



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Het Urban Future-project

Scholten, H.E.

Citation

Scholten, H. E. (2016, November 16). *Het Urban Future-project*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/44248>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/44248>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/44248> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Scholten, H.E.

Title: Het Urban Future-project

Issue Date: 2016-11-16

Hoofdstuk 2 Chaos, fragmentatie en entropie in de context van het archief

In dit hoofdstuk zal ik ingaan op het fenomeen van het archief en dit in de context plaatsen van de hedendaagse beeldende kunst. Ook zal ik de rol van het ‘archief’ uiteenzetten in relatie tot de totstandkoming, opbouw en aard van het *Urban Future*-archief (vanaf nu *UF*-archief genoemd) als kunstwerk. Het archief wordt gezien in relatie tot de hoofdvraag van het onderzoek naar het verband tussen stedelijke entropie en sociale cohesie. Onderwerpen als doel en/of functie van het archief, de eventuele classificering en categorisering van de onderdelen ervan en de verantwoordelijkheid en intenties van de beheerder van het archief komen hier aan de orde. De opzet van dit hoofdstuk is als volgt: eerst zal ik het theoretisch kader schetsen waarbinnen ik het concept van het archief beschouw. Vervolgens zal ik een aantal voorbeelden geven van (hedendaagse) kunstenaars die het concept van het archief en het archiveren thematiseren om ten slotte in te gaan op de specifieke eigenschappen van het *UF*-archief in relatie tot deze voorbeelden.

Archive Fever

Een archief is:

- “1. verzameling van geschreven stukken, oorkonden, akten, bescheiden, registers, enz. uit verleden tijden die tot het bestuur van staat, gewest of gemeente, tot een instelling of vereniging, tot de werkkring van een openbaar ambtenaar of tot een geslacht behoren;
2. bewaarplaats van onder 1 genoemde stukken; instelling die ze beheert”.³¹

Archiefstukken hebben een functie met betrekking tot de activiteiten van een bepaalde persoon of organisatie. Uit een archief is goed af te leiden hoe een organisatie of een persoon werkt of gewerkt heeft. De archivaris is beheerder van het archief. Hij verzamelt, ordent, onderhoudt, categoriseert en classificeert documenten zodat zij opnieuw geraadpleegd kunnen worden. Een archief reikt verder dan een verzameling. Het belangrijkste verschil tussen een archief en een verzameling is niet het soort materiaal, maar de functie die de informatie heeft gehad. Een verzameling bestaat uit een hoeveelheid materiaal dat (vaak als hobby of tijdverdrijf) vanuit interesse voor een onderwerp is verzameld – bijvoorbeeld een kunstcollectie of een postzegelverzameling. In een archief daarentegen vinden de activiteiten van een persoon of organisatie hun neerslag. *Het archief is een neerslag van hun handelen.*

Met het voortschrijden der tijd groeit een archief bijna vanzelf ‘uit’ haar oorspronkelijke werking. Archieven of delen ervan kunnen meer of minder frequent (of helemaal niet meer) geraadpleegd worden al naar gelang hun inzichtelijkheid en actualiteit. Ook kan de archivaris besluiten om op een bepaald moment stukken te vernietigen omdat hij vindt dat delen irrelevant, overbodig of niet te conserveren zijn. Ook kan hij stukken weigeren omdat ze (door hun grootte of inhoud) niet passen in de systemen en categorieën die hij heeft aangebracht. Het geeft de samensteller en beheerder van een archief een grote verantwoordelijkheid. Op het fenomeen archief en deze verantwoordelijkheid ga in het volgende verder in.

³¹ Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal, Martinus Nijhoff/'s-Gravenhage, 1976.

Wie het begrip 'archief' onderzoekt, kan niet om de Franse filosoof Jaques Derrida (1930-2004) heen. In 1995 schreef Derrida *Archive Fever: A Freudian Impression*, een uitwerking van de gelijknamige lezing die hij op 5 juni 1995 in Londen gaf tijdens een conferentie getiteld 'Memory: the Question of Archives.' Het boek bediscussieert de aard en functie van het archief. Volgens Derrida vindt het woord 'archief' zijn basis in het Griekse woord *arkheion*, dat in eerste instantie een huis, een woonplaats en adres van een superieur, een magistraat (hij die kan gebieden) betekent.³² Derrida verbindt de term ook met het woord *arkhe* dat volgens hem twee 'beginselen' combineert: ten eerste 'begin' of 'aanvang' (*commencement*) en ten tweede 'bevel' of 'gebod' (*commandment*), gebaseerd op het principe van een autoriteit die op een bepaalde plaats orde en wetmatigheid aanbracht.

Dit laatste, orde en wetmatigheid, is het gebied van de 'archons': politieke machthebbers met het recht om de wet te representeren of wetten te maken. De archons uit de Griekse oudheid zijn de beheerders en bewakers van archieven. Zij bewaarden deze archieven, die bestonden uit officiële documenten, in hun huis, in dat van hun familie of dat van een werknemer. De archons waren niet alleen verantwoordelijk voor de fysieke veiligheid van de archieven; ze hadden ook het recht deze te interpreteren. Zij konden beslissen wat wel of niet in het archief thuis hoorde. Zij waren de hoeders van de wet en hun beginselen hadden betrekking op het consolideren van de macht door te identificeren en classificeren alsmede door het toewijzen. Dit betrof niet alleen het toewijzen van bijvoorbeeld een woonplaats, maar de archons hadden ook invloed op bestuurlijke vergaderingen waarvan de agenda's overeen moesten komen met de (ideale) configuratie van het archief.

Er is zodoende een intieme relatie tussen het archief en de archons, tussen het archiveren en de beginselen van de archon. Alle verhandelingen die niet voldoen aan deze beginselen van archiveren moesten bevochten en vernietigd worden.

De inhoud van een archief heeft altijd betrekking op een ruimte buiten de bewaarplaats. Bij raadpleging gaat deze inhoud over van het particuliere naar het publieke domein en zijn wetten. Delen uit het archief worden geïnstitutionaliseerd en de samenstelling en structuur van de delen reflecteren de heersende machtsconfiguratie.

Het archief is niet alleen een plek voor het opslaan en het behoud van een archiveerbaar gedeelte van het verleden. De technische structuur van het archief bepaalt ook de structuur van de archiveerbare inhoud. In de woorden van Derrida: "The archivization produces as much as it records the event" (Derrida, 1995, 17).

Derrida beschouwt en bekritiseert de selectieve werkwijze van de archon als een machtsbeginsel. Zoals eerder gezegd bepaalt de archon ook wat er *niet* in een archief thuishoort. Een archief is daarom nooit zonder meer een neerslag van het levende, diffuse en op waarheden berustende (collectief) geheugen, maar het verbergt dit geheugen tegelijkertijd ook. Het gaat voorbij aan de bewust of onbewust niet bewaarde herinnering. Het is een uitgekristalliseerde vorm van een bepaald deel van het collectieve geheugen waarin complexe en chaotische processen door de archon

³² "[...] the meaning of 'archive', its only meaning, comes to it from the Greek word *arkheion*: initially a house, a domicile, an address, the residence of the superior magistrates, the *archons*, those who commanded" (Derrida, 1995, 9).

geordend, gecodeerd en discursief gemaakt zijn. Er zullen altijd zaken zijn die vergeten, genegeerd, over het hoofd gezien, misplaatst of onjuist geïnterpreteerd zijn. Deze gaten, onjuistheden of misplaatsingen moeten volgens Derrida later door nieuwe archons of anderen die zich met de geschiedenis van ons bestaan bezig houden weer hersteld, ingevuld of anders geordend worden. Daarmee biedt een archief echter ook een opening naar de toekomst. Derrida schrijft:

“The question of the archive is not a question of the past. It is not the question of a concept dealing with the past that might already be at our disposal. *An archivable concept of the archive*. It is a question of the future, the question of the future itself, the question of a response, of a promise, and of a responsibility for tomorrow. The archive, if we want to know what that will have meant, we will only know in times to come; not tomorrow, but in times to come. Later on, or perhaps never” (ibid., 27) .

Derrida's notie van archiefkoorts is geboren uit de noodzaak en passie om het verleden te onthouden, en om tegelijkertijd richting te kunnen geven aan de toekomst. Dit betekent dat het archief niet een afgesloten geheel is maar altijd gekenmerkt wordt door een openheid naar de toekomst. Men zou kunnen zeggen dat het aanleggen van een archief gebaseerd is op hoop. Het moet altijd weer opnieuw geraadpleegd kunnen worden, waarbij steeds nieuwe interpretaties en mogelijkheden voor hernieuwd gebruik gevonden kunnen worden. Als dit niet gebeurt 'versteent' het archief en leidt het een functieloos, statisch bestaan. Het archiveren moet als het ware een vloeibaar proces zijn, waar toekomstige uitbreiding en het zoeken naar nieuwe verbanden essentiële onderdelen van zijn. Alleen zo krijgt het een plaats in de geschiedenis van de toekomst.

De titel van Derrida's boek *Archive Fever: A Freudian Impression (Mal d'Archive: Une Impression Freudienne, 1995)* duidt ook op een ander aspect van het archiveren: namelijk de 'koortsdrift voor de dood.' Derrida gaat hier nader in op Sigmund Freud's opvatting over het archiveren als een 'death drive' (*Todestrieb*) (ibid., 13,14). Het begrip 'death drive', in 1920 door Freud geïntroduceerd in zijn werk *Beyond the Pleasure Principle (Jenseits des Lustprinzips)*, duidt op een agressieve, (zelf-)destructieve drift die gebaseerd is op de biologische neiging van de mens om terug te keren naar een niet-organische materie. Hiervan maakt ook de drift tot vernietiging van het archief deel uit, dat, aldus Freud, tot doel zou hebben om alle sporen te vernietigen en daarmee te komen tot een radicale eindigheid. Derrida zegt hierover:

“There would indeed be no archive desire without the radical finitude, without the possibility of a forgetfulness which does not limit itself to repression. Above all, and this is the most serious, beyond or within this simple limit called finiteness or finitude, there is no archive fever without the threat of this death drive, this aggression and destruction drive” (ibid., 19).

Met andere woorden, er bestaat volgens Derrida geen 'archief-verlangen' zonder het besef van radicale eindigheid en de mogelijkheid tot vergetelheid. Deze 'koorts' of passie tot archiveren is de drijvende kracht die orde in het geheugen of de herinnering schept en zich verweert tegen de entropische krachten die alle dingen laten opgaan in een staat

van chaos, vergeetachtigheid en geheugenverlies met uiteindelijk de dood tot gevolg. Het doet ons inzien dat het geheugen en het archief kwetsbaar zijn. Herinneringen kunnen bewust of onbewust onderdrukt worden, documenten kunnen verloren gaan en archieven kunnen worden vernietigd.

Het Urban Future-archief als kunstpraktijk

In mijn onderzoeksproject heeft de kunstenaar de rol van archon. Het *UF*-archief is het kunstwerk. Dit archief vormt de basis en de context voor nieuwe werken. Elk nieuw werk wordt zelf ook weer onderdeel van het archief en kan getoond worden in tentoonstellingen en andere presentaties. Elk deel staat in relatie tot de andere delen van het archief en zo tot het gehele archief. 'Archiefkunst' daagt de beschouwer uit tot het leggen van verbanden tussen delen. Hierin verschilt het met het *œuvre* van een kunstenaar. Een kunstenaars*œuvre* kan ook gezien worden als een groep werken, maar deze hoeven niet allemaal thematisch met elkaar verbonden te zijn. Vaak staat de persoonlijke zoektocht van de kunstenaar centraal; het *œuvre* is niet ontstaan vanuit een idee van archiveren en zal dus ook niet als zodanig worden gepresenteerd.³³

Om de definitie van het archief aan het begin van dit hoofdstuk te vergelijken met het *UF*-archief: dit laatste archief bestaat uit een verzameling documenten (kunstwerken) die een neerslag zijn van de specifieke activiteiten/handelingen van één persoon (de kunstenaar). Anders dan in veel andere archieven is deze persoon van wiens handelen het archief een neerslag is tevens archon. Anders dan veel andere archieven verhoudt het *UF*-archief zich bewust tot de notie van het archiveren en tot bestaande (institutionele) archieven. Anders dan veel institutionele archieven is het *UF*-archief beweeglijker en zijn de delen in vorm en inhoud steeds aan te passen aan de context van tentoonstellingsruimten of de veranderende wereld rond het archief.

Een voorbeeld: Museum De Hallen in Haarlem heeft in 2012 48 cahiers van het *UF*-archief aangekocht (en in hun archief ondergebracht) en tentoongesteld. Deze cahiers zijn de eerste uit een oplage van drie. Uit nummer twee van de overgebleven oplage zijn delen los verkocht en nummer drie is nog in het arkheion als eenheid aanwezig. Ondertussen is deze oplage (nr. 3) vergroot met 30 nieuwe cahiers. Het delen, verspreiden, vertakken en aanvullen is in dit geval een deel van een behandeling van het archief. Deze werkwijze laat zien dat het archief nooit voltooid is en dat het met deze manier van werken een (schijnbaar chaotische) ordening in de hand werkt die deels het onderwerp en de rizomatische structuur van het archief weerspiegelt.

Het museum bezit dus maar een klein deel van het zich steeds uitbreidende archief (ook in de vorm van cahiers). Bovendien kunnen de fotobeelden uit de cahiers ook weer tentoongesteld worden in andere formaten en in andere combinaties. Het eenduidig gebruik van het fotobeeld is dus niet gegarandeerd en terwijl bij de cahiers nog een

³³ Over het algemeen wordt er bij het *œuvre* van (documentaire en journalistieke) fotografen wel gesproken van een archief. De relatie – inherent aan het medium – die een foto heeft met de werkelijkheid maakt dat zij een document is van een bepaald tijdsbeeld. In tegenstelling tot bijvoorbeeld schilderijen *tonen zij aan*, bewijzen zij 'een werkelijkheid,' hoe subjectief dit ook moge zijn. Dit specifieke tijdsbeeld verbindt de foto's in het archief met elkaar.

plaats en datum wordt aangegeven, is dat bij andere werken waar dezelfde fotobeelden in voorkomen niet gedaan. Voor elk institutioneel archief zou dit onaanvaardbaar zijn. Als bijvoorbeeld authenticiteit, de grootte van de afdruk, datum en plaats van herkomst van het beeld niet consequent gehanteerd worden, kan de vraag gesteld worden hoe een archief 'gelezen' of begrepen moet worden. Een begrip van het *UF*-archief is niet gebaseerd op cognitieve, chronologische, categorische of mechanische processen, maar eerder op een intuïtieve en associatieve benadering.

De openheid en 'elasticiteit' van het *UF*-archief is gegarandeerd zolang de kunstenaar de delen van het archief elke keer opnieuw kritisch interpreteert en de uitkomsten daarvan in de vorm van kunstwerken deelt met een publiek dat het werk ook weer interpreteert en daaruit eigen conclusies trekt. Het doel van dit kunstarchief is nieuwe inzichten te genereren en een dynamische dialoog levend te houden over het thema van de leefbaarheid van menselijke gemeenschappen in een situatie van chaos en entropie in een steeds veranderende mondiale verstedelijking alsook over het thema van de macht van het archiveren in relatie tot de onderzoeksvraag.

Omdat kunstenaar, werk en publiek deze doorlopende dialoog voeren is de documentatie van de presentaties ook weer een 'registratie' van de werking en de dynamiek van het archief.

De manier waarop de archon (de kunstenaar) hier met het archief omgaat is essentieel. Het maakproces, zoals Derrida in zijn 'Death Drive' aangeeft, kan bijvoorbeeld leiden tot de vernietiging van delen van het archief als dit om materiële of conceptuele redenen nodig is. In het uiterste geval kan de kunstenaar zelfs besluiten tot vernietiging van het hele archief. Zolang het archief levend en open blijft moet de kunstenaar – willen zijn visies later in de presentaties bij het publiek geloofwaardig overkomen – in het maakproces een 'menschelijkheid' inbouwen waarbij twijfel, ontkenning, destructie, hoop, dynamiek, chaos, manipulatie, machtsstructuren en vragen over leefbaarheid belangrijke onderdelen zijn.

Het *UF*-archief bestaat uit twee delen: een gesloten, voor het publiek verborgen deel (de bron) en een open, dynamisch deel (het werk). De bron bestaat uit de zwart-wit negatieven van foto's van reizen naar de in hoofdstuk één genoemde stedelijke gebieden in de wereld. Dit is een afgerond geheel: na 2012 zijn geen nieuwe negatieven meer toegevoegd. De reden hiervoor was het besef dat ik geen fotograaf 'pur sang' ben en dat het noodzakelijk was om de beelden die ik tot dan toe had gemaakt te bestuderen en te analyseren om ze vervolgens in sculpturen en installaties te verwerken. Mede vanwege de kwetsbaarheid en uniciteit van het materiaal – negatieven zijn niet te dupliceren zonder kwaliteitsverlies – is dit deel van het kunstwerk privé en niet opengesteld voor het publiek.³⁴ Deze tweedeling in het archief heeft als gevolg dat de 'bron' van het archief nooit de status van een kunstwerk zal hebben, het is immers niet zichtbaar voor de beschouwer. Het archief beweegt zich dus deels binnen en buiten de kunstcontext.

³⁴ Zouden de foto's digitaal genomen zijn, dan zou de bron een map met makkelijk te dupliceren beelden op een computer zijn. Het idee van een oorspronkelijke bron van beelden zou dan betwijfeld kunnen worden.

Een beschouwer kan het bestaan van de 'bron' niet controleren en zal dus op basis van tekstuele of mondelinge informatie moeten geloven dat de negatieven bestaan en dat zij door de kunstenaar gemaakt zijn.³⁵ De bron heeft in de woorden van Derrida 'huisarrest', is dus geheim (het zou zelfs een leugen kunnen zijn) en geheimen leiden vaak (onbedoeld) tot mythevorming. Als beheerder van het archief (de archon) heb ik de controle over deze mythe. De archon-als-kunstenaar heeft de macht om delen van het archief achter te houden en deze in bepaalde gevallen (om privé- of conceptuele redenen) niet de status van kunstwerk te verlenen. Het is zelfs mogelijk dat het in de loop van de tijd niet meer noodzakelijk of gewenst is de negatieven voor nieuwe kunstwerken te gebruiken. De werken die dan met andere middelen gemaakt worden kunnen echter, als zij binnen het doel van het archief vallen, nog steeds binnen de context van het archief bestaan. De archon heeft ook de publicatie- en reproductierechten van de foto's. Hij *bezit* het archief, tenzij hij besluit delen daarvan af te staan of te verkopen. De delen zullen echter altijd onderling gerelateerd zijn en verwijzen naar de oorsprong: het archief zelf en de plek waar het archief bewaard wordt (in dit geval het atelier).

Zoals gezegd is in presentaties van delen van het archief de bepaalde context waarin zij gepresenteerd worden (de architecturale, inhoudelijke of maatschappelijke omgeving) altijd mede van invloed op de zeggingskracht van het werk. Er is daarom niet alleen sprake van een dialoog tussen het kunstwerk en de beschouwer. Een beschouwer neemt ook kennis van de verbanden die de kunstenaar legt binnen de afzonderlijke presentaties en van de relatie met de context waarin het werk gepresenteerd wordt. Een beschouwer die meerdere presentaties volgt zal daar verbanden tussen leggen en daar conclusies uit trekken. De archon moet daarom niet alleen zorg dragen voor de inhoudelijke relaties binnen het archief, maar hij moet ook de verbanden bewaken binnen de verschillende presentaties onderling.

De deconstructie van het archief zoals geanalyseerd door Derrida maakt het mogelijk om het *UF*-archief te ontleden, de verschillende delen ervan te benoemen en hun rol in het archief te begrijpen. De archon heeft in de oorsprong van de betekenis de macht om (de suggestie van) een waarheid te creëren en deze in te zetten voor uiteenlopende doeleinden, zoals het maken van wetten, en daarmee invloed uit te oefenen op de toekomst. Zo heeft de archon veel invloed op de loop der dingen en dus op de geschiedschrijving. Om de functie van een archief te continueren moet, volgens Derrida, het archief open blijven voor nieuwe interpretaties en conclusies.

Voor het *UF*-project biedt het strategisch gebruik van een archief grote mogelijkheden om een dialoog met de beschouwer in gang te zetten. Aan de ene kant stelt het duidelijke parameters voor de inhoudelijke ontwikkeling van het project en aan de andere kant laat het zien dat delen achtergehouden kunnen worden en daardoor mogelijkheden

³⁵ In dit licht bezien is het vreemd dat beschouwers van de *UF*-tentoonstellingen er altijd vanuit zijn gegaan dat de foto's door mij gemaakt zijn. Een reden hiervoor zou kunnen zijn dat de *UF*-foto's een eigen karakteristieke beeldtaal hebben en zo gekoppeld worden aan één maker, die ook het recht geclaimd heeft om ze in te zetten bij het maken van kunstwerken. Het is des te opmerkelijker omdat in deze tijd van het internet algemeen gebruik is geworden dat kunstenaars veel beeldmateriaal van het Net of uit sociale media halen en dus de foto's van anderen gebruiken zonder dat zij daarvoor de 'credits' aan de makers (kunnen) geven.

uitgesloten of ontkend worden. Het gegeven dat het 'waarheidsgehalte' van het archief per definitie ambigu is (wat ook geldt voor de foto's zelf), biedt mogelijkheden voor een andere lezing van het archief, die gelegen is in het ervaren van een niet-cognitieve, sensibele verbeelding van de mogelijke leefbaarheid in een chaotische, entropische verstedelijkende wereld.

The Archival Turn in de hedendaagse beeldende kunst

Met de opkomst van fotografie en film is voor kunstenaars het documenteren van eigen werk en het werkproces een vast onderdeel van de praktijk geworden. Fondsen, musea en galeries vragen documentatie op en/of leggen zelf archieven van het oeuvre van een kunstenaar aan, die dus weer deel uitmaken van grotere archieven van het betreffende instituut. Veel kunstenaars gebruiken het gegeven van het archief en van het archiveren ook als motief in hun werk en stellen niet alleen (kunst-)archieven samen van gevonden voorwerpen of documenten maar ook van eigen artefacten. Soms wordt daarbij gebruik gemaakt van (delen van) bestaande archieven. Nieuwe manieren van classificering of categorisering worden onderzocht. In sommige gevallen wordt kritiek geleverd op de institutionele archieven en op musea, met het doel om ideologische, verstarde of bekrompen visies op gebeurtenissen uit het verleden en mogelijke ontwikkelingen in de toekomst aan de kaak te stellen. Hieronder volgt een uiteenzetting over theorievorming rond kunstarchieven. Aan de hand van een aantal voorbeelden wordt de 'archiefkunst' behandeld, waarna verder ingegaan zal worden op de relatie van deze archiefkunst met het UF-archief.

De Canadese academicus, schrijver, curator en beeldend kunstenaar Cheryl Simon betoogt in haar artikel 'Introduction: Following the Archival Turn' dat er sinds de jaren negentig sprake is van een 'archival turn' in de hedendaagse kunst- en tentoonstellingspraktijk. Dit zou volgens Simon te maken hebben gehad met een aantal sociale en culturele factoren, zoals: "*fin-de-siècle*/millennial nostalgia, the cultural anxieties of postmodern time-space compression, the emergence of an evidentiary aesthetic in the information age, or the expansion of visual culture, in both social and institutional life" (Simon, 2002, 102). Deze kunstpraktijk is volgens haar sinds de jaren negentig van de vorige eeuw veranderd van institutionele kritiek op met name musea naar vormen van samenwerking met dit instituut. De 'archival turn' is, volgens Simon, een late vorm van postmodernistische institutionele kritiek. 'Appropriation art' vat zij op als een belangrijke stroming hier binnen.³⁶ Het (her-)gebruik van bijvoorbeeld gevonden foto's wordt hier, aldus Simon, gekoppeld aan een fascinatie voor massamedia.

Simon beschrijft als voorbeelden de praktijken van de Amerikaanse kunstenaars Sherrie Levine (1947-) en Barbara Kruger (1945-). Levine³⁷ ondervraagt de

³⁶ Een kunststroming uit de jaren zeventig en tachtig waarbij afbeeldingen, beeldelementen, voorwerpen en illustraties uit het dagelijks, met name Amerikaanse, leven door kunstenaars overgenomen en verwerkt worden. Bekende kunstenaars van deze stroming zijn Jeff Koons, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger en Richard Prince. In Nederland was bijvoorbeeld het werk van Rob Scholte een duidelijk voorbeeld hiervan.

³⁷ In de jaren tachtig bijvoorbeeld her-fotografeerde Levine foto's van beroemde fotografen als Walker Evans, Edward Weston en Alexander Rodchenko. Zij zette haar naam eronder en gaf ze titels mee als *After Walker Evans* of *After Edward Weston*, al naar gelang de maker van de gereproduceerde foto's. Zij stelde dat het haar foto's waren, want zij had de getoonde foto's gemaakt. Haar werk werd in veel musea en galeries getoond.

(geïstitutionaliseerde) wetten en regels voor eigenaarschap en originaliteit en provoceert het auteursrecht, terwijl Kruger³⁸ de mogelijkheden van politieke representatie en de structuren in betekenissen van taal onderzoekt. Volgens Simon zetten de postmodernisten de tegenstellingen tussen kunst en wetenschap, en tussen aan de ene kant kunstwerk en artefact en aan de andere kant symbool en verwijzing op scherp. De oude bastions van de modernistische cultuur moesten binnenstebuiten worden gekeerd. In de woorden van Simon: “The review that ensued thus involved a deconstruction of the perceptual, cognitive, structural and discursive parameters of art and art historical discourses as expressed through their institutional relationships” (Simon, 2002, 102). Daarbij bestond er bij aanhangers van deze kritische stroming een grote ambivalentie over de mogelijkheid van een maatschappelijke impact van kunst.

Deze postmoderne denkwijze vormt volgens Simon de basis voor de ‘archival turn’. Deze verandert echter in de loop der tijd van een meer directe (discursieve) kritiek op institutionele wetmatigheden (van bijvoorbeeld musea) naar het onderzoek naar *materiële* aspecten van het archiveren *binnen* het discours dat in instituten over dit onderwerp gevoerd wordt. De postmoderne kritiek richtte zich op het onmaatschappelijke karakter en het a-historisme van het door het (Greenbergiaans) Modernisme bepaalde kunstdiscours, waarin de ‘hoge kunst’ zich afzette tegen de massacultuur, die door onpersoonlijkheid en oppervlakkigheid gekenmerkt zou zijn. In de loop van de tijd lijken de musea ingespeeld te hebben op deze postmoderne kritiek. Simon zegt daarover: “Moreover, as noted earlier, today's museum is peppered with proto-museological and archival installations, historical surveys and expositions: it does not look like the museum that was described in the art criticism of the 1970s and 1980s, but, like its mirror opposite” (ibid., 104). Sociaal geëngageerde fotografie en kunst, alsook tentoonstellingen door kunstenaars waarin ze werken met museumcollecties en deze collecties en archieven in een ander (historisch) daglicht stellen, zijn inmiddels omarmd door de musea.³⁹ Voorbeelden hiervan zijn de tentoonstellingen *Fatal Attraction: Piotr Ukiński Photographs* (2015) in het Metropolitan Museum in New York⁴⁰ en de *Interventie #8 Victor Man* (2009) in Museum Boijmans Van Beuningen te

³⁸ Kruger eigente zich de clichés en technieken toe die in de massamedia worden gebruikt. Ze hanteert dezelfde strategieën, maar om haar eigen seksuele, sociale en politieke, altijd kritische boodschappen over te brengen. Werken met gevonden foto's en teksten als *I shop therefore I am*, *I am not trying to sell you anything* of *When I hear the word culture I take out my check book* stelt zij vragen over het functioneren van macht en het effect ervan op de menselijke conditie. Kruger's werk is getoond in musea en galleries, maar ook op reclamepanelen, bushokjes, posters, T-shirts en plastic tassen en in stations, parken of andere plekken in de publieke ruimte.

³⁹ De Duitse kunsthistoricus en cultuurtheoreticus Aby Warburg (1866-1929) benaderde de omgang met kunsthistorische archieven al op een bijzondere wijze. Voor zijn beroemde Mnemosyne beeldatlas gebruikte hij 43 manshoge schermen van zwart linnen op een houten frame en speldde daar afbeeldingen (prenten en boekillustraties) op van kunstwerken en objecten uit de klassieke oudheid en de astrologie. Zo onderzocht hij de emotionele en symbolische betekenis van deze voorwerpen en hoe die verwerkt waren in de kunst van de renaissance en daarna. Warburg nam hiermee stelling tegen de esthetiserende kunstbenadering van het moderne museum. <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2561> <geraadpleegd op 18 maart 2012>. Zie ook Lütticken 2003.

⁴⁰ Piotr Ukiński toont naast zijn eigen foto's een keuze uit de collectie van het museum. Hij combineert werken van verschillende afdelingen met 60 foto's uit de fotocollectie. Daarbij hanteert hij twee thema's uit de kunstgeschiedenis: Eros en Thanatos, d.w.z. levenskracht en de doodswens doordat hij in het schone de sterfelijkheid ziet. Zo combineert hij een fragment van een gezicht van een koningin uit Egypte, gemaakt tussen 1353 en 1336 v. Chr., met het werk *Walking Gun* van Laurie Simmons gemaakt in 1991. <http://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2015/piotr-uklanski> <geraadpleegd op 30 mei 2016>.

Het is de vraag of met de verschuiving van de aandacht naar materiële aspecten van het gebruik van archieven in de kunst de kritische houding ten opzichte van het instituut ook veranderd is. Nog steeds zijn er kunstenaars die de institutionele (museale) archieven aan een kritisch onderzoek onderwerpen, bijvoorbeeld door ze in een andere context te plaatsen. Wat vroeger in een archief als bewijs kon gelden (de foto als waarheid) kan nu gebruikt worden ter symbolisering van een culturele uitwisseling. Etnografische archieffoto's uit de 19^{de} eeuw kunnen nu door kunstenaars ondervraagd worden en aan werken die in een hedendaagse context gemaakt zijn worden gekoppeld, waardoor vragen aan de orde komen over de blik van de fotograaf (van toen en nu), de rol van het institutionele archief (een museum), politieke en cultureel-maatschappelijke aspecten zoals machtsstructuren, ethische verantwoordelijkheden en schuldvragen over het handelen in een verleden.⁴²

Hal Foster en de 'archieffimpuls'

De Amerikaanse kunstcriticus en kunsthistoricus Hal Foster (1955-) richt zich in zijn artikel 'An Archival Impulse' (2004) eveneens op kunstenaars die in hun werkwijze met archieven werken of archieven als werk produceren. Foster stelt dat archiefkunst voortkomt uit het naar boven willen halen van verloren informatie en daarmee inspeelt op het gevoel van falen van ons culturele geheugen. Ter ondersteuning van zijn these bespreekt hij het werk van een aantal kunstenaars, onder wie Thomas Hirschhorn (1957-) en Tacita Dean (1965-), die een fysieke vorm ontwikkelen voor het presenteren van verloren of ontheemde historische informatie en dit als kunst presenteren. Later in dit hoofdstuk zal ik op het werk van beide kunstenaars terugkomen.

Foster betoogt dat, ondanks de niet-hiërarchische, anti-institutionele omgang met het archief en ondanks de vrije, associatieve, en soms onbestemde combinaties die deze kunstenaars maken met onderdelen van archieven, deze archiefkunst toch beslist niet willekeurig is. Vaak is er sprake van een zoektocht waarin scenario's en visies op de toekomst geformuleerd worden. Foster schrijft deze kunstenaars een 'Deleuziaans rizomatische' werkwijze toe (Foster, 145). In eigen of bestaande collecties maken zij vertakkingen, muteren zij verbindingen of verbreken zij bestaande verbindingen. Hun onderzoeksmethoden zijn vaak onorthodox omdat ze vaststaande patronen loswaken van hun (contextuele) betekenis door beelden te hergebruiken, ze opnieuw te ordenen of ze te plaatsen in een andere tijd- of ruimtebeleving. Daardoor ontstaan nieuwe (gevoelsmatige) associaties, interpretaties en visies, waarbij het spel met de waarachtigheid van bekende en nieuwe betekenissen een grote rol speelt. Ook de curator, kunstcriticus en schrijver Okwui Enwezor (1963-) lijkt een dergelijk perspectief

⁴¹ Victor Man (1974) maakte een installatie met een afgewogen combinatie van eigen werken en schilderijen uit de collectie van het museum. Op basis van analogieën en overeenkomsten met zijn eigen werk selecteerde hij museumstukken als *De Bewening van Christus* van Hans Memling en een landschap van Joachim Patinir waarin Sodom en Gomorra in brand staan.
<http://www.boijmans.nl/nl/7/kalender/calendaritem/265/interventie-8-victor-man#o90SHud2sRmdEe2B.99> <geraadpleegd op 30 mei 2016>.

⁴² Simon geeft als voorbeeld het werk van de Canadese curator en kunstenaar Jeff Thomas, die met zijn werk zijn identiteit als Iroquois indiaan onderzoekt.

te onderschrijven. Zo schrijft hij in het artikel 'Archive Fever: Photography between History and the Monument':

"Artists interrogate the self-evidentiary claims of the archive by reading it against the grain. This interrogation may take aim at the structural and functional principles underlying the use of the archival document, or it may result in the creation of another archival structure as a means of establishing an archaeological relationship to history, evidence, information, and data that will give rise to its own interpretive categories" (Enwezor, 2008, 18).

Ter ondersteuning van zijn betoog haalt Enwezor de Franse filosoof Michel Foucault (1926-1984) aan. In zijn boek *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language* schrijft Foucault dat de macht van de (gecanoniseerde) kennis die samenkomt in een archief niet uitputtend beschreven kan worden. Het is zelfs niet mogelijk om ons eigen archief te beschrijven anders dan in termen van uiterlijke kenmerken of de gehanteerde systemen van organisatie. Interpretaties en conclusies kunnen dus alleen worden geformuleerd op basis van fragmenten, gebieden en niveaus waaruit een archief bestaat (Foucault, 1972, 130). Voor de mens die bij het (discursief) interpreteren van een archief zoekt naar de continuïteit voor het bestaan is deze discontinuïteit een probleem: "it deprives us of our continuities; it dissipates that temporal identity in which we are pleased to look at ourselves when we wish to exorcise the discontinuities of history" (ibid., 130). Ook kunstarchieven kunnen een dergelijke discontinuïteit teweegbrengen. Zij doen dit een 'andere' kijk op de geschiedenis te bieden, door de manier waarop de geschiedenis in archieven gedocumenteerd, georganiseerd en discursief gemaakt wordt. Kunstenaarsarchieven kunnen zorgen voor wat Foucault 'interrupties' noemt:

"Beneath the great continuities of thought, beneath the solid, homogeneous manifestations of a single mind or of a collective mentality, beneath the stubborn development of a science striving to exist and to reach completion at the very outset, beneath the persistence of a particular genre, form, discipline, or theoretical activity, one is now trying to detect the incidence of interruptions. Interruptions whose status and nature vary considerably.... the great continuities of thought, beneath the solid, homogeneous manifestations of a single mind or of a collective mentality, beneath the stubborn development of a science striving to exist and to reach completion at the very outset, beneath the persistence of a particular genre, form, discipline, or theoretical activity, one is now trying to detect the incidence of interruptions. Interruptions whose status and nature vary considerably. They suspend the continuous accumulation of knowledge, interrupt its slow development, and force it to enter a new time, cut it off from its empirical origin and its original motivations, cleanse it of its imaginary complicities; they direct historical analysis away from the search for silent beginnings, and the never-ending tracing-back to the original precursors, towards the search for a new type of rationality and its various effects. There are the displacements and transformations of concepts..." (ibid., 4).

Van August Sander tot Thomas Hirschhorn

In de laatste decennia zijn regelmatig tentoonstellingen gemaakt die het archiveren-als-kunstpraktijk tot onderwerp hadden. Enwezor bijvoorbeeld gebruikte in 2008 het archiveren als thema voor zijn tentoonstelling *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* voor The International Center for Photography in New York.⁴³ In deze tentoonstelling was een greep gedaan uit werk van kunstenaars die in de laatste dertig jaar met behulp van fotografie en film op zeer uiteenlopende manieren omgingen met bestaande of met zelfgemaakte archieven. De gepresenteerde werken bestonden onder andere uit archieven die door eigenaardige catalogiseringmethoden waren ontstaan, zoals biografieën van fictieve personen, collecties van gevonden en anonieme foto's, filmversies van fotoalbums en fotomontages die samengesteld waren uit historische foto's. Enwezor schrijft over het doel van deze tentoonstelling in eerdergenoemd artikel:

“The aim is not to produce a theory of the archive but to show the ways in which archival documents, information gathering, data-driven visual analysis, the contradictions of master narratives, the invention of counter-archives and thus counter-narratives, the projection of the social imagination into sites of testimony, witnessing, and much more inform and infuse the practices of contemporary artists” (Enwezor, 2008, 22).

Het voert te ver om hier een uitputtende analyse te geven van kunstenaars in wier werk de kritische omgang met het archief een centrale rol speelt, maar ik zal enkele relevante voorbeelden geven van voornamelijk hedendaagse kunstenaars die in hun werkwijze (vaak met gebruik van het fotografisch medium⁴⁴) het archief thematiseren en daarbij begrippen aan de orde stellen die ook betrekking hebben op het *UF*-archief – variërend van het innemen van een zekere objectiverende afstand tot het onderwerp (August Sander, Ed Ruscha, Bernd en Hilla Becher) tot een meer ongebonden en associatieve – rizomatische – omgang met het materiaal (Theo Baart, Hans-Peter Feldmann), en van het problematiseren van noties van (geschiedkundige) waarheid, werkelijkheid en geloofwaardigheid (Tacita Dean en Walid Raad) tot een nadrukkelijk politiek engagement (Thomas Hirschhorn).

August Sander, Ed Ruscha en Bernd en Hilla Becher

De Franse wiskundige en filosoof Auguste Comte (1789-1857) beschouwde de fotografie (uitgevonden in 1839) als een zegen voor de mensheid, omdat met behulp van fotografie verschijnselen in natuur en maatschappij vastgelegd en geordend kunnen worden. Fotografische registraties gingen een rol spelen in de empirische onderbouwing van wetenschappelijke hypothesen. De aanleg van typologische fotoarchieven die op

⁴³ Kunstenaars die aan deze tentoonstelling meewerkten waren Christian Boltanski, Tacita Dean, Stan Douglas, Harun Farocki en Andrei Ujica, Hans-Peter Feldmann, Jef Geys, Felix Gonzalez-Torres, Craigie Horsfield, Lamia Joreige, Zoe Leonard, Sherrie Levine, Ilán Lieberman, Glenn Ligon, Robert Morris, Walid Raad, Thomas Ruff, Anri Sala, Fazal Sheikh, Lorna Simpson, Eyal Sivan, Vivan Sundaram, Nomeda en Gediminas Urbona en Andy Warhol.

⁴⁴ Enwezor schrijft over de relatie fotografie en het archief: “The capacity for accurate description, the ability to establish distinct relations of time and event, image and statement, have come to define the terms of archival production proper to the language of those mechanical mediums, each of which give new phenomenological account of the world as image. Photography is simultaneously the documentary evidence and the archival record of such transactions. Because the camera is literally an archiving machine, every photograph, every film is a priori an archival object...” (Enwezor, 2008, 11-12).

(pseudo-)wetenschappelijke wijze de diversiteit van soorten – mensen, dieren, dingen etcetera – in kaart brachten was het gevolg. Deze typologische benadering vond ook zijn weerslag in de kunst. Een vroeg 20ste-eeuws voorbeeld van een dergelijk project is het beroemde project *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts* (1929) van de in het vorige hoofdstuk al genoemde Duitse portret- en documentaire fotograaf August Sander (1876-1964).

De portretten in deze serie zijn als het ware maatschappelijke maskers; elk portret vertegenwoordigt een bepaalde ambacht of beroep.⁴⁵ Belangrijk is dat Sander in zijn werk geen moreel standpunt innam ten opzichte van zijn onderwerp. Hij beoordeelt de mensen niet en geeft geen hiërarchie van belangrijkheid aan.⁴⁶ Er is in de beelden een betrokkenheid met de mens in het algemeen aanwezig. De beschouwer wordt uitgenodigd om in eerste instantie zonder politieke of maatschappelijke bril naar deze mensen te kijken. De foto's bieden een openheid om eerst het menselijke aspect van de blik van de maker te zien, en vervolgens de categoriserende intenties van de totale serie te ontdekken. Walter Benjamin schrijft in zijn essay *Kleine geschiedenis van de fotografie* over deze blik:

“Het was ongetwijfeld een van elk vooroordeel gespeende, ja zelf gedurfde, maar tegelijkertijd een tedere waarneming, in de betekenis namelijk van het woord van Goethe: ‘Er bestaat een tedere empirie die zich zo innig met het object vereenzelvigt, dat ze daardoor tot de eigenlijke theorie wordt’” (Benjamin, 2008, 67).

In navolging van Sander hebben meer kunstenaars zich met het typologisch archiveren beziggehouden. De in het vorige hoofdstuk genoemde Ed Ruscha (*Every Building on the Sunset Strip*) en de Bechers met hun foto's van industriële gebouwen en constructies zijn hier voorbeelden van. Het door Derrida benoemde dwangmatig, repetitief en nostalgisch verlangen naar het archief, een niet te onderdrukken verlangen om terug te keren naar de oorsprong, lijkt hier zichtbaar. Het mechanisch vastleggen (met behulp van een op een auto gemonteerde camera) bij Ruscha (1966-) was een conceptuele beslissing. Hij wilde de specifieke blik van de maker niet in de fotografische beelden tonen, maar de nadruk leggen op het handelen, de daad van het vastleggen was genoeg. Het was een zuiver registerend handelen met het doel om de huizen van één straat vast te leggen. Het had ook een andere straat kunnen zijn, zolang die maar op deze manier als een totaalbeeld werd vastgelegd. Ruscha legde de huizen die een straat vormen vast om de *idee* straat te benadrukken.

⁴⁵ In zijn essay *Kleine geschiedenis van de fotografie* (1931) citeert Walter Benjamin de uitgever van het boek *Antlitz der Zeit*: “Sander begint bij de boer, de met de aarde verbonden mens, en voert de beschouwer langs alle lagen en beroepen omhoog tot de hoogste vertegenwoordigers van alle beschavingen van alle beschavingen en omlaag tot aan de idioot” (Benjamin, 2008, 65).

⁴⁶ “Duitsland kampte na de vernedering van de oorlog met een identiteitscrisis die zich uitte in de vraag wat nu eigenlijk het wezen van de Duitse maatschappij, van de Duitse mens was... Dit leidde tot alle mogelijke vormen van maatschappelijke ordeningen, van typologieën, van theorieën over het volkseigene. Het nazisme zou hiervan de ergste uitwas zou worden. In de fotografie kreeg dit zoeken naar een identiteit gestalte in de publicatie van verzamelboeken over thema's als vrouwen, ambachtslieden, mannelijke prominenten enzovoort. Sanders project stijgt hierboven uit omdat zijn werk in principe alle beroepsgroepen en maatschappelijke lagen omvatte. Bovendien werkte hij niet vanuit een politiek-ideologisch streven.”

<http://www.stedelijk.nl/tentoonstellingen/august-sander#sthash.qaxkogi2.dpuf> <geraadpleegd op 13 juni 2016> (zonder auteursvermelding)>.

Bij Hilla en Bernd Becher zijn de schijnbaar mechanische sequenties, die door de strenge opeenvolging in de presentatie een bijna bureaucratisch gestructureerd arrangement laten zien, ook een vorm van dwangmatig en repetitief archiveren. Jarenlang hebben zij zich gewijd aan een project met één vraagstelling: wat is het beeld van architectuur die industriële ontwikkelingen uit een bepaalde tijd belichaamt? De gebouwen zijn als grote sculpturen, sec gefotografeerd en de fotoseries worden in de vorm van grote rasters aan de wand gehangen. Het werk van Hilla en Bernd Becher is vaak geëxposeerd onder de noemer van Minimal Art, een stroming die na de emotionaliteit van het Abstract Expressionisme, dat gedurende de jaren vijftig de boventoon had gevoerd, de kunst poogde terug te brengen naar haar 'essentie'. Met eenvoudige (gevonden) materialen en vormen werd een relatie met de omgeving (de tentoonstellingsruimte) aangegaan. Er werd kunst gemaakt die objectief, anoniem, ontdaan van iedere opsmuk, expressie zonder illusionisme toch een gevoel van verhevenheid moest oproepen.

Net als Sander wijzen ook Ruscha en Hilla en Bernd Becher ons op het beeld van een rudiment van een bepaalde tijd. Maar als we nu, jaren later, bijvoorbeeld naar de beelden van de gebouwen van de Bechers kijken is een gevoel van nostalgie moeilijk te onderdrukken. Veel van de gebouwen bestaan niet meer en de werken geven nu een bijna romantisch (zwart-wit) beeld van een verloren verleden. Men zou in het licht van het archief en het archiveren de manier waarop met name Hilla en Bernd Becher hun werk presenteerden als een vorm van machtsvertoon kunnen zien. Zij maakten gebruik van de kracht van de herhaling in het 'aanwijzen'. Hier worden niet één of een paar beelden van generieke vormen van industriële bouwwerken getoond, maar een veelheid gelijksoortige beelden in een strak 'grid' die de strengheid van het 'aanwijzen' benadrukt. Ook het in de oorsprong zogenaamde 'objectieve' en 'anonieme' karakter dat een archief zou hebben wordt door hen verbeeld.

Theo Baart

Een voorbeeld van een beweeglijke omgang met het archief is het werk van documentaire fotograaf Theo Baart (1957-). In zijn boeken *Bouwlust. The Urbanization of a Polder* (1999) en *Werklust. Biografie van een gebruikerslandschap* (2015) geeft Baart inzicht in de verandering van het Nederlandse landschap, waarbij hij zijn geboorte- en woonplaats Hoofddorp als voorbeeld heeft genomen. In beide boeken combineert Baart foto's van landschappen, interieurs en bewoners in zijn omgeving gemaakt tussen 1977 en 1983 met foto's uit de periode 1999-2014. Toen hij begon met dit onderzoek kon hij niet voorzien dat het een groot deel van zijn leven in beslag zou nemen. In elke nieuwe fase van het project besloot hij vroege foto's te (her-)gebruiken en zo werden zij onderdeel van hernieuwde overwegingen die op het moment van vastleggen niet voorzien waren. Baart's visie op de ontwikkelingen van het Nederlandse landschap kreeg door de jaren heen met elke nieuwe ontwikkeling weer andere dimensies, waardoor de oudere foto's in een ander daglicht kwamen te staan en een rol konden krijgen in een nieuw verhaal. Hoewel Baart net als Ruscha en Hilla en Bernd Becher werkt met typologieën (in dit geval voor hem typisch Nederlandse landschappen) is zijn werk als *documentairemaker* eerder verhalend. Het is een totaal van beelden en teksten waarbij de beschouwer meegenomen wordt in het veranderende beeld van de ontwikkeling van het Nederlandse landschap.

Tacita Dean

Een centraal thema van het kunstenaarsboek *Floh*⁴⁷ (2001) van de Engelse kunstenaar Tacita Dean (1965-) is het zichtbaar maken van een vergeten verleden.⁴⁸ In *Floh* brengt Dean 163 anonieme foto's samen die zij gedurende zeven jaar verzamelde op rommelmarkten in Europa en Amerika. Het boek lijkt niet inhoudelijk, maar zuiver visueel samengesteld.⁴⁹ Elke poging tot categorisering lijkt te ontbreken en van een thematische samenhang is geen sprake. Buiten de titel en haar handtekening bevat het boek geen tekstuele informatie die de interpretatie van de beschouwer kan sturen. Zelf zegt Dean hierover:

"I do not want to give these images explanations: descriptions by the finder about how and where they were found, or guesses as to what stories they might or might not tell. I want them to keep the silence of the flea market; the silence they had when I found them; the silence of the lost object".⁵⁰

Het werk brengt anonieme, onbekende, 'verloren' en in het licht van het grote wereldgebeuren onbetekenende geschiedenissen onder de aandacht. Dean geeft (als een etnograaf) een eigen aanvulling op de officiële geschiedschrijving, echter zonder een gangbare ordening en classificering aan te brengen. Door het zwaartepunt te leggen bij de anonieme foto's als multi-interpretabel *beeld* ondervraagt haar werk de macht van het institutionele archief met zijn 'officiële' en gecanoniseerde lezing van de geschiedenis.

Hans-Peter Feldmann

Als we het hebben over archiefkunstenaars, kunnen we niet om de Duitser Hans-Peter Feldmann (1941-) heen. Al sinds 1970 verzamelt, ordent en archiveert Feldmann foto's die hij zelf maakt of haalt uit fotoalbums, tijdschriften of kranten. Een van zijn vroege werken is een serie boeken met de titel *Bilder* (zonder jaartal). Elk boek toont een encyclopedische verzameling foto's van alledaagse zaken en gebeurtenissen, zoals vliegtuigen, beesten, vrouwenknieën, berglandschappen of filmsterren. Feldmann voorziet zijn series zelden van tekst, onderschriften of datum. De titel en zijn naam op de kaft zijn de enige tekstuele elementen die hij gebruikt. Ook heeft hij zijn uitgaven nooit gesigneerd en de edities zijn ongelimiteerd. In zijn democratische benadering van kunst zijn de foto's gemeenschappelijk bezit.⁵¹ Het werk *Photographs Taken From Hotel Room*

⁴⁷ 'Floh' is het Duitse woord voor vlo.

⁴⁸ Zo laten de werken *Disappearance at Sea I* en *II* (1996 en 1997) een onderzoek zien naar het avontuur van de Engelse amateurzeiler Donald Crowhurst die de ambitie had om solo de wereld rond te zeilen. Het eindigt in een tragedie waarin de zeiler uiteindelijk de dood vindt.

⁴⁹ Okwui Enwezor schrijft hierover: "However, though 'found' in the conventional sense, these images were carefully selected and resourced for the specificity of their cultural meanings, as much as for their typological differentiations between image species. Though the line between amateur and 'fine art' photography is indeed blurred, the so-called de-skilling of the photographic in contemporary art is not at issue here the concerns of this accumulated cache are fundamentally cultural, and specifically ethnographic in nature. Wielding a sophisticated curatorial acumen, Dean uses *Floh* to demonstrate the logic of the 'artist as ethnographer'" (Enwezor, 2008, 40).

⁵⁰ <http://marksladen.com/post/135772926628/tacita-dean-floh-2001> <geraadpleegd op 21 februari 2016>.

⁵¹ "If I bought a Van Gogh, it wouldn't be mine. It belongs to everyone. It's like you buying a piano and playing Beethoven on it. The canvas and the paint aren't important. What counts is the memory. What we project onto a work is what lasts". Feldmann in: <https://www.frieze.com/article/picture-euphoria> <geraadpleegd op 24 februari 2016>.

Windows While Traveling (datum niet vermeld, waarschijnlijk is dit werk voltooid rond 2000⁵²) bevat 108 op de muur gespijkerde snapshots van gebouwen, straten en parkeerplaatsen die doen denken aan de eerder besproken registrerende fotowerken van Ed Ruscha. De foto's zijn genomen uit hotelramen, doorgangplaatsen, en zij nodigen uit tot een contemplatieve reflectie op het begrip 'thuis zijn.'

Feldmann is nooit geïnteresseerd geweest in de technische kwaliteit van de foto, en evenmin in een inhoud of verhaal dat ze samen zouden vertellen.⁵³ Het gaat hem om de betekenissen die liggen *tussen* de beelden in de series en de algehele indruk en het gevoel dat de beelden genereren. Hij weet pas waar hij naar zoekt of ziet het pas wanneer hij een beeld tegenkomt: "The search for the one picture is what drives me, without knowing what's in that picture. Pictures happen to you, and I'm open to being found".⁵⁴ Dat wil geenszins zeggen dat hij lukraak foto's verzamelt en arrangeert die binnen een thema vallen (zoals zoekmachines, bijvoorbeeld Google, een willekeurige selectie van beelden op onze computer laten zien). In tegendeel, Feldmanns series zijn het resultaat van nauwkeurige observaties en overwegingen. Feldmann ontwerpt categorieën van beelden, gebaseerd op persoonlijke belangstelling, zoals van vrouwenkleden (*Alle Kleider einer Frau*. 1974) of zijn boeken met iconografische beelden van naakte vrouwen in combinatie met snapshots van vliegtuigongelukken (*Voyeur*. 1994). Feldmann onderzoekt daarmee het doel en de logica die normaal achter het archiveren zit.

Het werk van Feldmann vestigt de aandacht op alledaagse objecten die over het algemeen over het hoofd gezien worden. In de context van een verzameling van beelden binnen één onderwerp (bijvoorbeeld de inhoud van de handtassen van vrouwen of vijftien schilderijtjes van zeegezichten) wordt de waarde van elk object op de foto en in de werkelijkheid gerelativeerd. Hij streeft niet naar volledigheid maar laat in zijn series net genoeg beelden zien om deze relativisering over de complexe representatie van onze leefwereld op te roepen. Het is geen cognitieve manier van werken maar zij is gebaseerd op een affectie met beelden en wat zij representeren. Feldmanns manier van werken is typisch voor een kunstenaarsarchief. Hij zoekt naar alternatieve presentatiewijzen en ordeningen om het verborgene, onbekende en buitengewone zichtbaar te maken.

Walid Raad

De Libanese kunstenaar Walid Raad (1967-) onderzoekt de rol van de media en de wijze waarop in de media heden en verleden worden geconstrueerd.⁵⁵ Raad gaat ervan uit dat (Libanese en Arabische) mediabeelden ideologisch beladen zijn en ingezet worden voor manipulatieve doeleinden. Hij groeide op tijdens de Libanese burgeroorlog (1975-1991) en raakte geïnteresseerd in het sociaal-economisch beleid dat het Midden-Oosten in de

⁵² <http://www.nytimes.com/2000/08/04/arts/art-in-review-hans-peter-feldmann.html> <geraadpleegd op 16 april 2016>.

⁵³ "People only talked about the form of my pictures, never the content. But I was interested in the pictures. The impoverished form just resulted from my living circumstances at the time. I didn't have the money to do it any other way". Feldmann in: <http://frieze-magazin.de/archiv/features/euphorie-der-bilder/?lang=en> <geraadpleegd op 24 februari 2016>.

⁵⁴ <http://frieze-magazin.de/archiv/features/euphorie-der-bilder/?lang=en> <geraadpleegd op 24 februari 2016>.

⁵⁵ Je zou kunnen stellen dat de media de archons van onze tijd zijn geworden. Het lijkt tegenwoordig dat het beeld van de werkelijkheid om ons heen door de media bepaald wordt.

afgelopen decennia heeft gevormd. Hij zag hoe media als fotografie en film tijdens de oorlog door alle partijen werden ingezet teneinde het eigen gelijk over oorzaak, effect, rechtvaardigheid en schuld aan te tonen. Het werd hem duidelijk dat het gebruik van foto's manipulatief en onbetrouwbaar is. Hij gebruikte dit inzicht later in zijn werk waarin hij documentaire strategieën aanwendt voor de representatie van fictieve gebeurtenissen.

Raad richtte daarvoor *The Atlas Group* op, een fictieve stichting gericht op onderzoek naar en documentatie van de Libanese hedendaagse geschiedenis. Hij nam de rol op zich van archivaris van de groep, maar was feitelijk het enige lid. De beelden die hij verzamelde zijn niet allemaal fictief – soms vormden zij zelfs al onderdeel van bestaande archieven – maar de context waarin hij ze presenteert is door hem zelf geconstrueerd. Hij verzon een Libanese historicus, Dr. Fadl Fakhouri, die zijn persoonlijke verzameling aan *The Atlas Group* zou hebben geschonken. Een andere fictieve schenker was Hannah Mrad, die in het Libanese leger bij de munitie- en explosie-divisie zou hebben gediend. Haar 'verzameling' bestond uit advertentie- en tijdschriftknipsels van auto's die door autobommen vernietigd waren. De in het Arabisch met de hand geschreven notities op het materiaal ("BMW, White, April 8, 1986. 11 killed") geven een zweem van forensische authenticiteit aan de verzameling. Het lijkt alsof de documenten gearhiveerd en geclassificeerd zijn en daardoor lijken zij 'echter'.

In 2001 maakte Raad de videofilm *Hostage: the Bachar Tapes* waarin echte nieuwsbeelden van Amerikaanse gevangenen in Libanon gecombineerd zijn met beelden van een verzonden personage genaamd Souheil Bachar (gespeeld door een acteur), die verslag doet van zijn (verzonden) ervaringen in de tijd dat hij een cel deelde met Amerikaanse gevangenen.⁵⁶ Ook hier gebruikt Raad de journalistieke en documentaire 'taal' in zijn fictieve werk om zo het idee – en het geloof – dat het documenteren en archiveren van mediabeelden de 'waarheid' vertegenwoordigt te ondermijnen.

Thomas Hirschhorn

Het laatste voorbeeld betreft het sociaal-politiek geladen werk van Thomas Hirschhorn. Hirschhorn is ervan overtuigd dat mensen een aangeboren begrip van kunst hebben en verzet zich tegen uitsluiting en tegen elitaire esthetische criteria, zoals een kwaliteitsoordeel. Hij geeft de voorkeur aan andere principes, zoals 'energie' en 'co-existentie'. Hirschhorn maakt overvolle 'in situ' installaties met veelal gevonden of verzamelde voorwerpen, zoals stoelen, boeken en mobiele telefoons. Hij combineert deze met alledaagse materialen als karton, aluminiumfolie, ducttape en plastic verpakkingsmaterialen; het zijn voor hem politiek geladen materialen want zij zijn "universal, economic, inclusive, and don't bear any plus-value".⁵⁷ Hij verdeelt zijn werken onder in 'monumenten', 'kiosken' en 'altaren', vaak opgedragen aan door hem geliefde filosofen, kunstenaars en schrijvers. Zo maakte hij in 2002 voor Documenta XI een monument voor Georges Bataille (*Bataille monument 2002*), dat onder meer

⁵⁶ http://www.nytimes.com/2016/01/08/arts/design/walid-raads-unreality-show-spins-middle-eastern-history-as-art.html?_r=0 <geraadpleegd op 23 februari 2016>.

⁵⁷ <http://www.widewalls.ch/artist/thomas-hirschhorn/> <geraadpleegd op 23 februari 2016>.

bestond uit een openbare bibliotheek waarin de boeken van Bataille te raadplegen waren, en hij plaatste dit werk in een Turks-Duitse buitenwijk in Kassel.

De keuze voor deze wijk waarin met name mensen van lagere sociaaleconomische klasse wonen was heel bewust. Sociale kwesties kunnen volgens hem goed door een kunstproject aangekaart worden. De plek waar een werk getoond wordt moet volgens hem een omgeving zijn waar *realiteit* voelbaar is. Zelf woont hij in een van de voorsteden (banlieu) van Parijs. Zijn voorliefde voor dit soort plekken verwoordt hij als volgt:

"It's in the suburbs that there is vitality, deception, depression, energy, utopia, autonomy, craziness, creativity, destruction, ideas, young people, hope, fights to be fought, audaciousness, disagreements, problems, and dreams. It's in the suburbs that today's big issues are written on the building's facades. It's in the suburbs that today's reality can be grasped, and it's in the suburbs that the pulse of vitality hurts. It's in the suburbs that there is necessity and urgency. It's the suburbs that will save the city center from a most certain death! This incredible energy has to be directed somewhere and be fruitful somehow, find a destiny and a response".⁵⁸

In zijn werkproces is beweging en het maken van 'vertakkingen' belangrijk: "Laboratory, storage, studio space, yes... I want to use these forms in my work to make space for the movement and endlessness of thinking" (Foster, 2004, 145). Zijn installaties tonen deze beweeglijkheid en veranderlijkheid in de manier waarop het werk gemaakt wordt. Hirschhorn plakt bijvoorbeeld (gebruiks-)voorwerpen simpelweg met plakband aan elkaar, hij gebruikt karton of afvalhout om een kiosk te maken en geeft daarmee het werk een 'tijdelijk karakter' en laat dit een (sociaal-politieke) 'relatie aangaan' met de omgeving. Zijn installaties zijn als het ware nooit 'af': ze zien eruit alsof er constant aan doorgewerkt wordt en ze open staan voor het leggen van steeds nieuwe relaties met de wereld. Hij maakt van zijn archief, bestaande uit boeken en beeldverzamelingen van zijn favoriete filosofen, werken die hij openstelt voor sociale interacties en interpretaties door ze te plaatsen in specifieke openbare ruimtes: een ultiem 'open' en actief levend archief.

De objectiverende afstand die Sander, Ruscha en Hilla en Bernd Becher tot hun onderwerp innemen, het hergebruiken van eigen materiaal van Baart, de ongebonden en associatieve omgang met het materiaal van Dean en Feldmann, de vragen die Raad stelt over waarheid, werkelijkheid en geloofwaardigheid en het politieke engagement van Hirschhorn zijn enkele voorbeelden van hoe kunstarchieven ingezet worden. Behalve Hirschhorn gebruiken alle bovengenoemde kunstenaars de fotografie als basismateriaal. Het werk van Hirschhorn is belangrijk als referentie voor het *UF*-archief, omdat dit archief eveneens als sculptuur open en onaffe vertakkingen nastreeft.

In de behandeling van het archief als fenomeen en van de voorbeelden van het archiefwerk van kunstenaars heb ik de ontwikkelingen van de laatste decennia op het gebied van internet en de 'virtual reality' niet meegenomen. Ik hoop te hebben

⁵⁸ <http://bombsite.com/issues/113/articles/3621> <geraadpleegd op 29 februari 2016>.

verduidelijkt dat ik als archon de focus leg op de *materialiteit* van het archief. Het *UF*-archief is geen verzameling van virtuele data met alle mogelijkheden die een mega-archief als het internet biedt, zoals het inventariseren, opknippen en verdubbelen van betekenislagen, het delen en interactief maken van een archief. De archieven waar kunstenaars veelal mee werken bestaan niet alleen uit data, maar uit materiaal dat vaak recalcitrant en gefragmenteerd is en de beschouwer uitdaagt tot een eigen interpretatie in plaats van onderdeel te zijn van een machinaal, elektronisch herverwerkingsproces. Foster zegt hierover in zijn artikel *An Archival Impulse*:

“...today, however, information does often appear as a virtual readymade, as so much data to be reprocessed and sent on, and many artists do “inventory,” “sample,” and “share” as ways of working. This last point might imply that the ideal medium of archival art is the mega-archive of the Internet, and over the last decade terms that evoke the electronic network, such as “platforms” and “stations,” have appeared in art parlance, as has the Internet rhetoric of “interactivity.” But in most archival art the actual means applied to these “relational” ends are far more tactile and face-to-face than any Web interface. The archives at issue here are not databases in this sense; they are recalcitrantly material, fragmentary rather than fungible, and as such they call out for human interpretation, not machinic reprocessing. Although the contents of this art are hardly indiscriminant, they remain indeterminant like the contents of any archive, and often they are presented in this fashion—as so many promissory notes for further elaboration or enigmatic prompts for future scenarios” (Foster, 2004, 5.).

Het *UF*-archief heeft dan ook geen eigen website en maakt ook op andere manieren geen gebruik van het internet. Documentatie van tentoonstellingen en presentaties van het archief zijn wel door musea en galeries op hun websites gezet.

De hierboven besproken denkers en kunstenaars geven niet alleen zicht op de diversiteit van archiefkunst maar worden in dit betoog ook gebruikt om de eigenschappen van het *UF*-archief als kunstarchief (en interruptie) te duiden. In de volgende paragrafen wordt het *UF*-archief geschetst aan de hand van de volgende eigenschappen: de relatie met het typologische, het hergebruik van fotografische beelden en de rizomatische structuur.

Relatie met het typologische

Met name wat betreft de sculpturale uitwerking zijn er overeenkomsten tussen het *UF*-archief en het werk van Ruscha en van Hilla en Bernd Becher. Ruscha gebruikt een boek met leporello's als object (een vorm die eveneens is gebruikt bij de *UF*-cahiers) en de Bechers bereiken met hun 'anonieme sculpturen' dat fotografie als sculptuur of onderdeel daarvan gezien werd. Zoals in het eerste hoofdstuk is uitgelegd, zijn ook de foto's voor het *UF*-archief ontstaan vanuit een sculpturale houding en worden zij verder ingezet voor het maken van sculpturen. In vergelijking met Ruscha en de Bechers is er echter een andere fysieke omgang zichtbaar in de *UF*-foto's. De foto's laten geen centraal vastgelegde objecten zonder omgeving zien, maar tonen stedelijke landschappen waarin een beweeglijke zoektocht voelbaar is naar posities die de maker inneemt. Elke foto toont relaties tussen de objecten die een ruimte vorm geven. Het is weliswaar een

onderzoek naar de eigenschappen van wat ik 'grijze gebieden' heb genoemd, maar deze fotografische beelden worden later gecombineerd en getoond met tastbare sculpturale materialen en niet gepresenteerd als (aanwijzende) typologieën.

Het is de bedoeling dat de beschouwer mee op avontuur genomen wordt door mentaal en fysiek in dialoog te treden met de delen uit het archief. Zij loopt als het ware letterlijk door het archief heen en bepaalt zelf welke positie er ten opzichte van het werk ingenomen wordt. Een voorbeeld is een aantal vroege werken⁵⁹ dat uit het *UF*-project voortgekomen is. In deze werken zijn de foto's, net als bij de Bechers, in rasters aan de muur gehangen. De individuele foto's hebben het formaat 26,5 x 34,7 cm. Het zijn beelden van ruimtes waarin gebouwen en open vlaktes te zien zijn met achtergelaten spullen. De foto's zijn gevat in grijs geschilderde lijstjes en zijn in een rechthoekig raster sluitend tegen elkaar gehangen. Deze werken moeten gezien worden als fictieve plattegronden van een stad meer dan als een verzameling typologieën. Het totaal nodigt uit tot een zoekend kijken waarbij de kijkrichting niet door een hiërarchie in het werk gestuurd wordt. Elke foto in deze constellatie is geen specifieke typologie. Samen vormen zij (democratisch) een totaal en tonen daarmee een 'grijs' deel van een (mogelijke) stad.

Hergebruik van fotografische beelden

Zoals aangegeven gaat iemand als Baart in zijn werkproces beweeglijker om met zijn archief en het archiveren dan Ruscha of Hilla en Bernd Becher. Hij neemt de vrijheid om door de tijd heen zijn foto's te blijven herschikken in nieuwe categorieën die gebaseerd kunnen zijn op nieuwe wetenschappelijke, inhoudelijke, esthetische of vormtechnische afwegingen. Zijn foto's brengt hij samen met tekst in boeken of zonder tekst op groot formaat in een museum. Het belang van dit voorbeeld voor mijn betoog is dat het aantoont dat er bij elk langdurig fotografisch onderzoek steeds nieuwe mogelijkheden zijn om beelden te herinterpreteren, te hergebruiken en/of ze in een nieuwe context met andere beelden te plaatsen. Voor het 'open' houden van een archief is dit van groot belang.

Het 'lezen' van een foto is nu eenmaal het maken van een verhaal over een (mogelijke) werkelijkheid van vroeger. Dit verhaal kan in verschillende gemanipuleerde of aangenomen contexten gebruikt worden en krijgt daardoor steeds nieuwe betekenissen. Het verschil tussen het werk van Baart en het *UF*-archief is dat de laatste, ondanks het gebruik van de (intrinsieke) verhalende waarde van een foto, nooit gemaakt is als een documentair werk met de bijbehorende narratieve strategieën. De archon hergebruikt de foto voor een spel waarin verschillende werkelijkheden verweven worden: de illusie van (vroegere) 'werkelijkheden' en de materiële, fysiek tastbare werkelijkheid van het sculpturale.

Rizomatische structuur

Door het hanteren van recalcitrante of relativerende strategieën in het archiveren – bijvoorbeeld het niet aanbrengen van een hiërarchisch structuur of het leggen van op het eerste gezicht onlogische relaties tussen beelden en voorwerpen die de gangbare

⁵⁹ Bijvoorbeeld: *UF Syria/ Lebanon 2003-2004* en *UF China 2005-2007*.

werkwijzen van het institutioneel archiveren ontkennen – bevraagt het *UF*-archief net als Dean, Feldmann en Raad de officiële lezing van de geschiedenis (en daarmee ons beeld over de toekomst). Het archief breidt zich bovendien uit op een rizomatische wijze zoals bij Hirschhorn duidelijk ook het geval is.

Zoals alle archieven is het *UF*-archief verbonden met de notie van tijd of misschien beter: met het niet aan 'kloktijd' gebonden begrip *duur*.⁶⁰ Het archief ligt opgeslagen, wacht tot het geopend en gebruikt wordt en tegelijkertijd conserveert het momenten uit de tijd. Dit proces van duur geeft ruimte aan mentale processen die tegelijkertijd in het verleden, het heden en de toekomst plaatsvinden. Het groeit materieel en inhoudelijk binnen een procesgebonden, open, evolutionair systeem dat niet naar volmaaktheid streeft maar altijd in een staat van wording is. De beelden die er uit voortkomen en er ook weer deel van worden, zijn niet van tevoren bedacht als zijn zij een logische gevolg van elkaar. Het archief blijft een schatkamer waar de archon ontdekkingstochten in maakt en met de vondsten maakt hij werk. Het archief is een continu proces van interpretaties waarin simultaneïteit, fusies, vertakkingen of kwalitatieve evolutie een rol spelen. In de woorden van Foster:

"It assumes anomic fragmentation as a condition not only to represent but to work through, and proposes new orders of affective association, however partial and provisional, to this end, even as it registers the difficulty, at times the absurdity, of doing so" (Foster, 2004, 145).

Het werk *Urban Future #2* dat in 2008 in Museum Huis Marseille te Amsterdam getoond is, bestond uit een combinatie van grote, los aan de wand hangende foto's met een rechthoekige tafel (de lange zijde was tien meter, de korte vier en in het midden was een opening van ca. 840 x 330 cm) waarop de ateliersituatie van kleine werkdrukken uit het archief nagebootst was. De afmetingen van dit werk zijn bepaald met de ruimte in gedachten. Ditzelfde werk zou in een andere tentoonstellingsruimte een andere formaat kunnen krijgen (en misschien zou het ontwerp van de tafel ook anders zijn) mits het idee achter het werk en de zeggingskracht ervan daar niet onder zouden lijden.

Een ander voorbeeld is het werk *Urban Future #5* (320 x 800 cm) dat in 2013 tijdens de kunstmanifestatie *Ja Natuurlijk* in het GEM te Den Haag is getoond. Het werk is een gefotografeerde collage van stapelingen van foto's die geen begin of einde kent. Het werk zou 'oneindig' uitgebreid of juist verkleind kunnen worden. Zo is het in 2014 in een kortere versie van 320 x 600 cm getoond in galerie Lumen Travo te Amsterdam. De stapelingen in dit werk laten ook de vertakkingen zien die in het archief voorkomen. Er zijn in dit geval grote en kleine afdrukken van foto's uit het archief gebruikt die in een maquette op het atelier op de grond uitgelegd en gestapeld zijn. Vervolgens is deze maquette in delen gefotografeerd en zijn de vellen van elk 320 cm hoog deels elkaar overlappend aan de wand gespijkerd. Het resultaat laat een gefragmenteerde verstedelijkte wereld zien die door de grootte van het werk fysiek ervaren kan worden.

⁶⁰ Het begrip duur staat centraal in de filosofie van de Franse filosoof Henri Bergson (1859-1941). Bergson heeft een notie ontwikkeld van 'geleefde tijd', van een specifiek bewustzijn van tijd: een soort uitgerekte tijd die zich niets aantrekt van de dagelijkse tijd waar iedereen door de klok mee te maken heeft.

Chaos, fragmentatie en entropie in het Urban Future-archief

Zoals ik in dit hoofdstuk betoogde, is er in het maakproces van het werk een 'mensenlijkheid' ingebouwd waarbij twijfel, ontkenning, destructie, hoop, dynamiek, chaos, manipulatie, machtsstructuren en vragen over leefbaarheid belangrijke onderdelen zijn. Deze eigenschappen van het maakproces zijn ook zichtbaar in de manier waarop het kunstarchief gepresenteerd of tentoongesteld wordt. Niets staat vast, alle werken kunnen naar behoefte aangepast of zelfs vernietigd worden. Presentaties worden niet samengesteld vanuit eerder bewezen 'formats'; elke tentoonstelling is daarom (voor de archon) een experiment. Geen enkel werk zal in principe een definitieve staat kennen, tot het moment dat het eigendom van iemand anders wordt. In dit laatste geval kan zo'n werk toch weer 'van kleur verschieten' omdat het door een volgend werk aangevochten of verworpen wordt. Er kunnen bijvoorbeeld nieuwe versies van het verkochte werk gemaakt worden die voor een andere invalshoek voor de lezing van het afgestane werk zorgt. Deze werkwijze zal bij beschouwers het maken van vergelijkingen en oordelen uitlokken die op terreinen van esthetiek, inhoudelijke zeggingskracht of persoonlijke smaak kunnen liggen.

De strategie van de archon om zijn onderzoekende, experimentele ateliersituatie door te zetten in presentaties waarin begrippen als waarheid, werkelijkheid en geloofwaardigheid niet afhankelijk zijn van een materieel artefact, maakt dat de waarden en betekenissen van deze begrippen alleen naar boven komen in de dialoog die de werken met de beschouwer aangaan. Net als bij Raad gaat het mede om een spel dat in de dialoog gespeeld wordt met de aannames van de beschouwer met het doel die te bevragen. Daarbij weerspiegelt deze strategie de inhoudelijke zoektocht binnen het archief. Ook de gefotografeerde 'grijze' gebieden veranderen voortdurend en staan aanhoudend onder invloed van wrijving en entropische krachten waarin de leefbaarheid afhankelijk is van onderhandelingen en van het in dialoog gaan met de medemens.

Als archon vind ik het geen gemakkelijke taak om deze dialoog altijd op eenzelfde manier en niveau te entameren. In de laatste tien jaar is er veel veranderd in de maatschappelijke ontwikkelingen rond het onderwerp (het vereist een voortdurende studie; de literatuur over dit onderwerp is overweldigend). Ook komen de gedachten en meningen van de beschouwers niet altijd duidelijk over, de dialoog speelt zich immers voornamelijk af tussen het kunstwerk en de beschouwer. Bovendien had ik in de eerste jaren van het *UF*-project weinig besef van de consequenties die het had om aan een zich steeds uitdijend project te werken en dit vervolgens ook als een kunstarchief te bestempelen. Het onderzoek heeft dit duidelijk gemaakt en mogelijkheden gecreëerd (en geforceerd) die anders niet gevonden waren. Het heeft voor bevrijdende openingen gezorgd, maar het blijft de taak deze strategie van veranderen, vertakken en muteren kritisch te bewaken en alert te blijven op de zeggingskracht van de delen uit het archief en de eenheid in de presentaties ervan.