillende plekken opgesteld en dit gebeurt steeds maar tijdelijk. Spiegels verbinden zich ook nooit ondubbelzinnig met de plaats waar ze zich bevinden; ze weerspiegelen altijd een andere plaats dan de plaats die ze innemen. De spiegels zijn dus plaatsloos én keren op verschillende plaatsen terug; het zijn *displaced displacers*.⁶³ Ten slotte is het werk alleen toegankelijk via fotografische en geschreven herinneringen. De plaats van productie, presentatie en perceptie van het werk zijn bij voorbaat ontwricht en dat maakt volgens Smithson wezenlijk deel uit van het werk. Als het werk nog ergens te bekijken valt, dan is dat altijd *elders*:

If you visit the sites (a doubtful probability) you find nothing but memory-traces, for the mirror displacements were dismantled right after they were photographed. The mirrors are somewhere in New York. The reflected light has been erased. Remembrances are but numbers on a map, vacant

MUSEUM

memories constellating the intangible terrains in deleted vicinities. It is the dimension of absence that remains to be found. The expunged color that remains to be seen. The fictive voices of the totems have exhausted their arguments. Yucatan is elsewhere.⁶⁴

Een tweetal jaar eerder dan Daniel Buren hanteert ook Smithson het begrip ‘elders’ om te reflecteren over de relatie van kunstwerken tot de plaats waar ze worden geproduceerd dan wel gepresenteerd. Net als bij Buren is het begrip bij Smithson het product van een artistiek systeem. De *site-nonsite* is voor Smithson wat *l’outil visuel* is voor Buren. In beide gevallen gaat het om een voorschrift van een procedure die ze toepassen op specifieke plekken en laten uitmonden in concrete werken. Het begrip *elsewhere* bij Smithson is echter veelzijdiger dan het *allieurs* van Buren. Bij Buren valt het ‘elders’ namelijk samen met de tijd en ruimte van de tentoonstelling. Het systematische onderzoek van Buren is van visuele aard: de impact van de situationele presentatie- en productiecondities op de perceptie wordt *gereveleerd*, *blootgelegd* of *aanwezig gesteld*. Bij Smithson is elke vorm van aanwezigheid of zichtbaarheid relatief. Een *site-nonsite* valt in termen van tijd of ruimte nooit samen met zijn tentoonstelling. Het *elsewhere* van Smithson situeert zich ergens tussen de presentatie en de wereld in. Het is een ruimte die zich ophoudt tussen object, waarnemer, tentoonstellingsruimte en actuele plek: “Most sculptors just think about the object, but for me there is no focus on one object so it is the back-and-forth thing.”⁶⁵

Smithson ondermijnt zowel de *presentness* of pure tegenwoordigheid die Greenberg en Fried voorstaan als de *presence* of nadrukkelijke aanwezigheid die minimalistische objecten nastreven. In een interview uit 1970 met Paul Toner geeft Smithson te kennen dat zijn werken – en de *site-nonsites* in het bijzonder – weigeren ‘ter plaatse’ te blijven. In vergelijking met de specifieke objecten van minimal art zijn ze voortvluchtig: “My objects are constantly moving into another area. There is no way of isolating them – they are fugitive.”⁶⁶

MUSEUM

Het punt waarop het eigenlijke werk en de wereld elkaar treffen, bevindt zich niet in de wereld noch in de tentoonstelling. Smithsons werken creëren een temporeel en ruimtelijk *displacement*. Werk en plek bevinden zich nooit simultaan op dezelfde plek; ze zijn nooit tezamen op hetzelfde moment *ergens* te zien. Zowel de plaats waar een presentatie van een werk ‘plaatsvindt,’ als de gebeurtenis waarin dat werk ‘zijn plaats vindt’ worden in de *site-nonsites* fundamenteel ontworpen. De presentatie van de *nonsite* speelt zich steeds *ergens anders* af dan de plaats waarnaar het verwijst, de *site*. Tussen de *site* en de *nonsite* bevindt er zich een fundamentele ruimte van verschil, van differentie.

In vergelijking met Buren breekt Smithson radicaal het artistieke onderzoeksterrein open. Smithson kent nochtans een zekere gelatenheid ten opzichte van de kunstwereld – in het manifest *Cultural Confinement* uit 1972 doet hij het af als “that never-never land.”⁶⁷ Het spatio-temporele en sociaal-institutionele raamwerk van de tentoonstelling vormt voor hem niet langer een gegeven dat hij moet ‘ontmaskeren’ of ‘blootleggen,’ maar een set van cruciale parameters die hij naar zijn hand tracht te zetten. De inzet van de *site-nonsites* schuilt niet zozeer in het bespelen van de zichtbaarheid en de plaats van kunst in de wereld, maar in het ontwikkelen van een nieuwe artistieke kijk op (onze plaats in) die wereld.⁶⁸ Smithson gaat radicaal *elders* te werk. Terwijl minimal art de plaats van artistieke interventie verlegt van het oppervlak van een medium naar de werkelijke tentoonstellingsruimte, Buren zich vervolgens richt op de plaats en de gebeurtenis van de tentoonstelling, situeert Smithson zijn praktijk in de wereld. Buren ondubbelt de tentoonstellingsruimte in een werkelijke component en in een sociaal-institutionele component en voegt zo een vierde ruimte toe aan de ruimtelijke driedimensionaliteit van minimal art. Het *site-nonsite* concept installeert, naast een concrete plek in het buitengebied (waaraan Buren enkel refereert), nog een vijfde, virtuele ruimte: een niet-plaats. Het werkveld van Smithson beslaat niet alleen reële plekken in de wereld, maar tevens de fenomenen die er werkzaam zijn

MUSEUM

(geweest), zoals verval, vervuiling of entropie. Terwijl Burens praktijk een staalkaart levert van de dualistische condities die een tentoonstellingscontext kenmerken – zoals binnen/buiten, aanwezig/afwezig, recto/verso, bovenaan/onderaan of duurzaam/efemeer – wordt Smithsons praktijk gekenmerkt door een reeks tegenstellingen tussen begrippen die zijn ontleend aan zowel de wetenschap, de natuur, de cultuur als de kunst – zoals realiteit/illusie, integratie/desintegratie, creatie/destructie, fragment/geheel, spiritueel/vervuild, bevat/vrij, museum/mijn, hier/daar, site/nonsite, open/dicht, duidelijk/duister, structuur/specie en vloed/stilstand.⁶⁹ In de niet-gepubliceerde en enigmatische tekst *The Artist as Site-Seer; or, a Dintorphic Essay* uit 1966-1967 geeft Smithson aan dat een louter op visualiteit gerichte kunst niet in staat is om de rijkdom van een site te ‘doorzien.’⁷⁰ De *site-nonsites* breiden het klassieke ‘visuele gereedschap’ van de kunst uit tot een discursief en ruimtelijk systeem. Aan de hand van de verschillende documentaire media creëren ze niet alleen een virtuele, maar ook een fundamenteel ‘discursieve’ ruimte. De secundaire ‘media’ die Smithson hanteert, verbinden zich niet letterlijk met de wereld, maar nemen haar tot onderwerp. De ervaring van *Spiral Jetty*, dat naast de landsculptuur tevens een film, foto’s en een essay omvat, situeert zich dan ook op meerdere plekken en is, zoals Caroline Jones overtuigend heeft aangetoond, “a product of discourse, not pilgrimage.”⁷¹ In een voetnoot van het essay *Spiral Jetty* (1972) definieert Smithson de *site-nonsite* als een “network of signs (...) discovered as you go along” of, met andere woorden, als een tekst.⁷² Een *site-nonsite* functioneert als een discursief netwerk van heterogene – deels visuele, deel tekstuele – informatie. Elke letterlijke plaats die het werk inneemt, is relatief en is slechts een onderdeel van het ‘betekenisveld’ dat het installeert. De discursieve component van de *site-nonsites* is geen compensatie voor de vaak letterlijke en figuurlijke ‘ontoegankelijkheid’ van de plekken – *Spiral Jetty* verdween van 1975 tot 2004 onder het watervlak van het Salt Lake in Utah – maar draagt bij tot de verstrooide perceptie die Smithson beoogt.⁷³

MUSEUM

De *site-nonsites* van Smithson leveren, net als de *in situ* werken van Buren, een belangrijk antwoord op het idioom van de letterlijke plaatsgebondenheid die met het begrip *site-specificity* wordt geassocieerd. Zowel voor Buren als voor Smithson vormt eender welke specifieke plaats nooit een definitieve bestemming. Een werk bevindt zich toch steeds 'elders,' respectievelijk in het spatio-temporele kader van de tentoonstelling of in het discursieve complex dat zich tussen werk en plek opspant. Smithsons *site-nonsites* bieden echter een discursieve expansie van het *ailleurs* van Buren. Smithson deelt weliswaar Burens opvatting dat er 'in' de wereld niet te presenteren valt, tenzij er een specifiek kader – of wat Buren *un point de vue* noemt – wordt aangemaakt. Maar hij concentreert zich niet langer op de kaders die er voor handen zijn en ontwikkelt, zoals Craig Owens aanstipt, een eigen raamwerk:

Smithson accomplishes a radical dislocation of the notion of point-of-view, which is no longer a function of physical position, but of the mode (photographic, cinematic, textual) of confrontation with the work of art. The work is henceforth defined by the position it occupies in a potentially infinite chain extending from the site itself and the associations it provokes (...) to quotations of the work in other works⁷⁴

Smithsons werken staan niet langer op gespannen voet met het institutionele kader, maar handhaven er bewust een positie. Ze ontwikkelen een eigen modus of werkwijze – documentair, fotografisch, cinematografisch of textueel – om de fysieke beperkingen van het kader te overstijgen en zich radicaal met de wereld te vervlechten. De belangrijkste bijdrage van Smithsons *site-nonsites* is wellicht dat ze, reeds in de beginnende jaren van *site-specificity*, demonstrenen dat een werk zich tot de specificiteit van een plek kan verhouden zonder dat het (letterlijk) tot die plek 'behoort.' Het conceptualistische credo dat een werk geen letterlijke vorm nodig heeft om te bestaan, extrapoleert Smithson tot de stelling dat men niet letterlijk op een plaats aan de slag moet gaan om het toch over die plaats te

MUSEUM

hebben. Een letterlijke of fysieke ingreep in een tentoonstellingsruimte of op een plek in het buitengebied vormt geen voorwaarde om in te spelen op de singulariteit van beide locaties. Uiteindelijk bestaat een *site-nonsite* uit het spanningsveld tussen de plek(ken) zelf en de tekstuele, fotografische en cinematografische verslagen. Smithson begrijpt een 'plaats' als een vectoriële relatie: de concrete plek is een bestemming om bezocht en nadien achtergelaten te worden. Een plek fungeert als onderwerp van een reis of verblijf dat via foto's of tekst wordt 'verslagen.' De plek als unieke of afgelijnde plaats voor een omvattende ervaring – zoals in de fenomenologische plek van Richard Serra – wordt ingeruild voor een samenstel van plaatsen die verwijzen naar een 'elders.'⁷⁵ De plek als sociaal-institutioneel gecodeerde omgeving – zoals in de functionele plek bij Buren of Asher – wordt slechts één knooppunt in een netwerk van sites, een institutie tussen andere 'instituties' als politiek, natuur, technologie of architectuur. Binnen Smithsons werk worden ruimtes getekstualiseerd en betogen verruimt. Naast de concrete relatie van een kunstwerk tot haar plek en tot de condities van de institutionele ruimte plaatst Smithson een *discursief* ontwikkelde plek, een veld van kennis, intellectuele uitwisseling, cultureel debat. Architectuur is voor Smithson dus veel meer dan louter de materiële belichaming van het institutionele kader; het is een onderwerp *an sich*.

De site-nonsites en het museum als plaats van opgeschorte bestemming

(...) there's a lot of talk about interesting spaces. They're creating exciting spaces and things like that. I never saw an exciting space. I don't know what a space is.
— Robert Smithson⁷⁶

De *site-nonsite* vertaalt Smithsons lucide houding ten opzichte van het museum en het kunstsysteem in het algemeen.

MUSEUM

Smithson begreep al snel dat ook de *site* van de *site-specificity* een *nonsite*, een niet-plek is.⁷⁷ Ook in het buitengebied komt de kunst niet thuis, zelfs niet als ze zich definitief hecht aan een plek in de woestijn of het woud. Ook buiten het museum sleept de kunst een museum met zich mee. De kunst is gedoemd op een niet-plaats te verblijven. Ze kan de institutionele conditie van openbaarheid niet opheffen, hoogstens valoriseren en instrumentaliseren. De *site-nonsite* vervalt niet in het idealistische geloof om grenzen te overschrijden of om het institutionele kader – of het nu een *white cube* is of niet – te ontmantelen. Ze creëert een complex raamwerk waarbinnen actuele, institutionele, artistieke en belevingsmatige ruimtes elkaar overlappen. Het begrip gaat voorbij aan de klassieke dichotomie tussen binnen en buiten, tussen de witte kunst-ruimte en de buitenwereld. Het is niet gebaseerd op een starre oppositie, maar op een dialectisch verband waarbinnen interne en externe, reële en virtuele, fenomenologische en discursieve ruimtes als gelijkwaardig worden beschouwd. Wanneer Patricia Norvell peilt naar het institutioneel-kritische gehalte van zijn werk antwoordt Smithson laconiek dat een *site-nonsite* enkel het problematische karakter van het museum aankaart: “what it does ... it shows the problem; there’s nothing solved.”⁷⁸ Smithson is te realistisch en pragmatisch ingesteld om resoluut met de klassieke denk- en rollenpatronen binnen de kunst te willen breken. Hij beseft dat hij zich op het gebruikelijke kunstapparaat moet verlaten om kunst te maken, te tonen en te verkopen. Smithson is steeds verbonden geweest aan gevestigde galleries zoals *Virginia Dwan* of, later, *John Weber* en heeft snel grote tentoonstellingen gehad in belangrijke musea in binnen- en buitenland. Zijn dialectisch uitgangspunt laat hem nu eenmaal toe om in dergelijke ruimtes te operen.⁷⁹ Wanneer Allan Kaprow in een discussie over het museum in 1967 beweert dat hijzelf en Smithson niet radicaal genoeg zijn omdat ze in musea tentoonstellen, antwoordt Smithson dat hij dat geen compromis vindt: “Extremity can exist in a vain context too, and I find what’s vain more acceptable than what’s pure.”⁸⁰ Smithson vertrekt van de artificiële aard van het museum. “The artifice is plainly an artifice,”

MUSEUM

stelt hij in 1969 in een gesprek met Anthoni Robbin.⁸¹ Hij ziet geen enkele reden om de plaats die het museum ter beschikking stelt en de operatie waaraan het de kunst onderwerpt te mystifiëren. Zowel binnen als buiten het museum bevinden er zich mogelijke locaties voor de kunst, op voorwaarde dat de inherente beperkingen van de respectievelijke plekken in acht worden genomen. Tijdens een interview met Michael Heizer en Dennis Oppenheim uit 1970 onderscheidt Smithson zich van zijn gespreksgenoten door zijn heldere begrip van het kunstapparaat. Terwijl Oppenheim beweert dat zijn positie ten opzichte van de binnen/buiten verhouding ‘subtieler’ is, maakt hij desalniettemin een rigide onderscheid tussen zijn activiteiten binnen of buiten: “There are areas where they begin to fuse, but generally when I’m outside I’m completely outside.”⁸² Waarop Smithson nuchter opmerkt dat hij toch gedoemd is om terug te keren en het ‘werk’ in een galerie of museum tentoon te stellen. Zelf tracht hij die onvermijdelijkheid in het werk te ondervangen:

Smithson: I like the artificial limits that the gallery presents. I would say my art exists in two realms – in my outdoor sites which can be visited only and which have no objects imposed on them, and indoors, where objects do exist.

Isn’t that a rather artificial dichotomy?

Smithson: Yes, because I think art is concerned with limits and I’m interested in making art. You can call this traditional if you like. But I have thought about purely outdoor pieces. (...) But then I got interested in the indoor-outdoor dialectic. I don’t think you’re freer artistically in the desert than you are inside a room⁸³

Smithsons artistieke en theoretische interventies zijn veeleer strategisch dan principieel. Zijn kritische houding ten opzichte van het museum of de kunstwereld in het algemeen – zowel in zijn teksten en interviews als in zijn beeldend werk – viseert bovenal de ondoordachte omgang met het institutionele apparaat, zowel door kunstenaars, curatoren als door cri-

MUSEUM

tici.⁸⁴ Smithson is niet tegen het museum gekant, net zo min als hij zich tot doel stelt om nieuwe of alternatieve instituties te ontwikkelen. Het museum valt eenvoudigweg niet te verlaten. Iedere overtuiging dat men zich ‘buiten’ bevindt, blijft opgesloten binnen een eenvoudige dichotomie tussen binnen en buiten en versterkt zo slechts de discursieve normen en instituties waarvoor een alternatief wordt gezocht.⁸⁵ In een gesprek met Bruce Kurtz in 1972 vertelt Smithson dat hij veel eerder tracht het museum en zijn geplogenheden te begrijpen om ze vervolgens te kunnen opportuniseren en omzeilen: “I’m just making a plea for more consciousness in that area and I’m not bitter about it. I’m just saying that’s just the way it is.”⁸⁶ Hij pleit voor een scherp begrip van een positie binnen en/of buiten het museum: “All legitimate art deals with limits. Fraudulent art feels that it has no limits. The trick is to locate those two elusive limits.”⁸⁷ Elke plaats is bruikbaar, mits een grondig inzicht in de situatie. De paradoxale bijtitel (*an indoor earthwork*) van het werk *Non Site # 1* demonstreert op heldere wijze dat het werk zich expliciet ‘binnen’ situeert, maar desalniettemin een relatie aangaat met de buitenwereld. Smithsons *site-nonsites*, zo merkte Lawrence Alloway ooit op, engageren zich op een schalkse manier met de wereld: “Smithson’s Nonsites embody a concern with mischievous knowledge: that is to say, knowledge that has a built-in limit, or twist. It is knowledge that affects the way we see the world, but doesn’t really match its shape.”⁸⁸ De *site-nonsites* incorporeren op een structurele manier het verlies aan plaats dat de kunst sinds de moderniteit heeft opgelopen. Ze erkennen het ontheemde karakter van de moderne kunst en instrumentaliseren de artificiële plaats waarop ze is gedomd te verblijven. In het interview met Norvell uit 1969 beschrijft Smithson helder hoe de *site-nonsites* elke vorm van bestemming ‘opschorten’:

If you try to come up with a logical reason, then you might as well forget it, because it’s not dealing with any kind of nameable, measurable situation. All dimension seems to lose itself in the process. In other words, you’re really going from someplace to no place

MUSEUM

and back to no place and back to someplace. And then to locate between those two points gives you a position of elsewhere, so that there’s no focus. This outer edge and this center constantly subvert each other, cancel each other out, so that you really have no destinations. There’s a suspension of destination.”⁸⁹

Zowel in de buitenwereld als in het museum verschijnen *site-nonsites* als ontheemde werken. Ze horen op geen van beide plaatsen ooit definitief thuis. Ze verwijzen steeds naar een plaats waar ze zich niet bevinden, naar *elders*. *Site-nonsites* bevinden zich nooit op één plek; ze vertoeven ‘tegelijk’ op verschillende plekken. Zowel in de ruimte als in de tijd bieden ze een gespleten ervaring, ze goochelen met noties van aanwezigheid en afwezigheid. Dit betekent tevens dat Smithson een belangrijk aanknopingspunt levert in de traditie van de museumkritiek zoals die werd geïnitieerd door Quatremère de Quincy aan het einde van de achttiende eeuw. In Smithsons *site-nonsites* verenigen zich de respectievelijke visies van zowel Valéry, Proust als Adorno. Ze radicaliseren het verlies, de afwezigheid en de opschorting van de bestemming van de kunst.⁹⁰ De *site-nonsites* zijn een en al ‘opgeschorte bestemming’; ze nestelen zich binnen de artificiële plaats die het museum hen biedt. Ze ervaren het feit dat het museum nooit een oorspronkelijke of gepaste plaats voor de kunst kan worden niet als noodlottig, maar incorporeren de ontworteling die elk kunstwerk in het museum te wachten staat. Ontwrichting of *displacement* – zowel in ruimte als in tijd – of de onvermijdelijke vervreemding van zichzelf in het museum ligt aan de basis van hun betekenis. De *site-nonsites* bezitten hun eigen ‘gespannen tijdsverhouding.’ Ze negeren zowel in de *site* als in de *nonsite* elke authentieke presentie en vertoeven meteen in hun naleven. Dit verklaart waarom ze onmiddellijk probleemloos in het museum verblijven. Het naleven dat het museum hen garandeert, hebben ze zelf reeds geïnstalleerd. Bovendien bevestigen ze de hoedanigheid van het museum als ‘schouwplaats van vertrek.’ In de *site-nonsites* wordt niet het vertrek, maar het onophoudelijke verkeer tussen binnen en

MUSEUM

buiten aanschouwelijk gemaakt. Meermaals geeft Smithson te kennen dat reizen tegelijk een fundamenteel onderdeel van en een metafoor voor zijn artistieke praktijk vormt. Elke ervaring ketst van de objectmatige *nonsite* af en zet de toeschouwer (al dan niet mentaal) op weg naar de *site*: “(...) in my case, the piece is there in the Museum, abstract, and it's there to look at, but you're thrown off it. You are sort of spun out to the fringes of the site. The site is a place you can visit and it involves travel as an aspect too.”⁹¹

Smithson heeft zich nooit laten verleiden tot een avant-gardistisch pleidooi voor het slechten van de muren van het museum. Smithson laat die muren resoluut staan en gebruikt ze. Het museum blijft voor Smithson een ‘betekenisvolle plaats.’ Hij heeft het vooral niet begrepen op de disciplinaire structuur van het museum. Geregeld neemt hij de wijze waarop het museum de kunst en haar geschiedenis bewaart en vormgeeft op de korrel. In de korte maar briljante tekst *Some Void Thoughts on Museums* uit 1967 beschrijft Smithson een museumbezoek in bewoordingen die merkwaardig dicht aanleunen bij de georganiseerde, maar vreemde wanorde of “étrange désordre organisé” die Paul Valéry overviel bij zijn bezoek aan het Louvre:

Visiting a museum is a matter of going from void to void. Hallways lead the viewer to things once called ‘pictures’ and ‘statues.’ Anachronisms hang and portrude from every angle. Themes without meaning press on the eye. Multifarious nothings permute into false windows (frames) that open up onto a verity of blanks. Stale images cancel one's perception and deviate one's motivation. Blind and senseless, one continues wandering around the remains of Europe, only to end in that massive deception ‘the art history of the recent past.’ Brain drain leads to eye drain, as one's sight defines emptiness by blankness. Sightings fall like heavy objects from one's eyes. Sight becomes devoid of sense, or the sight is there, but the sense is unavailable.⁹²

MUSEUM

In tegenstelling tot Valéry betreurt Smithson geenszins de verloren plaats van de kunst. De “eye drain” bij Smithson situeert zich op een ander vlak dan de “visions mortes” bij Valéry.⁹³ Kunstwerken worden volgens Smithson in het museum herleid tot bestemmingsloze, stomme voorwerpen, omdat ze worden onderworpen aan een anachronistisch systeem.⁹⁴ Het disciplinaire kader en de ‘rationele categorieën’ van de kunstgeschiedenis en de kunsttheorie zijn hopeloos gedateerd: “Museums are tombs, and it looks like everything is turning into a museum. Painting, sculpture and architecture are finished, but the art habit continues. Art settles into a stupendous inertia. Silence supplies the dominant chord.”⁹⁵ Smithson ijvert voor een nieuw bewustzijn van de limieten én de mogelijkheden van het museum. In een gesprek met Allan Kaprow over ‘de inhoud van het museum’ uit 1967 hekelt hij musea die zich, vanuit een moedwillig ontkennen van hun eigen beperkingen, geroepen voelen tot allerlei transformaties op institutioneel en architecturaal vlak. Musea moeten hun ware aard niet loochenen. De vervreemding die kunstwerken er ondergaan kan niet worden verholpen door de ruimtes op allerlei manieren te (re)vitaliseren:

The museum tends to exclude any kind of life-forcing position. But it seems that now there's a tendency to try to liven things up in the museums, and that the whole idea of the museum seems to be tending more toward a kind of specialized entertainment. It's taking on more and more the aspects of a discotheque and less and less the aspects of art. So, I think that the best thing you can say about museums is that they really are nullifying in regard to action, and I think that this is one of their major virtues.⁹⁶

Het museum onderscheidt zich net van de buitenwereld in haar nutteloze leegte of ‘loosheid.’ En het is zeker niet aan de kunst om die leegte op te vullen, merkt Smithson verderop in het gesprek: “Installations should empty rooms, not fill

MUSEUM

them.”⁹⁷ Nog nadrukkelijker veroordeelt hij echter de wijze waarop musea deze drang tot verlevendiging doorschuiven naar architectuur:

The museums are being driven into a kind of paralyzed position, and I don't think they want to accept it, so they've made a myth out of action: they've made a myth out of excitement: and there's even a lot of talk about interesting spaces. They're creating exciting spaces and things like that. I never saw an exciting space. I don't know what a space is. Yet, I like the uselessness of the museum.⁹⁸

Architectuur kan niet redden wat er tijdens de operatie van het museum ‘verloren’ gaat. Integendeel, iedere presentatie wordt van binnenuit getekend door een ontwrichting die zit verankerd in de architectuur. In tegenstelling tot Valéry treurt Smithson allerm minst om het feit dat kunstwerken ‘verloren kinderen’ zijn. Integendeel, musea dienen dat verlies veeleer te bestendigen dan te verdoezelen. Smithson's schets *The Museum of the Void* uit 1967 toont een museum als een bodemloze tombe, een zwarte, gapende diepte.⁹⁹ In het gesprek met Kaprow uit Smithson zijn bewondering voor het ondergrondse museum dat Philip Johnson voor zijn privé-verzameling in Connecticut bouwde. De *nullity* of ‘loosheid’ van het museum krijgt geen spectaculaire en verheven vorm aangemeten, maar wordt uit de grond uitgespaard.¹⁰⁰

Nergens laat Smithson zich verleiden tot concrete uitspraken over de architecturale inrichting van de ruimtes waarin zijn werken moeten worden opgesteld. De enige plaats waar hij dit wel lijkt te doen, is op het einde van de tekst *Towards the Development of an Air Terminal Site* uit 1967. Nadat Smithson wijst op de architecturale connotatie van de klassieke schilderkunst – het schilderij als venster op de wereld – beschrijft hij vervolgens het belang van concrete ruimtes op de beeldhouwkunst:

MUSEUM

‘Sculpture,’ when not figurative, also is conditioned by architectural details. Floors, walls, windows, and ceilings delimit the bounds of interior sculpture. Many new works of sculpture gain scale by being installed in a vast room. The Jewish Museum and the Whitney Museum have such interiors. The rooms of these museums tend away from the intimate values of connoisseurship, toward a more public value. The walls of modern museums need not exist as walls, with diseased details near or on them. Instead, the artist could define the interior as a total network of surfaces and lines.¹⁰¹

In tegenstelling tot wat Jean-Marc Poinot beweert in het boek *Quand l'oeuvre a lieu* houdt Smithson hier geen Juddiaans pleidooi voor een uitgepuurde architectuur die de kunst tot haar recht doet komen.¹⁰² Integendeel, nadat Smithson – niet wars van enige ironie – opmerkt dat veel recente beeldhouwkunst is gebaat bij grootschalige ruimtes als die van het Jewish Museum of het Whitney Museum te New York, pleit hij plots voor een veel wijder begrip van de architecturale ruimte. De artistieke strategie van de “Site Selection Study in Terms of Art” die Smithson voor het eerst in *Towards the Development of an Air Terminal Site* aankondigt, vergt immers een passend architectuurbegrip. Hij doorbreekt de gangbare fixatie op het reële karakter van het museuminterieur – als zou een ruimte staan of vallen met haar details – en stelt dat kunstenaars de louter materiële benadering moeten overstijgen. Het museum is meer dan een samenstel van wanden; het is “een netwerk van oppervlakken en lijnen” of, met andere woorden, een ruimtelijke conditie. De axiomatische en formeel-pragmatische benadering van de ruimte bij minimal art vervalt binnen Smithson's discursief begrip van ruimte. Het concrete museuminterieur is slechts één punt binnen het virtuele netwerk dat de *site-nonsites* uitzetten. Aan dat interieur stelt een *site-nonsite* dan ook geen particuliere eisen. Een *site-nonsite* overstijgt het probleem van gepaste presentatiecondities. Een ervaring van een *site-nonsite* staat of valt met andere woorden niet met de concrete archi-

MUSEUM

tecturale ruimte, daar het 'object' van de *nonsite* slechts een 'onderdeel' is. Als 'geheel' vertoef een *site-nonsite* toch elders. Smithson koppelt het denken over kunstruimtes los van een letterlijke en louter formalistische benadering van de architectuur. Hij hecht weinig of geen belang aan formalistische voorschriften voor museumruimtes, maar gaat ermee om op betekenisniveau. Binnen de logica van de *site-nonsite* wordt de architectuur van een instituut begrepen als de materialisering van een grens tussen binnen en buiten. Die grens is geen letterlijke scheidingslijn maar een semantisch midden waarbinnen de kunst zich beweegt. Waar Buren dit inzicht telkens letterlijk tastbaar maakt in zijn werk, beschouwt Smithson het als een conditie zonder meer. Hij smeedt de differentie tussen binnen en buiten om tot een werkbaar concept.

MUSEUM

- 1 Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, p. 120. De geschriften van Smithson werden voor het eerst verzameld in 1979 door zijn vrouw Nancy Holt (*The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*). Het boek bevat een inleiding van Philip Leider, voormalig hoofdredacteur van *Artforum*, die een aantal van Smithsons artikels publiceerde, en werd vormgegeven door Sol LeWitt. Ik heb gebruik gemaakt van de uitgave uit 1996 (Jack Flam (red.), *Robert Smithson: The Collected Writings*), die is aangevuld met enkele cruciale essays die niet zijn opgenomen in de versie van 1979.
- 2 Robert Smithson stierf in 1973 op 35-jarige leeftijd in een vliegtuigcrash tijdens het fotograferen van de locatie voor een landsculptuur, het postuum gerealiseerde *Amarillo Ramp*.
- 3 [FIG.]: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah, 1970; in: Gilchrist & Lingwood (reds.), *Robert Smithson*, p. 133. Voor een beschrijving van het werk *Spiral Jetty* als het meest misbegrepen werk van Smithson, zie: Hobbs (red.), *Robert Smithson*, p. 192.
- 4 Smithson, *Conversation with Robert Smithson*, p. 262.
- 5 Smithson, *Towards the Development of an Air Terminal Site*, p. 59.
- 6 Smithson, *Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson*, p. 246.
- 7 Shapiro, *Earthwards*, p. 96.
- 8 Smithson, *The Establishment*, p. 99.
- 9 [FIG.]: Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, Nancy Holt (red.), 1979, cover.
- 10 Alloway, *Robert Smithson's Development*, p. 58.
- 11 Voor een overzicht van Smithsons bibliotheek en platencollectie, zie Gilchrist & Lingwood, *Robert Smithson*, pp. 246-267. Een gereviseerde en aangevulde lijst verscheen in de catalogus van *Robert Smithson Retrospective* (2004), voorafgegaan door een korte maar revelerende inleiding van Alexander Alberro (*The Catalogue of Robert Smithson's Library*, pp. 245-248). Alberro wijst op het eclectische karakter van de collectie die meer dan duizend volumes omvat, gaande van literatuur, filosofie, theater, sciencefiction tot wiskunde en wetenschap. Smithson heeft nochtans enkel middelbare school gelopen en kreeg geen opleiding aan een Ivy League college of universiteit, zoals zijn tijdgenoten

- Robert Morris, Carl Andre of Richard Serra. Toch had hij de nieuwsgierigheid en de capaciteit om zich in de meest uiteenlopende domeinen te verdiepen. Zijn belezenheid spreekt onophoudelijk uit zijn geschriften, waarin hij op kaleidoscopische wijze goochelt met zijn inzichten en ideeën. De rijkdom van Smithsons werk schuilt in zijn brede theoretische onderbouw, die op een lucide en vaak geestige wijze wordt uitgebuit en tentoongespreid.
- 12 Smithson, *A Sedimentation of the Mind*, p. 110. In de tekst *A Thing is a Hole in a Thing it is Not* uit 1968 gebruikt Smithson trouwens het beeld van het 'boren' als een nieuwe techniek voor de *earth artist* (p. 95): "Boring, if seen as a discrete step in the development of an entire site, has an esthetic value. It is an invisible hole. It could be defined by Carl Andre's motto – "A thing is a hole in a thing it is not." All language becomes an alphabet of sites. The boring, like other works, is becoming more and more important to artists. Pavement, holes, trenches, mounds, heaps, paths, ditches, roads, terraces, etc., all have an esthetic potential."
 - 13 Flam, *Reading Robert Smithson*, p. xviii.
 - 14 Shapiro, *Earthwards*, pp. 156–157.
 - 15 Smithson, *Language to be Looked at and/or Things to be Read*, p. 61. Onderaan de tekst verschijnt een later toegevoegde voetnoot van een uitspraak van Smithson uit 1972: "My sense of language is that it is matter and not ideas – i.e. 'printed matter.' R.S. June 2, 1972."
 - 16 [FIG.]: Robert Smithson, *A Heap of Language*, 1966; in: Gilchrist & Lingwood (reds.), *Robert Smithson*, p. 85.
 - 17 Smithson, *Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art*, p. 294.
 - 18 Voor een beschrijving van de tekstuele basis van de *Earth Works*, zie: Jones, *Machine in the Studio*, p. 318.
 - 19 Voor een korte beschrijving van de manier waarop Smithson door deze firma wordt geëngageerd, zie: Smithson, *Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art*, pp. 290–291.
 - 20 Smithson, *Towards the Development of an Air Terminal Site*, p. 56. Smithson benadrukt dat hij aan de discussies deelneemt als architect noch als ingenieur, maar simpelweg als kunstenaar. Meer nog, bin-

- nen de discussies worden de traditionele grenzen tussen de verschillende disciplines en competenties opgeheven en ingeruild voor een experimentele en onderzoeksmatige aanpak (p. 52): "The discussions do not operate on any presupposed notion of art, engineering or architecture. The problems disclose themselves, as we encounter them. Everything follows an exploratory path."
- 21 Smithson, *Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art*, p. 295.
 - 22 Smithson, *Towards the Development of an Air Terminal Site*, p. 59: "This would put an end to 'art history' as sole criterion. Art at the present is confined by a dated notion, namely 'art as a criticism of earlier art.' The myth of the Renaissance still conditions and infects much criticism with a mushy humanistic content. Re-birth myths should not be applied as 'meanings' to art. Criticism exists as language and nothing more. Usage precedes meaning. The 'meanings' derived from the world Renaissance, such as 'truth,' 'beauty,' and 'classic,' are diseased words and outmoded criteria. As one becomes aware of discrete usages, the syntax of esthetic communications discloses the relevant features of both 'building' and 'language.' Both are the raw materials of communications and based on chance – not historical preconceptions. Linguistic sense-data, not rational categories, are what we are investigating."
 - 23 Ibidem, p. 60. Zie tevens de niet-gepubliceerde tekst *Untitled (site data)*.
 - 24 Ibidem, p. 60.
 - 25 Ibidem, p. 56.
 - 26 Smithson, *A Sedimentation of the Mind*, pp. 101–102. Deze tekst vormt een van Smithsons belangrijkste en tegelijk meest complexe teksten. Smithson gaat er dieper in op de manier waarop hij taal en tekst beschouwt als een belangrijk medium om zijn werk met de wereld te verbinden. In deze meanderende tekst, die kan worden gelezen als een manifest voor de *Earth Art*, biedt Smithson een bijzonder uitgewerkte argumentatie ter verdediging van het werken in het buitengebied. De tekst verschijnt trouwens een maand voor de tentoonstelling *Earthworks* in de galerie Virginia Dwan, georganiseerd door Robert Smithson zelf.
 - 27 Ibidem, p. 107.
 - 28 Voor een historische duiding

MUSEUM

- van 'de tussenkomst van het atelier' verwijst ik naar het gelijknamige artikel van Frank Reijnders. Zie tevens Bättschmann, *The Artist in the Modern World*, pp. 93-108.
- 29 Buren, *Fonction de l'atelier*, p. 204.
- 30 Smithson, *Earth*, p. 185.
- 31 Shapiro, *Earthwards*, p. 56.
- 32 Hobbs, *Smithson's Unresolvable Dialectics*, p. 23. Zie ook: Prinz, *Art Discourse / Discourse in Art*, p. 80.
- 33 Smithson, *Degrees of Disorder*, p. 79.
- 34 Smithson, *A Sedimentation of the Mind*, p. 104.
- 35 Hobbs, *Robert Smithson. Verbeelders van non-ruimte*, p. 5.
- 36 Kay Larson (*Robert Smithson's Geological Rambles*, pp. 281-284) bestempelt de trips als *geological rambles* of geologische dwaaltochten.
- 37 [FIG.]: Robert Smithson, *The Bangor Quarry. Slate site in an uncontained condition before being contained in a Non-Site by Robert Smithson*, 1968. (foto Virginia Dwan); in: Holt (red.), *The Writings of Robert Smithson*, p. 82.
- 38 Smithson, *A Sedimentation of the Mind*, pp. 110-111.
- 39 Ibidem, p. 111.
- 40 [FIG.]: Robert Smithson, *A Nonsite, Franklin, New Jersey*, 1968; in: Gilchrist & Lingwood (reds.), *Robert Smithson*, p. 96.
- 41 In verschillende interviews heeft Smithson zijn werkwijze exhaustief toegelicht. Voor een van de meest lucide omschrijvingen, zie: het interview uit 1969 van Patsy Norvell met Robert Smithson (*Robert Smithson. June 20, 1969*).
- 42 De tentoonstelling liep van 5 tot 30 oktober 1968. Deze tentoonstelling, die men beschouwt als de eerste manifestatie van de beweging die men later als *land of earth art* is gaan catalogeren, bevat het werk van veertien kunstenaars, waaronder Michael Heizer, Dennis Oppenheim en Robert Smithson, maar ook Walter De Maria, Carl Andre en Robert Morris, Claes Oldenburg, Herbert Bayer, Stephen Kaltenbach en Soll LeWitt. Opvallend aan de tentoonstelling is dat het gros van de tentoongestelde werken inderdaad bestaat uit fotografische reproducties van werken die ofwel op afgelegen locaties zijn gerealiseerd dan wel zijn afgebroken: een ruimte gevuld met aarde en lijntekeningen van een mijl lang in de woestijn van Walter De Maria; ringen uitgesneden in een korenveld

MUSEUM

- door Dennis Oppenheim; een lijn van houten blokken van Carl Andre; verschillende grachten gedolven in het bos van Michael Heizer. Smithson presenteert zijn eerste *site-non-site* werk, genaamd *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey (Winter 1968)*. Voor een bespreking van de tentoonstelling in relatie tot het werk van Smithson, zie o.m.: Wallis, *Survey*.
- 43 Robert Smithson, *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey (Winter 1968)*, zoals geciteerd in: Hobbs (red.), *Robert Smithson: Sculpture*, p. 104.
- 44 Voor een grondige bespreking van het belang en de betekenis van het object in het oeuvre van Smithson, zie: Jones, *Machine in the Studio*, hoofdstuk V: "Smithson's work may not have been all objects, but neither was it all talk or all action. The objects were the result of peripatetic actions, which in turn got represented in the talk, and the talk in turn mapped out the goals of the peripatetic and the significance of the objects (and these trajectories could be scrambled or reversed). But the presence of objects in the cluster was crucial. The totem, the fetish, the idol, and the icon must all exist; belief alone does not suffice to attract and mobilize desire." Smithson (*Robert Smithson. June 20, 1969*, p. 131) heeft zelf ook steeds de materialisering van zijn ideeën onderstreept en heeft vaak uitgehaald naar de idealisering die binnen de conceptuele kunst zou plaatsvinden: "I think that conceptual art which depends completely on written data is only half the story; it only deals with the mind and it has to deal with the material too. Sometimes it is nothing more than a gesture. I find a lot of that written work fascinating. I do a lot of it myself, but only as one side of my work. My work is impure: it is clogged with matter. I'm for a weighty, ponderous art. There is no escape from matter. There is no escape from the physical nor is there any escape from the mind. The two are in constant collision of course. You might say that my work is like an artistic disaster. It is a quiet catastrophe of mind and matter."
- 45 Smithson, *A Provisional Theory of Non-Sites*, p. 364. Voor een bespreking van het 'venster' in het werk van Robert Smithson, zie: Linder, *Sitely Windows*.
- 46 Smithson, *A Provisional Theory of Non-Sites*, p. 364.
- 47 Smithson, *Robert Smithson. June*

MUSEUM

- 20, 1969, p. 126.
- 48 Smithson, *A Provisional Theory of Non-Sites*, p. 364.
- 49 Ibidem, p. 364.
- 50 Ibidem, p. 364.
- 51 Alloway, *Robert Smithson's Development*, p. 58.
- 52 Smithson, *A Sedimentation of the Mind*, p. 111.
- 53 Smithson, *Robert Smithson. June 20, 1969*, pp. 126-127.
- 54 Drucker, *Introduction*, p. xv.
- 55 Shapiro, *Earthwards*, p. 72.
- 56 Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 38.
- 57 Smithson, *Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson*, p. 250.
- 58 Smithson, *The Cryosphere*, p. 38.
- 59 Smithson, *The Spiral Jetty*, p. 153 (noot 1).
- 60 Hobbs, *Smithson's Unresolvable Dialectics*, p. 20.
- 61 Smithson, *Robert Smithson. June 20, 1969*, p. 127.
- 62 [FIG.]: Robert Smithson, *First Mirror Displacement*, Yucatan, Mexico, 1969; in: Gilchrist & Lingwood (reds.), *Robert Smithson*, p. 110.
- 63 Shapiro, *Earthwards*, p. 98.
- 64 Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in Yucatan*, pp. 132-133.
- 65 Smithson, *Earth*, p. 178.
- 66 Smithson, *Interview with Robert Smithson*, p. 240.
- 67 Smithson, *Cultural Confinement*, p. 39.
- 68 Gilchrist, *The Wreck of Former Boundaries*, p. 277.
- 69 Ibidem, p. 275.
- 70 Smithson, *The Artist as Site-Seer*, pp. 342-343: "To talk constantly 'about seeing' is a linguistic problem not a visual problem. All abstract concepts are *blind*, because they do not refer back to anything that has already been seen. The 'visual' has its origin in the enigma of blind order – which is in a word, *language*. Art that depends only on the retina of the eye, is cut from this reservoir or paradigm of memory. When art and memory combine, we become aware of the *syntax* of communication." Smithson overstelt deze tekst bovendien met voetnoten, welgeteld één per zin. Die voetnoten bieden vaak overbodige en irrelevante informatie. Smithson parodieert hier niet alleen de klassieke academische schrijfstijl, maar schudt ook de klassieke tegenstelling tussen hoofdttekst en bemerkingen, tussen centrum en periferie door elkaar.
- 71 Jones, *Machine in the Studio*, p. 367. Jones benadrukt niettemin het belang van de 'materialisatie' van het werk, het feit dat het ooit is 'gemaakt' en niet in een louter conceptueel stadium is blijven steken: "it is a

MUSEUM

- crucial aspect of that discursive experience that *we believe Spiral Jetty to have existed, to have been made (...)*"
- 72 Smithson, *The Spiral Jetty*, p. 153 (noot 1); Owens, *Earthwords*, p. 122.
- 73 Dit argument wordt vaak gehanteerd om de geschriften van kunstenaars te herleiden tot een secundaire, afgeleide versie van 'het werk zelf.' Deze stelling kan, zoals Craig Owens in het essay *Earthwords* (p. 125) stelt, worden begrepen als een symptoom van een modernistisch ingestelde esthetica, en dan meer bepaald van de drang om kunstenaars op te sluiten binnen de scherp afgelijnde grenzen van een esthetische discipline.
- 74 Buren, *Mise en garde*, p. 87; Owens, *Earthwords*, p. 128.
- 75 Meyer, *The Functional Site*, p. 30.
- 76 Smithson & Kaprow, *What is a Museum? (1967)*, TCW, pp. 48-49.
- 77 De Duve, *Ex Situ*, p. 39.
- 78 Smithson, *Robert Smithson. June 20, 1969*, p. 126.
- 79 Hobbs, *Smithson's Unresolvable Dialectics*, pp. 22-23. Smithson heeft nooit een marginale positie gecultiveerd. Dit blijkt bijvoorbeeld uit een opmerkelijke beschrijving van de Deen Erik Thygesen (zoals geciteerd in: Petersen, *Europe / Site - the Museum / Nonsite*, p. 80), die samen met Stig Brøgger in 1969 de West Village loft van Smithson bezoekt om met hem over de Deense vertaling van enkele van zijn teksten te spreken: "I'm damned disappointed. First, he lives much too nicely for a 'difficult avant-garde theoretician.' It all looks very petit bourgeois ... Then there are mirrors in the ceiling and in the tables and the walls, it's irritating and somehow perverted, whereas the loo is one big mirror, which is quite fun. And little piles of stones everywhere and heaps of photos of stones in other places. Usually Smithson with stones." Volgens Pincus-Witten (*Gordon Matta-Clark*, pp. 10-16) bekleedde de groep rond Smithson, in vergelijking met de groep rond Gordon Matta-Clark, een aparte plaats in de New Yorkse kunstscene: "Smithson was part of an intellectually denser group of obdurate conviction, the epistemologists. (...) Smithson was seen as central to a small, hermetic, somewhat arcane group, rather a clique, jealous of its prestige and prerequisites – not to mention it's succes at the time in the market place." Volgens

MUSEUM

Johanna Drucker (*Introduction*, p. xvi) is dit ook de reden waarom Smithson probleemloos met rijke mecenasen als Dwan omging: “He involved himself with and sought support from major art patrons and institutions and, far from being the loner and isolated heroic figure of modernist imagination, was a well-concerned and sophisticated manipulator of the networks essential to his artistic achievements.”

- 80 Smithson & Kaprow, *What is a Museum?*, p. 47.
- 81 Smithson, *Smithson's Non-site Sights*, p. 175.
- 82 Smithson, *Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson*, p. 242.
- 83 Ibidem, pp. 244-245.
- 84 Smithson heeft in zijn carrière slechts twee belangrijke tentoonstellingen geweigerd. In 1969 weigert hij deel uit te maken van de Amerikaanse selectie voor de biënnale van Sao Paulo met als thema *Art and New Technology*. Smithson weigert omdat hij zich niet met het thema kan verzoenen. In een brief aan Gyorgy Kepes (zoals geciteerd in: Boym (red.), *Robert Smithson Retrospective*, p. 14.) schrijft hij: “To celebrate the power of technology through art strikes

me as a sad parody of NASA. I do not share the confidence of the astronauts. The rationalism and logic of the engineer is too self-assured. Art aping science turns into cultural malaise. The righteousness of ‘team spirit’ is no solution for art.”

In 1972 weigert Smithson tevens deel te nemen aan de Documenta 5 in Kassel, die wordt geleid door Harald Szeemann. Smithson levert enkel een bijdrage aan de catalogoog met een tekst getiteld *Cultural Confinement*, die later in dat jaar ook zal verschijnen in *Artforum*. Smithson reageert hier niet zozeer op het feit dat een tentoonstelling geen geëigend kader zou vormen, maar vooral op de wijze waarop een curator de macht in handen neemt en aldus de kunstenaars zelf elke mogelijkheid ontnemt om een eigen kritische positie te ontwikkelen ten opzichte van het systeem: “Cultural confinement takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking the artist to set his limits. (...)”

- 85 Shapiro, *Earthwards*, p. 49.
- 86 Smithson, *Conversation with Robert Smithson*, p. 264. Vooraan in datzelfde interview (p. 262) stelt Smithson tevens:

MUSEUM

“I’m not really discontented. I’m just interested in exploring the apparatus I’m being threatened through (...)”

- 87 Smithson, *Robert Smithson. June 20, 1969*, p. 132.
- 88 Alloway, *Sites / Nonsites*, p. 45.
- 89 Smithson, *Robert Smithson. June 20, 1969*, p. 131.
- 90 Hobbs, *Robert Smithson. Verbeelder van non-ruimte*, p. 9.
- 91 Smithson, *Earth*, p. 181.
- 92 Smithson, *Some Void Thoughts on Museums*, pp. 41-42.
- 93 Valéry, *Le problème des musées*, p. 1290.
- 94 Smithson & Kaprow, *What is a Museum?*, pp. 48-49: “Actually, our older museums are full of fragments, bits and pieces of European art. They were ripped out of total artistic structures, given a whole new classification and then categorized. The categorizing of art into painting, architecture and sculpture seems to be one of the most unfortunate things that took place. Now all these categories are splintering into more and more categories, and it’s like an interminable avalanche of categories. You have about forty different kinds of formalism and about a hundred different kinds of expressionism.”
- 95 Smithson, *Some Void Thoughts on Museums*, p. 42.

- 96 Smithson & Kaprow, *What is a Museum?*, pp. 43-44.
- 97 Smithson & Kaprow, *What is a Museum?*, p. 44.
- 98 Ibidem, pp. 48-49.
- 99 [FIG.]: Robert Smithson, *The Museum of the Void*, 1969; in: Gilchrist & Lingwood (reds.), *Robert Smithson*, p. 63.
- 100 Ibidem, pp. 45-46.
- 101 Smithson, *Towards the Development of an Air Terminal Site*, p. 60.
- 102 Poinot, *Quand l’oeuvre a lieu*, p. 94 & noot 13.

MUSEUM

hoofdstuk 6

Gordon Matta-Clark en alternatieve ruimtes van openbaarheid

Alternatieve ruimtes: *The Alternative Spaces Movement, SoHo New York*

Food was born out of the hunger for change and the excitement of experimentation. In a decade where avant garde dance was saying, 'Take us off the precious proscenium stage,' sculpture was saying, 'Get us out of the pristine white-walled galleries.' While artists in general were saying, 'Let us live and work in some space (i.e. lofts),' some of us were saying, 'let's have some food!' In other words ... change was needed. Different space, different stimulation, different food.

— Caroline Goodden¹

Aan het einde van de jaren 1960 vormt SoHo, het oude textieldistrict ten zuiden van Houston Street nog een van de weinige wijken van Manhattan waar kunstenaars een grootschalige werkruimte kunnen betrekken aan een lage huurprijs.² Het avontuurlijke leven in de lofts – tot 1964 was het verblijf illegaal vanwege een zoneringswet – en de concentratie aan artistieke energie resulteren op korte tijd in een

MUSEUM

actieve kunstenaarsgemeenschap die haar territorium afbakt en een eigen publiek aanmaakt.³ Dit gebeurt ten dele uit noodzaak. Slechts weinig kunstenaars kunnen met hun werk – dat grootschalig, vormloos, conceptueel of theatraal is – terecht in het besloten circuit van musea en commerciële galeries rond 57th Street en Madison Avenue in Uptown New York. De weinige galeries die zich aan het einde van de jaren 1960 in SoHo vestigen, waaronder pionierster Paula Cooper in 1968 en kort daarop Richard Feigen, O.K. Harris en Max Hutchinson, kunnen niet voldoen aan de vraag naar tentoonstellingen van de immer groeiende kunstenaarspopulatie.⁴ Bovendien sluit Park Place, een van de weinige door kunstenaars gerunde tentoonstellingsruimtes, in 1967 de deuren wegens het einde van haar huurcontract. In *Art in America* meldt Barbara Rose met enige ontgoocheling dat kunstenaars hiermee werden beroofd van “the only space in which they could show work they believed in, rather than work chosen by curators or dealers.”⁵ Om hun werk toch een publiek platform te geven, nemen een paar kunstenaars het heft in handen. Ze creëren een ‘alternatief’ circuit van performance- en tentoonstellingsruimtes zoals Gain Ground, Apple, 98 Greene Street, 112 Greene Street Workshop, 10 Bleecker Street, Idea Warehouse en 3 Mercer. Samen met Franklin Furnace Archive, Inc., een verdeler van kunstenaarsboeken, en met de tijdschriften *Avalanche* en *Art-Rite* vormen deze plekken een zelfonderhoudend en coöperatief netwerk, dat een alternatieve context biedt voor het geijkte tentoonstellingscircuit en dat beter bekend staat als *The Alternative Spaces Movement*.⁶ Vandaag behoren deze ruimtes en initiatieven tot de folklore van het artistieke SoHo, maar in het begin van de jaren 1970 vormen ze een vitaal platform voor heel wat jonge kunstenaars, gaande van Vito Acconci, Mark di Suvero, Richard Nonas, Mel Bochner, Carl Andre, Alice Aycock, Louise Bourgeois, Dan Graham, Dennis Oppenheim en Gordon Matta-Clark over dansers als Steve Paxton, Trisha Brown en Yvonne Rainer tot muzikanten en componisten als Ornette Coleman, John Cage en Philip Glass.

MUSEUM

Het initiatief dat vaak als de voorloper van de *Alternative Spaces Movement* wordt gezien, is de tentoonstelling *10 Downtown*.⁷ Gedurende drie weekends van de maanden april en mei 1968 stellen tien in SoHo residerende en werkende kunstenaars, waaronder Leon Golub en Julius Tobias, hun atelier open voor het publiek.⁸ Dit gebeurt zonder inmenging van een galerie of curator. In een publicatie naar aanleiding van het tienjarig jubileum van het initiatief, wijst Lawrence Alloway op de drieledige motivatie voor deze onderneming: “[the] artists’ desire for self-determination and a predisposing social shift in the art world [and the] dissatisfaction with the gallery and museum exhibition system.”⁹ Kunstenaars weigeren nog langer te wachten op de beslissing van museumverantwoordelijken of galeriehouders om hun werk openbaar te maken en ze gaan zelf tot actie over. Deze initieel pragmatische overwegingen zorgen er volgens Gregory Battcock voor dat het werk van de deelnemende kunstenaars van *10 Downtown* niet onder een artistieke of stilistische noemer te vatten valt: “All the artists relate to one another only in the sense that they are professional, they are artists, and they live in New York.” Het project kent geen gemeenschappelijke ideologie. De kunstenaars delen alleen het verlangen naar bekendheid voor hun eigen werk en de bijhorende drang naar een alternatief voor de geijkte tentoonstellingsprocedures: “This project represents a desire on the part of the artists to avoid the formalistic procedure, or perhaps the ritual, of the uptown gallery and museum showing.”¹⁰ Ook Amy Golding beschouwt het bereiken van een eigen publiek en het omzeilen van de traditionele bemiddeling die gepaard gaat met de artistieke openbaarheid als de twee belangrijkste bekommernissen van *10 Downtown*:

For the most part, money is not the big issue. Sales are not the motive for this show. It is not the gallery’s commission that the artists covet, but its monopoly on the audience. (...) Every exhibition embodies a claim to an audience. By opening their studios, these artists are making an unmediated claim.¹¹

MUSEUM

Het wekt niettemin verwondering dat de kunstenaars van *10 Downtown* de operatie van het publiek maken van hun studio weinig of niet thematiseren.¹² Het werk van de kunstenaars van *10 Downtown* verschilt bij nader inzien weinig van de gangbare kunstproductie. Het valt in principe probleemloos in een galeriecontext te presenteren. Zo vertoont Leon Golub *Gigantomachies*, een serie schilderijen met naakte strijders die aansluit bij de expressionistische, figuratieve traditie. Julius Tobias presenteert drie minimalistische balken in een kleine, losstaande *white cube* in zijn studio. Bernard Aptekar toont een bij pop art aanleunende groep van grote in staalplaat uitgesneden cartoonfiguren, terwijl William Creston een eveneens aan pop art refererende reeks schilderijen van wasbakken en deuren presenteert. De kunstenaar Bob Wiegand merkt zelfs op dat het initiatief toelaat om de kunstwerken in hun 'natuurlijke omgeving' te presenteren. Een studiopresentatie biedt een bijzondere combinatie van intimiteit en zelfbeschikking: "it puts the artist in control, where he should be."¹³ De enige uitzondering vormt wellicht het werk van Charles Ginnever. In zijn studio van ongeveer 10 op 7 meter staat één grote staalsculptuur. Ginnever, die voorheen verbonden was met Park Place, stelt dat hij samen met zijn werk de galeriecontext is 'ontgroeid': "Not only have I scaled myself out of a gallery, I've conceived myself out of one. These things look better outside."¹⁴

In de vierdelige artikelenreeks *The Politicalization of the Avant-Garde* bestempelt Therese Schwartz het initiatief *10 Downtown* als een belangrijke voorloper in de zoektocht naar gemeenschappelijke formats die het kunstcircuit kortsluiten: "Each artist felt strong enough to stand alone, yet needed the support of other artists in the cumbersome but necessary business of finding an audience."¹⁵ Het initiatief past binnen het uitgesproken artistiek en politiek activisme dat het complexe maatschappelijke klimaat van het einde van de jaren 1960 kenmerkt. Bevrijdingsbewegingen zoals *Black Power*, het feminisme en de *Gay Rights Movement*, maar ook de politieke onrust omtrent de Vietnamoorlog hebben repercussies op

MUSEUM

de artistieke gemeenschap.¹⁶ Kunstenaars als Hans Haacke of Nancy Spero maken niet alleen politiek getint werk, maar ondernemen ook concrete actie. Zo start Hans Haacke samen met onder meer Carl Andre en critica Lucy Lippard de *Art Workers Coalition* (AWC), een groep die ijvert voor algemene rechten voor kunstenaars en die protesteert tegen de oorlogspolitiek van de Amerikaanse regering in Vietnam. Uit de AWC groeit *Women Artists in Revolution* (WAR), dat ijvert voor de waardering van vrouwelijke kunstenaars. In 1971 beginnen Barbara Zucker, Susan Williams, Mary Grigoriadis, Dotty Attie, Maude Boltz en Nancy Spero in New York het initiatief *Artists In Residence* (AIR), een tentoonstellingsruimte die alleen open staat voor het werk van vrouwen.¹⁷ Via protestacties, stakingen en controversiële performances reageren kunstenaars tegen het politieke profiel, het conventionele beleid – wat Lawrence Alloway bestempelt als "establishment policies" – en het gebrek aan inspraak van kunstenaars in de grote musea als het Museum of Modern Art, het Whitney Museum of American Art of het Metropolitan Museum of Art.¹⁸ Zo gooien leden van een andere activistische groepering, de *Guerilla Art Action Group* (GAAG), opgericht in 1969, geld op de trappen van het Metropolitan en dweilen ze de vloer in het Whitney. De meest ophefmakende performance is het fictieve bloedbad (met runderbloed) dat ze aanrichten in de lobby van het MoMA.¹⁹

Naast de vaak urgente nood van minderheidsgroepen tot erkenning, vormt de drang naar experiment de doorslaggevende drijfveer in de latere ontwikkeling van de *Alternative Spaces Movement*. De nieuwe ruimtes die aan het einde van de jaren 1960 ontstaan, vormen een reactie op de radicale gedaantewisseling die de kunstproductie op dat moment ondergaat.²⁰ Veel kunstenaars schakelen van de glamoureuze en marktgevoelige kunst van het voorbije decennium over op antiobjectmatige en zelfs anticommerciële strategieën. Schilder- en beeldhouwkunst worden ingeruild voor nieuwe media zoals video, installatie en performance. Deze nieuwe kunstvormen maken zich niet alleen los van de studio, maar

MUSEUM

doen ook het atelier als unieke plaats van productie verdampen. Kunstenaars maken ‘werk,’ ze gaan ‘ergens’ aan de slag. Veel kunst is procesmatig of *site-specific*, waarbij materialen, concepten en acties met de plaats van interventie worden verbonden. Vaak zijn werken interactief, spontaan, improvisatorisch, *open-ended*, collaboratief en tijdelijk, met alleen nog fotografische documentatie als resultaat van of herinnering aan de ‘gebeurtenis.’ Deze – op zowel esthetisch als conceptueel vlak – drastische transformaties in de artistieke productie hebben een belangrijke invloed op de presentatie van de kunst, zoals Kay Larson terecht aangeeft:

As art has expanded its own definitions in the 70’s, it has forced artshowing to do the same. The response has been the rise of something that may provide the most promising exercise in artists’ self determination since Kurt Schwitters built his own Merzbau to harbor his artjunk, or since Duchamp decided to play chess – the noncommercial, bare-walled, ripped-out ‘alternative space,’ run by artists for artists, and designed to be at least philosophically if not materially sympathetic to the needs of post-studio art.²¹

De *Alternative Spaces* putten hun bestaansrecht niet alleen uit het feit dat kunstenaars niet aan de bak komen, maar tevens uit hun drang om de grenzen van het traditionele kunstcircuit te overschrijden. Kunstenaars onttrekken zich moedwillig aan de klassieke artistieke categorieën om hun werk zowel fysiek als politiek ‘buiten’ het institutionele kader van de studio, de galerie en het museum te plaatsen. Een dergelijke attitude impliceert niet alleen een afwijzing van de typische museum- of galeriekunst, maar ook een negatie van de mercantiele en tentoonstellingsgerichte mentaliteit van de kunstwereld. De opkomst van de *Alternative Spaces*, zo herinnert Jacki Apple zich, staat in directe relatie tot de vorm en de inhoud van het werk dat er ‘plaatsvindt’:

MUSEUM

Beyond the diversity of styles, content, sensibilities, and ideological positions of the individual artists, the collective art activities that took place were characterized by a shared attitude of experimentation, immediacy, and urgency – the process of making work being the primary concern. Accompanying was the desire to ‘break out of the frame,’ to extend the boundaries and definitions of what was considered art, and to inevitably alter the established structure of the art world itself. Galleries and museums could not and did not recognize and accommodate this kind of work. In response (...) artists out of necessity created and took control of their own contexts. It was a brief, yet highly productive time in which they experienced a sense of both their individual autonomy and their power as a group.²²

Kunstenaars beseffen dat ze het tentoonstellingsproces kunnen personaliseren, beïnvloeden, dirigeren en hervormen naar hun eigen noden en eisen. De algemene ontevredenheid over de traditionele en conventionele aanpak van musea en galleries zet hen ertoe aan om zelf ruimtes te ontwikkelen die fundamenteel verschillen van de bestaande culturele instellingen. Zo brengen ze het tentoonstellen meer op een lijn met de kunst zelf.²³ En vreemd genoeg is het, zoals Sandy Nairne opmerkt, vaak duidelijker wat die ruimtes niet willen zijn dat wat ze wel willen zijn:

The new spaces colonized by artists, the ‘alternate spaces,’ were not created as museums with collections, nor as commercial galleries as such, nor as spaces run by collectors or lovers of art (as in the German Kunstverein), nor as institutes of contemporary art, nor as city-sponsored Kunsthallen, nor as the spaces controlled by traditional art societies.²⁴

Terwijl de kunstenaars binnen *10 Downtown* het atelier als publiek platform voor hun eigen werk hanteren, gaan enkele

MUSEUM

kunstenaars kort daarna een stap verder. Ze nodigen systematisch andere kunstenaars uit om werk te maken en tentoon te stellen in hun eigen studio. Zo doopt kunstenaar en dichter Robert Newman de studio van de bevriende kunstenaar Naomi Dash op 246 West 80th street om tot Gain Ground, een artistiek forum voor verbale en visuele uitwisseling:

I particularly wanted to provide a spatial arena for some of my poet friends who were coming into new dimensions or actions, verbal/visual, intermedia, or whatever. I wanted to obtain a wide-open, experimental presentation field in a traditional gallery format. (...) It was open to any nonobjective installation concept. We would have nothing to sell but intelligence (...).²⁵

De eerste tentoonstelling, genaamd *Bookwork Art, Objects Made by Poets, Word Art, and Poet Visions* zet de toon. Enkele kunstenaars, waaronder Vito Acconci, Eleanor Antin, Michael Benedikt, Dan Graham en John Perrault presenteren ‘concrete poëzie’ of objecten op basis van woorden. Gain Ground staat ook open voor experimenten op vlak van performance. In januari 1970 voert Vito Acconci het werk *Room Piece (activity/room situation)* uit.²⁶ Gedurende de drie weekends van de show verhuist hij de volledige inboedel van een kamer van zijn appartement op Christopher Street tachtig blokken verder naar Gain Ground. Dit proces wordt gedocumenteerd via foto’s en aantekeningen, die vervolgens in de ruimte worden gepresenteerd. De tentoonstellingsruimte fungeert slechts als intermediaire ruimte of als “exchange-point.” Ze maakt de operatie van de verhuis ‘publiek’: “I was thinking of gallery space not as exhibition area (a place for a perceiver) but as transaction area (a place for an agent).”²⁷ De ‘verplaatsing’ van Acconci in de stad met het openbaar vervoer of te voet vormt de kern en de inzet van het werk. In de tentoonstellingsruimte presenteert Acconci niet langer een kunstobject, maar slechts de middelen en het verslag – het residu – van de onderneming.²⁸

MUSEUM

Initieel bestaat het publiek van de performances en activiteiten in *Alternative Spaces* enkel uit kunstenaars. De artistieke uitwisseling vindt men even belangrijk als de aanwezigheid van een publiek.²⁹ Een van die plaatsen van artistieke interactie is Apple op 161 West 23rd Street. De oprichter ervan, kunstenaar Billy Apple, verandert zijn atelier in een ruimte waar de nadruk ligt op discursief en collaboratief werk, op uitwisseling tussen kunstenaars en publiek:

(...) I would like to expand the concept of Group Activities: an open ended situation of interaction between an unknown number of people. The idea is to continue a necessary alternative within the art context: an open, evolving situation concerned with the exchange of ideas, concepts, experiences, attitudes, perceptions, verbal and non-verbal communication. A meeting place.³⁰

In Apple worden regelmatig activiteiten georganiseerd waarbij meerdere kunstenaars tegelijk zijn betrokken. Zo ‘performen’ Davi Det Thompson en Jacki Apple, David Troy en Muir Messinger in 1972 het werk *Whisper/Writing*. Thompson zit in een zetel op een tapijt in het midden van de ruimte en fluistert en schrijft zijn gewaarwordingen op. Voor de duur van de situatie worden de overige performers gevraagd te luisteren, hun ervaringen op te schrijven en te spreken tot de persoon in de zetel. In een daaropvolgende reeks performances, *Activity Exchanges* genaamd, voeren zes kunstenaars (Mac Adams, Jacki Apple, Geoff Hendricks, Davi Det Thompson, David Troy en Jerry Vis) het geschreven voorstel van een andere kunstenaar uit. Elk is vrij om het voorstel daarbij volgens eigen interpretatie te veranderen, uit te breiden en te personaliseren.³¹

De benamingen van de ruimtes Gain Ground en Apple geven aan dat de eerste *Alternative Spaces* het woord *gallery* moedwillig achterwege laten. Men wil koste wat het kost elke traditonele of formele invulling vermijden en evenmin het gedrag

MUSEUM

van de kunstenaars en het publiek determineren, laat staan dat het verhandelen van kunst een prioriteit zou vormen. Vaak is de enige bekommernis, zoals de initiatiefnemers van 55 Mercer aangeven, het aanmaken en het voorzien van 'ruimte': "We don't want to call ourselves a gallery. (...) We don't have a dealer, nor a director and no razzmatass facade. We have only a space to show our work."³² Kunstenaars kiezen voor interactie, communicatie en performance en transformeren de studio van een plaats van private, individuele artistieke creatie in een publiek platform, een scène voor performatieve en collaboratieve activiteiten.³³

Wanneer de verzamelaars Holly en Horace Solomon de ruimte 98 Greene Street starten, hebben ze een vergelijkbare motivatie. Na jarenlang collectioneren komen ze tot het besef dat een private verzameling geen gepaste betrokkenheid tot de actuele kunst inhoudt en ze besluiten hun engagement radicaal te wijzigen. De Solomons hebben een achtergrond in experimenteel theater en op basis van talrijke vriendschappen met in SoHo residerende kunstenaars, dichters en dansers openen ze in december 1969 het gelijkvloers van hun loft op Greene Street. In een gesprek met Jacki Apple uit 1981 wijst Holly Solomon op hun wil en bereidheid om de kunstenaars concreet van dienst te zijn. Daarom willen ze hen een publiek platform aanbieden waarop ze 'aan de slag' kunnen gaan:

When I openend the space at 98 Greene Street at the end of 1969 I was a theater person who collected art. The theater no longer interested me, and I felt that it was about time I did something that I could do. It was a step in my growing up being responsible (...). The intention of the space was to allow artists and poets and performers to do their work, and have it be seen. The space was given to them and they could do with it what they wanted (...).³⁴

Vanaf het begin fungeert de loft van de Solomons als een mengvorm tussen studio, tentoonstellingsruimte en *bühne*.

MUSEUM

98 Greene Street wordt gedacht als een ruimte van actieve kunstproductie en -receptie die resoluut de kunstenaars toebehoort. "[I]t was *their* space," benadrukt Holly Solomon. Het grote verschil met de voorgaande ruimtes is echter dat 98 Greene Street geen privaat kunstenaarsatelier is dat in een publieke scène verandert. De ruimte van de Solomons is vanaf het begin een openbaar platform, een publieke werk- en schouwplaats voor experimenten op vlak van theater, kunst, performance, film of poëzie. 98 Greene Street richt zich op de artistieke 'handeling' of performance: het is een 'plaats van gebeuren.' Vergelijkbaar met ruimtes als 55 Mercer Street, 3 Mercer Street of 112 Greene Street Workshop, wordt ook in 98 Greene Street het woord *gallery* moedwillig vermeden en wordt enkel het adres van de ruimte gebruikt. Holly Solomon hecht alleen belang aan de plaatsbepaling van de ruimte en de locatie van het gebeuren: "I didn't want any name on it. That's why it was called 98 Greene Street – a location, a place (...)."³⁵ Niet het presenteren en verhandelen van kunst vormen de basisdoelstelling, maar wel het 'plaats maken' voor artistieke spontaneïteit en sociabiliteit:

I wanted to create a place where there could be communication between people, between artists, poets, filmmakers, actors – an atmosphere where people could socialize and make friends, and create work and share it (...). It was quite spontaneous on purpose – no particular schedule – an atmosphere of immediacy. Galleries and museums must plan ahead. At 98 Greene Street the artists created what happened (...). They did a piece, brought their friends. The quality and spirit of the place was in this spontaneity.³⁶

Op 25 december 1969 opent 98 Greene Street meteen met een activiteit waarbij een sociaal met een artistiek gebeuren wordt gecombineerd. Naar aanleiding van de verjaardag van de bevriende kunstenaar Alan Saret organiseren de Solomons een feest waarop kunstenaar Gordon Matta-Clark de performance *Christmas Piece* uitvoert. Aan het plafond van

MUSEUM

de verduisterde loft hangen drie spots die een kerstboom, een bos hulst en een bloeiende fruitboom verlichten. Welgeteld honderd stoelen staan gerangschikt tegen de achterste wand. Elke gast die binnenkomt, wordt gevraagd een stoel te nemen, zodat naargelang de avond vordert duidelijk wordt hoeveel gasten er precies aanwezig zijn.³⁷ 98 Greene Street fungeert in eerste instantie als een platform voor de artistieke vriendenkring van de Solomons. Horace en Holly Solomon begrijpen het 'alternatief' karakter van 98 Greene Street niet onmiddellijk in termen van politiek maar van urgentie. Ze trachten tegemoet te komen aan de dringende nood aan een geëigend en publiek platform voor de kunstproductie van hun vrienden en kennissen in SoHo. Holly Solomon beklemtoont dat ze zich nooit tegen het klassieke kunstcircuit hebben afgezet, maar louter een specifieke, ontbrekende niche trachtten in te vullen: "I've never been against the notion of galleries and museums. For me 98 Greene Street was something that added to the system, allowed for work to happen that the organizations and institutions at that time couldn't or wouldn't do."³⁸

In september 1970 start Jeffrey Lew, een figuur die ook 98 Greene Street frequenteert, even verderop in de straat met 112 Greene Street Workshop, vaak afgekort tot 112. Nadat een bedrijfje van textielrecyclage vertrekt uit het loftgebouw waarvan Lew eigenaar is, stelt hij het gelijkvloers en de kelder open voor zijn artistieke vrienden en burens; een gebaar dat de danseres Caroline Goodden treffend omschrijft als een genereus geschenk aan de artistieke gemeenschap van SoHo: "[the artists] could do whatever they wanted to do, so in that way, it was a gift."³⁹ Lews loft is bovendien een uitzonderlijke ruimte, die door velen als *raw and funky* wordt omschreven.⁴⁰ Hij meet ongeveer 10 meter bij 33,5 meter, heeft een plafondhoogte van 4,9 meter en wordt opgedeeld door zeven Corinthische kolommen. Met de hulp van Alan Saret en Jennifer Bartlett organiseert Lew in oktober 1970 een eerste 'show.' Zonder enige vorm van artistieke of inhoudelijke selectie en zonder precieze openingsdatum gaan verschillende kunstenaars in de grootschalige loft aan de slag: "everybody just arrived. (...)

MUSEUM

They would just walk in and do it."⁴¹ Bovendien veranderen de kunstenaars gedurende de tentoonstelling regelmatig hun werk of halen ze een werk weg om er een volgend te installeren. Zo installeert George Trakas, die initieel niet bij de tentoonstelling betrokken is, maar geïnteresseerd raakt door de 'activiteiten' in 112 en vervolgens zichzelf uitnodigt, een sculptuur achteraan in de kelder.⁴² De sculptuur  bestaat uit staaldraad, een plankenstructuur en een staande glasplaat met daartegen een hoop zand. Dit alles wordt door een touw opgespannen en verbonden via een raam met een buitenmuur. Na een hevige regenbui krimpt het touw en valt de sculptuur in elkaar. Op uitnodiging van Lew maakt Trakas een tweede sculptuur. Daartoe maakt hij, zonder de toestemming van Lew en tot diens ontsteltenis, een grote opening tussen de kelder en het gelijkvloers. De resulterende sculptuur, door Trakas toepasselijk benoemd als *The Demolition Piece*, bestaat eveneens uit een combinatie van staaldraad, een houten stelling, glas en touw en verbindt de kelder met de gelijkvloerse ruimte.

Deze anarchistische mentaliteit wordt het handelsmerk van 112: "Showing at 112 was license to do anything you wanted."⁴³ Lews tentoonstellingsbeleid bestaat erin bekende naast onbekende kunstenaars in dezelfde ruimte te presenteren: "112 had no political interests. It was a free space where an artist could come in unknown, without a resume, and have a show."⁴⁴ Het meest opmerkelijke aspect van de eerste 'tentoonstelling' is dat de kunstenaars voor de volledige duur van de show het traditionele verschil tussen presentatie en productie radicaal opheffen. De nadruk ligt niet langer op het uiteindelijke product maar op het 'werk,' op de actie en de arbeid die daartoe noodzakelijk zijn. Dit blijkt uit een recensie van de eerste tentoonstelling door Peter Schjeldahl in *The New York Times*:

Not that the artists' acceptance of the funky ambience necessarily constitutes an anti-establishment statement, it reflects exactly the new art's esthetic (...). [The artists'] break with the recent tradition of formal-

MUSEUM

ism, with its insistence on the rationalized art 'object,' seems complete (...). [The work carries] the precise inference of an act: each piece in its fragile or tough simplicity bespeaks the physical activity or series of activities that went into making it (...).⁴⁵

112 Greene Street Workshop levert een radicale mengvorm tussen studio en tentoonstellingsruimte. Ze fungeert, zoals Robyn Brentano opmerkt, simultaan als werk- en schouwplaats: "it was just a place where artists went to work and look at work."⁴⁶ Het is niet alleen een ruimte waar wordt 'gewerkt,' maar een ruimte waar het proces van dat 'werk' als dusdanig ook wordt gepresenteerd en bekeken. De overlapping van productie en publieke presentatie maakt 112 in de ogen van Alan Saret tot "the prototype of the open-ended not-for-profit art-display-and-performance-space."⁴⁷ In een dubbelinterview met Saret en Lew in het tijdschrift *Avalanche* uit 1971, wijst Lew op het onderscheid tussen 112 en de paradigmatische ruimtes van de galerie én de studio:

- AS: How do you see Greene Street in the context of what's happening in the New York art world?
- JL: Somehow I feel separate from it. I've had my first gallery experiences with O.K. Harris, but I just don't have good feelings about it.
- AS: So you don't want to show at another New York gallery?
- JL: I wouldn't say that, it depends on the kind of work I'm doing. What I'm doing is really too large to be shown in galleries.
- AS: But the space at O.K. Harris is at least as large as Greene Street. Do you see your work as basically unexhibitable in a regular situation?
- JL: There's something crisp about it being done on the spot, in a space where you feel free to work.
- AS: Does the work shown at Greene Street evolve out of what is essentially a studio situation?
- JL: Yes, but it's more than that, it isn't canned. It is

MUSEUM

a space to work in, but it's not your studio because you don't live there. The artists responded to the situation because they picked out their own spots to work in. They went to dark corners of the basement, places I didn't think were going to be used.⁴⁸

Lew's motivatie voor de oprichting van 112 berust klaarblijkelijk, net als bij de kunstenaars van *10 Downtown* of Alan Saret en diens Spring Palace, op een zekere onvrede met de werking van commerciële galeriën. De schaal van zijn werk is een bijkomende reden. Wanneer Saret terecht repliceert dat de galeriën in SoHo ruimtes van een gelijkaardige grootte als 112 bezitten, maakt Lew een belangrijke nuance. Het gaat niet zozeer om het feit dat zijn werk in galeriën niet kan worden tentoongesteld, maar wel om het feit dat hem in galeriën niet de mogelijkheid wordt geboden om er 'aan de slag te gaan.' Lew maakt een radicaal onderscheid tussen de schouwplaats van een galerie en de werkplaats die hij beoogt. De ruimte van 112 bezit een zekere graad van frisheid en vrijheid die toelaat dat er ter plekke wordt gewerkt. Wanneer Alan Saret vraagt of dit te herleiden valt tot een studiosituatie maakt Lew een tweede belangrijke nuance. In 112 ontbreken de klassieke begrenzingen van een studio.⁴⁹ 112 *is* en *blijft* een presentatieruimte; het is geen studio die openbaar wordt gemaakt. 112 is apriori een 'publieke' ruimte: er wordt gewerkt, maar niet geleefd. Elke productie is er per definitie openbaar: het is een publieke workshop.⁵⁰ De ruimte is 24 uur op 24 open, zodat kunstenaars doorlopend werk kunnen installeren, presenteren en afbreken. De onafgebroken activiteit waartoe dit leidt, wordt door Lew beeldrijk vergeleken met een improvisatorische choreografie:

A piece would go up and a piece would come down and another piece would come in and some other pieces would stay and then finally those pieces would go and more pieces would come in. There was something very beautiful about that. It was like a dance floor

MUSEUM

where you get tapped on the shoulder and you're out. Then some person comes and starts dancing. That's the way it was.⁵¹

112 fungeert als een scène waarop aan de lopende band werk wordt aangemaakt, opgevoerd en afgevoerd. In de eerste jaren fungeert de ruimte trouwens niet alleen als tentoonstellingsruimte. Afhankelijk van de nood en de vraag wordt de ruimte ook gebruikt als atelier, dansstudio of repetitielokaal. 112 biedt een platform voor een spontane, anarchistische stroom van 'gebeurtenissen.' Het fungeert als een "24-hour-a-day open house for artists, dancers, musicians, and poets to hang out and do anything in it."⁵² Zo fungeert de ruimte lange tijd als oefen-, les- en voorstellingsruimte voor de Grand Union Dance Company, met leden als Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Green, Barbara Lloyd, Mary Overly, Steve Paxton en Yvonne Rainer. In de lente van 1972 organiseren ze er enkele workshops, gaande van *Crazy Dances* onder leiding van Nancy Lewis, imaginaire baseball games op straat met Yvonne Rainer tot sessies waarin Steve Paxton dansers doet stilstaan en luisteren naar de innerlijke beweging – of dans – van hun eigen lichaam. Bovendien worden er vaak performances en dansvoorstellingen gehouden tussen en met de geïnstalleerde kunstwerken. Werken worden gehanteerd als *props* voor performances, terwijl dansers en choreografen gretig gebruik maken van de geïnstalleerde werken als een vorm van *ready-made* setting voor concerten en dansvoorstellingen. Zo geeft het gezelschap The Natural History of the American Dancer, waartoe onder anderen Carmen Beuchat, Suzanne Harris, Cynthia Hedstrom, Rachel Lew, Barbara Lloyd en Judit Padow behoren, in oktober 1972 een voorstelling met de tentvormige doeken van het werk *Environmental Fabric Installation* van Richard Mock als achtergrond. Voor haar eerste solotentoonstelling in december 1972 installeert Tina Girouard het werk *Four Stages (Floor Space Stage, Air Space Stage, Wall Space Stage en Sound Space Stage)*.⁵³ Op de *Floor Space Stage*, een schuin oplopend vlak van houten platen tegen de muur voert de Mabou Mines Theater Company sa-

MUSEUM

men met enkele leden van de Grand Union Dance Company meerdere improvisatiesessies uit. Later neemt de Mabou Mines Theater Company dit werk mee op de internationale tournee van de productie *B-Beaver Animation*.⁵⁴

De *cross-over* tussen de verschillende disciplines en de onvermijdelijke sociale interactie komen tot een climax in het werk *Open House*, ook bekend onder de naam *Drag-on of Dumpster*, van kunstenaar Gordon Matta-Clark.⁵⁵ In mei 1972 installeert Matta-Clark een afvalcontainer tussen 98 en 112 Greene Street. In de container bouwt hij met oude deuren en planken een interieur bestaande uit drie gangen, enkele kamers en verschillende in- en uitgangen. Het 'huis' krijgt geen dak; op regenachtige dagen zorgen paraplu's voor de nodige beschutting. Op de vernissage organiseert Matta-Clark samen met enkele bevriende kunstenaars en dansers zoals Vito Acconci, Tina Girouard, Suzanne Harris, Barbara Dilley, Richard Landry en Robert Prado een performance in en rond de container. De hond Glaza van Caroline Goodden is de 'gastheer' van dienst. Om het gebeuren een feestelijk karakter te geven, braadt Matta-Clark aansluitend een varken aan het spit. *Open House* fungeert als een tijdelijk podium voor artistieke uitwisseling, actie en ontmoeting: "It was about participation, to get you activate the piece, to involve the audience."⁵⁶

Radicale snedes in gebouwen

I'm really into that whole group of people who are trying in an artistic way to create and expand the 'mythology' of space. I don't know what the word 'space' means either. I keep using it. But I'm not quite sure what it means.

— Gordon Matta-Clark⁵⁷

Gordon Matta-Clark is een van de vitale figuren van *The Alternative Spaces Movement*. Hij speelt een opmerkelijke rol in de historische ontwikkeling van de beweging en zijn

MUSEUM

oeuvre is er onlosmakelijk mee verbonden. Hij behoort tot de hechte kring rond verzamelaars Horace en Holly Solomon en vormt met Jeffrey Lew en Alan Saret een van de spilfiguren van 112 Greene Street Workshop. Samen met Caroline Goodden, Suzanne Harris en Rachel Lew start hij in de herfst van 1971 het restaurant Food, een coöperatieve die de kunstenaarsgemeenschap van SoHo van betaalbare maaltijden voorziet en die tegelijk fungeert als ontmoetingsplek en performanceruimte. Matta-Clark is echter vooral bekend voor zijn spectaculaire *Cuttings*, waarbij hij geometrische vormen uit de muren, vloeren en plafonds van een pand snijdt, zoals in het in Antwerpen gerealiseerde *Office Baroque* uit 1977. Voor *Splitting* uit 1974 zaagt hij zelfs een volledige woning in twee.⁵⁸ Voor deze werken, zoals voor de vroege serie *Bronx Floors* uit 1972, trekt Matta-Clark initieel naar leegstaande en bouwvallige gebouwen, om er in vaak hachelijke omstandigheden in de vloeren en wanden te 'snijden'.⁵⁹ Matta-Clark neemt steeds foto's van het resultaat en laat soms de hele onderneming filmen. De restanten van de uitsnijdingen worden tenslotte meegenomen, om ze eventueel later in een tentoonstellingsruimte te presenteren.⁶⁰ De diversiteit aan producten en restanten van één zo'n onderneming doet onwillekeurig aan de structuur van de *site-nonsites* van Robert Smithson denken. Ze maken duidelijk dat de *Cuttings* op verschillende niveaus spelen of dat ze betrekking hebben op diverse 'plekken': de plek waar de ingreep gebeurt, de fotografische of filmische reproductie van die ingreep, de concrete stukken vloer, wand of plafond die resteren en de publieke tentoonstellingsruimte waar die eventueel worden gepresenteerd.

Het oeuvre van Matta-Clark is in menig opzicht schatplichtig aan dat van Robert Smithson.⁶¹ Beiden zijn niet alleen goed bevriend, maar ze delen ook talrijke fascinaties, zoals die voor entropie en verval. Maar terwijl het oeuvre van Smithson in de eerste plaats opvalt door zijn theoretische en kritische rigueur, wordt dat van Matta-Clark gekenmerkt door fysieke en radicale actie. Matta-Clark profileert zich niet als theoreticus; hij is een uitvoerder, een gedreven en begenadigd

MUSEUM

performer.⁶² Terwijl Smithsons werken ontspruiten aan een diepgaande intellectuele reflectie, ontwikkelt Matta-Clark – zoals Ted Castle het wondermooi verwoordde – veel meer een concrete praktijk die 'tot denken stemt': "I never used to think too much about Gordon's work. I used to think because of his work."⁶³ Smithson heeft bovendien een conceptueel standpunt tegenover het buitengebied. Meermaals laat hij zich sceptisch uit over het verlangen om 'alternatieven' voor het kunstsysteem te vinden; hij zou zelfs hebben beweerd dat 112 Greene Street Workshop moest worden opgedoekt.⁶⁴ De context van de *Alternative Spaces* laat Matta-Clark echter toe om te goochelen met de ervaringsgeschiedenis van minimal art, de dialectiek van de *site-nonsites* en de letterlijke plekgebondenheid van de *site specificity*. Waar Smithson met de *site-nonsites* elke ingreep in het buitengebied bij voorbaat problematiseert, gaat Matta-Clark er aan de slag.⁶⁵ Hoewel men daaruit zou kunnen concluderen dat Matta-Clark de inzichten van Smithson naast zich neerlegt, leert een nadere analyse van zijn artistieke praktijk het tegendeel. Het is net door de theoretische inzichten van Smithson 'tot uitvoering' te brengen dat Matta-Clark nieuwe 'openingen' creëert.

Net als Smithson viseert Matta-Clark de transparante kunstervaring. In een gesprek met Judith Russi Kirshner, naar aanleiding van het werk *Circus, or The Carribean Orange* dat hij in een pand van het Museum of Contemporary Art in Chicago in 1978 realiseert, geeft Matta-Clark te kennen dat hij met de *Cuttings* wil afrekenen met het klassieke objectmatige karakter van de beeldhouwkunst.⁶⁶ In eerste instantie continueert Matta-Clark daartoe het minimalistische onderzoek naar 'sculptuur als plaats,' zoals geïnitieerd door Carl Andre in het midden van de jaren 1960. Maar hij brengt de conceptuele inzet van minimal art, zoals John Baldessari haarscherp opmerkt, tot een expressionistische uitvoering.⁶⁷ Matta-Clark reduceert Andre's idioom van een sculptuur als ruimtelijke snede – "the material as the cut in space" – tot de spectaculaire handeling van het uitsnijden zelf.⁶⁸ Hij hanteert niet langer een object – of louter materiaal zoals Andre – als middel tot ruimtelijke

MUSEUM

intrusie of obstructie, maar hij pleegt een rechtstreekse inbreuk op de structuren die ruimte vervatten of aanmaken. In een interview met Liza Bear voor het tijdschrift *Avalanche* geeft Matta-Clark aan dat hij geen objecten ‘in’ de ruimte introduceert, maar ruimte en haar drager als sculpturaal medium hanteert: “It’s not about using sculptural ideas on architecture, it’s more like making sculpture through it.”⁶⁹ De *Cuttings* transformeren een bestaand bouwwerk tot een sculpturaal gegeven, niet door toevoeging maar door substractie. Matta-Clark zelf catalogeert de strategie als *unbuilding*, “[or] the simplest way to create complexity (...) without having to make or build anything.”⁷⁰ Tijdens het gesprek met Bear herinnert Matta-Clark zich dat deze aanpak zich ontwikkelde in de kelder van 112 Greene Street, tijdens zijn eerste werken op locatie. Vanuit een zekere onvrede met de ontoereikendheid van ingrepen aan de oppervlakte van een gebouw of in de ruimte van een gebouw, besluit hij de ruimte ‘structureel’ aan te pakken:

One of the things that’s clearest in my mind is how this interest in working with buildings originated. It evolved out of that period in 1970 when I was living in the basement at 112 Greene Street and doing things in different corners. Initially they weren’t that at all related to the structure, I was just working within a place, but eventually I started treating the place as a whole, as an object.⁷¹

Matta-Clark raakt gefascineerd door ‘ruimtes’ die doorgaans buiten beschouwing worden gelaten, zoals de kelder en de funderingen, maar ook door ‘ruimtes’ die slechts na een snede door een wand of vloer zichtbaar worden, zoals de ruimte tussen een spouw of een draagstructuur. Het blootleggen van deze *restruimtes* vergt een structurele ruimtelijke aanpak, een radicale fysieke implicatie.⁷² Zijn ruimtelijk onderzoek blijft niet langer aan de oppervlakte van architectuur, maar pleegt radicaal inbreuk op haar structuur. Hij ruilt een sculpturale behandeling van ruimte in voor een resolute inbreuk op gebouwen:

MUSEUM

Asher and Nauman have done strictly sculptural treatments within a space, rather than sculptural impingements on architecture: that is, the space as a whole is never altered to its roots ... They always dealt with aspects of interior space, but I don’t think they ever penetrated the surface, which would seem to be the next logical step.⁷³

Zo graaft Matta-Clark tijdens de openingstentoonstelling in 112 Greene Street een diepe put in de kelder om de fundering – een structureel, maar tegelijk verborgen bestanddeel van het gebouw – bloot te leggen.⁷⁴ Matta-Clarks snedes ‘vernielen’ met andere woorden architectuur niet, maar goochelen met haar (betekenis)structuur of semiotisch systeem: “It’s like juggling with syntax, or disintegrating some kind of established sequence.”⁷⁵ Ted Castle wijst erop dat de insnede en de ontmanteling van een gebouw net tot een beter en ‘dieper’ inzicht in zijn structuur leidt: “Nobody could construct buildings the way Gordon Matta-Clark destructed them. (...) The destruction was a way of seeing through and through, in the English phrase, or of finding out a structure.”⁷⁶ Dit betekent echter niet dat de structuur meteen ook leesbaar of verstaanbaar wordt. Soms zijn de aanknopingspunten ver te zoeken. Zo beschreef Judith Russi Kirshner de cirkelvormige uitsnijdingen van *Circus or the Caribbean Orange* als een kruising tussen Piranesi en Alice in Wonderland.⁷⁷ Een *Cutting* maakt een gebouw allesbehalve ‘overzichtelijk’ maar opent meerdere perspectieven en interpretaties. Een eenduidige lectuur is uitgesloten. Het ‘ontsluiten’ van de ruimtes creëert geen transparantie, maar meerduidigheid en gelaagdheid:

“There is a kind of complexity which comes from taking an otherwise completely normal, conventional, albeit anonymous situation and redefining it, retranslating it into overlapping and multiple readings of conditions past and present. Each building generates its own unique situation.”⁷⁸

MUSEUM

Binnen zijn complexe ruimtelijke omgevingen of installaties stelt Matta-Clark de ervaring van de toeschouwer centraal. De ervaring is niet meer samenhangend en continu, zoals bij minimalistische objecten, maar radicaal, extreem of 'subliem'.⁷⁹ Hij streeft naar een tegelijk dynamische of 'kinesthetische' ervaring die de klassieke verhouding tussen subject en object ontwricht. De *Cuttings* ontlokken aan de toeschouwer geen beweging in de ruimte die hem of haar omringt, maar 'verinwendigen' die beweging. Ze onderwerpen de statische, besloten conditie van de architectuur aan een vorm van "kinetisch, intern dynamisme" en laten de toeschouwers op een actieve manier door de structuur bewegen:

You have to walk – this is one of the big issues which I've brought up before: the difference between a kind of anecdotal piece – I don't know how you would classify it – and this sort of internal piece. There are certain kinds of pieces that can be summarized from a single view – at least characterized. And then there are other ones which interest me more, finally, which have a kind of internal complexity which doesn't allow for a single or overall view, which I think is a good thing. I like it for a number of reasons, one of which is that it does defy that category of a sort of snapshot scenic work. The other thing is that it defies the whole object quality that is [implicit] with all sculpture, even with people who have escaped the so-called sculpture habit by going into some landscape or extra-gallery, extra-museum type of territorial situation.⁸⁰

Matta-Clarks werken maken de toeschouwer niet enkel op een abstracte manier bewust van zijn of haar eigen lichamelijkeheid. Ze halen elke vorm van ruimtelijke transparantie, stabiliteit of houvast onderuit en onderwerpen de toeschouwer aan gevoelens als gevaar, hoogtevrees of duizeligheid, getuige de levendige herinnering van Susan Rothenberg aan haar bezoek aan *Splitting*: "It showed more about volume than any Minimalist work – it had psychological and formal punch. Robert

MUSEUM

Morris's box piece made you walk around the edges of the room, but he forced you out of participation, while Gordon invited you into some very macabre participation."⁸¹ *Splitting* fungeert als scène voor zichzelf en tegelijk als dispositief dat de toeschouwer te kijk zet. Werk en toeschouwer bevinden zich in dezelfde ruimte én op dezelfde Bühne. Zo vergelijkt Matta-Clark het project *Circus or the Caribbean Orange* met een circusarena, een platform waarop toeschouwers halsbrekende toeren moeten uithalen:

Everybody knows that circuses go south in the winter, right? So, it's a winter circus. It's a circus because it sets a stage for people, sets a kind of stage from the ground up. Circus – basically the reason for 'circus' in my own dyslexic manner means 'circle' through which you operate. It means a circle in which you circle – a place of activity, a circle for action. And that's the way I understood this piece, that people were given a kind of circular stage to look at or to circulate through.⁸²

In een *Cutting* van Matta-Clark aanschouwt men niet alleen een werk, maar wordt men steeds tegelijk mét het werk aanschouwd. Er is geen verschil meer tussen werk en scène, publiek en figurant, voorgrond en achtergrond:

Once the piece is finished, it becomes a place – a kind of point of reference for ways of moving through space and looking back at the piece. And then ideally it's a way of looking at people occupying it. (...) someone said something the other night that I thought was really interesting, he said 'you're using people as 'figure-figure' instead of 'figure-ground'.⁸³

Matta-Clark voert het fenomenologische onderzoek van minimalist art tot op haar nulpunt en haalt tegelijk Frieds kritiek op de theatraliteit ervan onderuit. Ruimte en werk vallen samen in wat onvermijdelijk een destabiliserende ervaring oplevert, een gevoel van vertigo. Waar minimalist art het besef initieert

MUSEUM

dat elke ervaring wordt geconditioneerd door ruimtelijke en temporele factoren, gaat Matta-Clark nog een stap verder: hij thetraliseert ze. In een project van Matta-Clark worden ruimte (scène), werk (spelers) en toeschouwers (publiek) in een complex schouwspel opgevoerd waarin een ervaring zich niet langer als ‘contingent’ aandient. Het duizelingwekkende karakter van de snedes wijst, zoals Pamela M. Lee terecht suggereert, het waarnemende subject op zijn of haar onvermogen om ooit volledig of transparant waar te nemen. “Matta-Clark’s building cuts (...) unleash what is deeply repressed within the minimalist formulation of contingency: the cognitive failure to grasp fully an object in phenomenal space, and, by turns, the failure of a universalized phenomenological subject who would attempt to grasp it.”⁸⁴

Een urbaan ‘elders’: de stad als publiek platform

If you think artists are shiftless, lazy, and free, you
don’t know SoHo.
— Stephen Koch⁸⁵

Van de verschillende *Cuttings* die Matta-Clark ooit realiseerde, resten vandaag alleen nog afbeeldingen, fotocollages of video-opnames. Wanneer Matta-Clark wordt gevraagd naar zijn motivatie om steeds in bouwvallige of met sloop bedreigde panden te werken, wijt hij dit in eerste instantie aan de benarde ruimtelijke situatie van kunstenaars in New York:

I think that the loft situation, at least the early loft situation in which artists were constantly confronted with their own housing needs, was an atmosphere in which many were compelled to transform their real and illusory environment as well as the nature of their works. Living in New York creates such a need for adaptation that raw, inhabitable spaces constantly had to be transformed into studios or exhibition areas. I imagine this is one of the ways

MUSEUM

that I became used to approaching space on an aggressive level.⁸⁶

Later breidt hij deze veeleer pragmatische overwegingen uit met de drang om zijn werk in te schrijven in reële sociale condities en meer bepaald die van het urbane weefsel. Als geboren en getogen New Yorker voelt Matta-Clark zich diep verbonden met de leefcondities van zijn stad, of wat hij in een brief aan zijn advocaat omschrijft als “[the] social economic and moral conditions as much as the physical state of streets and structures throughout the city.”⁸⁷ Die interesse wordt bovendien aangescherpt door zijn opleiding als architect aan Cornell University. Tussen 1962 en 1968, met een onderbreking voor een jaar Franse literatuur aan de Sorbonne te Parijs in 1963, volgt Matta-Clark architectuurstudies aan Cornell, waar op dat moment figuren als Colin Rowe, John Hejduk en Peter Eisenman lesgeven.⁸⁸ Matta-Clark studeert echter af met een grondige afschuw van de discipline architectuur. Later beschouwt hij zijn opleiding zelfs als zijn eerste misstap of “my first trap”: “(...) the things we studied always involved such surface formalism that I never had a sense of the ambiguity of a structure, the ambiguity of a place, and that’s the quality I’m interested in generating in what I do.”⁸⁹ De naoorlogse moderne architectuur is *big business* geworden. Ze representeert het grootkapitaal en wordt gekenmerkt door wat Matta-Clark “the iconography of the Western Corporate Axis” noemt. Tegen de gedehumaniseerde conditie waartoe deze architectuur leidt, zet Matta-Clark zich af: “So what I am actually reacting to is the deformation of values (ethics) in the disguise of Modernity, Renewal, Urban Planning, call it what you will.”⁹⁰ Onder het mom van vernieuwing worden grote stukken stad verwaarloosd, een proces dat Matta-Clark typeert als “the on-going fallacy of renewal through modernization.”⁹¹ Wanneer Matta-Clark in 1976 samen met architecten als Richard Meier, Charles Gwathmey en Michael Graves wordt uitgenodigd om deel te nemen aan de tentoonstelling *Idea As Model* in The Institute for Architecture and Urban Resources in New York, uit hij radicaal zijn diepgaand wantrouwen ten opzichte

MUSEUM

van de architectuurdiscipline. Matta-Clark kan zich immers allerm minst terugvinden in het werk van zijn 'collega's': "These are the guys I studied with at Cornell, these were my teachers. I hate what they stand for."⁹² Ze vertegenwoordigen de liga van architecten die zich niet inzetten voor de noden van de mens, maar zich (hebben) laten inlijven door het grootkapitaal van de vastgoedmarkt. Hij besluit geen nieuw idealistisch architectuurmodel te presenteren, maar wel de bouwvallige realiteit van enkele gebouwen in naoorlogse 'modelwijken.' Matta-Clark toont een reeks foto's van gebouwen in de South Bronx waarvan de ramen door de bewoners zijn ingegoooid. Om zijn installatie te vervolledigen leent Matta-Clark een geweer van Dennis Oppenheim en schiet op de avond voor de opening de ramen van de tentoonstellingsruimte uit. Het werk *Window Blow-Out* veroorzaakt grote ontsteltenis bij onder meer organisator Peter Eisenman en wordt terstond verwijderd. In allerijl worden de ruiten hernieuwd.⁹³

De agressiviteit van Matta-Clarks actie trekt vaak de aandacht weg van de werkelijke inzet van het werk *Window Blow-Out*. De inbreuk die Matta-Clark pleegt op het gebouw is slechts symbolisch en is niet gericht tegen architectuur. Hij voert een offensief tegen de asociale houding van de architectuurdiscipline en de zelfingenomenheid van haar discipelen.⁹⁴ Dit geldt evenzeer voor de *Cuttings*. De vervallen panden in de Bronx waarin Matta-Clark zijn eerste snedes uitvoert en in de wijk SoHo waar hij resideert vormen de "demoraliserende getuigen" van de stedelijke vastgoedpolitiek of "het grafschrift van stadsverzuim."⁹⁵ Ze worden doelbewust 'vergeten' om later plaats te ruimen voor grootschalige 'sociale' woningbouwprojecten. Matta-Clark opteert echter voor een fundamenteel positieve benadering van de teloorgang van stad en architectuur. In een brief aan zijn advocaat uit 1975 schrijft Matta-Clark dat hij precies in de conditie van vergetelheid is geïnteresseerd: "Among the conditions my training and personal inclination have taught me to deal with, is neglect and abandonment."⁹⁶ Leegstand, zo gaat hij verder, is een fundamentele conditie van hedendaagse stedelijkheid die tijdelijk kan worden aangegrepen en gevaloriseerd: "(...) the reason for

MUSEUM

going to abandoned buildings in the first place was a fairly deeply rooted preoccupation with that condition, maybe not so much because I can't do anything about it, but because of its predominance in the urbanscape or the urban condition."⁹⁷ Terwijl architecten – onder het mom van stadsvernieuwing – resoluut afrekenen met ambigue plekken in de stad door ze te saneren, ziet Matta-Clark het als zijn artistieke taak en expertise om ze, al was het maar tijdelijk, van het verzuim en de vergetelheid te verlossen. In een brief uit 1971 aan het hoofd van het Department of Real Estate New York drukt hij zijn wens uit om over het architecturale 'restafval' van de stad te beschikken: "It seems possible to put these buildings to use during this waiting period (...). As an artist, I make sculpture using the by-products of the land and people."⁹⁸ Matta-Clark krijgt echter nooit de toestemming om in leegstaande panden van de stad New York aan de slag te gaan en besluit illegaal te opereren. Zijn voorkeur gaat daarbij uit naar ruimtes die in de moderne architectuur worden genegeerd of als onbelangrijk en onbruikbaar worden aanzien.⁹⁹ Perifere, overtollige, onzichtbare, verdoken of vergeten ruimtes vormen zijn werkterrein, gaande van de kelder van een gebouw (*Time Well*, 1971), de riolering van een stad (*Substrait. Underground Dailies*, 1976 of *Sous-Sols de Paris*, 1977), landoverschot in verkavelingen (*Fake Estates*, 1973) tot de verkommerde gebouwen in de achtergestelde en verwaarloosde wijken van New York (*Bronx Floors*, 1973). De plekken en gebouwen waarin hij te werk gaat, zijn urbane wegwerpartikelen, "throw-away environment[s]."¹⁰⁰ Matta-Clarks gebruik van vervallen gebouwen onderscheidt zich echter van zowel de kapitalistisch-opportunistische instrumentalisering als de esthetisch-idealistische negatie van de vergankelijkheid van gebouwen. Hij is geïnteresseerd in "the metabolization of old buildings."¹⁰¹ Entropie is een onvermijdelijke conditie van architectuur. Ondanks alle pretenties van architecten blijft architectuur immers een vergankelijke materie. Ieder gebouw ondergaat vroeg of laat het lot te worden afgebroken. Architectuur, zo stelt Matta-Clark meermaals, is nu eenmaal *ook* een vorm van afval.¹⁰² Zo bouwt hij in 1970 een muur uit afval, plaaster, teer en kippengaas (*Garbage*

MUSEUM

Wall).¹⁰³ Deze muur dient als setting voor een performance van ‘domestieke’ activiteiten en wordt nadien in een afvalcontainer gedumpt: “the total effect will be a home-street cycle growing from and returning to the garbage.”¹⁰⁴ In 1972 expliciteert hij het verband tussen architectuur en afval nog sterker door een afvalcontainer tot open woning (*Open House*) te ‘verbouwen.’ De eerste *Cuttings* in de Bronx worden dan weer gekenmerkt door een spitsvondig woordspel. Onder de generische noemer *Threshold* (1973) zit een reeks werken waarbij de drempel (*the threshold*) van een aantal appartementen wordt uitgesneden. Het gat (*a hole*) dat hierdoor ontstaat, kan worden geïnterpreteerd als een afvalgat (*a trash hole*) of als een opening in een gebouw dat is gedoemd als afval gedumpt te worden.¹⁰⁵

Matta-Clark gaat trouwens zeer nuchter om met de onvermijdelijke afbraak van de panden waarin hij opereert. Het zijn stuk voor stuk ruimtes waar, om een uitdrukking van Smithson te lenen, ‘entropie aan het werk is.’ Matta-Clarks *Cuttings* fungeren haast letterlijk als monumenten voor entropie.¹⁰⁶ Zelf noemde Matta-Clark ze ooit *non.u.ments*: terwijl ze worden uitgevoerd, zien ze hun eigen ondergang tegemoet.¹⁰⁷ Matta-Clark beschouwt de sloop dan ook niet als een verlies. Aan het einde van de film van het werk *Bingo* (1974) meldt Matta-Clark droogweg hoeveel tijd hem nog rest om de klus te klaren, om uiteindelijk, eenmaal het werk is gerealiseerd, te filmen hoe een bulldozer alles met de grond gelijk maakt. De afbraak van het werk maakt wezenlijk deel uit van de onderneming en wordt dus ook consequent in beeld gebracht.¹⁰⁸ Matta-Clarks visie op entropie is trouwens in menig opzicht beïnvloed door Smithson. Matta-Clark behoorde tot de vriendenkring van Robert Smithson en was volgens Nancy Holt, Smithsons echtgenote, een gretig aanhoorder van diens opvattingen over entropie.¹⁰⁹ In vergelijking met Smithsons discursieve benadering van entropie, wordt het oeuvre van Matta-Clark gekenmerkt door een daadwerkelijke omgang. Entropie is een concrete conditie van het urbane territorium waar hij aan de slag gaat.

MUSEUM

Matta-Clark stemt zijn werken af op de eindigheid van de gebouwde omgeving en ontzegt ze dus elke kans op voortbestaan. Terwijl hij enerzijds de ervaring van de toeschouwer als cruciaal bestempelt, belet hij anderzijds wel dat ze beleefbaar blijft. Na de sloop laat de ervaring zich enkel nog onrechtstreeks, via representaties, kennen. Matta-Clarks *Cuttings* bestaan enkel nog in de talloze foto's, fotocollages en films die hij ervan realiseerde. Over deze ‘documentaire’ zijde van zijn werk zijn de meningen trouwens sterk verdeeld. Terwijl de bevriende kunstenaar Joseph Kosuth eerst toegeeft dat Matta-Clark ‘de camera hanteert als een motorzaag,’ beticht hij hem nadien van een schizofrene aanpak.¹¹⁰ Voor Les Levine zijn de fotocollages dan weer te artistiek.¹¹¹ Zelf beschouwt Matta-Clark de fotocollages als een verrijking van de louter documentaire reproductie en recuperatie van zijn werk in het buitengebied. Ze vervangen de oorspronkelijke snapshot-documentatie met beeldcomposities die de tijdsgebonden evolutie van het werk vatten.¹¹² Matta-Clark ‘verknijpt’ en ‘versnijdt’ de foto's tot de uiteindelijke gemonteerde collage de ervaring van een ‘versneden’ gebouw benadert: “I like very much the idea of breaking – the same way I cut up buildings. (...) I started out with an attempt to use multiple images to try and capture the ‘all-round’ experience of the piece. It is an approximation of this kind of ambulatory ‘getting to know’ what the space is about.”¹¹³ Waar Smithson in de *site-nonsites* de kunstervaring louter via representatieve media ontwricht, ontvouwt Matta-Clark een geleidelijke verbrokkeling in de tijd. De verstrooide of gespleten perceptie die Smithson situeert in een veelheid aan betekenaars, wordt door Matta-Clark reeds aangevat als een bevreemdende ervaring op fenomenologisch niveau, met name in opengesneden gebouwen. Ze start bij de sublieme lichamelijke ervaring van het échte werk – dat slechts een kort leven is beschoren – en eindigt bij de afwezigheid van die ervaring in de representatie van het werk. De voorstelling biedt op haar beurt een desoriënterend ruimtelijk gevoel. De collages van versneden foto's ‘verstrooien’ moedwillig elk (centraal) standpunt en versterken

MUSEUM

het effect van de ruimtelijke doorsteken en perspectieven.¹¹⁴ In de films van de *Cuttings* laat Matta-Clark de camera als een tollend oog over de gehavende architectuur glijden. De collages slagen er nooit in om de oorspronkelijke ervaring te reproduceren of te evenaren, maar leveren, zoals Joan Simon haarscherp verwoordt, “surprising correlates to its spatial distortions.”¹¹⁵ Zowel in de snedes als in de fotomontages breekt Matta-Clark met de euclidische, perspectivistische ruimte. Er is geen vast gezichtspunt, geen centrum meer, geen boven en onder, nauwelijks nog een binnen en een buiten.¹¹⁶

Toch is de houding van Matta-Clark ten opzichte van de representatie van zijn werk in tentoonstellingsruimtes steeds dubbelzinnig geweest. In tegenstelling tot Robert Smithson beschouwt hij elke presentatie in een galerie of museum als een toegeving aan het institutionele systeem. Zo herinnert Dennis Oppenheim zich dat Matta-Clark reeds bij zijn eerste tentoonstelling in de *John Gibson Gallery* in 1969 in gedachten ‘buiten’ vertoefde: “He had mixed feelings about the show, as all of us had about galleries then. His mind was somehow outside the gallery.”¹¹⁷ Zijn interesse in het ‘buitengebied’ stelt hem voor een grondig dilemma. Hij ervaart dat zijn werk zich niet eenvoudig laat tentoonstellen, maar beseft dat dit de tol is die hij moet betalen:

The whole question of gallery space and the exhibition convention is a profound dilemma for me. I don't like the way most art needs to be looked at in galleries any more than the way empty halls make people look or high-rise city plazas create lifeless environments. And even though my work has always stressed an involvement with spaces outside the studio-gallery context, I have put objects and documentation on display in gallery spaces. All too often there is a price to pay due to the exhibition conditions; my kind of work pays more than most just because the installation materials end up making a confusing reference to what was not there. But for me, what

MUSEUM

was outside the display became more and more the essential experience.¹¹⁸

Hoewel Matta-Clarks woorden onwillekeurig doen denken aan Smithsons reflecties over de fundamentele afwezigheid van het kunstobject in de *site-nonsites*, benadrukt hij niettemin dat de ware inzet van zijn werk schuilt in het letterlijke ‘buiten’ opereren. Maar welk systeem viseert Matta-Clark daarbij? Zijn ‘buiten’ is niet hetzelfde als dat van Smithson. Beide kunstenaars verhouden zich tot een ander institutioneel systeem. Matta-Clark kan zich, in tegenstelling tot Smithson, niet schikken binnen de traditionele kunstcontext. Hij bedient zich van een ‘alternatieve’ context. De uitvalsbasis voor zijn ‘vertrek’ is fundamenteel verschillend. Smithsons werk is gelieerd aan institutionele zwaargewichten als de galleries van Virginia Dwan of John Weber, terwijl dat van Matta-Clark ingebed zit in de context van de *Alternative Spaces*, en dan meer specifiek in ruimtes als 98 Greene Street en 112 Greene Street Workshop.¹¹⁹ Die context bevindt zich zowel letterlijk als figuurlijk ‘buiten’: buiten het institutionele circuit, midden in de urbane omgeving. De actieradius van een ruimte als 112 Greene Street, of van de *Alternative Spaces* in het algemeen, beperkt zich niet tot de interieurs van lofts: hun werking strekt zich uit tot de straat, de wijk SoHo en in extremis zelfs de openbare ruimte van de stad. Volgens Alan Katzman, de opvolger van Jeffrey Lew, is de werking van 112 fundamenteel gesitueerd in het algemene artistieke klimaat – de zogenaamde *scene* – dat zich door de jaren heen in de wijk SoHo heeft geïnstalleerd:

SoHo became a launching pad for testing new creative ideas. This could only be done in an area where the prices weren't skyrocketed, where nobody had control of it ... 112 got a lot of attention because it was new, pure and had a lot of energy ... and it created a scene, not just inside the space but outside the space.¹²⁰

De hoge concentratie aan (niet noodzakelijk gelijkgestemde)

MUSEUM

kunstenaars in de wijk SoHo aan het einde van de jaren 1960 en het begin van de jaren 1970 vestigt een specifieke atmosfeer. Lucy Lippard gewaagt zelfs van een 'artistiek gemeenschapsgevoel'.¹²¹ Voor veel kunstenaars is SoHo meer dan een stedelijke locatie; het representeert een ingesteldheid, een politieke en esthetische attitude.¹²² SoHo fungeert als een artistiek grondgebied, als een urbaan platform waarop kunstenaars hun werk kunnen uitproberen. In deze gemeenschap speelt Matta-Clark een pivotale rol. SoHo is zijn thuishaven, zijn werkveld en zijn gemeenschap:

Gordon Matta-Clark was a very free guy – you couldn't keep him on a short leash. He was always running around SoHo with Alan Saret and his other cronies. They were the inhabitants, the community of SoHo. They actually thought about it as a community, an extended family, at 98 Greene Street, 112 Greene Street, Food.¹²³

De lofts, de stoep, de gevel en de omliggende straten en pleinen van SoHo vormen voor Matta-Clark, maar ook voor kunstenaars als Alan Sonfist, Charles Simonds en Adrian Piper een uitgelezen artistiek territorium. Stad en architectuur fungeren tegelijk als site, onderwerp en materiaal.¹²⁴ Architectuur beperkt zich volgens Matta-Clark immers niet tot gebouwen. In architectuur zit de gehele urbane omgeving vervat: "Architecture is environment too. When you're living in a city the whole fabric is architectural in some sense."¹²⁵ Net als Smithson gaat Matta-Clark niet voorbij aan het verkeer tussen binnen en buiten. Hij modelleert diens model van de *site-nonsite* naar eigen maat. Hij laat de wisselwerking niet achterwege, maar verplaatst de referentiepunten waartussen deze zich afspeelt. Het 'interieur' van Matta-Clark valt niet langer samen met het klassieke institutionele 'binnen,' het wordt onmiddellijk met het buitengebied gecombineerd. De fundamentele zet van Matta-Clark is dat hij de ruimtes waar-tussen de *site-nonsite* zich ontwikkelt met het urbane buitengebied laat samenvallen: zowel de plek waar de ingreep heeft

MUSEUM

plaatsgevonden en even blijft bestaan als de ruimtes waarin de representaties van die actie te zien zijn, bevinden zich a priori 'buiten'.¹²⁶ Zowel de *site* als de *nonsite* situeren zich op urbaan territorium. Matta-Clarks werken vallen, zoals Corinne Diserens suggereert, te typeren als "earthworks in an urban context."¹²⁷ Het circuit van de *Alternative Spaces* vormt de uitgelezen context voor zijn kunst die zich met de stad engageert en verbindt. De ruimte van 112 Greene Street ligt letterlijk en figuurlijk in het verlengde van de stad. De ruimte is even rauw en urbaan als de omliggende straten van SoHo. Het werk *Open House* staat op straat, maar dan wel op de stoep tussen 98 en 122 Greene Street. Het bevindt zich in de openbare ruimte van de stad, maar als artistiek project wordt het gelegitimeerd via de nabijgelegen *Alternative Spaces*. In 1972 zinspeelt Matta-Clark trouwens op het 'stedelijke' interieur van 112 Greene Street. Voor het werk *Walls Paper* verzamelt hij tientallen afbeeldingen van wachtgevels van gebouwen, met een voorkeur voor gevels die nog de structuur en de interieurafwerking van het afgebroken gebouw vertonen.¹²⁸ Deze afbeeldingen, gedrukt in kleur op krantenpapier, hangt hij vervolgens op in 112 Greene Street over de volledige lengte van de rechterwand. Voor de duur van de tentoonstelling ligt de tentoonstellingsruimte volgens Caroline Goodden als het ware in het verlengde van de straat: "[he made] the inside of 112 look like a regular street."¹²⁹

Matta-Clark doet weliswaar een toegeving, maar die is slechts gedeeltelijk. Hij vertrekt niet écht en keert evenmin écht terug; hij vertoeft 'elders': op alternatieve plaatsen. Tijdens het werken in leegstaande panden en gebouwen hanteert hij een ander referentiekader. "[T]he choice of dealing with either the urban environment in general, and building structures specifically, alters my whole realm of reference," vertelt Matta-Clark aan Donald Wall.¹³⁰ Zijn territorium overlapt niet met Smithsons "outer fringes," maar situeert zich in wat Phil Patton benoemt als "the art world's fringes."¹³¹ In de *Alternative Spaces* is net zo goed sprake van een institutionele conditie, alleen wordt die voortdurend zélf verplaatst en

MUSEUM

gemanipuleerd. Het circuit van de *Alternative Spaces* laat Matta-Clark en zijn kompanen toe om buiten het 'aanvaarde kunstcircuit' te treden, maar uiteindelijk bedienen ze zich van dezelfde kanalen als het traditionele circuit: een tentoonstellingsruimte (112 Greene Street), een magazine (*Avalanche*), een verdeler van kunstenaarsboeken (Franklin Furnace Archive, Inc.) en een sociale en discursieve plek (Food).¹³² Het grote verschil schuilt louter in de attitude of aanpak. De hele onderneming vindt, in ideologisch en formeel opzicht, op experimentele en anarchistische gronden plaats.¹³³

In de alternatieve ruimtes van SoHo is de gevoerde tentoonstellingspolitiek niet alleen vrijer – Matta-Clark had de gewoonte om in 112 Greene Street te pas en te onpas, op eigen houtje, een 'werk' te realiseren of te installeren – maar ook 'rauwer.' De artistieke productie in SoHo situeert zich niet alleen in lofts, maar in de globale urbane sfeer. Zoals Lucy Lippard, een van de spilfiguren van de reeks Streetworks, opmerkt, fungeert SoHo in zijn totaliteit als een alternatief artistiek platform. Elke plek in de stad kan tot kader, sokkel, beeldentuin of podium worden getransformeerd, tot 'alternatieve ruimtes' om de klassieke grenzen tussen presentatie en productie, performers en publiek, scène en tribune, leven en werken, binnen en buiten op hun elasticiteit en breekbaarheid te testen.¹³⁴ Zo achtervolgt Vito Acconci in 1969 mensen op straat (*Following Piece*, 1969), laat Marjorie Strider plastic schuim uit de ramen van 112 Greene Street lopen (*Window Work III*, 1970), bouwt Charles Simonds kleine nederzettingen in klei op afbrokkelende muren op hoeken van straten (*Dwelling*, 1973) en voert Trisha Brown een dansvoorstelling op de daken van SoHo op (*Roof Piece*, 1973).¹³⁵

Met de ontwikkeling van een eigen circuit van alternatieve ruimtes verheffen kunstenaars 'ruimte' – die sinds minimal art een fundamenteel onderdeel van het *artistieke* programma vormt – tot onderdeel van het *institutionele* programma. Waar

MUSEUM

minimal art de aandacht vestigt op de context waarbinnen een kunstwerk publiek wordt gemaakt, ontwikkelen kunstenaars met de *Alternative Spaces* hun eigen context van openbaarheid. Ze voelen niet langer de noodzaak om de 'situationele condities' van de tentoonstelling te expliciteren, maar trachten zelf die condities in overeenstemming te brengen met hun werk.¹³⁶ *The Alternative Spaces Movement* symboliseert niet alleen het verlangen om aan de cleane, institutionele ruimte te ontsnappen, maar ze ontwikkelt ook een eigen ruimtelijk en institutioneel kader om aan dat verlangen tegemoet te komen. De belangrijkste verdienste van de *Alternative Space* schuilt volgens Kay Larson dan ook in het zoeken naar voortdurend nieuwe 'ruimtelijke formats' voor artistieke experimenten:

The 'alternative' these establishments provide is to be found in the word 'space' – a neutral, non-judgmental, non-authenticating, openly experimental and sympathetic place to house new ideas, a place unconcerned with traditional amenities like engraved invitations and plaques on the walls, or trustees with connections to IBM and Xerox. Not only are alternative spaces begun by artists, but they are also run by artist-directors and boards in which artists (elected often by the membership) make up the majority. They are not designed to mimic museums; their purpose is to thrive in the gap between what museums can afford (or are willing) to do for contemporary art, and what artists need.¹³⁷

Bij de *Alternative Space* zijn ruimte en programma niet van elkaar te scheiden; beide worden gekenmerkt door een open, gastvrije en experimentele ingesteldheid ten opzichte van nieuwe artistieke ideeën. De *space* waarvoor de *Alternative Space* een alternatief wil zijn, is niet langer de klassieke, cartesiane tentoonstellingsruimte. De betekenis van de alternatieve ruimtes dient begrepen te worden binnen een breder kader van artistieke vormen van publieke interventie.¹³⁸ Een *Alternative Space* kan net zo goed een loft, een boek als een radiopro-

MUSEUM

gramma zijn, waarbij een boek tegelijk zijn eigen ruimte én programma is.¹³⁹ De artistieke activiteit of het creatieve proces als dusdanig staan centraal en dienen telkens opnieuw voorzien te worden van een geschikte ruimtelijke format om ‘publiek’ te worden gemaakt: *to get the work done*. Ondanks de vaak naïeve en romantische retoriek, zijn de kunstenaars binnen *The Alternative Space Movement* zich terdege bewust van de onvermijdelijke publieke conditie van kunst. Kunstenaars betwisten de modernistische definities van het kunstobject, de galerie of de toeschouwer, maar verloochenen de openbaarheid als een noodzakelijke en onvermijdelijke conditie niet.¹⁴⁰ De *Alternative Space* vertaalt het verlangen om ‘écht te vertrekken,’ maar ze articuleert ook altijd dat vertrek *zelf*. Ze maakt het *publiek*. De *Alternative Space* incorporeert het besef dat kunst wel een bepaald gevestigd circuit kan omzeilen, maar niet de artistieke conditie van openbaarheid. In de *Alternative Space* voorziet het artistieke vertrek zich van een eigen institutioneel en ruimtelijk model. De alternatieve ruimte is een ruimtelijk compromis: de publieke conditie van de institutionele ruimte wordt niet achtergelaten, maar (willens nillens) naar *elders* meegenomen, toegeëigend én gemanipuleerd.

De apotheose van de bouwvallige ruimte

There are thousands of buildings all over the city with whole floors that are empty, usually because the owner wants to keep the property fluid – maybe plans to sell it, or it is zoned for redevelopment. Whatever the reasons, he is unwilling to tie it up with a 10-year lease. And a long term lease is the only thing you can offer to an industrial firm or an artist who wants to sink enough money into the place to make a living loft. But these same owners are reluctant to rent it loft by loft to working artists or craftsmen figuring the hassles of short-term, low-price rental wouldn't be worth the returns.

— Alanna Heiss¹⁴¹

MUSEUM

Vandaag wordt de betekenis van de *Alternative Spaces Movement* vaak vastgepind op de paradigmatische ruimte van de loft. De beelden van de tentoonstellingen en performances in de grootschalige lofts van SoHo zijn zeer krachtig. Ze suggereren een tomeloze artistieke productie en een krachtig treffen tussen de ruimte en het resulterende werk. Maar wil dit zeggen dat de betekenis van architectuur binnen het fenomeen van *Alternative Space* op de formalistische tentoonstellingstypologie van de loft valt vast te pinnen? Een historisch overzicht van het gebruik van ruimtes binnen de *Alternative Spaces Movement* toont immers onmiddellijk dat het zich geenszins tot lofts beperkt.

Een organisatie als The Institute for Art & Urban Resources (IAUR) – waarbij Matta-Clark nauw was betrokken – bezet voortdurend stedelijke ruimtes. IAUR wordt opgericht door Alanna Heiss, een jonge curatrice bij de Municipal Art Society, en komt tegemoet aan de nood aan bruikbare en betaalbare kunstenaarsstudio's. Heiss laat zich inspireren door het project S.P.A.C.E. van de Londense kunstenaars Bridget Riley en Peter Sedgely, die in 1969 in het St. Katherine's Dock in London een oude havenloods tot kunstenaarsstudio's transformeerden.¹⁴² Met het IAUR onderhandelt Heiss met de stedelijke overheid, maar ook met vastgoedagenten en eigenaars, om de immense 'voorraad' aan vacante gebouwen en terreinen in de stad voor korte of lange duur aan kunstenaars ter beschikking te stellen. De afdeling *Workspace* spitst zich daarbij toe op het voorzien van kunstenaarsstudio's, terwijl de afdeling *Exhibitions* ruimtes voor tijdelijke tentoonstellingen opspoort. Nadat het IAUR onder meer een loft (10 Bleeker Street, 1972), een fabriek (Coney Island of Sculpture Factory), een ruimte onder een brug (*Brooklyn Bridge Project*, 1971), een oude politiekazerne (Workspace Program, 77th & 80th Precinct House, 1972) en een klokkentoren (The Clocktower, 1972) heeft bezet, looft Nancy Foote in *Artforum* in 1976 Heiss' succes in het vinden van "some bizarre but very succesful exhibition places."¹⁴³ Foote bespreekt de transformatie van een leegstaande en vervallen school op Long

MUSEUM

Island, Queens tot Project Studios One of P.S. 1, het grootste en tegelijk meest ambitieuze project van het IAUUR.¹⁴⁴ In de catalogoog van de openingstentoonstelling *Rooms* uit 1976, signaleert Heiss dat het project een werkelijke nood lenigt:

ROOMS (P.S. 1) represents an attempt to deal with a problem. Most museums and galleries are designed to show masterpieces; objects made and planned elsewhere for exhibition in relatively neutral spaces. But many artists today do not make self-contained masterpieces; do not want to and do not try to. Nor, are they for the most part interested in neutral spaces. Rather, their work includes the space it's in; embraces it, uses it. Viewing space becomes not frame but material. And that makes it hard to exhibit.¹⁴⁵

In het pand worden naast een 35-tal studio's een reeks tentoonstellingsruimtes, een auditorium en de kantoren van het instituut ingericht. De werken die daartoe worden uitgevoerd, zijn uiterst minimaal. Enkel op cruciale plaatsen wordt de school opgeknapt met de hulp van Shael Shapiro, door Douglas Davis terecht bestempeld als de 'onzichtbare' architect.¹⁴⁶ Het leeuwendeel van het budget – 150.000 \$ – wordt besteed aan de herstelling van het dak en aan basisvoorzieningen als electriciteit, water en verwarming. Het vervallen karakter van de klaslokalen of de gangen wordt niet verdoezeld; de afbladderende verf, de voormalige schoolborden en de versleten vloer worden niet geneutraliseerd, maar gehandhaafd.¹⁴⁷ De openingstentoonstelling *Rooms* bevat het werk van 78 kunstenaars, waaronder bekende figuren uit het *Alternative Spaces* circuit zoals Gordon Matta-Clark, Jeffrey Lew, Jene Highstein, Suzanne Harris en Stefan Eins en meer gevestigde kunstenaars als Robert Ryman, Carl Andre, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, John Baldessari, Daniel Buren en Richard Serra.¹⁴⁸ Enigszins verwonderd merkt Nancy Foote op dat de kunstenaars probleemloos in zowat elke ruimte van de school aan de slag gaan: "Here there was no 'best' space; closets, bathrooms, windows, corridors, even the roof,

MUSEUM

schoolyard and basement were as desirable as the classrooms."¹⁴⁹ Zo hangt Ryman een van zijn witte vlakken in een donkere kelderkamer, gebruikt Andre de binnenkoer voor het werk *Lament for the Children*, zaagt Matta-Clark voor het werk *Doors Through and Through* net achter de drempel van drie bovenliggende lokalen het oppervlak van een deur uit de vloer en verzinkt Richard Serra twee secties van een stalen ligger in de vloer van een zolderkamer (*Untitled*).¹⁵⁰ De boeiende confrontatie tussen de kunstwerken en de bouwvallige omgeving signaleert volgens Foote "the apotheosis of the crummy space."¹⁵¹ De intelligente en spitsvondige omgang van de kunstenaars met de belabberde toestand van het schoolgebouw vormt een hoogtepunt van de afkeer van de post-minimal kunstenaars voor de cleane ruimtes van het traditionele kunstcircuit:

So Post-Minimal began to seek out the alternative space, which, as it turned out, offered considerable challenge. It made much slick art look terrible. The artists were forced to produce work that could survive its surroundings, rather than relaying on them to 'authenticate' it. One solution: co-opt the crumminess, draw upon it: work it into the art. Never mind if the result is a two-week gesture instead of a beautiful object. Unpurchasability signified the new purity; the non-art context became its testing ground.¹⁵²

Hoewel Foote initieel alle belang lijkt te hechten aan de esthetische en formele overeenkomst tussen het werk en het belabberde karakter van de ruimte – het doelbewust 'onaffe' karakter van het werk zou perfect overeenstemmen met het 'rauwe' karakter van de ruimte – wijst ze vervolgens echter op de structurele confrontatie die een dergelijke ruimte van het werk vergt. Om zich van een 'kunstonvriendelijke' ruimte te onderscheiden, moet de kunst zich verweren: doordat de context niet als kuntruimte is geconditioneerd, 'test' ze de kunst. De kunst kan niet blindelings vertrouwen op de omgeving om haar statuut als kunstwerk te waarborgen. De context fungeert

MUSEUM

niet langer als een aseptisch of neutraal platform, maar treedt mee op de voorgrond. Dit betekent dat de kunst zelf haar differentie moet bewijzen. De scène waarop ze publiek wordt gemaakt houdt zich niet langer afzijdig. De kunst kan er niet louter zichzelf zijn, maar moet de aanwezigheid van het kader waarbinnen ze verschijnt in rekening brengen. In de catalogoog geeft Heiss toe dat de kunstenaars, of ze zich nu met de toestand van de ruimtes vereenzelvigen of niet, in *Rooms* worden verplicht met het gebouw en de architectuur om te gaan:

Some of the artists changed the spaces within which they worked, while others used the spaces as part of their art. Still others selected rooms that fit the specific formal concerns that were the central focus of their work. A few chose relatively neutral spaces and worked with the architectural details of the building itself. But, all had to deal with the space instead of ignoring it; all had to acknowledge it instead of avoiding it. And that was the power and unity of the show; 78 artists working with a complex building and not just in it.¹⁵³

Binnen het kader van de aftandse school geniet de kunst geen onbezorgd verblijf noch een vanzelfsprekende verschijning. Alleen stelt zich de vraag in welke mate dit te wijten is aan het zogenaamd belabberde uitzicht van die context, dan wel aan de onconventionele aard van de plaats tout court. P.S.1 bevindt zich enerzijds in een schoolgebouw en anderzijds in een buitenwijk van New York, ver buiten het artistieke epicentrum op Manhattan. De condities van presentatie zijn er fundamenteel anders dan in een als artistiek geconditioneerde omgeving. Foote is dan ook niet verbaasd dat de tentoonstelling op vlak van *gebeurtenis* en van *plaats* een onconventionele strategie hanteert. De onconventionele plaatsbepaling is de essentie van de strategie van het IAUR: “It is typical (...) that Rooms should have happened at an off-season time, in an out-of-the-way place, where relatively few people saw it.”¹⁵⁴ Douglas Davis trekt deze gedachte verder door naar de architectuur en geeft te verstaan dat de

MUSEUM

architecturale verdienste van P.S.1 niet zit in haar belabberde uiterlijk, maar in de keuze om een dergelijk gebouw als kunstruimte te gebruiken:

(...) the key architectural decision here was simply the decision by P.S.1's parent organization, the Institute of Art and Urban Resources, Inc., to locate in this immense, abandoned Romanesque revival building. The widely imitated rusticity of P.S.1's architectural and programming style springs almost entirely from its vital 'found' container.¹⁵⁵

Reeds in 1972 noteerde Grace Glueck dat het succes van de urbane plekken die het IAUR achtereenvolgens bezet, schuilt in het feit dat ze niet als 'kunstruimtes' zijn gedacht, maar wel als dusdanig kunnen worden 'gevonden' of 'gebruikt': “space not thought of by the art world as *art* space.”¹⁵⁶ Het zijn stuk voor stuk ruimtes die niet tot het geijkte kunstcircuit behoren aangezien ze zich 'elders' bevinden: in de stad, in onconventionele panden in en rondom Manhattan. In sommige gevallen gaat het daarbij zelfs om ruimtes die wél het karakter van een kunstruimte hebben, maar nooit een functie als kunstruimte hebben gekregen. Dit geldt bijvoorbeeld voor de Clocktower, waarvan het interieur bestaat uit een fraaie *white cube*.¹⁵⁷ Het is opnieuw niet zozeer het architecturale karakter van de ruimte, maar, zoals Stephanie Edens terecht aangeeft, de 'ongewone' en tegelijk 'informele' status van de ruimte die de kunstenaars aanspreekt en uitdaagt:

The Clocktower space, at the top of a dingy thirteen-story former life-insurance building, is exhilarating and versatile – a tranquil white cube frequently drenched in sunlight from high windows. It has provided interesting problems for such artists as Joel Shapiro, Richard Tuttle and James Bishop. The interaction between the artists and an unusual space encourages inventive 'solutions' that the commercial gallery space hardly offers. And this is highly

MUSEUM

appropriate for seventies art, which adapts a casual attitude to the provisional spaces that tend to be its informal arena.¹⁵⁸

Ook Peter Schjeldahl laat zich in *The New York Times* bijzonder lyrisch uit over de Clocktower. Het is een bron van zowel urbaan als esthetisch genot:

Considered from any angle besides that of viewer convenience, the Clocktower is an inspired project. It is a perfect use of an obscure but lovely 'urban resource' and it is a distinct service to the art it shows, an art purposely at odds with the commercial glitter of the conventional gallery space. The Clocktower is a place conducive to attentiveness, even to meditation, far from businesslike galleries and clamorous museums. The experience of visiting it is elevating in more ways than one.¹⁵⁹

Zowel Edens als Schjeldahl vinden de ruimte van de Clocktower bijzonder geschikt voor kunst die zich afzet tegen de geconditioneerde perceptie in het klassieke kunstcircuit. Maar al bij al is de Clocktower niet meer dan een conventionele witte kuntruimte. Het 'verkwikkende' alternatief van de ruimte schuilt in haar structurele locatie 'elders': in een klokkentoren bovenop een kantoorblok, waarvoor men een onconventioneel parcours dient af te leggen langs een conciërge en verdiepingen met beduimelde kantoren, om te eindigen op een dak met een prachtig panorama op de skyline van New York. Met de Clocktower heeft de kunst, in de woorden van Schjeldahl, een luxeus buitenverblijf: "The Diffident Avant-Garde Has an Outpost in the Sky."¹⁶⁰ In haar voorkeur en keuze voor ongeken- de en onverwachte locaties is Alanna Heiss ongetwijfeld schatplichtig aan Gordon Matta-Clark, die ze niet alleen haar 'irrationele adviseur' maar ook de inspiratiebron voor haar werkzaamheden als curator noemt: "my particular specialty in contemporary art is so entwined with what he did."¹⁶¹ Heiss deelt Matta-Clarks

MUSEUM

fascinatie voor de structurele leegstand in een metropool als New York, voor die ruimtes die wel tot de stad behoren, maar niet tot haar 'patrimonium' worden gerekend.¹⁶² Leegstand is een fundamentele conditie van de hedendaagse stedelijkheid die kan worden aangegrepen en via artistieke projecten kan worden gevaloriseerd. Wanneer Liza Bear in een interview in *Avalanche* in 1974 aan Matta-Clark vraagt of zijn fascinatie voor restruimtes of perifere plekken berust op een voorliefde voor bouwvallige of belabberde panden, ontkent hij dat resoluut. Matta-Clark, die op dat moment net het werk *Splitting* heeft gerealiseerd, stelt dat niet desintegratie of bouwval noodzakelijke (formele) voorwaarden vormen, maar wel de onconventionele status en locatie van een gebouw. De suburbane woning die hij doormidden kliefde, was weliswaar leeg en verwaarloosd, maar stond daarom nog niet op instorten:

But aren't you partly drawn to something that's about to collapse?

I don't know how romantic I feel about it. I feel very direct. It's just that the only situations that lend themselves to the kind of things I do bring up romantic associations. But that's not my intention. I'd much sooner do something right across the street. I'd just as soon deal with something that's brand new, crisp and not at all ready for the ax.

Like a gallery building?

Almost any space. Gallery buildings are probably less interesting in some ways because they have such special priorities and also because people go there with certain expectations. One aspect of buildings I've worked on which may be considered romantic is that they're in unexpected locations, but the unexpected is not dependent on the particular disintegrated quality that they have. I'm very glad that this building was less disintegrated than the ones I've dealt with before, that it had a clear structural continuity, and that it wasn't competing with erosion or prior collapse.¹⁶³

MUSEUM

De panden die Matta-Clark aanpakt, vallen buiten het klassieke register van ‘kunstruimtes.’ Ze beantwoorden niet aan het klassieke beeld van de gesacraliseerde kunst ruimte en het klassieke kunstpubliek begeeft er zich niet uit zichzelf naartoe. Deze gedachte geldt net zo goed voor de paradigmatische ruimte van de loft. Voor Matta-Clark vormt de belangrijkste uitkomst van het opereren in de lofts en de urbane omgeving van SoHo de ruimtelijke inventiviteit die kunstenaars aan de dag leggen: “If you’re given the freedom (...) of developing the kind of place that you want, then I think that that is the most interesting formula that has come out of the so-called SoHo, New York art ghetto environment, is really people struggling to invent their own spaces.”¹⁶⁴ Matta-Clark en de kunstenaars van SoHo betrekken de lofts in eerste instantie uit noodzaak – “it was all about resources,” merkte Brian Wallis ooit gevat op.¹⁶⁵ Ze vormen geen artistieke *conditio sine qua non*. Hun werk speelt zich af in lofts, wordt mét lofts gemaakt, maar het gaat niet óver lofts. Bovendien vormt de loft binnen Matta-Clarks artistieke project geenszins de enige of unieke plaats van artistieke productie. Een loft is slechts één van de mogelijke ruimtes die het urbane landschap te bieden heeft. Matta-Clark opeert in panden die resoluut ‘in de wereld’ staan, dus zowel in een suburbane woning in New Jersey (*Splitting*, 1974) als in een oude loods op een pier aan de Westside van New York (*Day’s End*, 1975). Hij gaat aan de slag in een pand omdat de architectuur ervan iets te betekenen heeft, niet omdat het gebouw er zus of zo ‘uitziet.’ Architectuur is bij uitstek een drager van betekenissen. Elke ingreep heeft tot doel die betekenissen te reveleren:

The determining factor is the degree to which my intervention can transform the structure into an act of communication. It is undesirable to have a situation where the fabric of the space is too run down for it to be identified as ever having been changed, or a situation where I would be competing with factual disintegration.¹⁶⁶

MUSEUM

Matta-Clark kiest geen plekken omwille van het excentrieke uitzicht, maar omwille van de excentrische positie en hoe-danigheid: omdat ze structureel ‘elders,’ buiten de begane paden liggen. Hij zoekt plaatsen die niet als konstruimtes zijn gedacht, die de gecodeerde perceptie van het kunstcircuit ontwijken. Het maakt niet uit of de architectuur gloednieuw dan wel bouwvallig is. Een ruimte is niet alternatief op grond van haar intrinsieke materiële hoedanigheid, maar van haar concrete exploitatie. Een *white cube* kan immers, net als een loft, ‘alternatief’ worden gebruikt. John Baldessari noemde Matta-Clark ooit een ‘messy minimalist.’¹⁶⁷ En inderdaad, het maakt Matta-Clark niet uit of ruimtes wit en clean, dan wel rauw en smerig zijn, zolang hij er maar mee kan ‘rotzooien.’

MUSEUM

- 1 Goodden, *The History of Food*, p. 44.
- 2 Voor een beschrijving van de evolutie van de wijk SoHo tot een artistieke kolonie, zie o.m.: *Special SoHo Section*, 1974; Block (red.), *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, 1976; Stratton, *Pioneering in the Urban Wilderness*, 1977; Siegfried & Seeman, *SoHo: a Guide*, 1978 (eerste stadsgids van SoHo, met uitgebreide bibliografie over de wijk, pp. 251-260); Anderson & Archer, *Anderson & Archer's SoHo*, 1979; Simpson, *SoHo*, 1981; Zukin, *Loft Living*, 1982; Hudson, *The Unanticipated City*, 1987; Kostelanetz, *SoHo*, 2003.
- 3 [FIG.]: Ornette Coleman, *Friends and Neighbours*, BMG Musis, 1970; BMG France, 2001, cover.
- 4 Simpson, *SoHo*, p. 22. Voor een beschrijving van de ontwikkeling van de galeriescène in SoHo, zie o.m.: Alloway, *SoHo as Bohemia*.
- 5 Rose, *A Gallery without Walls*. Voor een beschrijving van de werking van *Park Place*, zie: Ruda, *Park Place, 1963 - 1967*. De initiële leden van deze kunstenaarsruimte waren: Anthony Magar, Mark di Suvero, Forrest Myers, Tamara Melcher, Robert Grosvenor,
- Leo Valledor, Dean Flemming, Peter Forakis en Ed Ruda.
- Later komen daar nog David Novros (1965), Jon Baldwin (1966) en Gay Galding (1967) bij. Het doel van deze ruimte was het genereren van een plek van presentatie en esthetische uitwisseling: "The decision to carry out our purpose by finding a suitable place where we could show work and continue the exchange of aesthetic ideas."
- 6 Phil Patton (*Other Voices, Other Rooms*, p. 81) schrijft het toekennen van de noemer *Alternative Spaces* aan de verschillende initiatieven toe aan de criticus en kunstenaar Brian O'Doherty, die tussen 1969 en 1976 aan het hoofd stond van The National Endowment for the Arts (NEA) en die een belangrijke rol heeft gespeeld in het erkennen en financieren van de initieel zelfbedruipende initiatieven. Een belangrijk overzicht van de *Alternative Spaces Movement* werd gerealiseerd naar aanleiding van een tentoonstelling *Alternatives in Retrospect* in 1981 in The New Museum in New York (Apple & Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect*). De selectie van deze tentoonstelling beperkt zich tot zeven *Alternative Spaces*

MUSEUM

– met name Gain Ground, Apple, 98 Greene Street, 112 Greene Street, 10 Bleecker Street, Idea Warehouse en 3 Mercer – en tot de periode 1969-1975. Curatrice en samenstelster Jacki Apple verantwoordt deze keuze als volgt (p. 6): "I chose to represent locations – 'spaces' – that had consistent, ongoing programs of activities over a period of a year or more, and in which a number of artists worked and interacted." Deze keuze voor actuele 'locaties' maakt, zoals Apple toegeeft, dat de rol van 'andere' alternatieve ruimtes zoals boeken en tijdschriften niet worden aangeraakt. Ook Lawrence Alloway (*100 Studios*, p. 4) hanteert een definitie van het begrip *Alternative Space* die veeleer op concrete locaties en initiatieven berust: "Alternative spaces is a general term referring to the various ways in which artists show their work outside commercial galleries and formally constituted museums. It includes the use of studios as an exhibition space, the temporary use of buildings for work done on site, and co-operatives of artists, whether for the purpose of putting on one exhibition or for running a gallery on a long term basis." Voor

andere besprekingen van de *Alternative Spaces Movement* in New York, zie o.m.: Reichard, *Alternative Art Spaces*; Larson, *Rooms with a Point of View*; Gear, *Some Alternative Spaces in New York and Los Angeles*; Ault (red.), *Cultural Economies*; Ault (red.), *Alternative Art New York, 1965-1985*. De *Alternative Spaces Movement* beperkt zich overigens niet tot New York. In andere Amerikaanse steden ontstaan gelijkaardige initiatieven, zoals Hallwalls in Buffalo, Artemisia en N.A.M.E. in Chicago, Nexus in Atlanta, and/or in Seattle, Museum of Conceptual Art in San Francisco en Los Angeles Contemporary Exhibitions, LACE en Los Angeles Institute for Contemporary Art, LAICA in Los Angeles. In 1978 werd in het LAICA te Los Angeles een symposium georganiseerd waarin *Alternative Spaces* uit de verschillende uithoeken van de Verenigde Staten zijn vertegenwoordigd. Voor een verslag en evaluatie van dit symposium, enkele beschouwende essays en een lijst van de verschillende deelnemers, zie: LAICA, *The New Artsspace*. Voor een historisch overzicht van *Alternative Spaces* in Chicago,

MUSEUM

zie: Warren, *Alternative spaces*. Voor een uitstekende algemene analyse van het fenomeen, zie: Nairne, *The Institutionalization of Dissent*.

- 7 Gear, *Some Alternative Spaces in New York and Los Angeles*, p. 64.
- 8 De precieze data van de tentoonstelling zijn 20-22 april, 26-29 april en 3-6 mei 1968. De studio's zijn telkens open van 12 u. tot 19 u. De andere deelnemende kunstenaars zijn: Bernard Aptekar, Richard Baringer, Bil Creston, Charles Ginnever, Roger Jorgensen, Steve Montgomery, Hans Van Bovenkamp en Robert Wiegand. Voor de volgende edities wordt het systeem toegepast dat de deelnemers van het vorige jaar zelf een kunstenaar naar keuze naar voren schuiven.
- 9 Alloway, *100 Studios*, p. 4. Alloway maakt hier tevens de vergelijking met de "artist's co-ops" die in de jaren 1950 werden opgericht door de Abstract Expressionisten. Zie tevens: Gruen, *Bearding the Artist in His Sanctuary*, p. 48. Ingrid Wiegand (zoals geciteerd in: Schwartz, *The Politicalization of the Avant-Garde. Part I*, p. 102) geeft een vergelijkbare verklaring: "Artists felt that exhibitions were in the hands

of critics and collectors and that they had very little to say in what was shown. The phrase most often used in connection with Ten Downtown was 'to create an alternative.'

- 10 Battcock, *10 Downtown. Open studios in Lower New York*, p. 18. Deze attitude geldt in zekere zin ook voor de eerste bewoners van SoHo, zie: Hudson, *The Unanticipated City*, p. 87: "The early invasion of lofts by artists in the late 1950s and early 1960s can be seen as an ad hoc solution to the problem artists had in finding adequate living and working space in New York. There was no core set of values that knitted these early loft dwellers together except their commitment to art."
- 11 Goldin, *Look Aloft*, p. 51; 72. Dat deze manier van presenteren wel succes heeft, blijkt uit de wijze waarop Goldin vervolgt: "If the scene does not have a place for work of this caliber and range, it's in trouble." Achter de activiteiten van Alan Saret in diens Spring Palace schuilt eveneens een ontevredenheid met de werking van galeries, en dan meer bepaald de Bykert Gallery waaraan hij is verbonden. Zie Alan Saret, zoals geciteerd in: Brentano & Savitt (reds.), *112*

MUSEUM

Workshop / 112 Greene Street, p. xii: "At the time, I was terminating my involvements with commercial galleries because they had become a blind alley to the vehicles of art in an ethical and spiritual dimension. / In my ground floor and basement space at 119 Spring Street, the 'Spring Palace,' I was moving toward the idea of an artist's studio that would periodically become public for the display of the work of the artist and any others that artist might designate." In zijn studio organiseert Saret naast een tentoonstelling van eigen werk (die trouwens in maart 1970 de cover van *Artforum* haalt) ook tentoonstellingen van Jennifer Bartlett en Thornton Willis. Laura Dean en Joan Jonas voeren er een dansvoorstelling op, gecombineerd met een groots banket.

- 12 In datzelfde jaar voert Marcel Broodthaers immers een vergelijkbare handeling uit, wanneer hij zijn atelier in de Rue de la Pépinière in Brussel omvormt tot het *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle*. In één omvattende geste vereenzelvigd Broodthaers de studio met de tentoonstellingsruimte – of de ruimte van

private productie met die van publieke presentatie – en heft hij het klassieke onderscheid tussen privaat en publiek op. Voor een uitstekende analyse van *Le Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle* van Broodthaers, zie: Crimp, *This Is Not a Museum of Art*. Het *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle* sluit na een jaar de deuren in Brussel en verhuist nadien naar Antwerpen, om daar opnieuw open te gaan met een nieuwe sectie, *la Section XVIIème Siècle*, in de alternatieve tentoonstellingsruimte *A37 90 89*. Deze ruimte – genaamd naar het telefoonnummer, gecombineerd met de A die meteen een eerste plaats in de telefoongids veilig stelt – werd op 24 mei 1969 opgericht door enkele kunstenaars, verzamelaars en critici. Voor een beschrijving van de activiteiten van *A37 90 89*, zie: Vanderlinden, *A379089*.

- 13 Bob Wiegand, zoals geciteerd in: Goldin, *Look Aloft*, p. 51. Een gelijkaardige toon wordt aangehouden bij de tweede editie van de tentoonstelling door Gregory Battcock, die stelt (*10 Downtown*, p. 23): "The artists admit that this

peculiar, new type format allows the public opportunity to see what working artists want to show in the way they want it to be seen.” Een gelijkaardige motivatie schuilt achter de verschillende studiotentoonstellingen die Alan Saret organiseert in zijn tot *Spring Palace* omgedoopt atelier. In een recensie van een van deze studiotentoonstellingen in *Artforum* uit 1970 beschrijft Emily Wasserman (*Alan Saret's Studio Exhibition*) hoe het installeren van het werk in de studio deels berust op de motivatie om het werk in ‘ideale’ omstandigheden te presenteren: “The coefficient necessity is that of viewing the work within the specific context in which the artist has situated it and worked on it. This new and integral relation to place may account for the more retiring and insecure aspect of some of his earliest work which was moved from studio to gallery for exhibition – and with some loss of its original and intended effect, as I recall from having seen some of those first pieces in the artist’s studio, where shafts of soft afternoon light diffused the chicken-wire masses into glittering clouds, an experience which could

not be altogether recreated under gallery lighting.” Sharon Zukin (*Loft living*, p. 80) stelt dat *10 Downtown* in belangrijke mate heeft bijgedragen aan de consumptie en popularisering van de studio, meer bepaald de prototypische ruimte van de loft: “Eventually, the consumption of art in the artist’s studio developed into a consumption of the studio too. In 1968, the ‘Downtown Ten’ Art Show exhibited the work of ten New York artists in their lofts. People had to walk from one loft to another to see the work and the artists. It was a novel situation – even more redolent with artistic ambience that the late-fifties openings of the Tenth Street School of Abstract Expressionists, when an ‘uptown’ art public used to go from one artists’ co-op gallery to another in search of the most bohemian or most avant-garde showing. By the late sixties, the seed had been sown: people began to think of the art studio as an exciting place to live. The artists’ success in attracting the art public to their studios became the success of the studios.”

14 Charles Ginnever, zoals geciteerd in: Goldin, *Look Aloft*, p. 51.

- 15 Schwartz, *The Politicalization of the Avant-Garde. Part I*, p. 102.
- 16 Voor een beschrijving van het algemene politieke en culturele kader aan het einde van de jaren 1960 en het ontwikkelen van alternatieven door kunstenaars, zie: Phillips (red.), *The American Century*, pp. 223–268.
- 17 AIR (Zucker, *Making A.I.R.*, p. 81) stelt zich onder meer tot doel te tonen dat er op zijn minst twintig vrouwelijke kunstenaars vernieuwend, professioneel werk produceren in 1971. Barbara Zucker (*An interview with members of A.I.R.*, pp. 58–59) benadrukt dat dit achteraf weliswaar als een overreden argument overkomt, maar dat het toen niet evident was: “Although this has been documented before, it bears reiterating: to blithely state then that there were so many good women artists working was met with many an arched eyebrow. If one were to say it now, it would be met with ridicule for its obviousness.” De naam AIR verwijst naar de zoneringwet uit 1964 – de zogenaamde *Artists in Residence* – die toeliet dat twee verdiepingen van een loftgebouw in SoHo werden gebruikt door kunstenaars.
- 18 Alloway, *Women's Art in the 1970s*, pp. 64–72.
- 19 [FIG.]: Guerrilla Art Action Group, *Blood Bath*, The Museum of Modern Art, New York, 1969; in: Phillips (red.), *The American Century*, p. 227. Voor een beschrijving van de acties van de *Guerrilla Art Action Group*, zie o.m.: Hendricks & Toche, *GAAG*.
- 20 Patton, *Other Voices, Other Rooms*, p. 80.
- 21 Larson, *Rooms with a Point of View*, p. 33. Zie ook: Larson, *Six Art Institutes. On the Lonesome Road of the Avant-Garde*, waarin Larson het programma van de Alternative Space vergelijkt met dat van een Institute for Contemporary Art of Kunsthalle.
- 22 Apple & Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect*, p. 5.
- 23 Larson, *Rooms with a Point of View*, p. 34.
- 24 Nairne, *The Institutionalization of Dissent*, p. 388.
- 25 Robert Newman, zoals geciteerd in: Apple & Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect*, p. 18. Ondanks de ligging Uptown op West 80th Street wordt deze ruimte beschouwd als een voorloper van de *Alternative Spaces* in SoHo. Zie: Delahoyd, *Seven Alternative Spaces*, p. 9. Gain Ground opent 12 april 1969 en sluit in juni 1970, na verlies

MUSEUM

- van de ruimte. Nadien blijft Gain Ground als organisatie nog verder werken, met onder meer multimediatekststellingen in de Cinematheque op Wooster Street en werken in de publieke ruimte.
- 26 [FIG.]: Vito Acconci, *Room Piece (activity/room situation)*, Gain Ground, New York, 1970; in: Apple & Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect*, p. 19.
- 27 Acconci, *Room Piece*, Gain Ground Gallery, New York, p. 16.
- 28 In 1970 voert Acconci een gelijkaardige performance uit in het kader van de tentoonstelling *Information* in het Museum of Modern Art, genaamd *Service Area*. Hiervoor laat Acconci zijn post bezorgen in het MoMA in plaats van op zijn eigen appartement. Het werk bestaat erin dat Acconci elke dag naar het MoMA afreist per metro of te voet om er zijn post op te halen.
- 29 Delahoyd, *Seven Alternative Spaces*, p. 10.
- 30 Billy Apple, zoals geciteerd in: Apple & Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect*, p. 22.
- 31 Ibidem, p. 22.
- 32 Shirey, *Downtown Scene*, p. 14.
- 33 Nairne, *The Institutionalization of Dissent*, p. 396. De in 1963 opgerichte *Factory* van Andy Warhol geldt uiteraard als een belangrijke voorloper. Bij Warhol staat de transformatie van de traditioneel geïsoleerde studio tot een 'collaboratieve werkplaats' echter in het teken van een op kapitalische leest geschoeid *executive management* en van een radicale identificatie met de anonieme massaproductie van de naoorlogse Amerikaanse consumptiemaatschappij. De *Alternative Spaces* daarentegen vertegenwoordigen niet langer het optimisme van de pop art maar worden getekend door een postindustriële mentaliteit. Voor een gedegen analyse van *The Factory* van Andy Warhol binnen de problematiek van de studio in de postmoderne kunst, zie: Jones, *Machine in the Studio*, pp. 189-267.
- 34 *Holly Solomon in conversation with Jacki Apple (1981)*, p. 28.
- 35 Ibidem, p. 28.
- 36 Ibidem, p. 28.
- 37 Andere bekende kunstenaars uit de jaren 1970 die 98 Greene Street aandoen, zijn Dan Graham, Dennis Oppenheim, Robert Kushner, Susan Hall, Charles Simonds en een muzikant als La Monte Young, maar ook critici en dichters Carter Ratcliff en Peter Schjeldahl.

MUSEUM

- 98 Greene Street vormt het platform voor de videoperformance *Two Consciousness Projection(s)* van Dan Graham in 1972 en voor de bekende performance *Works with Offspring* van Dennis Oppenheim, waarin hij de woorden die zijn zoontje Erik op zijn rug schrijft tracht te reproduceren. Voor een chronologisch overzicht van de activiteiten in 98 Greene Street, zie: Apple & Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect*, p. 29.
- 38 *Holly Solomon in conversation with Jacki Apple (1981)*, p. 28.
- 39 Caroline Goodden, zoals geciteerd in: Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop / 112 Greene Street*, p. x.
- 40 [FIG.]: Nancy Holt, *Crossed Locators*, 112 Greene Street Workshop, New York, 1972; in: Apple & Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect*, p. 44. Aan weerszijden van de ruimte bevinden zich grote ramen. Bij het binnenkomen links bevindt zich een trap naar de kelder. In 1970 bezit de ruimte geen verwarming, bladert de verf van de muren en is de vloer in slechte staat. Dit karakter wordt door de kunstenaars echter net als bijzonder uitdagend ervaren, getuige het volgende citaat van Jene Highstein (Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop / 112 Greene Street*, p. viii): "It was the funkiest place in the world – so beautiful and impossible at the same time. The floor was terrible, but the space itself was so strong that whatever went on there had to be at least that strong to work. Some very powerful things happened in that space."
- 41 Jeffrey Lew, zoals geciteerd in: Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop / 112 Greene Street*, p. 2. De tentoonstelling loopt ongeveer van midden oktober tot eind december 1970. Deelnemende kunstenaars zijn Bill Beckley, Bill Bollinger, David Bradshaw, James Brown, Rafael Ferrer, Lee Jaffe, Barry Le Va, Jeffrey Lew, Gordon Matta-Clark, Brenda Miller, Richard Nonas, Douglas Sanderson, Alan Saret, Marjorie Strider, George Trakas en Richard Van Buren. Voor een korte beschrijving van de verschillende werken, zie: ibidem, pp. 3-12.
- 42 [FIG.]: George Trakas, *Steel, Wood, Glass and Rope (The Demolition Piece, in progress)*, 112 Greene Street Workshop, New York, 1970; in: ibidem, p. 11. George Trakas, zoals geciteerd in: ibidem, p. 10: 'I was very excited about the

MUSEUM

- space. The minute I saw it, I knew that that was where I wanted to install this piece I'd been working on." Lew weigert initieel Trakas een plaats te geven, maar wanneer Trakas op een morgen aankomt met de sculptuur in de laadbak van zijn bestelwagen, krijgt hij uiteindelijk toch een plaats in de kelder.
- 43 Jeffrey Lew, zoals geciteerd in: *ibidem*, p. x.
- 44 Jeffrey Lew, zoals geciteerd in: *ibidem*, p. 2.
- 45 Peter Schjeldahl, zoals geciteerd in: Apple & Delahoyd, *Alternatives in Retrospect*, p. 37.
- 46 Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop / 112 Greene Street*, p. vii.
- 47 Alan Saret, zoals geciteerd in: *ibidem*, p. xii.
- 48 Sharp & Bear, *112 Greene Street*, p. 13.
- 49 Zie hieromtrent ook Richard Nonas, zoals geciteerd in: Apple & Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect*, p. 42: "We were ready – 112 and us – at the same moment. And we were full of it. 112 was our flood, our explosion. 112 was our action. We were prisoners in our studios, and 112 was our break-out. 112 was our escape. We grabbed it. We held it. We tore it apart. 112 was our bat-
- tlefield."
- 50 Morris, *Siting Food*, p. 18.
- 51 Lew, zoals geciteerd in: Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop / 112 Greene Street*, p. 2.
- 52 Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop / 112 Greene Street*, p. x; viii.
- 53 [FIG.]: Tina Girouard, *Four Stages, Floor Stage Space*, 112 Greene Street Workshop, New York, 1972. Improvisatie door Mabou Mines Theater Company; in: *ibidem*, p. 41.
- 54 Een andere werk, *Air Space Stage* genaamd, bestaat uit een serie balken en buizen die zijn opgehangen aan het plafond, en wordt eveneens gebruikt voor performances. Voor een beschrijving van de activiteiten van de *Grand Union Dance Company*, het gezelschap *The Natural History of the American Dancer*, en het werk *Four Stages* van Tina Girouard, zie: Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop / 112 Greene Street*, pp. 24-25; 34; 41.
- 55 [FIG.]: Gordon Matta-Clark, *Open House (Drag-On Dumpster)*, Greene Street, New York, 1972. Dans performance; in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 43.
- 56 Armstrong, *Interview with Keith*

MUSEUM

- Sonnier*, p. 397.
- 57 Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark*, p. 394.
- 58 [FIG.]: Gordon Matta-Clark, *Splitting*, Humphrey Street, Englewood, New Jersey, 1974; in: Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 202.
- 59 De eerste architecturale snede *Sauna* maakt Matta-Clark in zijn eigen woning, met name tijdens de renovatie van zijn loft in 4th Street waarnaar hij in 1971 verhuist, zie: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 37. De latere *Cuttings* in leegstaande gebouwen in de stad verricht hij echter op eigen verantwoordelijkheid en hebben vaak het karakter van guerilla-acties aangezien hij niet alleen opereert in vaak zeer bouwvallige panden, maar tevens zonder toelating van de eigenaars, zonder vergoeding en met het risico op politiecontroles en op geweld van straatbendes. Zie hiervoor: Matta-Clark, *Interview met Gordon Matta-Clark*, p. 2.
- 60 De eerste tentoonstelling van de resultaten van Matta-Clarks *Cuttings* vindt plaats in oktober 1972 in 112 Greene Street. De restanten en fotocollages van de werken *Bronx Floors* worden er gepresenteerd samen met het werk *Walls Paper* en de uitsnij-
- dingen die hij realiseerde in het interieur van het restaurant *Food*. Voor een beschrijving en illustraties van deze tentoonstelling, zie: Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop / 112 Greene Street*, pp. 34-37. Voor een recensie, zie: Kingsly, *Gordon Matta-Clark, 112 Greene Street*.
- 61 Matta-Clark en Smithson leerden mekaar kennen op de tentoonstelling *Earth Art*, georganiseerd door Willoughby Sharp, aan de Cornell University in 1968, wat de universiteit is waaraan Matta-Clark zijn diploma van architect behaalde. Matta-Clark helpt er onder meer Dennis Oppenheim bij het realiseren van diens werk *Annual Rings*. Voor een grondige beschrijving van de relatie en de wederzijdse invloed tussen Smithson en Matta-Clark, zie: Lee, *Object to Be Destroyed*, pp. 34-48. Matta-Clark wordt vaak als een levendiger tegenhanger van Smithson getypeerd, zie: Armstrong, *Interview with Keith Sonnier*, p. 397: "He resisted the rhetoric that accompanied Flavin and Judd, although there was some contact with Morris. Gordon had some sort of philosophical background as well as some distance on New

MUSEUM

York and himself. There was a poetic and literary side to him – there were many other directions in his early work that if he had lived he could have drawn on, not just the architectural alterations. He didn't limit himself to being a professional artist. He was a great information gatherer. He thought compositively, in a constant stack of images. It was a lot better than Smithson's moroseness. He and Suzy were real Charles Dickens characters in a way. It was our *Sparky and our Gang*."

62 Kirshner, *Non-uments*, p. 366.

63 Castle, *Gordon Matta-Clark*, p. 37. Voor een beschrijving van het werk van Matta-Clark als een praktijk of artistiek spel, zie: Lee, *Object to Be Destroyed*, p. xiii.

64 Lew, zoals geciteerd in: Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop / 112 Greene Street*, p. 2: "There were a lot of people who wanted 112 to end. I think Robert Smithson said that it should end. I don't remember why he said it ... he felt that works shown should be selected. But I never understood the difference between selectionism and elitism." De bekendste uitspraak van Smithson tegen de zogenaamde alternatieven

is te vinden in een interview met Bruce Kurtz (*Conversation with Robert Smithson*, pp. 264–265): "Kurtz: The museum is an instrument of control. / Smithson: It's an instrument of control and it's like building cathedrals. I mean that's really an instrument of political control. (...) / Kurtz: And it's a very effective way of control because it absorbs so easily any kind of radical tendency. / Smithson: Yeah, and that's why it's so silly for artists to try to overcome that, because they will be absorbed. That's like what I said, they'll just be integrated into the whole thing, so there's no viable alternative. If there really was an alternative, consciously thought, then artists might do works which are radical but they are unconscious about why they are doing them. I'm just making a plea for more consciousness in that area and I'm not bitter about it. I'm just saying that's just the way it is."

65 Graham, *Gordon Matta-Clark*, p. 378

66 [FIG.]: Gordon Matta-Clark, *Circus or The Caribbean Orange (in progress)*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1978; in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 112.

67 Simon, *Interview with John*

MUSEUM

Baldessari, p. 19: "this may sound strange, but he was both a Minimalist and a Surrealist ... Gordon was a second-generation Minimalist in that some of the dissatisfaction and restlessness, not with the ideas but with the execution of Minimalist art, are evident in his work. He made the transition between Minimalist concept and a kind of expressionist execution. You could say he was a messy Minimalist; he liked big rough edges."

68 Carl Andre, zoals geciteerd in: Bourdon, *The Razed Sites of Carl Andre*, p. 104: "Up a certain time I was cutting into things. Then I realized that the thing I was cutting was the cut. Rather than cut into the material, I now use the material as the cut in space."

69 Bear, *Gordon Matta-Clark ... Splitting*, p. 376.

70 Ibidem, p. 375. Dan Graham (*Gordon Matta-Clark*, pp. 379–380) leest Matta-Clarks aanpak als 'reverse Cubism': (...) where Cubist collage consists of fragments of the real world brought into (gallery) art, Matta-Clark's work cuts away from (into) things to subtract from the real world, in order to make a 'sculpture.'" Opmerkelijk is wel dat Matta-

Clark (*Interview met Gordon Matta-Clark*, p. 3) gebouwen als objectmatige entiteiten behandelt. Matta-Clark spreekt hierbij zowel over het project *Splitting* uit 1974 als over *Bingo* uit 1974. Hij benadert een gebouw niet als een aaneenschakeling van plaatsen of ruimtes, maar als een omvattende complexe structuur, gaande van de funderingen tot de nok. Dit wordt tevens opgemerkt door Al Brunelle (*The Great Divide*, p. 92) in een recensie van het project *Splitting*. Volgens Brunelle verleent de dissectie het gebouw merkwaardig genoeg een "object-achtige eenheid."

71 Bear, *Gordon Matta-Clark ... Splitting*, p. 374.

72 Voor een bespreking van deze strategie van het 'onthullen' van architectuur, zie o. m.: Brouwer, *Blootleggen*.

73 Bear, *Gordon Matta-Clark ... Splitting*, p. 376.

74 Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, p. 32: "(...) I dug a deep hole in the basement of 112 Greene Street. What I wanted to do I didn't accomplish at all, which was digging deep enough so that a person could see the actual foundations, the 'removed' spaces under the foundation, and

MUSEUM

liberate the buildings enormous compressive, confining forces by making a hole. To be able to pass freely under an area once so dominated by gravitational constraint – that would have been something!”

- 75 Bear, *Gordon Matta-Clark ... Splitting*, p. 376. Zie ook Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, p. 43: “I wanted to alter the whole space to its very roots, which meant a recognition of the building's total (semiotic) system, not in an idealized form, but using the actual ingredients of a place. So physically penetrating the surface seemed the logical next step.”
- 76 Castle, *Gordon Matta-Clark*, p. 39.
- 77 Judith Russi Kirshner, zoals geciteerd in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 121.
- 78 Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, p. 40. Voor Matta-Clark (Ibidem, p. 40) vormen de zogenaamde strata of ‘lagen’ van een gebouw zelfs een belangrijkere drijfveer dan het creëren van duizelingwekkende perspectieven: “The act of cutting through from one space to another produces a certain complexity involving depth perception. Aspects of stratifications probably interest

me more than the unexpected views which are generated by the removals – not the surface, but the thin edge, the severed surface that reveals the autobiographical process of its making.”

- 79 Lee, *Object to Be Destroyed*, pp. 114-161.
- 80 Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark*, p. 390.
- 81 Susan Rothenberg, zoals geciteerd in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 73.
- 82 Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark*, p. 392.
- 83 Ibidem, p. 393.
- 84 Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 160-161.
- 85 Koch, *Where the Avant-Garde Work the Hardest*, p. 113.
- 86 Matta-Clark, *Interview met Gordon Matta-Clark*, p. 8.
- 87 Matta-Clark, *Letter to his Lawyer in New York, October 1975*.
- 88 Lee, *Object to Be Destroyed*, pp. 34-35.
- 89 Bear, *Gordon Matta-Clark ... Splitting*, p. 376.
- 90 Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, p. 41.
- 91 Gordon Matta-Clark, zoals geciteerd in: Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 94.
- 92 Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 96.
- 93 Volgens Andrew McNair

MUSEUM

(zoals geciteerd in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 96) vergeleek Eisenman de act met het inslaan van de ruiten van Joodse winkels op de Kristalnachten in nazi-Duitsland.

- 94 Krauss & Bois, *A User's Guide to Entropy*, p. 59.
- 95 Matta-Clark, *Interview met Gordon Matta-Clark*, p. 2.
- 96 Matta-Clark, *Letter to his Lawyer in New York, October 1975*. Wanneer Matta-Clark op de dag van de opening van het werk *Day's End* op Pier 52 (Gansevoort Street en West Street) in 1975 door de stad New York in beschuldiging wordt gesteld van vernieling van stedelijk grondbezit, voert hij als verdediging aan dat hij de verlaten en verwaarloosde plaats van de loods op Pier 52 tijdelijk een nieuwe bestemming als stedelijk park heeft gegeven (Ibidem): “Given the prevalent conditions and specific circumstances at play in such a place as Pier 52, I can find only good in the conversion of the structure into a work of art, a sculptural festival of light and water, an enclosed park, rather than a derelict waste. In my final analysis such an act is not only defensible but would make a valuable

contribution to the people of the city of New York.”

De klacht wordt uiteindelijk ingetrokken.

- 97 Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark*, p. 389.
- 98 Gordon Matta-Clark, *Letter to Harald Stern, Department of Real Estate, New York, July 10, 1971*, zoals geciteerd in: Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 73. Matta-Clark is steeds bijzonder dubbelzinnig gebleven over het al dan niet pragmatische karakter van zijn illegale ingrepen in leegstaande gebouwen. Zo stelt hij in een interview met Liza Bear (*Gordon Matta-Clark ... Splitting*, p. 375) dat hij er wel voor te vinden is om bewoonde of bruikbare ruimtes te transformeren: “it would change your perception for a while, and it would certainly modify privacy a great deal.” In dit interview relativeert Matta-Clark dan weer zijn operaties in leegstaande gebouwen als puur pragmatisch: “LB: (...) why do something to a building that's about to be demolished? There's something perversely lyrical about that. / GMC: Actually, I find that whole aspect it, the fact that the building is about to be demolished purely expedient.

MUSEUM

The only reason I'm dealing with those situations is because they're the ones that are available. / LB: So it's a purely pragmatic thing? / GMC: I think basically."

- 99 Graham, *Gordon Matta-Clark*, p. 379. In het interview met Donald Wall (*Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, p. 43) stelt Matta-Clark dat een groot deel van zijn werk zich nu eenmaal concentreert op datgene wat wordt 'ontkend': "(...) much of my life's energies are simply about being denied. There's so much in society that purposely intends denial: deny entry, deny passage, deny participation, etc. We would all still be living in towers and castles, if we hadn't broken down some of the social and economic barriers, inhibitions, and restraints. My work directly reflects this."
- 100 Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark*, p. 389.
- 101 Gordon Matta-Clark, zoals geciteerd in: Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 94.
- 102 Krauss & Bois, *A User's Guide to Entropy*, p. 60.
- 103 [FIG.]: Gordon Matta-Clark, *Garbage Wall*, St. Mark's Church, New York, 1970; in: Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 77.

- 104 Gordon Matta-Clark, zoals geciteerd in: Diserens, *The Greene Street Years*, p. 360: "Once I have built a wall it will provide a setting for some very simple 'domestic' activities: I will work, eat, drink, and clean, maintaining the area around the wall, which will be my role in the ongoing performance. (...) I shall rent a street container in order to remove the wall and all props. The total effect will be a home-street cycle growing from and returning to the garbage." In 1971 maakt hij een gelijkaardige muur in het kader van het *Brooklyn Bridge Project* van Alanna Heiss, gecombineerd met een berg metaaloverschot (*Jacks*).
- 105 [FIG.]: Gordon Matta-Clark, *Threshole*, The Bronx, New York, 1973; in: Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 179.
- 106 Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 46.
- 107 Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, p. 39: "I seek structures which have certain kinds of historical and cultural identities. But the kind of identity for which I am looking has to have a recognizable social form. One of my concerns (...) is the Non.

MUSEUM

- u.mental, that is, an expression of the commonplace that might counter the grandeur and pomp of the architectural structures and their self-glorifying clients."
- 108 Het project *Bingo* kreeg meerdere namen, zoals *Bingo X Ninths*, *Bingone X Ninths*, *Bingo.ne*, *Bingo.ne by Ninths and Days* en *Been Gone By Ninth*. Opmerkelijk is dat Matta-Clark hierbij een woordspel speelt met de negen delen die hij uit de gevel snijdt en de tien dagen die hij daarvoor ter beschikking heeft. Matta-Clark voert het werk uit in het kader van het project *Artpark* in Lewiston, New York. Hij krijgt daartoe een leegstaand huis tot zijn beschikking in Niagara Falls. De afbraak van het huis was tien dagen later gepland. Zie: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 74.
- 109 Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 39. Voor een uitgebreide bespreking van Smithsons begrip van entropie, zie hoofdstuk 8.
- 110 Simon, *Interview with Joseph Kosuth*, p. 111.
- 111 Simon, *Interview with Les Levine*, p. 95.
- 112 Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark*, p. 393.
- 113 Ibidem, p. 393.
- 114 Kirshner, *Non-uments*, p. 367.
- 115 Simon, *Gordon Matta-Clark (1943-1978)*, p. 13.
- 116 De Cauter, *Anarchitectuur*, p. 45.
- 117 Simon, *Interview with Dennis Oppenheim*, p. 21.
- 118 Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, p. 39.
- 119 Pincus-Witten, *Gordon Matta-Clark*, p. 13. Matta-Clark heeft echter vanaf het begin ook in reguliere galeries tentoongesteld, zoals de galerie John Gibson, waar hij al in 1969 deelneemt aan de groepstentoonstelling *Documentations*. In diezelfde galerie houdt Matta-Clark in 1974 een tentoonstelling met de resultaten van de werken *Splitting* en *Bingo*. Na het uitvoeren van *Bingo* voert Matta-Clark onderweg naar de galerie een haast rituele actie uit door zes van de negen brokstukken in een ravijn te dumpen.
- 120 Alx Katzman, zoals geciteerd in: Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop / 112 Greene Street*, p. x.
- 121 Lippard, *The Geography of Street Time*, pp. 181-209.
- 122 Block, *Square Map SoHo*, p. 7. Volgens Sharon Zukin (*Loft living*, p. 16) is SoHo veeleer een product van de vastgoedpolitiek dan van een

MUSEUM

reëel gevoel van artistieke gemeenschap: “(...) far from being either an indigenous or a spontaneous artists’ community, SoHo was really a creation of the investment climate.” In haar analyse van de loftbeweging in SoHo New York besteedt Zukin vooral aandacht aan de politieke en economische context in New York aan het einde van de jaren 1960 en aan de rol van New York als exponent van de cultivering van een alternatieve life-style. Aan de betekenis van de loft als productieruimte voor de beeldende kunst besteedt ze weinig of geen aandacht. Dat belet echter niet dat het boek *Loft Living* tot op heden de meest lucide analyse biedt van de transformatie van SoHo van een artisiek getto tot een gecultiveerd bohemia. Voor artikels van Zukin over de loftbeweging in New York, zie: Zukin, *Loft Living as ‘Historic Compromise’ in the Urban Core*, 1982; Zukin, *The Creation of a ‘Loft Lifestyle’*, 1990. Voor artikels die reeds aan het begin van de jaren 1970 de popularisering van SoHo en de daaropvolgende gentrification aankaarten, zie: Hellman, *SoHo*, 1970; Gardner, *SoHo*, 1974; Feretti,

SoHo Grows Up and Grows Rich and Chic, 1975; Goldstein, *SoHo Loft for Sale*, 1977; Ratcliff, *SoHo*, 1978.

123 Simon, *Interview with John Gibson*, p. 23.

124 Herrera, *Manhattan Seven*, p. 50.

125 Bear, *Gordon Matta-Clark ... Splitting*, p. 375.

126 Reiss, *From Margin to Center*, p. 16.

127 Diserens, *The Greene Street Years*, p. 359.

128 [FIG.]: Gordon Matta-Clark, *Walls paper*, 112 Greene Street Workshop, New York, 1972; in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 47.

129 Simon, *Interview with Caroline Goodden*, p. 123. De ambiguïteit die de rauwe ruimtelijke context van de lofts oplevert, wordt duidelijk uit een recensie van April Kingsley (*Gordon Matta-Clark*) van de eerste tentoonstelling van de restanten van de *Cuttings* in 112 Greene Street in oktober 1972: “A section of wall, a hunk of floor or ceiling (depending on how you look at it) becomes a work of art when it is transferred to the setting of a gallery. 112 Greene Street, however, looks like the sites from which his pieces have been removed, which makes it difficult for

MUSEUM

the viewer to ‘see’ his work as art. But then if it were viewed in the glossy surroundings of an uptown gallery it might look too arty to be real. Matta-Clark has left himself only a very fine margin between art and life in which to manoeuvre.”

130 Wall, *Gordon Matta-Clark’s Building Dissections*, p. 40.

131 Patton, *Other Voices, Other Rooms*, p. 80.

132 Armstrong, *Interview with Tina Girouard*, p. 396: “With Food and 112 and Avalanche, we had our own places to meet, our own magazine.”

133 Holland, *And Now, from the Commissioner of Acronyms: TriBeCa*, p. 22.

134 Lippard, *The Geography of Street Time*, p. 199. Voor een beschrijving van het fenomeen van de *Streetworks*, zie ook: Perrault, *Critique Street Works*.

135 [FIG.]: Trisha Brown, *Roof Piece*, SoHo, New York, 1973; in: Block (red.), *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, p. 199.

136 Zoals Pamela M. Lee (*Object to Be Destroyed*, p. 88) terecht stelt, onderscheidt het werk van Matta-Clark zich van dat van kunstenaars als Michael Asher of Daniel Buren. Deze kunstenaars

zetten de door minimal geïnitieerde exploratie van de presentatiecontext voort op een institutioneel kritisch niveau. De meeste plaatsen waar Matta-Clark aan de slag gaat, kunnen vanuit de kunst niet als ‘institutioneel geladen’ worden beschouwd. De leegstaande en bouwvallige panden kan hij niet bekritiseren omdat het geen instituties zijn. Buiten de rijwoning voor het werk *Circus*, dat eigendom is van het Museum of Contemporary Art te Chicago, heeft geen van deze panden een toekomst in cultureel opzicht.

137 Larson, *Rooms with a Point of View*, p. 34.

138 Nairne, *The Institutionalization of Dissent*, p. 388.

139 Boeken spelen eveneens een belangrijke rol in de ontwikkeling van de *Alternative Spaces*. Een van de prominente figuren in de promotie en verdeling van kunstenaarsboeken is Martha Wilson, de oprichtster van verdeler Printed Matter. Voor een analyse en overzicht van het boek als alternatieve ruimte, zie o.m.: Linker, *The Artist’s Book as an Alternative Space*; Wilson, *Artist’s Books As Alternative Spaces*.

MUSEUM

- 140 Delahoyd, *Seven Alternative Spaces*, p. 8.
- 141 Alanna Heiss, zoals geciteerd in: Helgesen, *Home's where the Art is*.
- 142 Voor een beschrijving van het project S.P.A.C.E., zie o.m.: Sedgeley, *A Proposal to Provide Studio Workshops for Artists*; Mellor, *The Sixties Art Scene in London*, pp. 193-194.
- 143 Foote, *The Apotheosis of the Crummy Space*, p. 29.
- 144 [FIG.]: The Institute for Art & Urban Resources, *P.S.1*, Long Island City, Queens, New York, 1976, achterzijde; in: Davis, *The Museum Transformed*, p. 175.
- 145 Heiss (red.), *Rooms P.S. 1*, p. 3.
- 146 Davis, *The Museum Transformed*, p. 174.
- 147 [FIG.]: The Institute for Art & Urban Resources, *P.S.1*, Long Island City, Queens, New York, 1976, interieur schoolgebouw voor de renovatie; in: Heiss (red.), *Rooms P.S. 1*, p. 11. Volgens Shael Shapiro (in gesprek met de auteur, New York, 63 Greene Street, 1 maart 2001) had dit ook in belangrijke mate te maken met de budgetbeperking. Het beschikbare budget liet enkel toe om het gebouw op vlak van de hoogstnoodzakelijke voorzieningen in te richten.
- 148 Voor een groepsfoto en volledige lijst van de kunstenaars, zie: Heiss (red.), *Rooms P.S. 1*, p. 5.
- 149 Foote, *The Apotheosis of the Crummy Space*, p. 29.
- 150 [FIG.]: Gordon Matta-Clark, *Doors Through and Through*; Carl Andre, *Lament for the Children*, tijdens *Rooms*, P.S.1, Long Island City, Queens, New York, 1976; in: Heiss (red.), *Rooms P.S. 1*, p. 18/107. Rosalind Krauss (*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, pp. 210-219) bespreekt de tentoonstelling *Rooms* trouwens als paradigma van de indexicale strategie: "Again and again this group of artists, working independently, chose the terminology of the index. Their procedures were to exacerbate an aspect of the building's physical presence, and thereby to embed within it a perishable trace of their own."
- 151 Foote, *The Apotheosis of the Crummy Space*, p. 29.
- 152 Ibidem, p. 30.
- 153 Heiss (red.), *Rooms P.S. 1*, p. 3.
- 154 Foote, *The Apotheosis of the Crummy Space*, p. 37.
- 155 Davis, *The Museum Transformed*, p. 174.

MUSEUM

- 156 Glueck, *Art Notes*. Initieel hanteert Heiss zelfs het devies dat ze een ruimte maximaal drie keer gebruikt om te anticiperen op elke institutionalisering. Van zodra een plek door de aficionados als 'kunstruimte' wordt erkend, verliest ze immers haar informele en ongewone karakter. Zie: Reichard, *Alternative Art Spaces*, p. 249.
- 157 [FIG.]: The Institute for Art & Urban Resources, *The Clocktower*, Manhattan, New York, 1976, interieur (foto Michael Asher); in: Buchloh (red.), *Michael Asher*, p. 137.
- 158 Edens, *Alternative Spaces*, pp. 38-39.
- 159 Schjeldahl, *The Diffident Avant-Garde Has an Outpost in the Sky*.
- 160 Ibidem.
- 161 Simon, *Interview with Alanna Heiss*, p. 123.
- 162 In de inleiding van de catalogoog van de tentoonstelling *Rooms* looft programma directeur Linda Bloomberg (Heiss (red.), *Rooms P.S. 1*, p. 3) de specifieke strategie van het Institute for Art and Urban Resources: "The project fits the goals of the Institute: the re-use of an existing urban resource and the saving of an architecturally interesting building. This is an important concept not only for contemporary art but for modern cities as well. Using abandoned spaces in an imaginative way seems to be a practical solution to the space problems in overcrowded cities that can no longer afford to construct new facilities."
- 163 Bear, *Gordon Matta-Clark ... Splitting*, p. 376.
- 164 Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark*, p. 393.
- 165 Brian Wallis, in gesprek met auteur, New York, 1133 Avenue of the Americas, 6 maart 2001.
- 166 Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, p. 39.
- 167 Simon, *Interview with John Baldessari*, p. 19.

MUSEUM

MUSEUM

hoofdstuk 7

Het museum als cultuurfabriek: Centre Pompidou

Een nieuw institutioneel model

In 1966 verdeelt Marcel Broodthaers een verzameling confi-tuurpotten, waarin uitgeknipte afbeeldingen van ogen zitten, over vier glasplaten die zijn gemonteerd op draadstangen. Hij noemt het werk *Building (Les Yeux)*.¹ Broodthaers maakt dat jaar nog werken met oogbokalen, maar *Building (Les Yeux)* is zeker het meest architecturale. Het lijkt wel een maquette van een modernistische structuur, of zelfs een parafrase op het *Domino*-project van Le Corbusier. *Building (Les Yeux)* is echter geen *machine à habiter*. Het is, zoals de titel aangeeft, een *machine à voir*. De constructie is radicaal *panoptisch*. Ze roept de idee van een totale transparantie op waarbij men zowel van binnen als van buiten altijd 'alles' ziet. Het gebouw heeft dan ook geen buitenkant en de vloeren zijn van glas. Anders dan bij het panopticon van Jeremy Bentham zit de blik niet verscholen in het centrum van het gebouw. De blik is het gebouw. De panoptische blik van Bentham is in Broodthaers' 'architecturaal model' tot een alomtegenwoordige ruimtelijke conditie verheven. Men wordt niet alleen overal gezien; men ziet zelf ook alles, in alle richtingen en (van)op eender welke plaats.² Deze allesomvattende zichtbaarheid, dit panoptisch panorama maakt uiteindelijk elke plek in het gebouw inwisselbaar. Het zien dat *Building (Les Yeux)* oproept is radicaal onspecifiek. Als kijkdispositief is de constructie zo open dat er

MUSEUM

uiteindelijk niets te zien valt. Daarmee is het werk niet alleen *une machine à regarder*, maar – analoog aan Jean Baudrillards karakterisering van het Centre Pompidou – “une machine à faire le vide.”³ *Building (Les Yeux)* kan worden gelezen als het model van een doorzichtig en leeg museum, dat ons niet zozeer iets toont, maar dat enkel de belofte van een absolute ‘toonbaarheid’ tentoonstelt. Waar Broodthaers echter suggereert dat de belofte van een totale zichtbaarheid in zichzelf vastloopt – de ruimte is immers volledig met oogbokalen volgestouwd – hebben architecten wel degelijk getracht een vorm te bedenken die ons een ‘totale zichtbaarheid’ belooft. Broodthaers’ werk kan worden gelezen als een kritische anticipatie op architecturale projecten die de belofte van een totale flexibiliteit en transparantie huldigen. Eén van die projecten is ongetwijfeld het Centre Pompidou (1972–1977) van Renzo Piano & Richard Rogers dat, net zoals Broodthaers’ ‘maquette’ *Building (Les Yeux)*, bestaat uit een doosvormig volume, grote open werkvloeren en een rigide karkas.⁴

Wanneer Douglas Davis in 1990 in het boek *The Museum Transformed. Design and Culture in the Post-Pompidou Age* opmerkt dat museumarchitectuur sinds de opening van het Centre Pompidou in 1977 ‘nooit meer hetzelfde’ is geweest, dan wijt hij dit niet zozeer aan de ophefmakende architectuur, maar vooral aan het nieuwe museumprogramma dat het instituut lanceert: “(...) its controversial exterior form and interior program radically reversed notions of what a museum could be or do.”⁵ In het Centre Pompidou wordt het traditionele museumprogramma aangevuld met een conglomeraat aan culturele en sociale functies: “Rather than insisting that visitors reverently behold its masterpieces, the Pompidou invited us to walk, talk, think, read, shop and even eat within its doors.”⁶ In navolging van de wens van president Georges Pompidou, wordt het Centre als een omvattend cultureel centrum opgevat, getuige de titel *Le Centre National d’Art et Culture Georges Pompidou*.⁷ Daartoe worden enkele voorheen autonome instellingen rond een nieuwe publieke bibliotheek verzameld. Het museum (het traditionele *Musée d’Art Moderne*

MUSEUM

of MNAM dat sinds 1947 huisde in het Palais de Tokyo) vormt samen met het *Centre National d’Art Contemporain* (CNAC) het *Département des Arts Plastiques*, wat slechts één van de vier departementen is van het Centre, naast de *Bibliothèque Publique d’Information* (BPI), het *Centre de Création Industrielle* (CCI) en het *Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique* (IRCAM).⁸ Het samenvoegen van verschillende culturele departementen op één plaats, in één gebouw en tot één overkoepelend instituut, vormt een unieke operatie voor een instituut van dergelijke allure. Terwijl in het MoMA te New York onder leiding van Alfred Barr, in het Stedelijk Museum te Amsterdam onder Willem Sandberg of het Moderna Museet te Stockholm onder Pontus Hulten, tal van andere diverse culturele functies aan een bestaand museum(gebouw) worden toegevoegd, wordt het MNAM niet enkel naar een nieuw gebouw verhuisd, maar wordt het in één beweging ‘onderdeel’ gemaakt van een hybride cultureel programma – wat in de wedstrijdopgave “un ensemble d’art contemporain” wordt genoemd.⁹ Het museum vormt niet langer hét centrum van het instituut – of de kern van de bouwopgave – maar wordt gereduceerd tot één van de vier te behuizen departementen. Het Centre Pompidou wordt in zijn totaliteit nooit als een museum *pur sang* gedacht, maar als een cultureel grootwarenhuis waarbinnen het museum zelf is herleid tot een ‘afdeling’.¹⁰ De conceptie van het Centre Pompidou start zowel op institutioneel als op architecturaal vlak van een tabula rasa en biedt dus de kans om op beide vlakken radicaal nieuwe ‘modellen’ te ontwikkelen. Bovendien is het de eerste keer dat voor een onderneming als deze een internationale architectuurwedstrijd wordt georganiseerd. Op uitdrukkelijke vraag van president Pompidou wordt ervoor gezorgd dat ook jonge architecten de mogelijkheid krijgen om vernieuwende ideeën te lanceren.¹¹ Hij wil vermijden dat het Centre de zoveelste monumentale ‘marmeren’ tempel voor de kunsten in Parijs wordt.¹² Het Centre moet zich profileren als een open en democratisch macro-organisme waar de stedeling de producten van alle culturele praktijken van het moment vrij kan ‘consuleren’.¹³

MUSEUM

Om aan alle verschijningsvormen van die hedendaagse cultuur – van kunst, dans, literatuur en industrial design tot muziek – tegemoet te komen, is een geïntegreerde culturele infrastructuur nodig.

Het programma van het Centre Pompidou wordt door velen zeer sceptisch onthaald. Zo bestempelt Annette Michelson het in 1975 in *Artforum* als een megalomane en paradoxale onderneming: “Immense in scale, it is also immense in aspirations: seeking to fuse conservation and creation, art and industry, and a certain pantheonization with fugitive, transitory and immediately consumed event.”¹⁴ Martin Even formuleert een vergelijkbare kritiek wanneer hij opmerkt dat het Centre naast de culturele massaconsumptie en de cult van de informatie bovenal in het teken staat van “un désir technocratique de maîtriser l'évolution (conserver et créer en un même lieu).”¹⁵ In het gedetailleerde architectuurprogramma dat architect François Lombard in samenspraak met de toekomstige gebruikers van het Centre Pompidou opstelt, bereikt dat paradoxale karakter een bijzondere climax. Het architectuurprogramma is ontegensprekelijk een van de meest ambivalente documenten uit de museumgeschiedenis van de tweede helft van de twintigste eeuw. Het is symptomatisch voor de structureel ruimtelijke identiteitscrisis van het museum voor hedendaagse kunst, van een instituut dat zich simultaan als een statische *bewaarplaats* van het verleden en als een dynamische *werkplaats* van het heden profileert.

Het wekt weinig verwondering dat wendbaarheid (*flexibilité*) en doordringbaarheid (*perméabilité*) de twee sleutelbegrippen van het architectuurprogramma zijn. Aan de ene kant moeten de ruimtes zich kunnen plooiën naar nieuwe noden; aan de andere kant moet het Centre een maximale ‘openheid’ en transparantie aan de dag leggen, zowel binnen als naar de buitenwereld toe, zowel voor het publiek als voor de interne werking. De toekomstige bezoeker moet vrij in en uit kunnen lopen en de verschillende disciplines moeten maximaal kunnen interageren.¹⁶ Het Centre wil vooral het hedendaagse

MUSEUM

vangen en de artistieke creatie bevorderen, maar wil tegelijk haar geheugen blijvend aanscherpen:

Le Centre est envisagé dans une perspective également originale, celle de l'actualité constamment renouvelée: actualité de la création artistique dans ses manifestations les plus diverses, actualité de la création industrielle, mais aussi mise à jour constante de ces mémoires des idées et des formes que sont la Bibliothèque et le Musée.¹⁷

Het Centre wil het publiek informeren en wil het in contact laten treden met de kunst die zich nog aan het ontwikkelen is. Het wil *au courant* blijven, en verwacht van haar architectuur minstens dat ze dat verlangen ondersteunt, maar liever nog dat ze dat stimuleert. Bovendien profileert het zich openlijk als een publiek verlengstuk van het atelier van de kunstenaar. Naast het publiek en de jeugd wordt een belangrijke rol toebedeeld aan de kunstenaars: “Les artistes. Outre l'information que leur offrira ce Centre, il est prévu que seront mis à leur disposition des lieux d'expérimentation, tenant à la fois de la salle d'exposition et de l'atelier, où ils pourront même produire leurs œuvres avec le concours ou en présence du public.”¹⁸ Het Centre heeft dus nood aan een architectuur die ervoor zorgt dat alles altijd en overal mogelijk is, én blijft. Grenzen zijn uit den boze. In het architectuurluik van de wedstrijdopgave wordt de idee van een traditionele ruimtelijke begrenzing voortdurend gerelativeerd: van het begrip ‘zaal’ of ‘vertrek’ (*salle* of *galerie*) schuift men op naar de vage notie ‘ruimte’ (*espace*):

On appelle l'attention sur une caractéristique essentielle et originale du Centre: qu'il s'agisse de la Bibliothèque, du Musée d'art moderne et contemporain, du Centre national d'art contemporain ou du Centre de création industrielle, etc. les surfaces indiquées ont été jugées suffisantes pour le plein exercice des activités actuellement envisagées. Aucune

MUSEUM

extension n'est à prévoir, puisque les collections seront périodiquement renouvelées.

En revanche, la flexibilité intérieure du Centre doit être aussi grande que possible. Dans un organisme vivant et complexe où il faudra tenir le plus grand compte de l'évolution des besoins, tous les secteurs et chaque partie d'un secteur seront articulés de telle manière que l'on puisse jouer sur toutes les surfaces pour obtenir la souplesse d'adaptation indispensable. À noter enfin que dans le présent programme les termes de 'salles,' 'galeries,' etc. ne doivent pas être interprétés dans un sens strict; ils ne désignent que des espaces réservés à certaines fonctions.¹⁹

Hoewel men de verwachtingen voor de voornaamste activiteiten, zoals de actualiteitszaal, de permanente tentoonstellingsruimte voor het CCI, de experimentele tentoonstellingsruimte voor hedendaagse kunst, de tijdelijke tentoonstellingsruimte, een hal voor manifestaties, de bibliotheek en het museum, in detail beschrijft, wordt angstvallig vermeden om precieze voorschriften naar afwerking of inrichting te geven.²⁰ Het begrip flexibiliteit wordt voortdurend ter relativering gehanteerd aangezien elk programma toch onvoorspelbare wendingen kan aannemen. Naargelang de noden of de verlangens moeten aanpassingen steeds mogelijk zijn. De tijdelijke tentoonstellingsruimtes van de verschillende departementen (MNAM & CNAC, BPI en CCI) krijgen alleen een richtcijfer voor de oppervlakte. Bovendien beschikken de verschillende departementen niet over een vastgelegde oppervlakte. Ze kunnen, indien nodig, onderling 'ruimte' uitwisselen:

Il va de soi que si les expositions temporaires constituent un moyen d'expression nécessaire pour chacun des participants du Centre, cette répartition des surfaces n'implique pas nécessairement une occupation permanente, par chaque participant, de son aire d'exposition. Par conséquent, l'architecte ne prévoira dans les 4000 m² de surfaces intérieurs traitées

MUSEUM

par lui comme un ensemble, que des séparations amovibles permettant de le fragmenter à la demande, avec la plus grande souplesse possible.²¹

Meest opmerkelijk is evenwel de passage met de beschrijving van de museumruimtes. Nadat men preciseert dat het museumgedeelte uit een aantal zalen moet bestaan, om een chronologisch parcours mogelijk te maken, wordt onmiddellijk daaropvolgend met veel nadruk de vormgeving van die zalen terug open verklaard:

Ces salles ne doivent pas être conçues en fonction d'une certaine idée de la présentation, qui fixerait définitivement leur mode d'utilisation. Elles doivent, au contraire, offrir une souplesse pour permettre, par des aménagements minimes, n'importe quel mode de présentation. Cette notion de flexibilité doit être entendue au sens plus large.²²

Uiteindelijk moet het interieur van het Centre enkel nog een 'ruimtelijk continuüm,' een agglomeraat van 'ruimtes' of 'oppervlaktes' aanbieden. In een document aanvullend op de wedstrijdopgave wordt de deelnemende architecten "toute liberté d'expression architecturale" geboden, zelfs de vrijheid "d'apporter des modifications de fond au programme du concours."²³ De enige echte architecturale richtlijn die ze meekrijgen is dat ze Parijs moeten voorzien van een actueel bouwproject: "La réalisation de ce dessein permettra (...) de doter Paris d'un ensemble architectural et urbain qui marquera notre époque et dont l'économie répondra à celle du programme."²⁴

In juli 1971 wordt het project van Piano & Rogers met bijna unanimité van acht op negen stemmen tot laureaat van de architectuurwedstrijd gekozen.²⁵ De jury, voorgezeten door de Franse architect Jean Prouvé, looft het ontwerp in haar verslag onder meer voor de intelligente stedenbouwkundige plaatsing van het monovolume op slechts de helft van het

MUSEUM

beschikbare terrein, voor het creëren van een stedelijk plein en voor de lichtheid en transparantie van de structuur en de levendige uitstraling van het buitenwerk. De jury looft het ontwerp echter in het bijzonder voor de wijze waarop het beantwoordt aan het vooropgestelde programma: “Le programme exprimait, tout d’abord, le souhait de disposer d’une construction ‘fonctionnelle,’ ‘flexible,’ ‘polyvalente,’ c’est-à-dire adaptable, aussi largement que possible, à des besoins, à des moyens et à des goûts changeants et imprévisibles.”²⁶ De eenvoud van het project is slechts schijn: “si le projet frappe par sa simplicité (...) cette simplicité n’est pas simplisme.”²⁷

Het levend museum gebouwd

Het ontwerp van Piano & Rogers moet ongetwijfeld tot de verbeelding hebben gesproken van Willem Sandberg, voormalig directeur van het Stedelijk Museum te Amsterdam en een van de meest cruciale figuren in de wedstrijdjury. Zowel het institutionele als het architecturale programma van het Centre Pompidou beantwoordt aan Sandbergs droom van “een museum, gebouwd als een warenhuis, (...) een tehuis voor alle muzen: niet alleen beeldende kunsten maar ook muziek, dans, literatuur, film en foto: een echt mouseion dus.”²⁸ Reeds in 1950 schuift hij in de tekst *Réflexions disparates sur l’organisation d’un musée d’art d’aujourd’hui* enkele bijzonder revolutionaire beschouwingen naar voren over de taken, de werking en de uitstraling van een museum voor hedendaagse of actuele kunst. Terwijl hij zijn visie op een democratisch, toegankelijk en ‘levend’ museum uiteenzet, merkt hij droogjes in de kantlijn op dat “[c]es réflexions ont été écrites par un conservateur de musée qui tâche de les réaliser dans un vieux bâtiment.”²⁹ Het Stedelijk Museum te Amsterdam, gebouwd in 1895 en ontworpen door stadsarchitect A.W. Weissman, is een prototype van een negentiende-eeuws museum. Het gebouw bezit een klassieke gevel, een statige traphal en een lineair parcours van tentoonstellingsruimtes met lambrizeringen. Van bij zijn aanstelling als conservator van het Stedelijk

MUSEUM

Museum te Amsterdam doet Sandberg een aantal ingrepen in het gebouw om het zogezegd *up-to-date* te maken of te ‘moderniseren’.³⁰ Zo laat hij in mei 1938 de bakstenen van de traphal witwassen, de gele glasoverkappingen door doorschijnende velums vervangen, de lambrizeringen verwijderen en lichte wandbespanning in de zalen aanbrengen.³¹ In de daaropvolgende jaren ontwikkelt Sandberg een duidelijke visie over hoe een ‘nieuw’ gebouw van een museum voor actuele kunst er moet uitzien. Sandberg beseft dat het integreren van kunstvormen als film, fotografie of manifestaties, maar ook het openstellen van het museum naar het grote publiek, geen neutrale inrichting vergt. Indien het museum zich een plaats in het heden wil verwerven en in contact wil treden met het publiek, dient het nieuwe strategieën te ontwikkelen, zowel op vlak van informatie, van communicatie als van museografie. En daarbij speelt de architectuur van het museum een cruciale rol. Wanneer Sandberg in 1954 een nieuwe vleugel aan het Stedelijk Museum bouwt, krijgt hij voor het eerst de kans om zijn “experimenteel model van een nieuw museum” te realiseren.³² In het gebouw komen zijn ideeën over een typologie voor het museum van de twintigste eeuw duidelijk naar voren. Twee begrippen staan daarbij centraal: openheid en flexibiliteit.³³ Het museum mag zich niet langer van de wereld afsluiten, maar ‘opent’ zich als een vitrine letterlijk naar de straat. Zo blijft het museum steeds in contact met de buitenwereld, kan de bezoeker de kunst steeds in een ‘wereldlijk’ perspectief plaatsen en ziet de toevallige voorbijganger wat er in het museum wordt getoond:

(...) [le visiteur] aime à regarder par une fenêtre sur la ville ou sur les pelouses il a besoin de comparer le monde irréel du musée avec la réalité de la vie quotidienne (...) pour le musée comme pour les grands magasins il faut voir de la rue ce qu’il y a à l’intérieur les objets eux-mêmes invitent les passants à entrer le front fermé et sévère d’un musée – même si on l’a déguisé en temple grec – n’a d’attrait que pour les snobs³⁴

MUSEUM

Het gebouw dat Sandberg vooropstelt, bezit aan weerszijden grote ramen, van vloer tot plafond. Deze ramen bieden niet alleen zijlicht (wat volgens Sandberg het dichtst aansluit bij de belichting van het kunstenaarsatelier), maar laten ook toe om een flexibeler tentoonstellingsbeleid te voeren:

une fenêtre grande et large, qui couvre toute la façade du bâtiment nous permet de changer les salles d'exposition avec des écrans qu'on déplace à volonté la succession de plusieurs salles de mêmes dimensions et de même caractère ennuie le visiteur le visiteur ne doit pas être contraint à circuler comme dans un labyrinthe à droite et de nouveau à droite puis à gauche et enfin tout droit³⁵

In de Herbert Read Lecture getiteld *musea op de tweesprong* die Sandberg in 1973 aan het Londense ICA uitspreekt, plaatst hij een aantal van de specifieke beslissingen over de architectuur van de nieuwe vleugel in een breder kader. Een museum voor hedendaagse kunst, begint Sandberg, heeft nood aan een “omgeving” van “uiterste eenvoud en flexibiliteit.”³⁶ Aangezien de gemiddelde bezoeker volgens Sandberg maximaal zeventig verschillende indrukken kan verwerken, ijvert hij voor een meer ijle opstelling van tentoonstellingen of verzamelingen.³⁷ Sandberg verafschuwt de visuele overdaad, de decoratieve afwerking en het grote aantal werken binnen traditionele negentiende-eeuwse presentaties. In opdracht van Sandberg worden de ruimtes van de nieuwe museumvleugel dan ook “neutraal gehouden.”³⁸ Hij herleidt de traditionele sequentie van vierkante museumzalen tot een open platform waarop met losse stelwanden een parcours kan worden ingericht. Het paviljoen is niet meer dan een uitgepuurde, architecturale huls waarbinnen iedere tentoonstelling een aangepaste inrichting – of eigen *tentoonstellingsarchitectuur* – krijgt. Het museum moet volgens Sandberg trouwens onophoudelijk “tentoonstellingen organiseren,” wil het “levend blijven.”³⁹ Tijdelijke tentoonstellingen vormen het medium bij uitstek om het museum voeling te doen krijgen met de actualiteit en om de vaste collectie in

MUSEUM

een bijzonder daglicht te plaatsen. Het museum moet immers rekening houden met het feit “dat wij naar het verleden kijken met de ogen van vandaag.”⁴⁰ Onder Sandberg richt het Stedelijk Museum vanaf het einde van de jaren 1930 een aanhoudende stroom aan tijdelijke tentoonstellingen over beeldende kunst in, zoals de baanbrekende tentoonstelling *Abstracte Kunst* (1938), maar ook over onderwerpen als typografie (*Internationale Affiches*, 1940) of architectuur (*Zo wonen wij in Zweden*, 1947–1948). Samen vertellen ze het verhaal van een tijdperk:

misschien moeten musea van hedendaagse kunst
weer worden tot een ‘mouseion’
een huis voor vele muzen
aangezien de verschillende kunsten van een periode
een overeenkomstig verhaal vertellen
zij het met behulp van andere middelen
behoren dichtkunst muziek dans schilder- en
beeldhouwkunst
fotografie en film
van onze tijd bij elkaar
worden zij samen getoond
dan komt het verhaal sterker naar voren⁴¹

Wanneer Sandberg in 1970 wordt uitgenodigd om te zeten in de jury van de architectuurwedstrijd van het Centre Pompidou, krijgt hij eindelijk de kans om zijn droom voor een nieuw museum van de twintigste eeuw op grote schaal te realiseren. Sandberg is onmiddellijk gewonnen voor het ontwerp van Piano & Rogers. Samen met Prouvé, Johnson en Niemeyer overtuigt hij vier van de vijf resterende juryleden dat het project van Piano & Rogers ‘dat is wat ze zoeken.’ Het project belichaamt volgens Sandberg “de droom waarover ik in 1950 schreef in het tijdschrift ‘art d’aujourd’hui’.”⁴² Het geeft een overtuigende institutionele en architecturale gestalte aan de “culturele supermarkt” waarvoor het Stedelijk Museum in de pers soms werd versleten.⁴³ In *musea op de tweesprong* meldt Sandberg dan ook met blijdschap dat de experimenten die hij in Amsterdam in een ‘oud’ gebouw en in een

MUSEUM

annex uitvoerde, in Parijs op grote schaal in een nieuw instituut en in een nieuw gebouw worden geïmplementeerd:

in Parijs wordt een nieuw centrum gebouwd
ontworpen door een Londens team van Engelse en
Italiaanse architecten
het Centre Beaubourg, helemaal van staal en glas
– je kunt zien wat binnen gebeurt
hierin zullen worden gehuisvest
het museum van de 20e eeuw
een openbare bibliotheek, industriële vormgeving
centra voor experimentele film en muziek
en grote expositieruimten
als geheel: een uniek experiment⁴⁴

Wanneer Pontus Hulten in 1972 als eerste directeur van MNAM wordt aangesteld, vindt het gedachtegoed van Sandberg in hem een eloquente spreekbuis. Hulten maakt in de jaren 1960 furore met een op Sandberg geïnspireerd levensdig museumbeleid in het Moderna Museet te Stockholm.⁴⁵ In een folder *Musées, toutes les muses* die door het MNAM in 1975 wordt uitgegeven, pleit Hulten in vrijwel dezelfde bewoordingen als Sandberg in *musea op de tweesprong* – “laten wij het museum niet hermetisch afsluiten van het leven, open de musea!” – voor een verdere ‘openverklaring’ van de musea:

Nous devons essayer de créer des institutions nouvelles qui puissent répondre aux besoins présents et à ceux de demain. Déjà certains musées sont devenus non des anti-musées mais des institutions pilotes.
Ce sont des espaces où la rencontre se fait plus naturellement qu’entre les artistes et le public au contact des développements les plus actuels de la créativité. (...) En attendant que l’art soit intégré à la vie et pénètre la société dans sa totalité, c’est dans des «musées» d’une conception nouvelle que ces échanges peuvent se faire.
Ces musées ne seront plus uniquement des endroits

MUSEUM

conçus pour conserver des oeuvres qui ont désormais perdu leur fonction individuelle ou sociale, religieuse ou publique – église, salon, palais – mais des lieux où les artistes rencontrent le public et où le public lui-même peut devenir créateur. C’est là-même où l’on est le plus proche de la sensibilité et de l’intention créatrices que la participation de chacun à l’actualité vivante est rendue possible.

Comment décrire ce qui peut et qui doit être fait? Il faut d’abord essayer d’ouvrir les musées.⁴⁶

Ook Pontus Hulten is het project van Piano & Rogers zeer genegen. In een interview uit 1976 in het tijdschrift *ARC*, net voor de opening van het Centre, geeft hij aan dat de grootste troef van het ontwerp schuilt in de flexibiliteit. Het gebouw geeft een gepast antwoord op het multidisciplinaire programma: “L’architecture du bâtiment a les qualités que je m’étais imaginé pour ce genre d’activités: un grand lieu ouvert, fait d’espaces flexibles, et qui multiplie les communications avec le quartier environnant, une construction précise et simple.”⁴⁷

Het winnende ontwerp van Piano & Rogers komt op diverse manieren aan de gestelde eisen tegemoet: in de eenvoud van de gestapelde, identieke, kolomvrije plateaus, de gerieflijkheid van de publieke en logistieke circulatie, de grootschalige buitenruimtes en de eenvoud van de verbindingen met het exterieur. Het multifunctionele en hoogtechnologische geraamte en de stapeling van grote open platforms passen voorbeeldig bij een ideologische agenda die draait rond actualisering, democratisering, demystificatie en globale participatie. “Tout est fait pour y attirer, y stimuler, y retenir la vie,” meldt het juryrapport.⁴⁸ De plateaus, echte ‘werkvloeren,’ beloven dat de kunst hier niet alleen zal worden gecontempleerd maar ook ter plekke zal worden geproduceerd. De grenzen tussen kunstenaar en publiek zullen worden geslecht; het publiek zal naar believen kunnen participeren en zelfs creëren. De architecten Piano & Rogers doen er nog een schepje bovenop. In een ontwerpstatement in *Architectural Design* uit 1977 beschrij-

MUSEUM

ven ze hun ontwerp als een reusachtige *meccano set* voor de stedelijke cultuurparticipaat:

Growth, change and scale

It is our belief that buildings should be able to change, not only in plan but in section and elevation – a framework which allows people freedom to do their own things, the order, scale and grain coming from a clear understanding and expression of the process of building; the optimisation of each individual element, its system of manufacture, storage, transportation, erection and connection, all within a clearly defined and rational framework. The framework must allow people to perform freely inside and out, to change and adapt, in answer to technical and/or client needs, this free and changing performance becoming an expression of the architecture of the building – a giant *meccano set* rather than a traditional static transparent or solid dolls' house.⁴⁹

De architecten gaan nog verder in het bespelen van de institutionele vraag naar 'maximale flexibiliteit' en bestempelen flexibiliteit als het *leitmotiv* van hun project, als hun gericht antwoord op het programma van een democratisch, levendig en toegankelijk cultuurcentrum:

It was decided that the centre was to be 'a live centre of information, entertainment and culture,' the building to be both a flexible container and a dynamic machine, highly serviced and made from prefabricated pieces, aimed at attracting as wide a public as possible by cutting across the traditional cultural-institutional limits.⁵⁰

Hun gebouw zal definitief afrekenen met de saaie reputatie van het museum: "It is a flexible, functional, transparent, inside-out building. And it could even be a fun place to be."⁵¹ In het Centre Pompidou wordt het huwelijk tussen institutionele

MUSEUM

en architecturale flexibiliteit finaal voltrokken. Het ontwerp van Piano & Rogers combineert immers verschillende opvattingen over flexibele architectuur. De componenten van deze boeiende synthese zitten al vervat in de cluster van metaforen die in de beschrijving van het Centre, zowel het instituut als de architectuur, voortdurend terugkeren: de fabriek, de machine en de supermarkt. Piano & Rogers zijn in het bepalen van hun strategieën om ruimtelijke en institutionele flexibiliteit mogelijk te maken dan ook erg dubbelzinnig te werk gegaan.

Fun & Flexibility: het museum als lege machine

It's a real monster. But I think a good monster.

Basically, it's not at all a bad idea.

— Pontus Hultén⁵²

Centre Pompidou is een sprekend voorbeeld van de laatmoderne typologie van de isotrope sandwich.⁵³ De ruimtes tussen de verticale stapeling van identieke, uitgestrekte plateaus of werkvloeren zijn immers volkomen gelijkmatig; ze zijn, zowel ruimtelijk als technisch gesproken, 'hetzelfde' in alle richtingen, afgezien van verschillen in lengte. Hoewel het gebouw beantwoordt aan de logica van een *well-serviced shed*, heeft het die logica radicaal binnenstebuiten gekeerd. "[It] is (...) a big shed inside out," merkt Sutherland Lyall scherp op.⁵⁴ Piano & Rogers hebben alle structurele, architecturale en utilitaire elementen, zoals trappen, kolommen, leidingen en buizen, uit het interieur weggehaald. In plaats van die onderdelen echter weg te werken in de vloer, het plafond of de wanden – zoals gebeurde bij het Sainsbury Centre van Foster Associates, een ander paradigma van de isotrope ruimte – werden ze, duidelijk zichtbaar, aan de buitenkant 'teruggeplaatst': "The building reveals its internal mechanism to all who look up at it."⁵⁵ Het volledige binnenwerk van het Centre Pompidou is tot façade verheven. Het gebouw manifesteert zich niet door een representatieve gevel, maar toont het structurele karkas dat een flexibel interieur mogelijk moet

MUSEUM

maken. Dit betekent echter niet dat het Centre ontsnapt aan wat Reesa Greenberg omschrijft als de ‘gespleten architecturale persoonlijkheid van veel postmoderne musea.’⁵⁶ Terwijl het opzichtige vakwerk, de veelkleurige leidingen en de roltrappen aan de buitenkant suggereren dat het Centre een machine is, wacht ons aan de binnenkant slechts de leegte van een isotrope fabriekshal. Het Centre heeft zijn bijnaam, ‘de raffinaderij van Pompidou,’ dus alleen te danken aan het extravagante buizenwerk van de façade.⁵⁷ Het Centre, zo merkte Donald Judd op, ‘romantiseert’ de machinerie van een olieraffinaderij: “The building and the change are just show business, visual comedy.”⁵⁸ Het Centre Pompidou is geen fabriek waarbij de ruimte en de machinerie samenvallen. In werkelijkheid verbergt het een structurele leegte; het gebrek aan dynamische uitstraling van een isotrope, lege fabriekshal gaat schuil achter het *beeld* van een fabrieksmachine.⁵⁹

Met die machinemetafoor refereert het ontwerp van Piano & Rogers openlijk aan een ander paradigma van flexibiliteit, namelijk het Fun Palace (1961-1964) van Cedric Price.⁶⁰ Dit onuitgevoerde ontwerp voor een oneindig flexibel, multifunctioneel en permanent draaiend ontspanningscentrum in een buitenwijk van Londen – dat Price voorzag van bijnamen als ‘the university of the street’ of ‘the people’s workshop’ – zou de mogelijkheden van industriële bouwmechanismen verzoenen met die van de communicatietechnologie.⁶¹ Volkomen in de lijn van Prices *Philosophy of enabling* is het Fun Palace opgevat als niet-deterministische structuur die op de voortdurende vernieuwingen van de eigentijdse technologie, de onvermijdelijke ‘verandering en groei’ van het project en continu wijzigende noden, wensen en verlangens van haar gebruikers kan anticiperen.⁶² De structuur bestaat uit een grid van technische torens, met daarop een reeks open spanten. Aan die spanten is een systeem van kranen bevestigd waarmee veranderbare delen (gaande van vloeren, wanden, informatieschermen tot prefab units) naar believen verplaatst en in positie kunnen worden gebracht. De circulatie – zowel op de begane grond als tussen de verschillende platforms – wordt

MUSEUM

georganiseerd aan de hand van beweegbare en verplaatsbare catwalks, trappen, roltrappen. De programma’s met specifieke functionele vereisten – zoals de keuken, de toiletten of de werkplaats – bestaan uit prefab-units. Alle andere programma’s, zoals een auditorium of bioscoop kunnen vrij gebruik maken van de verplaatsbare vloeren, wanden en technische voorzieningen, die met behulp van het kraansysteem tot de vereiste configuratie worden samengesteld.⁶³ Het Fun Palace is met andere woorden niet ontworpen als een gebouw, maar als een oneindig manipuleerbare infrastructuur; of zoals Cedric Price het laconiek samenvatte: “It’s a kit of parts, not a building.”⁶⁴ Dit radicaal engagement met de technologie levert het project trouwens de goedkeuring op van Reyner Banham, die het lyrisch omschrijft als “less a building than a ‘facility,’ [it’s] a ‘service,’ a ‘space-mobile,’ a ‘giant toy’.”⁶⁵ Het Fun Palace, zo gaat Banham verder, is niet minder dan een intergalactisch speeltuig:

Sorry, the word ‘building’ got in there by mistake (old cultural habits die hard). There probably isn’t going to be any building in the normal scope of the concept at all. What there will be – if any current concept really covers the FP proposition – is a gigantic version of the three-dimensional chess they play on long interstellar voyages in science fiction, only any number of unspecified and random players, individuals or groups, can play, competing for optimum environments for whatever kind of knees-up they have in mind. So it may turn out more like one of those vast and inscrutable social games in Van Vogt’s Null-A novels.⁶⁶

Terwijl Banham hier de metafoor van de spelmachine hanteert, karakteriseert hij het Fun Palace verderop in de tekst ook als een “leisure plant.”⁶⁷ Het woord ‘fabriek’ of ‘bedrijf’ is echter evenmin van toepassing als ‘gebouw.’ Het Fun Palace is geen loods waarin machines staan opgesteld; het is *zelf* een machine: een technologisch continuüm dat, door middel van een infrastructuur van kranen, spanten, mobiele platforms,

MUSEUM

wanden en circulatiesystemen, een dynamische interface tot stand brengt, afgestemd op een vrije en emancipatorische culturele consumptie. Het Fun Palace bezit – zoals het een ruwe machine betaamt – exterieur noch interieur. Het creëert een technologisch continuüm tussen, rondom en binnen de infrastructuur van kranen, spanten en mobiele platforms, wanden en circulatiesystemen.⁶⁸ De klassieke rol van de representatieve of symbolisch geladen gevel wordt ingeruild voor het beeld van een volautomatische, veranderlijke machine. Maar het Fun Palace ziet er niet alleen uit als een machine, het is bovenal als machine gedacht.⁶⁹ Het project maakt de clichématige modernistische machinemetafoor zinledig door haar architectuur met de apparatuur van een machine te versmelten. De flexibiliteit van het Fun Palace is niet van ruimtelijke maar van programmatische aard. Ze schuilt niet in de ruimte die het ter beschikking stelt of afbakent, maar in de aanwezigheid van een machinerie die een programmatische conditie van ongelimiteerd gebruik genereert.

Terwijl de letterlijke en spreekwoordelijke ‘façade’ van het Centre Pompidou het beeld oproept van een fabrieksmachine à la Fun Palace, verbergt die façade evenwel een stapeling van lege ruimtes waarvan de flexibiliteit dichter aanleunt bij die van een gebouw als de Neue Nationalgalerie van Mies van der Rohe in Berlijn (1962-1968).⁷⁰ Met dit rondomrond beglaasd tentoonstellingsplatform realiseert Mies zijn idioom van een unitaire, universele ruimte, zoals dat reeds verscheen in de collages voor projecten als het Museum for a Small City (1942), de Concert Hall (1943) of de Chicago Convention Hall (1953-1954).⁷¹ De Neue Nationalgalerie bestaat uit één enkele massieve ruimte, een vierkant hal die – als een openlijke referentie aan het nabije Altes Museum van Karl Friedrich Schinkel (1823-1830) – op een sokkel is geplaatst.⁷² In deze sokkel bevinden zich de ruimtes voor de permanente collectie; het glaspaviljoen huisvest de tijdelijke tentoonstellingen. De uitgestrekte ruimte van deze transparante container brengt onwillekeurig de traditie van de grote, uit glas en ijzer vervaardigde tentoonstellingspaleizen uit de negentiende

MUSEUM

eeuw in herinnering, met als bekendste voorbeeld het Crystal Palace van John Paxton in Londen (1850-1851).⁷³ Deze structuur, die werd opgetrokken naar aanleiding van de eerste wereldtentoonstelling in 1851, bestond eveneens uit één grootschalige tentoonstellingsvloer, overdekt door een modulaire staalstructuur van geprefabriceerde elementen, waarop het tentoonstellen van objecten (in dit geval koopwaar) zich op een vrije manier kon ontplooiën.⁷⁴ Het Crystal Palace en de Neue Nationalgalerie doen een gelijkaardige belofte van ruimtelijke flexibiliteit, met name in de ‘leegte’ die ze aanmaken. De gemeenschappelijke ambitie een open, amorphe ruimte te creëren, leidt bij beide gebouwen tot een ruimte die manifest als ‘leeg’ wordt ervaren. De belofte van flexibiliteit die ze aan de hand van die leegte opwekken, is echter fundamenteel verschillend. Waar het bij de Neue Nationalgalerie gaat om de modernistische belofte van het oningevulde, presenteert het Crystal Palace de fantasmatische belofte van het massale.⁷⁵ Het Crystal Palace en de Neue Nationalgalerie realiseren elk op hun eigen manier een intrinsiek ‘moderne’ leegte. Als gebouw bezit de Neue Nationalgalerie niet alleen expliciet vormelijke referenties (de sokkel, de zuilen en het fronton) aan de statigheid van de klassieke museumtypologie, de gigantische, unitaire ruimte is tevens gedacht als een museum en staat in het teken van de uniciteit van het modernistische kunstwerk.⁷⁶ Het Crystal Palace daarentegen past binnen het encyclopedische en panoramische opzet van de wereldtentoonstellingen en sluit aan bij de modernistische typologie van het warenhuis. De uitgestrekte leegte van de modulaire en geprefabriceerde staalstructuur roept daar, vanuit het negatieve, de fantasmatische hoeveelheden koopwaar op die de bezoeker op de wereldtentoonstellingen kreeg voorgeschoteld.⁷⁷ In deze structurele leegte onderscheiden beide ruimtes zich trouwens van het Fun Palace. Waar het Fun Palace haar flexibiliteit genereert door aanwezigheid – een gerieflijk raamwerk of een *well-serviced structure* – baden de Neue Nationalgalerie en het Crystal Palace in afwezigheid – een geleedigde ruimte. Het Fun Palace wordt – binnen zijn hoedanigheid als machine – nooit als ‘leeg,’ maar enkel als ‘buiten

MUSEUM

gebruik' ervaren, terwijl de Neue Nationalgalerie en het Crystal Palace nooit als 'operatief,' maar alleen als 'ingevuld' worden ervaren. Vreemd genoeg worden zowel het Crystal Palace als de Neue Nationalgalerie binnen de typologische analyse van museumarchitectuur toch benoemd als *machines à exposer*.⁷⁸ Dit doet veronderstellen dat beide gebouwen – net als het Fun Palace – gedacht zijn als structuren die de aanwezige activiteit – in dit geval het tentoonstellen – niet enkel herbergen, maar tevens stimuleren. Geen van beide is echter als *machine* gedacht. Integendeel, ze realiseren een intrinsiek modernistische ruimte, die door haar unitaire en uitgestrekte karakter de belofte van flexibiliteit weliswaar belichaamt, maar niet zelf in de hand werkt. Beide gebouwen vormen – in het geval van de Neue Nationalgalerie zelfs letterlijk – een platform of scène voor het tentoonstellen, maar verder gaat hun inzet niet. Om de tentoonstellingsactiviteit te laten plaatsvinden, moet een secundaire, of *tentoonstellingsarchitectuur* worden ontplooid. De handeling van het tentoonstellen vindt er plaats, maar is niet inherent aan het gebouw.⁷⁹ De flexibiliteit van de Neue Nationalgalerie en het Crystal Palace zit in de geste van de ruimte die ze vrijmaken en niet in het optimaliseren van de mogelijke vormen van gebruik aan de hand van welke machinerie dan ook.⁸⁰

De architectuur van het Centre Pompidou verzoent de verschillen tussen de drie voornoemde paradigma's van flexibiliteit. Bij een bezoek aan het Centre Pompidou wordt men immers achtereenvolgens met de drie bijhorende metaforen geconfronteerd: de fabriek, de machine en de supermarkt. De façade vergast de gretige bezoeker-consument op de belofte van een dynamische cultuurproductie, maar de *fun and flexibility* die volgens Reyner Banham uit de façade spreekt, verbergt uiteindelijk de lege en transparante doos van een supermarkt.⁸¹ Het gebouw gedraagt zich als een 'platonische loft,' maar herbergt een 'platonische bazaar.'⁸² De machine is uiteindelijk zo hol als het Crystal Palace. Bovendien is het Centre Pompidou niet alleen een lege machine, maar bovenal, zoals Baudrillard stelt, "une machine à faire le vide."⁸³

MUSEUM

Het interieur kan de belofte dat alles altijd en overal mogelijk is immers alleen in stand houden door 'niets' te geven en dus door leegte te *produceren*.⁸⁴

Enfin un vrai musée

Kort na de opening van het Centre Pompidou in januari 1977 publiceert de Britse architectuurcriticus Alan Colquhoun een vlijmscherpe kritiek in het tijdschrift *Architectural Design*. Volgens Colquhoun getuigt de flexibiliteitsideologie die in het Centre wordt beleden van een reductivistische attitude. Het Centre banaliseert en loochent zowel de rol als de betekenis van architectuur in het vormgeven van instituties:

This attitude assumes that architecture has no further task other than to perfect its own technology. It turns the problem of architecture as a representation of social values into a purely aesthetic one, since it assumes that the purpose of architecture is merely to accommodate any form of activity which may be required and has no positive attitude toward these activities. It creates institutions, while pretending that no institutionalization of social life is necessary.⁸⁵

Het architecturale vacuüm van het Centre Pompidou is niet enkel het product van wat Colquhoun bestempelt als "some vague apocalyptic vision of cultural fusion," maar bovenal van een institutionele schijnoperatie.⁸⁶ De quasi-afwezigheid van architectuur is de directe vertaling van het institutionele verlangen om geen instituut te zijn, om niet meer te zijn dan een gediensig platform, een neutrale drager. Om gelijke tred te houden met hedendaagse culturele productie, ziet het instituut zich genooddaakt om zich heruit te vinden, dag na dag, tentoonstelling na tentoonstelling. In deze ideologie van het Centre wordt de fantasmatische identificatie met de cultuurproductie verbonden met institutionele zelfverloochening. De idee van culturele productie loopt echter stuk op het gebouw.

MUSEUM

De isotope vlakke van het Centre Pompidou leidt slechts tot een negatieve en abstracte belofte van vrijheid. Ze is, zoals een journalist van de Franse krant *Libération* opmerkte, een tautologische nachtmerrie: “On peut tout y faire. Donc rien de vraiment efficace.”⁸⁷ Het optimistische geloof in de ongebreidelde mogelijkheden van een isotope ruimte, zo geeft Charles Jencks aan, raakt snel bekoeld door de karakterloze architectuur: “The maximum coverage for the minimum expense is a dull sandwich.” De retorische leegte van het laatmoderne ‘open plan,’ gaat Jencks verder, is nietszeggend, zelfs betekenisarm: “Extreme isotropic space (...) comes as a double-entendre: the sign of the sublime and the rapacious. It also gains power through an effective use of rethorical devices – redundancy and simplicity.”⁸⁸ Terwijl de werkvloeren baden in een volkomen onproductieve en statische leegte is de idee van productie in de facade tot een beeld gestold – een beeld dat, zoals Baudrillard opmerkt, het ideaal van cultuurproductie opheft: “De toute façon, l’idéologie même de ‘production culturelle’ est antithétique de toute culture, tout comme celle de visibilité et d’espace polyvalent: la culture est un lieu de secret, de la séduction, de l’initiation, d’un échange symbolique restreint et hautement ritualisé. Nul n’y peut rien.”⁸⁹ Waar de productie tot beeld wordt, is het einde van de productie aanbroken.

Het gebouw is op zich dus volkomen statisch, zoals een lege fabriekshal, en die hal wordt slechts een draaiende fabriek zodra men een secundaire architectuur installeert die de gewenste dynamiek mogelijk maakt. De radicale ‘flexibiliteit’ van het Centre komt derhalve neer op een uitgestelde opdracht voor het creëren van nieuwe architectuur, een ‘pseudo-architectuur’ van panelen en losse tentoonstellingswanden.⁹⁰ De leegte, zo merkt Jean Lauxerois op, moet immers telkens opnieuw worden gecompenseerd of ‘ingevuld’: “Cet espace abstrait, immatériel, (...) fluide et illimité est aussi un espace vide qui est extrêmement difficile d’occuper, d’aménager.”⁹¹ De curatoren en conservatoren worden tot regisseur en tentoonstellingsarchitect gepromoveerd: voor

MUSEUM

elke presentatie of *mise-en-vue* dienen ze een aangepaste *mise-en-scène* te bedenken.⁹² De flexibiliteit die het instituut verlangde van het gebouw moet uiteindelijk door het instituut zelf worden gehandhaafd. Het instituut moet de gedroomde dynamiek telkens opnieuw ‘programmeren.’⁹³ Het wekt dan ook weinig verwondering dat het Centre Pompidou reeds menigmaal werd gebrandmerkt als het archetype van alles wat een museum *niet* moet zijn. Het zou gewoonweg ‘te veel flexibiliteit’ afleveren. Het paradoxale van die uitdrukking wijst op de dubbelzinnige rol die het begrip flexibiliteit speelt in het museale discours, in het bijzonder het discours rond het Centre Pompidou. Het Centre is het levende bewijs dat architecturale flexibiliteit niet aan het actualiteitsverlangen van musea tegemoet komt, maar juist de onvervulbaarheid van dit verlangen openlegt. Het is dan ook het eerste én laatste museum dat heeft getracht om het fantasma van een totale institutionele wendbaarheid in een architecturale vorm te gieten. In het Centre Pompidou, zo merkte Reyner Banham op, komt het museum immers oog in oog te staan met een gebouw waarvan de architecten dit fantasma zodanig au sérieux hebben genomen, dat het het op elliptische wijze terug in het gezicht krijgt: “Here is a response to a commission that called for adaptability, interpreted by the architects in an extreme form that drove the idea of perfect adaptability almost as far as it can be driven; therefore there was, presumably, a bigger potential for changes of direction and interpretation than normal.”⁹⁴

Pontus Hulten, de eerste directeur van het *Musée National d’Art Moderne* (MNAM) ziet het als een uitdaging om flexibel met de architectuur van het Centre om te springen.⁹⁵ Tot zijn vertrek in 1981 vormen de lege platforms van de derde, vierde en vijfde verdieping het proefterrein voor zijn idioom van een ‘evolutieve’ museografie of “musée-village.”⁹⁶ Voor de eerste *accrochage* van de collectie van het MNAM creëert Hulten met verplaatsbare wanden een levendig tentoonstellingsparcours. Een tegelijk lineaire en een labyrinthische opstelling biedt de bezoekers de gelegenheid om op diverse manie-

MUSEUM

ren de collectie te ontdekken: “le style linéaire qui permet de suivre avec précision et clarté (...) les grands courants de l’art, [et] le style ‘mosaïque,’ ‘labyrinthe’ qui permet de flâner avec bonheur, mais au risque, pour le profane, de se perdre.”⁹⁷ De tentoonstelling presenteert niet langer een traditionele, kunsthistorische visie, maar fungeert als een pluriform dispositief waarbinnen de toeschouwer naargelang zijn of haar interesse kan grasduinen.⁹⁸ Ook de tijdelijke tentoonstellingen op de vijfde verdieping, zoals de legendarische reeks *Paris-New York*, *Paris-Moscow* of *Paris-Berlin* worden ondergebracht in dynamische labyrinten van uiteenlopende ruimtes en straten.⁹⁹ Hulten streeft naar een tentoonstellingsvormgeving met urbane kwaliteiten, in de hoop dat de bezoeker met afwisselende en verrassende perspectieven, zowel op de tentoonstelling als op de stad, wordt geconfronteerd. Hulten is echter een van de weinigen die de open tentoonstellingsplatforms lijkt te waarderen. Naast het kostelijke aspect van de inrichting van tijdelijke tentoonstellingen storen velen zich aan het onophoudelijke ‘provisoire’ karakter ervan. Reeds in 1977 merkt Hélène Demorlane in een nummer van *l’Architecture d’Aujourd’hui* schamper op dat de tentoonstellingsarchitectuur niet meer is dan de simulatie van een écht museum:

Les nécessités de l’accrochage ont entraîné la construction d’un véritable ‘décor’ intérieur qui, en définitive, avec son alternance de places et de petites salles couvertes de velums blancs, ses cabinets de verre et ses mezzanines suspendues, récrée artificiellement l’atmosphère d’un musée traditionnel.¹⁰⁰

Dit is tevens een doorn in het oog van Dominique Bozo, die in 1981 Hulten opvolgt als directeur van het MNAM. Bozo vindt dat de flexibiliteit van het Centre in de voorbije vier jaren op haar limieten en beperkingen is gestoten, in het bijzonder in het museum. Hij speelt daarbij in op de immer gespannen verhouding tussen het voorheen autonome MNAM en het overkoepelende instituut van het Centre. De verhuis en integratie is immers allerminst vlekkeloos verlopen.¹⁰¹

MUSEUM

Het MNAM heeft voor zichzelf steeds een relatieve graad van autonomie trachten te bewaren en heeft bewust getracht haar eigenheid als museum te vrijwaren, in weerwil van haar positie als ‘afdeling’ binnen het Centre.¹⁰² Naast de vele vijandigheden en conflicten over bevoegdheden en autonomie tussen het MNAM zelf en de andere departementen, moest het MNAM – als museum voor *moderne* kunst – zich bovendien modelleren naar de antimuseale ideologie van het Centre – als centrum voor *hedendaagse* culturele productie.¹⁰³ Het wekt dan ook weinig verwondering dat het net in het museum tot een botsing komt.¹⁰⁴ Het MNAM wordt tegen wil en dank geconfronteerd met een instituut én een gebouw dat het fantasma van flexibiliteit tracht te belichamen. Waar die flexibiliteit misschien gunstig is voor de meest recente kunst, vereist de moderne kunst volgens Bozo een totaal andere aanpak.

Dans le projet initial – qui voulait rompre avec la conception traditionnelle du musée – les notions de flexibilité, de mobilité, de mise en scène éphémère, de même type pour toutes les expositions du Centre, ont prévalu et momentanément convaincu qu’il fallait tenter cette expérience. On a pensé que l’absence de repère au sol multiplierait les possibilités de présentation. Or, ce principe à l’usage a montré ses limites et ses contraintes. La mobilité des œuvres et des espaces de présentation n’est nécessaire qu’à l’art le plus récent. Une architecture éphémère convient donc parfaitement. Pour les œuvres du début du siècle, il en va autrement.¹⁰⁵

Bozo redigeerde in 1974 het programma van het MNAM en was er steeds van overtuigd dat het programma van het museum niet te rijmen viel met het institutionele concept van het Centre. Tot zijn ontsteltenis werd dat concept bovendien consequent vertaald door de architecten van het Centre:

Il me semble que la conception idéologique du musée à l’époque était contradictoire avec celle du programme

MUSEUM

que j'avais rédigé. Celui-ci tenait compte de la collection, de la notion de musée, d'œuvres à conserver. Il faisait aussi la part entre ce qui était permanent et ce qui était temporaire. Tandis que les architectes du Centre concevaient le musée comme une 'Kunsthalle,' comme un musée sans murs, comme un espace d'expositions temporaires.¹⁰⁶

Wanneer Bozo in 1981 aan het hoofd van het MNAM komt te staan, opteert hij voor een meer duurzame en stabiele tentoonstellingspolitiek en -architectuur: "Nous avons recherché une présentation plus concentrée, par opposition à la présentation antérieure qui était éclatée, atomisée, pourrait-on dire."¹⁰⁷ Onder Bozo tracht het MNAM zich te onttrekken aan het interdisciplinaire continuüm van Beaubourg, om opnieuw een plaats als (onafhankelijk) instituut op te eisen. Daartoe wordt eerst en vooral de afdeling moderne kunst terug gescheiden van de hedendaagse kunst. Waar Hulten streefde naar een symbiose tussen het *Musée National d'Art Moderne* en het *Centre National d'Art Contemporain* binnen het *Département des Arts Plastiques*, koppelt Bozo beide los. Ze krijgen elk een aparte verdieping, respectievelijk de derde en vierde verdieping. In 1984 doet Bozo beroep op de Italiaanse interieurarchitecte Gae Aulenti om een nieuwe opstelling te ontwerpen die 'het werk en zijn ophanging' terug centraal plaatst.¹⁰⁸ Aulenti, die voordien reeds het Musée d'Orsay had ingericht met een neoklassieke tentoonstellingsarchitectuur, vervangt de tijdelijke en labyrintische opstelling van Hulten op de vierde verdieping door een vast parcours, opgebouwd uit een dubbele rij *white cubes* langs een centrale promenade.¹⁰⁹ De presentatie van de hedendaagse kunst blijft evenwel gehandhaafd.¹¹⁰ Het ontwerp van Aulenti ontlokt aan sommigen het paradoxale commentaar dat het Centre Pompidou "eindelijk een echt museum" bezit:

Tour de passe-passe, magie, peut-être miracle, en tout cas quelque chose qu'on n'attendait pas, qu'on n'osait même pas imaginer: la réalisation à l'intérieur du

MUSEUM

Centre Georges-Pompidou d'un vrai musée, avec de vraies salles, de vrais murs, de vraies cimaises bien éclairées. Un musée comme on les aime aujourd'hui, et comme on risque de les aimer encore un bout de temps, parce qu'il est de coupe sobre et classique.¹¹¹

Waar de labyrintische opstelling van de jaren 1970 het warenhuiskarakter van het Centre Pompidou beklemtoonde, betekent de inrichting van Aulenti een terugkeer naar de statige en uitgepuurde inrichting van een traditioneel museum – een operatie die Catherine David treffend heeft getypeerd als "Du musée soixante-huitard au musée néo-classique."¹¹² Vreemd genoeg, zo bemerkt Douglas Davis, laat het interieur van het Centre Pompidou beide 'architecturen' naast elkaar bestaan: "Rather than abandoning the palace of pleasure, in other words, Bozo and Aulenti in fact paid it the ultimate compliment." Het Centre verdraagt moeiteloos de 'omgekeerde transformatie': "Even those critics who complained about the deterioration of the plant betrayed a similar irony."¹¹³ Toch heeft Aulenti's ingreep geleid tot een grondige kortsluiting van de flexibiliteitsbelofte van het Centre. Het vaste zalenparcours verhindert immers dat de fundamentele leegte van het Centre zich nog als een mogelijkheid presenteert. De leegte van het Centre, die de bezoeker uiteindelijk nooit ervaart en die zich enkel aan de echte gebruikers (bijvoorbeeld de tentoonstellingsmakers) als mogelijkheid en belofte presenteert, werd door diezelfde gebruikers opgeheven. De leegte die bij Hulten, door het principieel tijdelijke en evoluerende karakter van zijn tentoonstellingsarchitectuur, altijd als een permanente conditie aanwezig bleef, gaat in de vaste tentoonstellingsroute van Aulenti onherroepelijk verloren. De uitgestrektheid van het isotrope platform wordt ingeruild voor de omschreven leegte van een zaal. De specifieke kwaliteit van de isotrope sandwich van het Centre bestond er juist in dat, bij het afbreken van een tentoonstelling, geen lege zaal maar de leegte zelf tevoorschijn kwam. Doordat de gevel aan alle kanten beglaasd is, verscheen bij het Centre Pompidou samen met die leegte ook telkens de stad en keek men in de

MUSEUM

labirintische tentoonstellingsarchitectuur hier en daar uit over Parijs. Deze kwaliteit wordt door de permanente ingreep van Aulenti geneutraliseerd. Alleen aan het uiteinde van de centraal gelegen promenade komt de stad nog in beeld.¹¹⁴ Het zalenparcours is bovendien enkel langs die centrale promenade toegankelijk; de achterzijde, die tot op ongeveer een meter van de glasgevel komt, is volledig gesloten. Daarmee bezitten niet alleen de tentoonstellingsruimtes een achter- en buitenkant, maar wordt ook de isotrope ruimte van het Centre in haar totaliteit met een buitenkant opgezaagd. De zogenaamde transparantie tussen de buitenwereld en het museuminterieur is volledig opgeheven.

Isotropie: Daniel Buren, Centre Pompidou (1977 / 2002)

L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble?

— Georges Perec¹¹⁵

Wanneer Daniel Buren in de zomer van 2002 wordt uitgenodigd voor een grote solotentoonstelling in het Centre Pompidou, volgt hij zijn geïjke werkprocedure. Buren plooit zijn werken nooit gewillig naar de situatie of het kader waarin ze 'te kijk' worden gezet, maar becommentarieert de zichtbaarheid die ze daar genieten. Of, zoals het devies van de tentoonstelling *Le Musée qui n'existait pas* in het Centre Pompidou luidt: "exposer dans un musée, c'est aussi exposer le musée."¹¹⁶ Met de titel *Le Musée qui n'existait pas* refereert Buren naar de zowel architecturale als institutionele museumtypologie die nog niet bestond vóór de zogenaamde uitvinding van het Centre Pompidou. Met de bouw van het Centre Pompidou wordt de ideologie van 'het museum voor hedendaagse kunst' in een radicaal model gegoten. Dat museum voor hedendaagse kunst vindt zichzelf dag na dag, tentoonstelling na

MUSEUM

tentoonstelling, opnieuw uit. De actuele kunst is morgen al weer anders. Ze vraagt om een flexibel kader, zowel op institutioneel als op architecturaal vlak. In twee werken – *Les Couleurs: Sculptures* uit 1977 en *Le Dispositif* uit 2002 – die met een tussenpoos van een kwarteeuw zijn gemaakt, toont Buren tot welk 'kader' deze ambitie in het Centre Pompidou heeft geleid, namelijk geconditioneerde leegte.

Voor het eerste werk, *Les Couleurs: Sculptures*, gemaakt voor de opening van het *Musée National d'Art Moderne* in 1977 en ter gelegenheid van de solotentoonstelling opnieuw geïnstalleerd, plaatst Buren drie verrekijkers op de terrassen van de vijfde verdieping van het Centre.¹¹⁷ Binnen hun blikveld, op daken en vlaggemasten van gebouwen in de stad, brengt hij vijftien gestreepte wimpels aan. Bij de verrekijkers bevindt zich een pancarte met een fotografisch panorama van de stad, waarop de plaats van de wimpels is aangeduid.¹¹⁸ Het werk *Les Couleurs: Sculptures* bespeelt zowel letterlijk als figuurlijk de limieten en de conditionering van de zichtbaarheid die het in het museum geniet en viseert in het bijzonder de wijze waarop het Centre Pompidou als publiek kijk- en informatiedispositief is geconstrueerd:

Mettant en évidence l'importance du musée comme centre d'information et de bâtiment / instrument public pour voir des œuvres, *Les Couleurs: sculptures* fait disparaître le cadre physique de l'institution: on lui tourne le dos, la longue-vue empêchant d'être distrait par autre chose que ce qu'elle vient chercher au loin; permettant de regarder ailleurs tout en faisant disparaître l'objet longue-vue, au moment de son utilisation. Se côtoient ainsi deux instruments construits dans le but de voir mieux et autrement, l'un – le bâtiment – constamment présent visuellement, lorsque l'on regarde ce qu'il présente, ce qu'il enveloppe, l'autre – la longue vue – qui devient invisible dès que l'œil l'utilise pour regarder ce qu'il a choisi de voir.¹¹⁹

MUSEUM

Ook al bevinden de vijftien wimpels zich letterlijk ‘in de stad,’ ze kunnen enkel via het dispositief van het museum in hun totaliteit als ‘kunstwerk’ worden ervaren. Maar die wimpels bevinden zich zo ver van het museum, dat ze met het blote oog nog moeilijk waarneembaar zijn. Er dient een ‘supplementair’ dispositief te worden ingeschakeld.¹²⁰ Met *Les Couleurs: Sculptures* zinspeelt Buren met andere woorden op de onvermijdelijkheid van het institutionele raamwerk en hoe die zich manifesteert in het Centre Pompidou. In het Centre treft Buren immers een museaal kader aan dat zijn gelijke – zowel op institutioneel als op architecturaal vlak – nog niet kende. Het interieur van het Centre neigt naar een semantisch vacuüm. Alan Colquhoun vroeg zich ooit schertsend af of men één (culturele) activiteit kon bedenken die een oppervlakte behoeft die twee voetbalvelden beslaat en zeven meter hoog is, laat staan een kunstwerk.¹²¹ Om een werk in het Centre Pompidou tentoon te stellen moet er in de architecturale envelop van het Centre een ‘tweede’ kader op schaal of op maat van het werk worden geïnstalleerd. Buren weigert dit en besluit de totale envelop als dispositief te hanteren. Het werk laat zichzelf niet te kijk zetten in het gebouw zelf, maar gebruikt het gebouw in zijn totaliteit om zich ‘elders’ te presenteren: in de stad. Tegelijk ontmaskert Buren de tautologische belofte dat er binnen het flexibele ‘kader’ van het Centre Pompidou ‘altijd alles overal mogelijk is.’ Hij heeft ‘ter plaatse’ of *in situ* gewerkt, maar heeft geen gebruik gemaakt van de aangeboden flexibiliteit. Hij toont wel het wezen van die flexibiliteit zelf: de leegte. Zijn werk zet het gebouw noch het instituut ‘in de kijker,’ maar wel de structurele leegte van de plateaus van het Centre en dat wat met die leegte onherroepelijk verschijnt: een panorama op de stad.¹²²

Wanneer het werk wordt aangekocht door het MNAM laat Buren het vergezellen van een contract, voorzien van een gedetailleerde handleiding en een serie spelregels. Zo mogen de wimpels niet als artefacten of relieken van het werk in het museum worden tentoongesteld, foto’s, schetsen of documenten van het werk evenmin.¹²³ Het contract stipuleert tevens

MUSEUM

dat het werk enkel kan ‘bestaan’ in een situatie die vergelijkbaar is met de originele situatie waarvoor het werk werd geconcipieerd. Het wekt dan ook verwondering dat Buren het werk in 2002 toch laat installeren op de daken van Parijs, gezien de transformaties in het MNAM door Bozo & Aulenti in 1985 – die hij ooit laconiek als “Retour à l’ordre, étape n° 1” betitelde – en de globale renovatie in 2000.¹²⁴ Na de renovatie in 2000 is ook de afdeling voor de hedendaagse kunst ingericht volgens een parcours van *white cubes*, conform met het in 1985 door Aulente geïntroduceerde patroon in de collectie moderne kunst. Bovendien zijn de roltrappen en de passerelles nog slechts toegankelijk voor bezoekers met een geldig ticket voor het museum, terwijl vroeger duizenden bezoekers enkel de roltrap namen om boven in het Centre van het prachtige panorama op de stad te genieten.¹²⁵

Met het werk *Le Dispositif, 2002* dat Buren naar aanleiding van de tentoonstelling *Le Musée qui n’existait pas* eveneens op de vijfde verdieping realiseert, formuleert hij echter een intelligent antwoord op de ontwikkelingen tussen 1977 en vandaag. De vijfde verdieping is de enige vloer van het Centre die tot op heden structureel ‘leeg’ wordt gelaten aangezien ze fungeert als platform voor wisselende tentoonstellingen. De verdieping kan door kunstenaars of tentoonstellingsmakers naar believen worden ingericht. Net als in 1977 weigert Buren een ‘dispositief’ of ‘kader’ te installeren om zijn werk, of een retrospectieve van zijn oeuvre, naar behoren te presenteren.¹²⁶ Buren weigert de leegte van de scène op te vullen met een *mise-en-scène* die bij zijn werk ‘past.’ Hij opteert voor een structuur die tegelijk als werk en als kader fungeert: “une oeuvre à part entière, à la fois contenant et contenu.”¹²⁷ Hij installeert een gridstructuur van 61 kubussen van elk ongeveer 3,50 op 3,50 meter.¹²⁸ Die structuur beperkt zich niet tot de vooropgestelde ruimte, maar deint uit tot op de terrassen, de patio en de gangen, wat resulteert in ongeveer een verdubbeling van de hem toegekende oppervlakte. De verschillende kubussen zijn op de hoeken open gemaakt, waardoor er een diagonaal parcours ontstaat; de wanden, vloeren en het pla-

MUSEUM

fond zijn telkens met andere kleuren en materialen afgewerkt (van spiegels, rijstpapier, glas tot rasters en het obligate strepenpatroon). Sommige ruimtes zijn daarbij als zelfstandige entiteiten aangepakt, terwijl andere dienen als dragers voor werken uit Burens serie *Les Cabanes Eclatées*.¹²⁹ Dit alles levert een visueel prikkelende structuur op die het midden houdt tussen een spiegelpaleis en een kleurig doolhof. Temidden van die overdaad aan spiegelende en kleurrijke oppervlakken, lichteffecten en perspectieven vraagt de bezoeker zich in eerste instantie af wat er precies te bekijken valt. Er is weinig of geen 'werk' te bespeuren in deze gridstructuur; het geheel functioneert als een ruimtelijke belevingsmachine. Wie zich over zijn ergernis bij zoveel spektakel heen zet, merkt echter dat *Le Dispositif* de strategie van *Les Couleurs: Sculptures* op een interessante manier omkeert. Waar Buren met *Les Couleurs: Sculptures* de leegte van het Centre Pompidou handhaaft, laat hij ze in *Le Dispositif* volledig imploderen. Waar de lege ruimte door de afwezigheid van kunstwerken de aandacht vestigt op de ruimte zelf en op de eigen ervaring, gebeurt dit in *Le Dispositif* door de ruimtelijke omvattendheid van het werk. Niemand die zich op de vijfde verdieping begeeft, weet aan de structuur van Buren te ontsnappen. Zelfs de bezoekers van het *fancy* restaurant worden ermee geconfronteerd. Buren weigert de leegte op te vullen met een kader waarin hij vervolgens zijn werk presenteert. Hij laat kader en werk in het moment van de presentatie samenvallen en bezet daartoe alle beschikbare ruimte. Het exposeren van de leegte in *Les Couleurs: Sculptures* maakt in *Le Dispositif* plaats voor een tautologisch kijken naar een 'werk als kader als werk'.¹³⁰ Samen illustreren deze twee werken de twee uitersten van de flexibiliteitsideologie. Een isotrope ruimte biedt de kunst slechts twee mogelijkheden: leeg laten of volledig invullen, niets doen of samen met het werk een eigen kader installeren.

Beide werken reveleren echter niet alleen de valse belofte die achter de leegte schuilgaat, maar vooral van welke instantie die belofte afkomstig is.¹³¹ Zoals de titel van de tentoonstelling *Le Musée qui n'existait pas* aangeeft, viseert Buren in eerste

MUSEUM

instantie het museum dat precies dat vacuüm nodig heeft om haar eeuwige sterven en opeenvolgende herrijzenissen te celebreren. Het museum voor hedendaagse kunst wil elke dag opnieuw met een propere lei beginnen. Het museum wil de kunstenaar telkens opnieuw een maagdelijke ruimte aanbieden zodat hij of zij vrij is de ideale condities voor zijn of haar werk te installeren. Buren ontmaskert de belofte dat er in de daar-toe voorgeschotelde leegte 'alles altijd overal mogelijk is.' In navolging van Baudrillard toont hij aan dat het tegendeel waar is: "nul n'y peut rien."¹³² Met *Les Couleurs: Sculptures* en *Le Dispositif* demonstreert Buren op magistrale wijze dat de leegte van het Centre Pompidou niet louter van de schaal van een zaal is, maar van het instituut in het algemeen. Door het gebouw in zijn totaliteit als dispositief te hanteren – door het leeg te laten of de resterende ruimte tot aan het plafond te vullen – reveleert Buren het museum als een instituut dat zich in haar drang naar actualiteit genoodzaakt ziet zich op regelmatige basis te legen of te reinigen.

Hoewel *Les Couleurs: Sculptures* als *Le Dispositif* allebei *in situ* zijn gemaakt, is geen van beide werken ter plekke 'volledig' te bezichtigen. In geen van beide gevallen kan men duidelijk stellen *waar* het werk zich precies *situeert*: in de stad of in het museum enerzijds of in de totale gridstructuur dan wel in de afzonderlijke kubussen anderzijds. Beide werken geven gestalte aan Burens stelling dat het kruispunt tussen werk en plek zich altijd *elders* bevindt. Ze stemmen zich niet volledig af op het gebouw waarbinnen ze verschijnen; hun 'ware plaats' is die van de tentoonstelling. Als ze zich ergens bevinden, dan is het in het spatio-temporele universum van de tentoonstelling. Beide werken worden gekenmerkt door een ontwrichte plaatsbepaling. De wimpels van het werk *Les Couleurs: Sculptures* wapperen in de skyline van de stad, maar bevinden zich tegelijk 'in de collectie' van het museum. Ze hebben het museum nodig om gezien te worden, maar ze verplichten de toeschouwer die zich op de passerelles van het museum bevindt om het fysieke kader van het instituut de rug toe te keren en *elders* te kijken.

MUSEUM

Entropie: Robert Smithson, Hotel Palenque
(1969-1972)

(...) entropy seems to be a word that conceals absences. Science utilizes the word in terms of existence. I think art utilizes it in terms of nonexistence. Science is always fighting against entropy, and artists seem to accept entropy. (...) entropy is interesting in that it deals with things breaking down and falling apart, but in a very limited way.
— Robert Smithson¹³³

Robert Smithson was niet bepaald tuk op architecten. In een interview met Alison Sky uit 1973, getiteld *Entropy Made Visible*, spreekt hij zijn minachting uit voor hun megalomane plannenmakerij: “In their grand master schemes for the world, architects seem to find ‘final solutions’ to all possible situations.”¹³⁴ Maar hij trekt vooral van leer tegen het onvermogen van architecten om met entropie – het destructieve, onomkeerbare en onvermijdelijke proces dat alle objecten en systemen te wachten staat – om te gaan. Vooral Buckminster Fuller – de archetypische technocraat – moet het ontgelden vanwege zijn “notion of entropy as a kind of devil [to] fight against and recycle.”¹³⁵ Architecten koesteren de ijdele hoop dat hun gebouwen de onverbiddelijke impact van de natuur kunnen weerstaan: “Architects tend to be idealists, and not dialecticians. I propose a dialectics of entropic change.”¹³⁶ De titel van het interview is evenwel misleidend. Smithsons interesse in entropie is niet louter esthetisch noch visueel. Hij tracht de gevolgen van dit onvermijdelijke en alomtegenwoordige natuurlijke proces niet te illustreren, maar wel de betekenis ervan te begrijpen.¹³⁷ Hij exploreert het begrip binnen zijn aanhoudende drang naar het doorbreken en overschrijden van de grenzen van – zowel artistieke, culturele als ideologische – systemen. De verschillende kaders en systemen die de wereld moeten ordenen, zijn immers gedoemd te desintegreren: “We live in frameworks and are surrounded by frames of reference, yet nature dismantles them and returns

MUSEUM

to a state where they no longer have integrity.”¹³⁸ Aangezien men geen enkel systeem kan beschrijven zonder beroep te doen op het vocabularium van architectuur – denk maar aan polaire tegenstellingen als binnen of buiten, centrum of periferie, open of gesloten – wordt architectuur een van zijn geliefkoosde doelwitten.¹³⁹ Architectuur is het systeem der systemen, het ‘archi-systeem.’ Architecten houden niet van de manier waarop de tijd – of het doodsprincipe waarover Smithson spreekt – zich meester maakt van hun gebouwen. Terwijl iedere ‘authentieke kunstenaar,’ zo stelt Smithson, zich bewust is van dat doodsprincipe.¹⁴⁰

“Architects,” schrijft Bernard Tschumi in het briljante artikel *Architecture and Transgression* uit 1976, “generally do not love the part of life that resembles death: decaying constructions – the dissolving traces that time leaves on buildings – are incompatible with both the ideology of modernity and with what might be called conceptual esthetics.”¹⁴¹ Het is moderne gebouwen niet toegestaan te verouderen, verslijten of vergaan. Hun muren moeten zuiver, net en bovenal wit zijn.¹⁴² Bovendien is architectuur het disciplinerende regime bij uitstek om entropie in bedwang te houden. Elke vorm van architectuur voorziet de wereld van orde en structuur, en dus ziet architectuur zich geconfronteerd met de fundamentele, ethische eis zich tegen entropie te verzetten, tegen de universele tendens om te vervallen, te verbrekken en in chaos uit te monden.¹⁴³ Smithson breekt met deze idealistische visie op architectuur en beschouwt entropie als een fundamentele – in plaats van onderdrukte – conditie van architectuur.¹⁴⁴ Entropie neemt bezit van iedere structuur, ieder systeem, en dus ook van architectuur. En dat is precies wat architecten ontgaat: “I think that those preoccupations do escape architects.”¹⁴⁵

Smithsons belangrijkste ontmoeting met de uitzonderlijke impact van entropie op architectuur vindt plaats tijdens een trip in Mexico. Wanneer hij in 1969 de provincie Yucatan bezoekt, samen met zijn echtgenote Nancy Holt en zijn galeriste Virginia Dwan, maakt hij geen foto's van de wereldberoemde

MUSEUM

Mayaruïnes maar van het bouwvallige hotel waar hij verblijft, Hotel Palenque.¹⁴⁶ Niet de ruïnes van oude beschavingen fascineren hem, maar die van zijn eigen tijdsgewricht. Als Smithson in 1972 wordt uitgenodigd voor een lezing aan de Universiteit van Utah in Salt Lake City, gebruikt hij de foto's voor een voordracht die het midden houdt tussen een performance, een serieuze academische lezing en een ironisch reisverslag.¹⁴⁷ Het is ongetwijfeld Smithsons meest pittige en hilarische benadering van de ontwrichtende maar onafwendbare inwerking van entropie op architectuur. Bij momenten leest zijn beschrijving van de schamele architectuur als een heuse parodie op de ernst van het heersende kunst- en architectuurdiscours, een vlijmscherpe architectuurrecensie. Een banaal gebouw dat per definitie buiten de architectuurcanon valt, verheft hij tot paradigma van architectuur. Hoewel zijn tekst een loopje neemt met elke vorm van architectuurkritiek, bezit *Hotel Palenque* een onmiskenbaar architectuurkritisch potentieel. Het is meer dan wat Rosalind Krauss en Yves-Alain Bois hebben afgedaan als “a schoolboy joke.”¹⁴⁸ De meanderende en fragmentarische tocht doorheen het Hotel Palenque biedt meer dan een snedige ‘voordracht over’ zijn hotel in Yucatan.¹⁴⁹ Smithson ontwikkelt een radicale ‘lezing van’ de architectuur van het hotel en opent daarbij een bijzonder perspectief op noties als functionaliteit en flexibiliteit.

Wat Smithson fascineert in Hotel Palenque is dat het gebouw elke logica ontbeert. Hotel Palenque is een ‘oceanische’ plaats. Geen enkele plek onderscheidt er zich van een andere, er is geen hiërarchie en elke transparantie ontbreekt. Bovendien verkeert het gebouw in een voortdurende staat van opbouw en afbraak, wat Smithson herinnert aan de “ruins in reverse” die hij in het “zero panorama” van Passaic had beschreven: “buildings [that] don't *fall* into ruin *after* they are built, but *rise* into ruin *before* they are built.”¹⁵⁰ Terwijl het hotel aan één zijde wordt uitgebreid en verbouwd, worden andere stukken gewoon verwaarloosd: “It's not often that you see buildings being both ripped down and built up at the same time.”¹⁵¹ Men lijkt niet te kunnen kiezen tussen verleden en toekomst en dus houdt men het gebouw in een gedurige werftoestand: een on-

MUSEUM

afgewerkt heden. In Hotel Palenque treft Smithson een enantiotomorf situatie aan: het is een bouwproject én een bouwval – een ruïneus *work-in-progress*.¹⁵² Smithson uit zijn bewondering voor fijngevoeligheid waarmee de verschillende werken worden uitgevoerd:

(...) they don't tear everything down in one fell swoop. It's done slowly with a certain degree of sensitivity and grace so that there is time for the foliage to grow through the broken concrete, and there is time for the various colors on the wall to mellow under the sun. So you get this kind of really sensuous sense of something extending both in and out of time, something that doesn't belong to the earth and really something that is rooted very much into the earth. This kind of de-architecturization pervades the entire structure. And you have to remember that it's a-centric, no focuses, nothing to grip on, no certainty (...).¹⁵³

De structuur van het hotel is doordrongen van wat Smithson, in een parafrase van het begrip de-differentiatie van Anton Ehrenzweig, als *de-architecturization* omschrijft. Het duidelijkste voorbeeld van *de-architecturization* vindt Smithson in een stel uitstekende wapeningsstaven van een vloer: “At one point they evidently decided to build some floors, and decided that that wasn't a very good idea so they demolished them, but left this spiky, irregular, cantilevered effect coming off the side of the wall.”¹⁵⁴ Smithson kan het Piranesiaanse effect van deze aanpak wel appreciëren: “It's a breaking away of unnecessary floors. After all, floors are not merely for standing on, I mean you can have some of the partial floor motif.”¹⁵⁵ Hoewel de term *de-architecturization* kan worden gelezen als een architecturale variatie op het filosofische concept deconstructie, en dus als een vroege exponent van de postmoderne praktijk van de deconstructivistische architectuur, tekenen zich enkele belangrijke verschillen af. Achter de ‘techniek’ of ‘praktijk’ van *de-architecturization* die Smithson in Hotel Palenque ontwaart, schuilt geen ‘project.’ Er is niet zoiets als een ‘master plan.’

MUSEUM

Integendeel, er valt op de werf van Hotel Palenque geen bouwvakker, laat staan een architect te bespeuren. Smithson spreekt voortdurend over 'they,' zonder hun identiteit te expliciteren. *De-architecturization* is geen bewuste strategie maar een fenomeen dat de architectuur 'overkomt.' Het omvat een serie willekeurige, vanzelfsprekende en tegelijk zinloze bouwactiviteiten die blijkbaar spontaan op de site plaatsvinden. Ze lijken simpelweg te gebeuren. *De-architecturization* is niet het gevolg van een *externe*, brutale aanval, zoals Smithson zelf een jaar voordien uitvoerde op de Kent State Campus voor het werk *Partially Buried Woodshed*.¹⁵⁶ Net zomin is er een bewuste, *interne* strategie van blootlegging aan het werk.¹⁵⁷ Hotel Palenque lijdt niet aan het neurotische deconstructivistische verlangen tot zelfanalyse. Het wordt niet geplaagd door de drang om de structurele zwaktes, breuken en barsten die – althans vanuit dat opzicht – eigen zijn aan architectuur.¹⁵⁸

De-architecturization produceert louter een situatie waarin het gebouw zich zowel bereidwillig als zelfbewust engageert met de inherente entropische conditie. Het beleeft zijn eigen *rise into ruination*. Smithson ontwaart in het hotel een operationele vorm van entropie die het berooft van elk element dat haar architectuur differentieert, organiseert of 'structureert.' De vernieling, afbraak, ontwrichting en desintegratie zijn nooit compleet aangezien ze telkens worden aangevuld door nieuwe constructie, reconstructie, restauratie en renovatie. In Hotel Palenque wordt het natuurlijke proces van entropie geïnstrumentaliseerd tot een praktijk die het tegelijk versnelt en vertraagt. Het paradoxale samengaan van vernieling en opbouw, ruïnering en vernieuwing, afdanking en ingebruikname resulteert in een enantiomorfe situatie van totale stagnering. De vooruitgang van het bouwen wordt voortdurend gespiegeld in verval, zodat de tijd lijkt stil te staan. In Hotel Palenque verglijdt architectuur op een graduele, consistente maar bovenal zelfgenoegzame manier in een staat van zelfvergetend evenwicht. *De-architecturization* ondermijnt de klassieke binaire opposities die architectuur en vooral het architecturale denken constitueren niet, maar wist ze uit. De klassieke

MUSEUM

harmonie, stabiliteit en eenheid van architectuur worden langzaam maar zeker opgelost en vervangen door ruimtelijke onverschilligheid. Maar vreemd genoeg juicht Smithson deze ruimtelijke apathie toe: "And here you can see this kind of meaningless pillar of some sort that was evidently the beginning of some structure but it doesn't really matter (...)." ¹⁵⁹ Waar een structuur uiteindelijk voor moet dienen, doet er niet toe: "I mean, it sort of defies all functionalism."¹⁶⁰ Van de helft van de ruimtes of constructies is de functie inmiddels onduidelijk of onbestaand; indien deze plekken al een functie verraden, zoals de danszaal en het zwembad, dan zijn ze buiten gebruik of wordt hun gebruik door de architectuur zelf onmogelijk gemaakt. De stenen aan de komrand van het zwembad zijn bijvoorbeeld zo scherp dat de zwemmers hun armen en benen zouden verwonden. Smithson vergelijkt het zwembad daarop met een krokodillenpoel of een offerkuil: "this pool becomes something like a kind of pen for iguanas scampering all around. I just like it. It is really bluntly made and it calls up all the fears and dreads of the ancient Mayan Aztec culture, human sacrifice and mass slaughter."¹⁶¹

Door die systematische onbruikbaarheid verzaakt de architectuur aan de illusie dat ze op een toekomstig gebruik zou kunnen anticiperen. "Evidently they wanted a swimming pool at one time," aldus Smithson, "and they built this swimming pool but actually, when you come to a place like this nobody wants to swim."¹⁶² Wanneer Smithson merkt dat bij enkele kamers het dak ontbreekt, herkent hij daarin een bijzondere voorzienigheid: "you never know when you might have some traveller, some tourist who comes to the hotel and wants a place that doesn't have a roof on it. So they are very canny like that."¹⁶³ Een dergelijke absurde voorzienigheid brengt vooral aan het licht dat *niets te voorzien valt*. Het is onmogelijk om op toekomstig gebruik te anticiperen of om *up-to-date* te blijven. Het gebruik van architectuur ontsnapt in laatste instantie aan elke gebouwde doelmatigheid. In Hotel Palenque heeft de architectuur haar functionaliteit opgeschort. Wat overblijft is haar flegmatieke aanwezigheid. Losstaande ko-

MUSEUM

lommen hebben elke betekenis verloren; een stuk vloer roept alleen nog het beeld van een vloer op. Voortdurend loopt de architectuur vast in haar eigen tekens en beelden. De architectuur van Hotel Palenque neemt de functionele willekeur tot grondstelling en vindt in de systematische twijfel aan elke functionele logica haar *modus operandi*. De bouwactiviteit is radicaal ongericht, ze gebeurt in het ongewisse, zomaar: “everything is completely random and done to please somebody’s everyday activity.”¹⁶⁴

Smithsons hilarische opmerking over de absurde flexibiliteit van de hotelinfrastructuur kan echter in een breder perspectief worden gelezen. Veel van Smithsons werken en geschriften bieden kritische strategieën om het museum door te lichten, te deconstrueren als het ware. Ze zijn steeds getekend door een duidelijk besef van het gebruik en de beperkingen van het institutionele raamwerk, de inherent ruimtelijke natuur en de ontegensprekelijke architecturale conditionering ervan. In dit opzicht kan men stellen dat een van de onderwerpen van het werk Hotel Palenque, hoe verborgen ook, de architectuur van het museum is. Het hotel fungeert immers als dubbele metafoor voor het museum. Hotel en museum zijn allebei plaatsen van opgeschorte bestemming. Het zijn plaatsen waar niets of niemand ooit ‘thuis’ komt: niet-plaatsen of *non-sites*. Maar het hotel staat bovenal symbool voor de houding van het museum voor hedendaagse kunst ten opzichte van de kunstenaar. In de drang tot actualisering willen musea fungeren als logement voor dat type kunstenaar waarvoor Smithson – maar ook Daniel Buren of Gordon Matta-Clark – geldt als protagonist: de *in situ* of nomadische kunstenaar. Om actief deel te nemen aan de artistieke productie verlangen musea niets liever dan dat kunstenaars tijdelijk in hun ruimtes verblijven en er ‘ter plekke’ aan de slag gaan. En om die wens in vervulling te laten gaan, hebben musea nood aan een soepele, aanpasbare en bovenal flexibele architectuur.

Waar het Centre Pompidou de droom van onbeperkte mogelijkheden omzet in een ‘oningeremde’ architectuur – een architectuur van de nulgraad – zet Hotel Palenque de belofte

MUSEUM

van flexibiliteit om in een levendige bouwpraktijk. Het gevolg is een architectuur die permanent ruïnes baart. De tautologische belofte dat alles altijd en overal mogelijk is, slaat er om in haar negatief equivalent: niets is nooit of te nimmer mogelijk. Met zijn ‘lezing’ over en van de hotelinfrastructuur presenteert Smithson – hier optredend als de *artist in residence* – als het ware het negatieve equivalent van het isotropisch monster van Centre Pompidou.¹⁶⁵ Het entropische conglomeraat aan ruimtes van Hotel Palenque laat zich lezen als een allegorische prefiguratie van het Centre Pompidou. Ook al is Hotel Palenque niet isotroop, het entropische proces heeft er uiteindelijk geleid tot eenzelfde ruimtelijke egaliteit: beide gebouwen lijden aan Smithsons idioom van “an all-encompassing sameness.”¹⁶⁶ Het hotel is zo ge-de-differentieerd dat het even oceanisch is als het Centre Pompidou, en vice versa. Ook in het Centre wilde men alle mogelijkheden openlaten, met als gevolg dat er niets mogelijk is, tenzij men ‘onafgebroken’ nieuwe voorwaarden schept. Daardoor vormt de vlakte van het Centre het permanente schouwtoneel van (tijdelijke) bouwwerken. Om de actuele cultuurproductie op de huid te kunnen zitten, moet het instituut zich dag na dag, tentoonstelling na tentoonstelling, opnieuw uitvinden. Daardoor bevindt het Centre zich in een permanente werffase en baart het voortdurend ruïnes. Deze voortdurende bedrijvigheid heeft bovendien iets willekeurigs. Achter een gevel die elke activiteit al bij voorbaat in het teken van een ‘ongebreidelde productiviteit’ plaatst en in een interieur waar elke creatieve daad een aangepast decor verdient, krijgt elke daadwerkelijke productie iets van een gratuit spel, van vermakelijk theater.

Smithsons pittige lezing van het hotel relateert de vele hooggespannen verwachtingen die op architectuur worden geprojecteerd. In Hotel Palenque ontmoeten we een architectuur die geen moeite doet om *up-to-date* te blijven of om gelijke tred te houden met de vooruitgang. Smithson erkent het onvermogen van architectuur om te anticiperen of de toekomst te accommoderen. In Hotel Palenque wordt de dwangmatige eis naar functionaliteit en flexibiliteit opgeschort. De architec-

MUSEUM

tuur van Hotel Palenque is een vat van oningeloste belofes: “it sort of promises something but doesn’t deliver.”¹⁶⁷ Het hotel wil niet ‘interessant’ zijn: “[it] is blunt, unpretentious, it’s not calling attention to itself, it doesn’t wear its architecture on its sleeve.”¹⁶⁸ Haar meest opmerkelijke eigenschap is de afwezigheid van enige uitgesproken architecturale ambitie. In Hotel Palenque wordt niets ontkend, gepretendeerd noch verborgen. Het gebouw wordt gerespecteerd in zijn ruimtelijke en tijdelijke eigenheid. Tijd – en dus ook entropie – krijgt de toelating om in haar ruimtes huis houden. Het erkent dat entropie een onvermijdelijke conditie van architectuur is, dat elk gebouw vanaf het moment van constructie wordt bespookt door het vooruitzicht op verval.¹⁶⁹

MUSEUM

- 1 [FIG.]: Marcel Broodthaers, *Les Yeux (Building)* en *La Tour Visuelle*, 1966; in: Martinez-Garrido (red.), *Marcel Broodthaers*, p. 86.
- 2 Het werk verbeeldt als het ware het ‘omgekeerd panopticisme’ dat volgens Tony Bennett (*The Birth of the Museum*, p. 65) werkzaam is in het Crystal Palace en in wezen ook in het Centre Pompidou.
- 3 Baudrillard, *L’effet Beaubourg*, p. 18.
- 4 [FIG.]: Renzo Piano & Richard Rogers, *Centre Pompidou*, Parijs, 1977; in: *Architectural Design* 47, nr. 2, 1977, p. 111.
- 5 Davis, *The Museum Transformed*, binnenflap.
- 6 Ibidem.
- 7 President Georges Pompidou, 1969, in: *CREE*, nr. 46, 1977, p. 6: “Je voudrais passionément que Paris possède un centre culturel qui soit à la fois un musée et un centre de création, où les arts plastiques voisinerait avec la musique, le cinéma, les livres, la recherche audiovisuelle...”
- 8 Het in 1967 opgerichte *Centre National d’Art Contemporain* (CNAC) is de experimentele vleugel van het *Musée National d’Art Moderne* (MNAM). Met de verhuis naar het Centre Pompidou versmelten beide departementen. Voor een gedetailleerde bespreking van deze fusie, zie: Lawless, *Musée national d’art moderne*, pp. 61–70; Lauxerois, *L’Utopie Beaubourg*, pp. 75–79.
- 9 *Concours international d’idées à un degré*, p. 1. Voor verkorte versies van de wedstrijdopgave, zie: *Le Règlement du concours international d’architecture organisé pour la construction d’un centre culturel sur le plateau Beaubourg à Paris*, in: *Le Moniteur des Travaux Publics et du Bâtiment*, 28 novembre 1970, zoals afgedrukt in: Piano & Rogers, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, p. 52. Voor een Engelse vertaling van de opgave, zie: *Competition Brief*, 1971, in: *Architectural Design* 47, nr. 2, 1977, p. 97.
- 10 Monnier, *L’art et ses institutions en France*, p. 366.
- 11 *Competition Brief*, p. 97. Voor President Georges Pompidou is het belangrijk dat de architecten de volle vrijheid krijgen om nieuwe ideeën te lanceren. Zie: President Georges Pompidou, zoals geciteerd in: Leroy, *Le Phénomène Beaubourg*, p. 12: “Je souhaite que ce concours soit le plus souple possible. Ceci veut dire que les conditions du concours ne devront comporter

qu'un minimum de données se rapportant à l'utilisation envisagée des lieux, et qu'il appartienne aux architectes en fonction des données d'établir leurs projets sans avoir à se préoccuper de règlements tels que ceux concernant la limitation de hauteur [ou de budget]."

- 12 Dufrêne, *La création de Beaubourg*, p. 102.
- 13 Lawless, *Musée national d'art moderne*, p. 363.
- 14 Michelson, *Baubourg*, p. 65.
- 15 Even, *Un Etat sans histoire*, p. 21
- 16 Lauxerois, *L'Utopie Beaubourg*, p. 48. Voor een beschrijving van de functie van de programmatie in Centre Beaubourg door de verantwoordelijke architect Claude Mollard, zie: Mollard, *The Georges Pompidou National Center for Art and Culture, Paris*. Voor een kritiek op het technocratische karakter van die programmatie, zie: Cultural Affairs Committee of the Parti Socialist Unifié, *Baubourg*.
- 17 *Concours international d'idées à un degré*, p. 4.
- 18 Ibidem, p. 4.
- 19 Ibidem, pp. 10-11.
- 20 In het juryrapport (*Concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg*, p. 21) merkt men trouwens ook op dat het programma op geen

enkele manier een specifiek type ruimte naar voren schuift: "(...) ceux qui ont conçu le programme non seulement n'ont jamais eu à l'esprit une forme architecturale préétablie, mais encore, tout en cherchant à donner une description concrète et précise des activités du futur Centre, se sont constamment efforcés de rendre ce programme 'aussi peu contraignant que possible pour l'architecte.'" 21 *Concours international d'idées à un degré*, p. 14.- 22 Ibidem, p. 17.
- 23 *Concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg*, pp. 21-22.
- 24 Ibidem, p. 3.
- 25 [FIG.]: Renzo Piano & Richard Rogers, *Centre Pompidou*, 1971, maquette van het wedstrijdontwerp; in: Piano & Rogers, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, p. 54. De tegenstem kwam van de Belg Herman Liebaers, directeur van de Albertina Bibliotheek in Brussel.
- 26 *Concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg*, p. 95. Voor een uitgebreide evaluatie van de architectuurwedstrijd, zie ook: Silver, *The Making of Beaubourg*, pp. 19-56. Silver (Ibidem, pp. 57-83) beschrijft ook minutieus hoe

en waarom het ontwerp van Piano & Rogers meerdere, vaak ingrijpende wijzigingen heeft ondergaan tussen het wedstrijdontwerp en de eigenlijke vorm van het Centre Pompidou.

- 27 *Concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg*, p. 96.
- 28 Willem Sandberg, zoals geciteerd in: Petersen & Brattinga (reds.), *Sandberg*, p. 106. Zie ook: Schlumberger, *Sandberg*, p. 83.
- 29 Sandberg, *Réflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art d'aujourd'hui*, n.p.
- 30 Leeuw-Marcar, *Willem Sandberg*, p. 42.
- 31 Zie hiervoor: P.F.S., *Nieuwe inrichting van het Stedelijk Museum*.
- 32 Leeuw-Marcar, *Willem Sandberg*, p. 42.
- 33 Dufrêne, *La création de Beaubourg*, p. 85.
- 34 Sandberg, *Réflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art d'aujourd'hui*, n.p.
- 35 Ibidem, n.p.
- 36 Sandberg, *musea op de tweesprong*, p. 329.
- 37 Leeuw-Marcar, *Willem Sandberg*, p. 42.
- 38 Willem Sandberg, zoals geciteerd in: Blok & De Leeuw (reds.), *De kunst van het tentoonstellen*, p. 56. De vleugel van het

Stedelijk Museum werd om die reden door Michael D. Levin (*The Modern Museum*, p. 118) terecht gekarakteriseerd als "flexibel maar vormloos."

- 39 Sandberg, *musea op de tweesprong*, p. 329.
- 40 Ibidem, p. 327.
- 41 Ibidem, p. 331.
- 42 Willem Sandberg, zoals geciteerd in: Petersen & Brattinga (reds.), *Sandberg. een documentaire / a documentary*, p. 108.
- 43 Michel, *Le grand magasin culturel*, p. 80.
- 44 Sandberg, *musea op de tweesprong*, p. 331.
- 45 Dufrêne, *La création de Beaubourg*, p. 79. Hulten (in *the Stedelijk*, p. 5) citeert dan ook veeleer Willem Sandberg dan Alfred Barr als zijn referentie: "In the Stedelijk Museum Sandberg showed what a center of artistic and cultural information could be like. The Museum of Modern Art in New York was the great creation of the thirties. In Amsterdam the scope was wider. The Stedelijk was unpretentious, open and popular. Sandberg constructed a new social institution for the museum. (...) In the Stedelijk Sandberg created a climate of openness, experimentation and curiosity. (...) It is possible

MUSEUM

- that the best elements of the modern museum were first introduced in the Stedelijk.”
- 46 Hulten, *Musées, toutes les muses*, pp. 4-5.
- 47 Hulten, *Entretien avec Pontus Hulten*, pp. 12-13.
- 48 *Concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg*, p. 96.
- 49 Piano & Rogers, *Centre Georges Pompidou*, p. 90.
- 50 Ibidem, p. 87.
- 51 Ibidem, p. 90.
- 52 Pontus Hulten, zoals geciteerd in: *Pontus Hulten*, p. 29.
- 53 Jencks, *Late-Modern Architecture and Other Essays*, p. 8. Het begrip isotropie is afkomstig uit de materiaalkunde en slaat op de gelijkmatige verdeling van materiaalkarakteristieken. Als dusdanig is het goed van toepassing op de wijze waarop de intrinsieke programmatieke mogelijkheden van een machine – als driedimensioneel organisme – worden getransformeerd tot een gelijkmatig verdeelde materiële karakteristiek van een gebouw – een tweedimensionale layer of huid.
- 54 Lyall, *The State of British Architecture*, p. 128.
- 55 Piano & Rogers, *Centre Georges Pompidou*, p. 90.
- 56 Greenberg, *The Exhibited Redistributed*, pp. 362-363.
- 57 Cultural Affairs Committee of the Parti Socialist Unifié, *Beaubourg*, p. 31.
- 58 Judd, *On Installation*, p. 198. Robert Morris (*American Quartet*, p. 250) typeert het gebouw op zijn beurt als “a cultural smorgasbord.”
- 59 Benjamin Buchloh (*Daniel Buren's Les Couleurs / Les Formes*, p. 124) merkt terecht op dat het gecombineerde beeld van fabriek en machine niet meer is dan een pose: “it poses simultaneously as a factory and a place of production.” Deze dubbele metaforiek wordt door Renzo Piano ook zelf in de hand gewerkt (Picon, *Le Centre Pompidou*, p. 16). Terwijl Piano het gebouw enerzijds karakteriseert als “une machine à tout faire,” laat hij anderzijds ook verstaan dat de vergelijking met een fabriek hem niet stoort: “Pour être franc, cette comparaison ne me gêne pas. De toutes les réalisations contemporaines, l'usine est peut-être l'un des rares espaces sans concessions, où l'on ne fait ce qui est absolument nécessaire. De plus, le Centre Pompidou a été conçu dans l'idée de produire de la culture, et de ne pas se contenter de la présenter.”
- 60 [FIG.]: Cedric Price, *Fun Palace*, Londen, nachtzicht; in: Allford

MUSEUM

- (red.), *Cedric Price*, p. 60. Piano & Rogers vernoemen zelfs openlijk het Fun Palace als een bron van inspiratie. Zie: Picon, *Le Centre Pompidou*, p. 15.
- 61 Price, *Fun Palace*, p. 56. Zie ook: Price, *Fun Palace Project*; Price, *Fun Palace, Camden, London*; Price, *Recherche sur des équipements de loisirs*.
- 62 Landau, *A Philosophy of Enabling*, pp. 3-7. Zie ook: Allford (red.), *Cedric Price*, p. 7; Lobsinger, *Cybernetic Theory and the Architecture of Performance*, p. 128.
- 63 [FIG.]: Cedric Price, *Fun Palace*, Londen, 1965, centerfold van fund-raising folder; in: Allford (red.), *Cedric Price*, p. 58.
- 64 Cedric Price, zoals geciteerd in: Lobsinger, *Cybernetic Theory and the Architecture of Performance*, p. 121. Zie ook: Banham, *People's Palaces*, p. 107. Tijdens de ontwikkeling van het project weigert Price trouwens maandenlang ook maar enige indicatie te geven van hoe het project er zal uitzien. Hij presenteert enkel diagrammatische tekeningen en schema's, waaruit onmogelijk de 'verschijning' van een gebouw te distilleren valt.
- 65 Banham, *Megastructures*, pp. 83-84.
- 66 Banham, *People's Palaces*, p. 108.
- 67 Banham, *Megastructures*, pp. 83-84.
- 68 Banham, *People's Palaces*, p. 107: “Seven nights of the week it will probably look like nothing on earth from the outside: the kit of service towers, lifting gantries and building components exist solely to produce the kind of interior environments that are necessary and fitting to whatever is going on.”
- 69 Lobsinger, *Cybernetic Theory and the Architecture of Performance*, pp. 122-124.
- 70 Krauss, *Le Musée sans murs du postmodernisme*, pp. 154.
- 71 Een vroeg voorbeeld van het bereiken van het idioom van ‘universele ruimte’ door middel van grote overspanning is al terug te vinden in het ontwerp van Mies van der Rohe voor het Duitse paviljoen van de Internationale Wereldtentoonstelling in Brussel in 1934. Andere projecten die kunnen gelden als voorlopers van de Neue Nationalgalerie zijn o.m. de Bacardi Building in Santiago Cuba (1957) of het Georg-Schäfer-Museum in Schweinfurt (1960). Zie: Blaser, *Mies van der Rohe*, pp. 190-219.

- 72 [FIG.]: Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlijn, 1965, constructie dak; in: Russell (red.), *Twentieth Century Museums I*, n.p.
- 73 [FIG.]: John Paxton, *Crystal Palace*, Londen, 1851; in: Bennett, *The Birth of the Museum*, p. 80.
- 74 Greenhalgh, *Ephemeral Vistas*, p. 150.
- 75 Voor een gedegen beschrijving van het modernistische concept leegte en de bijhorende 'belofte van het oningevulde,' zie: Van Winkel, *Moderne Leegte*, pp. 11-60.
- 76 Jacobs, *Het Gebroken Venster*, p. 68.
- 77 Greenhalgh, *Ephemeral Vistas*, p. 150. Dit betekent dat de leegte van de Neue Nationalgalerie eerder als een mogelijkheid wordt ervaren en de leegte van het Crystal Palace als een afwezigheid.
- 78 Searing, *Hypothesis on the Development of the Typology of the Museum*, p. 121.
- 79 Het is trouwens bekend dat Mies Van der Rohe niet echt begaan was met de problemen op vlak van tentoonstellings-techniek die zijn gebouwen boden en dat de grote lijnen van de Neue Nationalgalerie reeds te zien waren in een ontwerp voor een kantoorgebouw.
- Welk programma in zijn gebouwen precies terecht kwam, was voor Mies van der Rohe niet van primordiaal belang. Zoals hij zelf stelde over het project Museum for a Small City (*Museum for a Small City*, p. 202): "The building, conceived as one large area, allows complete flexibility. The type of structure which permits this is the steel frame. This construction permits the erection of a building with only three basic elements – a floor slab, columns and a roof plate."
- 80 De Neue Nationalgalerie wordt net omwille van haar 'verzenkende' leegte als een uiterst problematische ruimte voor tentoonstellingen ervaren. Zie: Davis, *The Museum Impossible*, p. 35: "Witness Mies's own National Gallery in West Berlin: a gaunt glass box resting on a solid gray pedestal. It is the horror of any curator or artist who has tried to act within it. Inside, a network of apparently disposable walls is normally erected to defuse the omnipresent neutrality of the box. It is an impotent attempt to endow the interior with identity, so that art can be seen at all, rather than overwhelmed by purity." Dit is tevens het unanieme besluit

- van de deelnemers aan het *Third Annual Academy Forum on New Museology* in The Royal Academy of Arts in Londen in juli 1991. De proceedings van dit congres werden gepubliceerd in: Papadakis, *New Museology*.
- 81 Banham, *Megastructures*, p. 211: "What adds to its comprehensiveness as a monument to the movement it terminates is that its visual aspect remains Archigrammatic (the good old imagery of fun and flexibility)." Banham (*The Pompidolium*, p. 277) plaatst het Centre Pompidou tevens in de rij van het Nieuw-Babylon van Nieuwenhuis en het Fun Palace van Cedric Price, maar stelt wel dat het project niet zo radicaal is als het 'vloerloze' Fun Palace.
- 82 Voor een beschrijving van het Centre Pompidou als 'platonisch loft,' zie: Koolhaas, *Bigness or the Problem of the Large*, pp. 504-505. Voor een beschrijving van de paviljoenen van de wereldtentoonstellingen als 'platonische bazars,' zie: De Cauter, *Archeologie van de kick*, p. 128.
- 83 Baudrillard, *L'effet Beaubourg*, p. 18.
- 84 Clair, *Le musée comme élevage de poussière (pensées impies)*, pp. 47-54: "(...) vouloir au nom de la flexibilité ou de la transparence supprimer les repères, les seuils, les murs, les portes, les passages qui définissent l'enclos du musée et la distribution des salles, c'est faire bien autre chose que moderniser un espace traditionnel en l'ouvrant à une pluralité de destinations. C'est porter atteinte à ce qu'ils fondent en tant qu'espace localisé, lieu culturel et rituel, détenteur d'un sens singulier que chaque visiteur essaie de s'approprier. Dans la volonté de désorienter que Beaubourg manifeste dès l'entrée, on reconnaît le besoin contraire."
- 85 Colquhoun, *Plateau Beaubourg*, p. 114.
- 86 Ibidem, p. 114.
- 87 Foget, *L'usine culturelle Beaubourg*.
- 88 Jencks, *Late-Modern Architecture and Other Essays*, p. 58. Serota (*The New Tate Gallery of Modern Art*, p. 14) vergelijkt het Centre Pompidou met een ijl platform dat geen aanknopingspunten biedt: "(...) the Pompidou Centre (Piano & Rogers) where a hangar space lends itself to sub-division and the promise of flexibility, but accordingly generates no sense of permanence."
- 89 Baudrillard, *L'effet Beaubourg*, p. 18.

MUSEUM

- 90 Baumgarten & Nikkels, *De betekenis van het museum voor de kunstenaar*, p. 82: "Wellicht is dit museum toch het best te omschrijven als een soort kijkmachine, waar geen enkel beeld meer tot rust komt. Het blijkt in de tijd meer en meer een architectuur te zijn, die in de zin van muziek, programatisch is. Het is filmmuziek, geen absolute muziek. Het is wereldtentoonstellingsarchitectuur, als document van een tijd, in dit geval de jaren zestig. Het interessante is dat de straat naar binnen gekeerd wordt en het interieur naar buiten, waardoor geen enkele inhoud of betekenis de mogelijkheid krijgt zich te articuleren. Hoe er nu ook met nieuwe opstellingen wordt gesleuteld om deze effecten op te heffen, voor de kunst wordt het nooit wat. Bij deze architectuur en veel andere die haar ruimte niet definieert door de begrenzing van de muur, moeten er toch wanden geplaatst worden om er iets op te hangen. Dit alles leidt tot een in bijna al onze musea waarneembare pseudo-architectuur van zogenaamde 'stelwanden,' waar wij de vormgevers in de weer zien met spaanplaat, muurverf en prefab hoeksystemen."
- 91 Lauxerois, *L'utopie Beaubourg*, p. 57.
- 92 Van de Ven, *Het museumgebouw, planning en ontwerp*, p. 48.
- 93 Colquhoun, *Plateau Beaubourg*, p. 117.
- 94 Banham, *The Pompidolium*, p. 278.
- 95 Fils, *Das Centre Pompidou in Paris*, p. 107.
- 96 Dufrêne, *La création de Beaubourg*, p. 162.
- 97 Pontus Hulten, zoals geciteerd in: *Ibidem*, p. 162.
- 98 [FIG.]: Centre Pompidou, opstelling tentoonstelling *Paris-New York*, 1977; in: *Domus*, nr. 575, 1977, p. 11.
- 99 Fils, *Das Centre Pompidou in Paris*, p. 107. Volgens Pontus Hulten vormt de tentoonstelling *Paris-Moscou* trouwens een bijzonder evenement aangezien de verschillende departementen van het Centre eraan hebben meegewerkt. Zo heeft het CCI bijvoorbeeld de keuze van design- en architectuurvoorwerpen geleid.
- 100 Demorlane, *Le Département des Arts Plastiques*, p. 75.
- 101 Dufrêne, *La création de Beaubourg*, p. 151.
- 102 Dit statuut als afdeling heeft vaak geleid tot misverstanden, waarbij het museum niet alleen in zijn ware identiteit werd

MUSEUM

- miskend, maar waarbij het ook vaak werd geïdentificeerd met het overkoepelende instituut waaronder het ressorteerde. Zie: Lawless (red.), *Musée national d'art moderne*, p. 9.
- 103 Lauxerois, *L'utopie Beaubourg*, p. 78. Volgens Lauxerois werd dit conflict alleen maar erger na de aanstelling van Pontus Hulten, die net de ideologie van het levende museum vertegenwoordigde. Hij moest concurreren met de vroegere curatoren van het MNAM, die verheugd waren eindelijk een degelijk onderkomen te krijgen voor hun collectie.
- 104 [FIG.]: Centre Pompidou, interieur bureaus, 1977; in: *Domus*, nr. 575, 1977, p. 1.
- 105 Lawless, *Interview avec Dominique Bozo*, p. 1.
- 106 *Ibidem*, p. 5. Bozo zou trouwens vanaf het ontstaan tegen het Centre Pompidou zijn geweest. Voor een uitvoerige beschrijving van de interne strubbelingen in het Centre, zie: Lauxerois, *L'utopie Beaubourg*, pp. 83-107.
- 107 *Ibidem*, p. 1.
- 108 Zie hiervoor het nummer 17/18 van *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1986, getiteld *L'oeuvre et son accrochage*; Elisabeth Lebovici, *Centre Georges Pompidou*.
- 109 [FIG.]: Centre Pompidou, MNAM (4de verdieping), inrichting 1977 (Pontus Hulten) versus inrichting 1985 (Dominique Bozo & Gae Aulenti); in: *The Architectural Review* 178, nr. 1065 / November, 1985, p. 88. Voor een uitgebreide documentatie en verantwoording van de ingreep van Aulenti, zie o.m.: Botti, *Gae Aulenti*; Aulenti & Castiglioni, *Sistemazione del Musée National d'Art Moderne al Centre Georges Pompidou*; *Les visages multiples de Gae Aulenti*; Ellis, *Redesign of Galleries, Centre Georges Pompidou, Paris*.
- 110 Lawless, *Interview avec Dominique Bozo*, p. 5: "Si leur présentation connaît quelques modifications muséographiques, elles gardent cependant le principe d'une structure nécessaire évolutive pour mieux faire connaître par des accrochages renouvelés l'art d'aujourd'hui, comme une sorte d'exposition temporaire des collections, renouvelable à peu près tous les ans dans ses structures."
- 111 Tasset, *Le Centre Pompidou nouvelle version – Enfin un vrai musée*; Russell, *At Last, Paris Gets a Modern Museum Equal To Its Past*.

- 112 David, *Le Musée national d'art moderne*. Josep Montaner (*The Museums of the Last Generation*, p. 13) benoemt de ingreep van Aulenti terecht als “the last milestone in a very short elliptical process – just over ten years – in the history of museum design, and shows the need to return to the elements of the traditional museum.”
- 113 Davis, *The Museum Transformed*, p. 55. Bij de opening van het Centre merkte Reyner Banham (*The Pompidolium*, p. 278) reeds op dat er eigenlijk slechts moet worden gekeken naar de manier waarop de tentoonstellingsmakers met het gebouw zijn omgegaan: “A fair number of critics will be sure to pan the gallery spaces as unsympathetic to whatever is exhibited there – but how many will ask whether they would be more sympathetic if someone other than Pontus Hulten was running the Musée d'Art Moderne and using them differently.”
- 114 Dominique Bozo bestrijdt in het interview met Catherine Lawless (*Interview avec Dominique Bozo*, p. 4) nochtans het feit dat de transparantie en de relatie met de stad met de ingreep van Aulenti verloren
- gaat. Volgens Bozo wordt dit gegeven zelfs ‘duidelijker’: “(...) il n’a pas été question de nier la transparence, ni la relation avec la cité, mais, au contraire, d’affirmer l’ouverture sur la ville, de la concevoir dans le respect des oeuvres. On peut dire qu’aujourd’hui le rapport du musée avec la ville est total. L’essentiel des baies vitrées a été dégagé. Une grande avenue intérieure, parallèle à la ville, longe les terrasses et crée un axe qui est à la fois un parcours suggéré de la présentation et un parcours libre. (...) Ce principe n’annule absolument pas le rapport intérieur/extérieur qui caractérise l’architecture du Centre. Mais il souligne en plus grande clareté par rapport au parcours des collections, l’inscription nord-sud du bâtiment par rapport à Paris, en conservant une grande liberté de visite.”
- 115 Perec, *Espèces d’espaces*, addendum.
- 116 Daniel Buren, tentoonstellingsfolder *Le Musée qui n’existait pas*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d’Art Moderne, 2002.
- 117 [FIG.]: Daniel Buren, *Les Couleurs: Sculptures*, Travail in situ, MNAM, Centre

- Pompidou, Parijs, 1977; in: Blistène, Gingeras & Lebon (reds.), *Daniel Buren*, p. Z02.
- 118 [FIG.]: Daniel Buren, *Les Couleurs: Sculptures*, Travail in situ, MNAM, Centre Pompidou, Parijs, 1977, pancarte met aanduiding van de plaatsing van de wimpels; in: Ibidem, p. C60.
- 119 Buren & Sans, *Au sujet de*, p. 134.
- 120 Buren, *Les Couleurs: Sculptures, Les Formes: Peintures*, p. 320.
- 121 Colquhoun, *Plateau Beaubourg*, p. 117.
- 122 Blistène, Gingeras & Lebon (reds.), *Daniel Buren*, p. A47: “(...) une œuvre exemplaire conçue spécialement pour un bâtiment qui fait date dans l’espace urbain par sa transparence et sa relation à la ville, dont il offre une vision panoramique alors inédite. Conscient de cette spécificité, considérant, comme il en a l’habitude, la situation particulière de l’architecture du Centre et la fonction du Musée au sein de cette architecture, Buren conçoit *Les Couleurs: sculptures* (1975-1977). Depuis des télescopes disposés sur les coursives extérieures, le visiteur perçoit, plantés sur les toits de Paris, quinze drapeaux faits de tissus rayés selon sa
- marque habituelle, et limités à cinq couleurs. L’œuvre se trouve à l’extérieur de l’espace muséal et n’est pourtant pleinement visible que depuis le Musée qui en offre le seul point de vue complet. Ne se situant pas en confrontation directe avec les autres oeuvres de la collection, elle induit son propre mode de présentation, ne laissant au conservateur aucune part d’initiative, sauf à choisir les édifices qui supporteront les drapeaux, et pervertit ainsi l’accrochage traditionnel d’une collection qui suscite en général des rencontres et des confrontations en donnant du sens aux oeuvres rassemblées.”
- 123 Zo vermeldt het contract tussen Buren en het museum de volgende richtlijn: “L’Accrochage pourra changer constamment au gré des conservateurs successifs et des emplacements disponibles. Il ne pourra cependant jamais se faire à l’intérieur du Musée.” Zie: Daniel Buren, *Indications à lire comme description d’un travail à voir*, contract tussen Daniel Buren en Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou, Musée National d’Art Moderne, 27 Janvier, 1977, zoals afgedrukt

- in: Ibidem, pp. C56-59.
- 124 Buren & Sans, *Au sujet de*, p. 134.
- 125 Buren slaagt er trouwens in om tijdens de duur van zijn tentoonstelling het aparte ticket voor de tijdelijke tentoonstellingen te herleiden tot één globaal ticket voor het Centre. (Het opnieuw gratis toegankelijk maken van de roltrappen zat er blijkbaar niet in.)
- 126 Buren heeft steeds elke vorm van retrospectieve van zijn werk afgezworen. Zo trekt hij in de tekst *à partir de là* (pp. 439-456) uit 1975 fel van leer tegen het zogenaamde formaat van de retrospectieve, omdat, volgens Buren, iedere retrospectieve de ambitie heeft 'een zo groot mogelijke verzameling werken van eenzelfde kunstenaar, die een gedeelte of het geheel van zijn productie beslaat en tegelijkertijd in dezelfde ruimte is bijeengebracht' te presenteren. Om dit toe te laten, moet het werk transporteerbaar en op een plaats verzamelbaar zijn. Dit zijn twee eigenschappen die Buren in zijn werk steeds heeft proberen vermijden.
- 127 Daniel Buren, tentoonstellingsfolder *Le Musée qui n'existait pas*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 2002.
- 128 [FIG.]: Daniel Buren, *Le Musée qui n'existait pas*, plan van *Le Dispositif*, Centre Pompidou, Parijs, 2002; in: Daniel Buren, tentoonstellingsfolder, *Le Musée qui n'existait pas*, 2002.
- 129 Voor een beschrijving van de inzet van de serie *Les Cabanes Eclatées*, zie o.m.: Buren & Sans, *Au sujet de*, pp. 101-103. In dit interview met Jerome Sans stelt Buren dat de *Cabanes* het probleem van *in situ* niet omdraaien, maar het net complexeren maken. Met eenzelfde hut worden telkens nieuwe plekken getest aan de hand van een set identieke bestanddelen, wat steeds tot een 'verschillend' werk leidt.
- 130 [FIG.]: Daniel Buren, Daniel Buren, photo-souvenir: *Le plancher à l'infini*, travail in situ, in *Le Musée qui n'existait pas*, Centre Pompidou, Parijs, 2002; in: *Parkett*, nr. 66, 2002, p. 86-87.
- 131 Het is Buren echter niet om de leegte *an sich* te doen. Wanneer hij in een interview (*Les Outils d'Yves Klein*, pp. 407-408) wordt gevraagd zijn bedenkingen te geven bij een overzichtstentoonstelling van

- Yves Klein in 1983, nota bene in het Musée National d'Art Moderne, vaart hij hard uit tegen Kleins ambitie om in zijn tentoonstelling *Le Vide* uit 1957 dé leegte te evoceren: "Il a cru également – et fait croire à d'autres – que faire une exposition sans accrocher de tableaux en repeignant la galerie en blanc, était faire l'exposition du vide. C'est bien là une croyance typique de peintre qui pense qu'aussitôt qu'un espace est vide de tableaux (ou d'objets), celui-ci 'montre' le vide. C'est oublier qu'une salle 'vide' est pleine de murs, d'un plafond, d'un plancher, de portes, de fenêtres, sans parler de la couleur de ce volume. Un mur sans tableau n'est pas un mur vide mais un mur plein de lui-même, de même un espace vide. Si, par contre, Klein a voulu nous montrer l'espace de la galerie comme espace signifant c'est alors, pour le moins, toute sa terminologie qui est fausse."
- 132 Baudrillard, *L'effet Beaubourg*, p. 18.
- 133 Smithson, *Robert Smithson. June 20, 1969*, p. 131.
- 134 Smithson, *Entropy Made Visible*, p. 304.
- 135 Ibidem, p. 302.
- 136 Ibidem, p. 304. Verderop in het interview stelt Smithson dat "architects build in an isolated, self-contained, ahistorical way. They never seem to allow for any kind of relationships outside of their grand plan."
- 137 Voor een uitstekende bespreking van de betekenis van het begrip entropie in het werk van Smithson, zie o.m.: Lingwood, *The Entropologist*; Brouwer, *To be Saved is Passé*. Voor een bekende studie van de relatie tussen kunst en entropie die onder meer ook Smithson inspireerde, zie Arnheim, *Entropy and Art*.
- 138 Smithson, *Art Through the Camera's Eye*, p. 375.
- 139 Hollier, *Against Architecture*, p. 33.
- 140 Smithson, *A Sedimentation of the Mind*, p. 112-113.
- 141 Tschumi, *Architecture and Transgression*, pp. 59-60.
- 142 Tschumi, *Architecture and Transgression*, pp. 59-60. Zie ook: De Duve, *Ex Situ*, p. 40.
- 143 Fernández-Galiano, *Fire and Memory*, p. 4.
- 144 Krauss & Bois, *A User's Guide to Entropy*, p. 57.
- Voor een opmerkelijke exponent van deze houding, zie o.m.: Fisher, *Against Entropy*.
- 145 Smithson, *Entropy Made Visible*, p. 307.

- 146 [FIG.]: Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-72; in: Smithson, *Insert: Robert Smithson, Hotel Palenque, 1969-72*, p. 117. Voor een verslag van deze reis door Virginia Dwan, zie: Dwan, *Reflections on Robert Smithson*.
- 147 Ursprung, *Robert Smithson's Hotel Palenque*, p. 148. Smithson concipieerde de lezing vanaf het begin als een artistiek project, of een kunstwerk, en had er dan ook voor gezorgd dat de lezing op tape werd opgenomen. Deze ondeelbaarheid tussen tekst en beeld vormt de reden waarom het werk niet werd opgenomen in Smithsons verzamelde geschriften. Zie: Flam (red.), *The Collected Writings*, p. ix. De volledige tekst en de bijbehorende slides werden in 1995 afgedrukt in een nummer van het Zwitserse tijdschrift *Parkett* (*Insert: Robert Smithson, Hotel Palenque, 1969-72*, pp. 117-132), met een inleidend essay van Neville Wakefield (*Yucatan is Elsewhere*, pp. 133-138).
- 148 Krauss & Bois, *A User's Guide to Entropy*, p. 57. Tot op heden is het architectuur-theoretische potentieel van het werk *Hotel Palenque* onbestudeerd. Hoewel het voortdurend
- wordt opgenomen in recente studies en catalogen van het werk van Smithson, wordt het nooit diepgaand geanalyseerd. Zelfs Mark Linder, die focust op de architectuurkritiek van Smithson (*Sitely windows; Towards 'a New Type of Building'*) doet het werk af als een "quasi-architectural project."
- 149 Zoals Neville Wakefield (*Yucatan is Elsewhere*, p. 134) opmerkt, ontwikkelt de lezing zich als een doelloze wandeling doorheen het hotel. Op geen enkel moment laat Smithson uitschijnen waar hij naartoe wil. Hij maakt geen echt punt, net als het gebouw bezit zijn lezing geen 'centrum.' De lezing is een nevenschikking van afzonderlijke registraties. Zo stelt Smithson in het midden van zijn lezing (p. 124): "You should be getting to the point that I am trying to make, which is no point actually." Het enige document waarin Smithson enigszins een overzicht biedt op het hotel, is een schets gemaakt tijdens zijn verblijf in het hotel in april 1969. Deze schets is echter veel meer als een portret dan als een precieze registratie of cartografie van de plek opgevat. Ze biedt slechts een grove planindeling waarin de verschillende ruimtes wor-

- den benoemd, echter zonder afmetingen of proporties. De schets is voorzien van talrijke notities over de meest triviale aspecten, zoals *broken concrete, stuffed hawk, rubble, brick pile, bird house of palm*. De weinige notities die toch rechtstreeks op het gebouw slaan, gaan over de vervallen of aanbouwtoestand van het gebouw, zoals *broken roof with hanging plastic, under construction of ruins*. Daarnaast zijn er ook enkele zones waaruit Smithson niet wijs raakt en die daarom als *unknown* worden bestempeld. Het 'overzicht' dat hij geeft, is buitengewoon fragmentarisch, subjectief en verstrooid. Net zoals in de foto's streeft de tekening geen overzichtelijkheid na, maar levert ze enkel een vorm van 'lectuur' van de plek. Ze geeft zicht op de manier waarop Smithson de plek heeft gezien, gelezen en geregistreerd
- 150 Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, p. 72.
- 151 Smithson, *Hotel Palenque*, p. 120.
- 152 Voor een bespreking van het begrip enantiomorf binnen het werk van Smithson, zie: Reynolds, *Robert Smithson*, pp. 60-63.
- 153 Smithson, *Hotel Palenque*, p. 126.
- 154 Ibidem, p. 119.
- 155 Ibidem, p. 119.
- 156 [FIG.]: Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, Kent State University, Ohio, 1970; in: Gilchrist & Lingwood (reds.), *Robert Smithson*, p. 126.
- 157 Ursprung, *Robert Smithson's Hotel Palenque*, pp. 152-153.
- 158 Wigley, *Deconstructivist Architecture*. Wigley suggereert hier dat deconstructivistische architectuur het modernistische credo "form follows function" herformuleert tot "function follows deformation." Het credo van *de-architecturization*, zou, bij wijze van vergelijking, kunnen worden geformuleerd als "form accepts functional defiance."
- 159 Smithson, *Hotel Palenque*, p. 119.
- 160 Ibidem, p. 119.
- 161 Ibidem, p. 122. Volgens Timothy Martin (*De-architecturization and The Architectural Unconscious*, p. 110) lijkt het zwembad als het ware een Freudiaanse architectuurlapsus te verbergen: "It was as if the architect had meant to say 'Modern pool' but had said 'Mayan pit' instead."
- 162 Ibidem, p. 122.
- 163 Ibidem, p. 120.

MUSEUM

- 164 Ibidem, p. 126.
- 165 Naar mijn weten heeft Robert Smithson nooit gesproken of geschreven over het Centre Pompidou noch over Parijs of Franse kunstinstellingen in het algemeen. Bovendien was Smithson reeds overleden voordat het gebouw werd opgeleverd. Niettemin vind ik het, binnen de krijtlijnen van mijn interpretatie van het werk / lezing Hotel Palenque als een architectuurrecensie, een boeiende oefening om beide te lezen als 'projecten' van hetzelfde tijdvak, wat toelaat om beide aan te grijpen om over enkele kritische onderwerpen te reflecteren. Smithson was wel zeer kritisch over wat hij 'French wit' noemde. Wanneer hij door Moira Roth (*An Interview with Robert Smithson*, p. 94) wordt geïnterviewd over de invloed van Marcel Duchamp, beschuldigt hij de van oorsprong Franse kunstenaar Duchamp van 'inverted snobbism,' gevolgd door de stelling dat "if the French had any wit at all, I don't appreciate it. They always seem very laborious and opaque and humourless."
- 166 Smithson, *Entropy and the New Monuments*, p. 11. Smithsons begrip van entropie biedt een

boeiend tegengewicht voor isotropie. Het epicentrum van Smithsons entropiedenken situeert zich trouwens aan het einde van de jaren 1960, net de periode waarin het begrip flexibiliteit bijzonder populair is in het laatmoderne architectuurdenken. Hoewel Smithson geen tekst of werk letterlijk aan het begrip flexibiliteit of isotropie heeft gewijd, reveleert zijn notie van entropie enkele bijzonder interessante aanknopingspunten. Flexibiliteit noch isotropie zijn opgenomen in de index van de geschriften van Smithson. De enige tekst waarin Smithson het begrip isotropic gebruikt is een bijzonder cryptische beschrijving van het Mexicaanse jungle. Zie: Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in Yucatan*, p. 127. De romantische technofilie heeft bij Smithson, zoals Caroline Jones (*Machine in the Studio*, p. 311) heeft aangetoond, plaats geruimd voor een fascinatie voor de schaduwzijde van de technologische vooruitgang. Smithson laat zich niet langer verleiden door de mogelijkheden van de technologie, maar is geboeid door de gevolgen van het postindustriële tijdperk

MUSEUM

dat zich aankondigt. Zo uit Smithson in een interview met Willoughby Sharp (*Degrees of Disorder*, p. 76), afgenomen op de vooravond van de opening van de tentoonstelling *The Machine – As Seen at the End of the Industrial Age* in het MoMA in 1968, grondige reserves tegenover het blinde geloof in de technologie: "Americans are basically idealistic because they put so much faith in machinery and technology. If anything, my art is preoccupied with something that isn't clouded over by all these technological devices and machines, so that in a sense it's probing the phantom nature of matter itself, and it's not really involved in creating distractions. As fine and great as all technology is, you can get hung up on the shenanigans that come from it." Zijn wantrouwen in de almacht van de technologie geldt net zo goed voor zijn architectuurvisie. Smithson heeft het gemunt op alle pogingen – dus ook die in architectuur – om zich aan de tijd of aan de werking van entropie te onttrekken. Flexibiliteit, en dan vooral het laatmoderne begrip als product van de hoogtechnologische uitrusting van een

gebouw, valt binnen die categorie. Flexibiliteit wordt in het architectuurdiscours immers geïntroduceerd om het modernistische functionalisme te vrijwaren van deterministische excessen door concepten als tijd, het onbekende, verandering en groei te introduceren – stuk voor stuk begrippen die een centrale rol spelen in Smithsons entropiedenken.

167 Smithson, *Hotel Palenque*, p. 122.

168 Ibidem, p. 122.

169 Het hotel blijkt bovendien nog steeds in eenzelfde lethargische toestand te verkeren, zoals werd aangetoond door het reisverslag van Pablo Leon De La Barra (*Hotel Palenque*) dat in 2001 in het tijdschrift *Purple* werd gepubliceerd.

MUSEUM

hoofdstuk 8

Het museum als productiestudio: Tate modern

Ruimtes met identiteit: *Städtisches Museum
Abteiberg, Mönchengladbach*

We were against flexible walls, we were against flexibility at all. We said architecture is something which is static, but a work of art can be moved. You can't move buildings: in America perhaps, but not in Europe. That is the wrong idea at the Pompidou Centre for instance, they are now changing everything to make a fake stability. At the Pompidou, the works can't live because it's a flexible architecture. It is a good building in my opinion – it is a very good machine, it should have been done by Tinguely, but it is not a museum. That is the experience we have had since the 1960s: you can go into each space, and everywhere art looks different. So that was one of the main ideas, not to work with flexibility, but to build different rooms of different shapes and then afterwards, because you don't have to walk through according to a chronology, you can see which work of art is the best for each space. That's all – a very simple idea.

— Johannes Cladders¹

Het idioom van een flexibel en transparant museum en het bijhorende model van de isotrope ruimte kent na het Centre

MUSEUM

Pompidou weinig of geen navolging. De meeste musea die later worden gebouwd, trachten zich te onderscheiden van het vernieuwende manifest van Piano & Rogers.² Vanaf het midden van de jaren 1970 tekenen zich enkele drastische verschuivingen af in de opvattingen over museumarchitectuur. Belangwekkende musea als het Städtisches Museum Abteiberg in Mönchengladbach (Hans Hollein, 1972-1981), het Ludwig Museum in Keulen (Peter Busmann en Godfried Haberer, 1975-1986), de Neue Staatsgalerie in Stuttgart (James Stirling en Michael Wilford, 1977-1984) of het Museum of Contemporary Art in Los Angeles (Arata Isozaki, 1981-1986) ruilen de open werkvloer voor een complex ruimtelijk arrangement. Architecten plaatsen de specificiteit van de ruimtes terug centraal en citeren vrijelijk uit het arsenaal aan typologische kenmerken van het klassieke museum, zoals de rotonde, de binnenpatio en de parcoursmatige zaalindeling. Waar het Centre Pompidou geen ruimtelijke of plastische uitdrukking geeft aan de verschillende functies van het gebouw – alles zit in één container – articuleren deze nieuwe musea opnieuw de verschillende componenten van het programma.³ Hans Hollein, een van de prominente architecten van dat ogenblik en de ontwerper van het Städtisches Museum Abteiberg, pleit voor ‘complexe neutraliteit’: “Flexibiliteit, dat wil zeggen [dat de] verplaatsbaarheid van wanden en plafonds is ondergeschikt aan de rijkdom van gelaagde situaties die het museum moet bieden.”⁴ Het Museum Abteiberg is opgevat als een “matrix van gelaagde, elkaar overlappende ruimten, ontsluitingen, looproutes en zichtlijnen.”⁵ Op de licht glooiende helling van de Abteiberg plaatst Hollein geen solide bouwblok maar een diagonale collage van uiteenlopende volumes en verbindingen.⁶ Terwijl de volumes aan de buitenzijde een verschillende afwerking kregen, verschillen ze in het interieur in afwerking, afmetingen, toegang en belichting.⁷

In een interview uit 1985 belicht Johannes Cladders, directeur van het Museum Abteiberg, enkele grondslagen van het ontwerp. Volgens Cladders, die overigens zeer nauw bij het

MUSEUM

ontwerpproces was betrokken, valt de structurele wedijver tussen kunst en architectuur in het museum niet te vermijden noch op te lossen. De kunst heeft het museum als bijzondere plaats nu eenmaal nodig om te kunnen verschijnen en het museum heeft een gebouw nodig om die opvoering te dragen: “Art always needs a special place, a concrete one in the form of a building which is also an idea: that is the museum.”⁸ En net daar, gaat Cladders verder, is een plaats weggelegd voor architectuur: “[it] has to make this view on art clear.”⁹ Tegelijk speelt architectuur een cruciale rol in de ‘bemiddeling’ van kunst in het museum, in de onvermijdelijke ‘vertoning’ of ‘opvoering’: “(...) our idea was to ‘perform’ art because whatever you do you are always dramatising art.”¹⁰ Voor Cladders is het museumgebouw meer dan achtergrond of decor. Het levert een concrete scène voor ‘vertoningen’ van hedendaagse kunstwerken. Hij zoekt geen gebouw waarin voor elke tentoonstelling een aangepaste scenografie kan of moet worden gecreëerd, maar een gebouw dat uit zichzelf een architecturaal scenario aanbiedt. Cladders verkiest een relatie tussen museum en kunstwerk op basis van een ruimtelijk ‘arrangement.’¹¹ Het museum kan de strijd tussen kunst en architectuur alleen overstijgen indien het zich als een *Gesamtkunstwerk*, een totaalspektakel aandient: “The museum is the potential work of art of the 20th century. It becomes such to the extent in which it succeeds in uniting the spatial claims of architecture with those of art.”¹² Het architectonische kader van het Museum Abteiberg is opgevat als een opeenstapeling van situaties waarin de kunstwerken, het gebouw en de bezoekers samen een wisselend kunstwerk vormen.¹³ De uitsnijdingen in de wanden, de balkons, de binnenramen, de vloeiende overgang tussen de verschillende ruimtes en de verrassende perspectieven door het gebouw heen resulteren in een spektakel dat niet enkel de kunst, maar ook het gebouw zelf én de toeschouwers te kijk zet.¹⁴

Het wekt weinig verwondering dat het Museum Abteiberg in Mönchengladbach vaak wordt aangehaald als een schoolvoorbeeld van een penibele, zelfs ‘kunst-vijandige’ museumarchi-

MUSEUM

tectuur.¹⁵ Holleins artistieke aspiraties hebben volgens velen geleid tot een architectuur die de kunst in een decoratief keurslijf dwingt, zonder dat ze de kans krijgt zich te bewijzen.¹⁶ Het Museum Abteiberg zou met andere woorden niet ‘voor de kunst’ zijn gebouwd, maar voor de architectuur zelf. Wanneer Cladders in het interview wordt gevraagd of hij niet beter voor een oude, leegstaande fabriek – die in het tanende Ruhrgebied toch veel voorkomt – had gekozen, antwoordt hij dat een dergelijke motivatie om meerdere redenen vals is:

There had been big discussions since the end of the 1960s on museum buildings and a lot of people at that time, and today too I think, had the opinion that it would be best to take an old building, a factory or a loft for example, and to install the museum in such a space. They say that these are neutral spaces. I can't believe that, because if I enter a loft then I immediately see that it is a loft, and that can't be neutrality. I think that people who argue on this level want to avoid the question of architecture in our time. Of course, there is a fight between art and architecture – that is clear. But you can't avoid this question when you go into an already existing building: it doesn't solve the problems.¹⁷

Cladders kiest expliciet voor nieuwe, eigentijdse architectuur en gaat daarmee resoluut in tegen de trend om de reconversie van industriële panden als de meest gepaste oplossing naar voren te schuiven. Wegens de minimale nood aan architecturale interventie en de uitzonderlijke verbondenheid met de naoorlogse artistieke productie worden fabriekspanden of lofts sinds het midden van de jaren 1980 steeds vaker gezien als het alternatief bij uitstek voor zowel de *white cube*, de flexibele container als de architecturaal expressieve museumruimte.

MUSEUM

Een ruimte om te rotzooien: *Temporary Contemporary, Los Angeles*

In the USA, a programma launched by the federal government in the 1970's set out to provide a series of 'alternative spaces' for art, spaces closer in character to those in which many works of art were created than to traditional museum galleries. Frank Gehry's Temporary Contemporary in Los Angeles drew on the experience of these venues so successfully that it became a permanent venue. Entirely new museums continue to proliferate as a response to the continuing demand for civic monuments. Yet the museum of the future is likely to be less a 'sacred' space than an accessible and friendly place. (...) the idea of the building as passive container – or worse, an overbearing presence – is refuted.

— Kenneth Powell¹⁸

Eén van de vroegste en invloedrijkste voorbeelden van de reconversie van een industrieel pand tot museum is het in 1983 geopende Temporary Contemporary in Los Angeles. Voor de Olympische Spelen van 1984 wil de stad met een representatief museum voor hedendaagse kunst uitpakken. Al jaren staat LA in de schaduw van culturele metropolen als New York en Parijs en het grijpt de Spelen aan om definitief met zijn zwakke cultureel imago komaf te maken.¹⁹ Het geplande Museum of Contemporary Art of MOCA maakt deel uit van een groot stadsvernieuwingsproject, op Bunker Hill, een helling in downtown LA. In januari 1981 wordt de Japanner Arata Isozaki als architect aangesteld.²⁰ Omwille van de moeilijke financiering enerzijds en van een controverse tussen de in 1979 opgerichte *Artists Advisory Council* (met vooraanstaande kunstenaars als Robert Irwin en Sam Francis), de museumstaf, de projectontwikkelaar en de architect anderzijds loopt het bouwproces grote vertraging op. De artistieke adviesraad eist inspraak in het bouwproject en brengt enkele belangrijke wijzigingen aan. De raad verwerpt onder meer

MUSEUM

het projectvoorstel van de bevoegde projectontwikkelaar, verandert in de naamgeving van het museum het prefix *modern* in *contemporary* en stelt in 1980 de internationale topcurator Pontus Hulten aan als directeur en de lokaal bekende Richard Koshalek als vice-directeur van het nieuwe instituut. Zowel Hulten als Koshalek genieten een onorthodox museumprofiel. Ze maakten naam en faam met controversiële tentoonstellingen en een avontuurlijke museumprogrammatie in respectievelijk het Centre Pompidou in Parijs en het Hudson River Museum in Yonkers. Bovendien delen ze de visie dat het museum in eerste instantie is gericht op de figuur van de hedendaagse kunstenaar.²¹ Het programma dat ze samen naar voren schuiven, definieert het museum als een ‘werkplaats’:

Pontus and I have talked extensively about the new Museum, and what kind of Museum is needed for Los Angeles. We feel that the Museum should be a research center for the living artist. We feel that the contemporary living artist working in close collaboration with the staff should be assisted in producing new work. The format of the exhibition should be related to the artist's work.²²

Het model dat in 1981 aan Isozaki wordt voorgelegd, is dat van een kunstenaarsstudio.²³ Hij wordt gevraagd een museum te ontwerpen dat in eerste instantie beantwoordt aan de premissen van een atelier; de vormgeving van het exterieur is van ondergeschikt belang. Deze vraag strookt echter niet met Isozaki's benadering. Zijn vertrekpunt ligt net wel bij de buitenkant van het museum. Hij wil het museum voorzien van een schil die het hoogwaardige statuut van een cultureel instituut als het museum representeert.²⁴ De onenigheid tussen Isozaki en het comité escaleert tot Isozaki, na dreiging van ontslag, in maart 1982 uiteindelijk een project presenteert dat zich voegt naar de eisen van het comité. Het ontwerp bestaat uit een ensemble van twee warenhuisachtige gebouwen rondom een verzonken binnenkoer. De signatuur van Isozaki – zijn geometrische vormtaal uit voorgaande voorontwer-

MUSEUM

pen – valt daarin nergens te bespeuren. Isozaki, die zeer ontgoocheld is, besluit de pers in te lichten. In een artikel in de *Herald Examiner* wordt het dispuut tussen Isozaki en het comité breed uitgesmeerd en geeft Isozaki uiting aan zijn onvrede over het karakterloze ontwerp waartoe hij werd gedwongen: "The building had no character (...) like a factory. I had to, otherwise I had to quit or be fired."²⁵ Joseph Giovannini, een architectuurcriticus die de wedstrijd van nabij heeft gevolgd, merkt teleurgesteld op dat dit ontwerp de kracht van Isozaki's vorige ontwerpen niet evenaart: "it had no symbolic presence that distinguished it as a cultural institution important to the city."²⁶ Na hevige reacties in de pers en een drastische interne reorganisatie van het bouwcomité krijgt Isozaki opnieuw de kans om zijn eerste ontwerp uit te werken.²⁷ Ondertussen heeft het bouwproces echter zo lang aangesleept dat de richtdatum van 1984 niet meer kan worden gehaald. Aangezien het museum niet langer wil wachten om te programmeren, beslist men een tijdelijke oplossing te zoeken 'elders' in de stad. Onder leiding van Frank Gehry, wiens sterallures op dat moment nog beperkt zijn, wordt een oude politiegarage en pakhuis tot tentoonstellingsruimte omgebouwd.²⁸ Gehry, die in de jaren 1990 furore zal maken met het extravagante Guggenheim Bilbao, speelt in deze verbouwing een opvallend bescheiden rol: "I did not do anything there. I swept the floor."²⁹ In welgeteld zes maanden en met een relatief klein budget van anderhalf miljoen dollar voert hij een subtiele transformatie van de twee loodsen door. "[My] job was not to screw it up," merkte Gehry later laconiek op.³⁰ Hij verenigt de loodsen, zuivert de oorspronkelijke structuur uit en voegt enkele functionele elementen toe.³¹ Als enige echt 'architecturale' toemaat plaatst hij een stalen pergola aan de ingang van het Temporary Contemporary. Omdat Gehry ervan uitgaat dat dit gebouw het werk van levende kunstenaars zal herbergen, tracht hij zijn ontwerp nauw aan te laten sluiten bij de vermeende 'biotoop' van de hedendaagse artistieke productie. Dat meent hij te moeten doen door zo weinig mogelijk in te grijpen en de ruimte dus zo 'ruw' mogelijk te laten:

MUSEUM

Some architects might have been inclined to redo the space – I was inclined not to. I guess my inspiration for this is the artists themselves, who, when they buy or rent old commercial spaces, just clean them up and put their work in – and the places are beautiful. So I've taken my cue from this and tried not to DE-sign it.³²

Van bij de opening in 1984 oogst het Temporary Contemporary veel bijval. Zo noemt John Russel in *The New York Times* het gebouw “a prince among spaces,” terwijl Pilar Viladas in *Progressive Architecture* het karakteriseert als “[a] ‘world class’ museum [that] challenges our notions of how best to house contemporary art.”³³ Piladas situeert het succes van Gehry's ingreep bij diens vertrouwdeheid met de behuizing van kunst en kunstenaars: “(...) his approach to the museum stemmed partly from his recognition that the buildings, which already looked much like many artist's studio's, jangle with the same raw energy that marks the art the museum is meant to show.”³⁴ In *Artforum* prijst Joseph Giovannini het resultaat omdat het zo dicht aanleunt bij de ‘loftachtige’ kunstenaarsstudio; hij krijgt het gevoel dat de werken weer thuis komen: “So much postwar art is created in lofts that works are often encoded with a sense of these spaces, and many pieces in the inaugural exhibition seemed simply to be returning to their birth space.”³⁵ Ook bij de kunstenaars valt het project in goede aarde. Het is immers precies dat type gebouw dat ze Isozaki opdroegen te ‘ontwerpen’.³⁶ Het ad-hoc karakter en de perifere locatie resulteren in een aantrekkelijke en populaire ruimte waar, in de woorden van Peter Plagens, “Burden, Vito Acconci, Paul McCarthy and Barbara Smith could have a post-studio jamboree on the same weekend.”³⁷

Nog opmerkelijker is echter het (eveneens positieve) commentaar op de flexibiliteit van Gehry's verbouwing, een flexibiliteit die men niet alleen toeschrijft aan het systeem van losstaande, witte wanden, maar meer nog aan het feit dat Gehry het rauwe karakter van de loods respecteerde. De onpretentieuze en improvisatorische uitstraling van het gebouw maakt

MUSEUM

de isotope belofte dat ‘alles altijd en overal mogelijk is,’ blijkbaar een stuk geloofwaardiger, zo blijkt uit het artikel van de kunstcriticus William Wilson in *The Los Angeles Times*: “As a building, Temporary Contemporary seems to have it all: a copious and highly flexible space, impressive enough to enhance anything that goes in it; a picturesque aura of do-it-ourselves Post-Modernist recycling that inspires emphatic admiration.”³⁸ De ruimte van het Temporary Contemporary bezit niet alleen een flexibele infrastructuur, ze weet die flexibiliteit ook nog eens tastbaar te maken door haar ‘onafgewerkte’ karakter en haar ruwe patina – het is een ‘ruwbouw’. Het gebouw belichaamt dus de belofte van een ongeremde productiviteit, louter en alleen door ze te *evoceren*. Een commentaar van het tijdschrift *Baumeister* is in dit verband typerend. Het tijdschrift merkt enerzijds de gelijkenis op tussen het interieur van de ‘hal’ van het Temporary Contemporary en dat van de Neue Nationalgalerie van Mies van der Rohe in Berlijn; de twee musea delen immers hun uitgestrekte ruimte en hun flexibele tentoonstellingsarchitectuur. Vervolgens merkt *Baumeister* op dat de architectuur van beide gebouwen desondanks een totaal andere ‘aankpak’ suggereert: “Dort ist sie imponierende Baukunst, hier Rohbau, dort ist sie für solche Ausstellungen oft hemmend, hier einladend zum Weiterbauen.”³⁹ Alleen al het feit dat de ruimte van de Neue Nationalgalerie werd ‘ontworpen,’ is blijkbaar een rem op haar flexibiliteit. De ruimtelijke organisatie is dezelfde, maar de *look* maakt het verschil: aan de ene kant de bewuste vormgeving van een architect, aan de andere kant de nochalante ‘doe-het-zelf’-aانبlick van een loft. Het ruwe karakter van de ruimte breidt de isotope belofte dat ‘altijd alles overal mogelijk is’ uit tot de belofte dat ‘altijd alles steeds mogelijk blijft.’ Het Temporary Contemporary is met andere woorden nooit ‘af’; het is een *work-in-progress*.

Anders dan het Centre Pompidou of de Neue Nationalgalerie heeft het Temporary Contemporary blijkbaar geen scenografie nodig om de anonimiteit van de ruimte te compenseren.⁴⁰ De loods straalt vanzelf ‘persoonlijkheid’ uit. Volgens

MUSEUM

Alex Katz overtreft de flexibiliteit van het Temporary Contemporary dan ook die van het Centre Pompidou: “I think Beaubourg’s a mess. Flexible space works sometimes – at the Temporary Contemporary it’s absolutely sensational. Most of the artists I know love that space.”⁴¹ Wat het Temporary Contemporary vooral uniek maakt, is haar figuurlijke flexibiliteit. Het gebouw ‘straalt iets uit’ en weet kunstenaars daardoor te prikkelen, zodat zij er aan de slag willen gaan. Wanneer Frank Gehry zelf de ‘openheid’ en ‘toegankelijkheid’ van het gebouw als grootste troeven aanhaalt, verwijst ook hij duidelijk naar het aura en niet naar de infrastructuur van het gebouw: “A lot of artists like it because it’s not a fixed place. You can come in and kick around, build something huge.”⁴² Niet de ruimtelijke organisatie maar het informele karakter van de ruimte maakt dit museum tot een *werkplaats*. Dit productiegevoelige karakter wordt nog meer benadrukt wanneer in 1986 de geplande nieuwbouw van Arata Isozaki op Bunker Hill wordt ingehuldigd.⁴³ Het gebouw van Isozaki is fundamenteel ‘anders,’ want het is als museum gedacht en ontworpen.⁴⁴ In vergelijking met de opvallende verschijning van het Temporary Contemporary – Douglas Davis noemt het “a self-effacing warehouse” – laat het gebouw van Isozaki haar status als cultureel instituut nadrukkelijk gelden.⁴⁵ Het gebouw is bekleed met roodkleurige, Indiaanse zandsteen en groene aluminium panelen en presenteert zich als twee gesculpteerde vleugels rondom een centraal plein en een lager gelegen binnenkoer. Blickvanger is de overkragende balk met cilindervormig dak die fungeert als een statige poort naar het binnenplein. Het exterieur draagt overduidelijk de signatuur van de architect en het interieur onderscheidt zich door een sobere inrichting en een geraffineerde afwerking. De tentoonstellingsruimtes zijn uniform wit geschilderd en variëren in hoogte, breedte en diepte. Ze worden verlicht door verschillende vormen van dakkoepels, gaande van grote en kleine pyramides tot een langse serie evenwijdige dakramen.⁴⁶ Isozaki kiest niet voor een uniforme, flexibele ruimte, maar voor een parcours van ruimtes van diverse proportie en belichting.⁴⁷ In het jaarverslag van het MOCA

MUSEUM

uit 1986 wordt dan ook met enige trots aangekondigd dat het museum over een unieke tentoonstellingsinfrastructuur beschikt: “These two distinctive and unique buildings, with a combined 70,000 square feet of exhibition space, give MOCA unequalled versatility in showcasing the art and artists of our time.”⁴⁸ Het MOCA verbindt deze verschillen echter onmiddellijk met twee duidelijk onderscheiden programma’s, alsof de twee gebouwen daar uit zichzelf om vragen. In de openingstentoonstelling van de collectie, *Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1945-1986*, presenteert men de werken die zijn gemaakt tussen 1945 en 1965 in de ‘museale’ ruimtes van Isozaki’s gebouw, terwijl de kunst van latere datum in Gehry’s verbouwing wordt ‘geïnstalleerd’ – of zoals Peter Plagens sneerde, “the historic, Clean Gene stuff in Isozaki’s edifice and the contemporary floorscratchers down at the T.C.”⁴⁹ Hoewel Koshalek toegeeft dat deze opdeling op basis van datum veeleer arbitrair was, houdt hij in een interview met Reesa Greenberg uit 1987 staande dat de respectieve gebouwen een specifieke aanpak vragen:

The Isozaki building was designed to be a museum, it’s much more formal. It’s got a more predictable circulation pattern to the galleries. The galleries are clean, well-lighted spaces like Hemingway would say, and it’s got a very sophisticated skylight system. So they’re very different buildings. We felt we wrote a very good script for the Temporary Contemporary. We looked at it more like an artist’s studio, that we could actually do projects that are large scale installations, that relate to the building and the spaces of the building. This building is much more classical in presentation and what we’re going to have to do here is write as good a script as we wrote for the Temporary Contemporary.⁵⁰

Daarbij rekent Koshalek in eerste instantie op de hulp en het inzicht van kunstenaars, aangezien zij uiteindelijk het best weten waar ze hun werk willen tonen en uitvoeren:

MUSEUM

Artists have favorites. I mean Ellsworth Kelly wanted to be in this [MOCA Bunker Hill] building. He felt the spaces of this building were more appropriate for his work. Other artists such as Richard Serra wanted to be at the Temporary Contemporary. He felt that that was where he could do his best work. We'll have the best diversity of space of any museum in the country for contemporary [art]. I think the artists are going to help us sort out which work is more appropriate in which building. So it's going to be an interesting experience for us and I think it's healthy that the museum would have these two very different spaces both of which have received acclaim as goo[d] works of architecture, which is also important.⁵¹

De vijf *site-specific* installaties die het museum bestelt bij Robert Irwin, James Turrell, Richard Fleischner, Chris Burden en Richard Serra worden dan ook als vanzelfsprekend in en rond het Temporary Contemporary gesitueerd. Het museum beroept zich daartoe op het imago van het Temporary Contemporary als “an ideal museum facility for the exhibition of environmentally-scaled situational works.”⁵² Het Temporary Contemporary is de plek waar zogenaamd ‘alles kan,’ terwijl sommige ingrepen in Isozaki's museum duidelijk *not done* zijn. Zo stelt Giovannini dat het werk van Richard Serra de ruimte van Isozaki geweld zou hebben aangedaan: “It would (...) be difficult to see the Serra that so confidently occupies Gehry's space chopped into Isozaki's maple floors – one wouldn't have the heart to break the building's serenity with such a violent gesture. Gehry's space can take it.”⁵³

De loft als belofte

Whereas Isozaki's MOCA is really a precious container, Gehry's building encourages play: you can break the building, participate with the shape. (...) it is

MUSEUM

a powerful space of complexity and character, and one that is extremely accepting of the most ambitious art, even that art that turns on the building itself.

— Joseph Giovannini⁵⁴

Het ‘rauwe’ karakter van het Temporary Contemporary voldoet niet alleen aan de eisen en wensen van de kunstenaars, maar vooral aan het verlangen van het museum om die kunstenaars onvoorwaardelijk ter wille te zijn. Met het Temporary Contemporary beschikt het MOCA over een plek waar het kunstenaars *carte blanche* kan geven; de ruimte verdraagt het toch. Meer nog, door haar uitgestrektheid en vooral haar rauwheid vormt deze ruimte een inspirerende context: ze nodigt uit om te ‘rotzooien.’ Wanneer Michael Heizer bijvoorbeeld wordt gevraagd om in 1984 binnen de tentoonstellingsreeks *In Context* een installatie te bedenken voor de ruimte van het Temporary Contemporary, wordt hij door Koshalek letterlijk aangemoedigd ‘voluit’ te gaan: “It's an incredible building. When Koshalek first talked to me about this show, he said, ‘I want something big.’ Do you know how unusual this is? No one wants anything big. Who else does shows like this anywhere in the United States?”⁵⁵ Het Temporary Contemporary past uitstekend in wat Pedro Lorente “the homage of the art museum to the artist's studio space” heeft genoemd.⁵⁶ Musea die als centra voor artistieke productie willen optreden, spiegelen zich aan het type ruimte dat met die productie wordt geassocieerd.⁵⁷ De artistieke werkzaamheden in de lofts van SoHo New York, maar ook in andere Amerikaanse steden, heeft dat type ruimte een onmiskenbaar aura verleend. De brede aandacht van de media voor de loft maken dit type ruimte op korte tijd tot een paradigma van de vrijgevochten en alternatieve levensstijl van de hedendaagse kunstenaar, tot een prototype van wat Zukin als “an avant-garde *mise en scène* or *décor*” heeft omschreven.⁵⁸ De tot studio en tentoonstellingsruimte getransformeerde lofts van SoHo vormden aan het einde van de jaren 1960 en in de loop van de jaren 1970 de bakermat van de *Alternative Spaces Movement*, die, zoals in hoofdstuk 6 werd aangetoond, sym-

MUSEUM

bool staat voor de ontwikkeling van institutionele en ruimtelijke modellen voor artistieke zelfbeschikking.⁵⁹ Daarbij komt dat de krachtige beelden van de tentoonstellingen en performances in de grootschalige lofts van SoHo nog steeds tot de verbeelding spreken.⁶⁰ Ze suggereren een verregaande symbiose tussen de ruimte en het gepresenteerde of uitgevoerde werk. We hebben het gevoel dat het ‘daar gebeurde.’ De werken ‘hoorden er thuis.’ De loft staat symbool voor een tegelijk gewortelde en ongebonden kunstproductie. Industriële of loftachtige ruimtes symboliseren *de afwezigheid van de architect* en, daarmee verbonden, het *ruimtelijk zelfbeschikkingsrecht van de kunstenaar*.⁶¹

Ook bij reconversies van industriële ruimtes tot musea staat de verdwijning van de architect, die nu zelfs geen non-architectuur meer mag ontwerpen, ten dienste van een institutionele verdwijningsoperatie. Door ruimtes te recupereren waar de hedendaagse kunst zich ‘thuis’ voelt, verhuult het instituut dat het zelf, door die ‘natuurlijke biotoop’ te programmeren en te ensceneren, onvermijdelijk intervineert. Het kritische failliet waarin dit plagiaat resulteert, manifesteert zich glashelder in het werk *Exposing the Foundations of the Museum* dat Chris Burden realiseert voor de openingstentoonstelling van het MOCA in 1986. Burden legt niet de funderingen van het nieuwe MOCA Bunker Hill bloot, maar gooit de betonnen vloer van het Temporary Contemporary open. Een dergelijke ingreep zou de plechtstatige ruimtes van het nieuwe museum geweld hebben aangedaan. De oude politiegarage daarentegen kan dit zonder problemen aan en stimuleert zelfs zo’n inbreuk. Op het eerste gezicht doet Burdens gedrag in het Temporary Contemporary denken aan een puntige uitspraak van Jeffrey Lew over de ruimte van 112 Greene Street: “In most galleries you can’t scratch the floor. Here you can dig a hole in it. Gordon Matta even dug up the basement.”⁶² De vrije omgang met de ruimte waarnaar Lew verwijst, hangt in 112 Greene Street echter niet samen met het ‘rauwe’ karakter van de ruimte. De vrijheid van de *Alternative Space* zit in het programma, dat zich onderscheidt door een radicale gebruiks-

MUSEUM

vrijheid en een experimentele mentaliteit. In vergelijking met de graafwerken en uitsnedes van Matta-Clark heeft de geste van Burden iets pathetisch. Burden ondergraaft het museum niet, maar gooit de vloer om van die vleugel waarin het museum zich alternatief opstelt en waar dergelijke ‘subversieve’ ingrepen op het programma worden gezet. Het échte museum – de vleugel waar het MOCA zich door de architectuur en in het programma als museum presenteert – kan (of mag) Burden niet aanraken. Zijn vrijheid is dus per definitie het resultaat van een schijnoperatie. Het MOCA Los Angeles plagiëert de ‘mentale gebruiksvrijheid’ van 112 Greene Street om ze in het rauwe karakter van de industrieel ogende ruimte te fetisjeren. Een architectuur die per definitie ‘alternatief’ zou zijn, wordt door het museum als een simulacrum van productiviteit en gebruiksvrijheid ingezet – alsof de ‘alternatieve verpakking’ van de architectuur al een alternatief programma garandeert.

Sinds het midden van de jaren 1980 tipt men de ‘industriële ruimte’ of ‘de typologie van de loft’ als de gedoodverfde opvolger van zowel de *white cube* als de flexibele box. Musea die zich ‘alternatief’ willen gedragen, bezitten best geen *white cubes* of flexibele platforms meer, maar *loft-like spaces*. De loft – als toonbeeld van de *Alternative Space* – fungeert tegenwoordig als een ‘nieuw architecturaal model,’ als een van de mogelijke typologieën die de architectuur kan aanwenden om een alternatieve museumruimte te ontwerpen. Het onconventionele karakter van de lofts waarin veel initiatieven binnen de *Alternative Spaces Movement* zich situeerden, vormt een gepri-viliseerde inspiratiebron: “The non-style of the alternative space rapidly became an official unofficial style, repeated over and over. The peeling wall and warped Corinthian column turned into symbols, no more, no less, of paraconventional esthetic dissent.”⁶³ Vandaag spreekt men zelfs zonder schroom over ‘alternatieve ruimtes’ en ‘ruimtes die er alternatief uitzien.’⁶⁴ De loft leverde volgens Douglas Davis een onmiskenbare bijdrage aan de officialisering van de ideologie van het antimuseum: “(...) it seems fair to declare the unofficial non-

style first realized in the raw lofts and factories converted by artists and architects in the 1970s to be the final summit – in our time – of the increasingly official anti-museum.⁶⁵ Anders dan bij het Centre Pompidou – de eerste exponent van het antimuseum – wordt de architectuur niet langer geacht een aangepaste drager te *creëren* voor het museum-als-productiecentrum. Zij moet het museum *restylen* naar het model van de ruimtes waarin kunstenaars de laatste decennia hebben geleefd en gewerkt. De loft fungeert als prototype van een avant-gardistische *mise-en-scène*; ze vormt het decor dat de kunstproductie binnen de museummuren moet ‘herwortelen.’

Neutraliteit, flexibiliteit, identiteit en patina: Tate Modern

What kind of ‘new’ museum for the 21st century can be considered serious architecture if it is just an adaption of an old power station, of another former industrial space as a place for the display of art?

— Cynthia C. Davidson⁶⁶

Op 12 mei 2000 opende Tate Modern, de nieuwe vleugel voor moderne en hedendaagse kunst van de Tate Gallery in London, de deuren.⁶⁷ In de nationale en internationale pers werd de opening van het gebouw aangekondigd als dé gebeurtenis van het jaar 2000 voor de museumwereld. Nadien zou het museale landschap ‘nooit meer hetzelfde’ zijn.⁶⁸ De nieuwe vleugel van de Tate betrof immers geen uitbreiding van de aanwezige infrastructuur of een alleenstaande ‘nieuwbouw’ – een zogenaamde *purpose-built structure* – maar een reconversie van een bestaande industriële structuur, de Bankside Power Station op de Southbank.⁶⁹ Deze beslissing werd aanvankelijk door zowel architectuur- als kunstcritici op scherpe kritiek onthaald. Ze verdachten de Tate Gallery van een Thatcheriaanse conservatieve bouwpolitiek. Opnieuw ging er een kans voorbij om in het centrum van Londen een nieuw gebouw te realiseren dat representatief zou zijn

voor het Groot-Brittannië van de eenentwintigste eeuw.⁷⁰ Bovendien ging Londen als culturele metropool niet prat op een nieuw, belangwekkend museum. Bij Tate Modern neemt men de kritiek echter onmiddellijk te baat om zich met het project een positie te verzekeren in het debat over museumarchitectuur. Vanaf het begin verkondigen de initiatiefnemers van Tate Modern dat ze niet willen toegeven aan de vraag naar spraakmakende signatuurarchitectuur of architecturale *prima donna*’s. De reconversie van een oude krachtcentrale zal een andere architecturale splendeur opleveren. Tate Modern zal voor een koersbreuk zorgen in de internationale museumliga door geen nieuw gebouw te realiseren, maar een bestaande industriële structuur aan te passen.⁷¹ Aangezien vergelijkbare instituten als het Centre Pompidou te Parijs, het Museum for Contemporary Art (MOCA) en het Getty Center te Los Angeles of het Guggenheim te Bilbao resoluut voor actuele, opvallende architectuur kozen, meent de Tate zich met de strategie van architecturale wegcijfering radicaal te onderscheiden van elk ander groot museum in de wereld.⁷² Tate Modern zou niet alleen het begrip museumarchitectuur herdefiniëren, maar zou tevens leiden tot een nieuwe notie van het instituut museum.⁷³

Tate Modern vormt de apotheose van een ontwikkeling die Helen Searing naar aanleiding van de opening van het Andy Warhol Museum in 1994 reeds bestempelt als “the hottest trend in museum design” en die overigens ook past in de herwaardering van vacante industriële sites en structuren in het postindustriële tijdperk.⁷⁴ Sinds het begin van de jaren 1980 opteren steeds meer musea voor het herinrichten van bestaande, industriële panden tot tentoonstellingsruimtes, met het Museum für Gegenwartskunst in Basel (1980) als pionier, en andere bekende voorbeelden als de tijdelijke afdeling Temporary Contemporary te Los Angeles, de Saatchi Collection of 98A Boundary Road in Londen (Max Gordon Associates, 1984), het Dia Center for the Arts in New York (Richard Gluckman, 1987), het Guggenheim SoHo (Arata Isozaki, 1992) of Stichting De Pont in Tilburg (Bentham &

MUSEUM

Crouwel, 1992). Met Tate Modern kiest voor het eerst een historisch en prestigieus kunstmuseum voor een 'productievriendelijke' *mise-en-scène*. Dit signaleert een definitieve paradigmawissel in de kwarteeuw sinds de bouw van het Centre Pompidou in 1977, het gebouw dat gemeenzaam geldt als de start van de museumboom. Bij de Tate Gallery weigert men resoluut om nog een *nieuw* museum te bouwen. De architecten worden niet gevraagd om het institutionele programma in een operationele vorm te gieten en dus een museum-als-cultuurfabriek te *ontwerpen*, maar om een bestaande turbinehal tot museum te *transformeren*.⁷⁵ Tate Modern vervolbrengt met andere woorden een verschuiving in het architectuurprogramma die Pedro Lorente treffend heeft omschreven als de shift van het museum als *gebouwde* fabriek tot het museum als *gerecupereerde* fabriek:

Instead of erecting factory-like buildings which were 'machines to exhibit art-works in', it has now become the vogue to convert former factories. Actually, not only old factories, but many other emblematic sites of the bygone industrial age have been often re-used to house the latest museums of contemporary art.⁷⁶

In de wedstrijdopgave voor Tate Modern hanteert men evenwel een bijzonder summier referentiekader om deze radicale shift te legitimeren. Wanneer de strategie van reconversie wordt vergeleken met de drie 'dominante modellen van musea voor moderne kunst,' blijken twee ervan te worden aangeleverd door de naaste concurrenten in de liga van topmusea voor moderne kunst:

Two of three important models for the museum of modern art in the twentieth century have been urban: the Museum of Modern Art in New York, established in 1929 – and since the 1930s in its present location – in a series of quasi-domestic artificially lit rooms, and the Centre Georges Pompidou, Paris, conceived in the late 60s, as open floors of space, each infinitely

MUSEUM

adaptable to the new technologies and new uses over time. The third model, epitomised by both the Louisiana Museum of Modern Art, Humblebaek and the Rijksmuseum Kröller-Müller, is by contrast rural, humanist and naturally-lit.⁷⁷

Vervolgens baseert men zich op de uitkomst van een rondvraag die ter voorbereiding van het project aan kunstenaars over de hele wereld werd rondgestuurd om aan te tonen dat geen van beide modellen hun voorkeur geniet. Op de vraag in welke ruimtes ze het liefst tentoonstellen, antwoordt de meerderheid van de kunstenaars dat ze, naast varianten op het rurale model of op het klassieke negentiende-eeuwse museum, vooral reconversies van bestaande (al dan niet industriële) gebouwen verkiest – gebouwen waar de inbreng van architecten met andere woorden zo minimaal mogelijk is. Recente nieuwbouwmusea worden veeleer afgekeurd dan geprezen. Hoewel de rondvraag werd verstuurd nadat de krachtcentrale op Bankside was aangekocht, grijpt men bij de Tate de uitkomst aan om de keuze voor het bestaande gebouw niet alleen vanuit architecturaal oogpunt, maar vooral vanuit een fundamenteel artistiek perspectief te legitimeren:

(...) in a recent survey most living artists favoured neither of the two urban models, preferring the rural prototype and, above all, day-lit conversions of existing buildings, where architectural intervention was minimal, such as the Hallen für Neue Kunst in Schaffhausen, and the Saatchi Collection, London or the late nineteenth century Beaux-Arts Style museums such as the Kunsthalle, Bern and the Stedelijk Museum, Amsterdam. Very few cited the new buildings which have been erected in recent years in France, Germany and the USA, except as models to avoid.⁷⁸

Bij Tate Modern wil men een nieuw urbaan model creëren dat wat de schaal betreft vergelijkbaar is met het MoMA te

MUSEUM

New York of het Centre Pompidou te Parijs, maar dat toch ‘verschillend’ is. Dat verschil situeert zich in de inrichting van de ruimtes: Tate Modern wil ruimtes die anders zijn dan de “quasi-domestic, artificially lit rooms” van het MoMA enerzijds en de “open floors of space, each infinitely adaptable to the new technologies and new uses over time” van het Centre Pompidou anderzijds.⁷⁹ In de wedstrijdopgave worden beide paradigma’s – zonder weliswaar het Centre Pompidou of het MoMA te vernoemen als representatieve voorbeelden – opgevoerd als referentiekader voor de omschrijving van de verwachtingen voor de tentoonstellingsruimtes. In de rubriek *The Display Spaces* wordt aangegeven dat de ruimtes van Tate Modern een zekere vorm van flexibiliteit aan de dag moeten leggen, maar niet tot in het oneindige:

It is anticipated that most rooms will be divided by substantial walls rather than by obviously temporary screens. It is not envisaged that the rooms should be infinitely ‘flexible’ but that they should be of varied size and perhaps capable of combination and division on a rectangular modular basis. The plan should be capable of being traversed in several directions. In place of infinite flexibility the curator and artist will be expected to deploy their imagination in response to the architectural framework, rather than seeking to adjust the framework for every installation.⁸⁰

Vervolgens wordt gesteld dat de ruimtes een zekere graad van afzijdigheid moeten bieden, maar dat dit evenmin mag resulteren in een serie identieke, neutrale, witte dozen. De ruimtes dienen een elegante vormgeving en proportionering te bezitten:

The galleries (...) need to be rooms in which the art will be the dominant visual experience. This does not, however, mean that the galleries must be neutral, identical and white boxes. They need to be elegant, well-proportioned and varied rooms in which one

MUSEUM

might wish to spend as much as half an hour in a single space contemplating a group of works.⁸¹

Vreemd genoeg wordt in de rubriek *The Display Spaces* geen allusie gemaakt op de industriële structuur waar de tentoonstellingsruimtes moeten worden ingevoegd. De operatie wordt niet als de herinrichting van een bestaand industrieel gebouw voorgesteld, maar als de aanmaak van nieuwe, autonome entiteiten. In een artikel in *Casabella* uit 1998 laat Sir Nicholas Serota, directeur van de Tate Gallery en bezieler van het project Tate Modern, zich ontvallen dat het project dan ook veel eerder een transformatie dan een reconversie is: “At first sight the Bankside project reads as a conversion of an industrial building, but examination reveals that the opportunity offered by Giles Gilbert Scott’s skeletal structure clad with brick skin is one of transformation rather than conversion.”⁸² Dat belet diezelfde Serota echter niet om het industriële interieur van de krachtcentrale voortdurend naar voren te schuiven als een van de cruciale aspecten van het project. In een ontluisterend interview uit 1996 met Cynthia Davidson van *Any Corporation* stelt hij dat men geen neutrale oplossing nastreefde, maar een karaktervolle architectuur.⁸³ Het paradigma van ‘neutraliteit,’ dat Serota gelijkenschakelt met de *white cube*, zou immers bij veel recente musea tot een schizofrene architectuur hebben geleid, waarbij een opvallend exterieur en een expressieve vestibule contrasteerden met de steriliteit van de anonieme tentoonstellingsruimtes:

Serota: We were certainly not looking for an architect who would give us what is commonly regarded as a neutral solution. We were looking for strong architecture. (...) It means producing spaces that are not neutral white cubes but that have identity, that use natural and artificial light and that, by their use of shape in some instances but also of texture, color and material, engender spaces in which we will want to focus on the objects. There are a rather large number of museums around the world that have not done that, and the challenge we set before the

MUSEUM

architects in this competition was that they respond to those needs positively. Quite a large number of museums have been built in recent years that have responded to that challenge in a way that I regard as negative. You come into the grand entrance hall with all kinds of architectural pyrotechnics, and then you go into the galleries and there are seemingly flexible, neutral white boxes with wooden floors and track lighting, and you think to yourself, 'Where do these languages come together?' We were looking for something that would integrate those two.⁸⁴

Ook het paradigma van de flexibele box moet het bij Serota ontgelden. De hoogtechnologisch uitgeruste platforms van het Centre Pompidou resulteren in een vluchtige atmosfeer waarin de kunst zich allerminst op haar gemak voelt. Een flexibele tentoonstellingsruimte is volgens Serota al even karakterloos als een *white cube*:

Serota: In a way the responsibility in creating a museum is to create an instrument that can be played by artists, by our successors, and by visitors in ways that I can't possibly predict. We are trying to provide a series of spaces that could be played in different ways rather than a box with moveable partitions. In the 1960s one thought of flexibility as being created simply by having a box with optimum technological conditions of air-conditioning and lighting, with partitions and walls. We know now that that results in a very transient, temporary feeling and that art doesn't sit very comfortably in such spaces.⁸⁵

De oplossing ziet Serota in het verbouwen van industriële panden. De reconversie van dergelijke ruimtes biedt volgens hem hét alternatief voor de drie architecturale presentatiemodellen die in de kunstwereld van toepassing zijn, namelijk de *white cube*, de flexibele container en de architecturaal expressieve museumruimte. Een industriële ruimte of loft

MUSEUM

is immers neutraal, maar niet zo aseptisch als een *white cube*; ze is flexibel, maar weet de vluchtigheid van een flexibele box te vermijden; ze bezit identiteit, maar verliest zich niet in architecturaal vuurwerk. Een industrieel pand bezit een eigen identiteit, heeft een verleden en dwingt de architect tot een respectvolle omgang. De belangrijkste troef van dergelijke gebouwen lijkt voor Serota echter hun patina te zijn. Deze gebouwen bezitten de diepe glans van het verleden en precies dat 'aura' zouden nieuwe – zowel flexibele, neutrale als opzienbarende – musea missen. Nagelnieuwe gebouwen hebben nog geen eigen verhaal en laten minder toe dat kunstenaars erin gaan 'rotzooien.' Zich baserend op de uitkomst van de rondvraag, stelt Serota dat al deze kwaliteiten garanderen dat kunstenaars net wel graag aan de slag gaan in industriële panden:

Serota: (...) It (...) will give us something that none of the great museums of modern art have, which is a variety of spaces and experiences that you would probably find difficult to achieve in an entirely new building. We know from the experience of the last 20 years that some of the best installations of contemporary art have been made in converted warehouse buildings, whether the Warhol Museum on the one hand or the Hallen für Neue Kunst in Schaffhausen. Artists have responded very positively to working with these former industrial spaces. The Tate will become one of the few institutions that can work on a really large scale that has that kind of space available to it.⁸⁶

Voor Serota bewijst dit niet alleen de verbondenheid van de recente kunstproductie met deze ruimtes; hij ziet er ook een reden in om Tate Modern – dat uiteindelijk kunst toont vanaf het einde van de negentiende eeuw – in zijn geheel als een werkplaats te beschrijven. Terwijl Serota de museumruimte aanvankelijk als een *schouwplaats* opvat, met name een plaats waar 'de toeschouwer zich wil concentreren op objecten,' legt

MUSEUM

hij in de loop van zijn betoog steeds meer de nadruk op het museum als oord van productie: een plaats waar kunstenaars ‘intrekken’ en aan de slag gaan. Met cynisch gemak duidt hij de voorkeur van kunstenaars voor *bestaande* in plaats van *nieuwe* architectuur vanuit een romantisch drogbeeld van een alternatieve, vuile en met mysterie overgoten plek: “I think that art and artists are deeply involved with memory, and they sometimes have a tough time moving into a brand-new house and making it sufficiently dirty. There is sufficient patina on this building for the art to be comfortable rather than simply on show.”⁸⁷ Serota wil doen geloven dat het aureool van de werkplaats, dat te danken is aan het *dirty* karakter van de industriële ruimte, op alle kunstwerken afstraalt die in het museum ‘verblijven.’ Industriële ruimtes verlenen elk werk een surplus aan oorspronkelijkheid, ze omhullen alles met een aura van productie. Een presentatie in een dergelijke ruimte is dus niet zomaar een presentatie. De kunst voelt er zich echt *thuis*. Louter en alleen door de architectuur, zo suggereert Serota, slaagt het museum erin de conditie van het tentoonstellen te overstijgen. De architectuur zou de ontwrichting, die elke presentatie met zich meebrengt, op haar eentje ongedaan kunnen maken. De sfeer van het gebouw zorgt ervoor dat het ‘authentieke’ moment van de productie in elke presentatie doorleeft en dat de kunst die door de operatie van het museale ‘bevriest,’ wordt ‘gereanimeerd.’

Het geloof dat de hedendaagse kunst zich enkel nog thuisvoelt in industriële panden, is echter niet alleen gebaseerd op het feit dat kunstenaars daar werkten en woonden; dergelijke ruimtes staan ook symbool voor de drang van kunstenaars om het starre institutionele circuit te verlaten. De belangrijkste tentoonstellingen van hedendaagse kunst van de laatste decennia, zo weten de initiatiefnemers van Tate Modern, hebben zich buiten de traditionele kunstcontext afgespeeld, op ‘alternatieve plaatsen,’ of in elk geval *elders*: “Contemporary and modern art challenge our preconceptions and values. Some of the most significant presentations of new art have taken place outside the traditional gallery in private houses,

MUSEUM

disused warehouses, or in the urban townscape.”⁸⁸ Het museum moet zich dus koste wat het kost aan die plekken spiegelen: “In creating a new museum at the end of the twentieth century we have the ambition to provide an institution in which the present can be set against the past in a manner that sometimes allows for dislocation and even disruption. It will sometimes involve the presentation of art in ‘raw’ spaces.”⁸⁹

De populariteit van de loft vindt net als het succes van de zogenaamde stadstentoonstelling zijn oorsprong in een afgunst van het museum tegenover de avontuurlijke praktijken van de kunst op allerlei ‘afgelegen’ plekken. Tegenover de institutionele ruimte van het museum worden deze plekken – industriële panden, kantoren, publieke gebouwen of de stedelijke buitenruimte – steeds als *off-circuit* ervaren. Dat maakt ze tot een *place to be*. Omdat de musea niet de indruk willen wekken dat ze achter de nieuwe kunstvormen aanlopen, verzinnen ze een strategisch antwoord op de massale museumvlucht. Twee pistes staan het museum ter beschikking: ofwel ontvlucht het museum zichzelf en organiseert het allerlei initiatieven waarbij kunstenaars en museum ‘samen’ het gebouw verlaten, ofwel tracht het museum het ‘buiten’ te interioriseren, door bijvoorbeeld haar ruimtes aan het buitengebied te spiegelen. Beide opties draaien echter onvermijdelijk uit op een fetisjering van het buitengebied en gaan voorbij aan de oorspronkelijke inzet van de artistieke praktijken die zich met dat buitengebied verbonden. Het museale verlangen om ‘buiten de begane paden te treden,’ resulteert immers niet in een stap in dat buitengebied, maar in een tragikomische mobilisatie van de kunst om de ‘openbare ruimte’ te bezetten, ofwel in een *architecturale simulatie* van het alternatieve karakter van dat buitengebied in het museum zelf. Problematisch aan beide ondernemingen is de illusie dat het museum de kunst een nieuwe ‘thuis’ kan schenken door haar opnieuw te verbinden met de plekken waar ze ooit thuis zou zijn geweest. Door het ‘elders’ van een alternatieve plek als een imaginaire plaats van oorsprong te concipiëren, zo waarschuwde Johanne Lamoureux reeds in 1988, wordt het ‘displacement’ dat dit

‘elders’ impliceerde, tot een fantasmatische plek van bestemming omgetoverd, tot een *Saint-Elsewhere*.⁹⁰

De loft als theoretisch model

One of the prevailing tendencies was – and I think Greene Street was typical of widespread sensibilities – the idea of working with a very specific, particular space. The generalized was downplayed. So most [of] everyone’s work at that time involved doing art in a space as well for a space.
— Gordon Matta-Clark⁹¹

Het belang en de betekenis van de loft voor het denken over museumarchitectuur reikt verder dan de rauwe uitstraling, de zogenaamd entropische *look* van de ruimte. De cultivering van de loft als *funky* model van een radicale artistieke productie enerzijds en een vrijgevochten levensstijl anderzijds gaat volkomen voorbij aan het materiële statuut van de ruimte die in SoHo aan het eind van de jaren 1960 massaal door kunstenaars werd betrokken. Het SoHo van Gordon Matta-Clark en consoorten stemt nog nauwelijks overeen met de *fancy* wijk van vandaag, met de dure restaurants en hippe boetieken. In de jaren 1970 was het een vervallen stadsdeel met verlaten industriegebouwen, een werkloze bevolking en vervuilde straten; een stedelijke versie van het *entropic landscape* dat Smithson aantroef in de verlaten industriezones van Passaic, New Jersey.⁹² De lofts van SoHo waren niet enkel toonbeelden, maar bovenal producten van entropie. Het waren ‘geleefde’ ruimtes, met andere woorden ruimtes waar entropie al flink had huisgehouden. De nadrukkelijke aandacht voor het entropische uitzicht van de loft – het ‘patina’ – misloopt echter het kritische vermogen van de term.

De exploratie van de ruimte door de minimal art in de jaren 1960 is uitgemond in het bezetten en exploreren van ruimtes die men niet meer onmiddellijk als traditionele kunstruimtes

kan identificeren en die zich ‘elders’ bevinden. Maar dit betekent niet dat de kunst een soort intieme band met die ruimtes heeft en evenmin dat het, zoals Hal Foster recent beweerde, a priori ‘gepast’ is om ze in gelijkaardige ruimtes tentoon te stellen.⁹³ Minimal art is zich er van bewust geworden dat de scène waarop kunst wordt gepresenteerd, een onvermijdelijke en noodzakelijke conditie is voor de openbaarheid van kunst. Als de kunst zich echter het belang van dit kader realiseert, komt ze ook tot het besef dat elk kader een verschil maakt. Daarin berust het belang van de loft als *theoretisch* model.

Als de betekenis van de *Alternative Spaces* wordt gereduceerd tot de optie voor een museale stijl – van een loft of industriële ruimte – dan wordt de expansie van de kunstruimte van een fenomenologische tot een institutionele en discursieve plek veronachtzaamd – een ontwikkeling waarbinnen de *Alternative Space* een hoogtepunt vormt. Het zoeken naar alternatieve ruimtes voor de *white cube*, van Morris tot Matta-Clark, heeft meer opgeleverd dan een nieuwe gedaante, een alternatieve typologie of stijlkamer. Hun demarche teert niet op het ‘rauwe’ karakter van gebouwen, maar steunt op een fundamenteel onderzoek naar de ruimte waarin de kunstwerken tijdens hun publieke verschijning een plaats vinden. Een historische analyse van de betekenis van ruimtes binnen de *Alternative Spaces Movement* – of het om lofts dan wel om andere bestaande ruimtes gaat – leert dat men deze plekken opzocht omdat ze nadrukkelijk hun contingentie tentoon spreidden. Daarom werd het concrete karakter van de ruimte tijdens tentoonstellingen, performances en dansvoorstellingen bewust niet verdoezeld. De loft was betekenisvol in zover hij verschilde van de ongerepte, generische witte wanden van het klassieke kunstcircuit – de zogenaamde ‘pristine white-walled galleries.’ Lofts zijn niet generisch, ze bieden juist een specifieke context die de kunst ‘niet met rust laat’ en die haar dwingt zich tot het tentoonstellingskader te verhouden. Lofts zijn niet ‘voor de kunst’ gemaakt en vormen daarom een uitdaging voor de kunst. Of zoals Jene Highstein over de ruimte van 10 Bleeker Street (IAUR) opmerkt: “It was a situation

MUSEUM

where the exhibition space itself was so violent that you had real competition between the work and the environment. To try to put something that was contemplative in that space was a real challenge. That was generally the nature of the alternative-space context.”⁹⁴

De structurele confrontatie tussen werk en ruimte die met minimal art wordt ingezet en die culmineert in de *Alternative Spaces Movement*, is niet het product van één specifiek type ruimte. Het belang van de *Alternative Spaces* schuilt in de bijzondere inventiviteit en vrijheid in het ontwikkelen van publieke formats voor kunst die zich niet langer in de ‘geëigende’ kunstruimtes ophoudt, maar voortdurend specifieke contexten opzoekt – het atelier, de straat of de radio. De *Alternative Spaces* bieden een publieke scène voor die artistieke productie die wegens haar efemeer, performatief, procesmatig of plekgebonden karakter slechts tijdelijk ‘ergens’ verblijft. Van de experimentele werkplaatsen als 112 en 98 Greene Street, de ontdekking en verovering van de straat als podium in de *Streetworks* over het uitzenden van concerten op New Yorkse radiostations en kunstenaarsvideo’s en performances op de SoHo Television of Manhattan Cable TV door organisaties als The Kitchen, Global Village of het door Jonas Mekas opgerichte Anthology Film Archives, tot het catalogiseren en verdelen van boeken door Martha Wilson in Franklin Furnace Archives, Inc.; elk van deze ‘ruimtes’ bieden een platform waarop verschillende kunstvormen hun eigen parameters van openbaarheid aantreffen en eventueel kunnen ontwikkelen. Het gros van de plekken is niet als kunstruimte gedacht of ingericht en dwingt de kunst, als ze wil worden ‘herkend,’ tot een structurele confrontatie. Dit geldt net zo goed voor lofts als voor alle andere ruimtes, zoals de school, de klokkentoren of het politiekantoor dat bijvoorbeeld door The Institute for Art & Urban Resources wordt bezet. Het gaat telkens om ruimtes waar de kunst niet op een vanzelfsprekende manier verschijnt of verblijft. Ze kan er niet blindelings vertrouwen op haar omgeving om haar statuut als kunstwerk te waarborgen. De context treedt niet op als een

MUSEUM

gedienstig platform, maar als een eigenzinnig kader. Al deze ruimtes bieden de kunst de mogelijkheid zich tegelijk met de wereld te verbinden en zich ervan te onderscheiden. De kunst kan er haar ‘verschil’ met de wereld zélf opvoeren. In de ruimtes van de oude school van P.S. 1 in New York zagen de kunstenaars, aldus Alanna Heiss naar aanleiding van de openingstentoonstelling *Rooms* in 1976, zich verplicht mét de architectuur te werken in plaats van haar te ontwijken: “all had to deal with the space instead of ignoring it; all had to acknowledge it instead of avoiding it.”⁹⁵

De kritische inzetbaarheid van de term entropie die ons via de loft wordt aangereikt, schuilt met andere woorden niet in het geleefde, maar in het contingente karakter van de scène – het ergens – waarop kunst wordt opgevoerd. Ook al onttrekt een scène een ruimte aan de wereld om er een welafgelijnde leegte mee aan te maken, die ruimte wordt nooit volledig uit de realiteit losgesneden. Elke scène verhoudt zich tot de wereld, de stad of het gebouw waardoor het wordt omhuld. Een scène onttrekt kunstwerken aan de wereld om ze nadien op een bijzondere plaats aan die wereld terug te presenteren. En zoals Geert Bekaert aangeeft, is architectuur het middel bij uitstek om die aparte plek te begrenzen, om de noodzakelijke leegte ervan te omschrijven:

Architectuur is niet gemaakt om te bepalen, maar om door zijn bepaling de wezenlijke onbepaaldheid te realiseren; om door haar eigen kunstgrepen in de volle verzadiging van de natuur, heel letterlijk en concreet een plaats vrij te maken en open te houden, een leegte die niets anders dan precies die leegte uitspreekt, die geen andere betekenis heeft dan die leegte zelf, die mogelijkheid om steeds opnieuw te laten gebeuren, dit geloof in die mogelijkheid, die verwachting ervan, die honger ernaar. Het lege huis. Wat er ook in gebeurt, het blijft leeg. Die leegte is het, die moet gebouwd worden. Ze is niet vormloos, ze is veeleisend.⁹⁶

Om zich te onderscheiden van een ordinaire plaats in de wereld heeft een scène nood aan architectuur. Een plaats kan in wezen zonder architectuur, een scène niet. De grenzen van de leegte die ze omschrijft, dienen duidelijk te worden afgebakend. Om de scène ‘concreet’ of ‘specifiek’ te maken – tot de plaats die het in werkelijkheid is – moet architectuur inspringen. In traditionele kunstuimtes wordt architectuur echter gedwongen zich volledig afzijdig te houden en een immaterieel platform af te leveren. Zoals Brian O’Doherty treffend heeft beschreven, cijfert een witte kunstuimte zich volledig weg ten voordele van de kunst: “the art is free, as the saying used to go, ‘to take on its own life’.” De ruimte wordt van elk wereldlijk karakter ontdaan en als een tijdloos kader geprofileerd: “Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of ‘period’ (late modern), there is no time.”⁹⁷ Er wordt tot elke prijs vermeden dat de entropie die er, zoals in elke concrete ruimte, werkzaam is, zichtbaar wordt. Indien de wanden van een *white cube* enig spoor van gebruik of slijtage vertonen, worden ze weer netjes gewit. Hetzelfde geldt voor het begrip flexibiliteit. Een flexibele tentoonstellingsruimte belooft dat ze zich elke dag opnieuw als maagdelijk en onvankelijk zal aandienen en dat ze zich dus aan de tijd kan onttrekken. Een flexibel geraamte pretendeert met de noden en verlangens mee te evolueren en op die manier nooit gedemoërd of voorbijgestreefd te raken.

De kritische capaciteit van het begrip entropie gaat verder dan een pleidooi voor ruimtes waarvan de tijd ‘letterlijk’ valt af te lezen. Indien men het begrip entropie loskoppelt van haar effecten – of de esthetiek van het belabberde – kan men het begrip inschakelen om het doelmatige karakter van kunstuimtes, waardoor zowel het discours over de *white cube* als over de flexibele box wordt getekend, te counteren. Zoals Geert Bekaert betoogt, bewijst de schitterende huishouding van kunst in bestaande of oude gebouwen het belang van een *ondoelmatige* relatie tussen architectuur en kunst. De populariteit van industriële panden – maar ook van classicistische architectuur – in museumkringen berust op het feit dat ze het

ideaal van een neutrale architectuur op een ‘bepaalde’ manier belichamen:

Beide zijn op hun manier zuivere, lege architectuur, zichzelf volgens eigen spelregels ontwikkelend, nauwelijks verwijzend naar een functie, en in geen geval in staat om zich naar een of andere particuliere eis van het kunstwerk te voegen. Het kunstwerk vindt in die architectuur zijn plaats, maar kan ze niet naar zijn hand zetten.⁹⁸

Deze combinatie ligt, zo stelt Bekaert, ook binnen de mogelijkheden van nieuwe, als musea ontworpen, gebouwen. Het inzicht dat de kracht van het gebruik van bestaande panden berust op het feit dat deze ruimtes niet specifiek ‘voor de kunst’ zijn ontworpen, kan net zo goed als ontwerpprincipe voor nieuwe gebouwen worden gehanteerd:

De architectuur moet zich niet om het kunstwerk bemoeien, maar om zichzelf, pas dan ontstaat er een kans voor het kunstwerk om zich in die architectuur te ontplooiën, om met die ‘persoonlijke’ architectuur een ‘persoonlijke’ relatie aan te gaan.⁹⁹

De stelling dat bestaande panden de ideale oplossing bieden voor de vaak problematische confrontatie tussen kunst en ‘nieuwe’ gebouwen, is gebaseerd op een schromelijke onderschatting van de verwachtingen van de kunst en van de potenties van architectuur. De nadrukkelijke aandacht voor de uitstraling en vormgeving van bijvoorbeeld een loft gaat voorbij aan de structurele relatie die kunstwerken met deze *niet-als-kunstuimte-gedachte* panden aangaan. De loft dreigt te verworden tot een geprefereerd decor, een ideale *mise-en-scène* voor de presentatie en productie van kunst. Maar, zo gaat Bekaert verder, architectuur is geen decor, ze is veel minder en veel meer:

Elk gebouw, of het classicistisch, industrieel, romantisch of weet ik veel is, heeft zo zijn eigen

MUSEUM

manier om de leegte te omschrijven. Rond en met die leegte bouwt elk gebouw zijn eigen precieze betekenis kader op, waarin de kunst en de mens zijn plaats kan zoeken. Architectuur, de architectuur van een museum, is niet bij machte iets over kunst te zeggen. Ze weet niet eens dat kunst bestaat. Maar door de architectuur kan het kunstwerk op een eigen en onvervangbare wijze tot spreken komen. Een motto van Motherwell: 'Het leven heeft de kunst niet nodig, maar wat een armzalig leven zonder kunst.' Parafaserend zou men kunnen zeggen: het museum heeft de architectuur niet nodig, maar wat een armzalig museum zonder architectuur.¹⁰⁰

Meer dan een leegte creëren waarbinnen het museum zijn werking kan ontplooiën, is er voor architectuur niet weggelegd. Architectuur kan geen uitspraken doen over de operatie van het museum zelf, noch over de kunst. Ze kan slechts een kader afleveren waarbinnen het museum zijn operatie van 'blootstelling,' die schuilt in iedere tentoonstelling, kan uitvoeren. Architectuur kan niet redden wat er tijdens die onderneming 'verloren' gaat. Evenmin kan ze de ontwrichting die huist in iedere tentoonstelling ongedaan maken, laat staan een oorspronkelijk karakter verlenen. Het kader dat een tentoonstelling zowel in ruimte als in tijd aan kunstwerken ter beschikking stelt, is fundamenteel artificieel en dus nooit natuurlijk of ideaal. Maar architectuur kan het kader waarbinnen de operatie van het museum plaatsvindt van concrete parameters voorzien. Ze kan de artificiële plaats die een kunstwerk via zijn tentoonstelling 'in' de wereld terugkrijgt, bestendigen en kracht bijzetten, waardoor het kunstwerk een structurele en betekenisvolle relatie met die plaats kan aangaan. Iedere tentoonstelling is een structurele situatie van verschil, een *moment* en een *plaats* van *differentie* tussen kunst en de wereld. Door haar bepaaldheid en gegrepenheid in de tijd (en in de wereld) kan architectuur een context bieden waarbinnen kunstwerken hun differentie met die wereld zelfbewust kunnen opvoeren. Ze bezit een onbetwistbaar belang

MUSEUM

in het uitzetten van de plaats, de condities, het kader, de limieten en de omstandigheden waarbinnen een tentoonstelling zich kan ontplooiën en waarbinnen een kunstwerk zich van de wereld kan onderscheiden. Het baat dus niet architectuur te vragen zich afzijdig te houden of een rauwe omgeving af te leveren. Met een tentoonstelling krijgt de kunst – vaak ondanks zichzelf – uiteindelijk wat ze vraagt. Om die reden verdient ze er niet enkel in de watten te worden gelegd, maar vooral bewust te worden blootgesteld aan de gevolgen van een dergelijke operatie. Architectuur kan en dient zich niet voortdurend naar de capriolen van de kunst of het museum te voegen. Zij kan niet als een levend organisme voortdurend mee evolueren, maar mag, zoals Smithson registreert in het Hotel Palenque, soms in haar nuttelosheid en beperkingen berusten. Bekaert stelt dan ook de terechte vraag 'waarom er in een museum geen duistere hoeken of zalen, geen mysterieuze kabinetten, geen smalle, hoge gangen, zouden mogen zijn?'¹⁰¹ Een gebouw kan niet altijd en overal bruikbaar zijn of klaar staan voor de kunst. Architectuur is het medium bij uitstek om de onbarmhartige omgang met kunstwerken die Adorno vooropstelt, te handhaven.¹⁰² Architectuur die berust in haar stabiele en vergankelijke natuur, is tegelijk genereus en genadeloos. Architectuur die zichzelf niet wegcijfert maar bewust in de wereld staat, voorziet kunstwerken enerzijds van een scène waarop ze zelfbewust hun verschil met de wereld kunnen demonstreren en het museum anderzijds van een kader waarin het meedogenloos met kunstwerken kan omgaan.

MUSEUM

- 1 Cladders, *Mönchengladbach*, p. 49.
- 2 Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity*, p. 257.
- 3 Montaner, *Nouveaux Musées*, p. 10.
- 4 Hollein, *Museumontwerpen*, p. 95.
- 5 Ibidem, p. 98. Zie ook: Pehnt, *Hans Hollein Museum in Mönchengladbach*, pp. 49-58.
- 6 [FIG.]: Hans Hollein, *Städtisches Museum Abteiberg*, Mönchengladbach, exterieur; in: Davis, *The Museum Transformed*, p. 85.
- 7 [FIG.]: Hans Hollein, *Städtisches Museum Abteiberg*, Mönchengladbach, interieur met sculptuur van Giulio Paulini; in: Pehnt, *Hans Hollein Museum in Mönchengladbach*, p. 40.
- 8 Cladders, *Mönchengladbach*, p. 48.
- 9 Ibidem, p. 46.
- 10 Ibidem, p. 47.
- 11 De taak van de architectuur gaat volgens Cladders (*Mönchengladbach*, p. 47) verder dan bijvoorbeeld het afleveren van de ideale of 'oorspronkelijke' belichting: "(...) it is wrong to say that the best condition for a work of art is the original light condition. This is stupid. Light is a question of interpretation, not a question of singularity."
- 12 Johannes Cladders in de tentoonstellingscatalogoog van de Galerie Ulysses, Wenen, 1979, zoals geciteerd in: Klotz & Krase (reds.), *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik*, p. 19.
- 13 Hollein, *Museumontwerpen*, p. 95.
- 14 Zoals Rosalind Krauss (*Le Musée sans murs du postmodernisme*, pp. 157-158) heeft aangetoond, ruilt het Museum Abteiberg, maar bijvoorbeeld ook het High Museum of Art in Atlanta van Richard Meier de moderne, geïndividualiseerde perceptie in voor de postmoderne, comparatieve en globale perceptie. Krauss vergelijkt het bezoek aan het Museum Abteiberg zelfs met het bezoek aan een rommelmarkt: "Cloisons ajourées, balcons ouverts, fenêtres intérieures – la circulation est aussi visuelle que physique; le regard, constamment sollicité par autre chose, une autre exposition, un autre rapport, un autre agencement formel, déborde sans cesse le déplacement, motivé à la fois par l'intérêt et la distraction: découverte du musée comme marché aux puces." Dit spektakel is door Tony Bennett (*The Birth of the*

MUSEUM

- Museum*, pp. 59-88) via een vergelijking met de 'panoptische' wereldtentoonstellingen ook benoemd als een dubbele vorm van exhibitionisme.
- 15 Von Moos, *A Museum Explosion*, p. 24. Het Museum Abteiberg vormt ongetwijfeld het mikpunt van de tirade van Markus Lüpertz (*Kunst und Architektur*, pp. 30-36). Lüpertz noemt geen musea of architecten bij naam, maar de tekst bevindt zich in een van de eerste overzichtswerken over de nieuwe museumarchitectuur in Duitsland, waarin het museum van Hollein een ereplaats inneemt. Lüpertz' afwijzen van de architect als kunstenaar kan bovendien worden begrepen als zijnde gericht tegen Hollein, die zich steeds als kunstenaar en architect heeft geprofileerd.
- 16 Het Museum Abteiberg signaleert de opkomst van de zogenaamde signatuurmusea. Sinds het midden van de jaren 1980 spelen musea immers een belangrijke rol in geplande stadsontwikkelingen, waarbij 'sterarchitecten' worden aangezocht om de projecten van een herkenbare en specifieke 'signatuur' te voorzien. Zo vormt het Museum Abteiberg de eerste fase van een stedenbouwkundig plan in het stadscentrum van Mönchengladbach, waarbij het museum het eerste onderdeel vormt van een groots cultureel centrum, met aansluitend een school en woningbouw. Het museum van Hollein is dan ook exemplarisch voor de vele nieuwe musea voor hedendaagse kunst die in de jaren 1980 aan een hoog tempo uit de grond schieten. Zowel naar vormgeving als naar stedelijke inplanting is het een excentriek gebouw dat expliciet de handtekening draagt van zijn ontwerper. Hollein signeerde het museum letterlijk met een gouden inscriptie. Zie: van de Ven, *Het museumgebouw, planning en ontwerp*, p. 46.
- 17 Cladders, *Mönchengladbach*, p. 46. Vreemd genoeg schrijft Hugh Pearman (*Contemporary World Architecture*, p. 48) het Museum Abteiberg een 'quasi-industriële uitstraling' toe. Die uitstraling heeft het gebouw echter te danken aan haar exterieur, waar het gebruik van metaal, glas, staal en beton en de zaagtanddaken het gebouw een industrieel karakter verlenen. Het zowel ruimtelijk als vormelijk complex interieur stemt allerm minst overeen met het strenge interieur van een industrieel pand en het Museum Abteiberg kan dus

MUSEUM

- gelden als voorbeeld voor de gespleten persoonlijkheid van veel postmoderne musea. Zie: Greenberg, *The Exhibited Redistributed*, p. 347.
- 18 Powell, *Architecture Reborn*, p. 181.
- 19 De oprichting en bouw van het Museum of Contemporary Art kan dan ook gelden als een van de meest opmerkelijke pogingen tot wedijver met het Centre Pompidou in Parijs. Zoals Pedro Lorente (*Cathedrals of Urban Modernity*, p. 252) opmerkt, zijn er tal van correspondenties tussen beide projecten te traceren. Het MOCA vormt eveneens het orgelpunt van een groot project van stadsvernieuwing in Downtown LA. Bovendien staat het project in teken van de wedijver met de culturele metropool New York.
- 20 Uit een lijst van zes internationale architecten, met James Stirling, Kevin Roche, Frank Gehry, Arata Isozaki, Richard Meier en Edward Barnes, wordt in 1981 Arata Isozaki gekozen. Voor een uitgebreide analyse van het bouwproces en de rol van de verschillende betrokken partijen, zie: Berelowitz, *The Museum of Contemporary Art, Los Angeles*.
- 21 Tomkins, *The Camel in the Tent*, n.p.
- 22 Koshalek, *The Challenge of the Future*, p. 53.
- 23 Sischy, *A Conversation with Pontus Hulten About the New Los Angeles Museum of Contemporary Art*, p. 70. In dit interview stelt Hulten trouwens dat oude gebouwen de beste oplossing vormen. Hetgeen de schampere opmerking van Bozo verklaart in het interview met Catherine Lawless (*Interview avec Dominique Bozo*, p. 6): "Ce n'est pas sans ironie que l'on peut noter aujourd'hui, dans le développement frénétique des collections d'art contemporain qui caractérise les années 80, une tendance à redécouvrir les châteaux, les palais, les monuments historiques comme lieu idéal pour l'art contemporain, par ceux qui précisément furent les grands défenseurs de l'idéologie du musée sans murs et mobile, transparent, lieu de communication de masse, etc."
- 24 Giovannini, *On Architecture*, p. 5.
- 25 Arata Isozaki, zoals geciteerd in: Giovannini, *Dispute over the Design for the Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, p. 12.
- 26 Giovannini, *L.A. Controversies*, p. 6.
- 27 De zaak lag sowieso gevoelig in Los Angeles, gezien de

MUSEUM

- schaal en het belang van het project, maar ook wegens een precedent in het Los Angeles County Museum of Art, LACMA, waar tijdens het ontwerpproces onenigheid ontstond met de architect, wat eindigde in het ontslag van Mies van der Rohe. Zie: Diamonstein, *Interview with Richard Koshalek*, p. 139.
- 28 Gehry werd beschouwd als een van de bekendste 'lokale' architecten in LA. Zie: Roe, *Workstyle West*, p. 111: "Many, particularly in the contemporary art field, feel that Frank Gehry is the best known, the most international of the local architects. So when it came down to doing the temporary structure, we all felt that he was most representative of California and would add a California touch and flavour, which he has."
- 29 Mack, *The Museum as Sculpture*, p. 24.
- 30 Frank Gehry, zoals geciteerd in: Viladas, *The Undecorated Shed*, p. 82.
- 31 [FIG.]: Frank Gehry, *Temporary Contemporary*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1984; in: Davis, *The Museum Transformed*, p. 147. Gehry reinigt de draagstructuur en het plafond, plaatst een reeks daklichten, vervangt de kantelpoorten door wanden gevuld met glas en staalplaten, introduceert een circulatieparcours aan de ingang, schildert de betonnen vloer en de wanden zilvergrijs, brengt de electriciteit en de loodgieterij in orde en installeert de nodige technische en sanitaire ruimtes.
- 32 Frank Gehry, zoals geciteerd in: Failing, *MOCA*, p. 107.
- 33 Russel, *MOCA Los Angeles*.
- 34 Viladas, *The Undecorated Shed*, p. 81.
- 35 Giovannini, *On Architecture*, p. 6.
- 36 Berelowitz, *The Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, p. 279; Green, *The Temporary Contemporary Museum*, p. 32.
- 37 Plagens, *Exemplary Contemporary*, p. 133.
- 38 Wilson, *Temporary Contemporary*.
- 39 MoCA. *Museum of Contemporary Art in Los Angeles*, p. 46. Het simultaan duiden van de gelijkenis en het onderscheid tussen beide ruimtes is echter veelbetekenend. Het duidt op de wijze waarop men in het discours over museumarchitectuur voortdurend het adjectief *loft-like* gebruikt voor zowat elk museum dat over uitgestrekte en open vloeroppervlakken beschikt, of het nu

MUSEUM

om een nieuwbouw dan wel om een verbouwing gaat. Zo beschrijft Douglas Davis (*The Museum Impossible*, p. 34) de Neue Nationalgalerie en het Temporary Contemporary als exponenten van het *Museum-as-Loft syndrome*: “an empty barn in which a perfectly neutral, unadorned space can be transformed by the artworks brought there.” Het Centre Pompidou op zijn beurt wordt niet enkel door de architecten Piano & Rogers (*Centre Georges Pompidou*, p. 90) bestempeld als “large open loft spaces,” een criticus als Kenneth Frampton (*Introduction*, p. 3) heeft het over de “open-ended loft space” van het Centre, terwijl Reyner Banham (*The Pompidolium*, p. 278) onverholen stelt: “it is a large simple loft building.”

- 40 Het begrip loft heeft sinds zijn ontwikkeling in het begin van de negentiende eeuw een grondige betekeniswijziging ondergaan. Waar het begrip oorspronkelijk sloeg op de onverdeelde verdiepingen van een pakhuis of industriegebouw, wordt het vandaag gebruikt voor zowat elke fabrieksruimte, loods of geconverteerd gebouw. Voor een definitie van de loft, zie o.m.: Fairbridge & Kowal, *Loft Living*, p. 16:

“technically, the term loft refers to one of the nonpartitioned upper floors of a warehouse or business building. Today the term is applied more broadly to any kind of factory space or warehouse – in fact, to recycled buildings of any size, shape, and structure, such as supermarkets, garages, and railway stations – and is certainly not restricted to upper floors.” Betsy Hunter Bradley (*The Works*, pp. 264–265) geeft een licht afwijkende definitie: “Industrial loft. A multistory building with relatively large, open floor areas – lofts – in which various types of light manufacturing operations are housed. The program of an industrial loft is to provide adequate light, ventilation, and materials handling devices for production areas as unobstructed as possible by columns and auxiliary functions, such as elevators. / Loft. Originally, any upper floor, especially the one under the roof. In the United States, the term came to mean any upper level without partitions or elaborate finish intended to be used for manufacturing or storage.”

- 41 Zo merkt men in Baumeister (*MoCA. Museum of Contemporary Art in Los*

MUSEUM

Angeles, p. 46) op hoe de ingevoegde tentoonstellingsarchitectuur in het Temporary Contemporary toelaat de werken rustig te bekijken: “Mit einfachsten Mitteln ist eine Ausstellungszone geschaffen worden, in der man sich auf die Kunstwerke konzentrieren kann.” Douglas Davis (*The Museum Transformed*, p. 146; 172) plaatst op zijn beurt het Temporary Contemporary in een positief en de Neue Nationalgalerie in een negatief daglicht: “(...) The beloved Temporary Contemporary (...) Gehry’s design indulges the wide-open spaces and generous day-light pouring in from the warehouses’ large overhead windows to display new and unconventional art. / (...) West Berlin’s New National Gallery. (...) a building universally admired as architecture and condemned as an exhibition space, since the intensity of light requires the erection of clumsy partitions.”

- 42 Alex Katz, zoals geciteerd in: Stephens (red.), *Building the New Museum*, p. 30.
43 Frank Gehry, zoals geciteerd in: Failing, *Los Angeles Gets a New Temple of Art*, p. 90.
44 [FIG.]: Arata Isozaki, *The Museum of Contemporary Art*,

Los Angeles, 1998, exterieur; in: Davis, *The Museum Transformed*, p. 75.

- 45 Greenberg, *The Los Angeles MOCA*, p. 37.
46 Davis, *The Museum Transformed*, p. 72; Frampton, *Arata Isozaki*, p. 45.
47 [FIG.]: Arata Isozaki, *The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles, 1998, interieur; in: Davis, *The Museum Transformed*, p. 74.
48 Monnier, *Interview with Arata Isozaki*, p. 94: “Pour un musée d’art contemporain, trois éléments seulement sont à prendre en considération: le premier est l’ambiance lumineuse, le second concerne les proportions des salles d’exposition, et le troisième est la circulation à l’intérieur des galeries. Nous accumulons les expériences en les parcourant. L’idée que j’ai essayé d’introduire dans le MOCA est que chaque pièce puisse être différente en terme de lumière, de proportion et de dimension. Ces différentes salles étant reliées ensemble, les gens peuvent vivre toutes sortes d’expériences en traversant diverses ambiances et des environnements différents.”
49 The Museum of Contemporary Art Los Angeles, *1986 Annual Report*, p. 3. Zie ook: Mary

- Jane Jacob, curator van het MOCA, zoals geciteerd in: Plagens, *Los Angeles*, p. 149: “With the new building and the old warehouse available we can do major definitive shows of the greats, of under-recognized artists, and of artists to be reassessed without pushing out the exhibited permanent collection.”
- 50 Plagens, *Los Angeles*, p. 146.
- 51 Greenberg, *The Los Angeles MOCA*, p. 37. Koshalek (Ibidem, p. 37) legt vervolgens uit hoe dit script zich verschilt: manifesteert in de twee onderscheiden gebouwen: “To get the relationship between the two buildings worked out, we had the first show in both buildings. We did roughly 1940 to the mid-sixties here, and the mid-sixties to the seventies and eighties at the Temporary Contemporary. So we did it by date in one show. But I think what we need is some time to work with both buildings and then we can start to understand how each building can relate to the other building and which show really is appropriate for this building and which show is appropriate for that building.”
- 52 Ibidem, p. 37.
- 53 Linker & Singerman (reds.), *Individuals*, p. 3.
- 54 Giovannini, *On Architecture*, p. 6.
- 55 Ibidem, p. 6.
- 56 Michael Heizer, zoals geciteerd in: Green, *The Temporary Contemporary Museum*, p. 32.
- 57 Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity*, p. 254.
- 58 Lowry, *Building the Future*, pp. 80–81; Muschamp, *Chez Muse*, p. 15.
- 59 Zukin, *Loft Living*, p. 2. Zie ook: Celant, *SoHo Art Lofts*. Sinds het begin van de jaren 1970 verschijnen regelmatig bijdragen in dag- en weekbladen over het verschijnsel van loft-living, waarin de loft wordt voorgesteld als dé nieuwe woonstijl voor de *urbane*. Zie o.m.: Dominis, *Long Live Loft Living*, 1970; Kron, *SoHo: the Most Exciting Place to Live in the City (Special SoHo Section)*, 1974. Voor een algemene analyse van de creatie van de loft-lifestyle, zie: Zukin, *The Creation of a ‘Loft Lifestyle’*.
- 60 De populariteit van de loft als toonbeeld van artistieke productie valt volgens Sharon Zukin (*Loft Living*, pp. 3–4) ook te relateren aan de hegemonie van New York in de naoorlogse kunstwereld.
- 61 [FIG.]: Ugo Mulas, *Robert Rauschenberg*, New York, 1964; in: Celant, *Ugo Mulas*, n.p.

- 62 Jeffrey Lew, zoals geciteerd in: Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop / 112 Greene Street*, p. viii.
- 63 Davis, *The Museum Transformed*, p. 177.
- 64 Newhouse, *Towards a New Museum*, p. 109. In het hoofdstuk *Alternative Spaces and two who look like them* start Newhouse met een korte beschrijving van enkele ‘echte’ *Alternative Spaces*, zoals 112 Greene Street of P.S.1, en haalt vervolgens het Temporary Contemporary van Frank Gehry aan als een betekenisvol precedent. Daarop stelt Newhouse verheugd vast dat er zich een nieuw fenomeen heeft ontwikkeld, met name “buildings for contemporary art with galleries designed to resemble renovated industrial architecture.” De voorbeelden die ze gebruikt zijn de uitbreiding van het Kunstmuseum Winterthur door Gigon & Guyer (1995) en het Museum of Contemporary Art in North Miami van Gwathmey Siegel (1996).
- 65 Davis, *The Museum Transformed*, p. 199. Montaner (*Museums for the New Century*, p. 90) bestempelt het op zijn beurt als ‘het academisme van het anti-museum.’ Het commentaar van een Member van de Board van het Museum of Modern Art in New York (zoals geciteerd in: Lynes, *Good Old Modern*, p. 433) is hiervoor tekenend: “I think if I were the Chairman of the Board, I would really make the Museum on 53rd Street an historical document of its time, and if members of the board wanted to play the museum game of the moment with contemporary art, I would get a loft space in SoHo and begin a completely new chapter in what might turn out to be questionable but lively museology for the future.”
- 66 Davidson & Fernández-Galiano, *Exquisite Corpse*, p. 42.
- 67 [FIG.]: Herzog & De Meuron, *Tate Modern*, Londen, 2000, atrium; in: Moore & Ryan (reds.), *Building Tate Modern*, p. 38.
- 68 Birnbaum, *Tate Show*, pp. 39–40.
- 69 [FIG.]: *Tate Modern*, Londen, 1994, voormalige turbinehal; in: Moore & Ryan (reds.), *Building Tate Modern*, p. 143. Met de realisatie van de Tate Modern kwam er een einde aan het langdurige schizofrene karakter van de oude Tate Gallery. In het gebouw aan de Millbank moest de collectie moderne kunst het gebouw

delen met de collectie Britse kunst. Bovendien kon wegens een tekort aan oppervlakte nooit meer dan twintig procent van de totale collectie worden getoond. Om aan deze situatie een einde te maken, werden er in de loop der jaren meerdere plannen gemaakt. Zo ontwierp onder meer James Stirling een uitbreidingsplan, waarvan in 1983 uiteindelijk alleen de Clore-Gallery werd gerealiseerd. Met de aanstelling van directeur Nicholas Serota kwam de uitbreidingsoperatie echter in een stroomversnelling. Serota liet het masterplan van Stirling voor de Tate Gallery afwegen tegen de noden op lange termijn en kwam zo tot de conclusie dat het terrein aan de Millbank gewoonweg te klein was. Daarop werd besloten de collectie in tweeën te delen: de collectie Britse kunst zou in het oude gebouw blijven, terwijl voor de collectie moderne kunst een nieuwe locatie zou worden gezocht in Londen. De Tate hanteerde echter reeds eerder een strategie van 'delocalisatie.' In het kader van de vroegere uitbreidingspolitiek opende de Tate Gallery in 1988 een afdeling in Liverpool (James Stirling & Michael Wilford) en

in 1993 een afdeling in St. Ives (Eldred Evans & David Shalev). Naar aanleiding van de opening van de nieuwe afdeling op de South Bank werd bovendien voor het totale Tate Gallery consortium een passende 'brand name' gekozen: Tate. Op een vergelijkbare wijze als 'Guggenheim,' fungeert 'Tate' nu als voorvoegsel voor de verschillende afdelingen, die werden herdoopt in *Tate Britain*, *Tate Modern*, *Tate Liverpool* en *Tate St. Ives*.

70 Voor de voorgeschiedenis van het project Tate Modern, zie o.m.: Sabbagh, *Power into Art*; Burdett, *Tate Gallery of Modern Art, Bankside, London*.

71 In de wedstrijdopgave plaatst Tate Modern zichzelf in de liga van de vier belangrijkste collecties voor moderne kunst in de wereld. Zie: Tate Gallery of Modern Art, *Competition to Select an Architect*, p. 2-3: "The present Tate Gallery holds one of the three or four most important collections of twentieth-century art in the world, comparable with those of the Museum of Modern Art, New York, the Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris and the Guggenheim Museum, New York."

72 Moore & Ryan (reds.), *Building Tate Modern*, pp. 8-9: "(...) it begins to dawn that Tate Modern's apparent self-effacement may be its cleverest and most radical move, the thing that sets it apart from every other large new art gallery in the world." Een van de basisredenen voor de keuze voor Bankside vormde echter het reusachtige volume dat de ruimte van de krachtcentrale bood, een volume dat economisch gezien in een nieuwbouw wellicht onmogelijk realiseerbaar was. Zie Davidson, *An Interview with Nicholas Serota and Richard Burdett*, p. 48.

73 Sudjic, *Modern Masters*, p. 24: "Of all the avalanche of new projects unleashed by the millennium lottery fund, Tate Modern looks like being one of the few unquestioned triumphs. It serves to redefine not just museum architecture, but the notion of the museum."

74 Searing, *The Brillo Box in the Warehouse*, p. 39.

75 Het bouwen van een museum als 'fabriek' werd aan het einde van de jaren 1960 meermaals gezien als een alternatief voor musea met een spraakmakende architectuur, zoals door Ada Louis Huxtable (*Architecture of Museums*, pp. 18-19) aange-

geven in een recensie van een tentoonstelling over museumarchitectuur in het MoMA in 1968: "It is a well known fact that most museum directors do not want architecture although the examples shown indicate that a good number of them get it. There is a perpetual tug of war between directors and architects with the director asking for a faceless and flexible space with all the specific character of a factory and the architect bent on producing an *objet d'art* that shoves the other art into the wings." Als een van de eerste voorbeelden kan het Museum of Contemporary Arts in Houston gelden, gebouwd in 1972, met de Nederlander Jan Van der Marck als directeur. Volgens Van der Marck (*Houston's 'Clean Machine'*, pp. 94-95) vormt het museum als fabriek de meest geëigende oplossing voor 'een museum dat geen museum wil zijn': "Most new museum buildings have veered away from the traditional with more rhetoric than truth. This building offers one good instance in which a courageous and imaginative departure from proven concepts has produced remarkable results. (...) the museumworld's first 'clean machine.' The result

MUSEUM

was a shell around a multi-purpose space equipped for the installation of the diverse forms and phenomena now current in the artworld. (...) The architect has created, quite intentionally, what he calls a 'minimal metal-block sculpture.' The thin, vertical strips of stainless steels covering the exterior are so reflective, and the points where the walls converge elude the eye's grasp so effectively, that in the harsh Texas sun the Contemporary Arts Museum performs a 'disappearing act' not unlike Robert Morris' mirrored cubes or David von Schlegel's polished tangents. This seems altogether appropriate for a museum that does not want to be a museum except in the most freewheeling way."

- 76 Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity*, p. 257.
- 77 Tate Gallery of Modern Art, *Competition to Select an Architect*, p. 2. Zoals Kitty Scott (*From Palaces to Powerhouses*) terecht aantoonde, lanceert de Tate Modern hier op uiterst subtiele wijze haar aanval op nieuwbouwmusea. Door de uitleg over en de voorbeelden van de eventueel werkbare en succesvolle nieuwbouwmusea uiterst summier te houden en

onmiddellijk over te gaan tot de verantwoording van de reconversiestrategie, weet het haar keuze voor de Bankside Power Station direct te legitimeren. Daarbij weigert het te onderkennen dat er ook succesvolle en werkbare nieuwe musea bestaan. De Tate beroept zich rechtstreeks op de mening van levende kunstenaars en bouwt op die manier handig een polaire tegenstelling op, die haar keuze voor Bankside enkel kracht bijzet. Opmerkelijk is tevens dat het Guggenheim New York van Frank Lloyd Wright niet in de lijst van musea wordt opgenomen, aangezien dit gebouw net kan gelden als het paradigma van de architecturale sculptuur. Ook aan het Guggenheim Bilbao, dat bij de uitschrijving van de wedstrijd in 1994 reeds in de steigers staat, wordt niet gerefereerd.

78 Ibidem, p. 2. Volgens Nicholas Serota (zoals geciteerd in: Birnbaum, *Tate Show*, p. 39) bood de uitkomst van de rondvraag vertrouwen in de gemaakte keuze: "Extensive research and a questionnaire sent out to a large number of artists all over the world asking in what kinds of spaces they prefer to exhibit made it clear that

MUSEUM

the most popular spaces for art are quite frequently industrial conversions. (...) That gave us confidence in our choice of the Bankside Power Station."

- 79 Ibidem, p. 2
- 80 Ibidem, p. 25.
- 81 Ibidem, p. 25.
- 82 Serota, *The New Tate Gallery of Modern Art*, p. 13. Voor een algemeen inzicht in de curatorische ideeën van Serota, zie de Herbert Read Lecture *Experience or Interpretation*, zoals gepubliceerd in 1997.
- 83 Davidson, *An Interview with Nicholas Serota and Richard Burdett*, p. 35: "I certainly wanted an architect who would respond to the existence of the power station and who would take on some of its history and weave that in some way into his or her construct about the building rather than simply regard it as an empty box of bricks that could just be filled up." Naast Serota neemt ook Richard Burdett, architect en adviseur van de architectuurwedstrijd, aan het interview deel.
- 84 Ibidem, p. 39. Deze argumentatie wordt bij de oplevering van Tate Modern nog versterkt. Zie: Moore & Ryan (reds.), *Building Tate Modern*, pp. 8-9: "By re-using the imposing power station, the Tate

and their architects bypass the need to create the memorable, signature form that is deemed essential in every other modern art gallery. They simply borrow it from the old building, with adaptations. The tactic also allows them the luxury of the power station's former turbine hall, a colossal and, indeed, spectacular space which could never be achievable in a brand new building. In Tate Modern there will not be the nagging, ever-present voice of the celebrated architect, nor the uneasy, synthetic feeling that comes from inhabiting the work of a single imagination. The architects, freed from the obligation to make grand gestures, can address more subtle and complex matters, and create a more nuanced, intricate relationship between the fabric of the building and the life that goes on in and around it."

85 Ibidem, p. 48. Waar Serota het Centre Pompidou in het interview niet vernoemt, maar het veeleer als een stilzwijgende referentie hanteert, schuift hij het gebouw in de tekst in *Casabella (The New Tate Gallery of Modern Art)*, p. 14) wel naar voren als paradigma van het ijle karakter van flexibele musea: "(...) the Pompidou Centre (Piano

MUSEUM

- & Rogers) [is] a hangar space [that] lends itself to sub-division and the promise of flexibility, but accordingly generates no sense of permanence.”
- 86 Ibidem, pp. 43-45.
- 87 Ibidem, pp. 45-47. Dat industriële ruimtes ‘sympathiekere en meer inspirerende’ ruimtes zouden vormen voor het tentoonstellen van hedendaagse kunst, wordt ook in de receptie van de Tate Modern herhaald. Zie o.m.: Moore & Ryan (reds.), *Building Tate Modern*, pp. 17-18: “The choice of an existing building undoubtedly had political advantages, as it bypassed the destructive rows that affect large new buildings in London, but the choice of the power station was never an exercise in industrial archaeology. It was driven more by the view, ascertained by the Tate through its discussions with artists and curators, that adapted industrial spaces made more sympathetic and inspiring spaces for exhibiting art than purpose-built new ones.”
- 88 Tate Gallery of Modern Art, *Competition to Select an Architect*, pp. 2-3.
- 89 Ibidem, pp. 2-3.
- 90 Lamoureux, *The Museum Flat*, p. 122. Binnen dit kader moeten ook de verschillende extra-muros tentoonstellingen van de jaren 1980 en 1990 worden gezien. Het museum wil er niet van worden verdacht achter de nieuwe kunstvormen aan te lopen en verzint daarom een antwoord op de massale museumvlucht. Het museum wil met name ook zelf ver trekken. Het zet deze wens om in een nieuw tentoonstellingsconcept: de extra-muros tentoonstelling, waarvan *Chambres d’Amis* (Gent, 1986) of de *Skulptur Projekte* in Münster vroege exponenten zijn. Bij deze ondernemingen wordt de strategie van de *site-specificity* door het museum gerecupereerd, toegeëigend en geformaliseerd tot de vraag aan kunstenaars om ‘samen’ het gebouw te verlaten. Voor een analyse van het fenomeen van de extra-muros tentoonstellingen, zie o.m.: Davidts, *Het museum buiten spel gezet*.
- 91 Wall, *Gordon Matta-Clark’s Building Dissections*, p. 43.
- 92 Zoals Pamela M. Lee (*Object to Be Destroyed*, p. 90) terecht aangeeft, werd SoHo in die tijd zelfs beschouwd als een sloppenwijk, een *slum*.
- 93 Foster, *Illuminated Structure, Embodied Space*, p. 184.
- 94 Jene Highstein, zoals geciteerd in: Apple & Delahoyd (reds.),

MUSEUM

- Alternatives in Retrospect*, p. 43. Jene Highstein refereert hier aan de tentoonstelling *Six Sculptors – 7,000 Square Feet* in 1972 in 10 Bleecker Street, georganiseerd door The Institute for Art & Urban Resources. Deelnemers waren Cecile Abish, Bill Bollinger, Peter Gourfain, Robert Grosvenor, Jene Highstein en Richard Nonas. De tentoonstelling liep van 10 tot 24 juli 1972. Over de ruimte van 112 Greene Street doet Highstein (Ibidem, p. 37) een gelijkwaardige uitspraak: “It was the funkiest place in the world – so beautiful and impossible at the same time. The floor was terrible, but the space itself was so strong that whatever went on there had to be at least that strong to work. Some very powerful things happened in that space.”
- 95 Heiss (red.), *Rooms P.S. 1*, p. 3.
- 96 Bekaert, *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, p. 67.
- 97 O’Doherty, *Inside the White Cube*, p. 15.
- 98 Bekaert, *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, p. 67.
- 99 Ibidem, p. 67.
- 100 Ibidem, p. 68.
- 101 Ibidem, p. 65.
- 102 Adorno, *Valéry Proust Museum*, p. 139.

MUSEUM

MUSEUM

besluit

MUSEUM ...

On joue ici jusqu'à la fin du monde.

— Marcel Broodthaers¹

In 1995 eindigen de Zwitserse architecten Herzog & de Meuron als laureaten van de architectuurwedstrijd voor Tate Modern.² Hun ontwerp krijgt de voorkeur omwille van de *low-key* benadering, de strategische aanpak van het bestaande gebouw en de eenvoud van het parcours.³ In werkelijkheid is die eenvoud uitgedraaid op een vorm van bedrieglijke simplicité. Het project van Herzog & de Meuron geeft immers de illusie dat het iets heeft gedaan met het bestaande gebouw. De enige plaats in Tate Modern waar de industriële structuur tot haar recht komt, is de reusachtige entreehal.⁴ In deze ruimte wordt de grandeur van de constructie ten volle getoond. Paradoxaal genoeg wordt hiermee het industriële karakter van het gebouw aangewend in die ruimte waarin het representatiegehalte en het spektakelkarakter van veel nieuwe musea het hoogste zijn. De ruimtes waarin de reconversiegedachte het meest zou kunnen renderen, met name de tentoonstellingsruimtes, zijn volledig nieuw.⁵ Dat wekt echter weinig verwondering aangezien de schaal van de Bankside Power Station op geen enkele manier correspondeerde met de schaal van een tentoonstellingsruimte. De beschikbare industriële structuur was niet meer dan een reusachtige envelop, bestaande uit een stalen skelet van drie kolossale traveeën omgeven door een baksteenschil.⁶ Het interieur van de krachtcentrale was van een dergelijke schaal dat er in eerste instantie gewoonweg geen architectuur op schaal van een tentoonstellingsruimte te hergebruiken viel. Elke architectuur – of tentoonstellingsruimte – moest sowieso worden ingevoegd. En dat is precies wat Herzog & de Meuron hebben gedaan. Ze vulden de travee naast de entreehal netjes tot aan het dak met een nieuwe structuur van tentoonstellingsruimtes. Het nieuwe staalskelet dat dit alles draagt, staat precies

MUSEUM

achter de bestaande staalkolommen. Het is niet duidelijk waar de nieuwe interventie start, waar het bestaande gebouw eindigt of waar beide met elkaar in contact komen. Herzog & de Meuron laten beide naadloos in elkaar overgaan. In het interieur van de tentoonstellingsruimtes komt het industriële karakter van de oude krachtcentrale trouwens nergens nog aan de oppervlakte.⁷ De tentoonstellingsruimtes zijn stuk voor stuk geraffineerde *white cubes* waarin, om de industriële voorgeschiedenis van het gebouw alsnog te evoceren, een ruw parket werd gelegd en een – nota bene door Herzog & de Meuron ontworpen – industrieel ogend ventilatiooster.⁸ Het *purpose-built museum* dat men met de reconversie van een krachtcentrale wilde vermijden, is vakkundig in een oude mantel geschoven. Na de opening van het museum geeft Serota trouwens toe dat de architecten Herzog & de Meuron gewoonweg spiksplinternieuwe tentoonstellingsruimtes hebben ontworpen.: “(...) yet we’ve completely new, architect-designed exhibition spaces.”⁹

In Tate Modern heeft men het theoretische potentieel van architectuur binnen de historische artistieke reconversie miskend. In vergelijking met de aseptische ruimtes van galleries en musea leverde de bezetting van industriële panden of lofts – maar ook van andere bestaande panden – een context waarbinnen de kunst niet louter zichzelf kon zijn, maar waar ze resoluut met haar tentoonstellingskader werd geconfronteerd. De architectuur van deze panden stond er nu eenmaal, ze deed geen moeite – én ze werd ook niet gevraagd – om te pretenderen alsof ze er niet was. Er moest simpelweg met deze context gewerkt worden. Het wekt dan ook verwondering dat Tate de architecten de opdracht gaf om een ‘afzijdige’ architectuur af te leveren. Tate Modern beschikt ontegensprekelijk over kwalitatieve en aangename tentoonstellingsruimtes, die stuk voor stuk mooie proporties en een verbluffende afwerking bezitten. Maar ze zijn van een architectuur die zelden dwarsligt en weinig concrete uitdagingen biedt aan de kunst.¹⁰ Volgens Serota werd immers gezocht naar een ‘kunstvriendelijke’ combinatie tussen karakter en afzijdig-

MUSEUM

heid: “There was a wish to create a series of rooms in which each would have a definite character but once hung with art it would be the art that came to the fore.”¹¹ De belangstelling van kunstenaars voor industriële ruimtes of andere bestaande panden berustte echter op het feit dat deze ruimtes juist *niet* ‘voor de kunst’ waren gemaakt. De structurele confrontatie met de ruimte wordt in Tate Modern vervalst tot een vredig treffen op maat van de kunst.

In Tate Modern is de architect niet afwezig, alleen heeft hij zijn ingreep in een bast gehuld die het overschaalde en gemonumentaliseerde beeld van de kunstenaarsstudio oproept. Het paradigma van artistieke productie is slechts een simulacrum waar de bezoeker, net zoals bij het Centre Pompidou, alleen aan de buitenkant en in de monumentale inkomhal tegenaan kijkt. Het specifieke aan Tate Modern is dat er geen enkele poging meer is gedaan om de idee van productiviteit en flexibiliteit in een architecturale structuur te vertalen. Geen spoor van de isotrope vlakke van Beaubourg of van de mobiele tentoonstellingswanden van het Temporary Contemporary. Tate Modern vertaalt de idee van productie uitsluitend in een iconische architectuur. Het rauwe karakter van de fabriekshal is slechts het abstracte teken van een productiviteit die zich nergens nog waarmaakt. In die zin is het misschien toch passend dat Tate Modern zich een relict van het postindustriële tijdperk heeft toegeëigend. Het is waarlijk een museum van een tijd waarin de productie tot beeld is verward.

Hiermee wil ik niet beweren dat het huisvesten van musea in industriële ruimtes of bestaande panden niet valabel is. De indrukwekkende tentoonstellingen in plekken als de Hallen für Neue Kunst in Schaffhausen, de Stichting De Pont in Tilburg of de Sammlung Hauser & Wirth in Sankt-Gallen bewijzen dat collecties vaak bijzonder goed tot hun recht komen in dergelijke ruimtes. Het probleem van Tate Modern ligt niet zozeer bij het ontwerp van Herzog & de Meuron maar bij de institutionele legitimatie van het globale project. De strategie van reconversie wordt pas problematisch als ze

MUSEUM

wordt ingezet tégen de keuze voor nieuwe architectuur, en dit op basis van artistieke voorkeur. Deze argumentatie berust op de misvattingen dat het museum zichzelf kan gedragen als een ‘gepaste’ plaats van artistieke productie, dat het zich daartoe moet spiegelen aan de ruimte die in de laatste decennia is uitgegroeid tot een paradigma van die artistieke productie en dat deze operatie kan worden volbracht door musea letterlijk in dat type ruimte te huisvesten. Deze misvattingen vallen te herleiden tot drie oorzaken: ten eerste een structureel gebrek aan zelfkennis van het museum en een chronische verloocheining van haar rol als institutionele plaats van de openbaarheid van de kunst, ten tweede een gebrekkige analyse van de rol en de betekenis van architectuur in de artistieke productie en in het artistieke begrip van openbaarheid en ten derde een schromelijke onderschatting van de potenties van architectuur, en dan zeker ‘nieuwe’ architectuur, in de aanmaak van die institutionele plaats.

Het idee dat architectuur het fantasma van de tentoonstelling als *work-in-progress* moet beantwoorden, culmineerde in 2002 nog in de verbouwing van het Parijse Palais de Tokyo, de vroegere thuisbasis van het Musée National d’Art Moderne, tot een centrum voor hedendaagse kunst. Zinspelend op de dubbele betekenis van het Franse woord *friche* – braakland en kraakpand – opteerden de architecten Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal samen met de verantwoordelijken Jérôme Sans en Nicholas Bourriaud voor een verbouwing waarbij entropie zorgvuldig als beeld werd gecultiveerd. Voor het programma van *site de création contemporaine* achtte men een ‘afgewerkte’ verbouwing ongepast. Onder het voorwendsel van pragmatisme en goedkope restauratie heeft men grote inspanningen gedaan om het statische tentoonstellingspaleis de *look* van een kraakpand aan te meten: een veredelde versie van het Hotel Palenque van Smithson. Stellingen, nadarhekken en uitstekende wapeningsstaven suggereren tot op vandaag dat de plek in een voortdurende staat van werf verkeert, wat zowel de kunstenaar als de bezoeker tot creatie moet aanzetten.

MUSEUM

Dit boek kan worden gelezen als één lang pleidooi om via architectuur tot een beter begrip van het museum te komen. De boutade dat musea ‘voor de kunst’ dienen te worden gebouwd, verradt immers evenveel over de taak die het museum aan zichzelf toeschrijft als over de rol die het daarbij aan architectuur schenkt. Het museum is geen plaats waar de kunst thuiskomt, maar een plaats waar ze in het openbaar op haar bestaansrecht wordt aangesproken. In het museum vindt de artistieke productie – die zich vandaag zowat overal kan afspelen – geen ‘natuurlijke’ plaats, maar een platform waar zij haar resultaten *publiek* kan maken. Het fantasma van het museum als werkplaats gaat voorbij aan de onvermijdelijke conditie dat kunstwerken, zodra ze in het museum worden gepresenteerd, een ‘externe’ productie ondergaan: die van het publieke. Het publiek karakter van kunst valt samen met een bewerking die op kunstwerken wordt uitgevoerd en die inhoudt dat kunstwerken hun plaats verlaten en onvoorspelbaar *elders* terecht komen. Het museum levert de scène die kunstwerken toelaat om een ander leven te leiden dan het ‘authentieke’ moment van hun productie en om *elders* aan betekenis te winnen. Het baat dan ook niet architectuur in te roepen om kunstwerken alsnog in het museum een beloftevol leven te laten leiden. De belofte van dat leven ligt niet in het museum, maar in de tentoonstelling die dat museum hen garandeert. Het museum maakt kunstwerken los uit de realiteit waarin ze zijn ontstaan, om ze ontwricht terug aan die realiteit op te voeren. De taak van architectuur ligt niet in het recreëren van die plaats van oorsprong, maar in het betekenis verlenen aan de plaats van opvoering.

In plaats van architectuur in te roepen om de voortdurende drang tot zelfopheffing van musea te ensceneren, kan architectuur een belangrijke rol spelen in het aanvaarden van de hoedanigheid van die musea. De traditionele handelingen van het bewaren, bestuderen en presenteren van kunstwerken zijn vandaag allesbehalve gedateerd. Thans lopen de hedendaagse artistieke en culturele productie eens te meer het gevaar met het slib van de samenleving weg te spoelen.

De huidige samenleving is niet meer globaal statisch en traag evoluerend zoals in de negentiende eeuw, maar bijna geheel gecommmercialiseerd, vluchtig en mediatic gecodeerd. Musea zijn van primordiaal belang in de aanmaak van het geheugen van een gemeenschap wier geheugencapaciteit steeds meer door korte-termijnprogramma's in beslag wordt genomen.¹² Ze vormen de aangewezen plekken om de huidige situatie van culturele inflatie vanaf de zijlijn gade te slaan en met de nodige tijds marge na te gaan wat alsnog de moeite loont om bij te houden. Als kunst vandaag een van de weinige plaatsen in onze cultuur is waar tamelijk vrij kan worden gewerkt op de betekenissen waarvan deze samenleving leeft, dan vormen musea de uitgelezen plekken om het gesprek dat de kunst is in alle ernst en in het openbaar te voeren.¹³ Dat gesprek heeft steeds met keuzes te maken en over die keuzes kan en moet worden gesproken en van mening worden verschild. Op grond van hun statuut als 'publieke ruimte' kunnen musea nooit een vorm van consensus bereiken, maar zijn ze gedoemd als plaatsen van kritische dissensus te fungeren. Musea zijn plaatsen waar kunst ter discussie staat en waar er over het 'publieke' van de kunst voortdurend wordt onderhandeld.¹⁴ Op de vooravond van de opening van het Centre Pompidou stelde Gilbert Lascaux voor om het museum te beschouwen als een zet in een schaakspel: "Peut-être faut-il accepter que le musée soit un échec, un échec indispensable, un échec volontaire et qui se définirait comme tel, qui se voudrait tel."¹⁵ Dat kunstwerken in musea vaak allesbehalve de ideale condities vinden om te verschijnen, belet niet dat ze zonder die musea weinig overlevingskansen hebben: "Sans les musées, les œuvres cessent d'être visible. Elles disparaissent. Elles sont détruites."¹⁶ Het museum is een ongelukkig maar beloftevol compromis: "Il nous montre les œuvres de manière dont il ne faut pas les voir. Il nous oblige à les imaginer ailleurs, là où nous ne pourrions pas les rencontrer."¹⁷

Op dit punt tekent zich een belangrijke rol af voor architectuur. Architectuur levert het kader waarbinnen musea concrete 'zetten' kunnen doen in het brede en nevelige veld van

de cultuurproductie. Als het museum een van de plaatsen van het gesprek van de kunst is, dan kan architectuur bijdragen aan de wijze waarop dat gesprek op deze of gene plaats gestalte krijgt. Architectuur kan aan dat gesprek niet deelnemen, niet de onvoorspelbaarheid ervan anticiperen noch ervoor zorgen dat het vlot of probleemloos verloopt. Architectuur kan alleen de mogelijkheid creëren dat het op een betekenisvolle manier kan worden gevoerd. Ze kan mediëren in het gesprek, het van concrete parameters voorzien. En het is aan de musea om haar in het gesprek toe te laten. Maar dat vergt moed, zoals Stephen E. Weil laconiek opmerkte: "Courage is rarely an institutional quality."¹⁸ Misschien had Marcel Broodthaers wel gelijk toen hij het museum vergeleek met een eeuwig speelparadijs. Maar zelfs dat sluit architectuur niet uit. Ook een spel heeft regels en grenzen nodig.

MUSEUM

- 1 Broodthaers, *Lettre Ouverte*, p. 250.
- 2 De andere deelnemers van de laatste ronde van de wedstrijd waren Renzo Piano, Tadao Ando, Rafael Moneo, Rem Koolhaas en David Chipperfield.
- 3 Burdett, *Tate Gallery of Modern Art, Bankside, Londen*, p. 11.
- 4 In de toekomst is men wel van plan de twee cirkelvormige ruimtes achter het complex ook tot tentoonstellingsruimten om te vormen, zie: Ryan, *Transformation*, p. 23.
- 5 [FIG.]: Herzog & De Meuron, *Tate Modern*, Londen, schaalmodel (1/1) van deur en belichting tentoonstellingsruimte; in: Moore & Ryan (reds.), *Building Tate Modern*, p. 165.
- 6 [FIG.]: *Tate Modern*, Londen, ontmantelde turbinehal; in: Moore & Ryan (reds.), *Building Tate Modern*, p. 200.
- 7 [FIG.]: Herzog & De Meuron, *Tate Modern*, Londen, 2000, tentoonstellingsruimte op de derde verdieping; in: Blazwick & Wilson (reds.), *Tate Modern*, p. 20.
- 8 *Conversation. Nicholas Serota, Jacques Herzog, Rowan Moore*, p. 43: “[they] designed a cast iron grille that was a response to the fact that this was originally an industrial building.”
- 9 Ibidem, p. 55.
- 10 Volgens Jacques Herzog (Ibidem, p. 42) werd bij de architectonische inrichting van de tentoonstellingsruimtes gestreefd naar een middenweg tussen het specifieke en het generieke: “I truly think that these are among the most beautiful galleries in the world. It was the most difficult thing to make the galleries very sober, very neutral, very simple, very clear and at the same time to avoid the boring minimalism which is all too perfect.”
- 11 Ibidem, p. 42.
- 12 Van Winkel, *Moderne Leegte*, p. 9.
- 13 Verschaffel, *Editoriaal*, p. 1.
- 14 Keenan, *No Ends in Sight*, p. 29.
- 15 Lascaux, *Le musée comme échec indispensable*, p. 60.
- 16 Ibidem, p. 60.
- 17 Ibidem, p. 60. Voor een bespreking van het museum als compromis, zie ook: Rubin, ‘Het begrip museum is niet onbepikt rekbaar’, p. 315.
- 18 Weil, *Cabinet of Curiosities*, pp. xiv.

MUSEUM

MUSEUM

MUSEUM

bibliografie

- ACCONCI, Vito. *Room Piece, Gain Ground Gallery, New York. Three Weekends; January 1970*, in: *Avalanche*, nr. 6 / Fall, 1972, p. 16.
- ADORNO, Theodor W. *Valéry Proust Museum*, in: Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1955, pp. 215-131.
- ALBERRO, Alexander. *The Turn of the Screw. Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition*, in: *October*, nr. 80, 1997, pp. 57-84.
- ALLFORD, David (red.). *Cedric Price. Works II*, London, Architectural Association, 1984.
- ALLOWAY, Lawrence. *Robert Smithson's Development*, in: *Artforum* XI, nr. 3 / November, 1972, pp. 52-61.
- . *SoHo As Bohemia*, in: René Block (red.), *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, Berlin, Akademie der Künste / Berliner Festwochen, 1976, pp. 143-149.
- . *Women's Art in the '70s*, in: *Art in America* 64, nr. 3 / May-June, 1976, pp. 64-72.
- . *100 Studios*, in: Gloria Klein (red.), *10 Downtown 10 Years*, Washington / New York, National Endowment for the Arts / 112 Workshop, Inc. / The Institute for Art and Urban Resources, 1978, pp. 3-7.
- . *Sites / Nonsites*, in: Robert Hobbs (red.), *Robert Smithson. Sculpture*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1981, pp. 41-45.
- ALTSHULER, Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, New York, Abrams, 1994.
- AMMANN, Jean-Christophe (red.). *Räume für Kunst. Europäische Museumsarchitektur der Gegenwart*, Hannover, Kestner, 1993.
- ANDERSON, Alexandra & ARCHER, B. J. *Anderson & Archer's SoHo. The Essential Guide to Art and Life in Lower Manhattan*, New York, Simon & Schuster, 1979.
- ANDRE, Carl. *FORM -> STRUCTURE -> PLACE*, in: *Arts Magazine* 43, nr. 7 / May, 1969, pp. 24-25.
- APPLE, Jacki & DELAHOYD, Mary (reds.). *Alternatives in Retrospect. An Historical Overview 1969-1975*, New York, The New Museum, 1981.

- ARMSTRONG, Richard. *Interviews* (Keith Sonnier; Tina Girouard), in: Diserens, Corinne (red.), *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992, pp. 333-346.
- ARNHEIM, Rudolf. *Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1971.
- AULENTI, Gae & CASTIGLIONI, Piero. *Sistemazione del Musée National d'Art Moderne al Centre Georges Pompidou*, in: *Lotus International*, nr. 53, 1987, pp. 98-107.
- AULT, Julie (red.). *Cultural Economies. Histories from the Alternative Arts Movement*, NYC., New York / Valencia, The Drawing Center / REAL LIFE Magazine, 1996.
- . *Alternative Art New York, 1965-1985. A Cultural Book for the Social Text Collective*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 2002.
- BAETENS, Jan & PIL, Lut (reds.). *Kunst in de publieke ruimte*, Symbolae Facultatis litterarum Lovaniensis. Series A, nr. 13, Universitaire pers, Leuven, 1998.
- BAKER, Kenneth. *Minimalism. An Art of Circumstance*, New York, Abbeville, 1988.
- BANHAM, Reyner. *Megastructures. Urban Futures of the Recent of Past*, London / New York, Thames and Hudson / Harper & Row, 1977.
- . *The Pompidolium*, in: *Architectural Review*, nr. 963 / May, 1977, pp. 277-278.
- . *A Critic Writes. Essays by Reyner Banham / Selected by Mary Banham, Paul Barker, Lyall Sutherland and Cedric Price*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- . *People's Palaces*, in: ibidem, pp. 105-108.
- BARKER, Emma (red.). *Contemporary Cultures of Display*, New Haven, Yale University Press, 1999.
- BARTHELMLESS, Stephan. *Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur. Die Bauaufgabe des Museums im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne*, München, TUDUV Verlag, 1988.
- BASELITZ, Georg. *Vier Wände und Oberlicht oder besser kein Bild an die Wand*, in: Edelbert Köb (red.), *Museum Architecture. Texts and Projects by Artists / Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*, Bregenz, Kunsthaus

- Bregenz, 2000, pp. 11-14. [Voor een nederlandse vertaling, zie: Georg Baselitz, *Vier wanden en bovenlicht of beter geen werk aan de wand*, in: Cornelis van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, Rotterdam, Uitgeverij 010, 1989, pp. 140-144.]
- BASSO PERESSUT, Luca. *Musées. Architectures 1990-2000*, Milan, Actes Sud/Motta, 1999.
- BÄTSCHMANN, Oskar. *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1997.
- BATTCKOCK, Gregory. *10 Downtown. Open studios in Lower New York*, in: *Arts Magazine* 42, nr. 6 / April, 1968, pp. 18-19.
- . *10 Downtown*, in: *Arts Magazine* 43, nr. 6 / April, 1969, pp. 23.
- . *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley (Calif.), University of California Press, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Éditions Galilée, 1977.
- BAUMGARTEN, Lothar & NIKKELS, Walter. *De betekenis van het museum voor de kunstenaar*, in: Cornelis van de Ven & Bob Martens (reds.), *Museumarchitectuur*, Rotterdam, 010, 1989, pp. 79-87.
- BAZIN, Germain. *The Museum Age*, New York, Universal Press, 1967.
- BEAR, Liza. *Gordon Matta-Clark ... Splitting (1974)*, in: Corinne Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992, pp. 374-377.
- BEER, Evelyn & LEEUW, Riet de (reds.). *L'Exposition Imaginaire. The Art of Exhibiting in the Eighties / De kunst van het tentoonstellen in de jaren tachtig*, 's-Gravenhage, SDU: Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989.
- BEKAERT, Geert. *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, in: Cornelis van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, Rotterdam, 010, 1989, pp. 56-68.
- BENEDIKT, Michael. *Sculpture as Architecture. New York Letter, 1966-67*, in: Gregory Battcock (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley (Calif.), University of California Press, 1995, pp. 61-91.
- BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London / New York, Routledge, 1995.
- BERELOWITZ, Jo-Anne. *From the Body of the Prince to Mickey Mouse*, in: *Oxford Art Journal* 13, nr. 2, 1990, pp. 70-84.

MUSEUM

- . *The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. An Account of Collaboration Between Artists, Trustees and an Architect*, in: Marcia Pointon (red.), *Art Apart. Art Institutions and Ideology across England and North America*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1994, pp. 267-284.
- BERGER, Maurice. *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism and the 1960s*, New York, Harper & Row Publishers, 1989.
- BERGVELT, Ellinoor (red.). *Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*, Heerlen, Open Universiteit Heerlen, 1998.
- BEX, Florent (red.). *Gordon Matta-Clark*, Antwerpen, ICC Internationaal Cultureel Centrum, 1977.
- BIRNBAUM, Daniel. *Tate Show. Daniel Birnbaum on Tate Modern*, in: *Artforum* 38, nr. 8 / April, 2000, pp. 39-40.
- BLASER, Werner. *Mies van der Rohe. The Art of Structure / Die Kunst der Struktur*, Basel / Boston / Berlin, Birkhäuser, 1993.
- BLAZWICK, Iwona & WILSON, James Wilson (reds.). *Tate Modern. The Handbook*, London, Tate Gallery Publishing Limited, 2000.
- BLISTÈNE, Bernard, GINGERAS, Alison & LEBON, Laurent (reds.). *Daniel Buren. Mot à mot*, Paris, Centre Pompidou / Editions Xavier Barral / Editions de La Martinière, 2002.
- BLOCK, René (red.). *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, Berlin, Akademie der Künste / Berliner Festwochen, 1976.
- . *Square Map SoHo*, in: ibidem, pp. 7-33.
- BLOK, Cor & DE LEEUW, Riet (reds.). *De kunst van het tentoonstellen. De presentatie van beeldende kunst in Nederland van 1800 tot heden*, Amsterdam, Meulenhoff, 1991.
- BLOTKAMP, Carel (red.). *Museum in $\dot{z}$ Motion? The Modern Art Museum at Issue / Museum in $\dot{z}$ Beweging? Het Museum voor Moderne Kunst ter Diskussie*, 's-Gravenhage, Govt. Pub. Office, 1979.
- BOIS, Yve-Alain. *Exposition. Esthétique de la distraction, espace de démonstration*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 29 / Automne, 1989, pp. 57-79.
- BORJA-VILLEL, Manuel J., Hanhardt, John G. & Keenan, Thomas (reds.). *The End(s) of the Museum / Els Límits des Museu*, Barcelona, Fundació Antonio Tàpies, 1995.
- BOTTI, Gilberto. *Gae Aulenti. Architecture and Museography*, in:

MUSEUM

- Lotus International*, nr. 53, 1987, pp. 56-85.
- BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. *L'Amour de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.
- BOURDON, David. *The Razed Sites of Carl Andre (1966)*, in: Gregory Battcock (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley (Calif.), University of California Press, 1995, pp. 103-108.
- . *Art: Robert Morris: II*, in: *Village Voice*, March 18, 1965, p. 11.
- BOYM, Per (red.). *Robert Smithson Retrospective. Works 1955-1973*, Oslo / Stockholm / Ishoj, The National Museum of Contemporary Art; Oslo / Moderna Museet; Stockholm / The Arken Museum of Modern Art; Ishoj, 1999.
- BRADLEY, Betsy Hunter. *The Works. The Industrial Architecture of the United States*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1999.
- BRAWNE, Michael. *Neue Museen. Planung und Einrichtung*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1965.
- . *The New Museum. Architecture and Display*, New York, Praeger, 1966.
- . *The Museum Interior. Temporary and Permanent Display Techniques*, New York, Architectural Book Pub. Co., 1982.
- . *Museums. Mirrors of their Time*, in: *Architectural Review* 175, nr. 1044, 1984, pp. 17-19.
- . *Das neue Museum und seine Einrichtung*, Hatje, Stuttgart, 1982.
- . *Park, Pavilions and Art*, in: Axel Menges, Jörgen Bo, Vilhelm Wohlert. *Louisiana Museum, Humlebaek*, Tübingen, Wasmuth, 1993, pp. 6-11.
- BRENTANO, Robyn & SAVITT, Mark (reds.). *112 Workshop / 112 Greene Street. History, Artists & Artworks*, New York, New York University Press, 1981.
- BRONSON, A. A. & GALE, Peggy (reds.). *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983.
- BROODTHAERS, Marcel. *Lettre Ouverte, Paleis voor Schone Kunsten (Brussel), 7 juni 1968*, geadresseerd "A mes Amis," zoals afgedrukt in Carel Blotkamp (red.), *Museum in $\dot{z}$ Motion? The Modern Art Museum at Issue / Museum in $\dot{z}$ Beweging? Het Museum voor Moderne Kunst ter Diskussie*, 's-Gravenhage, Govt. Pub. Office, 1979, p. 249.
- BROUWER, Marianne. *Blotleggen. Gordon Matta-Clark en de taal van architectuur / Laying Bare. Gordon Matta-*

- Clark and the Language of Architecture, in: *Archis*, nr. 4 / avril, 1993, pp. 54-65.
- . *To Be Saved is Passé*. Robert Smithson and the Entropy of Modernism, in: *Archis*, nr. 6 / juni, 1994, pp. 52-61.
- BRUNELLE, Al. *The Great Divide*. 'Anarchitecture' by Matta-Clark, in: *Art in America* 62, nr. 5 / September-October, 1974, pp. 92-93.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (red.). *Michael Asher. Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, Halifax, Nova Scotia / Los Angeles, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design / The Museum of Contemporary Art Los Angeles, 1983.
- . *Beuys. The Twilight of the Idol – Preliminary Notes for a Critique*, in: *Artforum* 18, nr. 5 / January, 1980, pp. 35-43.
- . *Conceptual Art 1962-1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in: *October*, nr. 55, 1990, pp. 105-43.
- . (red.), *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000.
- . *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*, in: *ibidem*, pp. 1-39.
- . *The Museum and the Monument*. Daniel Buren's *Les Couleurs / les Formes*, in: *ibidem*, pp. 119-139.
- . *The museum today and tomorrow*, in: *Quaderns*, nr. 2, 1989, pp. 81-94.
- BURDETT, Richard. *Tate Gallery of Modern Art, Bankside, London. Story of a Project*, in: *Casabella* 62, nr. 661, 1998, pp. 8-12.
- BUREN, Daniel & BEAR, Liza, *Kunst bleibt Politik*, in: *Avalanche*, December 1974, p. 18.
- BUREN, Daniel & POINSOT, Jean-Marc (reds.). *Daniel Buren. Les Ecrits (1965-1990). Tome I: 1965-1976*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991. (LEI)
- . *Mise en garde (1969)*, in: *ibidem*, pp. 85-97.
- . *Mise en garde n° 3 (1970)*, in: *ibidem*, pp. 113-123.
- . *Fonction du musée (1970)*, in: *ibidem*, pp. 169-173.
- . *Limites critiques (1970)*, in: *ibidem*, pp. 175-190.
- . *Fonction de l'atelier (1971)*, in: *ibidem*, pp. 195-204.
- . *Absence-présence, autour d'un détour (1971)*, in: *ibidem*, pp. 205-211.
- . *L'affaire Guggenheim (1971)*, in: *ibidem*, pp. 213-215.
- . *Exposition-Position-*

- Proposition (1972)*, in: *ibidem*, pp. 263-283.
- . *Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit, prises entre 1967 et 1975 et dont certaines sont spécialement recapitulées ici (1975)*, in: *ibidem*, pp. 427-433.
- . *À partir de là (1975)*, in: *ibidem*, pp. 439-456.
- . *Anatomie (1976)*, in: *ibidem*, pp. 497-501.
- BUREN, Daniel & POINSOT, Jean-Marc (reds.). *Daniel Buren. Les Ecrits (1965-1990). Tome II: 1977-1983*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991. (LE II)
- . *Les Couleurs: Sculptures, Les Formes: Peintures (1981)*, in: *ibidem*, pp. 317-320.
- . *Les outils d'Yves Klein (1983)*, in: *ibidem*, pp. 407-408.
- BUREN, Daniel & POINSOT, Jean-Marc (reds.). *Daniel Buren. Les Ecrits (1965-1990). Tome III: 1984-1990*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991. (LE III)
- . *Du volume de la couleur (1985)*, in: *ibidem*, pp. 97-102.
- . *Round and about a detour*, in: *Studio International*, June, 1971, pp. 246-247.
- . *Ailleurs / Elders*, Eindhoven / Amsterdam, Stedelijk Van Abbemuseum / Stedelijk Museum, 1976.
- . *Essai hétéroclite*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1983.
- . *Erinnerungsphotos 1965-1988*, Basel, Wiese, 1989.
- BUREN, Daniel & SANS, Jérôme. *Au sujet de*, Paris, Flammarion, 1998.
- BURGIN, Victor. *Situational Aesthetics*, in: *Studio International* 178, nr. 915 / October, 1969, pp. 181-121.
- BUSSMANN, Klaus, KÖNIG, Kasper & MATZNER, Florian (reds.). *Contemporary Sculpture. Projects in Münster 1997*, Stuttgart / Ostfildern-Ruit, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster / Verlag Gerd Hatje, 1997.
- CASTLE, Ted. *Gordon Matta-Clark*, in: *Flash Art*, nr. 90-91 / June-July, 1979, pp. 37-42.
- CELANT, Germano. *SoHo Art Lofts*, in: *Lotus International*, nr. 66, 1990, pp. 7-16.
- . *Ugo Mulas*, New York, Rizzoli, 1989, n.p.
- Centre Pompidou*, in: *Architectural Design* 47, nr. 2, 1977.
- CHAVE, Anna- C. *Minimalism and the Rhetoric of Power*, in: *Arts Magazine* 64, nr. 51 / January, 1990, pp. 44-63.
- CLADDERS, Johannes. *Mönchengladbach. In the Hands of the Museum Director and the*

- Architect*, in: *Parachute*, nr. 46, 1987, pp. 45–49. [Dit interview werd afgenomen in 1985 en eerst gepubliceerd in het tijdschrift *Art & Text*, nr. 19, 1985]
- CLAIR, Jean. *Le musée comme élevage de poussière (pensées impies)*, in: *L'ARC*, nr. 63. *Beaubourg et le musée de demain*, 1976, pp. 47–54.
- COLPITT, Frances. *Minimal art. The Critical Perspective*, Seattle, University of Washington Press, 1993.
- COLQUHOUN, Alan, EISENMAN, Peter & FRAMPTON, Kenneth. *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1981.
- COLQUHOUN, Alan. *Plateau Beaubourg*, in: ibidem, pp. 110–119.
- COMPTON, Michael & Sylvester, David (reds.). *Robert Morris*, London, the Tate Gallery, 1971.
- Competition Brief (Centre Pompidou, 1971)*, in: *Architectural Design* 47, nr. 2, 1977.
- Concours international d'idées à un degré. Centre du Plateau Beaubourg Paris*, Paris, Le Ministère des Affaires Culturelles de la République Française, 1970–71.
- Concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. Rapport du Jury*, Paris, Établissement Public du Centre Beaubourg, 1971.
- Contemporary Museums, Architectural Design* 67, nr. 11–12, 1997.
- COOKE, Lynne. *Mattress Factory. An Essay*, in: *Mattress Factory (red.)*, *Mattress Factory. Installation and Performance, 1982–1989*, Pittsburgh, The Mattress Factory, 1991, pp. 19–28.
- COUDERC, Sylvie. *L'exposition comme oeuvre*, in: Jean-Louis Déotte & Pierre-Damien Huyghe (reds.), *Le jeu de l'exposition*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1998, pp. 21–44.
- CRANE, Susan A. (red.). *Museums and Memory*, Stanford, California, Stanford University Press, 2000.
- CRIMP, Douglas. *Daniel Buren's New York Work*, in: Rudi Fuchs (red.), *Discordance / Cohérence*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1976, pp. 75–78.
- . *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.
- . *Redefining Site Specificity*, in: ibidem, pp. 150–186.
- . *The Postmodern Museum*, in: ibidem, pp. 282–318.
- . *This Is Not a Museum of Art*, in: ibidem, pp. 200–234.
- Cultural Affairs Committee of the Parti Socialist. Unifié.

- Beaubourg: the containing of culture in France*, in: *Studio International* 194, nr. 988, 1979, pp. 27–57.
- CURRIE, Mark. *Difference*, London / New York, Routledge, 2004.
- DAVID, Catherine. *Le Musée national d'art moderne. Du musée soixante-huitard au musée néo-classique*, in: *Parachute*, nr. 46, 1987, pp. 30–34.
- . *L'art contemporain au risque du musée*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, (hors série) *L'Art Contemporain et le Musée*, 1989, pp. 54–58.
- DAVIDSON, Cynthia C. (red.). *Anyplace*, New York / Cambridge, Mass., Anyone Corporation / MIT Press, 1995.
- . *An Interview with Nicholas Serota and Richard Burdett*, in: *Any*, nr. 13, 1996, pp. 21–58.
- DAVIDSON, Cynthia C. & FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *Exquisite Corpse. New York / Madrid*, in: *Any*, nr. 13, 1996, pp. 41–47.
- DAVIDTS, Wouter. *Het museum buiten spel gezet. Over stadstentoonstellingen*, in: *De Witte Raaf*, nr. 88 / november–december, 2000, pp. 17–19.
- . *Het Museum als warenhuis*, in: Geert Bekaert (red.), *Xaveer De Geyter Architecten. 12 projecten*, Gent / Amsterdam, Ludion, 2001, pp. 36–39.
- . (red.). *Museum in zMotion? Conference Proceedings, A&S/ books / Museum het Domein / Jan van Eyck Academie*, Gent / Sittard / Maastricht, 2005.
- DAVIS, Douglas. *The Museum Impossible*, in: *Museum News* 61, nr. 5 / June, 1983, pp. 32–37.
- . *The Museum Transformed. Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, New York, Abbeville Press, 1990.
- . *In gesprek met auteur*, New York, Wooster Street, 6 november, 1999.
- DE CAUTER, Lieven. *Het hiernamaals van de kunst*, *Vlees en Beton*, nr. 17–18, Damme, Laat-XXe-eeuws Genootschap, 1991.
- . *Anarchitectuur. De kunst van Gordon Matta-Clark*, in: ibidem, pp. 39–50.
- . *Archeologie van de kick*, Amsterdam / Leuven, De Balie / Halewijnck, 1995.
- DE DUVE, Thierry. *Ex Situ*, in: *Les Cahiers du Musée National d'art Moderne*, nr. 27, 1978, pp. 39–55.
- . *Essais Datés I. 1974–1986*, Paris, Editions de la Différence, 1987.
- . *Performance ici et maintenant. L'art Minimal, un plaidoyer pour un nouveau*

- théâtre, in: *ibidem*, pp. 159-206.
- DE LA BARRA, Pablo Leon. *Hotel Palenque*, in: *Purple*, nr. 7 / Spring, 2001, pp. 192-193.
- DELAHOYD, Mary. *Seven Alternative Spaces. A Chronicle 1969 - 1975*, in: Jacki Apple & Mary Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect. An Historical Overview 1969-1975*, New York, The New Museum, 1981, pp. 8-17.
- . (red.). *A New Beginning, 1968-1978*, New York, Yonkers, 1985.
- DEMORIANE, Hélène. *Le Département des Arts Plastiques*, in: *Architecture d'Aujourd'hui*, nr. 189 / Le défi de Beaubourg, 1977, p. 75.
- DÉOTTE, Jean-Louis. *Le musée. L'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- . *The Museum as the Site of Passage from Modernity to Postmodernity*, in: Cynthia C. Davidson (red.), *Anyplace*, New York / Cambridge, Mass., Anyone Corporation / MIT Press, 1995, pp. 32-39.
- DÉOTTE, Jean-Louis & HUYGHE, Pierre-Damien (reds.). *Le jeu de l'exposition*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1998.
- DÉOTTE, Jean-Louis. *Marcel Broodthaers (MB) et le Musée*, in: *ibidem*, pp. 228-248.
- DERCON, Chris (red.). *Ik zou een museum willen maken waar de dingen elkaar overlappen*, Fascinaties 8, Rotterdam, NAI Uitgevers, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *Différance*, in: *Bulletin de la Société Française de philosophie*, LXII, nr. 3 / juli-september, 1968, pp. 73-101.
- . *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- DIAMONSTEIN, Barbaralee (red.). *Inside New York's Art World*, New York, Rizzoli, 1979.
- . *Interview with Richard Koshalek, Director, The Museum of Contemporary Art Los Angeles*, in: *ibidem*, pp. 135-142.
- DISERENS, Corinne (red.). *Gordon Matta-Clark, Valencia*, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992.
- . *The Greene Street Years*, in: *ibidem*, pp. 359-361.
- DOMINIS, John. *Long Live Loft Living. Living Big in a Loft*, in: *Life* 68, nr. 11 / March 27, 1970, pp. 61-65.
- DRUCKER, Johanna. *Introduction*, in: Eugénie Tsai (red.), *Robert Smithson Unearthed. Drawings, Collages, Writings*, New York, Columbia University Press, 1991, pp. xiii-xvii.
- DUFRÊNE, Bernadette. *La création de Beaubourg*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2000.

- DUNCAN, Carol (red.). *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London / New York, Routledge, 1995.
- DUNCAN, Carol & WALLACH, Alan. *The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual. An Iconographic Analysis*, in: *Marxist Perspectives*, Winter, 1978, pp. 28-51.
- DWAN, Virginia. *Reflections on Robert Smithson*, in: *The Art Journal*, Fall 1982, p. 233.
- EDENS, Stephanie T. *Alternative Spaces - SoHo Style*, in: *Art in America* 61, nr. 7 / November, 1973, pp. 38-39.
- ELDERFIELD, John (red.). *Imagining the Future of the Museum of Modern Art*, Studies in modern art 7, New York, Museum of modern art / Harry N. Abrams, Inc., 1998.
- ELLIS, Charlotte. *Redesign of Galleries, Centre Georges Pompidou*, Paris, in: *The Architectural Review* 178, nr. 1065 / November, 1985, pp. 86-90.
- EVEN, Martin. *Un Etat sans histoire*, in: *L'ARC*, nr. 63. *Baubourg et le musée de demain*, 1976, pp. 17-21.
- FAILING, Patricia. *MOCA. Los Angeles Gets its Long-awaited Museum of Contemporary art - or at Least a Temporary Contemporary*, in: *ARTnews* 82, nr. 8 / October, 1983, p. 107.
- . *Los Angeles Gets a New Temple of Art*, in: *ARTnews* 85, nr. 9 / November, 1986, pp. 88-94.
- FAIRBRIDGE, Kingsley C. & KOWAL, Harvey-Jane. *Loft Living. Recycling Warehouse Space for Residential Use*, New York, Saturday Review Press / E. P. Dutton, 1976.
- FERETTI, Fred. *SoHo Grows Up and Grows Rich and Chic*, in: *New York Times*, October 12, 1975, New York, p. 32.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *Fire and Memory. On Architecture and Energy*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000.
- FILS, Alexander. *Das Centre Pompidou in Paris. Idee - Baugeschichte - Funktion*, München, Heinz Moos Verlag, 1980.
- FINLAY, Ian. *Priceless Heritage. The Future of Museums*, London, Faber and Faber, 1977.
- FISHER, Thomas. *Against Entropy*, in: *Progressive Architecture* 72, nr. 12 / December, 1991, pp. 54-63.
- FLAM, Jack D. *Reading Robert Smithson*, in: Jack D. Flam (red.), *Robert Smithson. The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. xiii-xxv.

- FLAVIN, Dan. ... *in daylight or cool white* (1964), in: James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000, pp. 204-206.
- FOGET, Jean-François. *L'usine culturelle Beaubourg*, in: *Libération*, 31 janvier, 1977, Paris.
- FOOTE, Nancy. *The Apotheosis of the Crummy Space*, in: *Artforum* XV, nr. 2 / October, 1976, pp. 28-37.
- FORTY, Adrian. *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, New York, Thames & Hudson, 2000.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.
- . *Illuminated Structure, Embodied Space*, in: Richard Gluckman (red.), *Space framed: Richard Gluckman architect*, New York, Monacelli Press, 2000, pp. 182-187.
- FOURCADE, Dominique. *Crise du cadre*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 17/18, *L'oeuvre et son accrochage*, 1986, pp. 68-83.
- FRAMPTON, Kenneth. *Arata Isozaki. MOCA, Museum of Contemporary Art Los Angeles*, in: *Domus*, nr. 677 / November, 1986, pp. 38-49.
- . *Moderne architectuur. Een kritische geschiedenis*, Nijmegen, Sun, 1988.
- . *Introduction*, in: Alan Colquhoun, Peter Eisenman & Kenneth Frampton (reds.), *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1981, p. 3.
- FRASER, Andrea. *From the Critique of Institutions to the Institution of Critique*, in: *Artforum* XLIV, nr. 1 / September, 2005, p. 278-283.
- FRIED, Michael. *Art and Objecthood* (1967), in: Gregory Battcock (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley (Calif.), University of California Press, 1995, pp. 116-147.
- FUCHS, Rudi (red.). *Discordance / Cohérence*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1976.
- . *L'architecte est absent. Works from the Collection of Annick and Anton Herbert. Répertoire*, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 1984.
- . *Het museum van binnen*, in: Evelyn Beer, Riet de Leeuw & Netherlands. Rijksdienst Beeldende Kunst (reds.), *L'Exposition Imaginaire. The Art of Exhibiting in the Eighties / De kunst van het tentoonstellen in de jaren tachtig*, 's-Gravenhage, SDU:

- Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989, pp. 305-327.
- . *Het museum is geen verzameling witte wanden*, in: Cornelis van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, Rotterdam, Uitgeverij 010, 1989, pp. 69-78.
- . *Conversations*, in: Cor Blok & Riet de Leeuw (reds.), *De kunst van het tentoonstellen. De presentatie van beeldende kunst in Nederland van 1800 tot heden*, Amsterdam, Meulenhoff, 1991, pp. 97-104.
- GARDNER, Paul. *SoHo: Brave New Bohemia*, in: *ARTnews* 73, nr. 4 / April, 1974, pp. 56-57.
- GAUDIBERT, Pierre. *Modernité, art moderne, musée d'art moderne*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, (hors série) *L'Art Contemporain et le Musée*, 1989, pp. 10-12.
- GEAR, Josephine. *Some Alternative Spaces in New York and Los Angeles*, in: *Studio International* 195, nr. 990, 1980, pp. 63-68.
- GILCHRIST, Maggie & LINGWOOD, James. *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993.
- GILCHRIST, Maggie. *The Wreck of Former Boundaries*, in: *ibidem*, pp. 274-277.
- GINTZ, Claude. *Michael Asher and the Transformation of 'Situational Aesthetics'*, in: *October*, nr. 66, 1993, pp. 113-31.
- GIOVANNINI, Joseph. *Dispute over the Design for the Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, in: *Los Angeles Herald Examiner*, March 29, 1982, Los Angeles, p. 12.
- . *L.A. Controversies. Isozaki's Museum Designs for MoCA*, in: *Skyline*, nr. May, 1982, pp. 6-7.
- . *On Architecture*, in: *Artforum* 26, nr. 6 / February, 1987, pp. 3-6.
- GLUCKMAN, Richard. *Space Framed. Richard Gluckman Architect*, New York, Monacelli Press, 2000.
- . *In gesprek met auteur*, New York, 12 november, 1999.
- GLUECK, Grace. *Art Notes. Brightening Up the Bowery*, in: *The New York Times*, Sunday, July 23, 1972, New York.
- GOLDBERG, Roselee. *Space as Praxis*, in: *Studio International* 190, nr. 977, 1975, pp. 130-136.
- GOLDHAGEN, Sarah Williams & Legault, Réjean (reds.). *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Montréal / Cambridge, Mass., Canadian Centre for Architecture / MIT Press, 2000.

MUSEUM

- GOLDIN, Amy. *Look Aloft*, in: *ARTnews* 67, nr. 3 / May, 1968, pp. 50-51/ 70-72.
- GOLDSTEIN, Ann & RORIMER, Anne (reds.). *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995.
- GOLDSTEIN, Richard. *SoHo Loft for Sale. Artists Need Not Apply*, in: *Village Voice*, March 21, 1977, New York, pp. 22-26.
- GOODDEN, Caroline. *The History of Food. Letter from Caroline Goodden to Corine Diserens, September 5, 1992*, in: Catherine Morris, Klaus Bussmann, Markus Müller (reds.), *Food*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1999, pp. 44-47.
- GRAHAM, Dan. *Gordon Matta-Clark*, in: *Parachute*, nr. 43 / June-August, 1986, pp. 21-25.
- . *Gordon Matta-Clark*, in: Corinne Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992, pp. 378-380.
- GRASSKAMP, Walter. *Art and City*, in: Klaus Bussmann, Kasper König & Florian Matzner (reds.). *Contemporary Sculpture. Projects in Münster 1997*, Stuttgart / Ostfildern-Ruit, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster / Verlag Gerd Hatje, 1997, pp. 7-41.
- GREEN, Robin. *The Temporary Contemporary Museum*, in: *American Arts*, July, 1984, p. 32.
- GREENBERG, Clement. *Recentness of Sculpture (1967)*, in: Gregory Battcock (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley (Calif.), University of California Press, 1995, pp. 180-186.
- GREENBERG, Reesa. *The Los Angeles MOCA. From Temporary to Permanent and Vice-Versa. Interview with Richard Koshalek*, in: *Parachute*, nr. 46, 1987, pp. 35-40.
- GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce W. & NAIRNE, Sandy (reds.). *Thinking about Exhibitions*, London / New York, Routledge, 1996.
- GREENBERG, Reesa. *The Exhibited Redistributed. A Case for Reassessing Space*, in: ibidem, pp. 349-367.
- GREENHALGH, Paul. *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions, and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester, UK / New York, Manchester University Press / St. Martin's Press, 1988.
- GRUEN, John. *Bearding the Artist in His Sanctuary*, in: *New York*

MUSEUM

- Magazine* 1, nr. April 22, 1968, pp. 45-48.
- HEISS, Alanna (red.). *Rooms P.S. 1*, New York, The Institute for Art & Urban Resources Inc., 1976.
- HELGESEN, Sally. *Home's where the Art is. Wesbeth Strike, SoHo Squeeze*, in: *Village Voice*, July 6, 1972, New York.
- HELLMAN, Peter. *SoHo. Artist's Bohemia Imperiled*, in: *New York Magazine* 3, nr. 34 / August 24, 1970, pp. 46-49.
- HENDERSON, Justin (red.). *Museum Architecture*, London, Beazley, 1998.
- HENDRICKS, John Hendricks & Jean Toche, G.A.A.G. *The Guerilla Art Action Group, 1969-1976: A Selection*, New York, Printed Matter, 1978.
- HERRERA, Hayden. *Manhattan Seven*, in: *Art in America* 65, nr. 4 / July-August, New York / Special Issue (Part I), 1977, pp. 50-63.
- HOBBS, Robert (red.). *Robert Smithson. Sculpture*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1981.
- . *Smithson's Unresolvable Dialectics*, in: ibidem, pp. 19-30.
- . *Robert Smithson. Een terugblik*, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, 1983.
- . *Robert Smithson. Verbeeld van non-ruimte*, in: ibidem, pp. 1-5.
- Holly Solomon in conversation with Jacki Apple (1981), in: Jacki Apple & Mary Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect. An Historical Overview 1969-1975*, New York, The New Museum, 1981, p. 28.
- HOLLAND, Robin F. *And Now, from the Commissioner of Acronyms: TriBeCa*, in: *Village Voice*, March 21, 1977, New York, pp. 22-26.
- HOLLEIN, Hans. *Museumontwerpen*, in: Cornelis van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, Rotterdam, 010, 1989, pp. 88-98.
- HOLLIER, Denis. *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1989.
- HUDSON, James R. *The Unanticipated City. Loft Conversions in Lower Manhattan*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1987.
- HUDSON, Kenneth. *Museums of Influence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- HULTEN, Pontus. *in the stedelijk*, in: Ad Petersen & Pieter Brattinga (reds.), *Sandberg. een documentaire / a documentary*, Amsterdam, Kosmos, 1975, p. 5.

- . *Musées, toutes les muses*, Paris, Editions Centre Georges Pompidou, 1975, zoals
verschenen in: *L'ARC*, nr. 63. *Beaubourg et le musée de demain*, 1976, pp. 4-5.
- . *Entretien avec Pontus Hulten*, in: *L'ARC*, nr. 63. *Beaubourg et le musée de demain*, 1976, pp. 12-16.
- . *Pontus Hulten*, in: *The New Yorker*, April 29, 1974, New York, pp. 29-30.
- HUXTABLE, Ada Louise. *Architecture of Museums*, in: *Museum News* 47, nr. 3 / November, 1968, pp. 18-19.
- IMPEY, Olive & MACGREGOR, Arthur (reds.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- INGRAHAM, Catherine. *Architecture and the Burdens of Linearity*, New Haven / London, Yale University press, 1998.
- Is the Alternative Space a True Alternative*, in: *Studio International* 195, nr. 990, 1980, pp. 69-74.
- JACOB, Mary Jane (red.). *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1985.
- JACOBS, Steven. *Het gebroken venster*, Damme, Vlees & Beton 25, Laat-XXe-eeuws Genootschap, 1994.
- JENCKS, Late-Modern Architecture and Other Essays, New York, Rizzoli, 1980.
- JENCKS, Charles & CHAITKIN, William. *Current Architecture*, London, Academy Editions, 1982.
- JENKINS, Susan L. *Information, Communication, Documentation. An Introduction to the Chronology of Group Exhibitions and Bibliographies*, in: Ann Goldstein & Anne Rorimer (reds.), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995, pp. 268-275.
- JONES, Caroline A. *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago / London, The University of Chicago Press, 1996.
- JORDY, William H. *The New Museum*, in: *The New Criterion* 1, nr. 1 / September, 1982, pp. 61-65.
- JUDD, Donald. *Specific Objects*, in: *Arts Yearbook*, nr. 8, 1965
- . *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975.

- . *In the Galleries [Arts Magazine, February 1965]*, in: ibidem, pp. 161-165.
- . *Artists on Museums [Arts Yearbook 9, 1967, The Museum World]*, in: ibidem, pp. 195-196.
- . *On Installation*, in: A.. A.. Bronson & Peggy Gale (reds.), *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983, pp. 195-199.
- . *Art and Architecture (1987)*, in: Edelbert Köb (red.), *Museum Architecture. Texts and Projects by Artists / Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*, Bregenz, Kunsthau Bregenz, 2000, pp. 49-53.
- KARP, Ivan & LAVINE, Steven D. (reds.). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington / London, Smithsonian Institution Press, 1991.
- KASTNER, Jeffrey (red.). *Land and Environmental Art*, London, Phaidon Press Limited, 1998.
- KEENAN, Thomas. *No Ends in Sight*, in: Manuel J. Borja-Villel, John G. Hanhardt & Thomas Keenan (reds.), *The End(s) of the Museum / Els Límits des Museu*, Barcelona, Fundació Antonio Tàpies, 1995, pp. 17-29.
- KINGSLY, April. *Gordon Matta-Clark, 112 Greene Street*, in: *Artforum* XI, nr. 5 / January, 1973, pp. 88-89.
- KIRSHNER, Judith Russi. *Non-uments*, in: Corinne Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992, pp. 365-368.
- . *Interview with Gordon Matta-Clark (1978)*, in: Corinne Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992, pp. 388-394.
- KLEIN, Gloria (red.). *10 Downtown 10 Years*, Washington / New York, National Endowment for the Arts / 112 Workshop, Inc. / the Institute for Art and Urban Resources, 1978.
- KLOTZ, Heinrich & KRASE, Waltraud (reds.). *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland / New Museum Buildings in the Federal Republic of Germany*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1985.
- KLÜSER, Bernd & HEGEWISCH, Katharina (reds.). *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1991.
- KNELL, Simon J. *A Bibliography of Museum Studies*, Aldershot,

MUSEUM

- Department of Museum Studies, University of Leicester / Scholar Press, 1994.
- KÖB, Edelbert & STILLER, Adolph (reds.), *Räume der Kunst / Space for Art*, Salzburg, Verlag Anton Pustet, 1998.
- KÖB, Edelbert (red.). *Museum Architecture. Texts and Projects by Artists / Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*, Bregenz, Kunsthau Bregenz, 2000.
- KOCH, Stephen. *Where the Avant-Garde Work the Hardest*, in: *Esquire*, April, 1975, pp. 113-117 / 168-170.
- . *Reflections on SoHo*, in: René Block (red.), *SoHo. Downtown Manhattan*, Berlin, Akademie der Künste, 1976, pp. 105-141.
- KOOLHAAS, Rem & MAU, Bruce. *S, M, L, XL*, New York, Monacelli Press, 1995.
- KOOLHAAS, Rem. *Bigness or the Problem of the Large*, in: *ibidem*, pp. 494-517.
- . *Ik zou een museum willen maken. Een elitaire substantie die massaal genoten wordt*, in: Chris Dercon (red.), *Ik zou een museum willen maken waar de dingen elkaar overlappen*, Fascinaties 8, Rotterdam, NAI Uitgevers, 2000, pp. 45-56.
- KOSHALEK, Richard A. *The Challenge of the Future*, Istituto Poligrafico E Zecca Dello Stato, Libreria Dello Stato, 1980.
- KOSTELANETZ, Richard. *SoHo. The Rise and Fall of an Artists' Colony*, New York / London, Routledge, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. *Le Musée sans murs du postmodernisme*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 17/18, *L'oeuvre et son accrochage*, 1986, pp. 152-158.
- . *The Originality of the Avant-Garde and Other modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985.
- . *Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism*, in: John Elderfield (red.), *American Art of the 1960s*, New York, The Museum of Modern Art / Harry N. Abrams, Inc., 1991, pp. 123-141.
- . *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts / London, England, The MIT Press, 1999.
- KRAUSS, Rosalind & BOIS, Yve-Alain. *A User's Guide to Entropy*, in: *October*, nr. 78, 1996, pp. 38-88.
- KRON, Joan. *Lofty Living (Special SoHo Section)*, in: *New York Magazine*, May 20, 1974, New York, pp. 54-58.
- KWON, Miwon. *One Place After Another. Notes On Site*

MUSEUM

- Specificity*, in: *October*, nr. 80, 1997, pp. 85-110.
- LAICA. *The New Artsspace*, Los Angeles, Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1978.
- LAMOUREUX, Johanne. *The Museum Flat*, in: *Public 1*, Winter, 1988, pp. 71-84; zoals verschenen in: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne (reds.), *Thinking about exhibitions*, London / New York, Routledge, 1996, pp. 113-131.
- LAMPUGNANI, Vittorio Magnago (red.). *Museums for a New Millennium. Concepts, Projects, Buildings*, Munich / New York / London, Prestel, 1999.
- . *The Architecture of Art. The Museums of the 1990s*, in: *ibidem*, pp. 11-14.
- LANDAU, Royston. *A Philosophy of Enabling. The Work of Cedric Price*, in: *AA Files*, nr. 8, 1985, pp. 3-7.
- LARSON, Kay. *The Myth and Logic Making Taste in New York*, in: *ARTnews* 75, nr. 9 / November, 1976, pp. 36-41.
- . *Rooms with a Point of View*, in: *ARTnews* 76, nr. 8 / October, 1977, pp. 32-38.
- . *Six Art Institutes. On the Lonesome Road of the Avant-Garde*, in: *ARTnews* 76, nr. 10 / December, 1977, pp. 50-54.
- . *Robert Smithson's Geological Rambles*, in: Maggie Gilchrist & James Lingwood (reds.), *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993, pp. 281-284.
- LASCAUX, Gilbert. *Le musée comme échec indispensable*, in: *L'ARC*, nr. 63. *Beaubourg et le musée de demain*, 1976, pp. 55-60.
- LAUXEROIS, Jean. *L'Utopie Beaubourg. Vingt ans après*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, 1996.
- LAVIN, Sylvia. *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1992.
- LAWLESS, Catherine. *Interview avec Dominique Bozo. Musée National d'Art Moderne. Enrichissements et nouveaux espaces*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1985.
- . *Musée national d'art moderne. Historique et mode d'emploi*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1986.

- LEBOVICI, Elisabeth. *Centre Georges Pompidou. Les dix premières années du Centre Pompidou, 1977-1987*, Paris, Beaux Arts, 1987.
- LEE, Pamela M. *Object to Be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, Mass. / London, England, MIT Press, 2000.
- LEEN, Frederik. ... *Notes for an Electric Light Art (Dan Flavin)*, in: *Forum International* 15, november-december, 1992, pp. 71-81.
- LEERING, Jean. *La fonction d'un musée d'art moderne. L'exposition comme moyen de communication plastique*, in: *L'ARC*, nr. 63. *Beaubourg et le musée de demain*, 1976, pp. 42-46.
- LEEuw-MARCAR, Ank. *Willem Sandberg. Portret van een kunstenaar*, Amsterdam, Meulenhoff, 1981.
- LEROY, Marie. *Le phénomène Beaubourg*, Paris, Editions Syros, 1977.
- Les visages multiples de Gae Aulenti*, in: *Connaissance des Arts*, nr. 411 / Mai, 1986, pp. 66-79.
- LEVIN, Michael D. *The Modern Museum. Temple or Showroom*, Jerusalem, Dvir Pub. House, 1983.
- LINDER, Mark. *Sitely Windows. Robert Smithson's Architectural Criticism*, in: *Assemblage*, nr. 39 / August, 1999, pp. 6-35.
- . *Towards 'a New Type of Building'*, in: Eugenie Tsai and Cornelia Butler (reds.), *Robert Smithson*, Berkeley, University of California Press, 2004, pp. 189-199.
- LINGWOOD, James. *The Entropologist*, in: Maggie Gilchrist & James Lingwood (reds.), *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993, pp. 278-280.
- LINKER, Kate. *The Artist's Book as an Alternative Space*, in: *Studio International* 195, nr. 990, 1980, pp. 75-79.
- LINKER, Kate & SINGERMAN, Howard (reds.). *Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1945-1986*, Los Angeles / New York, Museum of Contemporary Art / Abbeville Press, 1986.
- LIPPARD, Lucy R. (red.). *New York Letter: Carl Andre*, in: *Art International* 9, nr. 2 / March, 1965, p. 46.
- . *The Geography of Street Time. A Survey of Street Works Downtown*, in: René Block (red.), *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, Berlin, Akademie der Künste / Berliner Festwochen, 1976, pp. 181-209.

- LOBSINGER, Mary Louise. *Cybernetic Theory and the Architecture of Performance. Cedric Price's Fun Palace*, in: Sarah Williams Goldhagen & Réjean Legault (reds.), *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*, Montréal / Cambridge, Mass., Canadian Centre for Architecture / MIT Press, 2000, pp. 119-140.
- L'oeuvre et son accrochage, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 17/18, 1986.
- LORENTE, Pedro. *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, Aldershot / Brookfield / Singapore / Sydney, Ashgate, 1998.
- LOWRY, Glenn D. *The New Museum of Modern Art Expansion. A Process of discovery*, in: John Elderfield (red.), *Imagining the Future of the Museum of modern art*, Studies in modern art 7, New York, Museum of modern art / Harry N. Abrams, Inc., 1998, pp. 11-26.
- . *Building the Future. Some Observations on Art, Architecture, and the Museum of Modern Art*, in: John Elderfield (red.), *Imagining the Future of the Museum of modern art*, Studies in modern art 7, New York, Museum of modern art / Harry N. Abrams, Inc., 1998, pp. 75-95.
- LÜPERTZ, Markus. *Kunst und Architektur / Art and Architecture*, in: Heinrich Klotz & Waltraud Krase (reds.), *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland / New museum buildings in the Federal Republic of Germany*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1985, pp. 30-36.
- LYALL, Sutherland. *The State of British Architecture*, London, Architectural Press, 1980.
- LYNES, Russell. *Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*, New York, Atheneum, 1973.
- LYOTARD, Jean-Francois. *The Works and Writings of Daniel Buren. An Introduction to the Philosophy of Contemporary Art*, in: *Artforum* XIX, nr. 6 / February, 1981, pp. 56-64.
- MACK, Gerhard (red.). *Art Museums into the 21st Century*, Basel, Birkhäuser, 1999.
- . *Time Rediscovered*, in: ibidem, pp. 11-15.
- . *The Museum as Sculpture. Interview with Frank O. Gehry on the Guggenheim Museum Bilbao*, in: ibidem, pp. 23-35.
- MARTIN, Timothy. *De-architecturization and The*

MUSEUM

- Architectural Unconscious. A Tour of Robert Smithson's Chambers and Hotels*, in: Alex Coles (red.), *The Anxiety of Interdisciplinarity*, de-, dis-, ex-. (vol. 2), London, BACKless Books / Black Dog Publishing, 1998, pp. 89-114.
- MARTINEZ-GARRIDO, Susana (red.). *Marcel Broodthaers*, Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Reina Sofia, 1992.
- MATTA-CLARK, Gordon.
Gordon Matta-Clark, in: *Flash Art*, nr. 64-65 / May-June, 1976, pp. 38-40.
- . *Interview met Gordon Matta-Clark*, Antwerpen, september 1977, in: Florent Bex (red.), *Gordon Matta-Clark*, Antwerpen, ICC Internationaal Cultureel Centrum, 1977, pp. 2-7.
- . *Letter to his Lawyer in New York, October 1975*, zoals afgedrukt in: Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 383-384.
- MELLOR, David. *The Sixties Art Scene in London*, London, Phaidon, 1993.
- MEYER, James. *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*, in: Erika Suderburg (red.), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 2000, pp. 23-37.
- . (red.). *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000.
- . *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, New Haven / London, Yale University Press, 2001.
- MICHELSON, Annette. *Beaubourg. The Museum in the Era of Late Capitalism*, in: *Artforum* XIII, nr. 8 / April, 1975, pp. 62-67.
- . *Robert Morris. An Aesthetics of Transgression*, in: James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000, pp. 247-250.
- MOCA. *Annual report 1986*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1986.
- MoCA. *Museum of Contemporary Art in Los Angeles*, in: *Baumeister* 81, nr. 8 / August, 1984, pp. 40-47.
- MOLLARD, Claude. *The Georges Pompidou National Center for Art and Culture*, Paris, in: *Museum (UNESCO)* 31, nr. 2, 1979, pp. 77-87.
- MONNIER, Geneviève. *Interview with Arata Isozaki. Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, in: *Architecture & Technique*, nr. 368 / Octobre-Novembre, 1986, pp. 92-95.
- MONNIER, Gérard. *L'art et ses institutions en France. De la*

MUSEUM

- Révolution à nos jours*, Paris, Editions Gallimard, 1995.
- MONTANER, Josep Maria.
Nouveaux Musées, Barcelona, Gustavo Gili, 1990.
- . *Museos para el nuevo siglo / Museums for the New Century*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995.
- MONTANER, Josep Maria & OLIVERAS, Jordi. *The Museums of the Last Generation*, London / New York, Academy Editions / St. Martin's Press, 1986.
- MOORE, Rowan & RYAN, Raymund (reds.). *Building Tate Modern. Herzog & De Meuron Transforming Giles Gilbert Scott*, London, Tate Gallery, 2000.
- MOOS, Stanislaus von. *A Museum Explosion. Fragments of an Overview*, in: Vittorio Magnago Lampugnani (red.), *Museums for a New Millennium. Concepts, Projects, Buildings*, Munich / New York / London, Prestel, 1999, pp. 15-27.
- MORRIS, Catherine, Bussmann, Klaus & Müller, Markus (reds.). *Food*, Münster / New York, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte / White Columns, 1999.
- MORRIS, Catherine. *Siting Food*, in: ibidem, pp. 15-31
- MORRIS, Robert (red.). *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts / London / New York, The MIT Press / Solomon R. Guggenheim Museum, 1993. (CPAD)
- . *Notes on Sculpture, Part 1 (1966)*, in: ibidem, pp. 1-10.
- . *Notes on Sculpture, Part 2 (1966)*, in: ibidem, pp. 11-22.
- . *Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Non Sequiturs (1967)*, in: ibidem, pp. 23-40.
- . *Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects (1969)*, in: ibidem, pp. 51-70.
- . *American Quartet (1981)*, in: ibidem, pp. 233-257
- MUSCHAMP, Herbert. *Chez Muse. The American Museum Scene*, in: *Lotus International*, nr. 53, 1987, pp. 10-15.
- MUSEUM OF MODERN ART (N.Y.). *Architecture of Museums*, New York, Museum, of Modern Art, 1968.
- NAIRNE, Sandy. *The Institutionalization of Dissent*, in: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne (reds.), *Thinking about Exhibitions*, London; New York, Routledge, 1996, pp. 387-410.
- NAUMAN, Bruce. *Interview with Elizabeth Béar & Willoughby Sharp*, in: *Avalanche*, nr.2 / Winter, 1971, p. 31.

- NEWHOUSE, Victoria. *Towards a New Museum*, New York, Monacelli Press, 1998.
- New York / *Special Issue (Part I)*, in: *Art in America* 65, nr. 4 / July–August, 1977, pp. 46–89.
- New York / *Special Issue (Part II)*, in: *Art in America* 65, nr. 5 / September–October, 1977, pp. 65–113.
- NORVELL, Patsy & ALBERRO, Alexander (reds.). *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegel, Smithson, and Weiner* by Patricia Norvell, Berkeley, University of California Press, 2001.
- O'DOHERTY, Brian. *Museums in Crisis*, New York, G. Braziller, 1972.
- . *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- OWENS, Craig. *Earthwords*, in: *October*, nr. 10, 1979, pp. 121–130.
- P.F.S. *Nieuwe inrichting van het Stedelijk Museum*, in: *Het Volk*, 2 mei, 1938.
- PAPADAKIS, Andreas C. *New Museology*, London / New York, Academy Editions / St. Martin's Press, 1991.
- PATTON, Phil. *Other Voices, Other Rooms. The Rise of the Alternative Space*, in: *Art in America* 65, nr. 4 / July–August, 1977, pp. 80–89.
- PAYOT, Daniel. *Événement, parodie, présence. Le musée et l'exposition*, in: Jean-Louis Déotte & Pierre-Damien Huyghe (reds.), *Le jeu de l'exposition*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1998, pp. 65–85.
- PEARMAN, Hugh. *Contemporary World Architecture*, London, Phaidon Press, 1998.
- PEHNT, Wolfgang. *Hans Hollein Museum in Mönchengladbach. Architektur als Collage*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1986.
- PENDERS, Anne-Françoise. *En Chemin, Le Land Art. Tome 1: Partir*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1999.
- . *En Chemin, Le Land Art. Tome 2: Revenir*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1999.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000.
- PERRAULT, John. *Critique Street Works*, in: *Arts Magazine* 43, nr. 3 / December, 1969, p. 18.
- PETERSEN, Ad. *Sandberg, creator of forms*, in: *Artefactum*, nr. 2, 1984, pp. 81–84.
- PETERSEN, Ad & BRATTINGA, Pieter (reds.). *Sandberg. een documentaire / a documentary*, Amsterdam, Kosmos, 1975.

- PETERSEN, Vibeke. *Europe / Site - the Museum / Nonsite*, in: Per Boym (red.), *Robert Smithson Retrospective: works 1955–1973*, Oslo / Stockholm / Ishøj, The National Museum of Contemporary Art; Oslo / Moderna Museet; Stockholm / The Arken Museum of Modern Art; Ishøj, 1999, pp. 78–87.
- PEVSNER, Nikolaus. *A History of Building Types*, Princeton, N.J. / London, Bollingen Series XXXV. 19 / Princeton University Press / Thames and Hudson, 1976.
- PHILLIPS, Lisa (red.). *The American Century. Art & Culture 1950–2000*, New York, Whitney Museum of American Art / W.W. Norton & Company, 1999.
- PIANO, Renzo. *L'histoire du projet*, in: *Architecture d'Aujourd'hui*, nr. 189 / Le défi de Beaubourg, 1977, p. 54.
- PIANO, Renzo & RENEVIER, Franck. *Chantier ouvert au public*, Paris, Arthaud, 1985.
- PIANO, Renzo & ROGERS, Richard. *Centre Georges Pompidou. Piano & Rogers: A Statement*, in: *Architectural Design* 47, nr. 2, 1977, pp. 87 / 90.
- . *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987.
- PINCUS-WITTEN, Robert. *Gordon Matta-Clark. Art in the Interrogative*, in: Mary Jane Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1985, pp. 10–16.
- PLAGENS, Peter. *Exemplary Contemporary*, in: *Art in America* 72, nr. 3 / March, 1984, pp. 128–137.
- . *Bee-Bop Da Reebok in L.A.*, in: *Art in America* 73, nr. 2 / March–April, 1985, pp. 138–149.
- . *Los Angeles. Two for the Show*, in: *Art in America* 75, nr. 3 / May, 1987, pp. 146–161.
- POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève / Villeurbanne, Mamco / Institut d'art Contemporain & Art édition, 1999.
- POINTON, Marcia (red.). *Art Apart. Art Institutions and Ideology across England and North America*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1994.
- POWELL, Ken. *Architecture Reborn. Converting Old Buildings for New Uses*, New York, Rizzoli, 1999.
- PRICE, Cedric. *Fun Palace Project*, in: *The Architectural Review* 137, nr. 815 / January, 1965, pp. 74–75.

- . *Fun Palace, Camden, London*, in: *Architectural Design* 37, nr. 11 / November, 1967, pp. 522-525.
- . *Recherche sur des équipements de loisirs. From fun palace to generator*, in: *Techniques & Architecture*, nr. 333 / December, 1980, pp. 108-111.
- . *Fun Palace*, in: *Link*, June-July 1965, zoals afgedrukt in: David Allford (red.), *Cedric Price. Works II*, London, Architectural Association, 1984, p. 56.
- PRINZ, Jessica. *Art Discourse / Discourse in Art*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1991.
- PROUST, Marcel. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs. A la recherche du temps perdu II*, Paris, Gallimard, 1954. [Voor een Nederlandse vertaling, zie: Marcel Proust, *Plaatsnamen: de plaats*, in: Cornelis van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, Rotterdam, 010, 1989, pp. 120-122.]
- RATCLIFF, Carter. *SoHo. Disneyland of the Aesthete*, in: *New York Affairs* 5, nr. 4, 1978, pp. 64-72.
- REICHARD, Stephen. *Alternative Art Spaces. One to One Politics for the Avant-Garde*, in: René Block (red.), *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, Berlin, Akademie der Künste / Berliner Festwochen, 1976, pp. 239-251.
- REIJNDERS, Frank. *De tussenkomst van het atelier*, in: *De Witte Raaf*, nr. 94 / november-december, 2002, pp. 17-20.
- REISS, Julie H. *From Margin to Center. The Spaces of Installation*, Cambridge Massachussets / London, England, The MIT Press, 1999.
- REYNOLDS, Ann. *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge Massachussets / London, England, The MIT Press, 2003.
- RIPLEY, Sidney Dillon. *The Sacred Grove. Essays on Museums*, New York, Simon and Schuster, 1969.
- RITCHIE, Ian. *The Museum as Public Architecture*, in: James Steele (red.), *Museum Builders*, London; Berlin; New York, Academy Editions; Ernst & Sohn, 1994, pp. 11-16.
- ROBERT, Jean-Paul. *Daniel Buren. Sortir des murs. Entretien avec l'artiste*, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nr. 286, 1993, pp. 62-67.
- RODERMOND, Janny. *Manifest of nonplace. Het museum in de jaren negentig*, in: *De Architect*, juli, 1996, pp. 10-21.

- ROE, Constance. *Workstyle West. Cultural Infusions*, in: *Designers West* 31, nr. 1 / November, 1983, pp. 106-111.
- ROHE, Mies van der. *Museum for a Small City*, in: *Architectural Forum* 78, nr. 5 / May, 1943, pp. 84-85, zoals afgedrukt in: Philip C. Johnson (ed.), *Mies van der Rohe*, New York, The Museum of Modern Art, 1978, p. 202.
- ROSENBERG, Harold. *The Definition of Art*, New York, Horizon Press, 1972.
- RUBIN, William. 'Het begrip museum is niet onbeperkt rekbaar' *Gesprek met William Rubin / Lawrence Alloway en John Coplans*, in: Carel Blotkamp (red.), *Museum in ϵ Motion? The Modern Art Museum at Issue / Museum in ϵ Beweging? Het Museum voor Moderne Kunst ter Diskussie*, 's-Gravenhage, Govt. Pub. Office, 1979, pp. 311-319. (Een verkorte versie van dit interview werd in 1974 gepubliceerd in het oktobernummer van *Artforum*)
- RUDA, Ed. *Park Place, 1963 - 1967*, in: *Arts* 42, nr. 2 / November, 1967, pp. 30 - 33.
- RUSSELL, John. *An Unwanted School in Queens Becomes An Ideal Art Center*, in: *The New York Times*, June 20, 1976, New York, p. 2.
- . *At Last, Paris Gets a Modern Museum Equal To Its Past*, in: *The New York Times*, January 12, 1986, New York.
- . *MOCA Los Angeles*, in: *The New York Times*, December 12, 1983
- . (red.). *Twentieth Century Museums I*, London, Phaidon, 1999.
- SABBAGH, Karl. *Power into Art*, London, Allen Lane / The Penguin Press, 2000.
- SANDBERG, Willem. *Réflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art d'aujourd'hui*, in: *Art d'Aujourd'hui* 2, nr. 1 / octobre, 1950, n.p.
- . *NU*, Hilversum, Steendrukkerij De Jong & Co, 1959.
- . *musea op de tweesprong*, in: Carel Blotkamp (red.), *Museum in ϵ Motion? The Modern Art Museum at Issue / Museum in ϵ Beweging? Het Museum voor Moderne Kunst ter Diskussie*, 's-Gravenhage, Govt. Pub. Office, 1979, pp. 321-331.
- SCHJELDAHL, Peter. *The Diffident Avant-Garde Has an Outpost in the Sky*, in: *The New York Times*, June 10, 1973, New York, p. 30.
- SCHLUMBERGER, Eveline. *Sandberg: mon expérience avec l'art. Une interview*

- d'un conservateur de musée anticonformiste, in: *Connaissance des Arts*, nr. 254 / avril, 1973, pp. 76-87.
- SCHWARTZ, Therese. *The Politicalization of the Avant-Garde. Part I*, in: *Art in America* 59, nr. 6 / November-December, 1971, pp. 96-105.
- . *The Politicalization of the Avant-Garde. Part II*, in: *Art in America* 60, nr. 2 / March-April, 1972, pp. 70-79.
- . *The Politicalization of the Avant-Garde. Part III*, in: *Art in America* 61, nr. 2 / March-April, 1973, pp. 67-71.
- . *The Politicalization of the Avant-Garde. Part IV*, in: *Art in America* 62, nr. 1 / January-February, 1974, pp. 80-84.
- SCOTT, Kitty. *From Palaces to Powerhouses. The Conversion of Bankside Power Station and the production of the New Tate Gallery of Modern Art*, (Unpublished MA Dissertation), London, Visual Arts Administration: Curating and Commissioning Contemporary Art, Royal College of Art, 1995.
- SEARING, Helen. *New American Art Museums*, New York / Berkeley, Whitney Museum of American Art / University of California Press, 1982.
- . *The Development of a Museum Typology*, in: *Museum News* 65, nr. 4 / April, 1987, pp. 20-31.
- . *Hypothesis on the Development of the Typology of the Museum*, in: *Lotus International*, nr. 55 / *Nuovi Musei - New Museums*, 1987, pp. 119-127.
- . *The Brillo Box in the Warehouse. Museums of Contemporary Art and Industrial Conversions*, in: Fannia Weingartner (red.), *The Andy Warhol Museum*, Pittsburgh / New York / Stuttgart, Andy Warhol Museum / D.A.P. / Cantz, 1994, pp. 39-65.
- SEDGELEY, Peter. *A Proposal to Provide Studio Workshops for Artists*, in: *Studio International* 177, nr. 908 / February, 1969, pp. 65-67.
- SEIBERLING, Dorothy. *SoHo. The Most Exciting Place to Live in the City (Special SoHo Section)*, in: *New York Magazine*, May 20, 1974, New York, pp. 52-53.
- SEROTA, Nicholas. *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, New York, Thames and Hudson, 1997.
- . *The New Tate Gallery of Modern Art*, in: *Casabella* 62, nr. 661, 1998, pp. 13-19.

- SERRA, Richard. *Richard Serra in Conversation with Alan Colquhoun*, Lynne Cooke and Mark Francis, in: Edelbert Köb (red.), *Museum Architecture. Texts and Projects by Artists / Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*, Bregenz, Kunsthau Bregenz, 2000, pp. 85-97.
- . *'Tilted Arc' Destroyed*, in: *Art in America* 77, nr. 3 / May, 1989, pp. 34-47.
- . *Letter to Donald Thalacker, January 1, 1985*, in: Clara Weyergraf & Martha Buskirk (reds.), *The Destruction of Tilted Arc*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991, p. 38.
- SHAPIRO, Gary. *Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1995.
- SHAPIRO, Shael, in *gesprek met de auteur*, New York, 63 Greene Street, 1 maart 2001.
- SHARP, Willoughby & BEAR, Liza. *112 Greene Street. Interview with Alan Saret and Jeffrey Lew*, in: *Avalanche*, nr. 2 / Winter, 1971, pp. 12-13.
- SHERMAN, Daniel J. & ROGOFF, Irit (reds.). *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1994.
- . *Quatremère / Benjamin / Marx. Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism*, in: ibidem, pp. 123-143.
- SHERMAN, Lee E. (red.). *On Understanding Art Museums*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prenticehall, 1975.
- SHIREY, David L. *Downtown Scene. Heart*, in: *New York Times*, December 26, 1970, New York, p. 14.
- SIEGFRIED, Alanna & SEEMAN, Helene Zucker. *SoHo. A Guide*, New York, Neal-Schuman, 1978.
- SILVER, Nathan. *The Making of Beaubourg. A Building Biography of the Centre Pompidou, Paris*, Cambridge, Massachusetts / London, England, MIT Press, 1994.
- SIMON, Joan. *Gordon Matta-Clark (1943-1978)*, in: *Art in America* 66, nr. 6 / November-December, 1978, pp. 13.
- . *Interviews (John Baldessari, Joseph Kosuth; Les Levine, Dennis Oppenheim, John Gibson, Caroline Goodden, Alanna Heiss)*, in: Mary Jane Jacob (red.). *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1985, pp. 17-142.
- SIMPSON, Charles R. *SoHo. The Artist in the City*, Chicago,

- University of Chicago Press, 1981.
- SISCHY, I. *A Conversation with Pontus Hulten about the New Los Angeles Museum of Contemporary Art*, in: *Artforum* XIX, nr. 10 / June, 1981, pp. 67-70.
- SMITH, Charles Saumarez. *Architecture and the Museum. The Seventh Reyner Banham Memorial Lecture*, in: *Journal of Design History* 8, nr. 4, 1995, pp. 243-256.
- SMITH, Roberta. *On Daniel Buren*, in: *Artforum* XII, nr. 1 / September, 1973, pp. 66-67.
- SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement*, in: *Artforum* XI, nr. 2 / October, 1972, p. 39.
- SMITHSON, Robert. *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, Nancy Holt (red.), New York, New York University Press, 1979.
- SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack D. Flam (red.), Berkeley, University of California Press, 1996. (TCW)
- . *Donald Judd (1965)*, in: ibidem, pp. 4-6.
- . *Entropy and the New Monuments (1966)*, in: ibidem, pp. 10-23.
- . *The Cryoshore (1966)*, in: ibidem, p. 38.
- . *Some Void Thoughts on Museums (1967)*, in: ibidem, pp. 41-42.
- . *What is a Museum? A Dialogue Between Allan Kaprow and Robert Smithson (1967)*, in: ibidem, pp. 43-51.
- . *Towards the Development of an Air Terminal Site (1967)*, in: ibidem, pp. 52-60.
- . *Language to be Looked at and/or Things to be Read (1967)*, in: ibidem, p. 61.
- . *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (1967)*, in: ibidem, pp. 68-74.
- . *A Thing is a Hole in a Thing it is Not (1968)*, in: ibidem pp. 95-96.
- . *The Establishment (1968)*, in: ibidem, pp. 97-99.
- . *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)*, in: ibidem, pp. 100-113.
- . *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan (1969)*, in: ibidem, pp. 119-133.
- . *The Spiral Jetty (1972)*, in: ibidem, pp. 143-153.
- . *Smithson's Non-site Sights / Anthony Robbin (1969)*, in: ibidem, pp. 175.
- . *Earth / Thomas W. Leavitt (1969) Symposium at White Museum, Cornell University*, in: ibidem, pp. 177-187.
- . *Fragments of a Conversation / William C. Lipke (1969)*, in: ibidem, pp. 188-191.

- . *Fragments of an Interview with P.A. [Patsy] Norvell (1969)*, in: ibidem, pp. 192-195.
- . *Interview with Robert Smithson / Paul Toner (1970)*, in: ibidem, pp. 234-241.
- . *Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson / Liza Bear and Willoughby Sharp (1970)*, in: ibidem, pp. 242-252.
- . *Conversation with Robert Smithson / Bruce Kurtz (1972)*, in: ibidem, pp. 262-269.
- . *Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution / Paul Cummings (1972)*, in: ibidem, pp. 270-296.
- . *Entropy Made Visible (1973) Interview with Alison Sky*, in: ibidem, pp. 301-309.
- . *The Artist as Site-Seer; or, a Dintorphic Essay (1966-67)*, in: ibidem, pp. 340-343.
- . *Untitled (site data) (1968)*, in: ibidem, pp. 362-363.
- . *A Provisional Theory of Non-Sites (1968)*, in: ibidem, p. 364.
- . *Art through the Camera's Eye (c. 1971)*, in: ibidem, pp. 371-375.
- . *Insert: Robert Smithson, Hotel Palenque, 1969-72*, in: *Parkett*, nr. 43, 1995, pp. 117-132.
- . *Special Section on Robert Smithson*, in: *Arts Magazine* 52, nr. 9 / May, 1978.
- . *Degrees of Disorder. Interview with Robert Smithson / Willoughby Sharp (1968)*, in: *Art in America* 86, nr. 12 / December, 1998, pp. 74-81.
- . *Robert Smithson. June 20, 1969 / Patsy Norvell*, in: Patsy Norvell & Alexander Alberro (reds.), *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell*, Berkeley, University of California Press, 2001, pp. 124-134.
- . *An Interview with Robert Smithson / Moira Roth (1973)*, in: Eugenie Tsai & Cornelia Butler (reds.), *Robert Smithson*, Berkeley, University of California Press, 2004, pp. 80-95.
- Special SoHo Section*, in: *New York Magazine*, May 20, 1974, New York, pp. 52-78.
- STEELE, James (red.). *Museum Builders*, London; Berlin; New York, Academy Editions; Ernst & Sohn, 1994.
- STEPHENS, Suzanne (red.). *Building the New Museum*, New York / Princeton, N.J., The Architectural League of New York / Princeton Architectural Press, 1986.
- STRATTON, Jim. *Pioneering in the Urban Wilderness: Atlanta*,

- Baltimore, Boston, Chicago, Cincinnati, Cleveland, Dallas, Denver, Houston/Galveston, Kansas City, Los Angeles, Milwaukee, Minneapolis/St. Paul, New Orleans, Philadelphia, Portland (Maine) San Francisco, Seattle, St. Louis, Tampa, Washington D.C., New York, New York, Urizen Books, 1977.
- SUDERBURG, Erika (red.). *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- SUDJIC, Deyan. *Modern Masters*, in: *Tate*, nr. 21/ *Tate Modern Special*, 2000, pp. 20-25.
- SYLVESTER, David. *A Duologue (1967)*, in: Michael Compton & David Sylvester (reds.), *Robert Morris*, London, the Tate Gallery, 1971, pp. 13-20.
- SZEEMANN, Harald. *Problems of the Museum of Contemporary Art in the West. Exchange of Views of a Group of Experts*, in: *Museum (UNESCO)* 24, nr. 1, 1972, pp. 1-32.
- . *Ecce Museum: Much Chaff, Little Grain*, in: Gerhard Mack (red.), *Art museums into the 21st century*, Basel, Birkhäuser, 1999, pp. 7-10.
- TASSET, Jean-Marie. *Le Centre Pompidou nouvelle version - Enfin un vrai musée*, in: *Le Figaro*, 12 juin, 1985, Paris.
- TATE GALLERY OF MODERN ART. *Competition to Select an Architect*, London, Tate Gallery of Modern Art, 1994.
- Tate Frames Architecture*, in: *Any*, nr. 13, 1996, pp. 1-62.
- TER BRAAK, Lex. *Het versnelde rondlopen*, in: *Kunst & Museumjournaal* 6, nr. 1, 1995, pp. 48-56.
- TEYSSOT, Georges. *La liberté d'erreur: notes on the problematic of a museum of (modern) art*, in: *Any*, nr. 13, 1996, pp. 22-31.
- TOMKINS, Calvin. *The Camel in the Tent*, in: *The New Yorker*, March 2, 1981, New York.
- TSAI, Eugenie. *Robert Smithson Unearthed. Drawings, Collages, Writings*, New York, Columbia University Press, 1991.
- TSAI, Eugenie & BUTLER, Cornelia (reds.), *Robert Smithson*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Transgression*, in: *Oppositions*, nr. 7 / Winter, 1976, pp. 56-63.
- URSPRUNG, Philip. *Robert Smithson's Hotel Palenque*, in: *Daidalos*, nr. 62 / Desember, 1996, pp. 148-153.

- VALÉRY, Paul. *Le problème des musées*, in: Paul Valéry (red.), *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 1290-1293. [Voor een Nederlandse vertaling, zie : Paul Valéry, *Het museumprobleem* in: Cornelis van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, Rotterdam, 010, 1989, pp. 122-126.]
- Validating Modern Art. The Impact of Museums on Modern Art History*, in: *Artforum* XV, nr. 5 / January, 1977, pp. 36-43.
- VAN DER MARCK, Jan. *Houston's 'Clean Machine.'* *The Contemporary Arts Museum*, in: *Art in America* 60, nr. 5 / September-October, 1972, pp. 94-95.
- VAN WINKEL, Camiel. *Moderne leegte. Over kunst en openbaarheid*, Nijmegen, SUN, 1999.
- . *Robert Smithson. On the Road / Off the Road*, in: *Metropolis M* 15, nr. 3, 1994, pp. 24-31.
- VANDERLINDEN, Barbara. *A379089. Een anti-galerie achter het museum*, in: *De Witte Raaf*, nr. 53 / januari-februari, 1995, pp. 15-17.
- VANDE VEIRE, Frank. *Moderne kunst en ervaring. Schets van een aporie, niet-gepubliceerd manuscript*, 2000.
- . *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*, Amsterdam, Sun, 2002.
- VAN DE VEN, Cornelis. (red.). *Museumarchitectuur*, Rotterdam, 010, 1989.
- . *Het museumgebouw, planning en ontwerp*, in: *ibidem*, pp. 11-55.
- VERGO, Peter (red.). *The New Museology*, London, Reaktion Books, 1989.
- VERSCHAFFEL, Bart. *Kunst komt thuis waar ze te gast is*, in: Bart Verschaffel, *De glans der dingen. Studies en kritieken over kunst en cultuur*, Mechelen, Vlees en beton, nr. 1989, pp. 63-68.
- . *Niet voor het museum. Over kunst en openbaarheid*, in: Jan Baetens & Lut Pil (reds.), *Kunst in de publieke ruimte*, Leuven, Universitaire Pers, 1998, pp. 107-117.
- . *Editoriaal*, in: *De Witte Raaf*, nr. 100 / november-december, 2002, p. 1.
- VILADAS, Pilar. *Powerhouse*, in: *Progressive Architecture* 64, nr. 9 / September, 1983, pp. 88-93.
- . *The Undecorated Shed*, in: *Progressive Architecture*, nr. 3 / March, 1984, pp. 80-85.
- VONIER, Thomas. *Museum Architecture. The Tension between Function and Form*, in: *Museum News* 66, nr. 5 / May-June, 1988, pp. 24-29.

- WAKEFIELD, Neville. *Yucatan is Elsewhere. On Robert Smithson's Hotel Palenque*, in: *Parkett*, nr. 43, 1995, pp. 133-8.
- WALDMAN, Diane. *Statement by Diane Waldman*, in: *Studio International* 181, nr. 933 / May-June, 1971, pp. 247-248.
- WALL, Donald. *Gordon Matta-Clark's Building Dissections (1976, vert.)*, in: Florent Bex (red.), *Gordon Matta-Clark*, Antwerpen, ICC Internationaal Cultureel Centrum, 1977, pp. 23-34.
- . *Gordon Matta-Clark's Building Dissections (1976)*, in: *ibidem*, pp. 35-44.
- WALLACH, Alan. *Exhibiting Contradiction. Essays on the Art Museum in the United States*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1998.
- WALLIS, Brian. *Survey*, in: Jeffrey Kastner (red.), *Land and Environmental Art*, London, Phaidon Press Limited, 1998, pp. 23-27.
- . *In gesprek met auteur*, New York, 1133 Avenue of the Americas, 6 maart 2001.
- WARREN, Lynne. *Alternative spaces. A History in Chicago*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1984.
- WASSERMAN, Emily. *Alan Saret's Studio Exhibition*, in: *Artforum* VIII, nr. 7 / March, 1970, pp. 62-66.
- WATERFIELD, Giles (red.). *Palaces of Art. Art Galleries in Britain 1790 - 1990*, London, Dulwich Picture Gallery, 1992.
- WEIL, Stephen E. *A Cabinet of Curiosities. Inquiries into Museums and Their Prospects*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1995.
- WIGLEY, Mark. *Deconstructivist Architecture*, in: Philip Johnson & Mark Wigley (reds.), *Deconstructivist Architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1988, pp. 10-20.
- WILSON, Martha. *Artist's Books As Alternative Spaces*, in: LAICA, *The new Artsspace*, Los Angeles, Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1978, pp. 35-37.
- WILSON, William. *Temporary Contemporary. Its Time is Now*, in: *Los Angeles Times*, November 20, 1983, Los Angeles.
- WITTLIN, Alma Stephanie. *Museums. In Search of a Usable Future*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1970.
- ZAUGG, Rémy. *De kunstenaar die zijn eigen werk presenteert (1983)*, in: Evelyn Beer & Riet de Leeuw (reds.), *L'Exposition Imaginaire. The Art of Exhibiting*

- in the Eighties / De kunst van het tentoonstellen in de jaren tachtig*, 's-Gravenhage, SDU: Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989, pp. 363-385.
- . *Concevoir et réaliser une exposition, c'est devoir s'effacer*, in: Suzanne Pagé (red.), *Alberto Giacometti*, Paris, Centre Pompidou, 1993, pp. 67-74.
- . *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder der Ort des Werkes und des Menschen*, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 1998.
- ZUCKER, Barbara. *Making A.I.R.*, in: *Heresies* 2, nr. 3, 1979, pp. 80-82.
- . *An Interview with Members of A.I.R.*, in: *Arts Magazine*, December/January, 1973, pp. 58-59.
- ZUKIN, Sharon. *Loft living. Culture and Capital in Urban Change*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1982.
- . *Loft Living as 'Historic Compromise' in the Urban Core. The New York Experience*, in: *International Journal of Urban and Regional Research* 6, nr. 2 / June, 1982, pp. 256-267.
- . *The Creation of a 'Loft Lifestyle.' The Seventies*, in: *Lotus International*, nr. 66, 1990, pp. 16-27.

MUSEUM

MUSEUM

MUSEUM

MUSEUM

biografie

Wouter Davidts (Antwerpen) is ir.-architect en als doctor assistent verbonden aan de Vakgroep Architectuur & Stedenbouw van de Universiteit Gent (UGent). Hij doceert Architectuurtheorie aan de Vakgroep Architectuur van de Vrije Universiteit Brussel (VUB). Hij publiceerde over het museum, hedendaagse kunst en architectuur in tijdschriften als *Architecture d'Aujourd'hui*, *Archis*, *De Witte Raaf*, *Kritische Berichten*, *Open* en *Parachute* en in talrijke boeken en tentoonstellingscatalogi. Hij is Belgisch correspondent voor Artforum. Hij is co-editor van de publicatie B-sites (VA&S, 2000) en van het tekstgedeelte van Denkmal ISBN 9080842427, het tweede volume over het werk van de kunstenaar Jan De Cock (Atelier Jan De Cock, 2006).
wouter.davidts@ugent.be

colofon

Wouter Davidts, *Bouwen voor de kunst? Museumarchitectuur van Centre Pompidou tot Tate Modern*, Gent, A&S/books, 2006.

Copyright © Wouter Davidts, Antwerpen, 2006

Copyright © A&S, Gent, 2006

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Tekstredactie: Geraldine Reymenants | Productie: Wouter Davidts & Jean-Pierre Le Blanc / A&S Uitgeverij | Uitgever: Bart Verschaffel, A&S Uitgeverij | Serie: A&S/books | Ontwerp: Vinca Kruk & Adriaan Melleghers | Druk: Cultura, Wetteren | *Denkmal*: ISBN 9076714282 | Depot: D/2006/8734/2 | Oplage: 750

Trefwoorden: museumarchitectuur; Centre Pompidou; Tate Modern; Buren, Daniel; Smithson, Robert; Matta-Clark, Gordon; minimal art

A&S is een internationaal georiënteerde uitgeverij die zich specialiseert in het ontwikkelen en produceren van boeken over architectuur en de kunsten.

A&S Vakgroep Architectuur & Stedenbouw UGent
J. Plateastraat 22, B-9000 Gent

<http://www.AndSbooks.UGent.be> / AndSbooks@ugent.be

Dit boek werd mede mogelijk gemaakt door een subsidie van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie Cultuur en van het Initiatief Beeldende Kunst (IBK).

Vakgroep
Architectuur
& Stedenbouw
UGent



Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap
Administratie Cultuur

IBK
INITIATIEF BEELDENDE KUNSTEN vzw

MUSEUM