



Universiteit  
Leiden  
The Netherlands

## **Ruimte voor beleving : installatiekunst en toeschouwerschap**

Novak, A.M.

### **Citation**

Novak, A. M. (2010, June 9). *Ruimte voor beleving : installatiekunst en toeschouwerschap*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/15659>

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/1887/15659>

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

# Ruimte voor beleving

## Installatiekunst en toeschouwerschap

### Proefschrift

ter verkrijging van  
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,  
op gezag van Rector Magnificus prof.mr. P.F. van der Heijden,  
volgens besluit van het College voor Promoties  
te verdedigen op woensdag 9 juni 2010  
klokke 10.00

door

Anja Maria Novak  
geboren in Heidelberg  
in 1970

## **Promotiecommissie**

Promotores: Prof. dr. C.J.M. Zijlmans  
Prof. dr. R. Zwijnenberg

Overige leden: Prof. dr. R. van de Vall (Universiteit Maastricht)  
Dr. M. van Mechelen (Universiteit van Amsterdam)  
Dr. H.F. Westgeest

Voor Joris en Tibor

[...] sachez que ce genre a sa poétique.

– Diderot 1963, 228 –

# Inhoudsopgave

Voorwoord	9
Inleiding	11
I INSTALLATIEKUNST EN BELEVING: EEN KADER	19
Inleiding	20
1. Wat betekent ‘installatie’?	21
1.1 Etymologische opmaat	21
1.2 Minimal art als keerpunt	22
1.3 Van <i>installation view</i> naar <i>installation art</i>	23
2. Tussen soortnaam en verzamelterm	26
2.1 Heterogeen en hybride	26
2.2 Toeschouwerparticipatie	29
2.3 Familiegelijkenissen	31
3. Toeschouwerparticipatie in context	34
3.1 Belevenismaatschappij en beleviseconomie	35
3.2 Commerciële enceneringen: de illy-reclamecampagne	38
3.3 Vrij spel van de beleving	41
4. De beleving op het spoor	43
4.1 Beleving versus ervaring	43
4.2 Romantisch-pantheïstische voorgeschiedenis	45
4.3 Levensfilosofie: het leven vanuit het leven zelf begrijpen	46
4.4 Beleving en verlangen	51
João Penalva’s <i>R.</i> : performanceperikelen	53
<i>Entr’acte</i>	54
<i>Lingua franca</i> en ideale bezoeker	55
Esthetische illusie en <i>mise-en-abîme</i>	57
<i>Wake games</i>	59
Performance <i>in absentia</i>	61
Kunst van het falen	64
Performer en performance	66
Dansant bewustzijn	69

II TUSSEN BEELD EN THEATER	73
Inleiding	74
5. Installatie versus beeld	76
5.1 De beeldervaring verbeeld	76
5.2 Wisselwerking tussen beeld en kijker	79
5.3 De installatie-ervaring en haar intentionele object	81
6. Het nobelste zintuig	86
6.1 Visualiteit, schoonheid, kennis	86
6.2 De wereld als beeld	87
6.3 Zien en voelen	90
7. De installatie als encenering	93
7.1 Installatie versus theater	93
7.2 Positionering van de toeschouwer in installatie en theater	96
7.3 Wat is een encenering?	99
7.4 Encenering van presentie	103
Jan Fabre's <i>Sanguis Sum</i> : het wilde lichaam speelt op	106
Stankoverlast op een tentoonstelling	107
Plaats voor verandering	108
Touwtrekken tussen oog en neus	111
Dubbelzinnige lichamelijkheid	114
Lichamelijkheid op het toneel	118
Ik ben bloed	122
III HET VERBOND TUSSEN INSTALLATIE EN BEZOEKER	125
Inleiding	126
8. Theatraliteit en toeschouwerschap	127
8.1 <i>Stage presence</i> : het object als 'acteur'	127
8.2 Theatraliteit in context	129
8.3 Esthetische inflatie	133
9. Plaats en tijd van de installatie	138
9.1 Kunstwerk en plaats: wisselvalligheden van een relatie	139
9.2 Ontwrichting en theatralisering van de site	144
9.3 Duur van de installatie-ervaring	148
9.4 Eeuwig nu	152

10. Atmosferische gewaarwording	155
10.1 Wat is een atmosfeer?	155
10.2 Atmosferische karakters	158
10.3 Extatische aanwezigheid	162
10.4 Stadia van het waarnemingsproces	164
Paul Theks <i>A Station of the Cross</i> : pieken en dalen van het verlangen	168
Een van vele plaatsen	168
De geheime hut	171
Onder een donker gesternte	173
De smaak van het paradijs	178
Smachten naar het onzegbare	181
Processies	184
Verleidelijkheid van de ruïne	188
Thuis in het paradijs	190
IV TOESCHOUWERSCHAP ALS PERFORMANCE	195
Inleiding	196
11. Performativiteit	199
11.1 Dingen doen met taal	199
11.2 Macht van de herhaling	201
11.3 Productieve mislukking	203
12. Performance	206
12.1 Sociale performances	206
12.2 ‘Performance’ zoals in performancekunst	207
12.3 Ensclering van afwezigheid: performance als representatiekritiek	211
13. Conclusie: de installatiebezoeker als performer	215
13.1 De installatie-ervaring	215
13.2 <i>Performing observer</i>	218
13.3 De scène van mijn verlangen	220
13.4 Ruimte voor beleving	223
Bibliografie	227
Overzicht en herkomst afbeeldingen	237
English summary	239
Curriculum Vitae	251





## Voorwoord

Het onderzoek dat aan dit boek ten grondslag ligt, is een intensieve zoektocht geweest naar mij onbekende en deels ook nauwelijks ontgonnen gebieden. Te midden van dit weidse *terra incognita* kon ik op tweeërlei zaken terugvallen, die ik in dit voorwoord wil memoreren.

Allereerst was er mijn blijvende fascinatie voor het onderwerp. De installatiekunst is een ongelooflijk boeiend onderzoeksobject, niet in de laatste plaats omdat er zoveel verschillende kanten aan zitten. De vele aspecten die we aan deze kunstvorm kunnen onderscheiden, bleken bovendien verband te houden met twee onderwerpen die mij al langer boeien, namelijk de zintuiglijke of lichamelijke kant van de (kunst)beleving en de grenzen van representatie. Het is onder andere mijn fascinatie voor deze onderwerpen geweest die mij heeft doen besluiten om me, voorafgaand aan mijn studie kunstgeschiedenis, in de praktijk van de moderne dans te bekwamen. Het in dit boek gepresenteerde onderzoek naar de wijze waarop installaties aan de lichamelijke kant van de kijker appelleren en haar in een soort uitvoerder van het kunstwerk transformeren, sluit hierbij aan. Dit onderzoek heeft mij de mogelijkheid geboden om deze al langer bestaande interesses over te hevelen naar het terrein van de beeldende kunst en ze hier vanuit een theoretisch in plaats van praktisch perspectief te bestuderen.

Ten tweede heb ik tijdens mijn onderzoek veel steun, advies en inspiratie mogen ontvangen van verschillende personen en instellingen. Mijn eerste dankbetuiging gaat uit naar het onderzoeksinstituut Pallas (heden LUICD) van de Universiteit Leiden, dat mij in de gelegenheid heeft gesteld om te profiteren van de rust, de tijd en de vele andere faciliteiten die het aioschap de beginnende onderzoeker biedt. Ook het Huizinga Instituut, de landelijke onderzoeksschool voor cultuurgeschiedenis, heeft mij op weg geholpen met zijn rijke aanbod van cursussen, *master classes* en symposia. Bij het Huizinga Instituut voelde ik me altijd als de tovenaarsleerling Harry Potter, die op de tovenaarsschool Zwijnstein eindelijk wordt ingewijd in de vele geheimen waar hij in zijn bezemkast van heeft zitten dromen. Mijn dank gaat verder uit naar mijn medepromovendi bij beide instituten, evenals naar mijn collega's bij de opleiding kunstgeschiedenis van de Universiteit Leiden, voor hun interesse, kritische commentaren en bemoedigende woorden. Mijn collega's en studenten aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag waren onmisbaar in de laatste fase van mijn onderzoek, omdat zij mij geleerd hebben op een andere manier naar kunst te kijken en omdat ik door de dialoog met hen opnieuw doordrongen werd van de noodzaak van kunst.

Er zijn een aantal personen zonder wie dit boek er niet zou liggen. Ten eerste zijn dit mijn promotoren Kitty Zijlmans en Rob Zwijnenberg. Ik wil hen graag bedanken voor de bezielende begeleiding, hun interesse in mijn onderzoek en het geduld en vertrouwen waarmee ze mijn worsteling met de onderzoeksmaterie hebben gadeslagen. Maarten Coolen wil ik bedanken voor de

inspirerende gesprekken en adviezen, die mij inhoudelijk een stuk verder hebben geholpen. Debbie Wilken en Klawa Koppenol bedank ik voor hun vriendschap en hun steun in de afrondingsfase van mijn proefschrift. Janet Schüffel ben ik zeer erkentelijk voor het redigeren van de Engelse samenvatting. Loes Rijnboutt ben ik dankbaar voor de uitstekende zorg voor mijn kind waardoor ik als 'jonge moeder' de ruimte kreeg om mijn onderzoek voort te zetten. Mijn ouders Peter en Maja Novak zal ik nooit genoeg kunnen bedanken voor alle liefde, zorg, stimulans en ondersteuning. Mijn zus Natalia Schmidt ben ik oneindig dankbaar voor het feit dat wij zo verschillend zijn en juist daarom zoveel om elkaar geven. Joris en Tibor van de Kreeke, ten slotte, zijn de spil waar mijn leven omheen draait. Aan hen draag ik dit boek op.

## Inleiding

### Wijdverspreid en toch raadselachtig

“Installation is now the globally dominant form of art”, schreef de filosoof en cultuurtheoreticus Peter Osborne in 2001 in een uitgave van *Oxford Art Journal* die geheel aan de installatiekunst was gewijd (Osborne 2001, 147). Wie rond de millenniumwisseling hedendaagse kunstmanifestaties bezocht, zoals de talrijke biënnales, triënnales, Documenta, Manifesta etc., kon zich inderdaad niet aan de indruk onttrekken dat de installatiekunst een belangrijke rol speelde op het wereldwijde toneel van de contemporaine kunst. Een kleine tien jaar later is dit nog steeds zo, al is de reputatie van de installatiekunst als een radicaal vernieuwende kunstvorm, die door progressieve critici wordt bejubeld en door het brede publiek verguisd, al een tijd tanend. De critici houden zich al weer met andere ontwikkelingen bezig en het publiek geeft zich inmiddels zonder schroom over aan de omvattende zintuiglijke belevissen die multimedia installaties mogelijk maken. Op dit moment zijn het vooral de bewaarders van het artistieke erfgoed die zich het hoofd breken over de installatiekunst. Installaties omvatten vaak vele losse componenten, bestaan uit kwetsbare materialen, zijn plaatsgebonden of bedienen zich van snel evoluerende media. Conservatoren zien zich dan ook voor allerlei lastige vragen geplaatst, die verband houden met het bewaren, documenteren en presenteren van installaties. In het kader van het project *Inside Installations* (2004-2007), een samenwerkingsverband van Instituut Collectie Nederland en een aantal Europese musea, is deze problematiek uitvoerig onderzocht.<sup>1</sup>

De vragen die de installatiekunst opwerpt, raken aan diepgewortelde opvattingen over de aard en de waarde van (hedendaagse) kunst. Valt het kunstwerk samen met het materiële object dat de kunstenaar heeft vervaardigd? Of ontstaat een kunstwerk pas in de interactie met zijn publiek? Wie beslist hoe er met het kunstwerk moet worden omgegaan? Is een kunstwerk onlosmakelijk verbonden met een bepaalde spatio-temporele context of kenmerkt het zich juist door zijn vermogen om – telkens weer opnieuw – zijn eigen context te scheppen? Zijn vergankelijkheid en de noodzaak om door de beschouwer ‘uitgevoerd’ te worden aanvaardbare eigenschappen voor beeldende kunstwerken? Hoewel deze vragen op de museale werkvloer ongetwijfeld een grotere urgentie hebben – beslissingen over het behoud van een kwetsbaar kunstwerk verdienen nu eenmaal geen lang uitstel – brengen ze ook een meer ongebonden kunsthistoricus, die zich niet met het fysieke behoud van kunst bezighoudt maar met de beeldvorming over haar historische ontwikkeling en betekenis, in een lastig pakket. Dit blijkt zowel uit de schaarste aan diepgaande studies over de installatiekunst als uit de hulpeloosheid van degenen die dit waagstuk op zich nemen.

---

<sup>1</sup> De resultaten van dit project zijn toegankelijk gemaakt via de website [www.inside-installations.org](http://www.inside-installations.org).

Toen ik enige jaren geleden aan dit onderzoek begon, kon men de publicaties over de installatiekunst nog op de vingers van één hand natellen. Naast het genoemde themanummer van *Oxford Art Journal* en een ouder themanummer van *Art and Design* (Benjamin et al. 1993) was er toen een catalogus van het Museum of Contemporary Art in San Diego (Davies 1997) en het eerste deel uit de koffietafelreeks onder redactie van Oliveira, Oxley en Petry (1994). De enige coherente kunsthistorische studie over dit onderwerp was Julie Reiss' *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art* (1999). Met betrekking tot de receptie-esthetische dimensie van de installatiekunst, waar ik mij op toe wilde leggen, boden al deze publicaties echter weinig houvast. Interessant was in dit opzicht vooral Ilya Kabakovs lezingenreeks *On the 'total' installation* (1995), een boek dat voor mijn onderzoek een belangrijk referentiepunt is geweest.

In de periode waarin dit onderzoek tot stand is gekomen, zijn onafhankelijk van mijn eigen inspanningen een aantal publicaties over hetzelfde onderwerp ontstaan. Te noemen is hier de tweede publicatie onder redactie van Oliveira, Oxley en Petry (2003), die weliswaar meer inhoudelijke aanknopingspunten biedt dan hun eerste boek maar toch weer vooral waardevol is als een visueel verslag van de grote verscheidenheid van installaties die in de jaren negentig van de vorige eeuw zijn ontstaan. Mark Rosenthals *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer* (2003) laat vooral zien hoe lastig het is om de installatiekunst aan de hand van formele criteria te classificeren en haar historische ontwikkeling te schetsen. Dichter bij mijn eigen benadering staat Claire Bishops *Installation Art. A critical history* (2005), waar ik nog op terug zal komen. Juliane Rebentischs boek *Ästhetik der Installation* (2003a, vgl. ook Rebentisch 2003b) vertoont qua vraagstelling en invalshoek veel overeenkomst met het mijne. Een verschil is echter dat Rebentisch zich op het construeren van een filosofisch kader concentreert met behulp waarvan ze verschillende esthetische effecten van de installatiekunst inzichtelijk tracht te maken. Hierdoor raakt zij vrij ver van de daadwerkelijke ervaring van een installatie verwijderd en is haar boek voor een filosofisch minder onderlegde lezer lastig te doorgronden. In mijn eigen onderzoek heb ik me meer door de kunstwerken zelf laten leiden en heb ik getracht ingewikkelde terminologieën naar een toegankelijker idioom te vertalen.

Het boek waar ik, naast Kabakovs lezingenreeks, het meest aan zou hebben gehad is Renée van de Valls *At the Edges of Vision. A Phenomenological Aesthetics of Contemporary Spectatorship* (2008), dat echter pas verscheen toen ik mijn eigen onderzoek aan het afronden was. De visie op het toeschouwerschap die Van de Vall uit de doeken doet, vertoont veel overeenkomsten met mijn eigen bevindingen, al legt zij sterker dan ik de nadruk op (nieuwe vormen van) visuele ervaringen. Ten slotte noem ik Vivian van Saazes proefschrift *Doing Artworks. A Study into the Presentation and Continuation of Installation Artworks* (2009), dat in het kader van het project *Inside Installations* is ontstaan en de eerder genoemde problematiek omtrent het behoud en de museale presentatie van installaties behandelt. Hoewel onze boeken qua thematiek dicht bij elkaar liggen, verschillen ze wat betreft de vraagstelling en het kader waarin het onderzoek heeft plaatsgevonden.

## **De vraag naar het toeschouwerschap**

Een constante in de kunsthistorische en kunsttheoretische reflectie op de installatiekunst is de centrale positie van de beschouwer. Installaties betrekken de beschouwer heel nadrukkelijk en in sterkere mate dan andere vormen van beeldende kunst bij het kunstwerk. Installatiebezoekers geven doorgaans te kennen dat ze het gevoel hebben de installatie te vervolmaken of uit te voeren – een gegeven dat ertoe geleid heeft de receptie van installaties aan te duiden als een uitvoering of performance. Dit toeschouwerschap met zijn ‘performatieve’ aspecten staat in mijn onderzoek centraal. Hoe ervaren we installaties en wat is zo bijzonder aan het toeschouwerschap dat de installatiekunst kenmerkt? Is het correct om dit toeschouwerschap, deze ervaringswijze, aan te duiden als een performance, en zo ja, wat wordt hier dan eigenlijk mee gezegd? Dit zijn de voornaamste vragen die ik in dit boek tracht te beantwoorden. Dat dit geen gemakkelijke opgave is, heb ik al spoedig moeten ondervinden. De problemen waar ik me aan het begin van mijn onderzoek voor geplaatst zag, waren veelvuldig. Allereerst bleek het nogal lastig om tot een goede afbakening van het onderzoeksterrein te komen. Het gebied van de installatiekunst is ongelooflijk breed en laat zich buitengewoon moeilijk afbakenen, zowel in de tijd als ook met betrekking tot andere artistieke disciplines. De twee eerste hoofdstukken van mijn boek zijn aan deze problematiek van de demarcatie gewijd.

Een tweede problematische punt betrof de vraag hoe onderzoek te doen naar zoiets ongreepbaars als een ervaringswijze. Het begrip ‘ervaring’ is op zichzelf al een buitengewoon lastig begrip, zoals ook Claire Bishop opmerkt in de inleiding tot haar kritische geschiedenis van de installatiekunst (Bishop 2005, 8). Binnen haast ieder deelgebied van de humaniora komt men visies tegen op de aard van de ervaring die dit specifieke terrein van het menselijk leven kenmerkt. Zo is er bijvoorbeeld sprake van theorievorming over de aard van de hermeneutische ervaring, van de historische ervaring, van de religieuze ervaring, van de esthetische ervaring en van de zintuiglijkheid. Met vele van deze ervaringswijzen heeft de ervaring van een installatie raakvlakken. Als ik een specifiek ervaringsbegrip overgenomen en tot uitgangspunt van mijn onderzoek gemaakt zou hebben, zou ik echter het risico hebben gelopen om de installatie-ervaring tot een illustratie of in het beste geval tot een nuancering van de gekozen theorie te reduceren. De uitkomst van mijn onderzoek zou dan voor een goed deel van tevoren zijn bepaald. De motivatie voor mijn onderzoek vormde echter juist het vermoeden – ontstaan door mijn eigen ervaringen met installaties en ondersteund door wat er door anderen over de installatiekunst is geschreven – dat installaties ervaringen mogelijk maken die de grenzen van de gangbare theoretische kaders te buiten gaan.

Om recht te kunnen doen aan de bijzonderheid van de installatie-ervaring heb ik getracht om vanuit deze ervaring zelf te vertrekken. Ik heb me verdiept in ervaringsberichten van critici, die overigens zeer schaars bleken te zijn: de eigen beleving serieus nemen, bevragen en tot uitgangspunt van een kritische beschouwing maken, was niet bepaald gebruikelijk in de kunstcritiek gedurende de laatste drie decennia van de twintigste eeuw. Vooral gezaghebbende critici hebben de neiging om zich

een harnas van een academisch begrippenapparaat aan te meten dat hen beschermt tegen het verwijt van subjectivisme en charlatanerie. Al snel werd duidelijk dat ik me niet tot de ervaringsberichten van anderen kon beperken maar deze moest aanvullen met eigen ‘ervaringsmateriaal’. Zo ben ik op zoek gegaan naar installaties die bij mij intense ervaringen teweeg brachten en die mij op de een of andere manier relevant leken voor mijn onderzoek. Intuïtie en persoonlijke voorkeuren hebben hierbij een rol gespeeld. Ik besef dat ik me daarmee bloot stel aan het bovengenoemde verwijt van subjectivisme. Wie zich met de installatiekunst bezighoudt, kan er echter niet omheen om plaats in te ruimen voor de eigen beleving. Dit is, zoals ik in dit boek zal betogen, de les die de installatiekunst ons leert. Voor een particuliere kunstliefhebber is deze les wellicht minder pijnlijk en moeilijk dan voor een professionele kunstbeschouwer: de installatiekunst omarmt de welwillende amateur (wat letterlijk ‘liefhebber’ betekent), de afstandelijke beschouwer echter brengt ze in een lastig pakket.

Mijn boek breekt dus een lans voor meer amateurisme – in de letterlijke zin van het woord – in de kunstkritiek en in de beoefening van de kunstgeschiedenis. Dit wil echter niet zeggen dat de lezer op de volgende pagina’s louter subjectieve belevingsverslagen zal vinden. Wie zijn belevingen wil beschrijven, moet daar woorden voor gebruiken. Hoe intenser, verwarrender en verstorender de betreffende ervaringen zijn, hoe sneller ‘gewone’ woorden tekort schieten. De noodzaak van een theoretisch vocabulaire, dat het mogelijk maakt ongewone ervaringen te verwoorden, dringt zich dan vanzelf weer op. Mijn onderzoek bestond voor een goed deel uit het zoeken naar een vocabulaire waarmee ik de ervaringen die installaties oproepen, zou kunnen verwoorden, analyseren en duiden. Omdat de ervaringen die installaties teweegbrengen complex zijn, had ik niet genoeg aan één specifieke theoretische invalshoek. Ik moest dit kader gaandeweg opbouwen uit heterogene elementen. In dit opzicht spiegelt mijn theoretisch kader de aard van installaties: beide hebben het karakter van een *bricolage*, of positiever gesteld, beide zijn transdisciplinair. Transdisciplinair onderzoek is moeizaam en tijdrovend. De onderzoeker betreedt steeds weer nieuw terrein en moet daar voet aan de grond zien te krijgen. De angst voor dilettantisme (wat de figuurlijke betekenis is van ‘amateurisme’) is altijd aanwezig. Bovendien is het niet denkbeeldig dat zij te maken krijgt met theoretische posities die zich lastig met elkaar laten verzoenen. Hier ligt echter juist ook de uitdaging en de waarde van transdisciplinair onderzoek: in het beste geval vindt er een kruisbestuiving tussen soorten plaats. Complexe problemen, die zich aan het bereik van reeds uitgekristalliseerde benaderingen onttrekken, worden hierdoor benaderbaar. Theoretische posities die elkaar tegen lijken te spreken, vertonen bij nader inzien soms onverwachte overeenkomsten of convergeren naar eenzelfde verdwijnpunt.

De componenten waaruit het theoretisch kader van dit onderzoek bestaat, zijn afkomstig uit zo uiteenlopende disciplines als de fenomenologie, de sociologie, de beeldwetenschap, de theaterwetenschappen, de performance studies (een onderzoeksdiscipline die zich vooral in de Verenigde Staten heeft ontwikkeld), de taal filosofie, de filosofische antropologie, de levensfilosofie en de (receptie-)aesthetica. Aan al deze disciplines ontleen ik concepten die mijns inziens relevant zijn om aspecten van de installatie-ervaring te benoemen en te analyseren. Sommige van deze concepten

hebben een equivalent in het metaforisch vocabulaire van de kritische reflectie op de installatiekunst. Een voorbeeld van het laatste is het begrip performance. Deze term duikt steeds weer op in bespiegelingen over het toeschouwerschap dat de installatiekunst teweegbrengt: de installatiekunst zou de kijker in een performer hebben getransformeerd. Een heldere definitie van of kritische reflectie op dit begrip zoekt men in de kunstkritische commentaren op de installatiekunst echter tevergeefs. ‘Performance’ en ‘performer’ worden hier eerder in metaforische zin gebruikt dan als analytische instrumenten. Hetzelfde geldt voor de eveneens theatergerelateerde term ‘enscenering’: installaties worden regelmatig omschreven als theatrale enceneringen. Wat dit precies inhoudt, wat overeenkomsten en verschillen tussen installatiekunst en theater zijn, blijft echter doorgaans in het midden. In mijn onderzoek heb ik getracht te achterhalen welke denkbeelden en intuïties met betrekking tot de installatiekunst schuilgaan in de wijze waarop over installaties wordt gesproken. Dit bleek niet gemakkelijk te zijn omdat deze denkbeelden en intuïties warriger, veelvuldiger en complexer zijn dan de gebruikte termen in eerste instantie doen vermoeden.

### **Opbouw van het boek**

Dit boek bestaat uit vier delen waarin telkens een aspect van de ervaring van en het spreken over installaties centraal staat. Tussen deze vier boekdelen vindt de lezer uitvoerige beschouwingen van drie specifieke installaties: João Penalva’s *R.* (2001), Jan Fabre’s *Sanguis Sum* (2001) en Paul Theks *A Station of the Cross* (1972). Zoals al gezegd, heb ik deze drie kunstwerken uitgekozen omdat ze mij persoonlijk aanspraken en omdat ik het gevoel had dat ze mij iets te vertellen hadden dat in het kader van mijn onderzoek van belang was. Ik beschouw deze drie installaties als ‘leermeesters’ of ‘epistemische objecten’, die mij geholpen hebben om mijn visie op de installatiekunst en op het toeschouwerschap dat zij genereert te ontwikkelen. Of deze visie te specifiek en daarmee te beperkt is, moet verder onderzoek uitwijzen. Ook is de lezer uitgenodigd om dit zelf te beoordelen door de opvattingen die ik hier ontvouw af te zetten tegen eigen ervaringen.

Hoe persoonlijk en specifiek het vertrekpunt van mijn bespiegeling ook mag zijn, in de meer theoretische delen van mijn onderzoek heb ik getracht om, vertrekkend vanuit de persoonlijke ervaring, op te klimmen naar een meer algemeen niveau. Deel 1 van dit boek is gewijd aan de problematiek van de afbakening en kadering van dit onderzoek. Wat verstaat men eigenlijk onder installatiekunst, waarom vormt ze zo’n lastig onderzoeksobject en hoe verhoudt het toeschouwerschap dat ze teweegbrengt zich tot haar andere kenmerken? Mijn antwoord op deze vragen vindt de lezer in de hoofdstukken 1 en 2. Hoofdstuk 3 behandelt de vraag naar de context van het toeschouwerschap waar de installatiekunst ons mee confronteert: waarom is er in de kunst van de tweede helft van de twintigste eeuw, met als piek de late jaren tachtig en de jaren negentig, sprake van een dergelijke opvallende omarming van de beschouwer? Ik stel dat men deze trend zou kunnen zien als een reactie



op de breed gedragen ‘belevensorientatie’, die het leven in laatkapitalistische, postindustriële samenlevingen kenmerkt. Dit doet de vraag rijzen hoe de installatiekunst zich tot deze trend verhoudt: bevestigt het toeschouwerschap dat ze teweegbrengt deze trend of biedt het juist tegengewicht? Mijn uiteindelijk antwoord op deze vraag vindt de lezer in de eindconclusie, al doe ik in hoofdstuk 3 alvast een gok door te stellen dat de installatiekunst een vrij spel met de eigen beleving mogelijk maakt. Tot besluit van deel 1 sta ik stil bij de plaats die het belevingsbegrip heeft ingenomen in de filosofie. Het blijkt dat we daarvoor verder terug moeten gaan in de tijd: ‘belevenis’ is een ouder, om niet te zeggen ouderwets begrip dat in de twintigste eeuw snel aan populariteit heeft ingeboet. Zijn herintrede tegen het eind van de twintigste eeuw mag dan ook op zijn minst opmerkelijk worden genoemd. In de beschouwing over Penalva’s installatie *R*. laat ik vervolgens zien op welke wijze een installatie ruimte biedt voor een vrij spel met de beleving.

In het tweede deel van dit boek, getiteld ‘Tussen beeld en theater’, tracht ik de wijze waarop de beschouwer in en door een installatie wordt gepositioneerd te analyseren. Ik doe dit door de positie van de kijker ten opzichte van een installatie af te zetten tegen de positie die we innemen ten opzichte van een beeld (hoofdstuk 5). Hierbij blijkt onder meer dat het woord ‘kijker’ in het geval van de installatiekunst niet adequaat is. Ten eerste is de ervaring van een installatie niet uitsluitend een kwestie van kijken maar eerder van synesthetisch gewaarworden: installaties appelleren aan alle zintuigen, al dan niet tegelijkertijd. Ten tweede impliceert althans de dominante opvatting van de visuele ervaring een zekere afstandelijkheid, een tegenover-staan (zie hiervoor hoofdstuk 6). Ook het woord beschouwer heeft, althans voor mijn gevoel, deze connotatie van afstandelijkheid en duidt bovendien op een vooral intellectuele, reflecterende activiteit. Voor de installatie-ervaring is echter juist de immanente positie en het zintuigelijke karakter van de betrekking van de ervarende tot het kunstwerk kenmerkend. Een woord dat de kwaliteit van deze betrekking uitdrukt, is er vooralsnog niet. Om deze reden zal ik degene die een installatie ervaart aanduiden met de meer neutrale term installatiebezoeker. In hoofdstuk 7 zet ik de installatie-ervaring af tegen de ervaring van een toneelvoorstelling, een vergelijking die al door de theatergerelateerde terminologie – de installatie als ‘theatrale encenering’, de installatiebezoeker als ‘performer’ – wordt gesuggereerd. Het blijkt echter dat er naast enkele overeenkomsten vooral ook sprake is van verschillen. Installatiekunst is geen theater en de betrekking tussen installatiebezoeker en installatie is anders dan de betrekking tussen theatervoorstelling en toeschouwer. In de paragrafen 7.3 en 7.4 betoog ik echter dat het wél correct is om installaties aan te duiden als enceneringen en dat deze aanduiding ons zelfs dichterbij brengt van het meest kenmerkende effect van deze kunstvorm, te weten het ‘participerend toeschouwerschap’. In de beschouwing over Jan Fabre’s *Sanguis Sum* staat vervolgens de lichamelijke kant van dit toeschouwerschap centraal. Dit werk stelt mij in staat om te laten zien hoe installaties de lichamelijke van de installatiebezoeker in het spel brengen.

Deel 3 van mijn boek is gewijd aan het gevoelde verbond tussen installatie en installatiebezoeker. In commentaren op de installatiekunst treffen we telkens weer de notie aan dat het

de bezoeker is die de installatie uitvoert of vervolmaakt. Hoe komt deze indruk tot stand? Ik stel dat het gevoel om deel van de installatie uit te maken en actief betrokken te zijn bij de verschijning die zij mogelijk maakt, verband houdt met de wijze waarop installaties onze ervaring van ruimte en tijd beïnvloeden of structureren. Installaties geven de bezoeker een intense gewaarwording van de eigen aanwezigheid hier en nu. Een van de eersten die dit specifieke vermogen van installatieachtige kunstwerken heeft opgemerkt, geanalyseerd en van het etiket ‘theatraal’ voorzien, is de criticus en kunsthistoricus Michael Fried. Fried's visie op de inherente theatraliteit van installatieachtige kunst bespreek ik in hoofdstuk 8. In hoofdstuk 9 ( 9.1 en 9.2) ga ik vervolgens in op de transformaties die zich hebben voorgedaan in de conceptualisering van de interactie tussen een kunstwerk, de beschouwer en de plaats waar beide elkaar ontmoeten. Installatiekunst wordt nauw geassocieerd met de notie van plaatsgebondenheid als zodanig. Mijns inziens levert de installatiekunst echter ook een specifieke bijdrage aan de ontwikkeling van dit concept: de installatie genereert een tussenruimte waarin de grens tussen innerlijke en uiterlijke ruimte vervaagt om even later maar al te duidelijk merkbaar te worden.

In de resterende delen van hoofdstuk 9 behandel ik de ervaring van tijd in een installatie. Dit is een aspect van de ervaring van beeldende kunstwerken dat traditioneel minder aandacht krijgt dan de ervaring van ruimtelijkheid. In de installatiekunst speelt echter juist ook de temporaliteit van de ervaring een belangrijke rol. Ik beperk me tot twee aspecten ervan: de duur van de installatie-ervaring (9.3) en de ervaring van de installatie in termen van tegenwoordigheid, van het ‘hier en nu’ (9.4). Het ensceneren van tegenwoordigheid beschouw ik als de voornaamste kunstgreep waar de installatiekunst zich van bedient. Vandaar dat ik in hoofdstuk 10 dieper inga op de vraag hoe we deze geënceneerde tegenwoordigheid gewaarworden. Deze vraag blijkt tevens nauw samen te hangen met de vraag naar de mogelijkheidsvoorwaarden van de ervaring van de installatie als geheel: als de ervaring van een installatie een proces is dat zich in de tijd ontvouwt, hoe kunnen we dan een indruk krijgen van de installatie als geheel? Met Ilya Kabakov stel ik dat de gewaarwording van de atmosfeer van de installatie hierbij een belangrijke rol speelt. Wat atmosferen zijn en hoe we ze ervaren, zet ik uiteen aan de hand van de atmosferenleer van de filosoof Gernot Böhme. Het blijkt dat het hierbij gaat om een ervaringsniveau waar de splitsing in een subject- en objectwereld nog geen voldongen feit is. In mijn beschouwing over Paul Theks *A Station of the Cross* laat ik vervolgens zien op welke wijze deze atmosferische gewaarwording ten grondslag ligt aan mijn ‘uitvoering’ van het werk.

In het vierde en laatste deel van dit boek staat het begrip performance centraal. Wat is een performance en wat betekent het bijgevolg om de betrekking tussen installatie en installatiebezoeker als een performance te karakteriseren? Het blijkt dat ‘performance’ een nogal rekbaar begrip is dat uiteenlopende invullingen kent. In hoofdstuk 11 zet ik de betekenis van het performancebegrip in de taalhandelingstheorie uiteen. Dit is een tak van theorievorming waar in de kunsttheoretische reflectie op installatie- en ook performancekunst naar mijn idee nog te weinig aandacht aan is besteed. Een centraal punt van de taalhandelingstheorie is de notie van de werkelijkheidstichtende kracht die

taalhandelingen aan de dag kunnen leggen: taalhandelingen (althans sommige) hebben het vermogen om de werkelijkheid niet alleen te beschrijven maar teweeg te brengen of te transformeren. In hoofdstuk 12 behandel ik connotaties van het performancebegrip zoals die naar voren komen uit de theorievorming over de performancekunst en laat ik zien op welk punt deze een aanvulling vanuit de taalhandelingstheorie behoeft. Vooral het denken van performancetheoreticus Peggy Phelan biedt mij in dit opzicht houvast. Haar visie op de performance als een niet-reproducerende presentatiewijze biedt aanknopingspunten voor een herziening van de relatie tussen kunstwerk en beschouwer die strookt met mijn analyse van onze betrekking tot een installatie. In hoofdstuk 13, dat de conclusie van mijn boek vormt, recapituleer ik wat we over de installatie-ervaring en over het toeschouwerschap dat de installatiekunst kenmerkt te weten zijn gekomen (13.1, 13.2, 13.3). Ik laat zien dat de ‘performance’ van de installatiebezoeker overeenkomsten vertoont met andere soorten performances, maar dat er ook verschillen zijn. Kenmerkend voor het toeschouwerschap dat de installatiekunst teweegbrengt, acht ik vooral zijn dubbelzinnigheid: de installatiebezoeker vervult steeds een dubbele rol, zij is tegelijkertijd performer en toeschouwer van haar eigen performance. Ik besluit met een bespiegeling over de diepere zin van dit toeschouwerschap, waarin ik een brug sla naar het in deel 1 geïntroduceerde begrip van de beleving (13.4).

# I    INSTALLATIEKUNST EN BELEVING: EEN KADER

The installation [...] is a very young art and the rules of its construction are still virtually unknown, as are its internal regularities and its deep structure. Those who study it move by feel in everything they do, in darkness, using only their intuition. [...] Work with the installation is like the famous legend of the blind men and the elephant, whereby each man names the whole after that part which he has touched.

– Kabakov 1995, 248f –

## Inleiding

Het citaat waarmee dit eerste deel van mijn boek begint, is afkomstig uit Ilya Kabakovs lezingenreeks over de installatiekunst. De vergelijking die Kabakov trekt tussen het maken en ook het bestuderen van installaties en de beroemde legende van de blinde mannen en de olifant is mij tijdens mijn onderzoek steeds bijgebleven. Volgens deze legende komen een paar blinde mannen een olifant tegen en proberen op de tast af uit te zoeken wat voor een dier dit is.<sup>2</sup> Omdat ze ieder slechts één lichaamsdeel van het dier aanraken, trekken ze zeer uiteenlopende conclusies over de vermeende gestalte van het beest. De blinde die de slurf aanraakt, meent dat een olifant op een slang lijkt. Een andere man, die een been aanraakt, vindt dat een olifant iets weg heeft van een boomstam, en een derde, die een oor aanraakt, denkt dat een olifant op een waaier lijkt. Kunsthistorici die zich met de installatiekunst bezighouden vergaat het net als deze blinde mannen: ze worden geconfronteerd met een kunstvorm die een groot aantal facetten vertoont waar ze slechts een fractie van kunnen bevatten. Op de kunstvorm als zodanig lijken ze echter geen grip te kunnen krijgen.

In de meer recente publicaties over de installatiekunst begint zich langzamerhand een duidelijker beeld van de ‘olifant’ af te tekenen. Een definitie van deze kunstvorm en een methodische oplossing voor de talrijke problemen waarvoor ze de onderzoeker plaatst, blijft echter nog steeds achterwege. Wat verstaan we eigenlijk onder installatiekunst en waarom is het zo lastig om grip te krijgen op deze kunstvorm? Tegenwoordig beschouwen de meeste onderzoekers het toeschouwerschap dat de installatiekunst teweegbrengt als haar voornaamste kenmerk, maar ook dit toeschouwerschap blijkt lastig te bevatten. Waardoor kenmerkt het zich, waarom is het zo actueel en zo intrigerend? Ik zal betogen dat de installatiekunst de modernistische opvatting van het kunstwerk als een autonoom object met intrinsieke esthetische kwaliteiten vervangt door een ervaringsgericht kunstbegrip waarin de beleving van de installatiebezoeker centraal staat. Aan het einde van de twintigste eeuw botste dit ervaringsgerichte kunstbegrip nog sterk met de wijze waarop moderne kunst was geïnstitutionaliseerd. Daar staat tegenover dat het toeschouwerschap dat de installatiekunst teweegbrengt naadloos aansluit bij de hang naar belevenissen in de huidige ‘spektakelmaatschappij’, zoals de situationist Guy Debord de westerse samenleving al in 1967 heeft gekarakteriseerd (Debord 1995). In dit spanningsveld tussen kunstwereld en samenleving ontplooit de installatiekunst haar werking.

---

<sup>2</sup> De oorsprong van deze legende is onzeker. Het verhaal komt in verschillende Aziatische culturen voor. In het Westen werd het vooral bekend in de vorm van een gedicht van de negentiende-eeuwse Amerikaanse dichter John Godfrey Saxe.

# 1 Wat betekent ‘installatie’?

## 1.1 Etymologische opmaat

Een manier om te weten te komen welke lading een woord moet dekken, is om stil te staan bij zijn etymologie. ‘Installatie’ is afgeleid van het werkwoord installeren dat aan het eind van de zeventiende eeuw opgang maakte. Het gaat terug op het middeleeuws-Latijnse werkwoord *installare*, dat ‘inzetten in een ambt’ of ‘bevestigen in een ambt of functie’ betekent. *Installare* is wederom afgeleid van *stallum* dat onder andere ‘stoel’ of ‘koorgestoelte’ betekent. In het licht van de etymologie verwijst ‘installeren’ naar een (ceremoniële) handeling die ertoe leidt dat iets of iemand een bepaalde plaats of positie inneemt. Het woord duidt ook op een symbolische relatie tussen de plaats die iets of iemand inneemt in de ruimte en zijn sociale positie – men denke bijvoorbeeld aan de zitorde in een koorgestoelte als uitdrukking van de hiërarchische verhoudingen binnen een convent, of aan de troonzetel van een vorst als symbool van zijn autoriteit en macht. De notie van ruimtelijkheid is dus in zekere zin al inherent aan het woord installatie. De aanduiding van een kunstwerk als ‘ruimtelijke installatie’ beschouw ik daarom als een pleonasme. Verder heeft het woord installatie vooral carrière gemaakt binnen de terminologie van het ingenieurswezen. Hier is een installatie een constructie die zowel de plaats als de voorwaarde is voor het zich kunnen voltrekken van een proces. ‘Installatie’ heeft hier vooral betrekking op het vermogen van een dergelijke constructie om te functioneren: een installateur is iemand die ervoor zorgt dat een bepaald proces zijn verloop kan nemen, bijvoorbeeld dat het kraanwater stroomt, de lampen branden en de fabriek fabriceert. Een installatie is dan ook geen object maar eerder een constructie die voorziet in de voorwaarden van een dergelijk proces.

Uit de etymologie van het woord valt af te leiden dat een installatie een ruimtelijke constructie is die een symbolische lading kan hebben maar die vooral ook de plaats is van en de voorwaarden schept voor een gebeurtenis. Laten we nu kijken of deze betekenis strookt met de wijze waarop de term wordt gebruikt in de context van de beeldende kunst.<sup>3</sup> De *Art Index* vermeldt de term aanvankelijk uitsluitend in verband met het tentoonstellingswezen. Onder *installation* vindt men tot ver in de jaren zeventig de volgende vermelding: “Installation methods. See Exhibitions – Installation methods; Museum techniques”. *Installation* verwijst hier naar de inrichting van tentoonstellingen en heeft vooral betrekking op technische aspecten van de tentoonstellingspraktijk, zoals belichting, ophangsystemen, vitrinetypen etc. Als aanduiding voor een bepaald soort kunstwerken treft men de term voor het eerst aan in aflevering 27, die de periode november 1978 tot oktober 1979 bestrijkt.

---

<sup>3</sup> Ik kijk hierbij vooral naar het Engelstalige kunstdiscours omdat het woord *installation* daar voor het eerst in zwang is geraakt om vervolgens over te waaien naar andere taalgebieden. Elders waren andere termen in omloop, zoals *Situation of ambiente* (zie Celant 1977).

*Installation* wordt hier in verband gebracht met het al langer gebruikelijke ‘environment’. Beide termen worden kennelijk opgevat als synoniem.

‘Environment’ als benaming van een kunstvorm komt voor het eerst voor in aflevering 18 van de *Art Index* (november 1969 tot oktober 1970), ruim tien jaar na het ontstaan van de eerste environments van kunstenaars zoals Allan Kaprow en Lucas Samaras. In vroegere afleveringen komt ‘environment’ uitsluitend voor in verband met architectuur en design. In aflevering 18 vindt men onder ‘environment’ wel meteen zeventien verwijzingen naar artikelen of tentoonstellingen en tevens de verwijzing “See also Conceptual art”. In latere afleveringen wordt vanuit ‘environment’ eveneens doorverwezen naar publicaties over assemblages, *earth works* en *sculpture-sites*.

Als zelfstandige benaming van een kunstvorm, “Installation (Art)”, verschijnt *installation* pas in aflevering 42 (november 1993 tot oktober 1994) van de *Art Index*. ‘Environment’ is in dezelfde aflevering ineens verdwenen. Dit doet vermoeden dat *installation* deze oudere term inmiddels heeft vervangen. Gaat het hierbij uitsluitend om een terminologische wijziging of correspondeert deze met veranderingen in de kunstpraktijk? Julie Reiss beweert dat het jaar 1993 inderdaad een keerpunt vormt in de opvatting en waardering van installatiekunst: de opname van *installation* als benaming van een kunstvorm in de *Art Index*, evenals een aantal groots opgezette tentoonstellingen uit dat jaar die expliciet in het teken stonden van de installatiekunst, markeren de doorbraak van deze voorheen als marginaal beschouwde kunstvorm naar het gevestigde kunstcircuit (Reiss 1999).

## 1.2 Minimal art als keerpunt

De *Art Index* is een goed middel om zich een eerste indruk te verschaffen van ontwikkelingen in het discours dat de beeldende kunst begeleidt. Wanneer men dit discours aan een nader onderzoek onderwerpt, dan blijkt echter dat wijzigingen in de terminologie van de *Art Index* gemiddeld ongeveer tien jaar achterlopen op het kunstdebat zoals dat in kunsttijdschriften wordt gevoerd.

In tegenstelling tot ‘environment’, dat evenals ‘happening’ een vondst lijkt te zijn van Allan Kaprow (Kaprow 1966), danken we het woord installatie niet aan de spitsvondigheid van een kunstenaar of criticus. De term is geleidelijk aan ontstaan ten gevolge van bepaalde ontwikkelingen in de kunstpraktijk, die zich in de Verenigde Staten in de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw hebben voltrokken. We weten al dat *installation* aanvankelijk werd geassocieerd met het tentoonstellingswezen. Inderdaad wordt *installation* in de Engelse taal gebruikt als synoniem van *exhibition*. Het plaatsen of ‘installeren’ van kunstwerken in de galerieruimte werd lange tijd gezien als een handeling die weliswaar noodzakelijk is, wil men de kunstwerken toegankelijk maken voor het publiek, maar die losstaat van de transformatie van een object in een kunstwerk. De installatie werd gezien als een intermediair tussen kunst en publiek, zoals ook de galerieruimte en de curator intermediairs zijn. Als een onlosmakelijk aspect van het kunstwerk werd de installatie niet beschouwd

en evenmin werd de curator gezien als een soort (conceptueel) kunstenaar. De artistieke of esthetische kwaliteit van een kunstwerk werd gezien als iets dat inherent is aan het object zelf en dat bijgevolg niet is gebonden aan de situatie waarin het kunstwerk zich voordoet aan de beschouwer. Uiteraard had de historische avant-garde al aan deze opvatting getoond. Duchamps urinoir uit 1917 is een notoir voorbeeld van een artefact dat zijn status als kunstwerk niet dankt aan bepaalde inherente kwaliteiten maar aan de performatieve verrichtingen van leden van de kunstwereld: het urinoir kon een kunstwerk worden doordat een erkende kunstenaar het uitkoos, signeerde en in een erkende tentoonstellingsruimte plaatste waardoor een debat over het wezen van kunst op gang werd gebracht.

Ondanks zulke experimenten van de historische avant-garde werd de visie op het kunstwerk als een autonoom object met inherente esthetische kwaliteiten echter nog in de jaren zestig fel verdedigd door vooraanstaande formalistische critici zoals Clement Greenberg en Michael Fried. Dat deze modernistische visie in de loop van hetzelfde decennium onder vuur kwam te liggen, is onder andere te wijten aan de minimal art en het kritische debat dat zij ontketende. In tegenstelling tot happenings en environments, die in de jaren zestig nog als marginale praktijken werden beschouwd die vooraanstaande critici links lieten liggen, werd de minimal art expliciet gepresenteerd als *high art*. Bovendien is de esthetische positie die de minimal art inneemt ambivalent: ze kan als laatmodernistisch maar ook als postmodernistisch worden beschouwd. Michael Fried's essay 'Art and Objecthood', waar ik in hoofdstuk 8 uitgebreid op inga, brengt dit ambivalente karakter van de minimal art scherp aan het licht. De minimal art en het kritische debat dat zij op gang heeft gebracht, markeren een op handen zijnde transformatie van het kunstbegrip. De opkomst van de term installatie is symptomatisch voor deze transformatie.<sup>4</sup>

### 1.3 Van *installation view* naar *installation art*

Lang voordat *installation* opkwam als benaming van een bepaald type kunstwerken, kon men de aanduidingen *installation view* of *installation shot* tegenkomen in Amerikaanse kunsttijdschriften, en dan wel in bijschriften van foto's die aanzichten van tentoonstellingszalen tonen. Deze fotobijschriften, die men aanvankelijk vooral in recensies van minimalistisch werk tegenkomt, spelen een centrale rol in de betekenisverschuiving van *installation*. Wanneer deze verschuiving zich heeft voltrokken, laat zich vrij nauwkeurig vaststellen wanneer men jaargangen van Amerikaanse kunsttijdschriften uit de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw bestudeert.<sup>5</sup> Kunsthistoricus

---

<sup>4</sup> In zijn essay 'The Function of the Studio' uit 1971 suggereert Daniel Buren al dat de opkomst van *installation* als synoniem van *exhibition* een teken zou kunnen zijn van een op handen zijnde transformatie van het kunstbegrip (Buren 1987, 206).

<sup>5</sup> Ondanks deze verschuiving is *installation* naast zijn functie als benaming van een kunstvorm blijven functioneren als synoniem voor *exhibition*. Het lijkt er zelfs op dat deze gebruikswijze de laatste tijd weer een grotere rol speelt. De wederopleving van 'installatie als tentoonstelling' houdt verband met veranderingen in de



Sven Lütticken heeft dit gedaan aan de hand van het tijdschrift *Artforum* (Lütticken 1996). Hij concludeert dat de betekenisverandering van *installation* enkele jaren in beslag heeft genomen en omstreeks 1975 een feit is. Als ijkpunten haalt hij drie artikelen uit *Artforum* aan: een artikel van Jack Burnham gepubliceerd in het meinummer van 1968, een van Robert Morris uit het januarinummer van 1971 en ten slotte een artikel van Barbara Baracks uit het meinummer van 1976.

In Burnhams artikel, waarin onder meer Dan Flavins lichtkunst en een ruimtelijk werk van Les Levine worden besproken (beide werken zouden tegenwoordig zonder aarzeling als installaties worden aangeduid), komt alleen *installation view* voor in de fotobijchriften. In de hoofdtekst duidt Burnham dergelijke werken bij gebrek aan een geschikte overkoepelende term aan als ‘environments’ of algemener als *unobjects*. Hiermee doelt hij op kunstwerken die zich onttrekken aan het bestaande kritische vocabulaire en daarmee ook aan een kritische analyse. Tot de *unobjects* rekt hij de minimal art (“works by some primary sculptors”), kinetische kunst en lichtkunst, kunst in de buitenruimte (“some outdoor works”), happenings en *mixed media* presentaties, kortom, alles wat ook nu tot de installatiekunst of haar directe voorlopers wordt gerekend. Burnham vat de heterogene verschijningsvormen van deze *unobjects* op als symptomen van een esthetisch evolutieproces en merkt op: “As yet the evolving esthetic has no critical vocabulary so necessary for its defense, nor for that matter a name or explicit cause (Burnham 1968, 31).” Met de opkomst van de term installatie begon de door Burnham gezochte naam zich kort hierna af te tekenen. De kern of het hoofdmotief van de nieuwe ‘theatrale’ esthetiek die de installatiekunst belichaamt, is tot op de dag van vandaag diffuus gebleven, mede omdat een kritisch vocabulaire voor de explicitering ervan nog steeds vergaand ontbreekt.<sup>6</sup>

Drie jaar later dient een terminologische kentering zich aan. Terwijl vele schrijvers de term *environment* nog steeds als verzamelterm gebruiken, is *view* nu vaak afwezig in de fotobijchriften. “Michael Asher, Pomona installation” en “Bruce Nauman, Wilder Gallery installation” luiden twee fotobijchriften in het artikel van Robert Morris uit 1971. Weer vijf jaar later is *installation* van de fotobijchriften doorgeschoven naar de hoofdtekst: ook in de artikelen zelf wordt de term nu gebruikt ter aanduiding van een bepaald type kunstwerk. Als vanzelfsprekend duidt Barbara Baracks in haar artikel uit 1976 een werk van Dan Graham aan als “the installation ‘Opposing mirrors and video monitors on time delay’” (geciteerd in Lütticken 1996, n.g.). De zegevaart van *installation* correspondeert kennelijk met de verdringing van ‘environment’ als verzamelterm: vanaf het midden van de jaren zeventig komt men ‘environment’ alleen nog maar tegen ter aanduiding van de

---

opvatting over de aard en functie van tentoonstellingen, respectievelijk de rol van de curator. Tentoonstellingen presenteren zich in toenemende mate als kunstwerken of delen tenminste in bepaalde aspecten of kwaliteiten die voorheen als kenmerkend voor kunst werden beschouwd (vgl. Alphen 2004).

<sup>6</sup> Burnham stelt voor om een nieuw kritisch vocabulaire en zelfs een nieuwe esthetica te ontwikkelen op basis van de systeemanalyse. Zijn voorstel is pas recentelijk opgepakt, onder andere door de Duitse kunsthistoricus Thomas Dreher, die de merites van de Luhmannsche systeemtheorie in relatie tot performancekunst en intermedia onderzoekt (Dreher 2001). Eerder heeft Kitty Zijlmans de mogelijkheden voor een kunstgeschiedenis op systeemtheoretische basis onderzocht (Zijlmans 1990; Zijlmans 1993).

ruimtelijke kunstwerken die Kaprow, Samaras, Oldenburg en anderen vanaf de late jaren vijftig tot in de jaren zestig hebben gemaakt.

Terugkijkend op het stukje begripsgeschiedenis dat hij in kaart heeft gebracht, stelt Lütticken dat ‘environment’ vóór 1972 de gangbare verzamelterm was waarmee alle ruimtelijke kunstwerken werden aangeduid en dat deze functie rond 1975 werd overgenomen door *installation*. De periode 1972-1975 vormt een tussenfase waarin ‘environment’ nog in zijn oude betekenis voorkomt, terwijl soms ook al *installation* wordt gebruikt in dezelfde betekenis, zij het op een nog wat onwennige manier. Gaat het hier louter om een verandering in terminologie of weerspiegelt deze een verandering in de kunstpraktijk? Ook Lütticken stelt deze vraag en tracht haar te beantwoorden door de connotaties van beide termen te achterhalen. Zoals we zagen heeft ‘installatie’ de connotatie van het tentoonstellingswezen, van het plaatsen van een object in de tentoonstellingsruimte en daarmee in een kunstcontext. Een installatie is iets kunstmatig, gearrangeerd of geësceneerd. ‘Environment’, dat (leef)omgeving betekent, heeft die connotatie niet maar suggereert juist een niet-artistieke, meer alledaagse entourage. Lütticken associeert environments dan ook met “het streven van rond 1960 om de kunst uit de ivoren toren van de instituties te halen en in het alledaagse leven te verankeren, zelfs in het leven te laten opgaan.” ‘Environment’ was en is volgens hem “een geschikte term voor de kunstwerken die op een speelse wijze (Kaprow), danwel op psychologisch-fenomenologische grondslag (Asher) of met mystiek-mythische inslag (Beuys) de bezoeker in een de kunstcontext transcenderende ruimte wilden opnemen” (ibid., n.g.). Door deze connotaties lijkt ‘environment’ in mindere mate van toepassing op minimalistische en postminimalistische kunstwerken, die zich nadrukkelijk tot de artificiële museum- of galerieruimte verhouden. Voor zulke werken is ‘installatie’ de geschiktere benaming. Hier wil ik bij aantekenen dat vele installaties die in de jaren negentig of daarna zijn ontstaan een mengeling vertonen van de kwaliteiten die Lütticken met ‘environment’ dan wel ‘installatie’ associeert.

## 2 Tussen soortnaam en verzamelterm

### 2.1 Heterogeen en hybride

We zagen dat de aanduiding ‘installatie’ rond 1975 in zwang raakte ter aanduiding van een bepaald type kunstwerk. Daarnaast is ‘installatiekunst’ echter als een overkoepelende term blijven functioneren. Nog steeds worden allerlei kunstwerken die zich niet in een bestaande categorie thuis laten brengen tot de installatiekunst gerekend. In de publicaties over installatiekunst vindt dit oscilleren tussen soortnaam en verzamelterm zijn weerslag in ontbrekende of arbitraire definities. In plaats van een sluitende definitie van de installatiekunst te geven, hanteren onderzoekers vaak impliciete definities, die men kan afleiden uit de gekozen voorbeelden en uit de kenmerken van installaties die de betreffende auteur noemt. Hierbij valt op dat de meesten twee definities hanteren: een ruime, die ertoe neigt de grenzen tussen de installatiekunst en andere kunstvormen te doen vervagen, en een engere, die het specifieke van de kunstvorm (‘de’ installatiekunst) moet doen uitkomen.

Ruime definities van installatiekunst bevatten steevast de volgende aspecten:

#### 1) Ruimtelijkheid

Installaties zijn ruimtelijk. Vaak beslaan ze een hele ruimte (meestal een binnenruimte) die in zijn geheel is getransformeerd in een kunstwerk. Installaties kunnen echter ook de vorm van interventies in de ruimte aannemen. Vaak gaan installaties een bepaalde fysieke en/of inhoudelijke interactie aan met de ruimte of omgeving waarin ze zich bevinden. Ze zijn dan plaatsgebonden oftewel *site-specific*.

#### 2) Temporaliteit/vergankelijkheid

Installaties hebben ook een temporele dimensie. Dit hangt onder meer samen met hun plaatsgebondenheid: meestal worden ze gemaakt voor een bepaalde gelegenheid, zoals een (periodieke) tentoonstelling of festival, en worden na afloop ontmanteld. Hierdoor krijgen ze het karakter van een efemere gebeurtenis. Hun vergankelijkheid hangt ook samen met het gebruik van kwetsbare, vergankelijke materialen. Vele installaties hebben daardoor geen lange levensduur. Daarnaast bevatten installaties dikwijls elementen die *time-based* zijn, zoals video of geluid. Ten slotte ervaart de bezoeker een installatie niet in één ogenblik maar als een opeenvolging van indrukken in de tijd. Dit geldt in het bijzonder voor omvangrijke installaties met vele verschillende componenten.

### 3) Multimedialiteit

Installaties kunnen de meest uiteenlopende materialen en media incorporeren. Objecten als meubels, kledingstukken, gebruiksvoorwerpen en allerlei technische apparaten kunnen evengoed deel uitmaken van een installatie als beelden, teksten en meer onstoffelijke zaken zoals geluiden, geuren en licht. Installaties lijken dan ook geen specifiek medium te hebben: ze zijn multimediaal.

### 4) Samengesteld karakter

Installaties zijn samengesteld uit heterogene elementen. Deze hoeven niet door de kunstenaar zelf te zijn vervaardigd: ook gevonden voorwerpen, beelden of teksten kunnen deel uitmaken van installaties. In dit opzicht zijn installaties verwant aan collages, assemblages, *objets trouvés* en *ready mades*. De samenhang tussen de elementen die een installatie omvat, is vaak arbitrair. Toch is een installatie geen verzameling van op zichzelf staande objecten maar vormen de elementen die de installatie bevat, samen een geheel. De arbitraire infrastructuur van de installatie is, zoals we nog zullen zien, van groot belang voor de rol die voor de bezoeker is weggelegd: installaties nopen de bezoeker om samenhang te stichten.

### 5) Participatief

Installaties verleiden de bezoeker tot participatie, die echter zeer uiteenlopend van aard kan zijn. Soms moeten bezoekers handelingen verrichten, zoals het bedienen van apparatuur, of worden ze gevraagd teksten of objecten aan de installatie toe te voegen. Soms fungeren bezoekers eerder als figuranten in een theatrale scène. Ook roepen installaties allerlei associaties, gevoelens en verlangens op. Sterker dan bij andere vormen van beeldende kunst ervaart de bezoeker dit alles als onderdeel van het kunstwerk. Bovendien activeren installaties het zintuiglijke waarnemingsvermogen van de bezoeker op een intense wijze. Ze appelleren niet alleen aan het oog maar aan verschillende of alle zintuigen, al dan niet tegelijk. Met dit alles brengen ze intense, soms verstorende ervaringen teweeg.

Aan deze opsomming van kenmerken kleven twee problemen. Ten eerste zijn niet alle genoemde aspecten kenmerkend voor alle installaties. Installaties kunnen maar hoeven niet plaatsgebonden, multimediaal, efemer en interactief te zijn. Hier komt nog bij dat er allerlei gradaties en variaties van deze eigenschappen mogelijk zijn, waardoor er zelfs tussen twee installaties die beide efemer en plaatsgebonden zijn, werelden van verschil kunnen liggen.

Een tweede probleem is dat geen van de bovengenoemde aspecten kenmerkend is voor installatiekunst alleen. Stuk voor stuk kunnen deze eigenschappen ook worden toegeschreven aan kunstwerken die niet tot de installatiekunst worden gerekend. Als het over installatiekunst in bredere zin gaat, passeert dan ook steevast een stoet van kunstvormen en -stromingen de revue waarmee de installatiekunst raakvlakken heeft, zoals assemblage, environment, minimal art, land art, *process art*, conceptuele kunst, happening, performance en videokunst. Vaak is niet duidelijk waar precies de

grenzen liggen. Om de zaak nog onoverzichtelijker te maken, heeft de installatiekunst ook nog raakvlakken met andere artistieke disciplines, zoals architectuur, design (vooral interieur- en tentoonstellingdesign) en zelfs de uitvoerende kunsten, zoals theater, muziek en dans.<sup>7</sup>

Door haar veelvuldige verschijningsvormen is de installatiekunst lastig te definiëren en te classificeren. Sommige commentatoren zien dan ook helemaal af van een definitie en vatten ‘installatiekunst’ op als een verzamelterm voor kunstwerken die breken met gangbare opvattingen over wat kunst is. Wolfgang Ullrich bijvoorbeeld schrijft in *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*:

Door de openheid van de vorm is >i.< [installatie, A.N.] een verzamelterm voor allerlei artistieke uitgangspunten en experimenten geworden en kan nauwelijks meer op een kleinste gemeenschappelijke noemer worden gebracht. [...] Daarom wordt alles wat met traditionele voorstellingen over kunst en artistieke genres breekt een i. [installatie, A.N.] genoemd (Ullrich 2000, vertaling A.N.).

Ullrich onderstreept dat installaties een aantal eigenschappen bezitten waardoor ze de modernistische voorstelling van het kunstwerk als een autonoom, plaats- en tijdloos object met een inherente esthetische waarde en betekenis ondermijnen. Dit lijkt de installatiekunst tot een postmoderne kunstvorm pur sang te maken. Ook bij de temporele afbakening van de installatiekunst als een historisch verschijnsel stuit men echter op problemen. De bovengenoemde eigenschappen zijn namelijk ook terug te vinden in kunstwerken van voor 1960.

Sommige kunsthistorici gaan dan ook in hun genealogieën van de installatiekunst nogal ver terug in de tijd. Germano Celant heeft al in 1975 een verband gelegd tussen contemporaine installaties (al gebruikt hij nog de term *environment*) en de kunstpraktijk van eerdere periodes. Hij trekt een lijn van de mozaïeken en muur- of plafondschilderingen uit de vroeg-christelijke tijd en de renaissance, via barokke interieurs naar de ruimtelijke experimenten van de moderne avant-gardebewegingen (futuristische soirées, Schwitters *Merzbau*, Lissitzky’s *Prounenraum*, surrealistische tentoonstellingen) en uiteindelijk – via Lucio Fontana’s *spazialismo* – naar installaties van Vito Acconci, Jannis Kounellis, Bruce Nauman en Michael Asher (Celant 1975). Een vergelijkbare lijn trekt Michael Archer, al gaat hij niet verder terug dan tot de moderne avant-gardebewegingen (Archer 1994). Mark Rosenthal daarentegen gaat zover om de hedendaagse installatiekunst te relateren aan pre-historische rotsschilderingen (Rosenthal 2003). Met hun diachronistische blik, die moeiteloos de afstand tussen het heden en het verre verleden overbrugt, dreigen Celant en Rosenthal in een valkuil te stappen waarvoor Michael Archer terecht waarschuwt:

What one must be cautious of, however, is taking formal similarity for conceptual precedent. To call some disposition of materials, objects or artifacts an installation with any degree of authority

---

<sup>7</sup> Indien geluid centraal staat, spreekt men over een geluidsinstallatie of over klankkunst (vgl. onder meer Motte-Haber 1999; Weibel 2002; Tadday 2008).

presupposes familiarity with a clutch of related terms: location, site, site-specificity, gallery, public, environment, space, time, duration. Consequently, a definition of installation must also shed light upon the contemporary significance of this surrounding vocabulary (Archer 1994, 14).

Ook Erika Suderburg pleit ervoor de installatiekunst in relatie tot de concepten *site*, interventie en situatie te bezien, die sinds de late jaren zestig een belangrijke rol spelen in de beeldende kunst (Suderburg 2000, 1-22). Verschillende essays in haar boek gaan echter veel verder terug in de tijd. In die zin staan hier twee verschillende opvattingen naast elkaar: enerzijds de opvatting dat de installatiekunst een postmoderne kunstvorm is en vragen opwerpt die specifiek betrekking hebben op het artistieke klimaat van de laatste veertig jaar en anderzijds de opvatting dat de kenmerkende eigenschappen van de installatiekunst altijd al een rol hebben gespeeld in de kunst. Beide opvattingen laten zich verzoenen door te stellen dat de installatie een postmoderne kunstvorm is die een ander licht werpt op de geschiedenis van de (beeldende) kunst omdat ze zaken centraal stelt die binnen het modernistische paradigma als marginaal werden gezien. In die zin noopt de installatiekunst tot het schrijven van een andere, alternatieve geschiedenis van de kunst, waarin multimedialiteit, plaatsgebondenheid, ephemeraleiteit en de interactie van kunstwerk en publiek centrale aandachtspunten zouden moeten zijn.<sup>8</sup>

## 2.2 Toeschouwerparticipatie

Tot nu toe is vooral het vermogen van de installatiekunst om zich aan bestaande categorieën te onttrekken aan de orde geweest. Ondanks deze neiging tot grensovertreding is er in het kunsthistorische debat een zekere consensus ontstaan over wat men de betekenis of het voornaamste motief van de installatiekunst zou kunnen noemen: de installatiekunst levert een model voor een bijzonder soort toeschouwerschap dat afwijkt van wat we uit de beeldende kunst en ook uit andere artistieke disciplines kennen.

Het belang van dit toeschouwerschap onderstreept Julie Reiss al in haar pionierswerk *From Margin to Center* waarin ze stelt: “The essence of Installation art is spectator participation [...] (Reiss 1999, xiii).” Met haar empirisch-descriptieve benadering slaagt ze er echter onvoldoende in dit participerend toeschouwerschap in al zijn facetten te belichten. Reiss legt sterk de nadruk op de ruimtelijkheid van installaties en reduceert deze tot een grootschalige driedimensionaliteit: installaties zijn zo groot dat ze de bezoeker fysiek omsluiten, de bezoeker bevindt zich lijfelijk in het kunstwerk. Dit is niet onjuist maar de manieren waarop installaties de ruimte structureren en ervaarbaar maken zijn veelvuldiger en complexer. Bovendien besteedt Reiss te weinig aandacht aan de vector tijd:

---

<sup>8</sup> Nicolas Bourriauds pleidooi voor een ‘relationele esthetiek’ wijst deze kant op maar is geen uitgewerkte, alternatieve kunstgeschiedenis (Bourriaud 2002).

installaties hebben niet alleen een ruimtelijke maar ook een temporele dimensie en dit is van invloed op de wijze waarop we installaties ervaren. Ten slotte vestigt Reiss te weinig de aandacht op de ontologische kwestie die de installatiekunst aan de orde stelt: het antwoord op de vraag op welke wijze installatie en bezoeker met elkaar in interactie treden en elkaar misschien zelfs wederzijds bepalen, blijft zij ons schuldig (vgl. Osborne 2001, 150).

Claire Bishop komt met haar *Installation art: a critical history* mijns inziens dicht bij de kern van de zaak. Bishop stelt van meet af aan de ervaring van de installatiebezoeker centraal. Ze onderscheidt vier ervaringsmodi die installaties teweeg kunnen brengen en verbindt deze aan vier subgenres van de installatiekunst. Er zijn volgens Bishop 1) installaties die zich voordoen als een droomscène, 2) installaties die intense zintuiglijke gewaarwordingen teweegbrengen, 3) installaties die de bezoeker het gevoel geven in haar omgeving op te gaan en 4) installaties die een actieve bijdrage van de bezoeker vragen. Om deze vier ervaringsmodi inzichtelijk te maken, beroept Bishop zich onder meer op de freudiaanse psychoanalyse, op Merleau-Ponty's fenomenologie van de waarneming en een aantal poststructuralistische en feministische theorieën, die vanuit verschillende invalshoeken kritiek leveren op het moderne, met het denken van Descartes geassocieerde model van subjectiviteit. Aspecten van dit subjectiviteitsmodel die het steevast moeten ontgelden, zijn het dualisme van lichaam en geest en de coherentie en zelfpresentie van het als denkende substantie opgevatte subject. Dit model van subjectiviteit werd door Erwin Panofsky in verband gebracht met de ontdekking van het lineair perspectief in de schilderkunst van de renaissance (vgl. Panofsky 1991). De kijker die door dit type schilderij wordt geïmpliceerd, wordt, evenals het cartesiaanse subject, gewoonlijk omschreven als een *disembodied eye/I*: een lichaamsloze, denkende entiteit, die de wereld vanaf een vast standpunt observeert. 'Kijken' is hierbij eerder een metafoor voor 'kennen' dan een zintuiglijke gewaarwording (vgl. hoofdstuk 6 van mijn boek). De installatiekunst echter impliceert een bezoeker die zich middenin het kunstwerk bevindt, die over een complexe lichamelijke beschikt en die geen vast gezichtspunt inneemt maar door de ruimte – en het kunstwerk – heen beweegt. Deze immanente, belichaamde, dynamische en dus 'gedecentreerde' bezoeker sluit volgens Bishop goed aan bij de conceptualisering van subjectiviteit die uit de door haar aangehaalde theorieën naar voren komt.

Hoewel ik het in vele opzichten met Bishop eens ben, vind ik sommige aspecten van haar benadering problematisch. Doordat ze een viertal ervaringsmodi onderscheidt en aan gangbare theorieën over subjectiviteit relateert, dreigen individuele kunstwerken en de ervaringen die deze teweegbrengen tot illustraties van een theoretisch discours over subjectiviteit te worden gereduceerd. Hierbij wordt er impliciet vanuit gegaan dat de ervaringen en ervaringsmodi die de installatiekunst genereert zonder meer kunnen worden benoemd en discursief toegankelijk worden gemaakt. De mogelijkheid dat er in de installatiekunst sprake is van ervaringen of ervaringsmodi die niet helemaal stroken met de gangbare theorievorming over subjectiviteit en zich daarom met behulp van het bestaande theoretische vocabulaire niet of slechts ontoereikend laten benoemen, blijft buiten schot. In de conclusie van haar boek wijst Bishop zelf op deze problematiek. Ook maakt ze hier gewag van een

paradox: enerzijds lijken de ervaringen die installaties teweegbrengen overeen te komen met de contemporaine visie op subjectiviteit als gedecentreerd en fragmentarisch. Anderzijds ontmoeten we in de installatiekunst juist ook een ‘gecentreerde’ bezoeker, namelijk de instantie aan wie de gefragmenteerde en gedecentreerde zelfgewaarwordingen gegeven zijn, de instantie dus die deze zelfgewaarwordingen observeert en erop reflecteert. De bezoeker speelt in de installatiekunst steeds een dubbele rol: zij treedt met het kunstwerk in interactie en ondergaat hierbij bepaalde (zelf)gewaarwordingen maar tegelijkertijd is zij ook een toeschouwer die haar eigen interactie met het werk gade slaat. Zoals Ilya Kabakov het uitdrukt: “[I]t’s as though his [the viewer’s, A.N.] being, his personality, is split during the time he is inside the total installation: on the one hand, he winds up being seized by it, on the other, he remains an observer both of the surroundings and of his own reactions to those surroundings (Kabakov 1995, 317).” In de installatiekunst krijgt de dubbelzinnigheid van dit observerend participeren een bijzondere nadruk. Men zou dan ook kunnen zeggen dat installaties het participierend toeschouwerschap als zodanig ensceneren.

### 2.3 Familiegelijkenissen

Hoe verhoudt het participierend toeschouwerschap zich tot de hiervoor genoemde kenmerkende eigenschappen van installaties? Is het één van deze eigenschappen of is het – zoals door Reiss en Bishop wordt aangenomen – werkelijk het hoofdmotief van de installatiekunst? Als dat laatste het geval is, dan zou dit betekenen dat het participierend toeschouwerschap het voornaamste criterium zou moeten zijn aan de hand waarvan men de installatiekunst kan definiëren. Er zijn echter ook andere kunstvormen waarin sprake is van toeschouwerparticipatie, bijvoorbeeld de performancekunst of experimentele vormen van theater. In de jaren negentig van de twintigste eeuw is er zelfs een artistieke praktijk ontstaan die volledig in het op gang brengen van (tussenmenselijke) relaties en communicatieve processen bestaat. Voorbeelden zijn onder andere het werk van Rirkrit Tiravanija, Felix Gonzales-Torres, Thomas Hirschhorn en in Nederland Jeanne van Heeswijk. Het huidige debat over publiekparticipatie heeft voornamelijk betrekking op dit soort werk (vgl. Bourriaud 2002; Bishop 2006; Kester 2004). Wat het toeschouwerschap betreft, is er echter een belangrijk verschil tussen de zogenoemde *relational art* en het soort installatiekunst waar het mij hier om gaat: de participatiekunst uit de jaren negentig richt zich tot een – vaak door het betreffende kunstproject zelf gestichte – gemeenschap van participanten, terwijl de installatiekunst die ik op het oog heb, zich richt tot de individuele bezoeker.<sup>9</sup> Hoe de installatiekunst dit doet, kan men alleen begrijpen als men het toeschouwerschap dat ze teweegbrengt niet loskoppelt van de andere kenmerkende eigenschappen die installaties vertonen.

---

<sup>9</sup> Op dit verschil tussen de installatiekunst en de *relational art* wijst ook Claire Bishop (Bishop 2006, 10).



Hiermee zijn we weer teruggekomen bij de andere, eerder genoemde kenmerken van installaties: ruimtelijkheid, temporaliteit, efemeraliteit, multimedialiteit en het assemblage-achtige, samengestelde karakter. Om aan te geven hoe deze eigenschappen de installatiekunst bepalen, beroep ik me op het begrip familiegelijkenissen, dat door Ludwig Wittgenstein werd geïntroduceerd als *terminus technicus* van zijn functionalistische taaltheorie (Wittgenstein 1967, 48f). Wittgenstein vat taal op als een oneindig netwerk van elkaar doorkruisende taalspelen. De betekenis van een woord wordt bepaald door de wijze waarop het in een bepaald taalspel wordt gebruikt. Het woord ‘spel’, bijvoorbeeld, verwijst naar veelvuldige fenomenen, die niet tot een gemeenschappelijke noemer te herleiden zijn maar wel op allerlei punten overeenkomst vertonen: een spel kan onderhoudend zijn, het kan een competitief aspect hebben waardoor de spelers in winnaars en verliezers uiteenvallen, er kan gebruik worden gemaakt van een speeltuig, kans of toeval kunnen een rol spelen, etc. Al deze aspecten zijn kenmerkend voor wat wij spelen noemen, maar ze zijn niet allemaal op elk spel van toepassing.

De overeenkomsten tussen spelen noemt Wittgenstein familiegelijkenissen omdat ze elkaar op een vergelijkbare manier overlappen en doorkruisen als de gelijkenissen die familieleden vertonen qua lichaamslengte, gezichtstrekken, kleur van ogen en haar, manier van lopen, temperament, etc. Ieder familielid participeert in het netwerk van familiegelijkenissen en is hierdoor als familielid herkenbaar. Tegelijkertijd is in ieder familielid een unieke en selectieve combinatie van de familiegelijkenissen tegenwoordig. Dit bepaalt de individualiteit van de afzonderlijke familieleden. De mogelijkheden voor variatie die het netwerk van familiegelijkenissen biedt, zijn onnoembaar groot. Ik stel me de overeenkomsten die we op het oog hebben als we bepaalde kunstwerken ‘installaties’ noemen ook op deze wijze voor. Het begrip familiegelijkenissen biedt de mogelijkheid deze kunstwerken als leden van een familie te beschouwen zonder de fenomenale veelvuldigheid van deze familie tot een ‘kern’, ‘essentie’ of ‘medium’ te moeten reduceren. Familiegelijkenissen zijn niet afzonderlijk maar in hun onderlinge samenspel kenmerkend voor een kunstvorm of artistieke discipline.

Het begrip familiegelijkenissen biedt bovendien de mogelijkheid om uitspraken te doen over de genealogie van de installatiekunst en over de plaats die ze inneemt binnen het spectrum van de kunsten in de huidige tijd. De term familie sluit beter dan ‘kunstvorm’ aan bij de wijze waarop de installatiekunst naar kunstpraktijken uit eerdere periodes verwijst: deze hoeven niet als directe voorlopers in formele of conceptuele zin te worden beschouwd maar kunnen als ‘voorouders’ worden gezien, die met de huidige installatiekunst in bepaalde – maar niet alle – opzichten overeenkomsten vertonen. Wat de relatie van de installatiekunst tot andere hedendaagse kunstvormen betreft, kan men stellen dat de installatiekunst tot de hogere orde van de enceneringen behoort. Voor zover men überhaupt kan zeggen dat de installatiekunst een medium heeft, dan is dit de encenering. Deze aanname is niet tegenstrijdig met de eerder genoemde multimedialiteit van installaties: de encenering is namelijk een medium dat een veelheid van andere media kan incorporeren. Zij is een zeer oud medium waar ondanks haar lange bestaan nog zeer weinig onderzoek naar is gedaan. Hoe enceneringen werken is voor een groot deel *tacit knowledge*.

Is het participerend toeschouwerschap een van de familiegeïkendenissen die de installatiekunst als familie kenmerken? Naar mijn opvatting is dit niet het geval. Ik beschouw het toeschouwerschap niet als een afzonderlijk kenmerk maar als een effect dat door het samenspel van de andere eigenschappen van installaties teweeg wordt gebracht. De genoemde eigenschappen vormen de randvoorwaarden van het specifieke toeschouwerschap dat de installatiekunst teweegbrengt. Om meer over dit toeschouwerschap te weten te komen, is het daarom zaak deze eigenschappen aan een nader onderzoek te onderwerpen en na te gaan welke condities voor het toeschouwerschap zij scheppen. Dit zal ik in deel 2 en 3 van dit boek doen. Hieraan voorafgaand sta ik in hoofdstuk 3 stil bij de culturele en maatschappelijke context van dit nieuwe type toeschouwerschap. Daarbij zal het begrip beleving zijn intrede doen. Beleving is mijns inziens de sleutel tot het toeschouwerschap waarmee de installatiekunst ons confronteert. In hoofdstuk 4 neem ik dit begrip daarom nader onder de loep.

### 3 Toeschouwerparticipatie in context

Hoe komt het dat er in de installatiekunst en in het kunsttheoretische debat dat zij entameert sprake is van een opvallende omarming van de bezoeker? In de literatuur over installatiekunst wordt hier veel over gespeculeerd. Vaak wordt gesuggereerd dat de omarming van de bezoeker verband houdt met democratiseringsprocessen die zich in dit tijdsvak hebben voltrokken. Dekolonisatie en de emancipatie van gemarginaliseerde bevolkingsgroepen – vrouwen, homoseksuelen, etnische minderheden – spelen een belangrijke rol in de kunst en kunstkritiek van die periode. De activering van de bezoeker, de transformatie van een contemplerende beschouwer in een actieve deelnemer die medeverantwoordelijk is voor het verloop van het esthetisch proces, lijkt bij deze ontwikkelingen te passen. Problematisch is echter dat hier al snel een educatieve functie van kunst uit af wordt geleid: kunstwerken die de beschouwer tot participatie verleiden, worden vaak geïnterpreteerd als ethische leermiddelen, die de beschouwer nopen een politiek correcte houding aan te nemen.

Een voorbeeld hiervan geeft Claire Bishop aan het eind van haar kritische geschiedenis van de installatiekunst, waar ze een commentaar van de criticus Jean Fisher op Gabriel Orozco's installatie *Empty Club* (1996) citeert.<sup>10</sup> Volgens Fisher confronteert deze installatie de bezoeker met de afwezigheid van een vast, 'geprivilegieerd' gezichtspunt en daarmee met de noodzaak om het werk vanuit een veelheid van contingente perspectieven te bezien. De wijze waarop Orozco's installatie de bezoeker positioneert, de gevoelens van desoriëntatie en onzekerheid die het werk bij de bezoeker teweegbrengt, associeert Fisher met de *condition humaine* in de huidige postkoloniale wereld. Hierin dreigt de houvast die traditionele ordenende principes zoals religie of nationale en sociale identiteiten boden, weg te vallen. Fisher suggereert dat Orozco's installatie de bezoeker met de gedecentreerde, problematische positie die het subject in de postkoloniale wereld inneemt, zou kunnen verzoenen of vertrouwd maken. Bishop tekent hierbij aan dat deze interpretatie de ervaring van Orozco's installatie tot een oefening in politieke correctheid maakt. Of Fisher met deze interpretatie recht doet aan de gelaagdheid van Orozco's werk is nog maar de vraag. Bovendien valt Fisher over hetzelfde struikelblok dat ook Bishop niet helemaal kan omzeilen: beiden herleiden het toeschouwerschap dat installaties teweegbrengen tot een inmiddels vrij gangbare opvatting over subjectiviteit, die door een amalgaam van psychoanalytische, fenomenologische en poststructuralistische theorieën wordt ondersteund.

Wat ik in dit debat over toeschouwerparticipatie mis, is een reflectie op de ruimte die installaties bieden voor de beleving van de individuele bezoeker. Installaties richten zich naar mijn idee heel nadrukkelijk tot het individu. Bezoekers maken vaak de intrigerende en enigszins

---

<sup>10</sup> *Empty Club* bestond uit een aantal interventies in een voormalige herensociëteit in London. Het door Bishop geciteerde commentaar had in het bijzonder betrekking op een ovale biljarttafel zonder gaten, waarboven een grote rode bal zweefde (Bishop 2005, 128f).

*unheimliche* ervaring dat een installatie hen persoonlijk aanspreekt en naar gebeurtenissen uit hun eigen levensgeschiedenis lijkt te verwijzen, bijna alsof het werk voor hen persoonlijk is gemaakt. Het voelt niet alleen alsof de bezoeker deel uitmaakt van de installatie: de installatie lijkt naadloos aan te sluiten bij haar individuele beleving. Met deze nadruk op de individuele beleving sluit de installatiekunst aan bij een maatschappelijke ontwikkeling die vanuit sociologisch perspectief is beschreven door de Duitse socioloog Gerhard Schulze en vanuit economisch perspectief door de Amerikaanse economen Joseph Pine en James Gilmore. Zij stellen dat er in de huidige westerse samenleving sprake is van een sterke belevensoriëntatie. Ik wil iets uitgebreider stilstaan bij hun analyses omdat deze de mogelijkheid bieden de omarming van de bezoeker in de installatiekunst van een contextueel kader te voorzien.

### **3.1 Belevismaatschappij en beleviseconomie**

Volgens Gerhard Schulze worden laatkapitalistische, postindustriële samenlevingen gekenmerkt door een alomtegenwoordige vraag naar belevissen. Hij noemt dit samenlevingstype daarom ‘de belevismaatschappij’. De belevismaatschappij wordt getypeerd door de vooraanstaande rol die innerlijke opvattingen spelen, niet alleen bij individuele levenskeuzes maar ook bij het tot stand komen van sociale structuren: sociale milieus ontstaan uit en als belevisgemeenschappen (Schulze 1992, 33). Hierbij speelt de voorstelling van een ‘mooi leven’, van een leven dat subjectief als de moeite waard wordt ervaren, een richtinggevende rol. Hoe richt ik mijn leven zodanig in dat ik het als ‘mooi’ kan ervaren? Dit is een vraag die het individu zich voortdurend moet stellen bij het maken van zijn levenskeuzes. Omdat de eigen beleving hierbij de maatstaf is, kunnen we niet zonder meer terugvallen op bestaande modellen maar moeten we ons steeds afvragen wat wijzelf willen, wat bij onszelf past en wat ons gelukkig zou maken. In tegenstelling tot samenlevingen waarin het primair om het fysieke overleven gaat, waarin het leven in dienst staat van een externe zaak zoals de dienst aan vorst of vaderland, of waarin het geloof in een hogere macht centraal staat, komt in de belevismaatschappij alles neer op de individuele beleving.

Problematisch aan deze belevensoriëntatie is dat belevissen lastig te manipuleren zijn omdat het innerlijke processen zijn. In tegenstelling tot wat reclame en marketing ons willen doen geloven, spelen externe factoren, zoals consumptiegoederen, reizen en sociale contacten, hierbij een ondergeschikte rol. Schulze benadrukt dat belevissen geen indrukken zijn, zoals vaak wordt aangenomen, maar innerlijke processen waarbij indrukken worden verwerkt (ibid., 46). Een persoon ervaart een bepaalde situatie, bijvoorbeeld een bezoek aan zijn favoriete restaurant, de ene keer zo en de andere keer heel anders. Hoe de situatie wordt beleefd, hangt naast de kwaliteit van het eten, het gezelschap waarin de maaltijd wordt gebruikt etc. vooral af van de fysieke gesteldheid en de gemoedstoestand waarin de persoon in kwestie verkeert. Een ander voorbeeld dat aantoont dat

belevissen geen indrukken zijn, is dat een grote hoeveelheid prikkels niet noodzakelijkerwijs tot een grotere belevissenintensiteit leidt. Bij een overmaat aan prikkels kunnen de gezochte belevissen zelfs uitblijven, terwijl er in een omgeving met weinig prikkels sprake kan zijn van een grote belevissenintensiteit. Op de verhouding tussen prikkels en belevissenintensiteit lijkt de maxime *less is more* van toepassing, die ook minimalisten als Richard Serra en Donald Judd hoog in het vaandel hadden.

Hoe gaan de innerlijke verwerkingsprocessen die we ‘belevissen’ noemen in hun werk? Wil men deze innerlijke processen begrijpen, dan moet men volgens Schulze rekening houden met drie factoren. Ten eerste zijn belevissen ‘subjectbepaald’, ze zijn onlosmakelijk verbonden met de persoon die ze heeft. Bij het verwerken van indrukken tot belevissen sluiten we steeds aan bij wat er al in ons aanwezig is aan stemmingen, ervaringen, herinneringen. Uitgerust met deze ‘bagage’ handhaven we ons in een specifieke situatie. Dit maakt belevissen uniek en eenmalig. Twee personen kunnen nooit dezelfde belevissen hebben en zelfs een-en-dezelfde persoon kan niet twee keer precies dezelfde belevissen hebben (ibid., 44f).

Ten tweede bevatten belevissen een element van reflectie. We ondergaan onze belevissen niet passief maar eigenen ze ons toe door ze ons te herinneren, erover te praten, ze te interpreteren en te beoordelen. Deze door reflectie toegeëigende belevissen zet Schulze af tegen de nog ongerelecteerde ‘kiembelevissen’.<sup>11</sup> De reflectie staat volgens Schulze uitsluitend in dienst van het individuele innerlijke verwerkingsproces. Dit geldt ook voor de behoefte om onze belevissen met anderen te delen wat gezien de subjectbepaaldheid ervan strikt genomen niet mogelijk is. Communiceren over belevissen komt in feite neer op het synchroon verlopen van reflectieprocessen en dient vooral de toe-eigening van onze eigen belevissen. Bovendien is de reflectie van belevissen een strategie om het voortdurende verlies ervan het hoofd te bieden. Belevissen zijn vluchtig, ze komen en gaan. Door onze belevissen te reflecteren, verlenen we aan hen een zekere duurzaamheid. Als installaties belevissen insceneren, dan verklaart de onmogelijkheid om onze belevissen met anderen te delen waarom installaties in tegenstelling tot de *relational art* over het algemeen geen collectiviteit of gemeenschapsgevoel produceren. We ervaren een installatie ieder voor zich. Het observeren van andere bezoekers, waar sommige kunsttheoretici nogal veel nadruk op leggen, speelt naar mijn mening een ondergeschikte rol. Het dient hooguit de vergelijking met en de beoordeling van de eigen reacties en gewaarwordingen. Vaak is het zelfs storend. Installaties richten zich tot individuele bezoekers, niet tot een groep of collectief.

Een derde aspect van belevissen is de onwillekeurigheid waarmee kiembelevissen zich voordoen. Zoals al gezegd zijn belevissen slechts in zeer geringe mate ‘maakbaar’; ze overkomen ons eerder op de meest onverwachte momenten. Deze onwillekeurigheid lijkt in tegenspraak met de actieve rol die het subject bij het tot stand komen van zijn belevissen zou spelen. ‘Actief’ moet dan

---

<sup>11</sup> Deze vertaling van Schulzes begrip *Ursprungserlebnis* ontleen ik aan Gerard Vissers *De druk van de beleving. Filosofie en kunst in een domein van overgang en ondergang* (1998).

ook niet worden opgevat als ‘met opzet en beraad’. De onwillekeurigheid van kiembelevissen heeft enerzijds te maken met onze beperkte controle op de situaties waarin we ons bevinden. Anderzijds heeft deze onwillekeurigheid te maken met de onberekenbaarheid van het subject zelf. We hebben onze eigen gesteldheden en stemmingen, die mede bepalend zijn voor onze belevissen, niet volledig in de hand en we kunnen er ook slechts tot op zekere hoogte op anticiperen. Of we iets zullen beleven en hoe, blijft hierdoor altijd een verrassing. Door de vergaande belevensorientatie liggen onzekerheid en teleurstelling voortdurend op de loer. Hierdoor, en omdat men niet kan terugvallen op vaste modellen, komt het individu in de belevismaatschappij aanzienlijk onder druk te staan. Commerciële ondernemingen spelen daar handig op in: ze werpen zich op als begeleiders van belevenisprojecten.

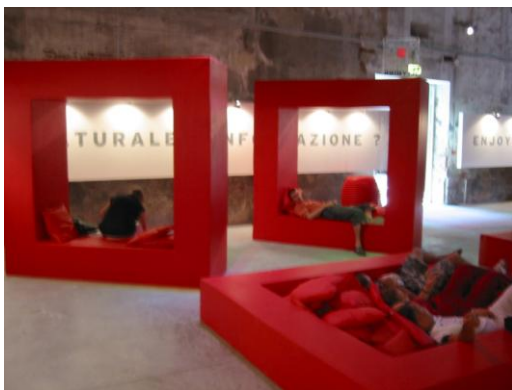
Enkele jaren na het verschijnen van Schulze’s boek baarden Joseph Pine en James Gilmore opzien met een economische theorie die eveneens op de veronderstelling van een vergaande belevensorientatie van de laat-kapitalistische, post-industriële samenleving stoelt. In *The Experience Economy. Work is Theatre and Every Business a Stage* (1999) stellen zij dat de belangrijkste economische grootheden in dit samenlevingstype niet goederen en diensten zijn maar belevissen. Vervolgens voorzien ze hun lezers van een handreiking voor het creëren – of beter gezegd: het insceneren – van belevissen. Pine en Gilmore benadrukken dat men het insceneren van belevissen niet moet verwarren met entertainment: “[S]taging experiences is not about entertaining customers, it’s about *engaging* them (Pine/Gilmore 1999, 30).” Het commerciële doel hiervan is om de klant – of ‘cliënt’ zoals Pine en Gilmore het noemen – een hechte band aan te laten gaan met datgene wat de belevenis teweeg lijkt te hebben gebracht en er daarom mee geassocieerd wordt. Als men bereikt dat de cliënt de belevenis als gedenkwaardig beoordeelt, kan men haar tot herhaling verleiden en zelfs voor lange tijd aan een onderneming binden.

Opvallend is dat vele door Pine en Gilmore genoemde voorbeelden van belevensinsceneringen uit de commerciële sector aan artistieke environments doen denken. Populaire themarestaurants, bijvoorbeeld, roepen Andy Warhols nachtclub *The Exploding Plastic Inevitable*, Daniel Spoerri’s *Restaurant* in Düsseldorf en Les Levine’s *Levine’s Restaurant* in New York in herinnering. Een recenter voorbeeld, dat goed bij Pine en Gilmore’s theorie aansluit, is de marketingcampagne die het koffiebedrijf illycaffè, hoofdsponsor van de vijftigste Biënnale van Venetië in 2003, ontplooid tijdens dit kunstevent. Aan de hand van dit voorbeeld wil ik Pine en Gilmore’s adviezen voor het insceneren van belevissen nader toelichten. Ik doe dit omdat hun boek in zekere zin in een leemte voorziet: over de inscenering als een medium dat zijn eigen wetten en regels kent, is, zoals al gezegd, nog verbazingwekkend weinig geschreven. In de resterende delen van dit boek zal ik laten zien hoe artistieke insceneringen zich van commerciële insceneringen onderscheiden, ondanks vele overeenkomsten.

### 3.2 Commerciële enceneringen: de illy-reclamecampagne

Tijdens de Biënnale van Ventië in 2003 stelde illycaffè verschillende ‘ontspanningsenvironments’ ter beschikking in het Arsenale, een van de hoofdlocaties van de tentoonstelling. Op zit- en liggelegenheden die qua vorm aan minimalistische sculpturen deden denken, kon de vermoede bezoeker even tot rust komen (afb. 1). In sommige van deze lounges werd (gratis) illy-koffie geschonken, andere waren als rust- en ontmoetingsplek te gebruiken. Een constant element was de felle rode kleur die ook kenmerkend is voor de verpakkingen waarin illy-koffie wordt verkocht. Rustend op de zachte kussens werd de bezoeker letterlijk en figuurlijk ondergedompeld in deze kleur. Vervolgens konden bezoekers in de cadeauwinkels van de Biënnale speciaal ontworpen illy-koffiekopjes met het motto van de tentoonstelling – *sogni e conflitti* – *dreams and conflicts* – kopen als souvenir. Dezelfde kopjes kwam de bezoeker ook tegen in de bij de tentoonstelling aangesloten horecagelegenheden (afb. 2).

Door de alomtegenwoordigheid van zijn producten zorgde het koffiebedrijf dat het merk illy onlosmakelijk deel ging uitmaken van het tentoonstellingsbezoek als een omvattende belevenis. Door zich als sponsor met de Biënnale te associëren, bouwde illycaffè niet alleen symbolisch kapitaal op maar verwierf het bedrijf ook het recht om de tentoonstellingsbezoeker op het niveau van haar beleving te benaderen. De bezoeker gaat het koffiemark hierdoor niet alleen associëren met kunstzinnigheid, eigentijdsheid, ontspanning en gezelligheid maar bovendien met datgene wat het bezoek aan de Biënnale voor haar individueel betekent.



**Afb. 1** Een van de illy-lounges in het Arsenale, Biënnale van Venetië, 2003



**Afb. 2** illy-koffiekopjes in een eetgelegenheden op het Biënnaleterrein

In deze marketingcampagne van illycaffè komen de belangrijkste stelregels van Pine en Gilmore voor het enceneren van belevissen terug. Een eerste stelregel is dat de meest ingrijpende belevissen tot stand komen op het snijvlak van vier ervaringsdimensies, die zij omschrijven als ‘educatief’,

‘escapistisch’, ‘esthetisch’ en ‘entertainend’. Deze vier dimensies verschillen onderling met betrekking tot de mate waarin de cliënt actief participeert in een gebeurtenis. Ervaringen met een sterk educatieve of escapistische dimensie zouden een actievere deelname vereisen dan ervaringen met een voornamelijk esthetische of entertainende dimensie (over deze opvatting van het esthetische valt te twisten). Bovendien verschillen de genoemde ervaringsdimensies onderling met betrekking tot de aard van de relatie tussen de cliënt en het evenement. De uitersten worden hierbij gevormd door absorptie (*absorption*) en onderdompeling (*immersion*). Vooral de laatste term komen we ook in beschouwingen over de installatiekunst vaak tegen. Onder absorptie verstaan Pine en Gilmore dat de aandacht van de cliënt wordt gevestigd op de ervaring die zij zojuist maakt: de cliënt neemt (aspecten van) het evenement in zich op en reflecteert deze. Bij onderdompeling echter beleeft de cliënt het evenement als iets waar zij in fysieke of virtuele zin deel van uitmaakt. De cliënt wordt hierbij opgenomen in het evenement en niet andersom (*ibid.*, 31).

Een situatie die alle vier ervaringsdimensies omvat, wordt volgens Pine en Gilmore bijzonder intens beleefd. Uit een dergelijke ervaring trekt men lering, maar men ontvlucht ook aan zijn dagelijkse besommeringen, ervaart een esthetisch genot en wordt vermaakt. Men stelt zich zowel ontvangend als actief participierend op, wordt enerzijds op het zintuiglijke niveau aangesproken en daarmee middenin de geënceneerde gebeurtenis gesitueerd maar anderzijds ook in beslag genomen door inhoudelijke aspecten die de actuele situatie transcenderen. De beschreven ‘illy-ervaring’ is een voorbeeld van een dergelijke multidimensionale ervaring.

De gelaagdheid van de ervaring maakt het echter ook noodzakelijk om ervoor te zorgen dat de cliënt de situatie als samenhangend beleeft. Dit is van belang omdat versnipperde indrukken niet het gewenste effect van in herinnering halen en binding hebben. Om de situatie een zekere coherentie te geven, moet een thema worden bedacht dat de ‘kleur’ van het hele gebeuren bepaalt (*ibid.*, 46-52). Het thema moet zorgen dat de encenering realistisch of in ieder geval geloofwaardig en zinvol overkomt. Het wordt versterkt door binnen de encenering verschillende deelstructuren te creëren die terugslaan op het geheel (denk aan stijlfiguren zoals *pars pro toto* en *mise-en-abîme*). De illy-reclamecampagne parasiteerde qua thema op het motto van de biënnale, *dreams and conflicts*, dat ook op de koffiekopjes stond vermeld. Indien de curatoren van de Biënnale dit thema serieus hebben willen behandelen, was te verwachten dat dit thema de hele tentoonstelling tot op het niveau van individuele kunstwerken zou doordringen. Het enige dat de reclamemakers hier nog aan toe hoefden te voegen, was de warme, uitdagende rode kleur die ook terugkomt in het logo van het koffiemark. Op deze wijze werd een fusie bereikt tussen het toegeëigende thema en het reeds bestaande karakter van het koffiemark en zijn producten.

Omdat het thema van de illy-reclamecampagne ontleend is aan de Biënnale, is de kans zeer groot dat dit thema de cliënt, die hier samenvalt met de biënnalebezoeker, aanspreekt. De belangrijkste functie van het thema, namelijk voor betrokkenheid van de cliënt te zorgen, is hiermee veiliggesteld. Een andere strategie om de cliënt bij het geënceneerde evenement te betrekken is het teweegbrengen



van een verandering in de wijze waarop deze de werkelijkheid ervaart. Dit wordt het beste bereikt door haar beleving van ruimte, tijd en materialiteit te beïnvloeden. In de illy-reclamecampagne gebeurt dit in een zeer letterlijke, fysieke zin door de zit- en liggelegenheden in de lounges. Op sommige ligkussens lagen vermoeide Biënnale-bezoekers – zo ook ik – letterlijk te dromen nadat ze eindelijk een van de gewilde plekken hadden weten te veroveren. Dromen en territoriale conflicten op microniveau waren zo onlosmakelijk met elkaar verweven. Omdat de lounges over het hele Arsenale-terrein waren verspreid, vervulden ze ook een functie als baken, waar je met je reisgenoten kon afspreken. Bovendien brachten deze rustpunten als vanzelf een structuur aan in de tentoonstelling omdat de bezoekers zich van rustpunt naar rustpunt verplaatsten.

Een laatste punt van Pine en Gilmores ensceneringstheorie heeft te maken met de vluchtigheid van de geënceneerde belevenis. Een manier om te zorgen dat de belevenis ondanks haar kortstondigheid een langdurig effect heeft – zodat de klant niet alleen tijdens de Biënnale maar ook later nog illy-koffie koopt – is het beschikbaar stellen van memorabilia, die de cliënt mee naar huis kan nemen en die haar helpen de herinnering aan het Biënnalebezoek levendig te houden. De speciaal ontworpen illy-koffiekopjes zijn daar een voorbeeld van. Ook kunstenaars schenken hun publiek tegenwoordig dikwijls kleine objecten of overblijfselen van installaties of performances. Daarnaast vervullen tentoonstellingcatalogi een vergelijkbare functie als geheugensteuntje en souvenir.

De spanning tussen de vluchtigheid van de geënceneerde belevenis en de wens om een langdurig effect te sorteren, is een van de uitdagingen die een vergaande belevensoriëntatie vormt voor commerciële bedrijven en wellicht ook voor kunstenaars. Pine en Gilmore zoeken de oplossing voor dit probleem in de cliënt zelf. Het ultieme product van de beleviseconomie is volgens hen een ervaring die de klant transformeert. Alleen zulke *life-transforming experiences* zijn op den duur in staat om de cliënt aan een merk te binden omdat alleen deze belevissen in staat zijn de *commoditization of experiences* tegen te gaan. We zagen al dat we geneigd zijn om situaties die we als aangenaam hebben beleefd steeds weer op te zoeken. Deze drang tot herhaling werkt echter teleurstelling in de hand: als een evenement elke keer volgens hetzelfde stramien verloopt, raakt de cliënt eraan gewend, gaat het gebeuren als afroepbaar beschouwen en verliest uiteindelijk de interesse. Het *been there, done that*-effect treedt in werking en de drang tot herhaling blijft uit. Om dit te voorkomen moet men zorgen dat de cliënt zich op een intense wijze individueel aangesproken voelt (“to customize an experience”). De meest effectieve manier om dit te doen is het ensceneren van ervaringen waardoor de cliënt verandert. Het eigenlijke product binnen de beleviseconomie is dan ook de getransformeerde cliënt.

### 3.3 Vrij spel van de beleving

Het valt op dat installaties gebruik maken van vergelijkbare ensceneringstrategieën als commerciële bedrijven en dat deze strategieën een vergelijkbaar effect hebben: een individualisering en intensivering van de ervaring die het werk teweegbrengt. De installatiebezoeker heeft het gevoel dat het kunstwerk zich specifiek tot haar richt, ze maakt in haar beleving onlosmakelijk deel uit van het kunstwerk en vice versa. In welk opzicht onderscheidt het toeschouwerschap dat de installatiekunst teweegbrengt zich dan van de ervaringsmodus die commerciële ensceneringen kenmerkt? Is er überhaupt een onderscheid of wijst de simultane ontwikkeling van installatiekunst en beleviseconomie op een grensvervaging tussen de artistieke en de commerciële sector? Is de gedachte dat kunst ten aanzien van dominante sociale en economische structuren een kritische functie vervult, achterhaald?

Tot op zekere hoogte is dit mijns inziens inderdaad het geval. In de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw kon het maken van vluchtig en plaatsgebonden werk, dat zich niet of zeer lastig laat verhandelen en verzamelen, als een dienstweigering van de kunstenaar ten aanzien van het kapitalistisch marktmechanisme worden gezien. Met de opkomst van de beleviseconomie zijn vluchtige kunstbelevissen echter een economisch interessante grootheid geworden. Dit verklaart waarom steeds meer kunstenaars in staat zijn om efemere en plaatsgebonden werk te maken, dat immers hele andere productievoorwaarden kent dan autonome kunstobjecten. Niet alleen commerciële bedrijven maar ook hedendaagse kunstvormen zoals installatie- en performancekunst vertonen qua productieproces en productievoorwaarden overeenkomsten met het theater, dat de traditionele plaats is van vluchtige ensceneringen. Het product van theatrale ensceneringstrategieën is geen object maar een efemere gebeurtenis of verschijning waar vaak een groot aantal producenten bij betrokken is. Daarom zijn de productiekosten van theatrale ensceneringen vergeleken bij beeldende kunstwerken hoog.

Dit geldt ook voor installaties, die vaak dure elektronische apparatuur bevatten, het inhuren van de diensten van derden vereisen en vergen dat de kunstenaar de beoogde locatie bezoekt. Bij het realiseren van een grootschalige multimedia-installatie, zoals Bill Viola's *Five Angels for the Millennium* (2001), is een heel projectteam bestaand uit een camera- en geluidsploeg, acteurs, een montageploeg en een locatiemanager betrokken.<sup>12</sup> Vaak komt de financiering van dergelijke projecten tot stand door sponsoring van commerciële bedrijven of andere instellingen, die profiteren van het symbolisch kapitaal en het kunsttoerisme dat kunstevenementen genereren.<sup>13</sup> Musea proberen op de

---

<sup>12</sup> Deze installatie uit 2001 werd op verschillende plaatsen vertoond, onder meer in de Tate Modern in London en in de Gasometer Oberhausen, in het kader van de RuhrTriennale in 2003 (zie Schmitz/Volz 2003).

<sup>13</sup> Sommige kunstenaars, zoals Christo en Jeanne-Claude, gaan er daarom prat op dat ze hun grootschalige kunstprojecten in de openbare ruimte zelf financieren, bijvoorbeeld door de verkoop van ander werk. Zie voor informatie over de financiering van hun werk: [www.christojeanneclaude.net](http://www.christojeanneclaude.net). Op deze wijze trachten ze zich onafhankelijk op te stellen van de 'getheatraliseerde' kunstsector. Vermoedelijk willen ze zich hierdoor ook indekken tegen het verwijt dat ze belastinggeld verspillen – een verwijt dat bij kunst in de openbare ruimte nooit lang op zich laat wachten.

trend van de beleveniscultuur in te spelen door het organiseren van spektakelachtige tentoonstellingen die vaak ondersteund worden door uitgebreide marketingcampagnes. Maar de plek bij uitstek waar zulke werken getoond worden, zijn de regelmatig in vele steden georganiseerde, door onafhankelijke curatoren geconcipeerde kunstmanifestaties, zoals biënnales, triënnales, de Documenta en allerlei plaatselijke kunstfestivals. Het kunsttoerisme dat dergelijke manifestaties genereren, levert een belangrijke bijdrage aan de economische situatie van een stad of regio. De aantrekkelijkheid van stad en kunstevenement staan hierbij in een wederkerige verhouding.

Toch is er mijns inziens tenminste één belangrijk verschil tussen commerciële en artistieke ensceneringen: artistieke ensceneringen bieden ongelijk meer ruimte aan de beleving. Men zou ook kunnen zeggen dat artistieke ensceneringen een vrij spel van en met de beleving mogelijk maken. Commerciële ensceneringen hebben uiteindelijk steeds een specifiek en vastomlijnd doel, hoezeer ze zich ook op de individuele klant richten. Een commerciële enscenering beoogt altijd een commerciële relatie teweeg te brengen tussen de klant en het bedrijf inclusief de producten die het aanbiedt. In tegenstelling tot wat Pine en Gilmore beweren, gaat het in deze relatie nog steeds om het leveren van producten of diensten tegen betaling, ook al speelt de wijze waarop de klant deze producten of diensten subjectief beoordeelt een verhoudingsgewijs grote rol en treden meer objectieve beoordelingscriteria, zoals de duurzaamheid of doelmatigheid van het product en de prijs-kwaliteitverhouding, op de achtergrond. Het manipulatieve spel met de beleving van de klant dient een commercieel doel waar het betreffende bedrijf in economische zin beter van wordt.

Als men Pine en Gilmore's theorie van de beleveniseconomie met Schulzes onderzoek naar de belevenismaatschappij confronteert, dan blijkt er sprake te zijn van een contradictie. Wat de economen de lezer bieden, is in feite een handreiking voor het manipuleren van klanten op het niveau van hun individuele beleving. In hun opvatting is de beleving iets dat althans tot op zekere hoogte objectiveerbaar en voorspelbaar is en dus het 'materiaal' kan zijn waar een marketingdeskundige mee werkt. Schulze stelt echter dat de beleving slechts in zeer geringe mate te manipuleren is door anderen en zelfs door onszelf. Hij benadrukt juist de innerlijkheid, de onbevattelijkheid en het procesmatige, veranderlijke karakter van de beleving. Hoewel hij er nadrukkelijk vanaf ziet om de begrippen beleving en belevens te definiëren, wordt hier duidelijk dat zijn sociologische studie in een andere traditie staat dan de economische studie van Pine en Gilmore.<sup>14</sup> In tegenstelling tot de Amerikaanse economen staat Schulze in de traditie van het continentale denken waarin het belevingsbegrip een specifieke rol heeft gespeeld. In het volgende hoofdstuk ga ik kort in op deze begripsgeschiedenis. Als men het spel wil begrijpen dat de installatiekunst met de beleving speelt, moet eerst duidelijk worden wat 'beleving' inhoudt.

---

<sup>14</sup> Het definiëren van de begrippen waar een onderzoeker mee werkt, wijst Schulze van de hand als zijnde "cognitieve zelfprogrammering" (Schulze 1992, 43). Hoe naïef het is te denken dat men het ook zonder een reflectie op de grondbegrippen waarmee men werkt kan stellen, blijkt uit de grote verschillen tussen hetgeen Schulze enerzijds en Pine en Gilmore anderzijds onder beleving verstaan. Ons denken staat altijd in een bepaalde traditie, of we die traditie onder ogen willen zien of niet. Dit geldt ook voor Schulze's belevensbegrip.

## 4 De beleving op het spoor

We hebben gezien dat de begrippen beleving en belevenis in het laatste decennium van de twintigste eeuw ineens opgeld hebben gedaan in de sociale en economische wetenschappen. In het contemporaine denken over kunst spelen deze begrippen een minder belangrijke rol. Als er al met betrekking tot kunst over ‘belevissen’ wordt gesproken, dan is deze term meestal ontleend aan de publicaties van Pine en Gilmore of Schulze en wordt er, net als in de vorige paragraaf van mijn boek, een schijnbare overeenkomst tussen de belevensoriëntatie in de hedendaagse kunst en op andere gebieden van het maatschappelijk leven geconstateerd (zie bijvoorbeeld Gierstberg/Vroege 2003). Een meer diepgaande reflectie op het begrip beleving in relatie tot de ervaring van kunst blijft doorgaans achterwege. Een uitzondering vormt Gerard Vissers *De druk van de beleving. Filosofie en kunst in een domein van overgang en ondergang* (1998), waar ik nog op terug zal komen. Over het algemeen spreekt men in de hedendaagse kunsttheorie liever over ‘ervaring’ wanneer het aandeel van de recipiënt in het geding is. Houdt dit in dat ‘ervaring’ en ‘beleving’ min of meer hetzelfde betekenen? Inderdaad gebruiken we beide woorden in het dagelijks taalgebruik vaak als synoniemen. De Engelse en de Franse taal kennen in dit opzicht zelfs maar een enkel woord: *experience*, respectievelijk *expérience*. Wil men in deze talen datgene uitdrukken wat men in het Nederlands de ‘beleving’ of een ‘belevenis’ noemt, dan moet men zijn toevlucht nemen tot samengestelde begrippen zoals *lived experience*, respectievelijk *expérience vécue*. Dit doet juist weer vermoeden dat er wel degelijk een betekenisverschil is tussen ‘beleving’ en ‘ervaring’.

### 4.1 Beleving versus ervaring

De Nederlandse taal kent ‘beleving’ en ‘belevenis’ als zelfstandig naamwoorden nog maar een kleine eeuw. Het zijn vertalingen van de Duitse woorden *Erleben* en *Erlebnis*. Gezien de afkomst van beide woorden uit de Duitse taal, kies ik een Duitstalig lexicon als vertrekpunt voor de speurtocht naar hun betekenis. Een kernachtige omschrijving van ‘belevenis’ vindt men in het *Metzler Philosophie Lexikon*. Volgens Birger Brinkmeier verstaan we onder een belevenis in het algemeen een gebeurtenis waarvan iemand sterk of duurzaam onder de indruk raakt, een betekenisvolle en sterk emotioneel gekleurde ervaring of elk door iemand beleefd of medebeleefd gebeuren. ‘Iets beleven’ betekent dus door iets geraakt of getroffen worden, ervan onder de indruk zijn, iets op zich laten inwerken, iets doormaken, ondergaan of ervaren (Brinkmeier 1996, 143). Nog meer in het algemeen betekent het: erbij zijn als iets gebeurt. Willen we iets terecht een belevenis kunnen noemen, moeten we het zelf hebben meegemaakt oftewel aan den lijve ondergaan.

Ook volgens deze definitie lijkt ‘iets beleven’ en ‘iets ervaren’ min of meer hetzelfde te zijn, al impliceert ‘beleven’ een grotere intensiteit. Bij nader inzien blijkt ‘beleven’ echter een aantal connotaties te hebben die ‘ervaren’ niet of in mindere mate heeft. Brinkmeier noemt ten eerste de volledige bepaaldheid van de belevenis door haar inhoud. Wat beleefd wordt en de wijze waarop het beleefd wordt, zijn niet van elkaar te scheiden. Ten tweede kenmerkt de beleving zich door haar onmiddellijkheid. We ondergaan onze belevingen direct, zonder tussenkomst van begripsmatige bemiddelingen, daarom kunnen we hen ook niet of slechts onvolledig onder woorden brengen en aan anderen vertellen. Op dit punt wordt overigens een subtiel betekenisverschil voelbaar tussen ‘beleven’ en ‘belevenis’: het werkwoord ‘beleven’ verwijst sterker naar de onmiddellijkheid van dit innerlijke proces; de substantivering ‘belevenis’ impliceert eerder een voormalige, al verwerkte beleving, die nu vooral in de herinnering present is. We zeggen dan bijvoorbeeld: ‘deze wandeltocht of deze toneelvoorstelling was echt een belevenis!’ Een derde punt dat Brinkmeier noemt is dat de beleving steeds gebonden is aan het perspectief van een individu. Twee personen kunnen nooit dezelfde belevenis hebben, ook al bevinden ze zich in dezelfde situatie. Ten slotte kenmerkt een belevenis zich doordat ze betekenisvol is met betrekking tot de samenhang van het leven van de persoon die haar ondergaat.

Gerard Visser noemt in *De druk van de beleving* slechts drie van deze kenmerken en plaatst hen in een andere, in mijn ogen logischer volgorde (Visser 1998, 75). Het meest opvallende motief van de beleving is volgens hem haar onmiddellijkheid, de noodzaak om er zelf bij te zijn. Hieraan ontleent de beleving haar authenticiteit: wat beleefd is, is werkelijk en niet zo maar verzonnen of geconstrueerd. Als tweede punt noemt Visser de zekere duurzaamheid die de belevenis ontleent aan haar betekenis voor de hele levenssamenhang van de persoon in kwestie en als laatste de onmogelijkheid om het gehalte van het beleefde met rationele middelen uit te putten (ibid., 75).

Onze belevingen zijn dus onmiddellijk, hebben betekenis voor onze individuele levenssamenhang en zijn hiermee strikt subjectief, sterk emotioneel gekleurd en begripsmatig niet (volledig) te bevatten. In het licht van deze connotaties staan de begrippen ‘beleving’ en ‘ervaring’, die aanvankelijk vergaand synoniem leken te zijn, ineens haaks op elkaar. In zijn studie over de geschiedenis van het ervaringsbegrip in relatie tot de esthetica merkt Georg Maag op dat ‘ervaring’ op grond van bepaalde connotaties pas betrekkelijk laat, namelijk in het laatste derde van de negentiende eeuw, een rol is gaan spelen in de esthetische theorie (Maag 2001, 265). Sinds Bacon had ‘ervaring’ de connotatie van het op experimentele weg verkrijgen, verzamelen en operationaliseren van indrukken of data. Het begrip hoorde thuis op het terrein van de empirische wetenschappen en niet van de geesteswetenschappen. Theoretici die de esthetica als een autonome discipline trachtten af te zetten zowel tegen de logica als ook tegen het terrein van het technische en pragmatische, gaven de voorkeur aan andere begrippen, die qua betekenis dichterbij de buurt van ‘belevenis’ kwamen.

Inderdaad heeft het belevenisbegrip zijn carrière als filosofisch en geesteswetenschappelijk concept juist te danken aan zijn connotaties van het onmiddellijke en subjectieve. In de late

negentiende en vroege twintigste eeuw werd het in de filosofie en psychologie ingezet juist omdat het de onmiddellijkheid articuleert waarmee het subject een besef heeft van zijn eigen leven en de betekenis ervan in en door dit leven zelf. Het belevenisbegrip speelt voornamelijk een rol in de levensfilosofie (Nietzsche en Dilthey), het neokantianisme (Natorp) en de fenomenologie (Husserl). De rang van een filosofisch concept krijgt ‘belevenis’ pas tegen het einde van de negentiende eeuw. Het begrip heeft dan echter al een intensieve romantisch-pantheïstische voorgeschiedenis, zoals Konrad Cramer het uitdrukt, achter de rug, waarin de toon wordt gezet voor zijn latere invullingen (Cramer 1972, 704).

## 4.2 Romantisch-pantheïstische voorgeschiedenis

Niet alleen het Nederlandse ‘belevenis’ maar ook zijn Duitse voorloper *Erlebnis* is een relatief jong woord. *Erlebnis* is in de eerste helft van de negentiende eeuw ontstaan als substantivering van het werkwoord *erleben*. Overigens kan *Erleben* in het Duits ook als zelfstandig naamwoord worden gebruikt. De betekenis komt dan overeen met het Nederlandse woord ‘beleving’. *Erleben* was al in de literatuurtheorie van de achttiende eeuw, in *Sturm und Drang* en de romantiek, gebruikelijk naast het oudere *Geleben*, dat ‘door het leven verwerven en in het leven vasthouden’ betekent en al in het taalgebruik van de mystici, zoals Meister Eckhart, voorkomt (ibid., 702). Goethe verbindt de vraag naar de kwaliteit en het waarheidsgehalte van een literair werk aan de vraag of het werk iets bevat dat door de dichter werkelijk is beleefd, een kwestie die door de lezer wederom alleen op basis van de eigen beleving kan worden beslist.

Goethe is niet de enige die zich wat de waarde van kunst en literatuur betreft op het zelfbeleefde beroept. Vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw wordt met behulp van uiteenlopende termen die qua betekenis verwant zijn aan *Erleben* gepolemiseerd tegen de grote denksystemen van die tijd: het rationalisme van de verlichting, Kants kritische filosofie en ook aspecten van Hegels dialectiek. Het gaat hierbij om termen als *Ahndung*, *Gefühl*, *Geschmack*, *innere Stimmung*, *Hineinleben* etc. – equivalenten in het Nederlands zijn intuïtie, gevoel, smaak, innerlijke gestemdheid, inleving (ibid., 704). Dichters en denkers zoals Herder, Schleiermacher, Schlegel en Novalis gebruiken deze woorden in verband met een bepaald soort inzicht, een intuïtief begrijpen van het absolute, zoals dit zich in een eindig menselijk leven manifesteert. Het menselijke leven als zodanig kenmerkt zich door een innerlijkheid en onmiddellijkheid waarin nog geen sprake is van een splitsing tussen subject en object. Hierdoor laat het zich niet objectiveren en ook niet begripsmatig bevatten. De romantici zochten naar een onmiddellijk begrijpen van het leven – zijn samenhang, betekenis of zin – door en als het leven zelf. De kunst, en dan vooral de dichtkunst, kreeg hierbij een centrale functie toebedeeld: zij is de plaats waar dit intuïtieve begrijpen zich voltrekt.

De romantici schreven dus een eigen betekenisgehalte toe aan wat nadien ‘belevenis’ zou worden genoemd: dankzij de beleving kon de mens in aanraking komen met het absolute. Deze visie op de beleving staat in schril contrast met de eerste encyclopedische definitie van ‘Erlebnis’, te vinden in de derde editie van Wilhelm Krugs *Encyklopädisches Lexikon in bezug auf die neuste Literatur und Geschichte* (1838, zie Cramer 1972, 705). Evenals de romantici benadrukt Krug de onmiddellijkheid van elke belevenis: het beleven gaat vooraf aan elke bemiddeling van de rede maar kan daarom op zichzelf nog niet als betekenisvol worden beschouwd. Betekenis ontstaat pas door rationele bemiddeling, die belevissen transformeert in ervaringen. Deze ontberen echter op hun beurt de onmiddellijkheid van de beleving (ibid.). De beleving wordt dus afgezet tegen de blijvende resultaten die we door rationele bemiddeling uit onze belevissen kunnen verkrijgen: ze is de subjectieve, nog betekenisloze grond van ervaring.

In de loop van de negentiende eeuw speelt het belevenisbegrip voornamelijk een rol binnen het speculatief-irrationalistische denken dat zich tegen het idealisme van Kant en vooral Hegel keert. Bij Hermann Lotze groeit ‘beleving’ uit tot datgene wat het bewustzijn uitmaakt. Beleving is een prestatie die juist door haar innerlijke tegenwoordigheid, die geen enkele bemiddeling behoeft, de zin van het zijn en van de werkelijkheid toegankelijk maakt: ze is de modus van wereld- en zelfervaring. Beleving komt hiermee overeen met zowel bewustzijn als ook zelfbewustzijn. Voorts spelen ‘beleving’ en ‘belevenis’ een belangrijke rol in de dogmatiek, in het bijzonder bij Christian Hermann Weisse, die de beleving beschouwt als de eigenlijke modus van de geloofservaring. Uiteraard is deze begripsmatig niet volledig te doorgronden. Een besef van de geloofservaring is alleen mogelijk door haar op te sporen in de eigen ziel. De taak van de wetenschap is slechts het stimuleren van de belevenisbereidheid (*Erlebnisfähigkeit*), dus het vermogen om je aan je belevissen over te geven. De rest van de weg moet het individu alleen en op eigen kracht afleggen want het kan, zoals Weisse zegt, nooit de taak van de wetenschap zijn om kleuren uit te leggen aan blinden en klanken aan doven (ibid., 706).

### **4.3    Levensfilosofie: het leven vanuit het leven zelf begrijpen**

Sinds de late achttiende eeuw is er dus in de geesteswetenschappen sprake van een notie van de beleving als een onmiddellijke en intuïtieve toegang tot de wereld en tot onszelf. Een problematisch punt is hierbij de vraag hoe de beleving zich verhoudt tot haar inhouden. Wat is het verband tussen datgene wat we beleven en de wijze waarop we het beleven? Is het überhaupt mogelijk om met betrekking tot de beleving dit onderscheid tussen een ‘wat’ en een ‘hoe’ te maken? En zo niet, hoe kunnen we dan aan onze belevissen betekenis toeschrijven? Sterker nog: hoe kunnen we onze belevingen dan eigenlijk hebben? Dit zijn lastige vragen die onvermijdelijk opkomen zodra men de beleving een centrale plaats inruimt. Twee denkers die dit tegen het eind van de negentiende eeuw

hebben gedaan zijn Friedrich Nietzsche en Wilhelm Dilthey.<sup>15</sup> Wat hen bindt – ondanks grote verschillen – is de poging om tot een denken te komen dat vanuit het leven zelf vertrekt en er recht aan doet in plaats van het ondergeschikt te maken aan de rigiditeit en kunstmatigheid van filosofische begrippen. Hier komt echter meteen al een fundamenteel verschil tussen beide denkers naar voren: terwijl Dilthey optimistisch is over de haalbaarheid van een dergelijke onderneming, staat Nietzsche's filosofische bezinning op het leven in het teken van wantrouwen.

Hoewel de notie van de beleving als de meest directe toegang tot de wereld die de mens is gegeven ook bij Nietzsche een belangrijke rol speelt, krijgt 'beleving' bij hem niet de status van een filosofisch groundbegrip, zoals bij Dilthey. Nietzsche vangt de beleving vooral in metaforen. Hij beschrijft haar als het 'gewaad' dat ontstaat ten gevolge van de handelingen van een persoon:

Elke handeling bouwt verder aan *ons* zelf, ze weeft ons bont gewaad. Elke handeling is vrij, maar het gewaad is noodzakelijk. Onze *beleving* – dat is ons gewaad (geciteerd in Visser 1998, 30, originele cursivering).

In deze metafoor vinden we de notie van een weefsel, een tekstuur of samenhang, die ook voor Dilthey's belevingsbegrip van centraal belang is: een gewaarwording kan pas iets betekenen of teweegbrengen als ze zich in het weefsel van een leven voegt. Over ons vermogen om de betekenis van onze belevissen te doorgronden, is Nietzsche echter pessimistisch. Het meest karakteristieke en eigene van de beleving is volgens Nietzsche de lichamelijke kant ervan en deze onttrekt zich nu juist aan de greep van het denken. Het eigenlijke subject van de beleving is bij Nietzsche het organische leven, het leven in zijn ongetemde, door sociale conventies onaangeraakte staat. Dit is het domein van het gevoel, de driften, de stemmingen. Het is ook het domein van het individueel esthetisch oordeel, dat betrekking heeft op de unieke wijze waarop ik door iets wordt aangedaan of geraakt.

Het enthousiasme voor de muziek van Richard Wagner getuigt van Nietzsche's aanvankelijke overtuiging dat de kunst ons toegang tot dit domein van een onmiddellijk en waarachtig beleven kan bieden. Het latere besef dat ook Wagners muziek door conventionele vormen en overtuigingen is aangetast, zou dan ook verstrekkende gevolgen hebben voor zijn inschatting van de beleving: voor zover deze tot bewustzijn kan komen en gearticuleerd kan worden, verschijnt ze als onzuiver en onbetrouwbaar, als het voortbrengsel van een door maatschappelijke conventies gevormd bewustzijn. De organische grondslag van de beleving, die haar authenticiteit en uniciteit waarborgt, blijft vergaand ongearticuleerd. Dit heeft consequenties voor Nietzsche's filosofie, die niet beweert ons toegang te verschaffen tot wat ontoegankelijk is maar eerder blijkt geeft van een onstilbaar verlangen. Nietzsche's geschriften articuleren een zekere ontluistering, een wantrouwen en zelfs walging ten aanzien van de eigen beleving door middel van een taal die niet naar helderheid en begrijpelijkheid streeft, een taal die nadrukkelijk metaforisch is, dubbelzinnig, polyfoon. Het 'ik' in wiens naam Nietzsche spreekt, lijkt

---

<sup>15</sup> Mijn uiteenzetting van het belevingsbegrip bij Nietzsche en Dilthey is gebaseerd op Visser 1998, hfd. 1 en 2.



ten onder te gaan in en aan deze duizelingwekkende hoeveelheid van stemmen (ibid., 42ff). Juist in deze ondergang, waar de kleinste, meest willekeurige beleving aanleiding toe kan geven, ligt echter de kans besloten om onze diepe verbondenheid met al het levende te ervaren, al is deze ervaring niet meer dan een onnoembaar gevoel.

De gedachte dat een denken dat recht doet aan het leven zou kunnen gedijen op de vruchtbare bodem van de beleving wordt door Nietzsche zowel bevestigd als ook in twijfel getrokken: hij laat zien dat een dergelijk project gedoemd is ten onder te gaan maar dat deze ondergang in feite de geboorte van het gezochte denken is. De kracht van het leven om zichzelf voort te brengen in een duizelingwekkende stroom van uiteenlopende gedaantes wordt als het ware werkzaam in het medium van de filosofie, de taal, die door het leven wordt aangeraakt en getransformeerd. Vergeleken bij deze theatrale encenering van ondergang en geboorte, is Dilthey's levensfilosofisch project academischer en optimistischer van karakter. In zijn poging om denken en leven hechter op elkaar te betrekken, staat eerder het geestelijke dan het organische leven centraal. Desondanks benadrukt ook Dilthey de waarachtigheid van de beleving: in de beleving dringt de wereld zich aan ons op als een realiteit die ons direct en daadwerkelijk aanraakt. Denken, voelen en willen zijn in de beleving nauw met elkaar verstrengeld en juist door deze verstrengeling staat de beleving garant voor de realiteit van de buitenwereld:

Mijn intellect zou zo gedacht kunnen worden dat het in zichzelf besloten blijft en enkel met zijn voorstellingen bezig is. Wil en gevoel echter worden bepaald en hebben dat wat ze bepaalt als iets werkelijks, dat wil zeggen als iets wat op ze inwerkt voor zich (geciteerd in ibid., 83).<sup>16</sup>

De beleving staat dus garant voor de realiteit van mijn betrekkingen tot de wereld. Ze kan echter nog meer dan dat: volgens Dilthey kan en moet de beleving inderdaad de grondslag zijn van een bepaald soort kennis, namelijk de kennis die we opdoen op het gebied van de geesteswetenschappen. Geesteswetenschappelijke kennis is volgens Dilthey fundamenteel anders dan natuurwetenschappelijke kennis. De laatste komt tot stand doordat natuurlijke verschijnselen herleid worden tot algemene wetten en begrippen. In de geesteswetenschappen daarentegen draait het steeds om het van binnenuit 'verstaan' (*Verstehen*) van betekenis.<sup>17</sup> De beleving vormt het uitgangspunt van dit verstaan. Hoe gaat dit in zijn werk? Om dit te kunnen begrijpen, moet eerst duidelijker worden wat Dilthey onder beleving verstaat.

---

<sup>16</sup> Dit 'inwerken' kunnen we ook in fysieke zin opvatten als het gewaarworden van weerstand, van tegenwerking, van druk. Dilthey wijst in dit opzicht op een overeenkomst tussen gevoel en tast: in beide gevallen gaat het om een gewaarwording van druk, van iets dat daadwerkelijk en direct inwerkt op ons lichaam en gemoed. Door deze gewaarwording van druk zien we ons gedwongen om "waarnemingen als dingen te poneren: realiteit is niets anders dan die beleving" (geciteerd in Visser 1998, 84f).

<sup>17</sup> Het hermeneutische begrip *Verstehen* verwijst naar de bestemdheid van de mens om alles een zin te moeten geven. Het is dus niet zomaar een activiteit maar een voor de mens kenmerkende wijze om met zijn leven en met de wereld om hem heen om te gaan.

We zagen al dat we volgens Dilthey in de beleving door de wereld worden aangeraakt. In de beleving worden we op een directe, onmiddellijke wijze de innerlijke en uiterlijke betrekkingen gewaar die ons leven uitmaken. Wat het geestelijke leven betreft, maakt Dilthey geen wezenlijk onderscheid tussen ‘binnen’ en ‘buiten’: hij veronderstelt dat er sprake is van een continuïteit tussen zelfbewustzijn en wereldbewustzijn. Kenmerkend voor ons psychische leven, evenals voor hetgeen Dilthey het historische leven noemt (het hele domein van de geschiedenis en de cultuur, inclusief de kunst), is dat het samenhang vertoont. Een beleving, een historische gebeurtenis en ook een kunstwerk krijgen betekenis in het licht van deze grotere samenhang, waar ze deel van uitmaken. Het lastige hierbij is dat de grotere samenhang als zodanig zich aan onze greep onttrekt: als eindige wezens, wier leven en denken voortdurend in ontwikkeling is begrepen, kunnen we het geheel aan betrekkingen waarin wij staan niet in zijn totaliteit bevatten. Desondanks geeft de beleving ons toegang tot deze onbevattelijke samenhang omdat deze in elke beleving werkzaam is.

Wat de verhouding betreft tussen een beleving en de samenhang waar ze deel van uitmaakt, geldt het principe van de hermeneutische cirkel: we verstaan de betekenis van het ene in het licht van de betekenis van het andere. Dit verstaan heeft een procesmatig karakter. De betekenis waar we naar op zoek zijn wordt ons niet in één oogopslag geopenbaard maar ze ‘groeit’ en verdiept zich geleidelijk aan. Dit is niet vreemd aangezien ook de samenhang waar het verstaan op is gericht, historisch van aard is: hij ontwikkelt zich in de tijd. Wederom geldt dit zowel voor de samenhang die het historische leven vertoont, als ook voor de samenhang van een individueel leven. Dilthey vat deze ontwikkeling op als teleologisch en bovendien als een door de mens actief tot stand gebracht gebeuren. Het actieve moment in het ontstaan van samenhang benadrukt hij met de uitdrukking ‘verworven samenhang van het zielenleven’. Ons eigen leven – en ook het historische leven – krijgt samenhang doordat we ons doelen stellen en deze nastreven. De beoordelingmaatstaf die we hierbij – al dan niet onwillekeurig – hanteren, is een gevoel van lust of onlust. Doelen die ons geluk en onze levenslust bevorderen, houden we vast; doelen die ons de lust in het leven ontnemen, laten we los.

Dit gevoel van lust of onlust hangt niet alleen samen met onze primaire levensbehoeftes. Dilthey relateert het ook aan een ‘kern van interesses’ waaromheen een leven zich verzamelt en waarin – of van waaruit – het uiteindelijk zijn vervulling vindt. Men zou dus kunnen zeggen dat de wijze waarop ik een levensbetrekking beoordeel verband houdt met mijn identiteitsgevoel. Dilthey heeft het in dit verband over *Selbigkeit*, een term die zich slechts zeer ontoereikend laat vertalen met ‘identiteit’ (het Engelse *selfsameness* komt naar mijn idee dichter in de buurt). Gerard Visser omschrijft de betekenis van dit begrip als volgt: “*Selbigkeit* staat niet voor het buitentijdelijk substantiële van een denkend ik, maar voor de historische levenssamenhang van een belevend ik (ibid., 109).” Het is, met andere woorden, de gegroeide identiteit die zich in de loop van mijn leven ontvouwt en – als het goed is – steeds duidelijker aftekent. *Selbigkeit* is er dus niet ondanks maar juist dankzij de veranderingen die ik in de loop van mijn leven onderga.

De beleving is onmiddellijk, haar tijdsmodus is het heden. Verleden en toekomst zijn ons volgens Dilthey slechts als voorstellingen gegeven: we beleven het verleden en de toekomst niet direct, al spelen de voorstellingen die we ons ervan maken een rol in en voor de beleving van het nu. In de beleving gaat het steeds om de vraag: hoe is het om hier en nu en te midden van dit alles aanwezig te zijn? Ik ervaar mijn betrekkingen tot de wereld om mij heen en beoordeel hun kwaliteit onwillekeurig in relatie tot de deels al gerealiseerde en deels nog te realiseren samenhang van mijn leven. Men kan ook zeggen: in de beleving realiseer en ervaar ik zingeving. Deze zingeving is onlosmakelijk verbonden met mijn perspectief maar ze is desondanks niet louter subjectief.<sup>18</sup> Datgene wat Nietzsche hekelt als de onzuiverheid van de beleving, haar gevormd-zijn door maatschappelijke en culturele conventies, krijgt bij Dilthey juist een bijzondere waarde: in de beleving zijn mij niet alleen mijn innerlijke betrekkingen gegeven maar ook de geobjectiveerde geestelijke betrekkingen die de historische wereld uitmaken. Evenals het individuele leven vertoont de historische wereld een ‘werkingssamenhang’ en deze is het eigenlijke onderzoeksobject van de geesteswetenschappen. De werkingssamenhang van de historische wereld brengt waarden voort en realiseert doeleinden die het domein van het individuele leven overstijgen omdat ze de betrekkingen tussen individuen betreffen (ibid., 137). Desalniettemin is het in beginsel onze eigen beleving die de werkingssamenhang van de historische wereld voor ons ontsluit.

#### **4.4 Beleving en verlangen**

Met Dilthey's levensfilosofie bereikt het belevingsbegrip zijn hoogtepunt om vervolgens snel aan belang in te boeten. Weliswaar is er in de twintigste eeuw bij verschillende denkers sprake van een verdere doordenking van afzonderlijke aspecten van hetgeen Dilthey met behulp van het belevingsbegrip aan de orde stelt. De totaliteit van het leven waar het Dilthey om te doen was, raakt hierbij echter enigszins uit het zicht. Bovendien raakt het belevingsbegrip juist die connotaties kwijt die het zo aantrekkelijk hadden gemaakt voor de romantici en de levensfilosofen. In Husserl's fenomenologie gaat het om de wijze waarop de wereld aan ons bewustzijn verschijnt doordat het bewustzijn zich op de wereld richt. De lichamelijke en het strikt individuele van de beleving delven hierbij het onderspit. In de hermeneutiek zoals die door Hans-Georg Gadamer verder is ontwikkeld, krijgen de categorieën geschiedenis en betekenis een nog groter gewicht dan bij Dilthey. Dit gaat echter ten koste niet alleen van het lichamelijke en strikt individuele maar ook van de onmiddellijkheid van de beleving, evenals van de onmogelijkheid om haar gehalte begripsmatig te

---

<sup>18</sup> Volgens Dilthey is zelfervaring steeds bemiddeld. Een onmiddellijke ervaring van het zelf zou een ervaring zonder object zijn, een zuivere zelfbetrekking en dit is volgens hem niet mogelijk. Zelfervaring kan alleen plaatsvinden door middel van geobjectiveerde equivalenten van zelfgewaarwordingen, zoals die aangetroffen worden in de historische wereld (vgl. Visser 1998, 122).

bevatten. Het mag dan ook consequent heten dat Gadamer het begrip beleving loslaat en er een ander begrip voor in de plaats zet, namelijk ‘ervaring’.

De onmiddellijkheid van de betrekking tussen mens en wereld, die in Dilthey's belevingsbegrip zit vervat, blijft het meest bewaard – en wordt zelfs nog geradicaliseerd – in Heideggers existentiële fenomenologie, alleen duidt Heidegger deze betrekking niet meer aan als ‘beleving’. In verband met de onlosmakelijke verbondenheid van de mens met het bestaan munt Heidegger begrippen als *Dasein* (er-zijn) en *In-der-Welt-Sein* (in-de-wereld-zijn). Met betrekking tot de wijze waarop onze verbondenheid met het bestaan voor ons ontsloten is, benadrukt hij het belang van het zich-bevinden oftewel de stemming (*Befindlichkeit, Stimmung*), een notie waar ik in deel drie van dit boek op terug zal komen (vgl. Heidegger 1993, 134-140). Het belevingsbegrip speelt bij Heidegger voornamelijk een rol in verband met de wijze waarop ons bestaan wordt bepaald door de vlucht die de techniek heeft genomen. Het karakter van de huidige tijd duidt hij aan met de term maakbaarheid (*Machenschaft*). Deze term duidt op de opvatting van het zijnde als iets dat ik kan bevatten, berekenen en waarover ik in instrumentele zin kan beschikken (Visser 1998, 304). Juist deze uitleg van het zijnde associeert Heidegger met de verhoudingswijze van de beleving: voor hem is de belevenis “de fundamentele wijze van het voorstellen van het maakbare en het zich daarin handhaven” (geciteerd in *ibid.*, 305).

De neiging om over het zijnde te willen beschikken door het zich als ‘belevenis’ toe te eigenen, belet de moderne mens volgens Heidegger om tot een waarachtige bezinning te komen op zijn bestaan als *Dasein*, als een toebehoren aan het zijn. Een dergelijke bezinning vereist een andere verhoudingswijze dan de omvattende belevensoriëntatie die de huidige tijd kenmerkt en die volgens Heidegger overeen komt met een “volstreekte bezinningsloosheid” (geciteerd in *ibid.*, 363). Deze andere verhoudingswijze duidt Heidegger aan met de term gelatenheid (*Gelassenheit*), wat zoveel betekent als een berusten in en zich kunnen verlaten op de openheid van het verband tussen onszelf en de wereld. In de gelatenheid staan we open voor het ‘grote geheim van het mens-zijn’, de zin of waarheid van het zijn, zonder echter te menen dat we ons deze kennend kunnen toe-eigenen (*ibid.*, 371).

Ongeveer vijftig jaar nadat Dilthey de beleving tot het uitgangspunt van geesteswetenschappelijk onderzoek als zodanig trachtte te maken, is de betekenis van dit begrip dus al ingrijpend gewijzigd. Heidegger en ook Walter Benjamin, aan wiens belevenisbegrip Gerard Visser uitgebreid aandacht besteedt, zien de beleving niet meer als een onmiddellijke en ‘natuurlijke’ verhoudingswijze van de mens tot de wereld en tot zichzelf, maar eerder als een afweermechanisme dat het bewustzijn onder druk van een vergaand getechnologiseerde wereld ontwikkelt om zich in dezelfde te handhaven. De connotaties van onmiddellijkheid en lichamelijkheid, die het belevingsbegrip zo aantrekkelijk maakten voor de romantici en de levensfilosofen, raken zodoende nog verder op de achtergrond, evenals de ‘onsluitende kracht’ van de beleving: de beleving wordt nu eerder gezien als een scherm dat zich tussen ons en de wereld schuift, dan als een natuurlijke en

directe toegangswijze. De beleving isoleert ons ten opzichte van de wereld in plaats van ons met haar te verbinden. In die zin kan ze niet eens een opstap vormen naar een meer fundamentele verhoudingswijze, waarin we in aanraking zouden kunnen komen met het geheim van het zijn. De beleving kan ons hooguit in negatieve zin op deze meer oorspronkelijke verhoudingswijze wijzen. Dit kan gebeuren doordat haar weefsel op sommige plekken minder hecht is en datgene wat zij verhuult als in een flits zichtbaar wordt, of door een gevoel van leegte en zinledigheid dat met onze belevenissen gepaard gaat en het verlangen naar een andere verhoudingswijze aanwakkert.

Mijn uiteenzetting van de geschiedenis van ‘beleving’ als filosofisch begrip heeft laten zien dat deze gemotiveerd werd door een “verlangen naar onmiddellijkheid”, naar “het herstel van een natuurlijke betrekking tussen zelf en wereld” (ibid., 25f). Zoals Emmanuel Levinas naast vele anderen heeft betoogd, behoort het echter tot de aard van het verlangen om onvervulbaar te zijn (in tegenstelling tot behoeften en begeerten, die tenminste tijdelijk kunnen worden bevredigd) (Levinas/Poirié/Nemo 2006, 184). Volgens Levinas is het verlangen dan ook een typerend menselijke gemoedsbeweging: de mens gaat niet op in zijn bestaan, hij ervaart zijn bestaan niet als een gegeven maar als een mogelijkheid. In deze ervaring ligt de mogelijkheid besloten om anders te handelen, een andere weg in te slaan, een ander leven te leiden. Uit deze mogelijkheid tot verandering wordt het verlangen geboren: in het verlangen richten we ons op een mogelijk leven dat beter, mooier, waarachtiger is dan het leven dat we nu leiden. Alleen hierdoor al komt ons huidige leven in een ander licht te staan, ook al blijft het ‘oneindige’ waar ons verlangen naar uitgaat uiteindelijk buiten bereik.

Verlangen spoort ons aan tot verandering. Sterker nog: het verlangen zelf is al het spoor van een ophanden zijnde verandering. Vanuit dit perspectief gezien, zou men kunnen zeggen dat het belevingsbegrip zijn beoogde functie voor de filosofische bezinning op het leven heeft vervuld juist doordat het faalde: de bezinning op de beleving heeft tot de notie geleid van een verhoudingswijze die nog directer, onmiddellijker, oorspronkelijker, waarachtiger en juist daarom niet te bevatten is. Deze verhoudingswijze, hoe ongrijpbaar ze ook mag zijn, biedt zoiets als een perspectief van waaruit we een zekere distantie tot onze belevingen kunnen krijgen en hen als het ware van binnenuit kunnen observeren. Hiermee ben ik aanbeland bij de vraag die ik in de resterende delen van dit boek zal trachten te beantwoorden: hoe verhoudt de installatiekunst zich tot de belevenisoriëntatie die in het laatkapitalistische samenlevingstype, de belevenismaatschappij, op zo vele gebieden van het leven voet aan de grond heeft gekregen? Moeten we de omarming van de bezoeker in de installatiekunst opvatten als een rechtstreekse weerspiegeling en wellicht klakkeloze bevestiging van deze belevenisoriëntatie? Of ontstaat er in de ervaring van een installatie ook zoiets als een distantie, een ruimte – hoe klein dan ook – tussen mij en mijn beleving, die mij de mogelijkheid biedt om mijn eigen belevingen te observeren en erop te reflecteren? In het volgende hoofdstuk zal ik deze kwestie in eerste instantie exemplarisch benaderen door een beschouwing te geven van mijn ‘uitvoering’ van een installatie van João Penalva.

## João Penalva's *R.*: performanceperikelen

The dream we were talking about concerns what it is in the work which produces its reader, a reader who doesn't yet exist, whose competence cannot be identified, a reader who would be "formed," "trained," instructed, constructed, even engendered, let's say *invented* by the work. Invented, which is to say both found by chance and produced by research (Derrida 1992, 74).

'Theatraal' was mijn eerste gedachte toen ik foto's en een korte beschrijving van João Penalva's installatie *R.* tegenkwam in de lijvige hoofdcatalogus van de 49<sup>ste</sup> Biënnale van Venetië. Ik voelde me onmiddellijk aangesproken door de dieprode kleur waar de hele installatie in baadde en door de grote verscheidenheid van media en materialen. De installatie bevatte onder meer dvd's, video's, geluid, belichting, foto's, teksten, een piano, banken, boeken en glazen vitrines waarin allerlei theaterparafernalia waren uitgesteld.<sup>19</sup> Met dit alles wekte *R.* de indruk van een toneel waar een groots, dramatisch verhaal zou kunnen worden opgevoerd – een indruk die ter plaatse zou worden bevestigd.

*R.* vertoont alle kenmerken van de installatiekunst die ik hiervoor aan de orde heb gesteld: men zou de installatie kunnen omschrijven als multimediaal, plaats- en tijdgebonden en participatief. Ook qua thematiek sluit de installatie nauw aan bij de kern van mijn betoog. *R.* ging over spelen en in het bijzonder over competitie, over het agonistische spel als een alomtegenwoordig aspect van het leven van de mens. De installatie ensceneerde deze thematiek bovendien als een competitief spel waarin althans deze bezoeker onwillekeurig verstrikt raakte. Er was echter nog iets anders dat mij intrigeerde, een bepaalde kwaliteit die een onweerstaanbare aantrekkingskracht op mij uitoefende en een gevoel van herkenning teweeg bracht. Hoe dit kwam, besepte ik pas toen ik een overeenkomst tussen de maker van de installatie en mijzelf ontdekte: evenals João Penalva heb ik me bekwaamd in de praktijk van de moderne dans om daarna een overstap te maken naar het terrein van de beeldende kunst.

João Penalva (Lissabon, 1949) begon zijn artistieke loopbaan als danser. In de jaren zeventig van de vorige eeuw was hij aan verschillende dansgezelschappen verbonden, waaronder het befaamde Wuppertaler Tanztheater van Pina Bausch. Daarnaast heeft hij zich intensief beziggehouden met het werk van de vader van de postmoderne dans, Merce Cunningham. Al in zijn tijd als danser ontwierp Penalva toneeldecors. Vervolgens studeerde hij van 1976 tot 1981 beeldende kunst aan de Chelsea School of Art in London. Nadat hij een tijdlang voornamelijk had geschilderd, keerden geleidelijk aan

---

<sup>19</sup> Voor een exacte opsomming van alle elementen zie Tent. cat. 2001a, 104.

theatrale elementen terug in zijn werk. Rond het midden van de jaren negentig ontstonden hybride werken waarin hij expliciet naar de dans verwijst.<sup>20</sup> Maar ook waar dit niet het geval is, heeft Penalva's werk een voor mij herkenbare kwaliteit waarin ik elementen uit het werk van Pina Bausch en Merce Cunningham meen terug te zien. In mijn beschouwing van zijn installatie *R.* zal ik aan deze bijzondere kwaliteit aandacht besteden omdat ik haar typerend acht voor wat er zich afspeelt tussen een installatie en de bezoeker.

### *Entr'acte*

Hoewel *R.* de nationale bijdrage van Portugal aan de 49<sup>ste</sup> Biënnale van Venetië vormde, bevond de installatie zich niet in de Giardini, het historische epicentrum van de tentoonstelling, maar op een alternatieve locatie elders in de stad. Evenals vele andere landen, die ook moesten uitwijken naar dergelijke alternatieve plekken, beschikte Portugal in 2001 nog niet over een eigen nationaal paviljoen op het Biënnaleterrein.<sup>21</sup> Dit is een veelzeggend gegeven: de paviljoens symboliseren de dominante aanwezigheid en gevestigde positie van de betreffende landen in een zogenaamd internationale maar feitelijk door westerse cultuuropvattingen gedomineerde culturele ruimte. De titel die Harald Szeemann, directeur van de 49ste aflevering van het Venetiaanse kunstspektakel, aan de tentoonstelling had gegeven, *Platea dell' umanità*, was dan ook niet gespeend van een zekere ironie: de plattegrond van de tentoonstelling onthulde een duidelijke splitsing tussen een door westerse landen gedomineerd cultureel epicentrum en een versplinterde zee van individuele nationale presentaties in de marge.<sup>22</sup> Sinds de oprichting van de Biënnale van Venetië in 1895 is het aantal deelnemende landen sterk geëxpandeerd, maar nog steeds verraadt de indeling in hoofd- en nevenlocaties een dominantie van kunstenaars en kunstopvattingen uit de zogenoemde Eerste Wereld.

---

<sup>20</sup> *Widow Simone (Entr'acte 20)* uit 1996, bijvoorbeeld, omvat een omvangrijk onderzoeksproject, een performance en een installatie met beeld- en tekstmateriaal. In dit complexe project gaat het onder andere om het lichamelijke geheugen en om de vele verschuivingen en andere problemen die zich voordoen als men probeert een bepaalde inhoud van het lichamelijke geheugen – in dit geval een choreografie – over te dragen. Zie voor een uitgebreide beschrijving van dit werk Gisbourne z.j. [2001], 161ff.

<sup>21</sup> Kennelijk zijn er intussen plannen voor de bouw van een Portugees paviljoen op het terrein van de Giardini.

<sup>22</sup> Eigen paviljoens in de Giardini hebben vooral welvarende westerse en Aziatische landen, aangevuld met enkele Oost-Europese landen. In 2001 waren dat: Australië, Oostenrijk, België, Brasilië, Canada, Denemarken, Egypte, Finland, Frankrijk, Duitsland, Japan, Groot-Britannië, Griekenland, IJsland, Israël, Noorwegen, Nederland, Polen, Tsjechië, Korea, Federale Republiek Joegoslavië, Slowakije, Roemenië, Rusland, Spanje, Verenigde Staten van Amerika, Zweden, Zwitserland, Hongarije, Uruguay en Venezuela. Nationale presentaties op alternatieve locaties in het stadscentrum hadden de volgende landen: Argentinië, Chili, Kroatië, Estland, Frym (voorm. Joegoslavische Republiek Macedonië), Ierland, Jamaica, Litouwen, Luxemburg, Nieuw Zeeland, Portugal, Armenië, Cyprus, Letland, Singapore, Slovenië, Turkije, Oekraïne en Hong Kong. Veertien Latijn-Amerikaanse en Caraïbische landen presenteerden zich in het Instituto Italo-Latino Americano. Het in New York gevestigde Forum for African Arts toonde het werk van zeven kunstenaars uit Afrikaanse landen en de Afrikaanse diaspora in de Fondazione Levi. Terwijl Aziatische, Latijn-Amerikaanse en Oost-Europese landen inmiddels vertegenwoordigd zijn in het centrum of de centrum-nabije marge van de Biënnale, hebben Afrikaanse landen totnogtoe een zeer marginale positie.

Penalva's installatie bevond zich in het zes- of zeventiende-eeuwse Palazzo Vendramin dei Carmini, gelegen in de rustige wijk Dorsoduro ten zuiden van het Canal Grande. De installatie bestreek verscheidene zalen van de eerste verdieping van dit gebouw. Het rode licht dat mij al op de foto's in de catalogus was opgevallen, domineerde de hele entourage en versterkte de toneelachtige ambiance. Het broeierige schemerduister deed me denken aan een oud theater of bioscoop en wekte onbestemde associaties met dramatische verhalen over noodlot, liefde en passie, die meestal eindigen met de gelukkige hereniging van de protagonisten of met een tragisch verlies. De atmosfeer sloot prachtig aan bij de nog gedeeltelijk zichtbare barokke pleisterdecoraties en plafondschilderingen van het palazzo.

Ook bij de andere elementen die deel uitmaakten van de installatie domineerde de kleur rood. In de eerste zaal, die aan een theaterfoyer deed denken, werd de bezoeker verwelkomd door twee grote sofa's bekleed met rood pluche (plaat 1). Op twee muren bevonden zich uitvergroote reproducties van oude foto's, die jury's en prijsuitreikingen toonden. Links van de ingang bevond zich een podium waarvoor een opengeklapte piano stond met daarop een brandende leeslamp. De pianist leek even afwezig te zijn en ook de houten banken voor de bezoekers waren leeg. Het was alsof men tussen twee repetities of voorstellingen een lege concertzaal binnenwandelde. De hele scène suggereerde een opgeschorte actie, een moment van stilte, rust of reflectie tussen verleden en toekomstige gebeurtenissen.

Mijn aandacht werd getrokken door een beeldprojectie op de muur achter het podium (plaat 2) en door stemgeluid dat van een verborgen bandrecorder afkwam. Ik ging zitten op een van de oncomfortabele houten bankjes, die me aan alternatieve toneelproducties herinnerden, waarbij men erop voorbereid moet zijn door de spelers op een onverwachte en confronterende wijze te worden benaderd. Een dergelijke plotselinge gebeurtenis bleef echter uit. Ik luisterde naar een vrouwelijke stem. Ze sprak een taal die ik niet kende. Zonder er veel aandacht aan te besteden, ging ik ervan uit dat het Portugees was maar dat bleek niet het geval te zijn. Later vertelde João Penalva mij dat de onbekende taal die ik had gehoord Esperanto was en dan wel gesproken door een acteur met een sterk Litouws accent (telefoongesprek met J. Penalva, 5 mei 2002). Omdat ik noch met de klank van het Esperanto noch met die van het Litouws bekend ben, was dit mij volledig ontgaan en met mij waarschijnlijk een goed deel van het Biënnalepubliek. Waarom bediende Penalva zich van een taal die de gemiddelde Biënnalebezoeker niet zou herkennen?

### ***Lingua franca en ideale bezoeker***

In plaats van de taal van het land dat de installatie moest vertegenwoordigen, had Penalva gekozen voor een kunstmatige taal, die aan het eind van de negentiende eeuw is bedacht door de Joods-Pools/Litouwse oogarts Ludwik Lejzer Zamenhof. Het Litouwse accent verwijst naar Zamenhofs



geboorteplaats Białystok, een stad in het huidige Polen, die vroeger deel uitmaakte van de Litouwse provincie van het Russische Tsarenrijk. De stad is een voorbeeld van een *melting pot* waar uiteenlopende etnische groepen al eeuwenlang naast en met elkaar leven, waar culturele identiteiten elkaar overlappen en doorkruisen, bevruchten maar ook in conflict met elkaar raken. Het Esperanto moest een taal zijn die aan een dergelijke multi-etnische en multiculturele situatie tegemoet kon komen. Zamenhof wilde echter nog meer: het Esperanto moest ook een nieuwe wereldtaal zijn, een mondiale *lingua franca*, die gemakkelijk te leren zou zijn en geen geprivilegieerde sprekers zou hebben. Met dit alles zou het Esperanto een vreedzame, interculturele communicatie op basis van gelijkheid mogelijk maken.<sup>23</sup>

Hetzelfde ideaal van een vreedzame internationale uitwisseling heeft ook aan de wieg gestaan van de eveneens aan het eind van de negentiende eeuw gestichte Biennale. Het motief achter deze periodieke tentoonstelling was de gedachte dat kunst een universeel verstaanbaar idioom was, met behulp waarvan een vreedzame toenadering en verstandhouding tussen de volkeren verwezenlijkt zou kunnen worden.<sup>24</sup> Dit humanistische ideaal is in de twintigste eeuw onder grote druk komen te staan door nationale conflicten en het voortduren van ongelijke, op macht, overheersing en uitbuiting gebaseerde koloniale verhoudingen. Vanaf haar oprichting is de Biennale een symbool en een schouwplaats geweest voor de spanning tussen het verheven humanistische ideaal van vreedzame interculturele communicatie en de vaak brute realiteit van de politieke en economische betrekkingen tussen natiestaten. De Biennale dankt haar bestaansrecht voor een goed deel aan haar functie als seismograaf van dit spanningsveld. Dit maakt het werk van directeuren, curatoren en kunstenaars even prestigieus als precair: wie een bijdrage levert aan de Biennale verhoudt zich hoe dan ook tot de problematiek waar zij als instituut onlosmakelijk mee verbonden is en wordt hiermee onwillekeurig het mikpunt van kritiek.

Door Esperanto als voertaal van zijn installatie te kiezen, stelt Penalva de problematiek van interculturele communicatie aan de orde. Tekenend is dat hij dit op een tamelijk onopvallende manier doet. Het Esperanto is een taal die slechts door zeer weinig mensen wordt gesproken of zelfs herkend. De eigenlijke voertaal van Penalva's installatie was dan ook Engels, dat te pas kwam in de ondertiteling van de video's en in andere teksten. Men kan het tegenover elkaar zetten van deze twee talen – de ene een kunstmatige taal die een humanistisch ideaal vertegenwoordigt, de andere een natuurlijke taal die, zo men wil, de dominante positie van westerse landen en in het bijzonder Amerika

---

<sup>23</sup> Zamenhof maakte het Esperanto in 1887 publiek. Wereldwijd wordt deze taal naar schatting slechts door een paar honderdduizend mensen gesproken. Er bestaat ook literatuur, poëzie en zelfs popmuziek in het Esperanto. Zie voor een geschiedenis van deze taal Oostendorp 2004. Oostendorp plaatst overigens vraagtekens bij de karakterisering van het Esperanto als een kunstmatige taal, omdat de meeste talen op een gegeven moment zijn gecodeerd door een bepaalde persoon of groep personen. Ook laat hij zien dat het Esperanto voldoet aan vele van de doorgaans gehanteerde criteria voor natuurlijke talen.

<sup>24</sup> In de aankondiging van de allereerste Biennale spreekt de toenmalige Venetiaanse burgemeester, Riccardo Selvatico, over de kunst als een van de meest waardevolle aspecten van de beschaving en over de mogelijkheden die ze biedt voor een onbevooroordeelde ontplooiing van de geest en voor broederschap tussen de volkeren (zie Becker 1995, 13).

op het huidige economische en politieke wereldtoneel verraadt – opvatten als een ironische kanttekening bij de droom van de Biënnale als een mondiale culturele ruimte.

Daarnaast vat ik Penalva's spel met uiteenlopende talen en dialecten ook op als een ironische verwijzing naar het idee van een ideale bezoeker die in staat zou zijn om alle componenten van de installatie te begrijpen. Deze ideale bezoeker zou niet alleen Esperanto moeten kunnen herkennen maar ook het Litouwse accent. Ze zou, zoals we nog zullen zien, op de hoogte moeten zijn van het leven en werk van Richard Wagner, geregeld naar het Eurovisie Songfestival kijken, van Ierse poëzie houden en bovendien beschikken over een aanzienlijke hoeveelheid geduld en doorzettingsvermogen. Hoewel het niet onmogelijk is dat een dergelijke persoon in de zomer van 2001 de trappen van het Palazzo Vendramin heeft beklommen, acht ik de kans vrij gering. Sommige bezoekers zullen enkele van deze vaardigheden en interesses hebben meegebracht, andere niet één. Deze onwaarschijnlijke ideale bezoeker valt mijns inziens dan ook niet samen met de 'impliciete bezoeker' – het belichaamde equivalent van de 'impliciete lezer' uit Wolfgang Iser's receptie-esthetica – tot wie Penalva's installatie zich richt. De impliciete lezer is geen daadwerkelijke lezer, geen persoon van vlees en bloed, maar een door de literaire tekst voortgebrachte structuur, die alle neigingen en vaardigheden belichaamt die de tekst nodig heeft om zijn werking optimaal te kunnen ontplooiën (Iser 1972; vgl. ook Culler 1983, 34). Men kan ook zeggen: de impliciete lezer is de specifieke rol die een literaire tekst voor de lezer heeft weggelegd. In het geval van Penalva's installatie is dit naar mijn idee niet de rol van een alles wetende en begrijpende deskundige. De impliciete bezoeker tot wie *R.* zich richt, is eerder iemand die het een en ander over het hoofd ziet, niet begrijpt of verkeerd opvat en vervolgens in verwarring raakt – iemand zoals ik.

### **Esthetische illusie en *mise-en-abîme***

Laat ik terugkeren naar mijn houten bankje in de eerste zaal van Penalva's installatie. De vrouwelijke stem die ik hoorde, klonk emotioneel, rustig en gelijkmatig, haast monotoon, zonder opvallende pauzes, veranderingen van tempo of toonhoogte. Het leek wel of ze las. Terwijl ik luisterde, bleef mijn blik hangen op de grootschalige beeldprojectie op de muur achter de piano. Op het eerste gezicht leek het een stilstaande diaprojectie te zijn maar bij nader inzien bleek het een video-opname te zijn van een meer met een steiger, ergens in de bergen. Het was een bewegend beeld dat amper bewoog: afgezien van de nauwelijks zichtbare rimpeling van het wateroppervlak of de terloopse beweging van een twijg in het talud gebeurde er niets. De kalmte van dit nauwelijks bewegende beeld paste bij de rustige leesstem. Een kenner van het leven en werk van Richard Wagner had misschien het landschap bij diens landhuis in het Zwitserse Tribtschen nabij het meer van Luzern herkend. Maar bij een bezoeker die onbekend was met deze locatie, zoals ik, riep de projectie alleen een onbestemd gevoel van afwezigheid op: er was immers niemand te zien en er gebeurde niets.

Onderin het geprojecteerde beeld verschenen Engelse teksten, zin voor zin, zoals de ondertiteling in een film, en ik las ze als een transcriptie van de voor mij onbegrijpelijke rede die ik hoorde. Het bleek een liefdesbrief te zijn, geschreven door iemand die op zakenreis was aan de thuis achtergebleven partner. Aanvankelijk dacht ik vanwege de vrouwelijke stem die ik hoorde dat ook de schrijver van de brief een vrouw moest zijn. Ik veronderstelde niet alleen de identiteit van geschreven en gesproken tekst maar ook dat beide toebehoorden aan hetzelfde onzichtbare personage. Als een hermeneut zocht ik naar samenhang en bouwde bruggen waar verbanden ontbraken of in ieder geval niet duidelijk zichtbaar waren. Naarmate de geschiedenis die de brief verhaalde zich ontvouwde, bleek echter dat de schrijver een man moest zijn – een ingenieur naar ik aannam, want hij sprak, als ik het me goed herinner over een brug die hij moest bouwen.

In de brief werden langdurig herinneringen opgehaald aan verschillende fasen in de relatie en het latere huwelijk van het personage en zijn vrouw. Hierbij was de tekst zo levendig en beeldend geschreven, vol intieme details, tederheden en humor en toch gesteld in een pregnante taal zonder opsmuk, dat ik volstrekt in de ban raakte van deze liefdesgeschiedenis. “What gripped me was Penalva’s narrative”, schrijft de criticus en curator Guy Brett in een beschouwende tekst over hoe het is om Penalva’s publiek te zijn (Brett z.j. [2001], 216). Precies zo verging het mij ook: verleid door Penalva’s vertelstrategieën gaf ik me over aan de esthetische illusie, het levensverhaal van het personage, en merkte daarbij nauwelijks op dat dit verhaal onder de sluier van tederheden doorspekt was met een ander motief. De meeste scènes uit zijn leven die het personage de revue liet passeren, bevatten een competitief element: hij had wedstrijden gestreden op het gebied van de sport, de literatuur en de liefde en was altijd als winnaar uit de strijd gekomen. Zijn leven leek één groot succesnummer. Ik merkte het overheersen van dit motief in het verhaal pas op toen het personage zelf erop reflecteerde door de plot van Wagners opera *Die Meistersinger von Nürnberg* na te vertellen. In dit verhaal slaagt de jonge ridder Walther von Stolzing met de hulp van zijn oudere weldoener Hans Sachs erin de jaarlijkse liedcompetitie van het Neurembergse zangersgilde te winnen, ondanks zijn onkunde van hun ingewikkelde regelstelsel. Zijn eigenlijke motivatie is hierbij niet de graad van meesterzanger te verwerven maar veeleer het recht om te mogen trouwen met Eva, de dochter van een prominent lid van het gilde.

Naarmate het verhaal zich verder ontspon, werd duidelijk dat de aangehaalde operaplot zich tot het levensverhaal van het personage verhiel als een *mise-en-abîme* oftewel spiegeltekst: een verhaal in het verhaal, dat een gecomprimeerd voorbeeld of een spiegeling is van het grotere verhaal waar het deel van uitmaakt (vgl. Bal 1997, 57-59, 71). De spiegeltekst duidt op een moment van zelfreflectie aan de kant van de verteller of een personage. Daarnaast brengt deze trope een reflectie op het verhaal teweeg bij de lezer of luisteraar, die de overeenkomst tussen tekst en spiegeltekst onwillekeurig opmerkt. De spiegeltekst wekt op deze wijze verwachtingen met betrekking tot het verdere verloop van het verhaal omdat de lezer of luisteraar ervan uitgaat dat de overeenkomst tussen tekst en spiegeltekst in stand zal blijven. In het geval van mijn briefschrijvende reiziger bleek dit

inderdaad zo te zijn want de brief kwam tot een eind zonder een incident te verhalen dat het personage uit zijn rol van winnaar zou hebben doen stappen. Tegen het einde van de brief – ik had inmiddels zeker een halfuur tot driekwartier zitten lezen en luisteren – prees het personage zijn echtgenote voor haar liefdevolle geduld. Dit was zijn laatste zakenreis en na zijn terugkomst zouden ze hun oude dag samen doorbrengen zonder ooit nog van elkaar gescheiden te zijn.

Toen de stem verstomde, stond ik op en liep ik door naar de volgende ruimte. Deze bevatte uitsluitend een filmprojectie van zeer groot formaat. Te zien was een turner die een oefening aan de ringen uitvoerde (plaat 3), afgewisseld met een projectie van het regelstelsel van het zangersgilde uit *Die Meistersinger*. De opname van de turner wekte de indruk van een immense krachtinspanning door het zichtbare spannen van de spieren bij het opveren en neerkomen van het lichaam. Die indruk van een grote krachtinspanning werd versterkt door de afmetingen van het tot meer dan ware grootte opgeblazen en toch haarscherpe beeld en ook door de begeleidende geluiden: het kreunen van de performer en het kraken van de apparatuur waaraan hij werkte. De opname eindigde met een klappend geluid waarna alleen nog maar de bungelende ringen te zien waren. De turner was verdwenen. Omdat de projectie alleen delen van zijn lichaam maar nooit het lichaam in zijn geheel, laat staan zijn omgeving liet zien, kon ik niet uitmaken of hij zijn oefening met succes had afgerond of per ongeluk halverwege eraf was gevallen.

### ***Wake games***

Aan de linkerkant van de zaal met de turner bevond zich een doorgang naar een derde ruimte. Ook deze bevatte een toneelachtige opstelling maar zonder podium, piano en foyer waardoor de scène eerder op een alternatief bioscoopje leek dan op een theater (plaat 4). Wederom nam ik plaats op een houten bankje. De videoprojectie op de wand tegenover mij toonde een overwoekerde tuin waarin iemand een vuur had aangestoken dat langzaam opbrandde. Ondertussen luisterde ik naar het corresponderende deel van het liefdesverhaal: de brief van de echtgenote. Deze brief werd gelezen door een mannelijke stem, althans ik nam aan dat de woorden die ik hoorde – naar ik vermoed in dezelfde, mij onbekende taal – correspondeerden met de ondertiteling van de videoprojectie.

Ook dit verhaal was pakkend geschreven. Ik werd ontroerd door de intimiteit van de correspondentie, de manier waarop het personage kenmerkende details van het handschrift van haar echtgenoot becommentarieerde – “Your T is unique.” – en door gepassioneerde uitspraken, zoals “What love has done for me I can never reply”. Op de een of andere manier bleef die zin bij mij hangen. Ik zou hem later weer tegenkomen in de dagboeken van Richard Wagners tweede vrouw

Cosima, wier fotografisch portret aan de muur naast de ingang van de zaal hing.<sup>25</sup> Dit merkte ik echter pas later op toen ik nog eens afbeeldingen van de installatie in de catalogus bestudeerde. Wat ik wel merkte ter plaatse, was dat een toenemende vermoeidheid zich van mij meester maakte. Het middaguur was al voorbij, ik had nog niet gegeten, had de hele ochtend door Venetië gewandeld en zat nu al ruim een uur op de oncomfortabele houten bankjes. Bovendien had deze tweede brief niet de *easy flow* van het mannelijke succesverhaal. De tweede brief had iets vermoeiends over zich wat nog toenam toen de schrijfster zich begon uit te putten in een schijnbaar eindeloze opsomming van nogal bizarre spelen die ze *wake games* noemde. Omdat mijn concentratie begon te verslappen had ik niet goed begrepen dat het hierbij om een Ierse traditie ging en dat deze *wake games* gespeeld worden tijdens een dodenwake. De spelletjes op zich leken me nogal bizar en bovenal zinloos. Uiteindelijk verliet ik de zaal om de rest van de installatie te bekijken nog voordat de brief ten einde was gekomen. Ik zag dat ook andere bezoekers vroegtijdig vertrokken.

Vanaf dit moment kwam de installatie in toenemende mate versnipperd op mij over. Ik passeerde weer de projectie van de turner aan de ringen – gekreun, gekraak en uiteindelijk het klappende geluid – en liep vervolgens door een vierde ruimte die uitsluitend reproducties van oude foto's bevatte. De foto's toonden juryleden, die bordjes omhoog hielden waarop het aantal punten te zien was dat ze toekenden aan een voor mij onzichtbare performer. Ik meen me te herinneren dat de scores zo slecht nog niet waren.

De vijfde en laatste zaal bevatte een vreemde kleine tentoonstelling. In verschillende vitrinekasten en ook aan de muren waren allerlei objecten en documenten uitgestald die betrekking hadden op Wagners eerder genoemde opera *Die Meistersinger* (plaat 5). Er waren historische documenten zoals recensies en foto's van verschillende uitvoeringen van deze opera te zien. Een vitrine bevatte een aantal papierproppen en het bijschrift "Five very bad reviews of productions of Wagner's Die Meistersinger von Nürnberg, crumpled into balls". Ook waren er diverse decorstukken en andere theaterparafernalia zoals een oude toneelkijker en – zoals de bezoeker door middel van een bijschrift werd verzekerd – het originele houten bord met de regels van het Neurembergse zangersgilde uit het Hessische Landestheater in Wiesbaden. Ik beschouwde deze tentoonstelling wederom als een ironisch gebaar dat mij op de spanning tussen werkelijkheid en fictie wilde wijzen, zoals die ook in Wagners opera aanwezig is. De operaplot bevat elementen uit de kroniek van de stad Neuremberg, die daadwerkelijk een zangersgilde had. Het verhaal is verder in grote lijnen fictief maar

---

<sup>25</sup> De geciteerde zin luidt in het origineel: "Das Werk der Liebe, das an mir geschehen ist, werde ich durch nichts jemals entgelten können (Wagner 1976-77, vol 1, 21)." De passie die uit deze ene regel spreekt, heb ik als zowel aandoenlijk als beangstigend ervaren. Mijn bezoek aan de Biënnale vond plaats in oktober 2001, toen de hele wereld nog volstrekt in de ban was van de terroristische aanslagen van 11 september in hetzelfde jaar. Mijn reis naar Venetië werd door deze gebeurtenis ernstig bemoeilijkt: faillissementen van luchtvaartmaatschappijen, geannuleerde vluchten, vertragingen door extra nauwkeurige controles. Hierdoor deed Cosima Wagner's passie mij onwillekeurig denken aan het religieus fanatisme van terroristen, waar de westerse cultuur machteloos en vol onbegrip tegenover staat.

Wagner, die het libretto zelf schreef, baseerde verschillende personages op personen uit zijn omgeving.

Aanleiding tot reflectie op de verhouding tussen het fictieve domein van de kunst en dat van het werkelijke leven gaf ook de stamboom van Richard Wagner, die als onderdeel van de kleine Wagner-expositie werd getoond. Via Cosima Wagner was de stamboom verbonden met die van een ander groot componist, Franz Liszt, wiens buitenechtelijke dochter Cosima was. Tevens was zij in haar eerste huwelijk getrouwd met de dirigent Hans von Bülow, die de première van *Die Meistersinger* dirigeerde. Volgens sommige commentatoren heeft het personage van Hans Sachs bepaalde trekken van Hans von Bülow, die zijn echtgenote aan de jongere rivaal afstond, evenals Hans Sachs ten bate van Walther von Stolzing afstand doet van de ook door hem beminde Eva. De complexe, wijd vertakte structuur van de stamboom suggereerde een gecompliceerde en dramatische verstrengeling van levens maar liet de invulling van details en anekdotes over aan de verbeelding van de bezoeker.

De vele foto's, recensies en decorstukken vatte ik ook op als een verwijzing naar de problematische ontologische status van het theatrale kunstwerk dat immers pas in de uitvoering zintuiglijk ervaarbaar wordt, als iets dat telkens weer anders en toch ook steeds hetzelfde is. Het werk zelf staat als een ontastbare en in zekere zin hypothetische entiteit achter zijn concrete maar vluchtige uitvoeringen, waar uiteindelijk alleen foto's, kritieken, decoronderdelen en herinneringen van overblijven.

### **Performance in absentia**

Na bijna anderhalf uur verliet ik Palazzo Vendramin een beetje teleurgesteld. Ik had genoten van de broeierige atmosfeer van de installatie en van de meesterlijk geschreven teksten, maar mijn algemene indruk was die van een wat warrig en brokkelig verhaal waarin een mannelijke *story of success* de boventoon voerde. Wel bleef de installatie door mijn hoofd spelen. In gedachten keerde ik terug naar het moment waarop ik voor mijn gevoel de draad kwijt was geraakt. Dit leek te zijn gebeurd toen ik de derde zaal had verlaten zonder het einde van de tweede brief af te wachten, omdat de beschrijving van de *wake games* mijn aandacht niet kon vasthouden. Wat een ironie, dacht ik, dat ik uitgerekend naar aanleiding van deze *wake games* in slaap was gevallen. Zijn deze spelen immers niet bedoeld om wakker te blijven tijdens een dodenwake? In het geval van Penalva's installatie leek de langdradige recitatie van de *wake games* eerder te functioneren als een *staying-awake test*. Was dit deel van de brief soms bedoeld als een proef die de bezoeker moest doorstaan door te blijven luisteren? Was het een toets die het geduld van de bezoeker en de oprechtheid van haar interesse moest testen?

In eerdere werken heeft Penalva zijn publiek inderdaad op verschillende manieren op de proef gesteld. In *7 Paintings* uit 1993 troffen de tentoonstellingbezoekers in de galerie niet de

aangekondigde schilderijen aan maar slechts foto's van de werken, evenals een bericht waarmee ze naar het kantoor van de galerie aan de overkant van de straat werden gestuurd voor meer informatie. Van daaruit werden de bezoekers, als zij nog niet hadden opgegeven, weer teruggestuurd naar het fotoatelier op de bovenverdieping van de galerie, waar de schilderijen als onderdeel van een installatie die ook fotoapparatuur bevatte, werden gepresenteerd. Penalva zegt hierover: "This set-up immediately divided the public into those who were curious to find out where the paintings were and how to get to them, and those who couldn't be bothered (geciteerd in Brett z.j. [2001], 217)." Als de recitatie van de *wake games* een vergelijkbare test was, dan was ik door de mand gevallen.

Vanuit het perspectief van mijn eigen falen kwam de installatie voor mij plotseling in een ander daglicht te staan. Het ambigue einde van de oefening van de turner aan de ringen leek ineens glashelder: hij is vast gevallen voordat zijn oefening was afgerond, dacht ik. Ook kreeg ik het idee dat de juryleden op de foto's, die hun scores toonden aan een onzichtbare performer, in feite mijn uitvoering van de installatie hadden beoordeeld. Net als Guy Brett besloep mij "the uncanny sensation that I am already writing myself into this work, into Penalva's narrative, into his game plan (ibid., 216)." Met het onder ogen moeten zien van mijn eigen falen was de kous echter niet af, want nu pas ontdekte ik dat ik het einde van het liefdesverhaal had gemist: als de recitatie van de *wake games* zich tot het verhaal van de echtgenote verhiel als een spiegeltekst, zoals de operaplot in de eerste brief, dan had zij misschien helemaal niet geduldig op haar echtgenoot gewacht. Misschien was haar geduld opgebraakt en was zij vroegtijdig uit de huwelijksboot gestapt. De video van het vuur dat langzaam uitdoofde, leek deze mogelijkheid te bevestigen.

Ik moet toegeven dat ik enigszins geobsedeerd raakte door deze kwestie. Ik nam zelfs in overweging om terug te keren naar Venetië zodat ik een betere uitvoering van *R.* zou kunnen leveren en de ontknoping van het verhaal meemaken. De drang tot herhaling die zich van mij meester maakte, werd nauwelijks beteugeld door het feit dat een terugkeer naar Venetië mij heel wat tijd, geld en moeite zou kosten. Maar dan begon ik me af te vragen wat mij in Venetië te wachten zou staan: zou het einde van het verhaal werkelijk worden onthuld aan een meer geduldige performer? Of was de val waar ik in dreigde te lopen juist mijn idee dat er een ontknoping moest zijn? Zoals ik bij het verlaten van de betreffende zaal had opgemerkt, was ik niet de enige ongeduldige bezoeker geweest. Het was zelfs tamelijk onwaarschijnlijk dat de gemiddelde Biënnalebezoeker de tijd zou nemen om de installatie inclusief alle teksten, beeld- en geluidsopnamen in haar geheel te ondergaan.<sup>26</sup>

Ik zag me voor een keuze geplaatst: kon ik mijn eigen falen accepteren als een mogelijkheid die deel uitmaakte van het spel dat hier werd gespeeld? "Losing the attention of the viewer is the end of the installation", stelt Ilya Kabakov in zijn lezingen over de 'totale' installatie (Kabakov 1995, 276). Maar is dit altijd het geval? In dezelfde tekst beweert Kabakov namelijk dat het optreden van

---

<sup>26</sup> João Penalva vertelde me dat men ongeveer anderhalf uur nodig zou hebben gehad om alle onderdelen van *R.* te bekijken (telefoongesprek met J. Penalva, 5 mei 2002). Aangezien de aandacht van kijkers of luisteraars over het algemeen na vijftien minuten sterk vermindert, stelde Penalva ook aandachtige bezoekers in serieuze mate op de proef.

verveling een structureel aspect is van de ervaring van een installatie. Hij relateert dit aan het overheersen van de algemene atmosfeer van de installatie ten opzicht van haar componenten (ibid., 312). Omdat deze atmosfeer, die de kleur van het thema van de installatie bepaalt, zich voortdurend aan de bezoeker opdringt, is deze minder geneigd om haar 'reis' door de installatie te ervaren als een avontuurlijke speurtocht die onverwachte gebeurtenissen belooft. Juist daarom is het volgens Kabakov belangrijk dat de dramatische structuur van de installatie dergelijke peripetieën bevat:

[D]espite the fact that a successful plot has been found, the total installation loses its acuteness if it doesn't have its own main point, without its own 'acuity' which absolutely should exist in any variation of an installation. We are talking about the building into its plot of some sort of particularly pointed and unexpected *event*. [...] During the viewer's movement around the installation such an event is the main culminating point of such a 'journey', and in this sense any installation represents a unique three-part shape or arch, where the beginning gradually leads to the main discovery, experience, and the last part of it exists already after the event has already taken place (ibid., 318).

Kon en mocht ik mijn falen als een dramatisch keerpunt zien, dat een volwaardige performance van het kunstwerk niet alleen niet in de weg zou staan maar er zelfs richting aan kon geven? Dit zou inhouden dat ik me moest neerleggen bij de ontoegankelijkheid van de vermeende *master version* van dit kunstwerk, van een interpretatie die alle elementen, details en mogelijke verbanden tot een geheel zou integreren. Ik zou mijn drang moeten opgeven om het 'geheim' van het kunstwerk te willen onthullen door gulzig elk brokje informatie dat het bevat op te slokken. In plaats daarvan zou ik de uitdaging van de installatie kunnen aannemen om een spel te spelen waarvan ik de regels nog niet helemaal kende. Mijn verdere interactie met *R.* zou dan kunnen lijken op de correspondentie van de gescheiden geliefden die elkaar brieven schrijven: een intense performance *in absentia*, uitgevoerd met behulp van herinnering en verbeelding.<sup>27</sup> Ik denk dat een dergelijke bemiddelde interactie tussen installatie en bezoeker mogelijk en zelfs noodzakelijk is: geen enkele installatie openbaart al haar mogelijkheden en 'geheimen' volledig in de korte duur van de receptie. De ervaring van een installatie heeft steeds een nasleep, waarin de verwerking van het ter plaatse beleefde plaatsvindt.

---

<sup>27</sup> Performance *in absentia* is een parafrase van "'Presence" in absentia. Experiencing Performance as Documentation', de titel van een artikel door Amelia Jones (Jones 1997). Jones betoogt hier dat kunstperformances ook door een onderzoeker die de performance niet 'live' heeft meegemaakt kunnen worden bestudeerd. Voor performances mag dit opgaan, voor installaties mijn inziens echter niet.



## Kunst van het falen

Misvattingen, vergissingen, ongerijmdheden en toevalligheden zijn belangrijke ingrediënten van Penalva's werk. In sommige werken stelt hij de bezoeker op de proef, onderwerpt haar belangstelling aan een test, zoals in het eerder genoemde *7 Paintings*, en 'straf' ongeduldige bezoekers door hun het beloofde kunstgenot of de ontknoping van het verhaal te onthouden. In *R.* worden het ongeduld en de onoplettendheid van de bezoeker echter ook een ontstekingsmechanisme voor het dramatische effect van de installatie. Juist door te falen word ik een performer die deel uitmaakt van het spel dat door mijn toedoen ontstaat.

Dat 'performance' en 'falen' een intieme band hebben, mag geen verbazing wekken. Elke performance kan mislukken, daarom gaan zelfs vele grote acteurs of zangers hun hele carrière lang gebukt onder ernstige plankenkoorts. Kunsthistoricus Henry Sayre ziet echter een nog fundamenteler verband tussen performance en falen: volgens hem wordt elke performance door het publiek – of in een wedstrijdsituatie door de jury – afgezet tegen een hypothetische ideale performance. Bij de uitvoering van bijvoorbeeld een muziekstuk wordt dit ideaal, deze theoretische standaard, zoals Sayre het uitdrukt, gevormd door een mengeling van uitvoeringsconventies, persoonlijke smaak en de (veronderstelde) intenties van de componist (Sayre 1995, 91). Bij een sportevenement, bijvoorbeeld een kunstschaatswedstrijd, wordt de theoretische standaard uitgedrukt door de score 10.00, die een foutloze en qua expressie en moeilijkheidsgraad boven alle andere (eerdere en concurrerende) performances uitblinkende prestatie symboliseert. De theoretische standaard functioneert dus enerzijds als een graadmeter voor de kwaliteit van individuele performances, anderzijds is hij het onbereikbare ideaal dat telkens weer om nieuwe, betere uitvoeringen vraagt. Vanuit dit perspectief *moet* elke performance tekortschieten: als een performance de theoretische standaard zou bereiken, zouden immers geen nieuwe, betere performances meer mogelijk zijn en zou het proces waarin de ene performance de volgende uitlokt tot stilstand komen. De eerste volledig geslaagde performance zou ook meteen de laatste zijn. Als we er vanuit gaan dat het aan de gang blijven van het proces van alternerende performances wenselijk is, dan wordt tekortschieten een imperatief.

Falen speelt inderdaad een belangrijke rol in de hedendaagse kunst en in het debat over performance/performativiteit dat zij entameert. Dit geldt in het bijzonder voor de performance- en installatiekunst: deze kunstvormen vragen om een 'aesthetica van het falen', die op dit moment nog in de kinderschoenen staat (vgl. Vanhoutte/De Graeve 2008). In het vierde deel van mijn boek, waar ik de concepten performance en performativiteit nader onder de loep neem, zal ik deze gedachte verder uitwerken. Nu beperk ik me tot de wijze waarop Penalva's installatie *R.* de productiviteit van de mislukking thematiseert.

Afgezien van de vele valstrikken die een onoplettende bezoeker fataal kunnen worden en afbreuk kunnen doen aan haar performance (vermoeiende tekstpassages, arbitraire correspondenties tussen beeld en tekst, ongebruikelijke talen of dialecten etc.) vinden we het motief van de mislukking

in *R.* ook terug op het narratieve vlak. Het speelt een rol in Wagners opera *Die Meistersinger von Nürnberg*, waarnaar in de installatie zo veelvuldig wordt verwezen dat men er niet aan voorbij kan gaan, ook al beklemtoont Penalva dat de installatie niet over Wagner gaat (telefoongesprek met J. Penalva, 5 mei 2002). De spanning tussen winnen en verliezen is een cruciaal motief van de opera. De jonge held Walther von Stolzing is het prototype van de vermetele buitenstaander die ondanks zijn geringe slagingskans het spel uiteindelijk naar zijn hand weet te zetten. Niet gehinderd door enige kennis van het ingewikkelde regelstelsel neemt hij deel aan de jaarlijkse liedcompetitie van het Neurembergse zangersgilde. Hierbij is niet artistieke ambitie maar zijn liefde voor Eva, die met de winnaar zal trouwen, zijn motivatie. Dankzij de hulp van zijn weldoener Hans Sachs, die het goed acht om het regelstelsel zelf eens aan een test te onderwerpen en die de jonge geliefden bovendien een warm hart toedraagt, verslaat Walther zijn pedante concurrent Sixtus Beckmesser (een personage waarvoor de formalistische criticus Eduard Hanslick model heeft gestaan) met een onconventionele maar bezielde bijdrage. De kans van de buitenstaander bestaat erin dat hij de eigen onvertrouwdheid met de door traditie bepaalde maar wel degelijk beweeglijke spelregels, evenals zijn divergerende motieven, op een zodanige wijze inzet dat deze handicap uiteindelijk in zijn voordeel werkt.

We zagen al dat de operaplot in de installatie functioneert als een spiegeltekst, die bepaalde verwachtingen wekt omtrent de afloop van het verhaal over het brieven schrijvende echtpaar. Maar spiegelt de operaplot niet ook de situatie waarin Penalva zich geplaatst zag toen hij de uitnodiging had aangenomen om zijn geboorteland te vertegenwoordigen op de Biënnale van Venetië? Tot op de dag van vandaag presenteert de Biënnale zich ook als een kunstwedstrijd waarbij verschillende prijzen (de zogenoemde Leoni d'Oro) in de wacht gesleept kunnen worden, onder andere voor de beste nationale bijdrage. Het mag duidelijk zijn dat ook deze kunstcompetitie geschreven en ongeschreven regels kent, waar de deelnemende kunstenaars zich *nolens volens* toe moeten verhouden. Zouden er veel deelnemers zijn die de romantische droom van een zegevaart à la Walther von Stolzing koesteren?

In Penalva's installatie krijgt de operaplot in ieder geval een ironische tegenhanger. In een van de vitrines die de Wagner-expositie herbergden – wederom gemakkelijk over het hoofd te zien voor een onoplettende bezoeker – waren teksten en foto's uitgesteld die het onluisterende verhaal vertelden van Portugals deelname aan het Eurovisie Songfestival in 1969. Het lied *Desfolhada portuguesa*, met een tekst van de populaire dichter Ary dos Santos en voorgedragen door zangeres Simone de Oliveira, was in Portugal een grote hit. De Portugezen hadden dan ook hooggespannen verwachtingen ten aanzien van het Songfestival maar werden bitter teleurgesteld: *Desfolhada portuguesa* eindigde op de op een na laatste plaats. Zoals Pedro Lapa, curator van de Portugese bijdrage aan de Biënnale in 2001, deze gebeurtenis becommentarieert: "Europe was on its way towards the rapid consumerism that provincial Portugal was unable to comprehend, investing disproportionately in quality for which the international jury neither was nor could be prepared (in Tent. cat. 2001a, 32)." Zou men deze analyse ook kunnen toepassen op de Biënnale van Venetië? Voor Penalva's installatie, die de onmogelijkheid om culturele identiteit te representeren aan de orde stelt, evenals de ironie dat iemand die deze

opdracht serieus neemt in de huidige geglobaliseerde spektakelcultuur door de mand valt, was in ieder geval geen Leone d'Oro weggelegd.

### **Performer en performance**

Ontluistering – dat is wat het verhaal over Simone de Oliveira's deelname aan het Eurovisie Songfestival voor alles suggereert. Ontluistering hangt nauw samen met teleurstelling, de emotie die naast verveling kenmerkend is voor een belevenisgeoriënteerde levensstijl. Ontluistering is een bijzonder geval van teleurstelling: een gebeurtenis of situatie die ik me als groots en verheven heb voorgesteld wordt ineens ontdaan van alle glans en glorie omdat de realiteit veel prozaïscher, nuchterder, gewoner is dan ik had verwacht. Dat Penalva's installatie mij confronteert met mijn eigen tekortkomingen als uitvoerder van de installatie, ervaar ik als ontluisterend en dit lijkt me geen toevallig maar een zorgvuldig geënceneerd effect te zijn. Dat ik mijn falen zo nadrukkelijk en pijnlijk ervaar, komt door de wijze waarop Penalva de ontmanteling van de esthetische illusie enceneert: als een dramatische gebeurtenis die door de bezoeker zelf mede wordt veroorzaakt.

In eerste instantie doet Penalva veel moeite om een esthetische illusie teweeg te brengen, onder andere door pakkende narratieve elementen (personages, handelingen, gebeurtenissen, plaatsen) op te nemen in zijn installaties. Deze elementen zijn veelal ontleend aan uiteenlopende bronnen uit de kunst, de literatuur, de geschiedenis en het dagelijkse leven. Dat ze op de keper beschouwd geen coherent verhaal vormen, doet geen afbreuk aan hun verleidelijkheid en geloofwaardigheid, in tegendeel. Penalva's personages, evenals de verhalen waarin zij optreden en handelen, zijn intertekstuele pastiches, losse collages uit elementen die de bezoeker vaak bekend voorkomen en die zij daarom onwillekeurig aan elkaar koppelt totdat een levensvatbaar geheel ontstaat. In dit proces van samenhang stichten, overbrugt de bezoeker moeiteloos en onwillekeurig breuken, negeert ongerijmdheden en vult lege plekken op met eigen ervaringen, herinneringen, wensen en fantasieën. Dat de personages die op deze wijze ontstaan vaak nogal zonderling en grillig zijn, dat hun levens iets weghebben van een absurde, voor een goed deel op toevalligheden berustende collage met zowel komische alsook tragische elementen (ik word hier onwillekeurig herinnerd aan personages van Vladimir Nabokov, in het bijzonder aan professor Pnin uit de gelijknamige roman) doet geen afbreuk aan hun levensechtheid. De actieve deelname van de bezoeker bij de totstandkoming van het verhaal maakt dat zij zich des te gemakkelijker overgeeft aan de esthetische illusie, hoe vreemd die ook mag zijn. Zoals Mark Gisbourne het uitdrukt: "The journey we share in the narrative as it unfolds has drawn us in, and, as a result, we believe we know what must now be the truth (Gisbourne z.j. [2001], 201)."

In Penalva's eerdere werk is de esthetische illusie soms nogal dwingend en lukt het alleen zeer oplettende bezoekers zich aan de schijn te ontworstelen. Neem bijvoorbeeld de installatie *Barry*

*Kovacks* uit 1995. Aanleiding voor dit werk was een tamelijk banaal fysiek gegeven: een stompe hoek in de tentoonstellingsruimte van galerie Pedro Oliveira in Porto. Uitgaand van deze eigenaardigheid van de locatie bedacht Penalva het personage van de Amerikaanse kunstenaar Barry Kovacks, maker van de hoeksculptuur *110° twice* uit 1971, een werk dat Penalva, zoals hij de bezoeker verzekert, bij een onderzoeksproject naar prototypen van hoeksculpturen had ontdekt in een kunsttijdschrift. Barry Kovacks is een postminimalist, die zijn artistieke carrière inmiddels aan de wilgen heeft gehangen en de gelukkige eigenaar is van een platenzaak. In de installatie krijgt hij een gezicht met behulp van gefingeerde recensies en een eveneens gefingeerd telefoongesprek met zijn bedenker, Penalva (Lapa z.j. [2001], 63, 74f). Barry Kovacks is zo levensecht dat de bezoeker hem onwillekeurig sympathiek of juist antipathiek vindt en zich een oordeel vormt over de kwaliteit van zijn artistieke werk. Toch is het personage in zekere zin slechts een ezelsbrug, die de bezoeker toegang geeft tot een tamelijk conceptueel werk waarin de vraag naar mogelijkheden, relevantie en betekenis van plaatsgebonden kunst in het licht van haar historische ontwikkeling wordt geplaatst.

In *Barry Kovacks* speelt Penalva zelf de rol van een onderzoeker; in *R.* is het eerder de bezoeker die genoopt wordt deze rol op zich te nemen. De personages die we in *R.* tegenkomen zijn veel minder uitgewerkt dan dat van Barry Kovacks. In feite blijven ze raadselachtig en appelleren juist hierdoor aan de nieuwsgierigheid en verbeelding van de bezoeker, die zich onwillekeurig als een detective gedraagt, verbanden legt, personages probeert te identificeren en op zoek gaat naar de sleutel tot een wat ongrijpbaar raadsel. Uiteindelijk wordt de illusie van een verhaal of geheim echter op meedogenloze wijze ontmanteld: de bewijslast bezwijkt onder de steeds groter wordende druk van ongerijmdheden totdat het fictieve en ongrijpbare karakter van de personages wordt onthuld. De bezoeker ervaart dit des te pijnlijker omdat zij persoonlijke ervaringen, fantasieën en wensen in de personages en hun verhaal heeft geïnvesteerd. Zoals Mark Gisbourne schrijft: “In the event the narrative leaves us in a bathetic state, affections are thwarted by a lack of substantial proof, and our anxious emotional investment is unable to find any material reality (Gisbourne z.j. [2001], 201).” De ontknoping, de oplossing van het raadsel blijft uit omdat dit verhaal of raadsel slechts mijn persoonlijke projectie blijkt te zijn.

Het detectivegedrag dat de bezoeker onwillekeurig vertoont, wordt door de installatie uitgelokt. De titel van de installatie, die op een groot spandoek op de gevel van het palazzo Vendramin dei Carmini prijkte, anticipeert al de waas van geheimzinnigheid die over het hele werk hangt. Wie of wat is *R.*? Verwijst die letter naar de overheersende kleur rood, naar de *repetition compulsion* die de onoplettende bezoeker overvalt zodra zij merkt dat haar van alles en nogwat is ontgaan of misschien toch naar de voornaam van de grootmeester van het theatrale *Gesamtkunstwerk*, Richard Wagner? Na wat speurwerk vind ik inderdaad een tekst waarin Wagner steevast wordt aangeduid met de eerste letter van zijn voornaam gevolgd door een punt: de dagboeken van zijn tweede echtgenote Cosima Wagner. Hier fungeert de kapitaal R. als substituut van een naam die zo voor de hand ligt dat het onnodig is om hem voluit te schrijven. Misschien evoceert de naam waarnaar de letter verwijst de

aanwezigheid van de persoon aan wie hij toebehoort ook zo zeer dat de schrijfster zich bezwaard voelt om over deze persoon te schrijven. De afkorting scheidt afstand, opent een ruimte waarin het schrijfproces zich kan voltrekken. Een andere mogelijkheid is dat de persoon naar wiens naam de letter verwijst niet het werkelijke of enige onderwerp van de tekst is. Dit geldt zeker voor Penalva's installatie, maar geldt het ook voor Cosima Wagners dagboeken?

Haar dagboeken bestrijken het tijdvak van 1869 tot 1883, het jaar waarin haar man na een echtelijke ruzie aan een hartaanval overleed op een rode pluche sofa in een Venetiaans palazzo dat ooit toebehoorde aan de familie Vendramin. Dit huiselijke drama speelde zich echter niet in palazzo Vendramin dei Carmini af, waar Penalva's installatie was gevestigd, maar in palazzo Loredan Vendramin Calergi (oftewel Ca' Vendramin Calergi), waar nu het Venetiaanse casino is gehuisvest.<sup>28</sup> Eenvoudige noties van plaatsgebondenheid interesseren Penalva naar eigen zeggen niet (telefoongesprek met J. Penalva, 5 mei 2002). De *site* waar zijn installatie zich toe verhoudt, is eerder de Venetiaanse Biennale als een cultureel instituut dan het negentiende-eeuwse Venetië als schouwplaats van tragische gebeurtenissen binnen de Europese *high culture*. Als de installatie niet over Richard Wagner gaat maar hij slechts een van de personages is, waarnaar verwijst dit personage dan? Allereerst legt dit personage een link tussen de negentiende-eeuwse spektakelcultuur waarin ook de Biennale is ontstaan en de hedendaagse spektakelcultuur waarin ze nu functioneert. Daarnaast vat ik de intense liefdesrelatie van Richard en Cosima Wagner op als voorbeeld van een gegeven dat zich niet zonder meer laat representeren omdat het zich tussen twee personen afspeelt en in wording begrepen is.

Cosima Wagners dagboeken zijn het fascinerende document van de verstrengeling van twee levens, het document van een gedeelde identiteit in wording. Wagner zelf heeft de dagboeken van zijn vrouw beschouwd als de legitieme voortzetting van de autobiografie waar hijzelf in 1864 aan was begonnen. Zijn vrouw werd de kroniekschrijver van hun gezamenlijke leven dat uiteraard in eerste instantie om zijn werk draaide. Zij was zich bewust van de moeilijkheid om als kroniekschrijver recht te doen aan een dergelijk project: "Is mijn *ik* niet steeds in de weg, belet het de exacte waarneming? Laat staan een beeld van het onbeschrijflijke?", vraagt zij zich af (Wagner 1976-77, vol. 1, 11, vertaling A.N.). De uitgevers van haar dagboeken interpreteren het onbeschrijflijke, waarvan zij vreest dat ze het niet precies, niet objectief genoeg kan weergeven, als zijnde Richard Wagner. Maar misschien bedoelde ze veeleer datgene wat zich tussen haar echtgenoot en haarzelf afspeelde, datgene wat zij gezamenlijk waren en meemaakten, hun gezamenlijke leven? Hij, zijn kunst en zichzelf moeten in haar beleving nauw met elkaar verstrengeld zijn geweest. Is het onbeschrijflijke dat door haar 'ik' dreigt te worden verhuld niet juist deze verstrengeling?

Een objectieve beschrijving te willen geven van iets waar jezelf deel van uitmaakt – of nog lastiger: dat deel uitmaakt van wie jezelf bent – is inderdaad een hachelijke aangelegenheid. Het feit

---

<sup>28</sup> Een snel overzicht over de geschiedenis van de belangrijkste Venetiaanse palazzi biedt de door architectuurhistoricus Jan-Christoph Röbler in het leven geroepen website [www.jc-r.net](http://www.jc-r.net).

dat je er deel van uitmaakt, lijkt enerzijds een voorwaarde te zijn voor deze taak. Anderzijds ontbreekt hierdoor de afstand en moet je voortdurend de dreiging het hoofd bieden om in louter subjectieve, louter persoonlijke trivialiteiten te vervallen. Dat geldt niet alleen voor de dagboekschrijvende echtgenote van een beroemd componist maar ook voor een kunstenaar die gevraagd wordt de culturele identiteit van zijn geboorteland te representeren op de Biënnale van Venetië. Het geldt ook voor de kunsthistoricus, de kunstkroniekschrijver, die zich door een installatie plotseling in de rol van performer geplaatst ziet en in haar beschouwing van het werk telkens weer zichzelf tegenkomt.

### **Dansant bewustzijn**

“How do we know the dancer from the dance?” Met deze vraag, die de beroemde slotregel vormt van William Butler Yeats’ gedicht ‘Among School Children’ (Yeats, 1991, 215-217), besluit ik mijn beschouwing van João Penalva’s installatie *R*. Het is een vraag die menige danser zich al eens zal hebben gesteld, misschien ook de ex-danser João Penalva. In zijn Venetiaanse installatie laat hij het personage van de briefschrijvende echtgenoot een gebeurtenis verhalen, die mij Yeats’ gedicht in herinnering roept.<sup>29</sup> Als schooljongen (dus ‘tussen schoolkinderen’) had het personage deelgenomen aan een literaire competitie, waarvoor bijdragen in drie literaire genres mochten worden ingediend. Door te winnen kon je niet alleen eer inleggen ten overstaan van de hele school maar ook indruk maken op de populaire dochter van het schoolhoofd. Het was deze anekdote die het personage de operaplot, waarin ook sprake is van een verstrengeling van de domeinen van kunst en liefde, deed aanhalen. Dat onze held de competitie won in alle drie disciplines behoeft geen betoog. Alleen merkte hij dat de gedachte aan een nadere kennismaking met de dochter van het schoolhoofd hem niet vrolijk stemde en zo ontvluchtte hij de schoolaula, waar de prijsuitreiking plaatsvond, en verborg zich in de schaduw van een kastanjeboom. “A three time winner, voluntarily under a chestnut tree”, zoals in de ondertiteling van de videoprojectie is te lezen.

Een kastanjeboom komt ook voor in Yeats’ gedicht en vormt hier de tegenhanger van de in beweging begrepen danser:

O chestnut tree, great rooted blossomer,  
Are you the leaf, the blossom or the bole?  
O body swayed to music, O brightening glance,  
How can we know the dancer from the dance?

---

<sup>29</sup> Ook eerdere strofen van het gedicht vertonen qua metaforiek overeenkomsten met Penalva’s installatie. Het dovende vuur, het verhalen vertellen en de eenheid van twee geliefden komen bijvoorbeeld terug in de tweede strofe: “I dream of a ledaean body, bent/ Above a sinking fire, a tale that she/ Told of a harsh reproof, or trivial event/ That changed some childish day to tragedy –/ Told, and it seemed that our two natures blent/ Into a sphere from youthful sympathy,/ Or else, to alter Plato’s parable,/ Into the yolk and white of the one shell (Yeats 1991, 216).

Het beeld van de boom, het beeld van de danser – hoe verhouden ze zich tot elkaar en tot het gedicht als geheel? Vormen de talrijke metaforen die het gedicht bevat een organische eenheid, zoals bladeren, bloesems en stam van een boom? En is deze eenheid van deel en geheel, van teken en referent, van intentie en ervaring de eigenlijke betekenis van het gedicht? Een dergelijke interpretatie impliceert dat de laatste regel wordt opgevat als een retorische vraag, waarvan het antwoord besloten ligt in het gedicht zelf: danser en dans zijn niet te scheiden maar vormen een organische eenheid, evenals de door de dichter bepaalde vorm van het gedicht en de ervaring die het oproept bij de lezer. In *Allegories of Reading* (1979) confronteert Paul de Man deze gangbare interpretatie met een andere, ‘diabolische’ leeswijze, die zich op de gebruikelijke interpretatie ent en de beloofde eenheid in twijfel trekt. De Man wijst erop dat men de vraag waarmee het gedicht eindigt ook letterlijk kan opvatten in plaats van retorsch. We moeten ons dan niet afvragen *of* we de danser kunnen onderscheiden van de dans maar *hoe*: “[H]ow can we possibly make the distinction that would shelter us from the error of identifying what cannot be identified (Man 1979, 11)?”<sup>30</sup>

De neiging om danser en dans met elkaar te identificeren, om de dans op te vatten als een rechtstreekse uiting van het gevoelsleven van de danser, is haast universeel. Volgens Susanne Langer komt dit omdat de dans zelf de illusie van een directe, onmiddellijke gevoelsexpressie wekt (Langer 1953, 174-187). Het voornaamste middel van de dans is volgens haar gesticulatie oftewel expressieve lichaamsbeweging en deze ervaren we als symptomatisch voor iemands gemoedsleven. Gesticulatie is op zichzelf echter nog geen dans. Van dans is pas sprake als gebaren worden ingezet als wat Langer ‘vrije symbolische vormen’ noemt, door middel waarvan ideeën of voorstellingen van emoties kunnen worden uitgedrukt (ibid., 175). Het spontane karakter van de dansbeweging is illusoir: dansbewegingen drukken niet uit wat de danser op dat moment voelt maar symboliseren denkbeeldige gevoelens. De ‘vitale kracht’ (*vital force*) die we ervaren als we naar een danser kijken, is dan ook niet de levensenergie van de danser zelf maar een virtuele kracht die de individualiteit van de danser overstijgt (ibid.). In de dans zijn de lichaamsbewegingen van de danser getransformeerd in symbolen van deze virtuele kracht. Als de danser zijn vak beheerst, ziet de toeschouwer dus niet de danser als persoon maar de dans. Kenmerkend voor de danservaring lijkt mij echter dat we dit onderscheid tussen danser en dans juist niet nadrukkelijk ervaren: in de ervaring van het publiek (en soms ook van de danser zelf) zijn danser en dans wel degelijk één, ook al is deze eenheid illusoir.

De performancekunst, waar ik in hoofdstuk 12 op terug zal komen, brengt mijns inziens een vergelijkbare illusie teweeg: ook hier meent het publiek getuige te zijn van een spontane, authentieke gevoelsexpressie van de performer en ook hier is deze ervaring naar mijn mening een illusie.

---

<sup>30</sup> Yeats’ dichtregel, evenals de genoemde interpretatie door Paul de Man, worden ook aangehaald door Maaïke Bleeker in haar studie over visualiteit in het theater (Bleeker 2008, 80f). Bleeker betoogt dat het verlangen naar de eenheid van teken en referent, van performer en performance, dat werkzaam is in de opvatting van de dichtregel als een retorische vraag, ook merkbaar is in de recente theaterpraktijk. In hoofdstuk 12.2 zal ik betogen dat hetzelfde verlangen ook de theorievorming over performancekunst domineert. In de conclusie van mijn boek zal ik beargumenteren dat het toeschouwerschap dat de installatiekunst kenmerkt de mogelijkheid biedt om dit verlangen *als* verlangen, dus als het streven naar iets dat onbereikbaar is, te herkennen.

Performer en performance zijn niet identiek, ook al vervaagt in onze ervaring van de performance het onderscheid tussen beide. Hoe zit het dan in de installatiekunst: wat is de relatie tussen de bezoeker en de installatie? Valt het kunstwerk samen met de performance van de individuele bezoeker? Mijns inziens is dit samenvallen, het idee dat wij bezoekers de installatie vervolmaken en dat zij ons persoonlijk aangaat, juist de illusie die de installatiekunst kenmerkt. Het participerend toeschouwerschap dat de installatiekunst kenmerkt, is geen feit dat zich zonder meer laat objectiveren, bewijzen en analyseren. Het is een effect dat zich manifesteert in de ervaring van een installatie. Dit effect wordt in de hand gewerkt door een kortsluiting, die er in de ervaring van een installatie plaatsvindt, tussen bewustzijnservaringen, zoals herinneringen en associaties, en zintuiglijke gewaarwordingen die betrekking hebben op de kwaliteiten van de ons omringende omgeving. De bezoeker overbrugt onwillekeurig de kloof tussen verschillende media, tussen narratieve elementen die eigenlijk los van elkaar staan, tussen het ‘materiaal’ dat ze in de installatie aantreft en de ‘bagage’ die zijzelf meebrengt. In die zin brengt de installatie de bezoeker in een bijzondere staat van bewustzijn.

Zowel kunstenaars als critici en kunsthistorici hebben deze bijzondere bewustzijnsstaat die de installatie teweegbrengt, vergeleken met dromen, dagdromen of doezelen (bijvoorbeeld Fer 2001; Bishop 2005, 14-37). Ilya Kabakov kiest als motto van zijn gebundelde lezingen over de ‘totale installatie’ een zin uit Anton Tsjechovs *De steppe*: “It seems, he sleeps ...”. In de zesde lezing, die gaat over het toeschouwerschap dat de ‘totale installatie’ teweegbrengt, omschrijft hij de bewustzijnsstaat van de installatiebezoeker als een slaap-waaktoestand, “as so happens when reading a book or listening to music in a concert hall when, on the one hand, your consciousness is partially located in the world created by the writer or the musician, but on the other hand the awareness of that place and those circumstances where this is happening is preserved. You are abiding in, as psychologists say, the world of semi-illusion, in which, as they say, you can day-dream while simultaneously preserving total control over yourself and over the circumstances in which you find yourself (Kabakov 1995, 280).” In deze bewustzijnsstaat voelt men volgens Kabakov het eigen leven in geconcentreerde vorm als een haast ondragelijke last en tegelijkertijd voelt men zich juist ook van die last bevrijd.

Ook Penalva noemt een dergelijke dromerige bewustzijnsstaat als een beoogd effect van zijn werk en brengt dit effect tevens in verband met bepaalde tijdrekkende componenten van zijn werk, die vergelijkbaar zijn met de opsomming van de *wake games*: langere opsommingen of recitaties brengen dit effect teweeg, evenals combinaties van teksten en (film)beelden die eigenlijk niets met elkaar te maken hebben. Zulke componenten maken dat de aandacht van de bezoeker gaat dwalen. Terwijl de bezoeker luistert en kijkt, gaat zij onwillekeurig aan andere dingen denken die misschien wel niets met de installatie te maken hebben. Penalva zegt hierover:

This is the area that interests me the most: this space, this open space created by time. When I say: “think of something else” I mean either something else that even in the most roundabout manner may be connected to either the narrative of 336 Rivers [een andere installatie van Penalva uit 1998, A.N.] ... or



allow for the spectator to drift off thinking about what to cook for dinner. Either one is a decision and I'm allowing a space for it. And here is where things get to the point that made me want to do it: I think of the situation in terms of a gift, yet I can anticipate that it can be perceived rather more like an unbearable torture, and a lot of people will get infuriated with me [...] There is also the possibility that this section will induce sleep – it's designed to allow for that too – and it would suit me fine if people doze off. They may even dream (geciteerd in Brett z.j. [2001], 216).

De bewustzijnsstaat die Kabakov en Penalva beschrijven associeer ik sterk met het choreografisch werk van Merce Cunningham, waarin ook sprake is van een combinatie van elementen (voornamelijk beweging en muziek) die los van elkaar geconcipieerd zijn en pas in een later stadium bij elkaar komen, soms op basis van toevalsprincipes. Kijkt men naar een dergelijke dansvoorstelling, dan geraakt men ook in een staat van dwalende aandacht, wat erg prettig kan zijn omdat dit de bewustzijnsstaat is waarin het 'gewaad' van mijn beleving begint te trillen en te dansen, waarin ik motieven terugvind die ik al bijna was vergeten, me verleden situaties en gewaarwordingen herinner die de schering en inslag vormen van mijn beleving. In deze 'dansante' bewustzijnsstaat verandert ook mijn beleving van de tijd: het is een opgerekte ervaring van tegenwoordigheid, verleden en toekomst vloeien in elkaar over en door elkaar heen, ik ben ontheven aan het jachtige doortikken van de klok, aan de hectische, genadeloze opeenvolging van momenten. In deze staat van verstrooide aandacht, waarin de bezoeker zich nergens in het bijzonder op richt, staat zij open voor een gebeurtenis die haar tot een performer van de installatie maakt.

## II TUSSEN BEELD EN THEATER

Nowadays, the representational codes are shattered to make room for a multiple space no longer based on painting (the 'picture') but rather on the theatre (the stage) (...).

– Barthes 1990, 55f –

## Inleiding

De installatiekunst wordt enerzijds tot de beeldende kunst gerekend, anderzijds wordt er over haar gesproken in termen die ontleend zijn aan de wereld van het theater. Kennelijk opent de installatiekunst een tussenruimte waarin elementen van deze twee artistieke disciplines en van de ervaringen die hen kenmerken, samenkomen. Hoe moeten we ons deze tussenruimte voorstellen? Wat zijn overeenkomsten tussen beeld, theater en installatie en wat zijn hun onderlinge verschillen? Om deze vragen te beantwoorden zal ik de installatie tegen het beeld en het theater afzetten. De spil van de vergelijking is de wijze waarop de beschouwer ten opzichte van het kunstwerk wordt gepositioneerd. Waar staan we ten opzichte van een beeld, toneelvoorstelling of installatie en welke gevolgen heeft onze respectievelijke positie voor onze ervaring van het betreffende kunstwerk?

Hoofdstuk 5 begint met een beschouwing over de beeldervaring aan de hand van een concreet voorbeeld. Deze exemplarische aanpak stelt mij in de gelegenheid om iets over de ervaring van beelden te kunnen zeggen zonder daarbij aanspraak te moeten maken op volledigheid en algemene geldigheid. Voor beelden geldt namelijk hetzelfde als voor installaties: ze vertonen grote onderlinge verschillen en bijgevolg zijn ook de ervaringen die ze teweegbrengen zeer uiteenlopend.<sup>31</sup> Het beeldbegrip is minstens zo complex, ingewikkeld en ambigu als het begrip installatie. Ook het beeldbegrip verwijst naar een veelvoud aan fenomenen die weliswaar familiegelekenissen vertonen maar niet tot een grootste gemeenschappelijke noemer te herleiden zijn (vgl. Mitchell 1986, 7-46). Desondanks kunnen we in het denken over beelden bepaalde leidmotieven onderscheiden. In het volgende hoofdstuk zal ik me op aspecten van de beeldervaring concentreren waarvoor de installatiekunst een tegenmodel biedt of die in de installatiekunst in veranderde vorm terugkomen.

Ondanks dat het beeldbegrip niet minder problematisch is dan dat van de installatie, heeft het eerste een veel langere geschiedenis dan het laatste. Dit geldt ook voor het denken over visualiteit, waarmee de beeldervaring over het algemeen wordt geassocieerd. Het is onmogelijk om in het kader van dit boek uitgebreid in te gaan op de geschiedenis van het denken over visualiteit. Toch zal ik dit in hoofdstuk 6 in beknopte vorm doen. Visualiteit speelt namelijk ook in de installatie-ervaring een rol, al is het kijken hier ingebed in een meer omvattende, synesthetische gewaarwordingswijze. Men zou dan ook kunnen zeggen dat de installatiekunst een kritiek impliceert op bepaalde motieven van het denken over visualiteit.

In hoofdstuk 7 zet ik de installatie af tegen het theater. Ondanks vele overeenkomsten zijn er namelijk ook belangrijke verschillen tussen deze twee kunstvormen. Bij een onkritische vergelijking, die door het dictum van de 'theatraliteit' van installaties en van 'de bezoeker als performer' in de hand wordt gewerkt, verliezen we deze verschillen gemakkelijk uit het oog. De wijze waarop de bezoeker

---

<sup>31</sup> Over de wijzen waarop we ons tot beelden verhouden zie bijvoorbeeld Mitchell 1995; Scholz 2000; Belting 2001 en 2007; Sachs-Hombach 2003 en 2005; Bal 2002, 56-95; Wiesing 2005; Vall 2008.

ten opzichte van een installatie wordt gepositioneerd is een van deze verschillen. Aan de overeenkomsten tussen theater en installatie tracht ik recht te doen door beide als subcategorieën van de hogere klasse van de enceneringen te beschouwen. Zoals in paragraaf 7.4 zal blijken, biedt het begrip van de encenering ook toegang tot het voornaamste effect dat installaties teweegbrengen: enceneringen produceren presentie en installaties laten bezoekers deze presentie ervaren in termen van hun eigen aanwezigheid hier en nu. Aan de hand van Jan Fabre's installatie *Sanguis Sum* laat ik vervolgens zien dat we deze aanwezigheid ook moeten opvatten in termen van lichamelijkeid: installaties enceneren de lichamelijkeid van de bezoeker.

## 5 Installatie versus beeld

Ongeacht het ‘theatrale’ voorkomen van de installatiekunst stelt Ilya Kabakov dat zij afstamt van de schilderkunst. Het schilderij is in Kabakovs ogen de moeder van de installatiekunst, het theater – naast architectuur, literatuur en tentoonstellingsdesign – slechts een tante of oom. Als een goede dochter heeft de installatiekunst, toen ze eenmaal volwassen was geworden, de band met haar moeder niet verbroken maar heeft ze de oude dame uitgenodigd om bij haar te komen inwonen (Kabakov 1995, 249). Als één van de vele elementen van een multimedia-installatie krijgen beelden dus nieuwe mogelijkheden en betekenissen zonder hierbij hun vertrouwde beeldende kwaliteiten geheel te verliezen. Wat dit voor kwaliteiten zijn, wil ik duidelijk maken aan de hand van de foto *Art Institute of Chicago II* van Thomas Struth. Dit is een uitgelezen vertrekpunt voor een vergelijking tussen de beeldervaring en de ervaring van een installatie omdat de foto de eerstgenoemde ervaring verbeeldt.

### 5.1 De beeldervaring verbeeld

*Art Institute of Chicago II* (1990, plaat 6) maakt deel uit van Struths bekende fotoserie over kunstwerken en bezoekers in musea (vgl. Struth/Belting 1998). De foto toont een zaal van het Art Institute of Chicago, waar bezoekers naar verschillende moderne schilderijen kijken. Het schilderij *Rue de Paris; temps de pluie* (1877) van de impressionist Gustave Caillebotte neemt op de foto een centrale plaats in. Twee vrouwen staan naar het schilderij te kijken. Een vrouw met een kinderwagen (of is het een rollator?), die haast volledig door haar lichaam wordt verborgen, bekijkt het doek vanaf enige afstand. Een andere vrouw staat zo dicht bij het schilderij als de gedragsregels voor museumbezoekers toelaten. Hoe dicht dat is, wordt precies aangegeven door een koord dat voor het schilderij is gespannen.

De situatie is typerend voor hoe er in een bepaald type museum naar kunst, en in het bijzonder naar schilderijen, wordt gekeken. In een wit gesausde tentoonstellingsruimte staan de bezoekers tegenover de schilderijen, die naast elkaar aan de muur hangen. Elk schilderij staat op zichzelf, verwijzingen naar de culturele context waarin het is ontstaan, ontbreken. Zo kunnen de bezoekers hun aandacht volledig richten op de formele, visueel waarneembare eigenschappen van het individuele beeld. De enige contextuele inbedding wordt gevormd door de naburige schilderijen, die samen een bepaalde periode, stroming, school of stijl vertegenwoordigen. Ook hierbij staan formele aspecten voorop. Struths foto wijst het Art Institute of Chicago uit als een *white cube* (O’Doherty 1999). In dit type museum worden artefacten gepresenteerd als nagenoeg contextloze, tijd- en plaatsloze, autonome en in wezen zelfreferentiële esthetische objecten. De kunstvorm die het model is geweest voor deze kunstopvatting is het moderne schilderij.

Een kenmerkend aspect van de beeldervaring die Struths foto verbeeldt, is de scheiding tussen de reële ruimte waarin de museumbezoeker zich lijfelijk bevindt en de beeldruimte, de fictieve ruimte die het schilderij voorstelt. De scheiding tussen deze twee domeinen wordt extra benadrukt door de opvallende gouden lijsten en de koorden die voor de schilderijen zijn gespannen. Op de foto komen deze demarcaties duidelijk naar voren. De foto suggereert echter juist ook de mogelijkheid van een grensovertreding tussen het reële en het picturale domein. De foto wekt deze suggestie door een aantal kunstgrepen van de fotograaf. Ten eerste zijn er opvallende formele overeenkomsten tussen de foto en Caillebotte's schilderij. Zo zijn de kleuren van het schilderij en van de foto tamelijk vergelijkbaar: ietwat koele rode, bruine tot bijna zwarte en grijsblauwe tinten. Vergelijkbare tinten zien we ook op de achtergrond, zowel in de schilderijen alsook in de kleding van de bezoekers. Lichte nuanceverschillen, zoals de warmere rood- en bruintinten van het schilderij rechts, onderstrepen op subtiële wijze de sterke kleurovereenkomst tussen de beeldelementen die de middengroep vormen, te weten Caillebotte's schilderij en de twee vrouwen. Andere overeenkomsten zijn de scherpe silhouetten en de bevroren aandoende bewegingen van de op Caillebotte's schilderij afgebeelde figuren, evenals van de twee vrouwen op de foto die naar dit schilderij kijken. In beide gevallen is er sprake van een sterk contrast tussen de relatief donkere figuren en een zeer lichte achtergrond: de lichte muren van de *white cube*, respectievelijk de heilige atmosfeer en spiegeling van het licht op de regennatte straten van het negentiende-eeuwse Parijs.

De indruk van bevroren bewegingen is een effect dat kenmerkend is voor statische beeldmedia en in het bijzonder voor de fotografie. Statische beeldmedia kunnen beweging alleen suggereren door vervaagde contouren of door houdingen die door de kijker als momenten in een bewegingsafloop worden opgevat. Omdat het menselijk oog niet in staat is om bewegingen vanaf een bepaalde snelheid visueel te ontleden, hebben schilders al in de negentiende eeuw de fotografie als hulpmiddel gebruikt om verschillende stadia van een bewegingsafloop correct te kunnen weergeven.<sup>32</sup> De hedendaagse fotografie kent sluitertijden van slechts een fractie van een seconde en bevriest zodoende ook de snelste beweging met gemak tot een plaatje. De bevroren houdingen van de twee vrouwen op Struths foto zijn echter geen onwillekeurig fotografisch effect maar het gevolg van het aandachtig kijken naar het schilderij. Beelden hebben de macht om de kijker roerloos stil te doen staan: ze bevriezen niet alleen de wereld die ze voorstellen maar ook de kijker tot een plaatje.

Dit medusa-effect van het beeld wordt door Struths foto op verschillende wijzen verbeeld. Ten eerste is er de keuze voor Caillebotte's schilderij *Rue de Paris; temps de pluie* als centraal motief. Die keuze lijkt mij significant, evenals de beeldopbouw van de foto. Hoewel Caillebotte in vergelijking

---

<sup>32</sup> Of Caillebotte bij het schilderen gebruik maakte van foto's is niet zeker. Sommige van zijn schilderijen vertonen perspectivische effecten die aan het gebruik van een groothoeklens doen denken. Hetzelfde effect kan echter ook met een camera obscura of camera lucida zijn verkregen (Varnedoe 1987, 44). Peter Galassi vermoedt dat Caillebotte soms foto's gebruikte om perspectivische effecten te bestuderen maar heeft hier slechts indirect bewijs voor, zoals de overeenkomst van het formaat van voortekeningen voor Caillebotte's schilderijen met in die tijd gebruikelijke fotoformaten (Galassi in Varnedoe 1987, 27-40).

met zijn collegae-impressionisten vaak als een tweederangs schilder wordt beschouwd, komt juist ook in zijn werk de impressionistische preoccupatie met de act van het kijken en met het zorgvuldig construeren van een picturaal equivalent van het visuele veld duidelijk naar voren. In het geval van *Rue de Paris; temps de pluie* resulteert dit in een intrigerende voorstelling van het post-haussmanniaanse Parijs als een visuele encenering, die de flaneur zich al wandelend visueel toe-eigent en hierbij onwillekeurig zelf getransformeerd wordt in een element van het visuele spektakel. De dubbele rol van de flaneur, als subject en object van de blik, wordt exemplarisch belichaamd door het stel rechts op de voorgrond van het schilderij: beiden kijken nadrukkelijk naar iets dat zich ergens aan de overkant van de boulevard, buiten de linker beeldrand bevindt. Daarbij lopen ze vrijwel recht af op de door de perspectivische opbouw van het schilderij geïmpliceerde positie van de reële kijker. Hun lichamen en gezichten worden rechtstreeks geoffreerd aan mijn blik.

Opvallend is nu dat het door Struth gekozen camerastandpunt en daarmee de plaats van de kijker die de foto impliceert, vrijwel exact overeenkomt met de door het schilderij geïmpliceerde plaats van de kijker. Zodoende komen de negentiende-eeuwse Rue de Paris en de zaal van het Art Institute of Chicago, gefotografeerd op een dag in 1990, exact in elkaars verlengde te liggen. De kijker ervaart hierdoor geen breuk maar juist een continuïteit tussen de twee voorgestelde ruimten en tijdstippen en – als ik me voorstel dat Struths foto in een vergelijkbare museale ruimte gepresenteerd wordt als het schilderij in het Art Institute of Chicago – mogelijkerwijs ook de reële ruimte en tijd waarin degene die de foto bekijkt zich bevindt. Door de standplaats die vooral de vrouw met de kinderwagen inneemt, past zij in het perspectivische schema van het schilderij. Hierdoor lijkt het alsof zij op het punt staat om de negentiende-eeuwse Parijse straatscène binnen te wandelen – op de voet gevolgd door degene die de foto bekijkt, mits ook zij het perspectivisch juiste standpunt kiest.<sup>33</sup>

Struths foto wijst ons op een bijzonder genot dat de beeldervaring verschaft: het genot van het binnentreden in een fictieve, zuiver visuele ruimte. Om in dit genot te kunnen komen, moet de kijker echter een tol betalen: ze moet tijdelijk afstand doen van het complexe samenspel van de zintuigen dat zich in ons alledaagse bestaan voortdurend en voor een goed deel onopgemerkt voltrekt. De grens tussen de virtuele beeldruimte en de reële ruimte kan de kijker alleen overschrijden als zij een en al oog is, zich helemaal overgeeft aan het visuele regime waaraan het schilderij zijn virtuele kracht dankt. De foto bevat een beeldelement dat deze tol die de beeldervaring eist, lijkt te markeren, namelijk het koord dat voor Caillebotte's schilderij is gespannen. Ik heb dit koord al genoemd als een beeldelement

---

<sup>33</sup> Dat Struth met behulp van verschillende beeldstrategieën een continuïteit tussen beeldruimte en reële ruimte creëert, is ook opgemerkt door Hans Belting, die schrijft: "The red check dress of the young mother who has paused in front of Caillebotte's Parisian street scene, as if she was hesitating to go out into the painted rain with her child's push-chair, complements the clothing colours in the painting to such a degree that one no longer knows what is inside the painting and what is in front of it. Struth is using different means to continue his game with the bouderies of art." En verder: "Moreover, this game occupies two types of space by unexpectedly including the space before the painting into the space within the painting. The woman with the check dress in Chicago seems to be walking into Caillebotte's painting. While the Parisians with the umbrella are coming out of it towards her. We feel like rubbing our eyes when the space in front of the painting transforms itself into a picture that is not separated from the painting (Struth/Belting 1998, 12f).

dat de scheiding tussen beeldruimte en reële ruimte benadrukt. Een intrigerend detail is dat de lichte curve die het koord in de ruimte beschrijft gedeeltelijk samenvalt met een lijn in het ruitenpatroon van de jurk die de vrouw links op de foto draagt. Hierdoor lijkt het alsof de grens tussen de beeldruimte en de ruimte waarin de vrouw zich lijfelijk bevindt, opgeheven wordt op het punt waar de markering van die grens haar lichaam kruist.

Het koord markeert dus niet alleen de scheiding tussen de beeldruimte en de reële ruimte maar ook de mogelijkheid van een grensovertreding die alleen in de beeldervaring gegeven is, evenals de tol die daarvoor moet worden betaald. Wat in eerste instantie een onbelangrijk en haast toevallig beeldelement leek te zijn, functioneert dus als een complex en zelfs enigszins dubbelzinnig teken dat – eenmaal opgemerkt – terugslaat op de hele voorstelling. Dit brengt me op een volgend aspect van de beeldervaring dat ik aan de orde wil stellen: de wisselwerking tussen wat er in een beeld aantoonbaar gegeven is en wat de kijker meent te zien.

## 5.2 Wisselwerking tussen beeld en kijker

Beelden die we als intrigerend ervaren, bevatten vaak een of meer beeldelementen die maken dat wij ons persoonlijk door het beeld voelen aangesproken. Roland Barthes heeft voor zulke beeldelementen het begrip *punctum* geïntroduceerd en afgezet tegen wat hij het *studium* noemt (Barthes 1981, 43-59). Onder het *studium* verstaat hij zowel thematische alsook formele aspecten van een foto die zorgen dat de kijker de foto interessant vindt en hem begrijpt op basis van haar vertrouwdheid met bepaalde culturele codes. Zo kan ik Struths foto opvatten en waarderen als een voorbeeld van de zakelijke, typologische, urbane fotografie die in de jaren negentig van de twintigste eeuw een hoge vlucht heeft genomen. Het *studium* zorgt dat ik de foto onder een categorie, een stroming of stijl kan rangschikken. Mijn vertrouwdheid met de codes die deze categorie kenmerken, maakt dat ik de foto als een coherent en eenduidig geheel kan ervaren, zonder verstorende ongerijmdheden en contrasten.

Het *punctum* is echter juist de manifestatie van zulke ongerijmdheden. Vaak is het een detail, waar de kijker in eerste instantie weinig aandacht aan besteedt totdat het haar ineens treft als een pijl of bliksemschicht. In tegenstelling tot het *studium* komt het *punctum* niet door een grondige analyse van de foto aan het licht. Het ‘steekt’ de niets vermoedende kijker ineens in het oog. Soms merken we het *punctum* zelfs pas retrospectief op, als we ons een foto die ons heeft geraakt in herinnering roepen. Eenmaal door het *punctum* geraakt, zien wij de foto echter in een heel ander licht. Het verstorende is hierbij dat deze nieuwe kijk op de foto niet noodzakelijkerwijs van een gefundeerd inzicht, goede smaak of een verheven moraal getuigt. Vaak zijn het triviale details – Barthes noemt onder meer een opvallend laag gedragen ceintuur, de vorm van iemands vingernagels en een halsketting die hem aan zijn oude tante doet denken – die maken dat we ons door een foto voelen aangesproken. Dit gevoel



laat zich soms amper onder woorden brengen en het kan de visie op de foto die op het niveau van het *studium* is verkregen, doorkruisen.

Een dergelijke ‘carnavaleske’ werking heeft het koord op Struths foto niet, maar het introduceert wel degelijk een ander, geheimzinnig element in de verder zo zakelijke foto. Doordat het koord – toevallig? – samenvalt met het patroon op de jurk van de vrouw verbindt het twee ruimten, twee ontologische niveaus in metonymische zin met elkaar. Inderdaad karakteriseert Barthes de wijze waarop het *punctum* een expansie van zowel de voorstelling alsook de mediale mogelijkheden van de foto teweegbrengt expliciet als metonymisch en herleidt dit tot het loutere feit van de aanwezigheid van de fotograaf op de plaats waar de foto is genomen.<sup>34</sup> Het *punctum* is volgens Barthes steeds een element dat zich als niet of slechts gedeeltelijk geïntendeerd voordoet aan de kijker. Inderdaad kan men zich afvragen of het samenvallen van koord en jurkpatroon toevallig is of een door de fotograaf zorgvuldig geënceneerd effect. Het werkelijkheidsgetrouwe karakter van de gefotografeerde scène wijst op de eerste, de werkwijze van Struth en andere zakelijke fotografen uit de jaren negentig op de tweede mogelijkheid (Boersma/Chevier 1990; Sommer 2002). De kracht van het *punctum* is juist dat het zo lastig is om tussen deze twee mogelijkheden te kiezen. Het betreffende beeldelement is enerzijds te opvallend om als volstrekt toevallig te worden beschouwd, maar lijkt anderzijds te vreemd, terloops en onbelangrijk om als door de fotograaf volledig geïntendeerd te kunnen worden opgevat. Deze dubbelzinnigheid maakt dat de kijker het *punctum* ervaart als iets dat zichzelf aan de foto toevoegt, hoewel het anderzijds toch onloochenbaar gegeven is. “[I]t is what I add to the photograph and *what is nonetheless already there* (Barthes 1981, 55, originele cursivering).”

De ervaring dat er een geheimzinnige wisselwerking plaatsvindt tussen beeld en kijker, tussen wat feitelijk gegeven is en wat de kijker onwillekeurig aan het beeld toevoegt, is geen recente ontdekking. Een reflectie op deze ervaring vinden we al in het concept van het ‘vruchtbare ogenblik’ dat Gotthold Ephraim Lessing heeft ontwikkeld in zijn *Laokoon* (1766, zie Lessing 1962). Lessing postuleert hier een fundamenteel onderscheid tussen kunstvormen die zich in de ruimte manifesteren en kunstvormen die zich in de tijd manifesteren. Alle beeldende kunstvormen (schilderkunst, grafiek, sculptuur, architectuur) behoren tot de eerste soort; poëzie, literatuur, theater en muziek behoren tot de tweede. De tijdkunsten kennen een bepaald tijdsverloop waarin het publiek zich moet schikken. Door hun temporele aard zijn ze vooral geschikt voor de uitbeelding van een dramatische handeling, die immers een opeenvolging van gebeurtenissen in de tijd is. De elementen waar een beeldend kunstwerk uit is opgebouwd, zijn echter in ruimtelijke zin naast elkaar gerangschikt. Ze worden simultaan en in hun onderlinge samenhang waargenomen en als een eenheid ervaren. De tijdmodus van het beeldend

---

<sup>34</sup> Zijn voorbeeld is hier een foto van André Kertész waarop een blinde vioolspeler, die door een jongetje wordt geleid, te zien is. Het *punctum* in de foto is voor Barthes de niet-geasfalteerde, openliggende straat waar de twee figuren overheen lopen. Deze wekt bij hem fysieke herinneringen aan zijn eigen tochten door het ruige, armoedige Oost-Europa (Barthes 1981, 45, 49).

kunstwerk is daarom het ogenblik: de beschouwer wordt het beeldend kunstwerk in zijn hele complexiteit gewaar in een enkele oogopslag.<sup>35</sup>

Houdt dit in dat een beeldend kunstwerk helemaal geen dramatisch gegeven kan verbeelden? Volgens Lessing kan dat wel, mits het langs indirecte weg gebeurt. Omdat een beeldend kunstenaar geen opeenvolging van gebeurtenissen, respectievelijk verschillende stadia van affecten, kan weergeven maar slechts een enkel ogenblik, is de keuze voor het juiste ogenblik van levendig belang. Als het beste, ‘vruchtbare’ ogenblik beschouwt Lessing niet de climax van een affect of handeling maar een moment dat ruimte laat voor de verbeelding (Lessing 1962, 35). De kunstenaar moet een moment uit de handeling kiezen dat de kijker prikkelt om zich het hele emotionele spectrum van de handeling voor te stellen, echter zonder hierbij de activiteit van onze verbeelding als zodanig te ervaren. De bedoeling is dat we datgene wat we ons door het beeld geprikkeld voorstellen, in het beeld zelf menen te zien.

Het indirect verbeelden van een dramatisch proces heeft gevolgen voor de temporaliteit van de beeldervaring. Lessing beschrijft deze in eerste instantie als ogenblikkelijk, zonder een noemenswaardige duur. Zijn concept van het vruchtbare ogenblik leidt echter tot de conclusie dat de beeldervaring niet tijdloos is maar haar eigen specifieke temporaliteit heeft: één goed gekozen ogenblik kan niet alleen een oneindige hoeveelheid indrukken bemiddelen maar kan bovendien de voorstelling van een dramatisch proces, dat zich in de tijd voltrekt, evoceren.

### 5.3 De installatie-ervaring en haar intentionele object

Wat zijn nu verschillen en overeenkomsten tussen de ervaring van een installatie en de beeldervaring, zoals ik die hiervoor heb beschreven? Een eerste opvallende verschil is dat de bezoeker zich in het geval van de installatiekunst middenin het kunstwerk bevindt in plaats van er tegenover. Dit ogenschijnlijk triviale gegeven heeft een aantal belangrijke consequenties. Zo maakt de immanente positie van de bezoeker dat deze de installatie niet gauw als tijd- en plaatsloos zal ervaren, zoals een schilderij in een museum van het type *white cube*. De meeste installaties zijn plaats- en tijdgebonden: ze verhouden zich nadrukkelijk tot de plaats waar ze zich bevinden en tot de tijd waarin ze zich op die

---

<sup>35</sup> Volgens Lessing is het onderwerp dat de beeldende kunst bij voorkeur moet uitbeelden de schoonheid van het menselijk lichaam. (Dat de mens als een lichamelijke wezen het voornaamste onderwerp is van de beeldende kunst is een opvatting die ook in hedendaagse beeldantropologische benaderingen centraal staat, zie Belting 2001.) Om zich van deze taak te kwijten, moet de beeldende kunst excessen van het menselijk gevoelsleven in een getemperde vorm weergeven. Extreme affecten en emoties zijn niet mooi om te zien, ze ontsieren het menselijk lichaam en gelaat. In het dagelijkse leven of in een toneelvoorstelling is een dergelijke aanblik nog te verdragen omdat hij vluchtig is. In een beeldend kunstwerk zou de aanblik van een extreme emotie echter kunstmatig worden verlengd en daardoor een tegennatuurlijk aanzien krijgen. Voor de kijker is dit onprettig, te meer omdat de indruk door de kunstmatig opgerekte duur almaar zwakker wordt totdat de hele voorstelling uiteindelijk alleen nog maar afschuw wekt. Lessing stelt dan ook dat alles wat veranderlijk en voorbijgaand van aard is geen geschikt onderwerp is voor een beeldend kunstwerk.

plaats bevinden. Penalva's installatie *R.* is hiervan een voorbeeld: door haar thematiek, door haar exuberante vormtaal en ook door de claim die de installatie legt op de tijd van de bezoeker, verhoudt ze zich nadrukkelijk tot de Biënnale van Venetië als een instituut waarin humanistische idealen, een door westerse kunstopvattingen gedomineerde cultuurpolitiek, spektakelcultuur en *big business* samen komen.

Maar ook als een installatie niet expliciet plaatsgebonden is, ervaart de bezoeker haar steeds als een specifieke plaats, namelijk de plaats waar zijzelf zich op dat moment lijfelijk bevindt. De immanente positie van de bezoeker in de installatie maakt de scheiding tussen twee in ontologische zin verschillende domeinen van meet af aan arbitrair. In de literatuur over installatiekunst wordt in dit opzicht vaak gesproken over de *lifelike-ness*, de schijnbare levensechtheid van de situatie die een installatie creëert (zie bijvoorbeeld Rosenthal 2003, 27). Dat de meeste auteurs deze kwaliteit van de installatie-ervaring weliswaar opmerken maar er geen bevredigende verklaring voor kunnen geven, is niet verbazingwekkend: de mogelijkheidsvoorwaarden van de ervaring van *lifelike-ness* zijn nogal complex en lastig te analyseren. De vergelijking met de beeldervaring kan hier uitkomst bieden.

Als een kenmerk van de beeldervaring noemde ik hiervoor het medusa-effect van beelden: het beeld doet zich voor als een bevroren voorstelling, een plaatje dat zich als een eenheid of coherent geheel aan de blik van de eveneens stilstaande kijker aanbiedt. Een installatie echter – en dat geldt *a fortiori* voor een omvangrijke multimedia-installatie zoals *R.* – ervaren we als een onoverzichtelijk en complex geheel waar we pas gaandeweg samenhang in bespeuren. ‘Gaandeweg’ kan men hier heel letterlijk opvatten: de receptie van een installatie is een proces dat door een dynamische bezoeker voltrokken wordt en zowel in de ruimte alsook in de tijd plaatsvindt. Omdat de bezoeker een dynamische ‘positie’ inneemt ten opzichte van de installatie, komt het idee dat zij de installatie in één oogopslag zou kunnen ervaren niet gauw op. Een visie op het geheel ontstaat geleidelijk aan, naarmate de bezoeker meer en meer details opmerkt en verbanden tussen de afzonderlijke elementen van de installatie legt. De ervaring van een installatie lijkt meer op het werken aan een weefgetouw: naarmate het werk vordert, tekent het patroon van de stof zich steeds duidelijker af. Anders – of in ieder geval nadrukkelijker – dan in het geval van het beeld ervaren we de samenhang van de voorstelling hier als iets dat we zelf tot stand moeten brengen.

Toch kent de ervaring van een installatie naar mijn idee een equivalent van die eerste globale indruk die we ons in één oogopslag verschaffen van een beeld. Het object van deze eerste, globale ervaring is wat ik met Ilya Kabakov de atmosfeer van de installatie wil noemen. Ilya Kabakov introduceert deze term om de bijzondere manier aan te duiden waarop mensen in zijn geboorteland Rusland hun omgeving ervaren:

In our country each place has its own clearly defined face, its own image, and all of them are equally aggressive. The combination of darkness and illumination, the proportion of the walls and windows, the quality of the materials and their condition, the peculiar paint on the walls, ceiling and floor, the neglect

and appearance of small details, often almost unnoticeable – all this creates the special atmosphere of that specific place, a different atmosphere each time. And the very same objects which in the West live independently: tables, chairs, etc., in our country become merely accessories of the general atmosphere, are engulfed by it, they play a role assigned by this atmosphere, serving merely as insignificant parts of a mysterious, but powerful and persuasive “whole” (Kabakov 1995, 244).

Ik vraag me af of de atmosferische ervaring van de leefomgeving in Rusland inderdaad een grotere rol speelt dan in de westerse wereld. Het lijkt mij dat ook westerlingen hun omgeving op een vergelijkbare wijze gewaarworden. Misschien zit het verschil eerder in het karakter van de atmosferische uitstraling van de betreffende omgevingen.<sup>36</sup> Hoe dat ook mag zijn, het concept van de atmosfeer lijkt mij in ieder geval een belangrijk instrument om de wijze waarop installaties de bezoeker aanspreken en bij het werk betrekken beter te begrijpen.

Een atmosfeer is dus het samengaan van alle kwaliteiten die we op een bepaalde plaats of in een specifieke omgeving aantreffen. In tegenstelling tot de primair visuele beeldervaring is de gewaarwording van een atmosfeer synesthetisch van aard: alle – of ten minste meerdere – zintuigen werken in deze gewaarwording samen. In hoofdstuk 10 zal ik de atmosferische gewaarwording nader onder de loep nemen. Hier wil ik deze gewaarwording vooral afzetten tegen de ervaring van een beeld omdat deze twee gewaarwordingswijzen iets vertellen over de aard van hun primaire objecten.

Wat is het eigenlijke object van de beeldervaring respectievelijk van de ervaring van een installatie? Lessings concept van het vruchtbare ogenblik deed al het vermoeden rijzen dat het eigenlijke object van de beeldervaring niet samenvalt met wat in materiële dan wel formele zin gegeven is. De beeldervaring lijkt eerder betrekking te hebben op een door de verbeelding van de kijker verrijkte en aangevulde voorstelling. Ook Barthes' concept van het *punctum* doet vermoeden dat het object van de beeldervaring iets is wat de kijker zelf toevoegt aan een beeld terwijl het, zoals Barthes het uitdrukt, niettemin al aanwezig is.

Een verklaring voor de paradox van het wel en toch ook weer niet gegeven beeld of beeldelement biedt de fenomenologische beeldopvatting van Edmund Husserl. In Husserls beeldopvatting staat het begrip van het beeldobject (*Bildobjekt*) als het eigenlijke object van de beeldervaring centraal (vgl. Wiesing 2005, 30f). Husserl onderscheidt dit beeldobject enerzijds van de materiële beelddrager (*Bildträger*) en anderzijds van het reële object of beeldonderwerp (*Bildsujet*) waarnaar het beeldobject verwijst. De kijker ervaart het beeldobject als iets dat zichtbaar aanwezig is; desondanks is het beeldobject geen objectief aantoonbaar gegeven. Het is een fenomeen, een

---

<sup>36</sup> Volgens Kabakov stolt de atmosfeer in Rusland tot een object. In het Westen wordt ze echter overschaduwed door de nadrukkelijke aanwezigheid van afzonderlijke objecten, die hier veel meer een eigen individualiteit hebben. De door Pine en Gilmore beschreven marketingstrategieën, die zich op de beleving van de klant richten, benadrukken naar mijn idee echter meer de algemene atmosfeer dan de individualiteit van een product. Het product ontleent zijn *image* aan de sfeer die eromheen wordt gecreëerd en niet andersom.

immaterieel, intentioneel object dat in het bewustzijn van de kijker ontstaat.<sup>37</sup> De zintuiglijke gewaarwording van de beelddrager is de aanleiding voor het verschijnen van het beeldobject maar valt er niet mee samen.

Het beeldobject is dus een imaginaire entiteit die we echter – en dat lijkt paradoxaal – zien. Wel is zijn zichtbaarheid van een bijzondere aard: ze wordt niet ondersteund door of is niet ingebed in andere zintuiglijke gewaarwordingen. Het beeldobject is louter zichtbaar maar niet tastbaar of hoorbaar, laat staan te ruiken of te proeven. Ook kunnen we zijn gewicht niet voelen. Het beeldobject is niet aan de wetten van de fysica onderworpen omdat het niet in fysieke zin bestaat, zoals de beelddrager.<sup>38</sup> In dit opzicht verschilt het beeldobject ook fundamenteel van het beeldonderwerp waarnaar het verwijst: de zichtbare kwaliteiten van het beeldonderwerp hangen met een substantialiteit samen die ook door andere zintuigen waargenomen kan worden. Een glanzende, satijnen stof voelt bijvoorbeeld zacht aan als ik hem aanraak. Voor de geschilderde voorstelling van een satijnen stof geldt dit niet. Hier ontmoeten we de visuele kwaliteit van de satijnen stof als iets dat op zichzelf staat. Dit neemt overigens niet weg dat door de associatie van een beeldobject met een beeldonderwerp andere zintuiglijke gewaarwordingen geëvoceerd kunnen worden. Het is voorstelbaar dat iemand die naar een zeventiende-eeuws stilleven kijkt de geur van bloemen en overrijp fruit meent te ruiken. Deze geursensatie is echter secundair en bovendien strikt subjectief. De geur die de kijker meent waar te nemen, is geen kwaliteit van het beeldobject zelf. Omdat het beeldobject louter zichtbaar is, is ook de eenheid die het vertoont louter zichtbaar: ze is schijn. De lichaamsdelen van geschilderde mensfiguren zijn niet door gewrichten, spieren, pezen en bloedvaten met elkaar verbonden. De organische eenheid die het geschilderde lichaam vormt, is kunstmatig, ze is zuiver visueel oftewel schijnbaar (ibid., 32).

Wat heeft dit allemaal te maken met de wijze waarop we installaties ervaren? Gesteld dat ook de ervaring van een installatie betrekking heeft op een intentioneel, immaterieel object – een equivalent van het fenomenologische beeldobject – dat door de tastbare, materiële componenten van de installatie wordt geëvoceerd in het bewustzijn van de bezoeker: wat zou dan de aard van dit intentionele object kunnen zijn? In mijn beschouwing van Penalva's installatie *R*. heb ik laten zien dat dit intentionele object een situatie is, die een gebeurtenis of een reeks gebeurtenissen suggereert zonder deze echter te tonen. Omdat de bezoeker zich lijfelijk in deze situatie bevindt, ervaart zij deze uitgestelde gebeurtenis(en) als iets dat op haarzelf betrekking heeft of zou kunnen hebben. In die zin ervaart zij de situatie waarin zij terecht is gekomen ook als een speelruimte om te handelen. Men zou dus kunnen zeggen: het intentionele object van de installatie is een situatie die een uitgestelde

---

<sup>37</sup> Een heldere uitleg van de begrippen intentionaliteit en intentioneel object geeft Martin Stokhof in *Taal en betekenis. Een inleiding in de taal filosofie*, hfd. 9 (Stokhof 2000, 201-222).

<sup>38</sup> Overigens is het wel zo dat het beeldobject, dat op zichzelf niet veroudert, verdwijnt zodra de beelddrager door ouderdom vergaat en van plaats verandert zodra de beelddrager van plaats verandert. Waar in de ruimte we het beeldobject precies zien, is echter lastig aan te geven. Als een portret van de muur valt, twijfelen we over waar we de afgebeelde persoon nu zien: op de grond of op haar gewone plek aan de muur? Sommige hedendaagse kunstenaars spelen met de arbitraire ruimtelijke situering van het beeldobject door schilderijen of sculpturen van hun gewone plek in een museum te verwijderen en hun afwezigheid te markeren.

handeling suggereert. Waar ben ik, wat gebeurt hier en wat kan of moet ik doen? Dit zijn de centrale vragen die de bezoeker zich stelt zodra zij een installatie binnenkomt. Omdat de installatie-ervaring betrekking heeft op een uitgestelde, mogelijke handeling kan men zeggen dat deze ervaring fundamenteel dramatisch van aard is. Het woord 'dramatisch' heeft verschillende betekenissen, die hier allemaal van toepassing zijn: 'opzienbarend' of 'overdreven' en daarmee 'artificieel', 'aangrijpend', 'verhalend' en daarmee 'op het theater lijkend'. Men zou dus ook kunnen zeggen: het object van de installatie-ervaring is een uitgesteld dramatisch proces. De uiteenlopende materiële en mediale componenten van de installatie verhouden zich tot dit dramatisch proces als een encenering: ze vormen de voorwaarden voor het verschijnen of zich voltrekken van dit proces.

Het is inmiddels duidelijk dat we dit uitgestelde dramatische proces niet zuiver visueel ervaren maar synesthetisch. De eerder genoemde atmosfeer van de installatie is de meest fundamentele en globale wijze waarop het aan ons verschijnt. De zijswijze van het intentionele object van de installatie-ervaring is eerder 'synestheticiteit' dan visualiteit. In dit opzicht vertoont het intentionele object van de installatie-ervaring een meer omvattende en potentieel gelaagde overeenkomst met zijn onderwerp dan het beeldobject met het beeldonderwerp. In het laatste geval berust de overeenkomst op een veronderstelde visuele gelijkenis. Het intentionele object van een installatie kan echter ook op allerlei andere manieren overeenkomsten met zijn onderwerp vertonen. De aard van die overeenkomsten nader te bepalen, is niet gemakkelijk omdat het intentionele object van de installatie-ervaring veel ongrijpbarder is dan het beeldobject. Een proces kunnen we niet bevatten zoals we een beeld kunnen bevatten; we kunnen het alleen voltrekken en zijn effecten ondergaan.

Dit voltrekken en ondergaan is naar mijn idee waar men op doelt als men het toeschouwerschap dat de installatiekunst typeert, omschrijft als een performance. Deze performance is de intentionele act die het dramatisch proces doet verschijnen dat het intentionele object van de installatie-ervaring is. In deel 4 van dit boek zal ik uitgebreider op deze performance ingaan. De encenering, die de voorwaarde vormt van deze performance, komt aan de orde in hoofdstuk 7. Allereest wil ik echter nog iets dieper ingaan op de visuele ervaring, de zintuiglijke ervaring die in de kunstgeschiedenis en in feite in de hele westerse cultuur vanouds op de voorgrond heeft gestaan. Waarom is dit zo en wat stelt de synesthetische ervaring, die de installatiekunst naar voren brengt, daar tegenover?

## 6 Het nobelste zintuig

### 6.1 Visualiteit, schoonheid, kennis

Waarom de visuele ervaring al eeuwenlang een geprivilegieerde rol speelt, is een uiterst complexe kwestie die ik hier niet uitputtend kan behandelen.<sup>39</sup> Ik beperk me tot het in kaart brengen van enkele connotaties die in de loop van de lange en gecompliceerde geschiedenis van het denken over visualiteit aan het gezichtsvermogen zijn toegeschreven. Zoals ook bij de beeldervaring vertrek ik hierbij vanuit een voorbeeld, in dit geval een citaat van de achttiende-eeuwse dichter en denker Johann Gottfried Herder. In zijn *Plastik* vindt men de volgende passage:

Schoonheid heeft haar naam van schouwen, van schijn en ze wordt ook het gemakkelijkst gekend en gewaardeerd door het schouwen, door de schone schijn. Niets is sneller, helderder, stralender dan de zonnestraal en ons oog op zijn vleugels: een uiterlijke en uitgestrekte wereld openbaart zich aan hem in een oogopslag. En aangezien deze wereld niet vluchtig is als een klank, maar blijvend en ons als het ware uitnodigt tot beschouwing, aangezien de fijne zonnestraal [de wereld] zo mooi gekleurd en zo duidelijk laat zien, is het een wonder dat de leer van onze ziel het liefst aan dit zintuig namen ontleent? Haar kennen is zien, wat haar het meest behaagt, is schoonheid (Herder 1778, 10f, vertaling A.N.).

Herder snijdt hier twee punten aan die steeds terugkomen in bespiegelingen over visualiteit: het verband tussen het visuele en het schone en het verband tussen visualiteit en kennis. Hoe diep deze – overigens op hun beurt nauw met elkaar verweven – associaties geworteld zijn in de westerse cultuur, blijkt uit de talrijke visuele metaforen waarvan we ons dagelijks bedienen. Om slechts een paar voorbeelden uit de Nederlandse taal te geven: we proberen een overzicht te krijgen, prijzen iemands heldere geest, willen een lichtend voorbeeld zijn, worden getroffen door oogverblindende schoonheid, hebben iets duidelijk voor ogen of zien het juist nog niet helder. Evenals Herders verwijzing naar het zonlicht doen deze uitdrukkingen vermoeden dat het licht de emulgator is die visualiteit en schoonheid, respectievelijk visualiteit en waarheid, met elkaar verbindt.

Licht en zichtbaarheid als metaforen voor waarheid en inzicht vormen een leidmotief in de westerse cultuur. (Overigens is het licht ook in vele andere culturen een metafoor voor het goddelijke en daarmee voor het goede en ware.) Het schoolvoorbeeld is hier uiteraard de platoonse traditie. In de *Timaeus* prijst Plato het gezichtsvermogens als het grootste geschenk van de goden aan de mensheid en rekent hij het als enige zintuiglijke vermogen tot de faculteiten van de ziel en het intellect.

---

<sup>39</sup> De literatuur over visualiteit is zeer omvangrijk. Ik noem slechts drie publicaties, die een aanzet geven voor een omvattende kritische geschiedenis van het denken over visualiteit: Martin Jay's *Downcast Eyes* (Jay 1993), *Vision in context* onder redactie van Martin Jay en Teresa Brennan (Brennan/Jay 1996) en *Kritik des Sehens* onder redactie van Ralf Konersmann (Konersmann 1997a). De geïnteresseerde lezer vindt meer literatuurverwijzingen in deze publicaties.

Waarheid manifesteert zich volgens Plato in de ideeën, volmaakte en immobiele vormen die met het geestesoog worden gekend. Hier blijkt al wat zowel Martin Jay alsook Ralf Konersmann betogen: de houding ten opzichte van visualiteit in de westerse cultuur is van meet af aan ambivalent. Het primaat van het visuele wordt steeds begeleid door tegenargumenten, die de verabsolutering van het gezichtsvermogen nuanceren, reduceren of regelrecht tegenspreken (Jay 1993; Konersmann 1997b). Plato zelf stelt kennis weliswaar voor als een zaak van visualiteit maar wantrouwt de zintuiglijke waarneming, die slechts schaduwbeelden van de eigenlijke kennisobjecten, de ideeën, oplevert. Ware kennis is voor Plato een zaak van innerlijk schouwen, van het doordringen tot het wezen van de zaak in kwestie door filosofische contemplatie of in een socratisch gesprek, maar niet van zintuiglijke waarneming.<sup>40</sup>

De associatie van visualiteit en inzicht heeft ook te maken met een ander punt dat Herder noemt, namelijk de relatieve stabiliteit van de ervaring die het visuele zintuig mogelijk maakt. Aan onze ogen verschijnt de wereld als een in de ruimte uitgestrekte veelheid van objecten. De aard van deze objecten en ook de wijze waarop ze in de ruimte en dus ten opzichte van elkaar zijn gecoördineerd ervaren we als redelijk stabiel. De aanblik die ik voor me heb als ik uit mijn werkkamerraam kijk, is altijd min of meer dezelfde, ook al dragen de bomen soms wel en soms geen bladeren, lopen er soms veel en soms weinig mensen op straat. De auditieve indruk die ik van dezelfde omgeving heb, verandert echter met het uur van de dag, met de tijd van het jaar en met de weersomstandigheden. Ook verandert de geluidsindruk die ik van mijn woonomgeving heb sterker dan de visuele indruk met mijn eigen stemming: als ik moe of gespannen ben, irriteren de autogeluiden mij, als ik uitgerust en ontspannen ben, ervaar ik ze juist als geruststellend.

## 6.2 De wereld als beeld

De wijze waarop de gezichtszin de wereld aan ons presenteert, is steeds weer in verband gebracht met wat wij ‘beelden’ noemen: het oog geeft de wereld in één oogopslag als een in de ruimte uitgestrekte en geordende veelheid van objecten aan een gedistantieerde en ‘interesselose’ kijker. Dit beeldende vermogen van de gezichtszin benadrukt ook Hans Jonas in *Der Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne* (1954, ik citeer de herdruk Jonas 1997). In deze korte tekst worden de

---

<sup>40</sup> Overigens bieden de andere zintuigen volgens Plato geen alternatieven voor een andere, meer veelbelovende weg naar de waarheid. Andere denkrichtingen daarentegen favoriseren wel andere zintuigen. Tegenover de opvatting van kennis als het schouwen van volmaakte vormen staat al in de klassieke oudheid de retorische traditie van de sofisten, waarin het gesproken woord en daarmee het gehoor centraal staat. Omdat het overtuigen van de luisteraar hierbij het voornaamste doel is, heeft de retorica zich echter niet als een weg naar waarheid kunnen profileren. Een denkrichting waarin het luisteren, als element van een dialogisch gesprek, wel degelijk model staat voor het zoeken naar de waarheid is de hermeneutiek, en dan met name in haar twintigste-eeuwse gedaante. De Hebreeuwse traditie, evenals twintigste-eeuwse denkrichtingen zoals het Franse differentiedenken, leggen een duidelijke voorkeur voor het geschreven woord aan de dag.



hiervoor genoemde, veel voorkomende aannamen ten aanzien van de gezichtszin helder en in hun onderlinge verband uiteengezet. Voor een beknopte kennismaking met deze aannamen is hij daarom zeer geschikt.

Jonas' karakterisering van de gezichtszin als het meest nobele zintuig – een karakterisering die we ook al tegenkomen bij Descartes (vgl. Bleeker 2008, 2) – wekt de indruk dat hij een hiërarchie van de zintuigen veronderstelt, die bij nader inzien op een biologisch fundament blijkt te rusten. Inderdaad is het gezichtsvermogen bij tweevoeters zoals de mens sterker ontwikkeld dan bij viervoeters, al wordt het gezichtsvermogen van de mens nog overtroffen door dat van vogels, in het bijzonder roofvogels. Het gezichtsvermogen is bovendien het zintuig dat bij de mens als laatste volledig tot ontwikkeling komt. Baby's kunnen vlak na de geboorte nog nauwelijks zien. De tast- en de reukzin worden vanuit biologisch gezichtspunt geassocieerd met eenvoudigere diersoorten en met vroege (zelfs prenatale) ontwikkelingsstadia van het kind. Stelt men zich de genealogie van de zintuigen voor als een evolutionair proces waarin een steeds hogere mate van differentiatie, verfijning en abstractie wordt bereikt, dan lijkt het gezichtsvermogen bovenaan te staan (vgl. Jay 1993, 5f).<sup>41</sup> Jonas' betoog gaat echter verder dan dergelijke biologische argumenten. De kapstok van zijn uiteenzetting vormen drie kenmerken van het beeldende vermogen van onze gezichtszin, die ik samen met hun voornaamste effecten kort wil bespreken: simultaneïteit van de voorstelling, dynamische neutralisering en distantie.<sup>42</sup>

Het is al herhaaldelijk gezegd: het gezichtsvermogen toont een veelheid van data simultaan en in de ruimte gecoördineerd en dan wel in één oogopslag. Hierbij vergeleken, nemen andere zintuiglijke waarnemingen meer tijd in beslag en leveren toch vluchtigere indrukken op. Terwijl ik me in één oogopslag een globale indruk kan verschaffen van een schilderij (voordat ik mijn oog rustig

---

<sup>41</sup> Recentelijk komt er meer aandacht voor de enigszins verwaarloosde zintuiglijke vermogens van de tast en de reuk. Richard Axel en Linda Buck ontvingen in 2004 de Nobelprijs voor hun onderzoek naar het geurcentrum in de hersenen en voor hun ontdekking van menselijke genen die het onderscheiden van geuren mogelijk maken (zie <http://nobelprize.org/medicine/laureates/2004/index.html>). Hun onderzoek vormt de basis voor studies naar de functies van de reuk bij tussenmenselijke interacties, vooral bij seksuele aantrekkingskracht, en het terugroepen van herinneringen. Uit dit soort onderzoek blijkt dat de reukzin ook bij de mens een belangrijkere rol speelt dan tot nu toe werd gedacht.

<sup>42</sup> Opvallend is dat Jonas het visuele veld min of meer gelijkstelt aan een picturale voorstelling. Volgens W.J.T. Mitchell is dit een weliswaar problematische maar veel voorkomende aanname, die op onze neiging berust om de verschillen tussen uiteenlopende soorten beelden te negeren (Mitchell 1986, 37ff). Wat deze soorten beelden betreft, onderscheidt Mitchell a) grafische beelden (schilderijen, tekeningen, sculpturen etc.), b) perceptuele beelden (alles wat tot het visuele domein behoort), c) optische beelden (bijvoorbeeld spiegelingen en projecties), d) mentale beelden (ideeën, fantasievoorstellingen, dromen, herinneringen) en e) verbale beelden (metaforen, beschrijvingen). Al deze beelden zijn verschillend van aard maar vertonen wel familiegelekenissen, vandaar dat we geneigd zijn om ze met elkaar te vergelijken of zelfs met elkaar te identificeren. Mitchell maakt ook gewag van de neiging om dat wat ik met Husserl beelddrager, beeldobject en beeldonderwerp heb genoemd als een ondeelbare eenheid te beschouwen. Een gangbare opvatting is ook dat beelden op basis van een visuele gelijkenis naar hun onderwerp verwijzen. Deze opvatting wordt vaak in verband gebracht met C.S. Peirce's begrip iconiciteit, dat echter genuanceerder blijkt te zijn. Een icoon is volgens Peirce een teken dat zijn vermogen om naar een object (in Husserls terminologie: onderwerp) te verwijzen ook dan behoudt als dit object niet bestaat. De gelijkenis wordt dus door de beschouwer verondersteld maar hoeft geen empirisch feit te zijn. Zoals Mieke Bal het uitdrukt: een icoon is een teken dat in staat is om niet-bestaande objecten te evoceren omdat het de ontvanger ertoe uitnodigt zich een object voor te stellen dat op het teken lijkt (Bal 1998, 76).

over de voorstelling heen laat gaan om stil te staan bij details), ontvouwt een muziekstuk zich in de tijd. Ik kan het alleen ervaren als ik me schik in zijn duur. En hoe zit het met de tastzin? Een blinde die al tastend een sculptuur verkent, zal meer tijd nodig hebben om zich een voorstelling van het geheel te vormen dan een ziende.<sup>43</sup> Bovendien blijft dit door middel van de tast verkregen geheel een mentale representatie: het is geen zintuiglijk gegeven werkelijkheid maar een synthetische prestatie van het bewustzijn, dat een temporele opeenvolging van zintuiglijke indrukken tot een eenheid samenvoegt. Gehoor en tastzin presenteren geen ‘zijn’ maar ‘worden’. Vandaar dat vertogen die meer waarde hechten aan stabiele, onveranderlijke essenties dan aan efemere verschijningen een duidelijke voorkeur aan de dag leggen voor het gezichtsvermogen.

Het oog toont ons de wereld als een beeld dat de kijker uitnodigt om het rustig te beschouwen, te meer omdat dit beeld geen onmiddellijke actie van de kijker vereist. Hiermee zijn we bij het tweede kenmerk van het gezichtsvermogen en zijn beeldende prestatie aangekomen: de neutralisering van de causaliteit van de zintuiglijke prikkeling. Als ik iets zie, is er nog geen sprake van een werkelijke interactie tussen mij en het object dat ik waarneem. Ik heb het opgemerkt, maar verder is er niets gebeurd wat mijn situatie of de situatie van het waargenomen object zou doen veranderen. Het object en ik laten elkaar (voorlopig) voor wat we zijn (Jonas 1997, 261). Bij de tastzin is dit anders: zodra ik iets aanraak, heb ik er lichamelijk contact mee en is er sprake van een interactie. Bij het horen is er weliswaar geen onmiddellijk lichamelijk contact tussen mij en het ding dat het geluid voortbrengt. Jonas vat geluiden echter op als indicatoren van gebeurtenissen: een ding of levend wezen dat geluid maakt, geeft hiermee aan dat er een wijziging plaatsvindt in zijn toestand en deze gebeurtenis impliceert, sterker dan een visuele gewaarwording, dat ook ik door deze gebeurtenis getroffen wordt of zou kunnen worden.

Geluiden hebben volgens Jonas primair een waarschuwingfunctie, daarom kunnen we ons er niet gemakkelijk aan onttrekken. We kunnen ervoor kiezen om onze ogen te sluiten of onze blik af te wenden, maar ons gehoor verkeert in een voortdurende staat van paraatheid. Een huilende baby, de blaffende hond van de bureu, vliegtuiglawaai etc. kunnen ons tot wanhoop drijven. Geluiden raken ons onmiddellijk, beelden daarentegen bieden ons meer ruimte om te overwegen of we willen handelen en zo ja, hoe. Jonas concludeert hieruit dat we in de visuele ervaring vrijer zijn dan in andere gewaarwordingen en associeert dit met de mogelijkheid om ons objectief op te stellen ten aanzien van het waargenomen object, om het louter theoretisch te beschouwen (ibid., 263f). Objectiviteit heeft echter haar prijs: het gezichtsvermogen is weliswaar het meest vrije, meest objectieve of theoretische maar ook het minst realistische zintuig. Als ik me wil vergewissen dat een object dat ik in de verte zie werkelijk bestaat, moet ik dichterbij komen. Het ultieme bewijs voor zijn realiteit heb ik pas als ik het object aanraak.

---

<sup>43</sup> Blindheid als metafoer van een meer diepgaande, waarachtige ervaringswijze, die tegenover de oppervlakkigheid van de visuele waarneming wordt gezet, is een haast even constant motief binnen de westerse cultuur als de lichtmetafoer, men denke bijvoorbeeld aan de blinde Homerus en aan het personage van de blinde ziener in talrijke mythen en verhalen. Vgl. vermeldingen bij het trefwoord *blindness* in de index van Jay 1993.

Het derde en laatste kenmerk van het gezichtsvermogen dat Jonas onderscheidt, vormt in feite een voorwaarde voor de twee eerder genoemde kenmerken. De simultaneïteit van wat visueel tegenwoordig is, evenals de neutralisering van elk causaal verband tussen kijker en bekeken object, veronderstellen beide een zekere afstand. Het oog is het zintuig dat de grootste afstand weet te overbruggen tussen de waarnemende en de waargenomen wereld. Sterker nog: om iets te kunnen bekijken moet ik zelfs een zekere afstand tot het bekeken object in acht nemen, anders stort het visuele veld in. Het zoeken van de juiste standplaats is een onlosmakelijk aspect van de visuele ervaring en dit geldt *a fortiori* voor de beeldervaring: wie met zijn neus bovenop een schilderij zit, zal eerder de beelddrager waarnemen dan het beeldobject.<sup>44</sup> De gezichtszin overbrugt dus niet alleen de afstand tussen mij en de waargenomen wereld maar houdt deze afstand ook in stand. Hierdoor kan ik de ruimte tussen mij en het door mij waargenomen object ook in temporele zin ervaren als een speelruimte waarin ik (nog) niet hoeft te handelen.

Aan het eind van zijn uiteenzetting vat Jonas nog eens samen hoe het komt dat visualiteit en kennis in de loop der eeuwen steeds weer met elkaar werden geassocieerd: de simultaneïteit van de visuele voorstelling levert ons het idee op van een stabiele presentie, van een contrast tussen verandering en wat onveranderlijk is en daarmee tussen tijd en eeuwigheid. De neutralisering van het causale verband tussen het object dat ik zie en mijzelf stelt ons in staat om onderscheid te maken tussen vorm en stof, tussen essentie en existentie en daarmee tussen theorie en praktijk. De distantie tussen kijker en bekeken, ten slotte, opent een spatio-temporele speelruimte tussen beide en levert ons daarmee de voorstelling op van oneindigheid. Geen wonder, dus, dat de geest, zoals Jonas het uitdrukt, de richting volgde die het zien hem aanwees (ibid., 271).

### 6.3 Zien en voelen

In Jonas' beschouwing over het gezichtsvermogen en zijn kentheoretische connotaties wordt de visuele ervaring voorgesteld als een afstandelijke ervaring, die in vergelijking met de andere zintuigen de mogelijkheid van een interesseloos beschouwende oftewel theoretische attitude ten opzichte van de ons omringende wereld biedt. Tien jaar na het verschijnen van *Der Adel des Sehens* beschrijft Maurice Merleau-Ponty de kijkervaring in *Oog en Geest* op een andere manier, namelijk als een daadwerkelijke ontmoeting van de kijker met een "textuur van het Zijn" waarin ook zichzelf is ingebed (Merleau-Ponty 1996). Hoewel ook Merleau-Ponty het zien als een 'hebben op afstand' beschouwt, heeft de kijkervaring die hij in een door deze ervaring bewogen, metaforische taal evoceert geen objectief, naar

---

<sup>44</sup> De geschiedenis van de moderne kunst kent talrijke voorbeelden van kunstwerken die nadrukkelijk met dit zoeken naar de juiste afstand spelen, zoals de extreem dunne sculpturen van Alberto Giacometti en de grootschalige abstracte schilderijen van Barnett Newman. Over de wijze waarop de laatste de kijker tot een plaatsbepaling nopen, zie Renée van de Valls *Een subliem gevoel van plaats. Een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman* (1994).

het rationele neigend karakter. Het zien dat Merleau-Ponty beschrijft, is een duizelingwekkende, extatische ervaring, die zich in haar oorspronkelijke complexiteit aan een interesseloze, zuiver begripsmatige analyse onttrekt (ibid., 28f). Deze alternatieve opvatting van de kijkervaring omzeilt het risico dat in de opvatting van het kijken als een afstandelijk beschouwende activiteit schuilt: het verwijderd raken van de materiële realiteit van de ons omringende wereld. Met het oog op dit risico benadrukt ook Jonas dat het gezichtsvermogen in sterke mate afhankelijk is van de andere, ‘lagere’ zintuiglijke vermogens, zoals een vorst afhankelijk is van zijn onderdanen.

Dit brengt me weer terug bij Herder, die in de eerder aangehaalde passage uit zijn *Plastik* de deugden van het oog prijst. Wie zich verder in deze tekst verdiept, komt er echter achter dat deze lofzang op het zien in feite de opmaat is voor een kritiek op de oculaire tendensen binnen de verlichting. Wie het visuele verabsoluteert, sluit volgens Herder de ogen voor zijn schaduwzijden en ook voor de wijze waarop het visuele steeds verstrengeld is met andere zintuiglijke gewaarwordingen. Zuiver visuele waarneming is volgens Herder weliswaar snel en blijvend maar ook oppervlakkig. Alleen als ze kan steunen op gewaarwordingen die door middel van de tastzin zijn gemaakt, krijgt de visuele ervaring diepte en betekenis. Voor Herder zijn visuele indrukken vergelijkbaar met dromen, die – hoe mooi ze ook mogen zijn – voorbijgaan aan de realiteit van de gevoelde materiële wereld. Waarheid worden we volgens Herder gewaar door te voelen; het oog wijst de hand alleen de weg.<sup>45</sup> Het voelende gewaarworden dat Herder in zijn *Plastik* postuleert, illustreert hij met de intrigerende beschrijving van een antieke torso. Wat hij hier beschrijft, is echter geen tasten maar een visuele ervaring die op een via de tastzin verkregen, lijfelijke vertrouwdheid met de materiële wereld steunt (vgl. Zwijnenberg 2005). Waarachtige gewaarwording berust dus op een primaat van de tast, die steeds aanwezig is in andere zintuiglijke gewaarwordingen, zo ook in het zien.

Hoe zit het nu met de wijze waarop we installaties gewaarworden? Is dit een afstandelijk naar objectiviteit neigend zien zoals Jonas het beschrijft? Is het de duizelingwekkende visuele ervaring van een toebehoren aan de “textuur van het Zijn” die Merleau-Ponty evoceert? Of is het een visueel aftasten zoals Herder dat beschrijft? Dit alles kan deel uitmaken van de ervaring van een installatie maar ik acht geen van deze visuele ervaringen typerend voor de wijze waarop we installaties primair gewaarworden. De gewaarwording van een installatie is een primair synesthetische ervaring, waarin de verschillende zintuigen – zien, horen, voelen, ruiken en vooral ook proprioceptieve gewaarwordingen, die betrekking hebben op de positie van mijn lichaam in de ruimte – elkaar aanvullen maar ook tegen kunnen spreken. Een dergelijke synesthetische ervaring heeft niet het afstandelijke, naar objectiviteit neigende karakter dat Jonas toeschrijft aan de visuele ervaring. Het object van een synesthetische ervaring betreft mij, het gaat mij aan, het doet mij iets. Een dergelijk ervaringsobject laat zich niet objectief beschrijven en evenmin fotografisch vastleggen. Het vraagt om

---

<sup>45</sup> “Im Gesicht ist Traum, im Gefühl ist Wahrheit.” (Herder 1778, 9). En verder: “Das Auge ist nur Wegweiser, nur die Vernunft der Hand; die Hand allein gibt Formen, Begriffe deßen, was sie bedeuten, was in ihnen wohnet (Herder 1778, 39).”

een andere benaderingswijze, die recht doet aan de complexe, geheimzinnige betrekking tussen hem en mij.

### 7.1 Installatie versus theater

Hoewel installaties over het algemeen tot de beeldende kunst worden gerekend, hebben ze weinig met beelden gemeen. Tegenover de tweedimensionaliteit van het beeld (of de driedimensionaliteit van de sculptuur) en zijn relatieve autonomie ten opzichte van zijn omgeving staat de plaats- en tijdgebonden aard van de installatie. Waar de beeldervaring primair een visuele ervaring is, doen installaties een beroep op meerdere of alle zintuigen, al dan niet tegelijk. Haar spatio-temporele en multimediale aard, die in een eerder synesthetische dan visuele ervaring resulteert, evenals het ambigue karakter van kunstmatigheid en *life-likeness*, heeft de installatiekunst gemeenschappelijk met het theater. Ook mijn stelling dat het intentionele object van de installatie-ervaring een uitgesteld dramatisch proces is, lijkt de verwantschap tussen installatie en theater te bevestigen.

De vergelijking tussen installatiekunst en theater loopt echter op een aantal punten spaak. Dit zijn ten eerste de over het algemeen voor het theater als constitutief beschouwde copresentie van spelers en toeschouwers en het gebruik van spraak, gebaren, mimiek en beweging als voornaamste expressiemiddelen. Wil men de vergelijking tussen installatie en theater koste wat kost handhaven, dan zou men de copresentie van spelers en toeschouwers kunnen vervangen door de copresentie van installatiebezoekers, die enerzijds zelf als performers optreden en anderzijds de performance van andere bezoekers observeren. Er zijn inderdaad installaties die een dergelijk opvatting van het toeschouwerschap lijken te ondersteunen. Een voorbeeld is het werk van Dan Graham, waarin installatiebezoekers door middel van spiegels en glazen wanden genoopt worden zichzelf en elkaar te observeren. Voor de kunstmanifestatie *Skulptur Projekte Münster*, bijvoorbeeld, realiseerde Graham de installatie *Fun House für Münster* (1997, afb. 3), een paviljoen uit tweezijdig spiegelglas dat zowel transparant alsook reflecterend is en de bezoekers vertekende aanzichten van hunzelf en hun omgeving toont. Dit leidt tot een ongewone zelfervaring: de bezoeker ervaart haar eigen positie in de ruimte als twijfelachtig. Ze is tegelijkertijd ‘hier’ en ‘daar’, subject van de visuele ervaring en onderdeel van het spektakel dat zich voor haar ogen ontvouwt. De aanwezigheid van andere bezoekers versterkt dit effect omdat de bezoeker haar eigen spiegelbeeld dan als onderdeel van een meer omvattend spektakel ervaart. Strikt noodzakelijk is de aanwezigheid van anderen echter niet: het beoogde effect kan ook door een individuele bezoeker worden waargenomen.



**Afb. 3** Dan Graham, *Fun House für Münster*, 1997

Ook Germaine Kruips minimalistische lichtinstallatie *Rehearsal* (2001, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam) lijkt de installatiebezoekers onverhoeds in een groep acteurs te transformeren. Althans, deze indruk wordt gewekt door een zwart-wit foto die genomen is tijdens de opening van de tentoonstelling: de bezoekers van vlees en bloed veranderen in donkere silhouetten, wier houdingen en gebaren zich opvallend aftekenen tegen Kruips egale lichtwand (afb. 4).



**Afb. 4** Germaine Kruip, *Rehearsal*, 2001

Toen ik de installatie op een doordeweekse dag bezocht en het zonder medebezoekers moest stellen, deed dit effect – dit spel van kijken, bekeken worden en zich realiseren dat je bekeken wordt – zich echter niet voor. De soberheid van de omgeving en de subtiele veranderingen van het licht hadden nu juist het effect dat ik op mezelf en mijn eigen lichamelijke aanwezigheid werd teruggeworpen. Ik zou dan ook willen stellen dat installaties die heel nadrukkelijk een interactie tussen bezoekers insceneren en hun lichamelijke reacties en andere gedragingen tot een spektakel maken, niet typerend zijn voor het toeschouwerschap dat de installatiekunst voortbrengt maar eerder een uitzondering vormen. Over het algemeen richten installaties zich tot de individuele bezoeker en nopen haar om vooral haar eigen reacties te observeren.

Het verschil tussen installatie en theater aangaande (lichaams)taal als het voornaamste expressiemiddel zou men kunnen nivelleren door de installatiekunst op te vatten als een radicale vorm van objecttheater. Ook deze visie lijkt te worden ondersteund door bepaalde installaties. In het werk van Rebecca Horn, bijvoorbeeld, fungeren meubels, muziekinstrumenten en andere objecten, al dan niet voorzien van elektronische mechanismen die hen laten bewegen of geluiden maken, als een soort *dramatis personae* met wie de bezoeker onwillekeurig meevoelt. In haar installatie *Les Délices des Evêques* (1997), eveneens gerealiseerd in het kader van Skulptur Projekte Münster, bewegen twee aan het plafond opgehangen stoelen, waarvan er een met mechanische voelsprietten is uitgerust, plotseling naar elkaar toe (afb. 5).<sup>46</sup> De heftigheid van de beweging suggereert een daad van geweld, die zich telkens weer herhaalt alsof een gruwelijke machinerie in gang is gezet. Deze indruk wordt ondersteund door bloedspetters op de wanden en vloer, een rij stoelen tegen één wand, die associaties met getuigen van een gruwelijk ceremonieel wekken, het monotone geluid van een viool en een aan het plafond opgehangen klokkentouw dat dreigend door de ruimte zwiept. De enige uitweg uit dit latent gewelddadige scenario vormen twee verrekijkers, die de bezoeker de mogelijkheid bieden om door twee gleuven in de gesloten gordijnen naar buiten te kijken. De verrekijkers zijn zodanig ingesteld dat de bezoeker de nabijgelegen dom en bisschopszetel in het vizier krijgt.



**Afb. 5** Rebecca Horn, *Les Délices des Evêques*, 1997

---

<sup>46</sup> Voor een beschrijving en uitgebreide beschouwing van deze installatie zie Drathen/Groys/Horn et al. 1999, 56ff.



Het hele scenario suggereert een dramatisch gebeuren waarin daders, slachtoffers en getuigen tegenover elkaar staan. Wie ze precies zijn, wat ze elkaar aandoen en waarom, blijft echter in het midden. De objecten zijn stomme actanten in een niet nader bepaald drama. Weliswaar wijzen de titel van de installatie, de objecten (kerkstoelen en klokkentouw) en het geënceneerde uitzicht uit het raam een bepaalde kant op: ze suggereren dat het hier om gewelddadige handelingen gaat die door vertegenwoordigers van de rooms-katholieke kerk of in ieder geval in de naam van het christelijke geloof zijn verricht. Uiteindelijk is het echter aan de bezoeker om het verhaal dat hier gesuggereerd wordt te identificeren en haar eigen, mogelijke rol in dit verhaal in te vullen.

## **7.2 Positionering van de toeschouwer in installatie en theater**

Installaties zoals de genoemde werken van Graham, Kruip en Horn worden gewoonlijk ‘theatraal’ genoemd omdat ze een dramatisch gebeuren enceneren met min of meer dezelfde middelen die ook decorbouwers gebruiken. Met behulp van architecturale constructies, spiegels, objecten, geluid en licht construeren de kunstenaars settingen die een dramatisch gebeuren suggereren dat de bezoekers in hun beleving voltrekken. Dit voltrekken geschiedt voor een deel *live*, in *real time* en *real space*, zoals we ook een toneelvoorstelling ervaren, en voor een deel retrospectief. Daarbij ervaart de bezoeker de installatie nadrukkelijk als een arrangement dat geconcipieerd is om indruk op haar te maken en een bepaalde reactie bij haar uit te lokken. Zoals Ilya Kabakov opmerkt: “In this there is a total coincidence between the goals of the total installation and those of the theater where everything – the decorations, action, plot – exists not in and of itself, but rather is calculated for the viewer’s reaction (Kabakov 1995, 275).” De assimilatie van de installatiekunst aan het theater, die de term ‘theatraal’ suggereert, bergt echter het risico in zich dat men een belangrijk punt uit het oog verliest: de positie en ook de rol van de toeschouwer in de installatiekunst respectievelijk in het theater zijn verschillend.

In het theater is er sprake van een scheiding tussen het domein van het publiek en dat van de performers, die zelfs met een specifieke term wordt aangeduid, te weten de ‘vierde wand’. Hoewel theatervernieuwers steeds weer en op uiteenlopende manieren hebben getracht deze vierde wand neer te halen, is de kijksituatie in het theater traditioneel gezien meestal als volgt: het publiek bevindt zich in de verduisterde toeschouwerruimte en zit daar aan zijn stoelen gekluisterd. Vanuit deze immobiele positie observeren de toeschouwers de handelingen van de performers op het toneel. De wisselwerking tussen toeschouwers en spelers vindt voornamelijk in de beleving van het publiek plaats, dat met de personages meeleeft. Daarnaast geeft het publiek – vaak ongemerkt – feedback aan de spelers door zijn onwillekeurige bewegingen, geluiden en energetische uitstraling. De spelers ervaren dit als een bepaalde stemming in de publieksruimte, die van invloed is op hun eigen spel. Over het algemeen krijgt het publiek echter niet de mogelijkheid om in het dramatische gebeuren dat zich voor zijn ogen

voltrekt in te grijpen. De toeschouwer ervaart dit dramatische gebeuren als een opeenvolging van gebeurtenissen die zich aan haar invloed onttrekken. Het feit dat afwijkingen van deze situatie veel commotie veroorzaken of als bijzondere theatergenres worden beschouwd, zoals locatietheater, stand-up comedy, experimenteel theater of performancekunst, bevestigt het normatieve karakter van de zojuist beschreven situatie.<sup>47</sup>

Wat de scheiding tussen publieksruimte en toneel betreft, lijkt de positie van de toeschouwer in het theater eerder op de positie van de kijker ten overstaan van een beeld. In het laatste geval heeft de kijker echter bepaalde vrijheden die de theaterbezoeker over het algemeen niet heeft: zij kan het receptieproces op ieder gewenst ogenblik onderbreken en eventueel op een later tijdstip hervatten. Bovendien is het kiezen van de juiste positie ten overstaan van het beeld een taak die de kijker actief moet vervullen. Sterker dan toneelvoorstellingen ervaren we beelden dan ook in relatie tot ons eigen lichaam en zijn positie in de ruimte. Men zou kunnen zeggen dat we ons in de beeldervaring bewust worden van onze eigen lichamelijkheid. In de ervaring van een toneelvoorstelling – en dan met name in het geval van het klassieke, tekstgeoriënteerde theater – neigen we ertoe om onze eigen lichamelijkheid te vergeten.<sup>48</sup> Dit komt enerzijds door de ruimtelijke positie waarin we geplaatst zijn en anderzijds door onze neiging om ons op de lichamelijkheid van de spelers te concentreren. Uiteraard zijn er theatervormen waarin de lichamelijkheid van de toeschouwer een punt van aandacht is. Ik denk onder meer aan Antonin Artauds theater van de wreedheid, waarin de toeschouwer wordt blootgesteld aan een orkaan van zintuiglijke prikkels. Ook de Vlaamse theatermaker en beeldend kunstenaar Jan Fabre, met wiens werk we nog nader kennis zullen maken, pleegt regelmatig aanslagen op het zintuiglijke uithoudingsvermogen van de toeschouwer, onder andere door voorstellingen met een extreem lange duur en door scènes waarin het geluidsniveau, de veelheid en de aard van de gebeurtenissen de grens van het ondragelijke benaderen.

---

<sup>47</sup> Een recent voorbeeld is de voorstelling *Romeinse tragedies* onder regie van Ivo van Hove, uitgevoerd door Toneelgroep Amsterdam. Het betreft een marathonvoorstelling van liefst drie stukken van Shakespeare over politieke onderwerpen. Het publiek kreeg tijdens de extreem lange voorstelling de gelegenheid om het toneel op te gaan, waar het drankjes kon gebruiken en zich via internet op de hoogte kon stellen van actuele politieke gebeurtenissen. Een geprojecteerde 'lichtkrant' toonde bovendien een mengeling van de gebeurtenissen op het toneel en daarbuiten. Zowel bij de première alsook bij de herneming tijdens het theaterfestival in Avignon zorgde het stuk voor veel commotie. Dit bewijst dat het in sterke mate als een afwijking van een nog steeds geldige toneeltraditie werd ervaren. Menige criticus concludeert dat alle kunstgrepen om het publiek meer bewegingsvrijheid te geven weinig uithalen. "Het publiek kent uiteindelijk zijn plaats: gewoon op een stoel in de zaal", schreef een correspondent van *NRC Handelsblad* (Anoniem 2008) Volgens een Franse criticus leidde Van Hoves geëxperimenteer met theatrale vormen slechts "tot respect voor de klassieke wapenen van het theater: tekst, acteurs, een boodschap" (geciteerd in *ibid.*).

<sup>48</sup> Voor het postmoderne theater en de dans geldt dit in veel mindere mate, hier wordt juist een sterk beroep gedaan op de toeschouwer als een belichaamd wezen (vgl. Bleeker 2008). Men zou kunnen stellen dat de ervaring van een dansvoorstelling berust op een virtueel meegaan met de bewegingen van de dansers en dat hetgene de voorstelling in ons losmaakt aan gevoelens, associaties, herinneringen etc. door deze quasi-lijfelijke ervaring wordt opgeroepen. Dit neemt echter niet weg dat deze complexe gewaarwording primair visueel is bemiddeld. In de installatiekunst is dit naar mijn idee anders. Visualiteit is hier niet de voornaamste gewaarwording, die alle andere aspecten van de ervaring bemiddelt maar één aspect van een meer omvattende en zeer complexe gewaarwordingswijze.

De vrijheden die de kijker in de schijnbaar statische beeldervaring heeft, worden in de installatie tot in het extreme uitvergroet. De installatiebezoeker beweegt door het kunstwerk heen en bepaalt door haar onwillekeurige looproute voor een deel de volgorde waarin uiteenlopende elementen van de installatie zich aan haar voordoen. In die zin voltrekt zij de spatio-temporele ordening van de elementen die de installatie omvat. Ook de begrenzing van de installatie is vaak een heikel en belangrijk punt: wat de ruimtelijke en temporele grenzen van een installatie zijn, welke elementen er deel van uitmaken en welke niet, moet de bezoeker voor een deel zelf uitmaken. Dit kan een aspect van haar performance van de installatie zijn.

Ilya Kabakov noemt de grotere vrijheid van de bezoeker in de installatiekunst illusoir. Hij benadrukt het belang van een strakke encenering waarin elk effect, elk contrast, elke overgang van het ene element naar het volgende en elk verspringen van de aandacht van een deel naar het geheel zorgvuldig door de kunstenaar is bedacht en planmatig uitgezet. Kabakov vergelijkt het werk van de installatiekunstenaar in dit opzicht expliciet met dat van de regisseur:

[I]n the directing of the total installation (and in the case of constructing the total installation the artist must be, among other professions, a director) the artist should foresee the route of the viewer's movement inside the installation, and as far as possible all his possible "points of view", including his "circular" survey of the installation from any point of inspection. [...] If *all* possible points of review are not definitively considered in the execution of the artistic concept, then these "blanks" will lead to the failure of the entire concept. This attention field at each of the cited points, and there is an infinite number of them, can be called "spherical" and it can be compared to that same "spherical" vision which an experienced chauffeur possesses who is driving through a densely populated town: the slightest mistake, the slightest miscalculation and an accident is unavoidable (Kabakov 1995, 2).

Is de installatiekunstenaar werkelijk bij machte om de gedragingen van de bezoeker volledig te beheersen? Dan zou de installatie niet slechts een 'totale' kunstvorm zijn, zoals Kabakov haar noemt, maar een totalitaire, die uit is op een vergaande controle over en manipulatie van de bezoeker op het niveau van de beleving. Penalva's installatie *R.* ontmantelt echter juist de voorstelling van een almachtige kunstenaar-regisseur als een fabel. In *R.* wordt weliswaar met de bezoeker en haar beleving gespeeld en soms ook de draak gestoken; bovendien worden haar kwaliteiten en intenties als kunstrecipiënt op de proef gesteld. Van een vergaande controle en manipulatie is echter geen sprake. Penalva's installatie geeft enerzijds veel aanleiding voor misvattingen en blunders maar biedt de bezoeker anderzijds de mogelijkheid om haar vergissingen tot productieve elementen van haar performance van de installatie te maken. Van belang lijkt niet zozeer de volledige controle over de beleving van de bezoeker te zijn maar eerder het verleiden van de bezoeker om deel te nemen aan een spel met de beleving.

### 7.3 Wat is een encenering?

In de installatiekunst is de bezoeker niet alleen toeschouwer maar ook performer. Het begrip performance veronderstelt echter dat er iets is dat door de bezoeker kan worden uitgevoerd. Dit ‘iets’ is de encenering. Als we installaties theatrale enceneringen noemen, dan is dit geen metaforische omschrijving: de installatie is daadwerkelijk een specifieke vorm van encenering. Het begrip encenering heeft een aantal merites. Ten eerste biedt het de mogelijkheid om de betrekking tussen de installatiekunst en andere kunstvormen te verduidelijken. Ten tweede kunnen we met behulp van dit begrip de aard van de installatie inzichtelijker maken. Ten derde kunnen we dit begrip gebruiken om de voornaamste effecten die installaties teweegbrengen te verduidelijken. Ten slotte helpt het begrip encenering om de interactie tussen installatie en bezoeker beter te begrijpen. Om dit allemaal te kunnen bewerkstellingen, moeten we eerst duidelijk vaststellen wat een encenering is. Dat is niet gemakkelijk: ondanks dat dit begrip sinds het midden van de jaren tachtig van de vorige eeuw een groeiende populariteit geniet, evenals de verwante begrippen theatraliteit en performance, staat de theorievorming over enceneringen nog in de kinderschoenen.<sup>49</sup> Lastig is ook dat alle drie begrippen op nogal uiteenlopende gebieden van onderzoek en op zeer uiteenlopende fenomenen worden toegepast. Vaak overlappen ze elkaar hierbij ook nog eens.

Volgens de elfde editie van ‘de dikke Van Dale’ heeft het uit de Franse taal afkomstige werkwoord enceneren twee betekenissen: het betekent enerzijds ‘in scène zetten; voor het toneel of de film inrichten’ en anderzijds ‘als schijnvertoning opvoeren’. Beide betekenissen vinden we ook terug in het gebruik van de term in de hedendaagse kunst- en cultuurtheorie. Onder een encenering in engere zin verstaat men de interpretatie en realisering van een dramatisch gegeven, dus van een al dan niet tekstueel gefixeerd verhaal of conflictueus gebeuren met theatrale middelen, zoals een ruimtelijke en temporele structuur, decor, rekwisieten, belichting, geluid, acteurs, tekst, kostuums, gebaren etc. (Kühnel 2000). Onder een encenering in bredere zin verstaat men elke vorm van een planmatige organisatie van de werkelijkheid met de genoemde theatrale middelen. Enceneringen in deze brede zin vormen een universeel element van het sociale en culturele leven. Ze spelen een rol op zo uiteenlopende gebieden als politiek, rechtspraak, religie, onderwijs, sport, entertainment, productmarketing, etc. In deze brede zin is de encenering dus geen specifiek artistieke strategie maar een universeel toepasbaar middel waarmee aspecten van de werkelijkheid in een bepaald daglicht kunnen worden gesteld en op een bepaalde manier ervaarbaar kunnen worden gemaakt. Een bruikbare definitie die aansluit bij deze bredere opvatting van de encenering formuleert de filosoof Martin Seel (Seel 2001). Een encenering is volgens hem een opzettelijk op gang gebracht of uitgevoerd proces of gebeuren dat a) zintuiglijk waarneembaar is, b) aan een publiek wordt gepresenteerd en c) een opvallende ordening van elementen in ruimte en tijd behelst.

---

<sup>49</sup> Een aanzet voor een algemene theorie van de encenering en haar esthetische werking geven Josef Früchtel en Jörg Zimmermann met de bundel *Ästhetik der Inszenierung* (Früchtel/Zimmermann 2001).

Deze definitie onderstreept allereerst dat enceneringen geïntendeerd zijn. Daardoor onderscheiden zij zich van natuurfenomenen. Een onweer dat zich boven een woestijnachtig landschap ontlaadt, is geen encenering maar een natuurschouwspel. In Walter De Maria's *land art*-project *The Lightning Field* (1977, afb. 6) wordt dit natuurschouwspel echter op een bijzondere wijze geënceneerd: door een groot aantal metalen pijlers, die blikseminslag aantrekken, in een rasteropstelling in een woestijnvlakte in New Mexico te plaatsen, maakt de kunstenaar een natuurverschijnsel op een specifieke wijze ervaarbaar en geeft bovendien aanleiding tot reflectie op de betrekkingen tussen de mens en de natuur.



Afb. 6 Walter de Maria, *Lightning Field*, 1977

Opvallend is dat De Maria hier met de natuur 'speelt' zonder haar echter te beheersen. Op de weersomstandigheden, de frequentie en heftigheid van onweersbuien heeft de kunstenaar geen invloed en ook de frequentie en exacte locatie van blikseminslagen kan hij niet bepalen. Men zou dus kunnen zeggen dat *Lightning Field*, ondanks dat we hier te maken hebben met een tamelijk bombastische interventie in een natuurlijke omgeving, ook de contingentie van het geënceneerde gebeuren benadrukt. Dit lijkt me kenmerkend te zijn voor enceneringen in het algemeen: wat er gebeurt, voltrekt zich steeds in het spanningsveld tussen intentie en contingentie. We zagen dit ook in Penalva's installatie *R.*: de installatie onderwerpt het uithoudingsvermogen van de bezoeker, evenals haar vermogen om samenhang te ontdekken aan een test. Hoe de bezoeker zich van deze test zal kwijten, welke verbanden en associaties zij zal leggen, onttrekt zich echter aan de invloed van de kunstenaar. Sterker nog: ook de bezoeker zelf kan haar eigen performance slechts ten dele beheersen. Het is eerder zo dat deze performance haar overkomt en ze pas achteraf stil kan staan bij wat haar nu eigenlijk is overkomen.<sup>50</sup>

Geënceneerde processen of gebeurtenissen zijn zintuiglijk waarneembaar en richten zich tot een publiek. Enceneringen hebben dus steeds een openbaar of publiek karakter. De eis van de

---

<sup>50</sup> Op de vraag naar de intentionaliteit van performances zal ik dieper ingaan in deel 4 van dit boek.

copresentie van spelers en publiek, die de vergelijking tussen installatiekunst en theater onder andere problematisch maakt, ontbreekt in Seels definitie. Daardoor biedt zijn enceneringsbegrip ruimte voor de mogelijkheid dat toeschouwer en uitvoerder een en dezelfde persoon zijn. Volgens Seel doet het er niet toe of het publiek uit een of meer personen bestaat en of deze personen de encenering in *real time* en *real space* beleven of bemiddeld door media zoals radio, film of televisie. Typerend voor installaties is echter dat ze zich tot een groter publiek van individuele, lijfelijk aanwezige bezoekers richten. Cruciale aspecten van de installatie, zoals haar atmosfeer, de wisselwerking van verschillende media en haar spatio-temporele structuur kan de bezoeker alleen ter plaatse ervaren, enerzijds omdat zij er al haar zintuiglijke vermogens voor nodig heeft en anderzijds omdat ze deze aspecten in zekere zin zelf uitvoert. De noodzaak dat de bezoeker lijfelijk aanwezig is, deelt de installatie dan weer wel met de meeste theaterenceneringen. Ook deze bevatten elementen die in een video-opname verloren gaan, zoals de atmosfeer in de theaterzaal, de akoestiek en de fysieke nabijheid van de spelers.<sup>51</sup>

Met de eis van de lijfelijke aanwezigheid van de bezoeker zijn we aangekomen bij het laatste aspect van Seels enceneringsbegrip: het gebeuren dat de encenering ervaarbaar maakt, speelt zich steeds af binnen een bepaald spatio-temporeel kader. In zijn opvatting kan dit een voor het publiek fysiek toegankelijke of een mediaal geconstrueerde virtuele ruimte zijn. In de installatiekunst gaat het echter steeds om een fysiek toegankelijke ruimte. Grensgevallen zijn zogenoemde webinstallaties, waarbij de illusie ontstaat dat de kijker zich lijfelijk in een feitelijk virtuele ruimte bevindt en er doorheen wandelt. De ervaring van een dergelijk virtueel ruimtelijk arrangement is echter fundamenteel anders dan het beleven van een installatie in *real time* en *real space*. Proprioceptieve waarnemingen en ook geur- en temperatuursensaties ontbreken in een virtuele ruimte of kunnen hooguit gesimuleerd worden. Hierdoor heeft de ervaring van een virtuele installatie een sterker ‘als-of’ karakter.

Het kader waarin het geënceneerde gebeuren zich afspeelt, heeft ook temporele aspecten. Geënceneerde processen voltrekken zich meestal op een bepaald moment en hebben een bepaalde duur. Ze hoeven echter niet noodzakelijkerwijs vluchtig en eenmalig te zijn. Vele enceneringen zijn zelfs expliciet voor herhaling bedoeld, zoals toneelvoorstellingen en allerlei rituelen, denk bijvoorbeeld aan het opdragen van de mis. Andere enceneringen, zoals winkeletalages, museale opstellingen en sommige installaties, zijn zelfs (semi)permanent. Dit neemt echter niet weg dat de toeschouwer het geënceneerde proces iedere keer opnieuw als een uniek gebeuren beleeft. Liefhebbers van concerten of dansvoorstellingen onderstrepen graag dat elke afzonderlijke uitvoering uniek is, ook al zijn het stuk en de encenering dezelfde. Dit unieke en onvoorspelbare karakter maakt in grote mate de aantrekkelijkheid van *live* beleefde evenementen uit. Alles had immers ook anders

---

<sup>51</sup> In een filmische encenering is er uiteraard geen sprake van een fysieke copresentie van acteurs en publiek. Hier zorgen andere middelen, zoals cameravoering en montage dat de kijker het gevoel heeft de gebeurtenissen op het doek *live* en van dichtbij mee te maken. Dit betreft echter een kenmerkende illusie die de film teweeg brengt en niet de realiteit van de receptiesituatie.

kunnen lopen dan zoals het zich hier en nu voordoet. *Mutatis mutandis* geldt dit ook voor installaties, al ligt de variabiliteit hier voornamelijk besloten in de performance van de bezoeker.

De spatio-temporele ordening van een encenering wordt pas waarneembaar tegen de achtergrond van spatio-temporele relaties die niet geënceneerd zijn of die in ieder geval geen deel uitmaken van de betreffende encenering. Een geënceneerd proces steekt steeds af tegen wat louter toevallig, conventioneel of functioneel is. Soms bevinden enceneringen zich ook binnen een andere, grotere encenering. Bij installaties is dit vaak het geval omdat ze meestal gerealiseerd worden in het kader van een (periodieke) kunstmanifestatie of museale opstelling. Ilya Kakabov benadrukt daarom de noodzaak om de overgang tussen de installatie en haar (museale) omgeving zorgvuldig vorm te geven, zodat de bezoeker weet waar de grens ligt en bovendien de kans krijgt om zich open te stellen voor de specifieke artificiële werkelijkheid waar ze zich in gaat begeven. Hij vergelijkt de overgang tussen installatie en omringende omgeving met een ouverture of proloog, die het publiek voorbereidt op de eigenlijke voorstelling (Kabakov 1995, 83).

Een duidelijk gemarkeerde overgang tussen installatie en omgeving kan inderdaad in sommige gevallen nodig of wenselijk zijn. Er zijn echter ook vele voorbeelden waarbij de grens tussen installatie en omgeving nadrukkelijk arbitrair blijft. Het aftasten en vaststellen van die grens is in deze gevallen een aspect van de performance van de bezoeker. We zagen dat een omvangrijke installatie zoals Penalva's *R.* zich nadrukkelijk presenteert als een encenering die deel uitmaakt van een grotere encenering, de Biënnale van Venetië, en die aspecten van deze grotere encenering, zoals haar competitieve karakter en het contrast tussen humanistisch ideaal en politieke werkelijkheid, spiegelt. Dit spiegelen gebeurt zowel op het niveau van deelstructuren, zoals de operaplot en de anekdote over het Eurovisie Songfestival, als op het niveau van de installatie als een geheel. Dit spel met naar elkaar verwijzende deelstructuren van installatie en omgeving is echter alleen mogelijk omdat de bezoeker een onderscheid tussen beide kan maken. Als een encenering vergaand in haar omgeving opgaat, neemt haar vermogen om naar aspecten van die omgeving te verwijzen juist af.

Een laatste kenmerk van enceneringen is hun complexiteit. Een geënceneerd proces omvat een veelheid van afzonderlijke gebeurtenissen, elementen en nuances, die zich al dan niet gelijktijdig voltrekken en allemaal even relevant zijn of kunnen zijn. Voor de toeschouwer is het daardoor vaak onmogelijk om alle aspecten van een geënceneerd proces te registreren en aan elkaar te relateren. Dat hoeft ook helemaal niet: bepalend voor de ervaring van een geënceneerd proces is juist ook de persoonlijke 'filter' van de toeschouwer, die zorgt dat zij aan bepaalde elementen relatief veel aandacht besteedt en gewicht geeft, terwijl ze andere elementen veronachtzaamt of helemaal over het hoofd ziet. De complexe, dichte structuur van een geënceneerd proces, evenals de subjectieve, gekleurde ervaring die de individuele toeschouwer ervan heeft, zijn centrale problemen van de analyse van toneelvoorstellingen (vgl. Fischer-Lichte 2001, 233-265). Omdat de ervaring van een installatie het karakter van een geënceneerd gebeuren heeft, wordt ook de kunsthistoricus met deze op het gebied van de beeldende kunst nog weinig gereflecteerde problematiek geconfronteerd.

#### 7.4 Enscenering van presentie

Omdat ensceneringen tegenwoordig een prominente rol spelen op uiteenlopende gebieden van het maatschappelijke leven rijst de vraag welke functie ze vervullen. Volgens Martin Seel komen ensceneringen tegemoet aan een sterk verlangen naar de ervaring van het ‘hier en nu’ dat de huidige westerse samenleving kenmerkt. Men kan dit in verband brengen met de eerder genoemde belevenisoriëntatie, een verband dat ook door Früchtl en Zimmermann wordt gelegd (Früchtl/Zimmermann 2001, 15f). We hebben gezien dat de term beleving een sterke connotatie heeft van onmiddellijkheid en subjectiviteit: wat we beleefd hebben, kennen we niet alleen van horen-zeggen maar we hebben het zelf aan den lijve ondergaan. Daarnaast heeft de term beleving de connotatie van een grote emotionele intensiteit en van een belang voor de samenhang die een persoon in haar leven ontwaart. Deze samenhang ontsluitende betekenis van onze belevenissen is weliswaar van meet af aan voelbaar maar zal zich pas retrospectief, in de loop der tijd uitkristalliseren. Helemaal bevatten kunnen we de betekenis van onze belevenissen echter nooit omdat ze zich met rationele middelen niet volledig laten ontginnen. De beleving verschaft ons een onmiddellijk maar enigszins ongrijpbaar besef van ons leven en zijn betekenis, in en door dit leven zelf.

Wellicht maakt de toegenomen honger naar belevenissen ons gevoelig voor ensceneringen omdat zij ervaringen mogelijk maken die dezelfde teneur hebben van onmiddellijkheid, gevoelsintensiteit en ongrijpbaarheid. Volgens Martin Seel produceren ensceneringen *Gegenwart*: ze attenderen ons op het ‘hier en nu’, ze verankeren ons in het heden (Seel 2001, 53). Een enscenering zorgt ervoor dat iets zich hier en nu voltrekt, en dan wel op een nadrukkelijke, opvallende wijze. De onmiddellijkheid van dit gebeuren maakt dat we het slechts bij benadering kunnen bevatten: een geënceneerd gebeuren wordt eerder beleefd dan begrepen. De ervaring van een geënceneerd proces is bovendien niet volledig objectiveerbaar omdat ze steeds ook een bepaalde betrekking van de ervarende tot het geënceneerde ‘hier en nu’ behelst. Seel onderstreept dan ook dat dit ‘hier en nu’ niet gelijk mag worden gesteld aan het loutere voorhanden zijn van objecten, respectievelijk het loutere voorbijgaan van gebeurtenissen. *Gegenwart* is ongrijpbaarder, ze is “een open – en daarmee niet te overzien, niet te bevatten en niet te beheersen – horizon van de voelende, handelende en begrijpende *ontmoeting* met wat voorhanden is” (Seel 2003, 61f, originele cursivering, vertaling A.N.).

De wijze waarop ensceneringen het hier en nu erfahrbaar maken, brengt hen dicht in de buurt van esthetische fenomenen en van kunst. Ensceneringen die een sterk esthetisch karakter hebben, maken het ‘hier en nu’ dat ze teweegbrengen op een heel specifieke wijze erfahrbaar. Seel zet de esthetische verschijning van een object af tegen zijn fenomenale zo-zijn. De fenomenale gestalte van een object kunnen we beschrijven met behulp van begrippen als grootte, vorm en kleur, ritmische en harmonische principes, tactiele kwaliteiten, etc. Willen we echter zijn esthetische verschijning waarnemen, dan moeten we een dergelijke bepaling van het object opschorten en ons overgeven aan het complexe samengaan van kwaliteiten dat deze verschijningswijze kenmerkt. We stellen ons dan



open voor de unieke en eenmalige fenomenale rijkdom van het object, zoals het zich hier en nu aan ons voordoet.

De diversiteit van kwaliteiten die we waarnemen als we ons aan de esthetische verschijning van iets overgeven, is lastig te beschrijven omdat het om een gewaarwording gaat die buitengewoon complex, diffuus, vluchtig en bovendien synesthetisch van aard is. In het dagelijkse leven belet de noodzaak om ons op bepaalde zintuiglijke stimuli te concentreren een dergelijke omvattende gewaarwordingswijze. Een drukke weg zonder stoplichten kan ik alleen veilig oversteken als ik me concentreer op de afstand en de snelheid waarmee de auto's mijn oversteekplek naderen. Wordt mijn aandacht afgeleid, dan kan dit fatale gevolgen hebben. In de esthetische waarneming herstellen we volgens Seel van deze gedeeltelijke verdoving van de zintuigen. De synesthetische aard van de esthetische waarneming leidt bovendien tot een andere zelfgewartwording dan degene die ons uit het dagelijkse leven vertrouwd is: het stilstaan bij de esthetische verschijning van een object gaat gepaard met een intense ervaring van de kwaliteit van mijn eigen aanwezigheid.

Hoe voelt het om hier en nu, te midden van dit alles alles aanwezig te zijn? Deze vraag is niet alleen kenmerkend voor de installatie-ervaring maar voor de ervaring van ensceneringen in het algemeen. Volgens Seel neigen alle ensceneringen naar het esthetische, ze nopen ons een 'esthetische attitude' aan te nemen. Tevens zijn ensceneringen geen natuurlijke maar intentioneel op gang gebrachte, artificiële processen. Ze ontstaan niet vanzelf maar impliceren naast een toeschouwer ook een maker of regisseur. De combinatie van kunstmatigheid, intentionaliteit en de hang naar het esthetische maakt dat de enscenering dicht in de buurt komt van kunst. Inderdaad wordt ze ook veelvuldig ingezet als een artistiek middel. Voorbeelden van artistieke ensceneringen zijn onder andere theatervoorstellingen, installaties, performances en tentoonstellingen in het algemeen. Met dit alles is het lastig om aan te geven wat precies het verschil is tussen een esthetische, een artistieke of een anderssoortige (sociale, politieke, commerciële etc.) enscenering. In veel gevallen lopen deze categorieën dan ook door elkaar heen. Volgens Seel hebben artistieke ensceneringen echter een belangrijk kenmerk: ze maken *Gegenwart* niet alleen ervaarbaar maar representeren haar ook. Artistieke ensceneringen verwijzen naar het 'hier en nu' dat ze produceren, en dit geldt ook voor de presentie van degene die de enscenering ervaart. Zodoende maken artistieke ensceneringen niet alleen een specifieke ervaring van presentie mogelijk, maar ze offeren mij deze ook als een object van reflectie.

Wat we over artistieke ensceneringen te weten zijn gekomen, geldt allemaal ook voor installaties. Waarin onderscheiden installaties zich dan van andere artistieke ensceneringen? Ze doen dit mijns inziens door de bezoeker op een specifieke wijze te positioneren. De installatiebezoeker neemt een immanente en dynamische positie in. Ze ervaart het geënceneerde gebeuren als iets dat zij zelf ten uitvoer brengt en dat haar bovendien persoonlijk aangaat. Ze is niet alleen een toeschouwer of getuige van iets wat er zich buiten haar toedoen om voltrekt; ze is een *performing observer*, een uitvoerder die haar eigen uitvoering observeert.

De performance van de installatiebezoeker heb ik in hoofdstuk 5 nader bepaald als de intentionele act die het dramatisch proces, dat het intentionele object van de installatie-ervaring is, aan de *performing observer* doet verschijnen. Omdat ik het begrip ‘intentioneel object’ heb ontleend aan Husserls fenomenologische opvatting van het beeld, kan de indruk zijn ontstaan dat de performance van de installatiebezoeker een louter mentale activiteit is. Niets is echter minder waar: installaties appelleren juist in sterke mate aan de bezoeker als een belichaamd wezen dat beschikt over een complexe zintuiglijkheid. In tegenstelling tot toneelvoorstellingen, die de lichamelijkheid en het rollenspel van acteurs insceneren, insceneren installaties de lichamelijkheid van de bezoeker. Het nadrukkelijk lichamelijke karakter van de installatie-ervaring is mede bepalend voor de gevoelde authenticiteit van deze ervaring. Sterker nog dan dat bij andere artistieke insceneringen het geval is, ervaart de bezoeker de installatie in termen van haar eigen, ook lichamelijke presentie hier en nu. Hoe deze inscenering van lichamelijkheid in zijn werk gaat, wil ik nu laten zien aan de hand van een werk van Jan Fabre.

## Jan Fabre's *Sanguis Sum*: het wilde lichaam speelt op

Ook de Dionysische kunst wil ons van de eeuwige levenslust overtuigen. Alleen moeten we deze lust niet zoeken in de verschijnselen, maar achter de verschijnselen (Nietzsche 1987, 102).

De encenering van lichamelijkeheid is een opvallend kenmerk van het werk van Jan Fabre (Antwerpen, 1958). Uit zijn hele oeuvre spreekt een obsessie met thema's als liefde, erotiek, dood en geweld, het dierlijke en lichamelijke, naast een voorkeur voor een religieus beladen symboliek. Deze thematiek, samen met zijn onverholen hang naar het spektakel, naar een zintuiglijk overdonderen van het publiek, voorspelt zowel grootse alsook stuitende theatrale belevenissen. Fabre staat bovendien bekend als een artistieke *homo universalis*: zijn werk omvat toneelproducties – waarbij hij de rol vervult van toneelschrijver, librettist, regisseur, choreograaf en scenograaf – gedichten, tekeningen, sculpturen, installaties en films. Hoewel er vooral inhoudelijk veel overlap is tussen zijn beeldende werk en zijn toneelproducties, beschouwt Fabre beeldende kunst en theater als aparte disciplines. In een interview met Jan Hoet zei hij ooit: “Theater is geen beeldende kunst en beeldende kunst is geen theater. Beeldende kunst kan wel theatraal zijn, maar dat is een ander gesprek (Fabre/Hoet 1995, 25).” Zijn schroom om disciplinaire grenzen zo maar aan zijn laars te lappen, verklaart Fabre als volgt: “Je kan in het kamp van de traditie slechts iets aanrichten als je hun taal spreekt. En als je die taal beheerst kan je iets afbreken en van daaruit veranderen en weer opbouwen (ibid., 96).”

Fabre's respect voor genrespecifieke 'talen' leidt er soms toe dat een bepaalde thematiek zich zowel in een beeldend kunstwerk als ook in een toneelvoorstelling manifesteert. Dit is het geval met het werk dat ik hier wil bespreken. De installatie *Sanguis Sum* was in de zomer van 2001 te zien op de door Jan Hoet samengestelde negende aflevering van tentoonstellingen in het Arnhemse park Sonsbeek. In dezelfde zomer regisseerde Jan Fabre op uitnodiging van het theaterfestival te Avignon een toneelvoorstelling met de titel *Je suis sang (conte de fées médiéval)*. Dit tweeluik – een installatie en een toneelvoorstelling die dezelfde thematiek hebben – biedt een uitgelezen kans om te laten zien hoe de enceneringen van lichamelijkeheid in installatie en theater van elkaar verschillen.

## Stankoverlast op een tentoonstelling

Wie een voorstelling van Jan Fabre's theatergezelschap Troubleyn bezoekt, krijgt meestal zowel visueel als auditief het een en ander te verduren. De installatie *Sanguis Sum* deed echter vooral een beroep op een zintuig dat vanouds een onderschikte rol speelt in zowel theater alsook beeldende kunst, namelijk de reuk. De duur van de receptie werd bepaald door het olfactorische uithoudingsvermogen van de individuele bezoeker en dit was wederom gerelateerd aan de staat van veroudering of rijping waarin de installatie verkeerde. Toen ik *Sanguis Sum* halverwege de tentoonstellingsperiode bezocht, hing de stank die het werk verspreidde als een vervaarlijke dampkring rondom het gebouw waarin de installatie zich bevond. In dit gebouw werden vroeger forellen gerookt. Ik stel me voor dat ook bij het roken van vis een doordringende geur ontstaat, maar hiermee had deze stank niets te maken. Bij de ingang, die door middel van vliegengaas tegen indringende insecten werd beschermd, was de lucht al zo penetrant dat het mij enige overwinning kostte om naar binnen te gaan. Eenmaal binnengekomen was de geursensatie zo overweldigend dat mij niet veel tijd restte om het werk te bekijken. Een onbestemde angst begon mijn keel dicht te knijpen, mijn ingewanden gingen samenkrampen en ik voelde de dreiging dat het binnenste van mijn lichaam zich naar buiten zou keren in rap tempo toenemen. Het gaf niet want ook de visuele indrukken stonden in een mum van tijd op mijn netvlies gebrand.

Het interieur van het rookhuisje was zodanig verbouwd dat de bezoeker vanuit een geheel wit geschilderde entree op een uitkijk achter in de ruimte belandde. Vanachter een hek had men uitzicht op een smalle gang van 10 x 1 meter, die zich op een horizontale as ten opzichte van de entree bevond. Ook de muren van de gang waren wit geschilderd. De vloer was bedekt met een dunne laag van een bruinrode, gedeeltelijk opgedroogde substantie, die de allesdoordringende geur verspreidde: bloed. Aan beide uiteinden van de gang bevond zich een beeld van een lam, ongeveer op levensgrootte uitgevoerd in verguld brons. Het linker lam stond overeind terwijl het rechter dier met gestrekte pootjes voor dood op de grond lag (plaat 7 en 8). Beide beeldjes droegen puntige hoofddeksels, zoals men ze op feestjes en verjaardagspartijen ziet. Of waren het zotskappen?

Het smetteloze wit van de muren, het glanzende goud van de beeldjes en het doffe bruinrood van het bloed vormden een serene drie-eenheid van kleur. De lammeren, getooid met hun bespottelijke hoofddeksels, leken in hun hulpeloosheid een stille aanklacht te articuleren. "Lam Gods dat wegneemt de zonden der wereld [...]." Deze zin, in mijn kindertijd honderden keren gehoord en gepreveld, mengde zich met de herinnering aan paaslammeren van biscuit en poedersuiker. Die droegen we op paaszondag naar de kerk om ze te laten zegenen en vervolgens bij het paasontbijt te verorberen. De sprookjessfeer van die herinnering stond in een scherp contrast met de brutale directheid van de geursensatie die het ontbindende bloed teweegbracht. Ik haastte me naar buiten en probeerde me zo snel en zo ver mogelijk van de plaats des onheils te verwijderen. De stank heeft mij nog urenlang achtervolgd.

## Plaats voor verandering

Vergeleken bij de overdaad van visuele en auditieve indrukken die de toneelvoorstelling *Je suis sang (conte de fées médiéval)* de toeschouwer verschaft, spreekt de installatie een eerder sobere taal. Dit doet echter niets af aan de kracht van het effect dat ze teweegbrengt. De spaarzame componenten van de installatie krijgen in hun onderlinge samenspel een sterke symbolische lading, die de bezoeker op een tamelijk opdringerige wijze tegemoet komt. Dat de installatie ondanks haar voor de hand liggende symboliek niet banaal wordt, komt door tegenstrijdigheden en ongerijmdheden die haar symboliek ondermijnen en dwarsbomen. Welke componenten kunnen we onderscheiden? Allereerst is er de drieklank van de kleuren wit, goud en rood(bruin). De eerste kleur ontvangt de bezoeker in de vorm van de wit gesausde muren, plafond en vloer van de binnenruimte. Het wit vormt als het ware een omlijsting voor de andere componenten van de installatie. De kleur wit verruimt de tamelijk benauwde locatie en maakt dat het geheel er klinisch schoon uitziet. Het interieur van het rookhuisje wekt associaties met een sanctuarium, een snijkamer of een hypermodern slachthuis. De witte entree geeft de bezoeker tevens de gelegenheid om de buitenruimte achter zich te laten. De kakofonie van indrukken die haar alledaagse werkelijkheid bepaalt, ebt weg en geeft ruimte voor de indrukken die er komen gaan. Zodoende vormt de entree een overgang tussen de buitenwereld en het ‘inwendige’ van de installatie.

De grens tussen de installatie en haar omgeving wordt geaccentueerd door de gesloten deur, die ook nog eens van vliegengaas is voorzien. Omdat zowel de Sonsbeek-tentoonstellingen alsook Jan Hoet als curator geassocieerd worden met kunst die in interactie treedt met de plaats waar ze zich bevindt, valt die strikte scheiding tussen installatie en buitenruimte nogal op. Van plaatsgebondenheid lijkt hier hoegenaamd geen sprake te zijn. Heeft Fabre het overkoepelende thema van de tentoonstelling, dat tot uiting komt in haar titel *Locus Focus*, aan zijn laars gelapt? Ik denk het niet, want hoewel er geen specifieke relatie tussen de installatie en de locatie lijkt te zijn, tematiseert *Sanguis Sum* wel degelijk een plaats: de installatie transformeert het lichaam van de bezoeker in een ‘schouwplaats’ voor de verschijning die ze encenseert.

Hetgene waar deze verschijning betrekking op heeft, wordt geanticipieerd door datgene wat door het vliegengaas zo nadrukkelijk buiten wordt gesloten: insecten. Dieren en dan vooral insecten vormen een vast bestanddeel van Fabre’s werk. In het voetspoor van zijn naamsverwant, de insectkundige Jean-Henri Fabre (1823-1915), houdt Jan Fabre zich bezig met entomologie. Glimmende torrenvleugels behoren tot de vaste bestanddelen van zijn installaties en sculpturen. Ook in zijn theaterwerk treft men vaak allerlei soorten dieren aan. Soms zijn ze in levende lijve aanwezig op het toneel, soms dragen de acteurs dierenkostuums of gedragen zich letterlijk en figuurlijk als beesten. Zijn fascinatie voor dieren en in het bijzonder insecten verklaart Fabre als volgt:

Het is nieuwsgierigheid met betrekking tot het leven, verwondering en dreiging in de betekenis van de suspense van het onbekende. Ik ben gefascineerd door alles wat leeft. [...]

De aanwezigheid van dieren, de sprookjeselementen, het droomgevoel binnen mijn werk vormen een inleiding tot het verstaan van een vergeten taal. Het is een taal die we allemaal in ons dragen maar die we verdringen. Omdat deze taal de anarchie van de natuur in zich draagt. Het is een taal die een andere logica heeft dan onze geciviliseerde beschavingslogica. Het is een taal die dichter bij het wezen der dingen staat en een empathie heeft tegenover het leven. Die andere afspraken heeft over tijd en ruimte. Het is een taal van intensiteit, instinct, intuïtie.

In de verwondering schuilt ook de angst voor ‘macht’, maar die moet er zijn want anders is er geen verzet. In veel van mijn werken wordt de macht nog machtiger zodat ze zichzelf opheft en het onmachtige de oplossing wordt (ibid., 35).

Dieren representeren in Fabre’s werk zowel de kracht alsook de kwetsbaarheid van het leven in zijn ongetemde staat. Door zijn grilligheid dreigt dit wilde leven de structuur van de encenering open te breken en ruimte te maken voor het onverwachte en onbekende. Op het toneel voegt de aanwezigheid van levende dieren een onzekerheidsfactor toe aan het theatrale gebeuren: het is nooit te voorzien hoe een dier zich zal gedragen. Dieren confronteren de spelers en het publiek met de noodzaak om rekening te houden met het onberekenbare. Dit vereist een alerte houding, een openheid voor wat er zich onverwachts en in zijn momentele bijzonderheid voordoet. In het vorige hoofdstuk zijn we deze openheid tegengekomen als mogelijkheidsvoorwaarde van de esthetische waarneming (Seel 2001, 56; Seel 2003, 82ff). Men zou dus kunnen zeggen dat dieren in een artistieke context de esthetische attitude kunnen bevorderen.<sup>52</sup>

In Fabre’s toneelwerk leiden uitbarstingen van dit wilde leven stevast tot chaotische scènes waarin de spelers de situatie niet meer onder controle lijken te hebben. Zulke chaotische scènes vormen steeds de climax van een transformatieproces. Tijdens deze scènes benaderen de spelers de grens van hun fysieke uithoudingsvermogen en wordt ook het publiek geconfronteerd met de grenzen van wat het in zintuiglijk opzicht aan kan. Als de rust weer is teruggekeerd, verkeren spelers en

---

<sup>52</sup> Daarnaast staan insecten voor bepaalde aspecten van Fabre’s kunstenaarschap. In een performance samen met Ilya Kabakov treedt de laatste op als vlieg en Fabre als tor. Als in een interview de wederzijdse doordringing van zijn kunst en zijn leven ter sprake komt, zegt Fabre: “Insecten hebben geen meester, zijn altijd onderweg. Zij kennen geen hoogte, geen diepte en hebben een ander soort ruimtegevoel dan wij (Fabre/Hoet 1995, 40).” Bepaalde ethische kwesties die in de hedendaagse kunst vaak met behulp van dieren worden aangekaard, zoals de vraag of dieren mogen worden gefokt en gedood voor consumptie, voor wetenschappelijke of voor artistieke doeleinden, spelen geen vooraanstaande rol in Fabre’s werk. Het is eerder Fabre’s publiek dat deze kwesties aan de orde stelt. Een voorbeeld is zijn bijdrage aan de tentoonstelling *Over the Edges* (Gent 2000, concept door Jan Hoet), die bestond uit het bekleden van de zuilen van de universiteitsaula aan de Gentse Volderstraat met honderden kilo’s gerookte ham in dunne plakken. In de discussies die dit werk opriep, kwamen veel ethische bezwaren naar voren die betrekking hadden op het misbruik van dierlijk materiaal en het verspillen van voedsel voor artistieke doeleinden. Fabre wilde met dit werk naar eigen zeggen eerder de kwetsbaarheid van het lichaam aan de orde stellen en tegenover de vermeende zekerheden plaatsen, die de (medische) wetenschap ons belooft (Anoniem z.j.). Ook bij dit werk ging uiteindelijk de geur van de rottende ham een belangrijke rol spelen en zorgde voor zijn vroegtijdige verwijdering.

publiek in een andere staat. Ze zijn als het ware door uitputting gelouterd van de (innerlijke) conflicten die hen voorheen dwars zaten.<sup>53</sup>

Ook in Fabre's beeldende werk representeren insecten vaak zulke overgangen van de ene staat naar een andere. De installatie in Sonsbeek sluit hen echter nadrukkelijk buiten met behulp van het vliegengaas. Waarschijnlijk moest dit om hygiënische redenen. Men stelle zich voor wat er gebeurt als de legers van vliegen, wormen en kevers die het Sonsbeekpark bevolken zich vrijelijk tegood zouden mogen doen aan de plas bloed. In het kader van een kunstwerk wordt echter elk element – zelfs één dat nadrukkelijk afwezig is – geladen met een potentiële betekenis. Ik vat de prominente afwezigheid van het kleine gespuis dan ook op als aanwijzing dat hetgene waar insecten in Fabre's werk gewoonlijk voor staan – het wilde leven en de anarchistische dreiging die het vormt door zijn onberekenbaarheid, zijn macht en onmacht, en de metamorfose – zich hier op een andere wijze manifesteert. In de installatie wordt de bezoeker zelf de 'plaats' van deze manifestatie.

Hoe dit in zijn werk gaat, zullen we zo meteen zien. Allereerst wil ik echter de resterende componenten van de installatie in oogschouw nemen: de goudkleurige lammeren en de plas bloed. In combinatie met elkaar lijken de lammeren en het bloed er haast om te schreeuwen om in het licht van de christelijke symboliek te worden geïnterpreteerd. Fabre's voorkeur voor christelijke symbolen, evenals de Latijnse titel van de installatie, ondersteunen deze aanname. Men hoeft geen specialist op dit gebied te zijn om te weten dat het lam voor de offerrol van Christus staat, die fysieke martelingen ondergaat, zijn lijf en leven geeft en uiteindelijk de dood overwint, allemaal om de mens te verlossen van zijn erfzonde. De kleur goud, in de christelijke iconografie een teken van het goddelijke en immateriële, ondersteunt die verwijzing naar het lam Gods en benadrukt misschien de bijzondere lichamelijke van Christus als incarnatie van het goddelijke, als het vleesgeworden woord.

Een vrijpostig detail zijn de feestmutsen die de lammeren dragen. Ik vat ze op als zotskappen en daarmee als verwijzingen naar het carnaval als een vooral binnen het katholicisme aanwezig antagonistisch element. Hoewel de herkomst van het carnaval – van het feest evenals van het woord – omstreden is, is in ieder geval duidelijk dat dit celebreren van ontregeling en losbandigheid sinds de Middeleeuwen voorafgaat aan de vastentijd voor de paasviering.<sup>54</sup> Het carnaval celebreert het vleeselijke en aardse, zintuiglijkheid, wellust en vergankelijkheid, de paasviering juist de overwinning op dit alles en de beloning die hiervoor staat: het eeuwige leven. De tweevoudige uitvoering van het

---

<sup>53</sup> De metamorfosegedachte komt ook tot uitdrukking in Fabre's voorkeur voor blauwe bic-pennen als tekengerei. Het specifieke blauw van de bic-pen associeert Fabre met de poëtische gedachte van 'het uur blauw': "Wanneer de nachtdieren gaan slapen en de dagdieren ontwaken is er in de natuur een moment van sublieme stilte, waarin alles openspleijt, openbarst en verandert. Dat moment ben ik gaan opzoeken, gaan innemen. Het is een ruimte tussen dag en nacht, leven en dood, waarin ondefinieerbare dingen gebeuren (Fabre geciteerd in Klüser 1995, 22).

<sup>54</sup> Sommige deskundigen vermoeden dat het carnaval teruggaat op heidense lente- en offerfeesten, zoals de Romeinse Saturnaliën en de Bacchanalia, orgiastische feesten die deel uitmaakten van de cultus omtrent de god Bacchus oftewel Dionysus. Anderen relateren het carnaval aan het christendom en situeren zijn aanvang in de Middeleeuwen. Het woord 'carnaval' is mogelijkderwijs afgeleid van het Middeleeuws-Latijnse woord *carnelevarium*, wat 'het wegnemen van vlees' betekent. Voor de religieuze en cultuurhistorische achtergrond van het carnaval zie Mezger 1991 en Moser 1986.

met een zotskap getooide lam Gods, eenmaal in levende, eenmaal in dode gedaante, verbindt op een wat blasfemische wijze deze dubbelzinnige houding ten aanzien van lichamelijkheid binnen de katholieke cultuur.<sup>55</sup> Maar de lammeren met zotskappen laten ook zien dat de opvattingen van lichamelijkheid die tot uiting komen in het carnaval, respectievelijk in de paasviering, niet onverenigbaar zijn. Weliswaar celebreert het carnaval aspecten van lichamelijkheid die in het christendom weinig waardering krijgen, maar het tornt niet aan de opvatting dat het lichaam slechts de tijdelijke woonplaats is van de immateriële, geestelijke substantie die we de ziel noemen. Bovendien luidt het een periode in waarin zowel het lichaam alsook de ziel door vasten gelouterd worden.

De installatie bevat echter ook een element dat naar een geheel andere opvatting van lichamelijkheid verwijst: het bloed. Gaat men er vanuit dat de afzonderlijke elementen die de installatie omvat in een hiërarchische verhouding tot elkaar staan, dan staat het bloed ongetwijfeld bovenaan die hiërarchie. Dit suggereert al de titel van de installatie. Bovendien is het bloed het element dat onmiddellijk de meeste aandacht trekt en dat door zijn geur bepalend is voor de duur van de receptie. Enerzijds wordt de receptieduur sterk ingeperkt door de stank van het ontbindende bloed, anderzijds blijft juist die geursensatie de bezoeker het langst bij. Maanden na mijn bezoek aan de installatie werd ik alleen al bij de herinnering eraan weer misselijk. De geursensatie had een agressief karakter, ze overviel me en hield me in haar greep. Ik kon de geur niet negeren, me op geen enkele manier eraan onttrekken. Het enige wat ik kon doen, was weglopen voordat mijn lichaam op een weinig elegante wijze zou reageren. De heftigheid van deze sensatie, evenals de associaties met geweld, dood en verderf die het uitgegoten bloed wekt, staan in schril contrast met de makheid van de lammeren. Vergeleken bij wat de geursensatie in mij losmaakte, was mijn reactie op de lammeren de evenknie van hun makheid: ik had hen rustig willen bekijken en over hun betekenis willen nadenken, als daar niet die ondragelijke stank was geweest.<sup>56</sup>

### **Touwtrekken tussen oog en neus**

Met de installatie *Sanguis Sum* ensceneert Fabre een contrast tussen de wijze waarop we via ons gezichtsvermogen respectievelijk via ons olfactorisch vermogen in de wereld zijn. We zagen al dat het gezichtsvermogen enerzijds grote afstanden tussen de waarnemende en het waargenomen object kan overbruggen maar dat het ons dit waargenomen object anderzijds ook van het lijf houdt. De visuele ervaring schort een daadwerkelijke interactie op en belooft een neutrale, objectieve kennis van het

---

<sup>55</sup> Over lichamelijkheid in het catholicisme zie Louth 1997. Over opvattingen omtrent lichamelijkheid binnen uiteenlopende geloofsrichtingen zie Coakley 1997.

<sup>56</sup> Het lam is vanwege zijn makheid het attribuut van onder andere de personificaties van onschuld, zachtmoedigheid, geduld en nederigheid en ook van de flegmatici uit beeldreeksen van de vier temperamenten. Flegma ofwel slijm is het lichaamssap dat volgens de temperamentenleer bepalend is voor het rustige, slome karakter van de flegmatici (Hall 1993, 200). Bloed is bepalend voor het kwieke, levenslustige sanguinische karakter.



ding zoals dat op zichzelf is. Door geuren dringt onze omgeving zich echter op een zeer directe wijze aan ons op. Op geuren reageren we onmiddellijk en het valt ons zwaar om geursensaties – aangename evenals onaangename – van ons af te zetten. We worden door de geur van onze omgeving en van de dingen en personen die haar bevolken in een wijze getroffen die zich moeilijk laat objectiveren. Wellicht heeft dit te maken met de twee belangrijkste functies van geuren: geuren waarschuwen ons voor gevaren, zoals brand, vergiftiging en ziekte, en ze spelen een rol bij communicatieprocessen.<sup>57</sup> De informatie die ze ons verschaffen, heeft dus steeds ook betrekking op ons eigen lijfelijke bestaan.

Ondanks het feit dat geuren ons steeds zelf aangaan, is het lastig onder woorden te brengen hoe we een bepaalde geur precies ervaren. Ik zou niet weten hoe ik de stank van het ontbindende bloed zou moeten beschrijven. Gangbare beschrijvingen van de geur van opdrogend bloed – ranzig, rot, op zure melk lijkend – dekken niet de volle lading. Dat we geuren niet goed kunnen beschrijven, komt omdat de reukzin evolutionair gezien een oud orgaan is dat relatief weinig directe verbindingen heeft met het nieuwste deel van de hersenen, vooral de linkerneocortex, waar de zogenoemde taalcentra zijn gehuisvest. Wel zijn er goede verbindingen met de evolutionair gezien oudere emotie- en motivereregulerende structuren in het brein, zoals het limbische systeem, de hersenstam en de hypofyse (Vroon/Amerongen/Vries 1994, 22). Onze reacties op geuren zijn hierdoor heel direct en staan vergaand los van ons vermogen om een geur te benoemen en aan een bepaald object toe te schrijven. We worden door een geur onwillekeurig aangetrokken of afgestoten en neigen ertoe om deze gewaarwording direct in een handeling te vertalen. Ervaren we een geur als aangenaam, dan hebben we de neiging om de bron ervan te benaderen of de oorzaak ervan te handhaven. Bij het ruiken van een onprettige geur slaan we op de vlucht of proberen we de oorzaak ervan weg te nemen.

Welke geuren we als prettig of onprettig ervaren, is grotendeels een kwestie van gewenning en associatie. Als een geursensatie gepaard gaat met prettige omstandigheden, met aangename gevoelens en prettige lichamelijke en mentale staten, dan is de kans groot dat we deze geur nu en in de toekomst als aangenaam zullen ervaren. Het opnieuw opsnuiven van dezelfde geur kan bovendien herinneringen wekken aan de prettige omstandigheden waarin we die geur eerder tegenkwamen en ons aspecten van die omstandigheden en van ons toenmalige bevinden doen herbeleven. Er is een duidelijk verband tussen geurbeleving en het zogenoemde episodische geheugen, met behulp waarvan we ons hele situaties tot in het kleinste detail herinneren (ibid., 100-128). Een uitzondering op deze regel is volgens vele deskundigen de afkeer van lijkengeur, die bij de mens aangeboren lijkt te zijn. De typerende lijkenlucht ontstaat door de ontbinding van proteïenen. Hierbij komen stoffen vrij die schadelijk zijn

---

<sup>57</sup> Geuren spelen bijvoorbeeld een rol bij de partnerkeuze en bij het ontstaan van een band tussen ouder en kind. In het algemeen schijnen ze in belangrijke mate te bepalen of we iemand aardig vinden of niet. Vanouds spelen ze ook een rol bij het herkennen van ziektes. Er zijn zelfs ziekenverzorgers die beweren de naderende dood van een patiënt te kunnen ruiken. Naast geursensaties die ons daadwerkelijk informatie over een ander persoon verschaffen, zijn er ook vermeende geursensaties, die eerder projecties zijn van gevoelens waar een andere oorzaak aan ten grondslag ligt. Kinderen die een ander kind pesten, noemen vaak de onaangename geur van hun slachtoffer als reden voor hun gedrag. Zoals Joachim Kügler vermeldt, wordt de vermeende ‘stank’ van de ander ook genoemd in het kader van anti-semitisme en andere raciale en nationale animositeiten (Kügler 2000, 11-23).

voor een levend organisme. De afkeer van lijkengeur dient dus het behoud van het eigen lijf en leven. Met dit alles wordt mijn reactie op de geur van het ontbindende bloed in Fabre's installatie begrijpelijker: omdat ik deze geur nooit eerder had geroken en er niets specifiek mee associeerde, had hij voor mij geen bijzondere betekenis. De hevige lijfelijke afkeer en vluchtneiging die de geur bij mij teweegbracht, situeer ik in de sfeer van de vrijwel universele afkeer van de geur van een ontbindend lichaam.

Terwijl de geur van het bloed direct aan de drang naar lijfelijk zelfbehoud van de bezoeker appelleert, doet de aanblik van de bruinrode plas eerder een beroep op de bezoeker als een *homo semioticus*. Bloed is een universeel teken van leven en – indien het vergoten wordt – van lijden en dood, daargelaten welke specifieke betekenissen het verder heeft binnen een bepaalde culturele context. Het Oude Testament leert dat Joden geen vlees met bloed erin mogen eten “want bloed is leven” (Deuteronomium, 12: 23). Terwijl de daadwerkelijke consumptie van bloed hier als een heiligschennis wordt beschouwd en verboden, belooft het Nieuwe Testament juist het eeuwige leven aan degene die in de eucharistie het lichaam en bloed van Christus symbolisch consumeert (Johannes, 6: 53. Beide Bijbelpassages worden geciteerd in de theatertekst *Sanguis Sum*, zie Fabre/Taymans/De Coninck et al. 2001). In de christelijke symboliek verwijst het bloed – en als afgeleide ervan ook de kleur rood – naar het martelaarschap van Christus (en van andere martelaren) en daarmee naar de belofte van verlossing en het eeuwige leven. Overigens worden (brand)offers en ook het offer van Christus in de Bijbel geassocieerd met welriekende en geruststellende geuren (Kügler 2000, 61-78, 123-134), een gedachte die door Fabre's installatie radicaal wordt tegengesproken.

Het bloed, de kleur rood en de offerthematiek die beide evoceren, wekken bovendien associaties met liefde en passie. Volgens Abelard en andere theologen is het woord Gods uit pure liefde vlees geworden en heeft Christus zijn bloed vergoten uit liefde voor de mens. Liefde is dan ook het gevoel waarmee de gelovige dit offer dient te beantwoorden. In de twaalfde eeuw beschrijven theologen als Bernard de Clervaux en Hildegard von Bingen in zinnenstrelende bewoordingen de vlamme liefde waarin God de gelovige doet ontbranden. De theatertekst *Sanguis Sum* ontleent passages aan Hildegards mystieke geschriften en ook aan de spirituele wegwijzer *Stimulus Amoris* van Jacobus de Milano, die een extatisch samenvloeien van zintuiglijkheid en spiritualiteit in de mystieke religieuze ervaring articuleren. De theatertekst citeert een passage waarin Hildegard de puperkleur van het bloed prijst dat rechtstreeks uit de hemel druipt. Ze vergelijkt dit bloed met een ongeschonden bloem die nooit wordt aangetast door de koude adem van de slang (vgl. Tent. cat. 2001b, 292). Vrouwelijke erotiek, kuisheid en religieuze extase vloeien in haar formuleringen in elkaar over om het onvoorstelbare uit te drukken: de vereniging van de gelovige met God.

Het hele betekeniscomplex van leven en dood, van liefde en lijden had ook opgeroepen kunnen worden door een plas rode verf, ketchup of andere rode vloeistof. De Amerikaanse kunstenaar Paul McCarthy, bijvoorbeeld, maakt in zijn videowerk uitbundig gebruik van ketchup. De bezoeker ‘leest’ dit weliswaar als bloed, maar omdat de olfactorische bevestiging van de authenticiteit van de

vermeende lichaamsvloeistof ontbreekt, blijft de hevige lichamelijke reactie die *Sanguis Sum* teweeg brengt uit. De ‘nepperigheid’ van de ketchup past overigens uitstekend bij de kunstmatigheid van de ervaringen die McCarthy’s werk tematiseert (McCarthy/Meyer-Hermann/Ohrt et al. 2004). Door in zijn installatie echt bloed te gebruiken, bereikt Jan Fabre een specifiek effect: hij enceneert een conflict tussen twee fundamenteel verschillende manieren waarop we ons tot de ons omringende wereld verhouden. De bij een tentoonstellingsbezoek voor de hand liggende drang van de bezoeker om het bloed op te vatten als een teken dat zij moet ontcijferen, wordt gefrustreerd – en in zekere zin ook geridiculiseerd – door de gore stank die de authenticiteit van de lichaamsvloeistof markeert. Door mijn onwillekeurige lichamelijke reactie gehinderd, kan ik me niet tot de installatie verhouden als tot een ‘tekst’, een weefsel van tekens, of preciezer gezegd: ik kan dit pas retrospectief doen. Ter plaatse val ik ten prooi aan mijn onwillekeurige lichamelijke reactie. De stank van de bloed transformeert mijn lichaam van een onopvallende medespeler in een tegenstander met een eigen agenda. Mijn lichaam reageert op de stank van het bloed als een stier op een rode lap en de heftigheid van mijn eigen lichamelijke reactie jaagt mij de stuipen op het lijf. Hoe is het mogelijk dat mijn lichaam zich zo tegen mij keert en een geheel eigen dynamiek ontplooit?

### **Dubbelzinnige lichamelijkheid**

Met zijn installatie *Sanguis Sum* creëert Jan Fabre een situatie waarin de bezoeker haar eigen lichamelijkheid als storend en zelfs bedreigend ervaart. Het is alsof mijn lichaam ineens een eigen leven gaat leiden en ‘mij’ mee dreigt te sleuren in zijn wilde razernij. Het frappante van deze ervaring is dat ik kennelijk onlosmakelijk met mijn lichaam verbonden ben maar er toch niet helemaal in opga. Ik ben enerzijds het wilde lichaam dat door de stank van het bloed in opstand komt, anderzijds ben ik een toeschouwer die dit gebeuren met toenemende consternatie observeert. De installatiebezoeker beleeft deze dubbelzinnigheid als buitengewoon verstrend. Er zijn echter twee denkers – de fenomenoloog Maurice Merleau-Ponty en de wijsgerig antropoloog Helmuth Plessner – die betogen dat de ervaring die de mens van zijn eigen lichamelijkheid heeft juist door deze dubbelzinnigheid wordt gekenmerkt. Om meer greep te krijgen op wat *Sanguis Sum* met mij doet, zal ik kort op hun visie op lichamelijkheid ingaan.

Zowel Merleau-Ponty als ook Plessner benadrukken dat de mens een belichaamd wezen is: subjectiviteit is in hun visie niet tegengesteld aan maar juist verankerd in lichamelijkheid. Merleau-Ponty vat subjectiviteit op als belichaamde intentionaliteit, als een altijd ook lichamenlijk gericht-zijn van de mens op de wereld waarin hij leeft. De mens ervaart deze wereld als een omgeving waarin hij is ingebed en waaraan hij voor zichzelf zin en betekenis geeft door met de dingen om hem heen om te

gaan.<sup>58</sup> In die zin maakt de mens onlosmakelijk deel uit van de materiële wereld, nog voordat hij er denkend afstand van kan nemen.

Ondanks dat de mens als een belichaamd wezen, als een ‘lichaam-subject’, deel uitmaakt van het ‘vles van de wereld’, zoals Merleau-Ponty het uitdrukt, verschilt de ervaring die wij van ons eigen lichaam hebben op een aantal punten van de wijze waarop wij de dingen om ons heen ervaren. Van mijn lichaam kan ik niet op dezelfde wijze afstand nemen zoals ik afstand kan nemen van andere dingen. Ik kan niet van mijn lichaam weglopen, zoals ik dat met een huis of een boom kan doen. In tegenstelling tot de dingen om me heen is mijn lichaam altijd met mij aanwezig. In tegenstelling tot een ding kan ik mijn lichaam ook niet van verschillende kanten bekijken en observeren dat het in de wisseling van perspectieven steeds hetzelfde blijft – een belangrijk aspect van de dingervaring. Ten slotte kan ik mijn lichaam nooit volledig tot object van mijn ervaring maken omdat het – als lichaam-subject – steeds ook subject van die ervaring is (Coolen 1999, 7). Onze ervaring van ons eigen lichaam is daarom altijd dubbelzinnig en het is deze dubbelzinnigheid – het feit dat ik tegelijk subject en object van mijn lichaamservaringen ben – die Fabre’s installatie de bezoeker zo nadrukkelijk laat ervaren.

Wat er precies met mij gebeurt als ik Fabre’s stinkende poel des verderfs benader, laat zich nog beter uitleggen met behulp van het onderscheid dat Helmuth Plessner maakt tussen lichaam-zijn en lichaam-hebben.<sup>59</sup> Plessner duidt hiermee twee modaliteiten van lichamelijke aan, die onlosmakelijk met elkaar zijn verstrengeld. De mens *is* zijn lichaam in die zin dat hij er niet buiten kan en dat al zijn ervaringen, zijn handelingen en zijn expressiviteit hier hun oorsprong hebben. Daarnaast *hebben* we ons lichaam echter ook in een meer instrumentele zin, namelijk als een middel met behulp waarvan we handelen, communiceren en ons voortbewegen. Dat wij ons lichaam zijn, is een zo fundamenteel en omvattend gegeven dat wij er over het algemeen niet bij stilstaan. We voelen en bewegen ons lichaam onmiddellijk. Opmerken doen we ons lichaam-zijn slechts zijdelings, bijvoorbeeld als we een ongemak of een stemmingswisseling gewaarworden. Er zijn echter ook situaties waarin ons lichaam-zijn ons tot last wordt, zoals ziekte, pijn of hevige geëmotioneerdheid. In zulke situaties worden we geheel door ons lichaam-zijn in beslag genomen en raken we het vermogen kwijt om ons door middel van ons lichaam op een door onszelf en door anderen geaccepteerde manier aan onze omgeving te geven. In plaats van de situatie kalm het hoofd te bieden, tieren we van woede of vluchten we in blinde paniek. Het is dit verlies van controle over de eigen lichamelijke dat de bezoeker die met Fabre’s stinkende plas bloed geconfronteerd wordt, voelt aankomen.

De uitdrukking ‘de controle over ons lichaam verliezen’ lijkt te impliceren dat er een separate instantie is die het lichaam normaliter bestuurt maar er nu door overmeesterd wordt. In de cartesiaanse

---

<sup>58</sup> Zie Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologie van de waarneming* (Merleau-Ponty 1997) en *De wereld waarnemen* (Merleau-Ponty 2003). Voor een kennismaking met zowel Merleau-Ponty’s als Plessners denken over lichamelijke zie Coolen 1999.

<sup>59</sup> Plessners denken over lichamelijke is ingebed in een omvattende en nogal complexe filosofie van het organische leven, die hij uit de doeken doet in *Die Stufen des Organischen und der Mensch* (Plessner 1965). Een toegankelijke samenvatting van de kernpunten van Plessners visie op het menselijke leven biedt Coolen 1999.

traditie werd deze instantie opgevat als een van het materiële lichaam strikt gescheiden, denkend subject. Ondanks de problemen waartoe deze dualistische opvatting van lichaam en geest leidt, werkt ze tot op de dag van vandaag door in allerlei manieren waarop mensen met hun lichaam en dat van anderen omgaan en ertegen aankijken.<sup>60</sup> Een voorbeeld hiervan vinden we in de catalogus van de Sonsbeek-tentoonstelling, waar Dieter Roelstraete in reactie op Fabre's theatertekst 'Sanguis Sum' de vraag stelt: "Why the blood en wherefore the body in an age dreaming dreams of postbiological lives in formats fully digital? (Tent. cat. 2001b, 291)."

Wie de neo-cartesiaanse droom van een postbiologisch leven in digitaal formaat eerder als een nachtmerrie beschouwt, vindt in Plessners wijsgerige antropologie een aantrekkelijk alternatief voor Descartes' *cogito*. Evenals Merleau-Ponty vat Plessner de mens op als een eenheid van lichaam en geest. Volgens zijn visie op het menselijk leven is er in de hierboven genoemde situaties van hevige pijn of geëmotioneerdheid dan ook geen sprake van een machtsstrijd tussen lichaam en geest maar eerder van een verstoord evenwicht tussen de twee modaliteiten van onze lichamelijkeheid. Deze onevenwichtigheid heeft op haar beurt consequenties voor ons persoon-zijn. Voor de mens geldt namelijk dat in de wijze waarop hij zich door middel van zijn lichaam aan zijn omgeving geeft steeds ook zijn standpunt als persoon in het geding is. Het leven van het dier, waar Plessner de mens steeds tegen afzet, speelt zich volledig af binnen de betrekking tussen lichaam-zijn en lichaam-hebben. De mens moet echter ook nog met deze betrekking omgaan omdat ze hem – in tegenstelling tot het dier – in de ervaring gegeven is (Coolen 1999, 9). De mens is zich pijnlijk bewust van de wanverhouding tussen zijn stamelende, trillende, zwetende, blozende, struikelende lichaam en de beheerste, welbespraakte, verzorgde en elegante verschijning die hij graag zou willen zijn. In tegenstelling tot het dier zien wij ons dus zelf in een situatie staan.

Het feit dat wij onszelf zien staan, betekent in Plessners bewoordingen dat wij niet centrisch gepositioneerd zijn, zoals het dier, maar excentrisch. Een dier staat in het centrum van zijn milieu en is conform de sensorische en motorische mogelijkheden van zijn soort op dit milieu betrokken. Zijn centrische positie maakt dat het in harmonie met zijn omgeving leeft of, als dit niet het geval is, doodgaat. Voor de mens ligt de zaak ingewikkelder. Wij ervaren ons persoonscentrum aan de ene kant als een 'kern' die binnenin ons lichaam is gelegen en ten opzichte waarvan alles dichterbij of verder weg is, zelfs ons lichaam dat we als een omhulling van onszelf ervaren. In die zin kunnen we zeggen dat de mens 'in zijn lichaam steekt' (ibid.). In en met ons lichaam bevinden we ons op een bepaalde

---

<sup>60</sup> Een centraal probleem van dualistische opvattingen van het menselijk bestaan is dat zij niet goed kunnen verklaren hoe lichaam en geest op elkaar kunnen inwerken. Descartes meende dat een interactie van lichaam en geest mogelijk is dankzij de pijnappelklier, een orgaan in het centrum van de hersenen. De pijnappelklier is volgens hem de zetel van de ziel en van de *sensus communis*, het gemeenschappelijke zintuig van Aristoteles en de scholastiek. In de pijnappelklier zouden stimuli die van de uiteenlopende zintuigen afkomstig zijn gecombineerd worden. Via de pijnappelklier zou de ziel bovendien in contact komen met de *esprits animaux*, een soort vitale adem die in de hersenholten waait. De *esprits animaux* zouden via de zeenuwen de spieren in het lichaam 'opblazen'. Op deze wijze trachtte Descartes onder meer te verklaren hoe de mens de motoriek van zijn lichaam kan beheersen (Grind/Lokhorst 2001). Descartes' theorie van de pijnappelklier werd echter al snel verworpen.

plaats in de ruimte, een ding onder de dingen. Dat we onszelf daar ‘in’ ons lichaam zien staan, betekent echter dat we ons niet alleen in ons lichaam ophouden maar ook erbuiten. Ons persoonscentrum is dus in ruimtelijke zin niet exact te lokaliseren. Het is, zoals Maarten Coolen het uitdrukt, “als het ware aanwezig als een verdwijnpunt, dat bepalend is voor mijn perspectief op de buitenwereld” (ibid.).

Met Plessner kunnen we zeggen dat Fabre’s installatie *Sanguis Sum* een situatie creëert waarin het vermogen van de bezoeker om een balans tussen de twee modi van haar lichamelijke te vinden zwaar onder druk komt te staan. De bezoeker ervaart dit des te pijnlijker omdat met haar lichamelijke tevens haar persoon-zijn in het geding is: de installatie brengt mij in een situatie waartoe ik me niet goed kan verhouden. Ik onderga wat de geur van het bloed met mij doet en observeer bovendien mijn eigen reactie van opkomende misselijkheid en paniek maar weet niet hoe ik hiermee om moet gaan. Mijn ontredde heeft niets met de aanwezigheid van eventuele getuigen te maken. Ik heb de installatie alleen bekeken en had niet de indruk dat dit afbreuk deed aan mijn ervaring ervan. Waren er andere bezoekers geweest, dan was het misschien gemakkelijker geweest om te kijken hoe zij zouden reageren. Wie kan de stank het langst trotseren en hoe gaat de individuele bezoeker om met de ambivalentie van wel willen maar niet kunnen kijken, met dit touwtrekken tussen oog en neus? Als het excentrisch gepositioneerde wezen dat ik ben, heb ik de andere bezoekers echter niet nodig. Ik speel immers zelf die dubbele rol van *performing observer*, van iemand die in een situatie staat, erop reageert en aan wie dit alles ook nog eens in de ervaring gegeven is.

Dat we deze dubbele rol voortdurend moeten spelen en er niet buiten kunnen, is, zoals Maarten Coolen betoogt, de meest fundamentele ervaring waarmee de installatiekunst de bezoeker confronteert (Coolen 2008). De breed gedragen opvatting dat de bezoeker in de installatiekunst centraal staat, wijt ik voor een goed deel aan deze ervaring. Een kunstwerk zou echter geen kunstwerk zijn als zijn betekenis zich tot een algemeen fenomenologisch inzicht zou laten herleiden. Willen we recht doen aan *Sanguis Sum*, dan moeten we de bijzondere aspecten van de ervaring die dit werk mogelijk maakt, onder woorden zien te brengen. Om dit te kunnen doen, zal ik de wijze waarop de installatie lichamelijke ensceeneert afzetten tegen de wijze waarop dit in de toneelvoorstelling *Je suis sang (conte de fées médiéval)* gebeurt.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> De theatervoorstelling in Avignon heb ik, in tegenstelling tot de installatie in het Sonsbeekpark, niet *live* gezien. Waar ik de theatervoorstelling bespreek, beroep ik me op een DVD-opname van een ‘recreatie’ van de enscenering voor de veel kleinere toneelzaal van het Antwerpse theater De Singel, uitgevoerd op 24 augustus 2003. (Mijn dank gaat uit naar Anja De Lannoy, communicatiemedewerker van Jan Fabre’s theatergezelschap Troubleyn, voor het ter beschikking stellen van deze opname.) Mijn directe, lijfelijke ervaring van de installatie staat dus tegenover mijn door de camera bemiddelde ervaring van de theatervoorstelling. De volgende vergelijkende observaties hebben dan ook niet alleen betrekking op verschillende artistieke vormen maar ook op verschillende receptievormen. Overigens zal van een volwaardige vergelijking geen sprake zijn: in het kader van deze studie ben ik primair geïnteresseerd in de installatie. Aan de bijzonderheid en complexiteit van de toneelvoorstelling kan ik in het kader van dit boek geen recht doen.

## Lichamelijkheid op het toneel

In het theater speelt het menselijk lichaam vanouds een centrale rol. Naast de tekst die een acteur te berde brengt, zijn mimiek, gebaren, houdingen en bewegingen de voornaamste expressiemiddelen die hem ter beschikking staan. Desondanks kan men zeggen dat de individuele lichamelijkheid van de acteur eeuwenlang op de achtergrond heeft gestaan. Theaterwetenschapper Erika Fischer-Lichte merkt op dat ‘belichaming’ in de context van het westerse theater, dat traditioneel gebaseerd is op teksten, aanvankelijk juist het wegcijferen van de individuele lijfelijkheid van de acteur inhield. In de door haar gebruikte semiotische terminologie uitgedrukt: een acteur die een rol ‘belichaamde’, wist zijn lichaam voor de ogen van het publiek om te toveren in een ‘tekst’ die de gevoelens en gemoedstoestanden van een personage denoteerde. ‘Belichaming’ hield eigenlijk ‘ontlichaming’ in. De lijfelijkheid van de acteur moest volledig in dienst staan van een tekstueel geconstrueerd personage dat als een mentale voorstelling werd opgevat en ervaarbaar gemaakt (Fischer-Lichte 2001, 301f).

Sinds de jaren zestig van de vorige eeuw is er sprake van een emancipatie van de individuele lichamelijke verschijning van de acteur. In de performancekunst en ook in het werk van vele hedendaagse theatermakers, onder wie Jan Fabre, wordt de lichamelijkheid van de afzonderlijke acteurs benadrukt en expliciet als een theatraal middel ingezet. De authenticiteit van het lichaam van de acteur wordt onderstreept doordat deze op het toneel zichtbaar zweet, spuugt, plast, rent totdat hij volledig is uitgeput en schreeuwt totdat zijn stem het bijna begeeft. Met de grens van zijn lichamelijke uithoudingsvermogen benadert de acteur tevens de grens tussen theater en leven. Soms wordt het publiek hier actief bij betrokken. In haar performance *Rhythm 0* (1974) liet Marina Abramović het aan haar publiek over om te bepalen waar de grens tussen kunst en leven moest worden getrokken. Voorzien van een ruime keuze aan materialen en gebruiksvoorwerpen mocht het publiek gedurende de performance met Abramovićs lichaam doen wat het wilde, een concessie die de kunstenaar bijna fataal was geworden (vgl. Abramović/Stooss/Abramović et al. 1998, 84-97).

In Fabre's *Je suis sang (conte de fées médiéval)* is van een dergelijke, uit ons huidig perspectief misschien wat geforceerd aandoende publieksparticipatie en doordringing van kunst en leven geen sprake. Hier zijn het de spelers – acteurs, dansers en musici – die met hun eigen lichamen en met die van hun medespelers aan het stoeien zijn. De toeschouwer slaat hun gezwoeg gade vanaf haar veilige plaats in de donkere zaal. Haar lichamelijkheid is slechts in het geding voor zover de voorstelling aanslagen pleegt op haar zintuiglijke uithoudingsvermogen. Hoezeer haar ogen echter worden beledigd en haar trommelvliezen gemarteld, nooit twijfelt zij erover aan welke zijde van de vierde wand ze zich bevindt. Fabre zelf karakteriseert de betrekking tussen het publiek en de spelers op het toneel als een van ‘afstandelijke intimiteit’:

Aan de ene kant moet er een afstand zijn tussen het publiek en de acteurs. Want wat er zich voltooit op de bühne is een andere wereld dan die van de publieksruimte. En aan de andere kant regisseer ik de zweetdruppels die van het lichaam van de acteur vallen zodanig dat het publiek ze ziet en ruikt, ze bijna fysiek ervaart. En toch voelt het publiek zich op een afstand van die krijgers van de schoonheid die mijn bühne bevolken. Want het publiek is niet zo kwetsbaar en tegelijkertijd niet zo mooi en sterk (Fabre/Hoet 1995, 38).

De lichamelijke van de acteurs wordt door het publiek quasi-fysiek beleefd maar tegelijkertijd is er sprake van een duidelijke scheiding tussen de publieksruimte en de schijnwereld op het toneel. In de westerse theatertraditie overbrugt de toeschouwer de kloof tussen beide domeinen over het algemeen door zich met de personages die de acteurs belichamen te identificeren en met hen mee te leven. Identificatie komt tot stand op grond van overeenkomsten tussen het personage en het (geïdealiseerde) zelfbeeld van de toeschouwer, bijvoorbeeld wat betreft leeftijd, gender, persoonskenmerken of levenssituatie. Het lichamelijke voorkomen van een acteur speelt hierbij een niet onbelangrijke rol: we identificeren ons gemakkelijker met iemand die enigszins op onszelf lijkt, die eruit ziet zoals wij onszelf graag willen zien of die we attractief vinden dan met iemand die we als ‘anders’ of als onattractief ervaren.<sup>62</sup> Empathie kunnen we ook opbrengen voor een personage met wie we ons niet identificeren maar in wiens gedachten, gevoelens en verlangens we ons kunnen verplaatsen.

In de toneelvoorstelling *Je suis sang (conte de fées médiéval)* krijgt de toeschouwer echter weinig kans om op deze gebruikelijke wijze bij de voorstelling betrokken te raken. Identificatie en empathie met de personages is slechts in geringe mate mogelijk. Dit komt voor een deel omdat de personages geen stabiele identiteit hebben: het zijn bizarre pastiches van sociale rollen, archetypen en figuren uit de geschiedenis, de kunst en de populaire cultuur. Sommige personages ondergaan bovendien transformaties die moeilijk navolgbaar zijn. Het meest veranderlijke en verscheurde personage zal ik gemakshalve de Krijger noemen. Hij krijgt gedurende de voorstelling het meest te verduren en lijkt hier ook het meest onder te lijden. Aan het begin van de voorstelling maakt de Krijger zich los uit een schare ridders. Met hun borst- en schenenharnassen, blote bovenbenen en in slechts door onderbroeken bedekte achterwerken doen ze aan de in Fabre’s beeldende werk zo vaak voorkomende torren denken: hard panser, kwetsbare binnenkant. Inderdaad liggen de ridders aan het einde van de scène als stervende torren op hun rug te spartelen (afb. 7). Hun kostuum sluit goed aan bij een passage uit de tekst die door twee chirurgijns wordt gereciteerd: “We zijn in 2001 na Jezus Christus en we leven nog altijd in de Middeleeuwen/ En we hebben nog altijd hetzelfde lichaam, vochtig van binnen en droog langs buiten (geciteerd in Frétard 2003, n.g.).”<sup>63</sup> De Krijger wordt uit hun

---

<sup>62</sup> Kaja Silverman noemt dit identificatie volgens het principe van het zelf-gelijke lichaam (“principle of the self-same body”). In haar boek *The Threshold of the Visible World* (1996) onderzoekt ze de mogelijkheden voor een visuele betrekking tot de ander die zijn of haar andersheid als zodanig respecteert.

<sup>63</sup> Vóór 1800 waren chirurgijns – in tegenstelling tot de universitair opgeleide dokters – de specialisten bij uitstek op het gebied van het materiële lichaam. Naast barbierstaken als harenknippen en baarden scheren trokken ze ook tanden, verrichten aderlatingen, verzorgden wonden en botbreuken en voerden operaties uit. Op het platte



midden geslingerd en levert met zijn lange zwaard een krankzinnig schijngevecht tegen een onzichtbare vijand die hij misschien wel zelf is. Nadat hij zich moe heeft gestreden, wordt hij door de chirurgijns opgeraapt en ‘bewerkt’. Later, in een luidruchtige scène waarbij een schare bruiden in witte jurken gillend hun bebloede kruisen tonen, staat de Krijger in de pose van de Heilige Sebastiaan met pijlen doorboord temidden van de chaos. Hij wordt door de bruiden aangevallen en geslagen (afb. 8).



**Afb. 7** Jan Fabre, *Je suis sang (conte de fées médiéval)*



**Afb. 8** Jan Fabre, *Je suis sang (conte de fées médiéval)*

Aanvankelijk is de Krijger vooral slachtoffer, later wordt hij ook dader: nadat hij herhaaldelijk is mishandeld en gemarteld, verandert hij in een gewetenloze gek. Gekleed in een trainingspak en borstharnas bewerkt hij een ondersteboven aan een omgedraaide tafel opgehangen bruid met de messen van de chirurgijns. Smakkend en slurpend drinkt hij haar bloed dat hij in een trechter opvangt. Hij lijkt niet dieper te kunnen zinken totdat hij even later wordt voorzien van ezelsoren en aan een touw, dat aan zijn penis is vastgemaakt, wordt weggeleid door een monnik. De Krijger heeft nu volledig zijn gezicht verloren. Later stolt zijn zieligheid toch weer tot een personage wanneer er een doornenkroon op zijn hoofd wordt gezet. Dit attribuut blijkt goed aan te sluiten bij zijn fysiognomie. Met zijn magere, pezige lijf, zijn lange haar en baard transformeert de doornenkroon hem onmiddellijk in de door zijn beulen bespote Christus.

Meer dan elk ander personage wordt de Krijger van de ene beladen rol in de andere geslingerd. Net nog het toonbeeld van een mannelijke strijder is hij ineens een gemartelde heilige en een ogenblik later een travestiet in bruidsjurk. De rollen nemen hem regelrecht in bezit en na een kort gevecht vertoont zijn lichaam als een kameleon het vereiste beeld. Aanvankelijk ontleent de Krijger nog een identiteit aan dit gevecht tegen de overmacht van de rollen die hij moet spelen: hij is een gekweld

---

land vervulden ze vele taken van de huidige huisarts. Daarnaast werkten chirurgijns soms als scheepsartsen. Over de beroepspraktijk van de chirurgijn zie Groos 1990.

individu dat vecht voor zijn persoonlijke en lichamelijke soevereiniteit, en het publiek voelt met hem mee. Naarmate zijn strijd voortduurt, verwordt hij echter tot een zielloze etalagepop, die volledig bepaald wordt door de kostuums die hij draagt, en raakt hij ook de sympathie van de toeschouwer kwijt. De aftakeling van de Krijger contrasteert met de opkomst van een ander personage dat in mijn ogen zijn tegenhanger vormt. Dit personage wordt belichaamd door een acteur met een opvallend geësceneerde fysiognomie: dikke blonde krullen en een rozig, mollig en soepel lichaam dat de meeste tijd onbedekt is, op een vuurrood slipje na (afb. 9). Met zijn soepele lijf en vloeiende bewegingen lijkt hij bij uitstek degene te zijn die van zichzelf zegt: ‘ik ben bloed’. In tegenstelling tot de Krijger wordt dit personage niet van de ene in de andere rol geslingerd. Hij straalt een gewetenloze, amorele kracht uit, die ondanks zijn opvallende lichamelijke verschijning enigszins onaards aandoet. Mij deed hij nog het meest denken aan een held uit een mythisch tijdperk of een heidense god, daarom noem ik hem voor het gemak Dionysus.



**Afb. 9** Jan Fabre, *Je suis sang (conte de fées médiéval)*

Gedurende de hele voorstelling toont Dionysus zich verheven boven de strubbelingen van de andere personages. In tegenstelling tot hen leidt hij geen pijn. Als hij zichzelf op een gegeven moment geselt, doet hij dat op een ontspannen manier, zonder een uiting van smart maar ook zonder in een lustvolle extase te geraken. Terwijl de Krijger verscheurd wordt door de aaneenschakeling van rollen die hij moet belichamen, blijft Dionysus altijd zichzelf. Hij meet zich de kostuums van de andere spelers aan en speelt er op een nonchalante manier mee. Op zijn identiteit heeft dit geen noemenswaardige invloed. Zelfs als hij tegen het einde van de voorstelling na een bacchanaal met pek en veren is besmeurd, doet dit geen afbreuk aan zijn overwicht. Zijn toestand lijkt hem juist te vermaken en niet in het minste te hinderen. Op een gegeven moment komt zijn superioriteit tot uitdrukking in een krachtig beeld: Dionysus staat met borstharnas en zwaard op de sleep van de geblinddoekte en in een bruidsjurk gestoken Krijger en laat zich door hem voortslepen in de pose van een antieke veldheer op zijn praalwagen.

## Ik ben bloed

In *Je suis sang (conte de fées médiéval)* representeren Dionysus en de Krijger twee extreme, aan elkaar tegengestelde noties van belichaamde subjectiviteit. Dionysus staat voor een tijdloos, soeverein, ‘vloeibaar’ lichaam-subject dat ook door de titel en door de theatertekst wordt gepostuleerd. In de theatertekst is de zin ‘Ik ben bloed’ niet zo maar een constatering. De zin heeft hier meer weg van een zelfbezweering, alsof het sprekende ‘ik’ zich wil verzekeren van het zelfbeeld dat de metafoor suggereert: ook in mij pulseert de wilde stroom van het leven, ook ik heb de mogelijkheid om me aan deze bron van vitaliteit te laven. Die indruk wordt nog versterkt als de zin aan het einde van de tekst een aantal keren wordt herhaald, alternerend met beloften aan eigen adres die de zelfbeschikking van het lichaam-subject tot onderwerp hebben:

Niemand zal mijn lichaam kopen of betalen/ Ik ben bloed/ (...) Niemand zal mijn lichaam rechtvaardigen/ Ik ben bloed/ (...) Niemand zal mijn lichaam reinigen en bevrijden/ Ik ben bloed/ (...) Niemand zal mijn lichaam straffen en veroordelen tot vloek/ Ik ben bloed/ (...) Niemand zal mijn lichaam afzonderen en heilig verklaren/ Ik ben bloed/ (...) Niemand zal mijn lichaam dragen als een lichaam/ Ik ben bloed/ (...) (geciteerd in Tent. cat. 2001b, 294f).

Deze tekstpassages evoceren enerzijds de potentiële macht en onafhankelijkheid van het leven in zijn wilde, ongetemde staat. Anderzijds doen deze zelfbezweeringen de indruk ontstaan dat de soevereiniteit van het lichaam-subject voortdurend onder druk staat en slechts met zeer grote inspanning gehandhaafd kan worden. Dionysus is weliswaar een aantrekkelijk maar ook een onmenselijk – of beter gezegd: bovenmenselijk – personage waarmee de toeschouwer zich niet werkelijk kan identificeren. Als toeschouwer herken ik me eerder gedeeltelijk in de rollen die de andere acteurs spelen: de geharnaste ridder, die zijn kwetsbaarheid verbergt achter een ijzeren schil, de gemartelde en bespottende heilige die om zijn andersheid wordt vervolgd, het hysterische bruidje, de gevoelloze, messenslijpende analyticus etc. De Krijger representeert het gevaar dat deze stoelendans van het rollenspel met zich meebrengt: het wegwijnen van de kiem van soevereiniteit die in het lichaam-subject besloten zit onder de druk van het meedogenloze rollenspel.

In de toneelvoorstelling *Je suis sang (conte de fées médiéval)* worden twee tegenoverstelde visies op belichaamde subjectiviteit in twee personages geobjectiveerd en tegen elkaar uitgespeeld. In de installatie *Sanguis Sum* speelt dit dramatisch conflict zich af in de altijd ook lichamelijke beleving van de bezoeker. Onverhoeds raakt de bezoeker verstrikt in een ambivalente situatie waarin zij enerzijds geconfronteerd wordt met een opdringerige symboliek en anderzijds met een fysieke sensatie die zo direct en zo overweldigend is dat zij zich er niet toe kan verhouden. De stank van het bloed onttrekt zich niet alleen aan elke beschrijving, hij laat zich ook op geen enkele manier duiden. De intensiteit en de banaliteit van de geursensatie doen zelfs de meest beladen christelijke symboliek

verbleken en ridiculiseren bij voorbaat elke poging om Fabre's installatie uitsluitend in het licht van deze symboliek te interpreteren.

De stank van het rottende bloed beschouw ik als het meest carnavaleske element van de installatie. In de taal- en literatuurtheorie van Mikhail Bakhtin staat het carnavaleske voor de centripetale krachten die het eigenlijke collectieve lichaam van een samenleving uitmaken en die daarom niet door één autoritaire stem gearticuleerd kunnen worden. Carnavaleske elementen in talige, culturele of artistieke uitingen hebben het vermogen om zich aan de controle die door 'monologische' vertogen wordt uitgeoefend te onttrekken en deze te ondermijnen. Het carnavaleske zelf is nooit monologisch maar altijd meerstemming ('polyfoon', 'heteroglot'). Volgens Bakhtin komt het vooral tot uiting in de populaire taal en cultuur maar bijvoorbeeld ook in de 'dialogische' romans van onder andere Rabelais en Dostojevsky. Zijn meest directe uitingen zijn echter feesten, festivals en representaties van een uitbundige, losbandige en abjecte lichamelijkeheid (Allen 2000, 21ff). De stank van het bloed in *Sanguis Sum* is een dergelijk abject, losbandig, lichamenlijk element, al zou ik het geen teken of representatie willen noemen. De stank laat zich niet duiden maar is wel op een bijzonder nadrukkelijke, aanstootgevende manier aanwezig. Hij voegt een modus van lichamenlijkheid aan de installatie toe die in conflict staat met de andere (vooral de christelijke) opvattingen over lichamenlijkheid waarnaar de installatie verwijst. Wat ik aan de geursensatie ontleen, is vooral een intense beleving van de wildheid, de feitelijkheid en ondoorgrondelijkheid van het materiële bestaan, een ervaring die botst met de drang om aan het leven zin en betekenis te verlenen.

De kans is aanwezig dat de bezoeker door de directheid en de hevigheid van die ervaring volledig uit het veld wordt geslagen. Van de Sonsbeeksbezoekers die ik gesproken heb, gaven de meesten vooral blijk van verbijstering en afkeer. Een bezoeker die niet meteen knock-out ging, kon echter nog iets anders ervaren: zij kon een glimp opvangen van de wilde kracht die in haar eigen lichamenlijkheid schuilgaat. Zo men wil, houdt de overweldigende stank van de installatie een belofte in, die men zou kunnen vergelijken met de zelfbezwingingen in de theatertekst: het opspelende lichaam van de bezoeker wijst haar op haar eigen lichamenlijkheid als een bron van ongebreidelde vitaliteit. Deze ervaring vormt een tegenhanger van de neiging om zich, zoals de Krijger, blindelings door maatschappelijke en culturele conventies te laten bepalen. *Sanguis Sum* maakt de maenade in de bezoeker wakker en nodigt haar uit om zich aan te sluiten bij de volgelingen van Dionysus, al is het maar voor één ogenblik. Zoals Nietzsche het uitdrukt in het vervolg op het aan het begin van deze beschouwing aangehaalde citaat: "Een enkel ogenblik zijn wij werkelijk het oerwezen zelf en voelen wij de bandeloze begeerte naar het bestaan en de levenslust daarvan (Nietzsche 1987, 103)."

De vergelijking tussen toneelvoorstelling en installatie heeft duidelijk gemaakt dat in de eerste de lichamenlijkheid van de acteurs, in de laatste echter de lichamenlijkheid van de bezoeker centraal staat. De installatiebezoeker speelt niet zozeer een door de kunstenaar vastgelegde rol, zoals een acteur dat doet op het toneel, maar komt in een situatie terecht waarin zij bepaalde aspecten van haar eigen lichamenlijkheid heel nadrukkelijk ervaart en ook voltrekt. De bezoeker is met betrekking tot de

enscenering van haar eigen lichamelijke door de installatie tegelijkertijd uitvoerder en toeschouwer. In en door haar performance van de installatie wordt zij met zeer fundamentele aspecten van haar lichamelijke (de dubbelzinnigheid ervan, haar excentrische gepositioneerdheid) geconfronteerd. Installaties doen echter nog meer dan zulke fundamentele ervaringen van lichamelijke mogelijk maken: ze offeren deze ervaringen als objecten van reflectie die door een individuele bezoeker worden doorleefd en die daarom vergaand geïndividualiseerd zijn. Dit is mogelijk omdat installaties datgene wat ze ervaarbaar maken niet representeren maar ensceneren. *Sanguis Sum* ensceneert de lichamelijke van de bezoeker als de potentiële bron van een ongebreidelde vitaliteit, die op zichzelf ontoonbaar is omdat zij de nog onbepaalde grond is van een oneindige veelheid van mogelijke belichamingen.<sup>64</sup> Een fundamenteel verschil tussen de installatie en de toneelvoorstelling is dat de laatste deze ongebreidelde vitaliteit uitbeeldt door een veelheid van concrete gestalten: de uiteenlopende personages en hun veelvuldige interacties. De installatie daarentegen maakt de lichamelijke van de individuele bezoeker tot een schouwplaats waar de gezochte vitaliteit zich als een gevoelde mogelijkheid manifesteert, zonder een specifieke gestalte aan te nemen. De ervaring die de installatie teweegbrengt, is hierdoor directer, onmiddellijker maar ook ongrijpbaarder. In de toneelvoorstelling komt Dionysus de toeschouwer tegemoet in de gestalte van een blanke, blonde, ietwat androgyne man van rond de veertig.<sup>65</sup> In de installatie heeft de god gender noch huidskleur noch leeftijd. In feite is zijn verschijnen hier afhankelijk van de bereidheid van de bezoeker om zijn komst op het niveau van haar eigen lichamelijke te verwelkomen.

Op dit punt wordt nog eens duidelijk waarom installaties zo ongrijpbaar, zo efemer zijn: de verschijningen die ze ensceneren vereisen nadrukkelijk de uitvoering door de bezoeker. Zonder haar belichaamde performance is er geen verschijning. In die zin zijn kunstwerk en bezoeker in de installatiekunst onlosmakelijk met elkaar verbonden. Dit verbond, dat hier exemplarisch uit de doeken werd gedaan, zal ik in het volgende deel van dit boek vanuit een meer algemeen en theoretisch perspectief nader bekijken.

---

<sup>64</sup> Mijn beschrijving van de ervaring die *Sanguis Sum* teweegbrengt als een in eerste instantie stuitende ervaring, die bij nader inzien toch een positieve wending krijgt, wekt uiteraard associaties met het sublieme en dan met name in de betekenis die Lyotard hieraan heeft gegeven. Volgens Lyotard is het sublieme moment binnen de esthetische ervaring de ontmoeting met het ontoonbare in zijn radicale ontoonbaarheid (Lyotard 1994).

<sup>65</sup> Opvallend is hoe Fabre de door leeftijd, ras en geslacht bepaalde bijzonderheid van de fysiognomische verschijning van de acteur enerzijds onderstreept maar anderzijds ook weet te transcenderen. In combinatie met het bovenmenselijke, boven het rollenspel van de anderen verheven karakter van het personage creëert de nadruk op de specifieke lichamelijke van de acteur een duidelijk voelbare distantie. Naar mijn idee verhoudt de kijker zich vooral tot de kwaliteit van de bewegingen en gebaren van deze acteur, zoals dat ook bij een dansvoorstelling het geval is. De kijker ‘communiqueert’ met het personage Dionysus op een niveau van lichamelijke waar raciale en gender-specifieke kenmerken geen vooraanstaande rol spelen. De middelbare leeftijd van de acteur – noch jong noch oud – sluit hier goed bij aan.

### III HET VERBOND TUSSEN INSTALLATIE EN BEZOEKER

[I]n de lijfelijke aanwezigheid van het toevallige is er een structuur van gebeurtenissen, een eigen werkzaamheid van de encenering, die de pluraliteit van de interpretaties niet zozeer verhinderen, maar die er zelfs de diepere grond van zijn, die haar tot een blijvend thema van het historische leven maken en die recht hebben op een filosofische status.

– Merleau-Ponty 1996, 55 –

## Inleiding

De verbondenheid van kunstwerk en bezoeker, het problematische leidmotief van alle kunsthistorische studies over deze kunstvorm, is de kenmerkende illusie die installaties teweegbrengen. Ze komt tot stand door middel van een encenering van presentie, die door de bezoeker altijd ook in termen van haar eigen lichamelijke presentie wordt ervaren. We zagen dat deze encenering een ordening van elementen (objecten, beelden, narratieve structuren etc.) in ruimte en tijd behelst. Door de bezoeker wordt dit arrangement ervaren als een situatie of scenario dat een dramatisch gebeuren impliceert. Dit gebeuren voltrekt zich niet voor onze ogen maar voor ons geestesoog. Omdat de bezoeker zich lijfelijk in het scenario bevindt dat de voorstelling van dit dramatische gebeuren oproept, ervaart zij het laatste echter niet alleen als een voorstelling maar als een hast tastbare mogelijkheid, die haarzelf betreft.

In het derde deel van dit boek zal ik de encenering en ervaring van presentie, die ten grondslag ligt aan de illusie van verbondenheid, vanuit drie verschillende perspectieven belichten. De eerste invalshoek vormt Michael Fried's analyse van het vermogen van de minimal art om een theatrale situatie te creëren, die de bezoeker als een lichamelijke aanwezigheid mede insluit (hoofdstuk 8). In hoofdstuk 9 sta ik stil bij de wijze waarop installaties onze ervaring van plaats en tijd bepalen.<sup>66</sup> In hoofdstuk 10 ga ik ten slotte in op de atmosfeer van de installatie. De atmosfeer vormt het fenomeen aan de hand waarvan de verbondenheid van installatie en bezoeker primair ervaarbaar wordt. Zij is het even ongreijpbare als concrete kader waarbinnen mijn performance van de installatie zich afspeelt.

---

<sup>66</sup> Kerngedachten van de uiteenzetting over plaatsgebondenheid zijn eerder gepubliceerd in Novak 2009.

## 8 Theatraliteit en toeschouwerschap

### 8.1 *Stage presence: het object als 'acteur'*

In het debat over postmoderne kunst is een trend ontstaan om kunstwerken die zich nadrukkelijk tot de beschouwer richten en haar op een expliciete manier bij het werk betrekken het predicaat 'theatraal' te geven. Paradigmatisch voor deze trend is Michael Fried's befaamde essay 'Art and Objecthood' (1967), een scherpzinnige analyse van het vermogen van kunstwerken om een situatie te creëren die de bezoeker als een belichaamd wezen mede insluit en in een performer transformeert.<sup>67</sup> Theatraliteit (*theatricality*) en presentie (*presence*) fungeren hierbij als kernbegrippen, die bij Fried echter sterk negatief zijn gekleurd. Zijn tekst is een strijdschrift dat de algemene hang naar het theatrale in de kunst van de jaren zestig aan de kaak stelt. Fried ontwaart deze vooral in de minimal art, die op dat moment doordrong tot het gevestigde kunstcircuit. Het werk van kunstenaars als Donald Judd, Robert Morris en Tony Smith wordt door hem steevast aangeduid als *literalist* (van *literal*: letterlijk, prozaïsch; de associatie met het woord *litter*, dat troep, afval of rommel betekent, was wellicht niet geheel ongewenst). Daarnaast noemt Fried een hele reeks van kunstenaars die zich op dat moment met assemblages, environments en happenings – de voorlopers van de hedendaagse installatie- en performancekunst – bezighielden: "It is theatricality, too, that links all these [literalist, A.N.] artists to other figures as disparate as Kaprow, Cornell, Rauschenberg, Oldenburg, Flavin, Smithson, Kienholz, Segal, Samaras, Christo, Kusama ... the list could go on indefinitely (Fried 1998, 170n13)."

Fried's visie op de minimal art is tot stand gekomen onder invloed van Merleau-Ponty's denken over waarneming en lichamelijkeheid, dat toen sterk werd gerecipieerd in de Amerikaanse kunstwereld (vgl. Meyer 2001, 233f en Melville 1998). Merleau-Ponty's denken inspireerde Fried om zijn eigen beleving van kunst, inclusief de lichamelijke aspecten daarvan, tot uitgangspunt van zijn kunstkritische beschouwingen te maken.<sup>68</sup> Kernpunt van Fried's kritiek op de minimal art is de stelling dat deze een latent en oneigenlijk antropomorfisme aan de dag legt: minimalistische objecten gedragen zich volgens Fried als pseudolichamen. Met het epitoom van de minimal art voor ogen, te weten de

---

<sup>67</sup> 'Art and Objecthood' verscheen oorspronkelijk in een themanummer van *Artforum* over eigentijdse Amerikaanse sculptuur en is nadien herhaaldelijk herdrukt, onder andere in Gregory Battcock's invloedrijke bundel over de minimal art (Battcock 1968, 116-147). Ik citeer hier de herdruk in Fried 1998, 148-172. 'Art and Objecthood' is wellicht de meest aangehaalde en bekritiseerde kunstkritische tekst uit de tweede helft van de twintigste eeuw. Voor een overzicht van belangrijke commentaren tot het midden van de jaren negentig zie *ibid.*, 40-47. Voor een later, zeer zorgvuldig kunsthistorisch commentaar, dat 'Art and Objecthood' binnen kunstkritische debatten van zijn tijd plaatst, zie Meyer 2001, 229-243. Voor een zorgvuldige en uitgebreide analyse zie ook Rebentisch 2003a, 40-78.

<sup>68</sup> Naar eigen zeggen heeft Fried kennis gemaakt met het denken van Merleau-Ponty tijdens een studieoponthoud in Engeland tussen 1959 en 1962 (Fried 1998, 6, 28f en Fried 1988, 103n28). Fried refereert naast *Fenomenologie van de waarneming*, waarvan de Engelse vertaling in 1962 verscheen, aan het essay 'Indirect Language and the Voices of Silence', herdrukt in de bundel *Signs* (zie Merleau-Ponty 1964, 39-83).



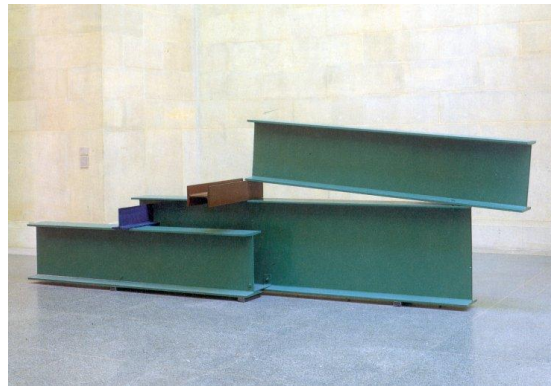
metalen kubus, lijkt deze stelling op het eerste gezicht nogal vergezocht. In feite borduurt Fried hier voort op de aloude gedachte dat het menselijk lichaam vanouds het centrale onderwerp van de beeldhouwkunst is. Dat deze gedachte aan het eind van de jaren zestig nog leefde, blijkt uit een statement van Donald Judd – een van de kunstenaars tegen wie Fried uiteindelijk zou polemiseren. Judd betoogt dat vele contemporaine abstracte sculpturen, zoals het werk van de door Fried bewonderde kunstenaars David Smith en Anthony Caro, in diezelfde lijn moeten worden gezien: “A beam thrusts; a piece of iron follows a gesture; together they form a naturalistic and anthropomorphic image. The space corresponds (geciteerd in Fried 1998, 150).” De componenten van een dergelijk beeld verhouden zich volgens Judd tot elkaar als de ledematen van een lichaam. Kijkers ervaren zulke beelden dan ook in termen van lichaamsbewegingen, houdingen en gebaren.

Een dergelijk openlijk antropomorfisme trachtten Judd en consorten te vermijden. Tegenover de *body language* van de laat-modernistische beeldhouwkunst stelden zij hun geometrische sculpturale objecten, die opvielen door hun “wholeness, singleness and indivisibility” (ibid., 150). Bij het minimalistische object gaat het volgens Judd niet om werkinterne verhoudingen van ‘lichaamsdelen’ maar om de betrekkingen die het object als geheel aangaat met de omgevende ruimte. Om een associatie met de traditionele ‘antropomorfe’ beeldhouwkunst te vermijden, duidde Judd zijn eigen werken niet aan als sculpturen of beelden maar als *specific objects*. Toch keert Fried het verwijt van antropomorfisme uiteindelijk tegen de minimal art zelf door onderscheid te maken tussen het natuurlijke, eerlijke antropomorfisme van de modernistische sculptuur en zijn geperverteerde tegenhanger: het latente antropomorfisme van de minimal art.

Ondanks dat minimalistische objecten op het eerste gezicht niet op lichamen lijken, gedragen ze zich volgens Fried als acteurs: het minimalistische object projecteert zijn fysieke aanwezigheid in de tentoonstellingsruimte en transformeert deze zodoende in een soort toneel waar een confrontatie tussen object en bezoeker plaatsvindt. Deze ‘toneelpresentie’ – Fried heeft het nadrukkelijk over “a kind *stage presence*” (ibid., 155, originele cursivering) – is het resultaat van de specifieke vorm en schaal van het object. De menselijke maat, evenals de compacte vorm maken dat de bezoeker deze objecten als lichamelijke aanwezigheden in de ruimte ervaart. In Fried’s woorden: “[T]he entities or beings encountered in everyday experience in terms that most closely approach the literalist ideals of the nonrelational, the unitary, and the holistic are *other persons* (ibid., 156, originele cursivering).”

Het minimalistische object mist echter een fundamentele kwaliteit die het menselijk lichaam kenmerkt, namelijk de natuurlijke expressiviteit die voortkomt uit het permanente, onwillekeurige samenspel van de afzonderlijke lichaamsdelen. Dit is tevens het punt waarop de minimal art zich onderscheidt van de door Fried bewonderde modernistische beeldhouwkunst: een beeld zoals Anthony Caro’s *Sculpture Seven* (1961, afb. 10) vertoont volgens Fried hetzelfde vermogen als een levendig lichaam om door middel van het samenspel van zijn componenten met de kijker te communiceren. De kijker zou een dergelijk beeld dan ook onmiddellijk en op intuïtieve wijze moeten kunnen begrijpen. Minimalistische kunstwerken kunnen niet op een dergelijke onmiddellijke manier communiceren.

Welbeschouwd communiceren ze volgens Fried helemaal niet. In plaats van zich als betekenisvolle kunstwerken aan de kijker voor te doen, projecteren en benadrukken ze hun ding-achtigheid (*objecthood*): het minimalistische object doet zich nadrukkelijk voor als een stom, ondoorgrondelijk ding. De kijker komt hierdoor in een dubbelzinnige situatie terecht: door het latente antropomorfisme van het object wordt zij genoopt er een dialoog mee aan te gaan maar deze dialoog loopt onvermijdelijk spaak op de ondoorgrondelijke ding-achtigheid van het object. Met zijn ambivalente aard verstrikt het minimalistische object de kijker in een oneigenlijke betrekking waarin voor beide weinig eer te behalen valt: het object ontzegt zichzelf de status van kunstwerk en de kijker het genot van een esthetische ervaring. Rest de vraag waarom Fried deze betrekking uitgerekend omschrijft als ‘theatraal’.



Afb. 10 Anthony Caro, *Sculpture Seven*, 1961

## 8.2 Theatraliteit in context

De aan het theater gerelateerde terminologie in Fried's essay kwam niet zo maar uit de lucht vallen: de vergelijking tussen beeldende kunst en theater hing rond het midden van de jaren zestig van de twintigste eeuw alom in de lucht. Allereerst was het daadwerkelijk zo dat vele jonge kunstenaars – en in het bijzonder beeldhouwers – belangrijke impulsen ontleenden aan artistieke disciplines die traditioneel als *time-based* worden beschouwd, zoals theater, muziek en dans. Rosalind Krauss, die het zesde hoofdstuk van haar *Passages in Modern Sculpture* (1998) aan dit fenomeen heeft gewijd, onderstreept dat deze *cross-over* tussen sculptuur en uitvoerende kunsten resulteerde in een herdefiniëring van de eerste, evenals van de relatie tussen een sculpturaal werk en de kijker (Krauss 1998, 201-242).<sup>69</sup> Ze noemt in dit opzicht twee tendensen: enerzijds de behandeling van het sculpturale object als een soort acteur of performer en anderzijds de transformatie van de voorheen als

---

<sup>69</sup> Krauss verwaarloost in dit boek overigens in het geheel de rol van John Cage, die als experimenteel componist en docent een enorme invloed heeft uitgeoefend op de generatie van performance-geïnteresseerde kunstenaars wier werk Krauss bespreekt.

een a-dynamisch oog opgevatte kijker in een dynamische, belichaamde performer van het kunstwerk. De voorbeelden die zij bespreekt suggereren, evenals ‘Art and Objecthood’, dat beide tendensen zich vaak in een-en-hetzelfde kunstwerk manifesteren en dat er een samenhang is tussen beide. Van belang is hierbij een specifieke kwaliteit van het kunstwerk, die Fried aanduidt met de term *presence*.

*Presence* was rond het midden van de jaren zestig een populaire term binnen de Amerikaanse kunstwereld. De term sloeg op de fysieke impact die een beeldend kunstwerk op de kijker kon hebben. Over het algemeen werd dit als een kwaliteitskenmerk beschouwd: een kunstwerk dat zijn aanwezigheid voor de bezoeker voelbaar kon maken, zelfs als deze haar rug naar het werk toekeerde, werd gezien als sterk en geslaagd (Meyer 2001, 231f). Fried gebruikt *presence* min of meer in dezelfde betekenis maar ziet dit niet als een kwaliteitskenmerk: voor hem is *presence* een duidelijk symptoom van theatraliteit. Met zijn negatieve kijk op de *presence* van veel contemporaine kunst sloot Fried in zekere zin aan bij Clement Greenberg, die *presence* ook als een esthetisch mankement zag. Voor Greenberg had *presence* enerzijds te maken met de aan het menselijk lichaam gerelateerde schaal van minimalistische objecten en anderzijds met wat hij een “flirt with the look of non-art” noemde (Greenberg 1968, vgl. ook Meyer 2001, 211-221, 232). Deze combinatie bracht de minimal art gevaarlijk dicht in de buurt van wat Greenberg aanduidde als *design*: driedimensionale voorwerpen die ook een in esthetische kwesties weinig ervaren publiek direct aanspreken en dus in feite niets anders zijn dan luxe consumptiegoederen.

Evenals *presence* was ook ‘theatraliteit’ een populaire maar omstreden term. Volgens Krauss was het een *umbrella term*, met behulp waarvan zeer uiteenlopende zaken onder één noemer werden gebracht (Krauss 1998, 204). ‘Theatraliteit’ fungeerde als een zoekterm, die naar een overkoepelende esthetische positie van de nieuwe, postmoderne kunst verwees terwijl nog niemand deze positie exact kon beschrijven of analyseren. Verder attendeert Krauss op de opvallende ambivalentie van de term: al in de jaren zestig was ‘theatraliteit’ voor sommigen een positieve kwaliteit, voor anderen, onder wie Fried, echter het kwaad dat elke serieuze kunstenaar en criticus moest bestrijden. Theatraliteit was kennelijk het hete hangijzer dat de geesten van modernisten en postmodernisten deed scheiden. Bij nader inzien blijkt er echter meer in het geding te zijn dan een scholenstrijd. De moralistische toon van ‘Art and Objecthood’, die geen enkele commentator onopgemerkt laat en waarvoor zeer uiteenlopende verklaringen worden aangedragen, duidt op Fried’s vertrouwdheid met een debat binnen de esthetica waarbij onder het vaandel van ‘theatraliteit’ een vermenging plaatsvond van esthetische en ethische kwesties. In ditzelfde debat bestond de neiging om de esthetische en ethische kwaliteiten van een kunstwerk af te meten aan de aard van de ervaring die het werk bij de beschouwer teweegbrengt. Binnen de theatertheorie is dit niets opzienbarends: hier kent de vermenging van ethische en esthetische kwesties een lange traditie die terugreikt tot Aristoteles’ *Poëtica*. Dat dit op het gebied van de beeldende kunsten iets anders ligt, bewijst het recente debat over de vermenging van ethische en esthetische motieven in de *relational art*, die door verschillende critici op zeer uiteenlopende wijze wordt beoordeeld (vgl. Bourriaud 2007 en Bishop 2007).

In Fried's directe omgeving was het vooral de filosoof Stanley Cavell, die zich bezighield met de vraag naar de ethische consequenties van het kunstgenot. De terminologische overeenstemming tussen Cavell en Fried is opvallend, daarom wil ik kort aandacht besteden aan Cavell's positie.<sup>70</sup> Evenals bij Fried staat de term 'theatraal' bij Cavell voor een bepaalde relatie tussen kunstwerk en kijker die hij nadrukkelijk afkeurt. Anders dan bij Fried, waar de ethische consequenties van de theatraalising van de kunst eerder impliciet blijven, is Cavell's afwijzing van 'theatrale' kunst van meet af aan ethisch gemotiveerd. Zijn theatraaliteitskritiek keert zich tegen de attitude van de voyeur, die het leed van anderen koelbloedig observeert zonder er emotioneel door te worden geraakt en zonder de noodzaak te voelen om in te grijpen. Het theater met zijn kenmerkende scheiding tussen toneel en toeschouwerterruimte, van waaruit een vergaand onzichtbaar en passief publiek het spektakel op het toneel gade slaat, beschouwt Cavell als paradigmatisch voor deze voyeuristische attitude. De vierde wand maakt het theater echter ook tot de aangewezen plaats om de ongelijke verhouding tussen handelende en lijdende spelers enerzijds en passief-genietende voyeurs anderzijds te bestrijden.

Volgens Cavell wordt de vierde wand namelijk gedeeltelijk buiten kracht gezet doordat de toeschouwers intens meeleven met wat de personages in het drama overkomt. Dit 'overkomen', het ondergaan van gebeurtenissen die we niet kunnen beheersen, is wat Cavell onder 'lijden' verstaat. Tegelijkertijd moeten de toeschouwers zich echter bewust zijn van de onoverbrugbare afstand tussen henzelf en de gebeurtenissen op het toneel. Dat laatste is noodzakelijk omdat het hier een ontologisch verschil tussen de reële wereld van de toeschouwer en de fictieve wereld van het drama betreft, die hoe dan ook niet is op te heffen. Een interventie van het publiek in de gebeurtenissen op het toneel zou niet meer zijn dan een interventie in de representatie van een handeling, een goedbedoelde categoriefout.<sup>71</sup> Volgens Cavell kan een geslaagde toneelvoorstelling echter een punt bereiken waarop de toeschouwer de vierde wand niet meer als een formeel kenmerk van het theater ervaart, maar als een existentiële scheiding tussen degenen die lijden en degenen die dit leed machteloos moeten aanzien. Deze ervaring van het existentiële gescheiden-zijn van de ander is volgens Cavell een diep ethische ervaring: ze maakt een waarachtig erkennen van de ander als ander mogelijk. Dit erkennen, evenals de pijn waarmee de eigen machteloosheid wordt beleefd, zet Cavell af tegen de houding van de voyeur, die de handeling als een spektakel ervaart dat zij zich genietend toe-eigent (vgl. Rebenitsch 2003a, 28f).

Voorwaarde voor een dergelijke omkering van het effect van de vierde wand is volgens Cavell de volledige concentratie van de toeschouwer op het dramatische gebeuren. Elk bewustzijn voor de representatie als zodanig belemmert deze concentratie. Het publiek moet als het ware blind zijn voor

---

<sup>70</sup> Voor Cavell's theatraaliteitsbegrip beroep ik me op Rebenitsch 2003a, 25-40. Rebenitsch baseert zich in het bijzonder op twee teksten van Cavell: 'Ending the Waiting Game: A Reading of Beckett's *Endgame*' en 'The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*', herdrukt in Cavell 2002, 115-162 en 267-353.

<sup>71</sup> Men kan hierbij aanmerken dat er in experimentele en postmoderne theatervormen, evenals in de performancekunst, wel degelijk gespeeld wordt met de mogelijkheid van zulke interventies. Soms wordt het publiek zodanig geprovoceerd dat een interventie onvermijdelijk is, soms krijgt het publiek nadrukkelijk de opdracht om bepaalde handelingen te verrichten, die dan wel aan expliciete of impliciete regels zijn gebonden.

de bravoure van het spel van de acteurs, de schoonheid van het decor en alle andere middelen waarvan de enscenering zich bedient. Het moet door dit alles heen kijken om uitsluitend de dramatische handeling te zien. Als dit lukt, wordt het genieten van de representatie vervangen door het empathisch getuigen van het leed van de ander en van de eigen machteloosheid ten aanzien van dit leed. Cavell kent aan deze ervaring een cathartische functie toe: toeschouwers die in getuigen zijn getransformeerd worden van hun voyeuristische neigingen gezuiverd.

De bewustzijnstoestand die met dit zuiverende proces van getuigen gepaard gaat, duidt Cavell aan als *presentness*, een term die ook Fried gebruikt als tegenhanger van de door hem verfoeide *presence*. Cavell bedoelt met *presentness* kennelijk zoiets als een volledige tegenwoordigheid van geest: het publiek getuigt van de gebeurtenissen op het toneel door ze als het ware ‘uit de eerste hand’ te beleven, als momenten in een dramatisch proces dat volledig dwingend maar tevens onbeheersbaar en niet te overzien is (ibid., 27f). Wat de personages overkomt, moest wel gebeuren en toch is er voor de personages, evenals voor de toeschouwers, geen enkele mogelijkheid om zich op de gebeurtenissen voor te bereiden en hun impact te verzachten. Het publiek voelt op ieder moment volledig mee met wat de personages overkomt, ook al is het wellicht al op de hoogte van de plot. *Presentness* is dus de absolute voorwaarde voor het gebeurtenisachtige van het drama in de beleving van de toeschouwer en daarmee voor de transformatie van de toeschouwer in een getuige.

Hoewel Cavells theateropvatting naar mij idee sterk en nogal eenzijdig is gericht op het klassieke, tekstgebaseerde theater, sluit zijn notie van *presentness* aan bij een bepaald aspect van de installatie-ervaring: de bezoeker die een installatie betreedt, raakt ook in een bewustzijnsstaat waarin zij zich onwillekeurig open stelt voor gebeurtenissen zonder te kunnen anticiperen op de precieze aard of de impact ervan. De paradoxale eerste gewaarwording die de bezoeker van de installatie heeft, is bevorderlijk voor deze bewustzijnsstaat. Ik ervaar de installatie enerzijds als onoverzichtelijk en krijg niet de kans om me in één oogopslag een beeld te vormen van de situatie waarin ik verkeer. Anderzijds ontstaat er wel degelijk zoiets als een eerste globale indruk die mij letterlijk en figuurlijk aangrijpt. Ik merk dat mij iets overkomt maar ik weet (nog) niet wat het is. De onbestemde maar intens beleefde verwachtingen die de installatie bij mij wekt, resulteren in een onrustige alertheid, die zorgt dat ik voor eventuele gebeurtenissen open sta. Of ik de installatie dan daadwerkelijk beleef als een aangrijpende gebeurtenis die mijzelf overkomt, is afhankelijk van mijn performance.

### 8.3 Esthetische inflatie

“Presentness is grace”, luidt de geheimzinnige slotzin van ‘Art and Objecthood’. Wat verstaat Fried precies onder *presentness*, waarom is het een genade en heeft deze genade-ervaring ook een ethische dimensie zoals bij Cavell? Over dat laatste geeft ‘Art and Objecthood’ geen uitsluitel. Sommige formuleringen, die doorgaans als moralistisch worden opgevat, suggereren echter dat de oneigenlijke relatie waar het theatrale kunstwerk de beschouwer in betreft ook vanuit ethisch oogpunt niet deugt. Zo heeft Fried het bijvoorbeeld over de overdreven maar tevens valse hofmakerij van het theatrale kunstwerk. In termen van ervaring is het een van Frieds voornaamste kritiekpunten dat het minimalistische object de kijker weliswaar tot een communicatiepoging verleidt maar deze uiteindelijk frustreert:

Someone has merely to enter the room in which a literalist work has been placed to become that beholder, that audience of one- almost as though the work in question has been waiting for him. And inasmuch as literalist work depends on the beholder, is incomplete without him, it *has* been waiting for him. And once he is in the room the work refuses, obstinately, to let him alone – which is to say, it refuses to stop confronting him, distancing him, isolating him. (Such isolation is not solitude any more than such confrontation is communion) (Fried 1998, 163f).

Vooraf de laatste, tussen haakjes geplaatste zin is intrigerend: de isolatie die de kijker ten overstaan van een minimalistisch object ervaart, komt evenmin overeen met eenzaamheid als de confrontatie tussen object en kijker overeenkomt met communie of volledige deelname. Met andere woorden: de kijker raakt gevangen in een vacuüm waarin zij noch alleen is tegenover een volstrekt vreemd en onbegrijpelijk ding, noch de genade van een volledige deelname of communie mag ervaren. In dit vacuüm is zij gedoemd tot een eindeloze reeks pogingen om betekenis aan haar ontmoeting met het object te verlenen. Geen van die pogingen kan haar echter voldoening schenken en in die zin slagen omdat ze allemaal door het object worden teruggekaatst. De beschouwer ervaart haar communicatiepogingen hierdoor als haar eigen, willekeurige en wellicht ongefundeerde projecties. Ze is in dubbele zin aan het object overgeleverd: ten eerste omdat ze zijn nadrukkelijke vrijages niet kan negeren en ten tweede omdat er geen sprake kan zijn van een werkelijke, bevredigende consumptie van hun wederzijdse betrekking.

Het resultaat van dit alles is dat de duur van deze onbevredigende wisselwerking in principe tot in het oneindige wordt opgerekt. Die eindeloze duur is uiteindelijk het enige wat van de esthetische ervaring overblijft. Fried illustreert dit met Tony Smiths befaamde verhaal van een nachtelijke rit over de nog niet opgeleverde New Jersey turnpike. Smith beschrijft deze rit als een “revealing experience”, die in zijn beleving een esthetische kwaliteit heeft alhoewel hij haar in geen enkele artistieke traditie thuis kan brengen: “It seemed that there had been a reality there that had not had any expression in art.

[...] Most painting looks pretty pictorial after that. There is no way you can frame it. You just have to experience it (geciteerd in *ibid.*, 158).<sup>72</sup>

Smiths verhaal kondigt het einde aan van het modernistische kunstbegrip dat Fried aanhangt. Vergeleken bij de “revealing experience” van de nachtelijke autorit lijkt de schilderkunst ineens “pretty pictorial”, aardige plaatjes die niet op kunnen tegen de directheid en intensiteit van een dergelijke *real life*-ervaring. Daar komt nog bij dat deze ervaring niets exclusiefs over zich heeft: het is een ervaring die iedereen kan hebben. Fried citeert in dit opzicht nog een andere uitspraak van Tony Smith, waarin deze zijn fascinatie voor de architectuur van Le Corbusier toelicht: “The direct and primitive experience of the High Court Building at Candigarh is like the Pueblos of the Southwest under a fantastic overhanging cliff. It’s something everyone can understand (*ibid.*,158).” Als zulke ‘directe’ en ‘primitieve’ ervaringen, die geen specifieke eisen stellen aan de smaak en het onderscheidingsvermogen, tot kunst worden verheven, dan dreigt de modernistische canon, die ontwikkeld is vanuit een op mediumspecificiteit gebaseerde kwaliteitsopvatting, de status van voornaamste bemiddelaar van esthetische ervaringen kwijt te raken. Een inflatie van het esthetische oftewel een omvattende esthetisering van het alledaagse is het gevolg.

Het streven om de kloof tussen kunst en leven te overbruggen, kenmerkt vrijwel alle vernieuwende ontwikkelingen in de kunst van de jaren zestig. Fried wijst er in ‘Art and Objecthood’ op dat de inflatie van het esthetisch terrein waar deze toenadering toe leidt offers zal eisen: wat hierbij op het spel staat is niets minder dan de autonomie van de kunst en daarmee ook de autonomie van de ervaring die deze mogelijk maakt. Het niet-theatrale kunstwerk is in Fried’s opvatting *self-contained*, het bevat zijn esthetische kwaliteit volledig in zichzelf en maakt de kijker in een oogopslag deelgenoot van deze rijkdom: “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 instant would be long enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be forever convinced by it (*ibid.*, 167).”

We zagen al dat het vermogen van het niet-theatrale werk om de kijker in één oogopslag te overtuigen in Fried’s optiek berust op de werkkinterne relaties tussen de afzonderlijke componenten van het kunstwerk. Dit aspect van Fried’s kunstopvatting komt nog veel duidelijker naar voren in zijn commentaar op de kunstkritische en –theoretische geschriften van Denis Diderot, wiens antitheatrale kunstopvatting op frappante wijze blijkt aan te sluiten bij zijn eigen kunstvisie. Diderot levert bovendien de *missing term* die als een volwaardige tegenhanger van ‘theatraliteit’ kan functioneren maar die in ‘Art and Objecthood’ ontbreekt, te weten ‘absorptie’. Evenals ‘theatraliteit’ slaat ‘absorptie’ op de manier waarop het kunstwerk zich aan de kijker voordoet. ‘Theatraal’ noemt Diderot kunstwerken die de kijker nadrukkelijk aanspreken. In het theater gebeurt dit bijvoorbeeld door

---

<sup>72</sup> Smiths verhaal heeft door ‘Art and Objecthood’ grote bekendheid gekregen. Gilles Deleuze verwijst er onder andere naar in zijn boek over Leibniz en de barok, waar hij Smiths verhaal relateert aan het perspectief van de leibnizianse monade (Deleuze 1993, 137, 160n4).

plotselinge en radicale keerpunten in de handeling, een overdreven aandoende acteerstijl of andere *coups de théâtre*. Equivalenten in de schilderkunst zijn elementen waardoor een schilderij de aanwezigheid van de kijker bevestigt, zoals figuren die de beschouwer direct aankijken, naar haar gebaren of op een andere manier de indruk wekken dat ze op de wereld buiten het schilderij betrokken zijn. Het door Diderot gefavoriseerde niet-theatrale schilderij wekt echter de indruk volledig in zichzelf geabsorbeerd te zijn. Voor zover men kan zeggen dat het een kijker impliceert, is dit een afwezige kijker.

Diderot wijt dit effect van absorptie enerzijds aan het onderwerp van de voorstelling: bijzonder geschikt zijn voorstellingen van personen die lezen, slapen, dagdromen, blind zijn of volledig door hun emoties in beslag worden genomen. Anderzijds speelt ook de voorstellingswijze een belangrijke rol: een schilderij kan het gezochte effect van absorptie alleen teweegbrengen als het ook in formele zin een eenheid vormt.<sup>73</sup> Is dit het geval, dan overtuigt het schilderij de kijker in één oogopslag als een dramatische, expressieve eenheid. Deze overtuigingskracht berust volgens Diderot op een inherente dynamiek, gerichtheid en dwingende causale kracht: “Een compositie moet zodanig georganiseerd zijn dat ik ervan overtuigd ben dat ze niet anders georganiseerd zou kunnen zijn. Een figuur moet zodanig handelen of rusten dat ik ervan overtuigd ben dat ze niet anders zou kunnen doen (geciteerd in Fried 1988, 85, vertaling A.N.)”

Volgens Diderot moet het kunstwerk zich als een noodzakelijk en schijnbaar natuurlijk geheel aan de kijker voordoen. Een kunstwerk dat hierin slaagt, noemt hij een *tableau*. Deze term kan zowel op een schilderij als op een toneelscène slaan: in beide gevallen gaat het om een stille en schijnbaar toevallige maar desondanks door een innerlijke noodzakelijkheid verbonden constellatie van figuren, respectievelijk beeldelementen, die vooral als een visueel geheel moet overtuigen.<sup>74</sup> Een dergelijk

---

<sup>73</sup> De notie van picturale eenheid als een belangrijk streven en kwaliteitskenmerk van beeldende kunstwerken is uiteraard geen uitvinding van Diderot. Ze speelt al in de zeventiende- en vroeg- achttiende-eeuwse kunsttheorie een belangrijke rol en gaat terug op poëtische en esthetische uiteenzettingen uit de oudheid. In zijn zeventiende en vroeg achttiende-eeuwse gedaante omvat het concept van de picturale eenheid de drie aristotelische eenheidsnoties: eenheid van plaats, tijd en handeling. Met betrekking tot de beeldende kunst worden deze drie de handeling betreffende eenheidsnoties aangevuld met een formele eenheidsnotie, die betrekking heeft op de verdeling van de beeldelementen over het beeldvlak. De zeventiende- en achttiende-eeuwse kunsttheorie kent in dit verband de term *ordonnance*, die te onderscheiden is van ‘compositie’: ‘compositie’ heeft betrekking op de handeling en de voorgestelde expressie, *ordonnance* daarentegen op de formele verdeling van de beeldelementen. Eenheid van de compositie veronderstelt steeds ook eenheid van *ordonnance* of anders gezegd: om picturale eenheid te waarborgen kon een schilder niet volstaan met het uitbeelden van één coherent moment uit een bepaalde handeling dat tevens in overeenstemming moet zijn met de locatie waar deze handeling zich moet afspelen. De beschouwer zal pas werkelijk overtuigd raken van de eenheid van een schilderij als deze zich ook in formele zin manifesteert, in een coherente en zinvolle verdeling van de beeldelementen (Fried 1988, 84f). Vooruitlopend op hoofdstuk 10 is het interessant dat volgens Diderot de lichtwerking een belangrijke rol speelt bij het tot stand brengen van picturale eenheid. De juiste lichtbehandeling zorgt dat het oog van de beschouwer niet gaat ‘zwerven’ maar zich blijft concentreren op de samenhang van het geheel (ibid., 86f). Bovendien heeft de lichtbehandeling een belangrijk aandeel in de dramatische werking. Zoals ik in hoofdstuk 10 zal laten zien, speelt de belichting ook in de installatiekunst een cruciale rol: ze is in sterke mate bepalend voor onze eerste gewaarwording van een installatie.

<sup>74</sup> Aan het begin van de jaren zeventig wordt de term *tableau* opnieuw populair in verband met de geësceneerde sculpturen en environments van onder andere George Segal en Edward Kienholz. In tegenstelling tot Diderots anti-theatrale *tableau*, rekent Fried deze postmoderne *tableaus* echter juist tot de theatrale kunst.



*tableau* heeft volgens Diderot het vermogen om de ziel van de kijker te raken. De tijdmodus van ogenblikkelijkheid, waarin de receptie van een *tableau* zich voltrekt, evenals de integrale eenheid die het *tableau* vertoont, kent Diderot ook toe aan de menselijke ziel en met name aan de wijze waarop deze zichzelf gewaarwordt in de beleving. In zijn *Lettre sur les sourds et muets* vergelijkt Diderot de ziel expliciet met een *tableau*. “Onze ziel is een bewegend *tableau* dat we onophoudelijk beschrijven; we besteden er veel tijd aan om haar getrouw te vertolken, maar bestaan doet ze als geheel en in een keer: de geest beweegt zich niet stap voor stap zoals de expressie (ibid., 91, vertaling A.N.)” De ogenblikkelijkheid van de beleving staat dus in contrast met de wijze waarop wij hier uiting aan geven in de taal.

Achter Diderots eis van absorptie en picturale eenheid, waardoor het *tableau* de indruk wekt een natuurlijk en noodzakelijk gegeven te zijn dat onafhankelijk van de kijker bestaat, gaat paradoxalerwijs het verlangen schuil naar kunstwerken die geobjectiveerde equivalenten van zelfgewaarwordingen zijn. Dergelijke kunstwerken zouden de kijker, zoals Fried het uitdrukt, op gelijke voet tegemoet kunnen treden en haar bestaan, zoals zij zelf dat gewaarwordt, bevestigen (ibid., 91). Het is precies deze bevestiging die de minimal art de kijker volgens Fried ontzegt. Het minimalistische object geeft de kijker weliswaar een intense ervaring van haar lichamelijke aanwezigheid ten overstaan van dit object maar de situatie waarin deze confrontatie plaatsvindt, draagt voorgoed de sporen van zijn ding-achtigheid: ondanks alle inspanningen om er betekenis in te ontwaren, blijft deze situatie voor de kijker onbevredigend, ondoorgrondelijk en daarbij ook nog onontkoombaar. De ervaring die de kijker hieraan overhoudt, is de grijze en zelfs beangstigende schaduw van de door Fried bezongen genade-ervaring: de ontluisterende ervaring van mijn gekluisterd-zijn aan een ondoorgrondelijk en glansloos hier en nu. De inflatie van het terrein van de esthetische ervaring, die Smiths turnpike verhaal suggereert, leidt uiteindelijk tot haar afbrokkeling. De vrees die in ‘Art and Objecthood’ voelbaar wordt, betreft in mijn ogen niet alleen het verlies van de autonomie van kunst, zoals vele commentatoren menen, maar het volledige verlies van de mogelijkheid om door middel van kunst het prozaïsche en meedogenloze karakter van het alledaagse leven te overstijgen. Het gaat om het verlies van een specifieke – en misschien wel de laatste – mogelijkheid tot transcendentie die de moderne mens nog rest.

Toen ‘Art and Objecthood’ in 1967 werd gepubliceerd, hoopte Fried de dreiging van een omvattende theatraleisering van de kunsten nog te kunnen afwenden. Zijn essay is een strijdschrift en dit verklaart en excuseert de melodramatische toon. Die toon past overigens uitstekend bij het huidige imago van de tekst: de zegevaart van het theatrale in de kunst van de late twintigste en vroege eenentwintigste eeuw geeft ‘Art and Objecthood’ retrospectief het karakter van een zwanenzang. De visie op de installatiekunst als een ongebreideld theatrale en uitbundige maar ook melancholieke enscenering van afwezigheid (of preciezer gezegd: van een door de afwezigheid van transcendentie getekende aanwezigheid), die door ‘Art and Objecthood’ wordt geanticipeerd, zal ik in het volgende verder uitdiepen. Ik zal betogen dat Fried slechts één moment van de installatie-ervaring beschrijft.

Installaties enceneren inderdaad onze aanwezigheid hier en nu met al haar tekortkomingen. Daarnaast bieden zij ons echter de mogelijkheid om het innerlijke landschap van onze beleving te verkennen, een landschap waar de aaneenschakeling en vervlechting van plaatsen en momenten een heel ander karakter heeft dan in het dagelijkse leven.

## 9 Plaats en tijd van de installatie

Het huwelijk dat de installatiekunst sticht tussen ruimte en tijd is ongetwijfeld een van haar meest kenmerkende eigenschappen, zoals ook Ilya Kabakov opmerkt in zijn lezingen over de ‘totale’ installatie: “But what is particularly interesting in the total installation is how naturally time and space are united in it, a married couple, usually living apart (Kabakov 1995, 247).” In de installatiekunst zijn tijd en ruimte gelijkwaardig aan elkaar en bovendien onlosmakelijk met elkaar verstrengeld. Desondanks is het lastig om greep te krijgen op deze verstrengeling. Aan de factor tijd is in de kunsttheoretische reflectie op de installatiekunst nog zeer weinig aandacht besteed. Vanouds speelt ruimtelijkheid een bevoorrechte, temporaliteit echter een ondergeschikte rol in de theorievorming over beeldende kunst. De opvatting dat de ervaring van een beeldend kunstwerk zich min of meer in één oogopslag voltrekt, tiert, zoals we in het voorafgaande hoofdstuk zagen, aan het eind van de jaren zestig van de twintigste eeuw nog welig in de formalistische kunstkritiek van Greenberg en Fried. Hoe gedateerd deze opvatting nu ook mag aandoen, haar lange traditie heeft de ontwikkeling van een alternatieve, meer tijd-bewuste visie op de ervaring van beeldende kunst tegengewerkt.<sup>75</sup>

De verwaarlozing van de factor tijd in de theorievorming over beeldende kunst is wellicht ook te wijten aan een algemene preoccupatie met ruimtelijkheid in de tweede helft van de twintigste eeuw, die zich niet tot de kunsten beperkt maar zich ook manifesteert op het terrein van de wetenschappen en de politiek.<sup>76</sup> In zijn lezing over ‘heterotopieën’ uit 1967 constateert Michel Foucault dat we in een ruimtetijdperk leven en meer in het bijzonder in een periode waarin de ruimte in termen van relaties tussen plaatsen wordt opgevat (Foucault 1986, 22).<sup>77</sup> Deze plaatsen worden op hun beurt bepaald door nabijheidsrelaties tussen afzonderlijke punten of elementen. De grote interesse in het fenomeen plaatsgebondenheid, die zich vanaf de jaren zeventig tot aan de eeuwwisseling manifesteert binnen de kunstpraktijk en haar kunstkritische reflectie, sluit hier goed bij aan. De installatiekunst, die in dezelfde periode tot bloei is gekomen, werd van meet af aan sterk met het debat over plaatsgebondenheid geassocieerd. Installaties zijn inderdaad vaak plaatsgebonden maar niet altijd of noodzakelijkerwijs. De wijzen waarop installaties zich tot ‘hun’ plaatsen verhouden, lopen bovendien sterk uiteen. Enerzijds spiegelt de installatiekunst het hele spectrum van opvattingen over plaatsgebondenheid, zoals we dat in de kunst en kunstkritiek van de afgelopen vier decennia

---

<sup>75</sup> Een nadrukkelijk tijd-bewuste visie op de ervaring van beeldende kunstwerken, die afrekenet met het idee van een ogenblikkelijke beeldervaring, ontvouwt T. J. Clark in zijn opmerkelijke boek *The Sight of Death* (2006).

<sup>76</sup> De grote vlucht die de ruimtevaart in die tijd heeft genomen, is slechts één symptoom van deze preoccupatie. Belangrijke studies over ruimtelijkheid uit die tijd zijn Gaston Bachelards *La poétique de l'espace* (1958, zie Bachelard 1994), Henri Lefebvres *La production de l'espace* (1974, zie Lefebvre 1991) en Michel de Certeau's 'Pratiques d'espaces' in dezelfde, *Arts de faire* (1980, zie Certeau 1984). Voor een recente bloemlezing van uiteenlopende ruimtetheorieën zie Dünne/Günzel 2006.

<sup>77</sup> Foucault gebruikt de term *la place*, in de Engelse vertaling is voor *site* gekozen en in de Duitse vertaling voor *Lage*.

tegenkomen, anderzijds neemt de installatiekunst mijns inziens ook een specifieke positie in binnen dit debat. Om deze positie duidelijker te kunnen bepalen, geef ik hieronder een beknopt overzicht van de uiteenlopende visies op plaatsgebondenheid sinds de late jaren zestig.

En hoe zit het met de temporaliteit van de installatie-ervaring? Op het gebied van de hedendaagse beeldende kunst wordt temporaliteit vooral geassocieerd met *process art*, performancekunst en *time-based* media, zoals video en geluid. Allan Kaprow maakt in zijn pionierswerk *Assemblage, Environments, Happenings* (1966) al onderscheid tussen het primair ruimtelijke environment en de primair temporele happening. Omdat hedendaagse installaties echter vaak *time-based* media, zoals video en geluid of muziek, incorporeren, speelt het tijdsaspect een rol in de ervaringen die zij teweegbrengen. Dit geldt ook voor het gebruik van vergankelijke materialen in een installatie: in het geval van Jan Fabre's *Sanguis Sum* zagen we dat hier sprake is van een rijpings- of rottingsproces dat bepalend is voor zowel de levensduur van het werk als ook de duur van de receptie. Daarnaast is er soms sprake van een nadrukkelijke combinatie van installatie en performance, zoals in het werk van Joseph Beuys. Tegenwoordig komt men deze combinatie weer tegen onder de noemer *living installation*. Waar de kunstenaar niet als performer optreedt, neemt de bezoeker deze rol over. In die zin behelst elke installatie een performance en deze performance van de bezoeker voltrekt zich altijd in de tijd.

## **9.1 Kunstwerk en plaats: wisselvalligheden van een relatie**

In haar omvattende studie naar het fenomeen plaatsgebondenheid in de beeldende kunst stelt de kunsthistoricus Miwon Kwon dat de grote populariteit van plaatsgebonden kunst in de tweede helft van de twintigste eeuw voortkwam uit de connotatie van progressiviteit die lange tijd aan deze notie kleefde maar nu, aan het begin van de eenentwintigste eeuw, ter discussie staat (Kwon 2002, 1f). Ten tijde van Frieda's 'Art and Objecthood' was het maken van plaatsgebonden werk op zichzelf een doeltreffende manier om afstand te nemen van het overleefde modernistische kunstbegrip. Een kunstwerk dat een fysieke band onderhoudt met een bepaalde plaats, dat efemer is en de kijker nadrukkelijk bij zijn manifestatie betreft, ondermijnt op succesvolle wijze het idee dat kunstwerken op zichzelf staande en naar zichzelf verwijzende, tijd en ruimte transcenderende esthetische objecten zijn, die in een verondersteld neutrale omgeving zoals de *white cube* het beste tot hun recht komen. Door de fenomenologie beïnvloede opvattingen van de plaats als de uitkomst van een altijd ook fysieke ontmoeting tussen een kunstwerk, een kijker en een gegeven locatie sluiten hier goed bij aan.

Vanaf de jaren zeventig van de vorige eeuw werd deze 'fenomenologische' opvatting van de relatie tussen kunstwerk, kijker en omgeving, evenals de nadruk die deze legt op aanwezigheid, geleidelijk aan gecombineerd met en ook gedeeltelijk vervangen door noties van plaatsgebondenheid die met de zogenoemde institutionele kritiek worden geassocieerd. Kunstenaars als Michael Asher,

Daniel Buren en Hans Haacke richtten zich niet langer – of althans niet louter – op de fysieke en existentiële beleving van concrete plaatsen, zoals de minimalisten en vroege *land art*-kunstenaars dat deden, maar onderzochten vooral de sociaal en ideologisch bepaalde ruimten van de kunstwereld en van het openbare leven. De wijzen waarop deze onderzoeken zichtbaar werden gemaakt, lopen sterk uiteen. Als grootste gemeenschappelijke deler zou de dematerialisatie van het kunstwerk kunnen worden genoemd, een ontwikkeling die nauw is verbonden met de opkomst van de conceptuele en performancekunst.

In plaats van uitsluitend naar zichzelf verwijzende esthetische objecten te produceren, pleegden kunstenaars ‘interventies’ in de openbare ruimte of in culturele instituten. Daniel Buren liet zijn atelier en schildersezels al in 1967 achter om in een stedelijke context op zeer uiteenlopende locaties *in situ* te werken. Zijn methode om zo diverse plekken als galeries, bushalteshokjes, particuliere woonhuizen, zeilboten en het *court d’honneur* van het Palais Royal in Parijs te voorzien van visuele elementen die uit witte en gekleurde verticale strepen bestaan, kan men als een poging zien om het “lijst-en-sokkel syndroom” (Lippard 1995, 18) te vermijden. Als achterliggende motivatie bespeurt men ook hier de voor de jaren zestig zo kenmerkende behoefte om de kunst uit haar gevestigde formele en institutionele kaders te halen en haar te midden van het dagelijkse leven te plaatsen. Buren doet echter meer dan dat: zijn oeuvre is een langdurige en systematische ondervraging van de mechanismen waardoor kunstwerk en plaats elkaar wederzijds bepalen en van een kader voorzien. Opvallend is hierbij dat geen van de twee – kunstwerk of plaats – aan de ander voorafgaat en de ander domineert: beide ontstaan pas in en door Burens inventie.

De charme van Burens werken *in situ* zit hem in mijn ogen in het contrast tussen de vluchtigheid en contingentie van zijn interventie op een specifieke plek en de stilistische stabiliteit van de visuele middelen die hij hiervoor gebruikt. Door het strepenmotief op een haast koppige wijze te blijven herhalen, heeft Buren een signatuur gecreëerd, die hij op uiteenlopende locaties aanbrengt. Dit ‘signeren’ transformeert de betreffende plek voor een bepaalde tijd in een toneel waarop zijn kunst letterlijk en figuurlijk plaats kan vinden. De bijzondere kwaliteiten van een locatie, zoals ruimtelijke verhoudingen, functionaliteit, formele bijzonderheden, lichtval, geluidsdecor etc., worden als vanzelf elementen van deze gebeurtenis. Het spel met de bijzondere kwaliteiten van een plek maakt Burens werk bovendien buitengewoon verleidelijk: ondanks het notoire karakter van het strepenmotief is elk werk volstrekt uniek. Elk werk appelleert op zijn individuele manier aan de zintuiglijkheid van de bezoeker en nodigt haar op zijn specifieke wijze uit om zich tot de betreffende locatie te verhouden.

In Burens werk uit de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw gaat deze gevoeligheid voor de zintuiglijke interactie van de kijker met haar omgeving vaak samen met een ironische of kritische noot, die te wijten is aan de geestigheid van zowel de gekozen locatie als de wijze van interveniëren. Voor *Seven Ballets in Manhattan* (1975, afb. 11), bijvoorbeeld, liet Buren groepen van vijf personen met gestreepte banieren door de stadskern van New York lopen. De optocht wekte de indruk van een politieke manifestatie of protestactie. Voorbijgangers die de banierdragers vroegen wat

de reden van deze optocht was, kregen echter niets anders te horen dan de naam van de kleur op de banier van de aangesproken persoon. Achter de ‘politieke’ gedaante van het werk zat geen politiek statement maar een poëtische boodschap.



**Afb. 11** Daniel Buren, *Seven Ballets in Manhattan*, 1975

In Burens meer recente werk lijkt het spel met duizelingwekkende zintuiglijke effecten meer een doel op zichzelf te zijn geworden, ontdaan van zijn vroegere scherpe kanten. Zijn *Cabanes éclatées* (‘uiteengespatte hutten’), bijvoorbeeld, zijn driedimensionale constructies die de bezoeker een museale ruimte op een volstrekt andere manier laten ervaren. Het zijn als het ware alternatieve mini-musea in een museum. Men zou deze ontwikkeling in Burens werk in verband kunnen brengen met de eerder genoemde trend binnen de belevenismaatschappij om bezoekers – of consumenten – in een door en door vormgegeven, artificiële omgeving onder te dompelen. In tegenstelling tot artificiële omgevingen die voor commerciële of functionele doeleinden zijn gemaakt – denk naast de vormgeving van *shopping malls* bijvoorbeeld ook aan de toepassing van rustgevende *ambient music* op treinstations en vliegvelden – zijn Burens installaties echter nooit gericht op het teweegbrengen van specifieke, door de maker vergaand geanticiperde gemoedstoestanden. Burens installaties nodigen de bezoeker eerder uit om haar omgeving evenals haar eigen fysieke, emotionele en intellectuele reactie daarop op een speelse wijze te onderzoeken.<sup>78</sup>

De hang naar een onderdompeling van de bezoeker of consument in een omgeving waarin de zintuigen intens worden geprikkeld, is in het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw een dominant cultureel fenomeen gebleken waar kunstenaars zich op zeer verschillende wijzen toe verhouden. Videokunstenaar Pipilotti Rist schommelt met haar tentoonstelling *Elixir* in het

---

<sup>78</sup> Zijn visie op het belang van waarneming en ook schoonheid in de kunst doet Buren in heldere bewoordingen uit de doeken in een interview met Doris Krystof getiteld ‘Das dritte Auge’, in *Tent. cat.* 1996, 133-157.

Rotterdamse Museum Boijmans van Beuningen (2009, zie Tent. cat. 2009) onverholen mee op de zachte golven van de beleveniscultuur. De tentoonstelling bestond uit negen grootschalige video-installaties, die door een web van semi-transparante gordijnen en een homogene geluidsachtergrond met elkaar waren verbonden. Liggend op bedden van hoogpolig tapijt en zachte kussens mocht de bezoeker de videobeelden over zich heen laten komen als een warme deken. Een niet onaangename sfeer van een kleurrijk en feminien hedonisme overheerste, de scherpste en het venijn van Rists vroegere videowerken heb ik echter pijnlijk gemist.

Een scherpe kritiek op de trend naar *immersive experiences* zien we bij de Amerikaanse kunstenaar Andrea Fraser. In haar video *Little Frank and his Carp* (2001) steekt zij de draak met de neiging van culturele instellingen om de bezoeker met alle beschikbare middelen te omarmen. In de video speelt Fraser de rol van een bezoeker van het Guggenheim Museum in Bilbao, die iets te gretig gehoor geeft aan de nogal suggestieve taal van de officiële audiotour. Deze nodigt de bezoeker uit om de architecturale vormen van het door Frank O. Gehry ontworpen gebouw tot haar zintuigen te laten spreken. In de video zien we Fraser, gekleed in een zeer kort knalgroen jurkje en op hoge hakken, door het atrium van het museum wandelen met de hoorn van de audiotour stevig tegen haar oor gedrukt en een uitdrukking van vervoering op haar gezicht (afb. 12). Ze kijkt om zich heen en bevestigt met veel geknik en overdreven mimiek de betuttelende lofzang op de architectuur, waar de audiotour de bezoeker op trakteert. Uiteindelijk nadert Fraser een van de immense zandkleurige steunpilaren, die de stem in haar koptelefoon prijst om hun zachtheid en sensuele rondingen, tilt haar jurk op en begint tot consternatie van de andere museumbezoekers met haar onderlijf tegen de pilaar aan te wrijven (afb. 13). Na deze erotische episode vertrekt Fraser, een beetje verward maar kennelijk zeer voldaan.



**Afb. 12** Andrea Fraser, *Little Frank and His Carp*, 2001



**Afb. 13** Andrea Fraser, *Little Frank and His Carp*, 2001

*Little Frank and his Carp* beperkt zich niet tot Frasers hilarische erotische ontmoeting met de pilaar. Bij het werk hoort ook een essay met de titel ‘Isn’t This a Wonderful Place? (A Tour of a Tour of the Guggenheim Bilbao)’, gepubliceerd in de bundel *Museum Highlights* (Fraser 2005), waarin ze haar video van een wrang commentaar voorziet. Zoals uit de tekst blijkt, verwijst de titel van het werk naar een verhaal over de voorliefde van de architect Frank O. Gehry voor vis- en schubachtige vormen – ook in het Guggenheim Museum overvloedig aanwezig (afb. 14) – dat de bezoeker door de audiotour wordt ingefluisterd. Volgens dit verhaal heeft Gehry’s fascinatie met vissen en schubben haar oorsprong in zijn kindertijd: zijn grootmoeder kocht af en toe een levende karper op de markt en kleine Frank mocht dan in de badkuip met het dier spelen tot het tijd was om de karper te doden, klaar te maken en op tafel te zetten.



**Afb. 14** Frank. O. Gehry, *Guggenheim Museum Bilbao*, 1997

Fraser steekt de draak met de gretigheid waarmee deze kindertijdherinnering wordt aangegrepen ter illustratie van een verhaal over de groot(s)heid van hedendaagse kunst en architectuur (merk op dat het Engelse woord *scale* zowel ‘schub’ als ook ‘schaal’ kan betekenen) dat een plakkerige sensualiteit ademt met een ondertoon van mannelijke erotiek. Het meest stuitende is dat dit alles wordt gepresenteerd als een universele, verheffende ervaring, die de bezoeker op deze ‘fantastische plek’ te wachten staat. Fraser citeert en parafraseert dit verhaal uitbundig en doet er zelfs nog een schepje bovenop:

Here, we can escape the boundaries of our discrete bodies. We become formless matter, fluid, pumped through the building’s heart, its arteries, its corporeal passages; passages formed in masturbatory memories (what else are we to suppose little Frank did in the bathtub with that fish); fantasies of sensual curves, sinuous forms, and powerful scales; fantasies of overcoming the weakness and smallness of little individualities with the magic of towering cybernetic members. Contemporary art is ‘big’. ‘In fact, some of it is enormous’ (Fraser 2005, 235f).



Met haar video en essay levert Fraser een kritisch commentaar op de marketingstrategieën die een commerciële culturele instelling zoals het Guggenheim gebruikt om bezoekers te trekken. De ‘plaats’ waar haar werk naar verwijst is niet alleen een fysieke plek – Gehry’s gebouw in Bilbao – maar vooral een machtig en opdringerig *discours* dat de bezoeker dwingt om deze plek op een bepaalde wijze te beleven. De audiotour is slechts één element in een veel omvattender *discours* dat nauw is verweven met de politieke en de economische belangen van zowel de Baskische regering als de Salomon Guggenheim Foundation. Met *Little Frank and His Carp* laat Fraser zien dat de ‘fantastische plek’ die de nieuwe Guggenheim dependance in Bilbao moet zijn in feite *big business* is, gemaskeerd als kunst met een grote ‘K’.

## 9.2 Ontwrichting en theatraalising van de site

Andrea Frasers werk is exemplarisch voor een ingrijpende verandering die het concept plaatsgebondenheid in de loop der tijd heeft ondergaan en die in de jaren negentig van de vorige eeuw op grote schaal zichtbaar werd: de transformatie van de *site* in een discursieve entiteit. We zagen al dat het maken van plaatsgebonden en efemer werk in de voorafgaande decennia op zichzelf al een effectieve manier was om zich tegen de toenemende commercialisering van de kunstwereld te verzetten: kunstwerken die onlosmakelijk verbonden zijn met een bepaalde plaats en tijd zijn nogal lastig te verzamelen en te verkopen. Een efemer kunstwerk kon daarom louter op grond van zijn vergankelijkheid als een kritisch gebaar worden opgevat, onafhankelijk van zijn thematiek. Dit veranderde toen gevestigde kunstinstellingen in de loop van de jaren negentig geïnteresseerd begonnen te raken in de historie van deze efemere artistieke praktijken, een interesse die samenging met een herleving van het efemere gebaar in de contemporaine kunst. Vluchtige en plaatsgebonden kunstwerken werden nu in de vorm van tekstuele en fotografische documentatie, video’s, reconstructies en *reenactments* geïncorporeerd door hetzelfde systeem dat ze ooit hadden bestreden.

Vanuit kunsthistorisch standpunt is de omarming van efemer werk door gevestigde kunstinstellingen een lovenswaardige ontwikkeling, die ertoe heeft geleid dat de canon van de (post)moderne kunst kon worden herzien. De opwaardering van voorheen gemarginaliseerde vluchtige kunstpraktijken heeft er echter ook voor gezorgd dat hun kritische potentieel werd uitgehold. In de hedendaagse kunstwereld, waarin periodieke kunstmanifestaties zoals de talloze biënnales, triënnales, Documenta, Manifesta en allerlei culturele festivals, waar altijd ook commerciële belangen mee gepaard gaan, de toon aangeven, zijn vluchtigheid en plaatsgebondenheid kwaliteiten geworden die uitstekend tegemoet komen aan de eisen van de kunstmarkt. Een installatie die op de Biënnale van Venetië wordt getoond, bereikt binnen korte tijd een zeer groot publiek. Deze ontwikkelingen binnen de kunstwereld hebben ertoe geleid dat een onlosmakelijke fysieke band tussen kunstwerk en plaats niet langer garant staat voor een progressief en kritisch karakter. De opvatting van de plaats als een

concrete, tastbare plek wordt dan ook sinds de jaren negentig in toenemende mate als overleefd en zelfs regressief ervaren.

Een gebeurtenis die dit keerpunt in de conceptualisering van plaatsgebondenheid markeert, is de controverse rondom Richard Serra's *Tilted Arc* (1981, afb. 15). Dit enorme beeld van roestrode cortenstaal ontketende een verhit debat over de aard en functie van kunst in de openbare ruimte en werd uiteindelijk in 1989 van het New Yorkse Federal Plaza, waarvoor het was ontworpen, verwijderd. Miwon Kwon stelt dat Serra's verweer, waarin hij onderstreept dat een verplaatsing van het beeld gelijk staat aan zijn destructie, nogal defensief overkomt en wijt dit aan de nadruk die Serra legt op de duurzaamheid van de fysieke band tussen kunstwerk en locatie. Volgens Kwon doet Serra hiermee geen recht aan de radicaliteit van zijn eigen werk: de kracht van *Tilted Arc* zit hem niet alleen in de formele strijd die het beeld aangaat met de omringende architectuur maar vooral ook in zijn impliciete kritiek op het idee dat kunst het vermeende harmonische en democratische karakter van de openbare ruimte moet bevestigen en versterken (Kwon 2002, 12f en 79f). Het beeld markeerde de megalomanie en het machtsvertoon van de architecturale omgeving door er een krachtig maar ongemakkelijk gebaar tegenover te stellen. Tevens vormde Serra's sculptuur een obstakel voor passanten die van de ene naar de andere kant van het Federal Plaza, waar zich onder andere de immigratiedienst bevindt, wilden lopen.



**Afb. 15** Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981

Hoe kwetsend de verwijdering van de sculptuur voor de kunstenaar ook geweest moet zijn, in feite heeft het publieke debat dat aan de verwijdering voorafging het kritische potentieel van het werk alleen maar versterkt. In die zin kan de controverse rond *Tilted Arc* als een eerste voorbeeld worden gezien van een getransformeerde opvatting van de *site*: de plaats waar de sculptuur zich manifesteert

en waarnaar ze verwijst, is niet zozeer een fysieke plek die aan de artistieke interventie voorafgaat maar eerder een debat (in dit geval over het karakter en de kwaliteit van de openbare ruimte), een discursieve entiteit of een proces dat door deze interventie teweeg wordt gebracht. Alleen de vorm of het medium waarvoor Serra had gekozen – een grootschalige en kostbare metalen sculptuur, aangelegd op duurzaamheid – wees niet deze kant op en dit maakte *Tilted Arc* tot een wat ambigu project. Sinds de jaren negentig manifesteren kunstwerken die in deze nieuwe zin plaatsgebonden zijn, zich dan ook vaker in de vorm van performances, foto- of videodocumentatie, teksten of activiteiten die door het publiek worden uitgevoerd. Robert Smithsons spectaculaire *land art*-projecten in de jaren zeventig van de vorige eeuw, worden vaak als prototype van dit soort plaatsgebonden werk genoemd: door het efemere en conceptuele karakter werd en wordt Smithsons werk nauwelijks in *real time* en *real space* ervaren maar vooral in de vorm van visueel en tekstueel documentatiemateriaal gerecipieerd.<sup>79</sup>

De transformatie van het concept plaatsgebondenheid – Kwon spreekt over “the unhinging of site-specificity” (ibid., 33-35) – evenals de geleidelijke loskoppeling van kunstwerk en fysieke plek die zij behelst, staan echter niet garant voor het behoud van het kritische karakter waarmee plaatsgebonden kunst aanvankelijk zo sterk werd geassocieerd. Het feit dat de plaats waarnaar een kunstwerk verwijst een discursieve, procesmatige entiteit is, die nooit volledig present kan zijn, belet niet noodzakelijkerwijs zijn inlijving, in de vorm van visuele of tekstuele documentatie, door culturele instituten met economische belangen. Om een kritische positie te kunnen innemen, moet een efemer of plaatsgebonden werk ook een reflectie bieden op zijn eigen relatie tot institutionele en economische structuren.<sup>80</sup> Dit heeft ertoe geleid dat veel plaatsgebonden kunst naar het cerebrale is gaan neigen: ze richt zich eerder tot het intellect van de beschouwer dan tot de zintuigen. Een ander gevolg van de “unhinging of site-specificity” is dat in weerwil van de door de poststructuralisten afgekondigde ‘dood van de auteur’ de kunstenaar zelf weer op de voorgrond is komen te staan.<sup>81</sup> Veel hedendaags plaatsgebonden werk is onlosmakelijk verbonden met de aanwezigheid van de kunstenaar, die vaak de meervoudige rol speelt van performer, regisseur en criticus terwijl de rol van de beschouwer gereduceerd wordt tot die van een getuige of uitvoerder van door de kunstenaar vastgestelde taken.

De installatiekunst biedt mijns inziens een alternatieve kijk op zowel de plaats als de relatie tussen kunstwerk en beschouwer. In de installatiekunst komen we een fusie en transformatie van fenomenologische en *discours*-analytische opvattingen van de *site* tegen, die ik als een theatralisering van de plaats zou willen omschrijven. Hedendaagse installaties verwijzen vaak niet zozeer naar de

---

<sup>79</sup> James Meyer vat Smithsons werk als prototype op van wat hij de *functional site* noemt (vgl. Meyer 2000). In tegenstelling tot de *literal site* – de plaats opgevat als een fysieke plek met bepaalde kenmerken en bijzonderheden – is de *functional site* een proces, handeling of ingreep, die naar verschillende fysieke plekken, hun onderlinge relaties, hun gebruikers etc. kan verwijzen. Kunstwerken waar een functioneel concept van de *site* aan ten grondslag ligt, brengen institutionele en tekstuele verbindingen en aaneenschakelingen in kaart. Meyer omschrijft de functionele site dan ook als een palimpsest van teksten, beelden, fysieke plaatsen en dingen. In tegenstelling tot de *literal site* is de *functional site* vaak opzettelijk tijdelijk en vergankelijk.

<sup>80</sup> Daniel Buren stelde al aan het begin van de jaren zeventig dat kunst de wijze waarop ze door ruimtelijke en institutionele kaders wordt beïnvloed of zelfs gedetermineerd, moet reflecteren (Buren 1973).

<sup>81</sup> Over de ‘dood van de auteur’ zie Barthes 1977, evenals Foucault 1977.

fysieke kwaliteiten van de locatie waar ze zich bevinden en als ze dat toch doen, gebeurt dit eerder terloops. De plaats waar het in Penalva's installatie *R.* om gaat, is bijvoorbeeld eerder een cultureel instituut, de Biënnale van Venetië, dat een geschiedenis heeft en dat ook regels en wetten kent waar iedereen die mee wil doen zich aan moet onderwerpen. Door middel van analogieën verwijst de installatie naar allerlei aspecten van dit institutionele kader waarbinnen zij zelf is gesitueerd. De operaplot en het Eurovisie Songfestival, bijvoorbeeld, attenderen op het competitieve karakter van culturele instituten, op de verschillende startposities van *insiders* en *outsiders* en op het omstrede verband tussen cultuur en spektakel. Het Esperanto verwijst naar het ideaal van interculturele communicatie op basis van gelijkheid maar tegelijkertijd ook naar de onuitvoerbaarheid ervan: de meeste bezoekers kennen geen Esperanto en moeten zich tot de Engelse ondertiteling en daarmee tot de eigenlijke *lingua franca* van de hedendaagse kunstwereld beperken, waarin de zogenoemde Eerste Wereldlanden de toon aangeven.

Van belang is nu dat al deze verwijzingen pas werkzaam worden als ze door de bezoeker worden voltrokken: ik ben degene die geen Esperanto maar wel Engels verstaat. Ik ben ook degene die zich ergert aan de opschepperige, zelfvoldane toon waarin de eerste van de twee brieven is gesteld maar die vervolgens onvoldoende geduld opbrengt voor zijn langdradige tegenhanger. De installatie transformeert mij in een performer en het is in en door mijn performance dat het institutionele, historische en conventionele kader waarbinnen mijn interactie met de installatie zich afspeelt, voor mij ervaarbaar wordt. In die zin is mijn interactie met de installatie de schouwplaats waar de *site* die het onderwerp van de installatie vormt, zichtbaar wordt. Uiteraard is het de kunstenaar die de randvoorwaarden voor dit zichtbaar worden schept door het te enceneren. Wat er zich vervolgens afspeelt, is echter afhankelijk van wat de bezoeker waarneemt en wat zij aan herinneringen, associaties en verlangens inbrengt.

De performance van een installatie speelt zich voor een goed deel af op het niveau van de beleving en de verbeelding van de bezoeker. De plaatsen die installaties constitueren, zijn dus enerzijds imaginair, anderzijds worden ze op intense wijze zintuiglijk – of preciezer gezegd: lijfelijk – beleefd. Deze lijfelijkheid is een kenmerkend aspect van de installatie-ervaring dat een opvallend contrast vormt met de geveinsde tastbaarheid van de cybernetische ruimte: *cyber space* betreden we als een virtueel lichaam-subject, een installatie daarentegen als een belichaamd wezen van vlees en bloed. De spanning tussen lijfelijke en imaginaire aspecten van de ervaring, die in de cybernetische ruimte wegvalt, blijft daarom in de installatiekunst behouden en niet alleen dat: ze wordt hier zelfs heel nadrukkelijk ervaarbaar. Installaties brengen theatrale situaties teweeg waarin de bezoeker voortdurend heen en weer gaat tussen de daadwerkelijke, zintuiglijk ervaarbare plaats die de installatie constitueert en de innerlijke, imaginaire plaatsen die aan haarzelf toebehoren ondanks dat ze corresponderen met en ook uitgelokt worden door de encenering waarin de bezoeker zich bevindt.

De reis tussen de innerlijke en uiterlijke plaatsen van de encenering kan in eerste instantie zo gemakkelijk en onopvallend verlopen dat we ons amper bewust worden van een verschil tussen beide

domeinen: de innerlijke en uiterlijke ruimte lopen vloeiend in elkaar over of lijken zelfs met elkaar te versmelten. Vroeger of later komt er echter een moment waarop we een spanning ervaren tussen wat er gegeven is en wat er zich in onze verbeelding afspeelt. Aanleiding daarvoor kan een ongerijmdheid zijn, waar ik in eerste instantie overheen heb gekeken maar die me ineens opvalt, of, zoals in het geval van Penalva's *R.*, het plotselinge besef dat ik iets heb gemist. De innerlijke en uiterlijke plaatsen van de encenering verschijnen nu in toenemende mate als gescheiden, verschillend en misschien zelfs aan elkaar tegengesteld. De ambiguïteit van de relatie tussen de innerlijke en uiterlijke *site* manifesteert zich in mijn performance van de installatie. De theatraliteit van de installatie-ervaring is dus onlosmakelijk verbonden met haar procesmatige karakter, met haar duur, met haar temporaliteit.

### 9.3 Duur van de installatie-ervaring

Wat de temporaliteit van de installatie-ervaring betreft, moet ik me tot enkele inleidende observaties beperken. Zoals eerder opgemerkt heeft de temporaliteit van de esthetische ervaring in de theoretische reflectie op de beeldende kunst traditioneel weinig aandacht gekregen. Ook als men eenmaal van het kunsttheoretische debat afziet, blijkt dat de tijd een raadselachtig iets is dat zich buitengewoon lastig laat bevatten. Dit is vreemd, juist omdat de tijd, evenals de ruimte, zo fundamenteel is: al onze ervaringen spelen zich immers af in ruimte en tijd. Bovendien hebben ervaringen op zichzelf een temporele structuur, waarin herhaling een belangrijke rol speelt.<sup>82</sup> Deze temporele structuur van de ervaring, evenals de wijze waarop wij tijd beleven, zijn centrale thema's binnen de fenomenologie: we raken hier aan de beginselen van hoe de wereld aan ons verschijnt. Om ook maar een beetje greep te krijgen op de temporaliteit van de installatie-ervaring beroep ik me daarom op enkele fenomenologische concepten met betrekking tot temporaliteit.

Allereerst wil ik stilstaan bij het verschil tussen de transcendente oftewel objectieve tijd waarin de wereld om ons heen is geordend en de immanente of subjectieve tijd waarin onze mentale activiteiten en ervaringen plaatsvinden (vgl. Sokolowski 2000, 130-145). De transcendente tijd delen we met anderen en we kunnen haar meten met klokken en kalenders. We maken bijvoorbeeld met iemand een afspraak op een bepaald tijdstip of bekijken een toneelvoorstelling die anderhalf uur duurt. De immanente tijd waarin onze mentale activiteiten zich voltrekken, kunnen we echter niet meten en ook niet 'handhaven' zoals we dat met de transcendente tijd kunnen doen. Ik kan bijvoorbeeld wel besluiten dat ik morgenmiddag een voordracht geef die een uur zal duren, maar ik kan niet beslissen wanneer een herinnering opkomt en hoe lang ik in de greep van deze herinnering zal zijn.

Ons leven speelt zich steeds in beide dimensies van tijd af, de transcendente en de immanente. Als ik naar een toneelvoorstelling kijk, ben ik overgeleverd aan de objectieve duur van de voorstelling

---

<sup>82</sup> Over de temporele structuur van de ervaring zie Gadamer 1990, 352-368.

en aan de wijze waarop de bedrijven en scènes elkaar opvolgen. Afhankelijk van de mate waarin het stuk mij boeit, zal de tijd die ik in het theater doorbreng in mijn beleving snel of langzaam verstrijken en zal ik na afloop nog lang of vaak aan de voorstelling terug denken. Dat laatste geldt natuurlijk ook voor de ervaring van installaties maar een objectieve duur, zoals een toneelvoorstelling, hebben installaties niet. Preciezer gezegd: we ervaren de duur van een installatie niet als een objectief gegeven. Waarin zou die duur ook moeten bestaan? In de tijd die ik nodig heb om alle elementen die de installatie omvat te kunnen zien? Hoe lang dat duurt, is echter afhankelijk van allerlei zaken die ik niet kan overzien en waar ik ook geen controle over heb, zoals de looproute die ik onwillekeurig kies, mijn concentratievermogen, mijn leessnelheid etc. Alleen van elementen die *time based* zijn, zoals video's en geluidsopnamen, kan gezegd worden dat ze een objectief vaststelbare duur hebben, behalve wanneer er sprake is van een *loop* zonder herkenbaar begin en einde.

Het lijkt dus zo te zijn dat installaties geen objectieve duur hebben, dat hun duur door de bezoeker volstrekt subjectief wordt beleefd. Helemaal klopt dit echter niet. We hebben gezien dat kunstenaars als Penalva en Fabre de duur van de receptie dramatiseren en haar zodoende tot een belangrijk aspect van de installatie-ervaring maken. Penalva's installatie *R.* heeft door haar narratief karakter en door de video- en geluidselementen wel degelijk zoiets als een objectieve duur: om alle elementen goed te kunnen zien, zou de bezoeker circa anderhalf uur nodig hebben. Brengt de bezoeker hier geen geduld voor op – en dit is waarschijnlijk omdat we niet gewend zijn zoveel tijd aan een beeldend kunstwerk te besteden – dan zal zij zich waarschijnlijk vroeger of later realiseren dat zij iets heeft gemist. Bij Fabre's *Sanguis Sum* is het tegenovergestelde aan de hand: hier wil de bezoeker eigenlijk langer blijven maar is er vanwege de stank van het rottende bloed niet toe in staat. Beide installaties laten de bezoeker achter met het onbevredigende gevoel dat haar iets wezenlijks is ontgaan. De bezoeker ervaart dit gemis in eerste instantie als een falen van haarzelf of van het kunstwerk. In tweede instantie blijkt dit gemis echter juist het beginpunt te zijn van haar eigenlijke interactie met de installatie.

In het geval van Penalva's *R.* raakte ik pas werkelijk betrokken bij het spel dat de installatie speelt toen ik besepte dat ik iets cruciaals had gemist en vervolgens probeerde dit ongedaan te maken door het gemiste te reconstrueren met behulp van wat ik allemaal wel had gezien. Mijn krakkemikkige performance ontpopte zich als het begin van een eindeloos gepuzzel waarin ik steeds weer opnieuw op zoek ging naar de samenhang van dit complexe kunstwerk, zonder de puzzel echter ooit te kunnen oplossen. In het geval van *Sanguis Sum* werd een zorgvuldige en langdurige ervaring door het kunstwerk zelf onmogelijk gemaakt. Als bezoeker voelde ik me uit het veld geslagen en misschien zelfs bedrogen, totdat ik ontdekte dat de korte, hevige ervaring die ik ter plekke had alle ingrediënten bevatte voor een uitgebreide performance *in absentia*.

Dit alles doet vermoeden dat mijn ervaring van het falen van de receptie niet zozeer te wijten is aan mijn eigen onvermogen of aan dat van de kunstenaar: mijn onvermogen om het kunstwerk volledig te bevatten is juist een kenmerkend aspect van de esthetische ervaring. Een conceptualisering

van de esthetische ervaring die hier goed bij aansluit vinden we bij de filosoof Ruth Sonderegger. In haar boek *Für eine Ästhetik des Spiels* (2000) maakt zij onderscheid tussen twee momenten of ‘bewegingen’ van de esthetische ervaring, die aan elkaar tegengesteld zijn maar elkaar juist door hun tegengestelde aard telkens weer opnieuw uitlokken. Om de ene beweging toe te lichten, beroept Sonderegger zich op de analogie tussen de esthetische en hermeneutische ervaring die door Hans-Georg Gadamer wordt geponereerd (onder meer in Gadamer 1990). Het hermeneutische moment binnen de esthetische ervaring heeft betrekking op het streven van de beschouwer om het kunstwerk als een coherent en zinrijk geheel te kunnen ervaren. Om dit te kunnen doen, past de beschouwer – bewust dan wel onwillekeurig – hermeneutische strategieën toe: ze gaat op zoek naar verbanden tussen de uiteenlopende elementen die het kunstwerk bevat, brengt hierin een hiërarchie aan, construeert relaties van analogie of contrast, overbrugt lacunes en breuken in het weefsel van relaties of probeert hun pluraliteit te transcenderen door de afzonderlijke componenten op te vatten als verwijzingen naar een overkoepelende betekenis.

Hoewel het begrip performativiteit, waar ik in het vierde deel van dit boek uitgebreid op terug zal komen, naar mijn weten bij Gadamer niet voorkomt, is het duidelijk dat de hermeneutische inspanning van de beschouwer een performatieve kracht heeft: de hermeneutische beweging binnen de esthetische ervaring sticht het zinrijke geheel waar de beschouwer naar op zoek is. Vroeger of later komt er in dit proces echter een moment waarop de beschouwer begint zich rekenschap te geven van de gronden waarop ze dit allemaal doet. Deze reflectie leidt tot het besef dat ik geen rotsvaste criteria heb aan de hand waarvan ik bijvoorbeeld een bepaalde hiërarchie tussen de afzonderlijke elementen heb aangebracht. Ik besef of vermoed nu dat het zinrijke geheel dat het kunstwerk lijkt te vormen het product is van mijn eigen hermeneutische activiteit. Dit besef levert de motivatie voor de andere, tegengestelde beweging waarvoor in Sondereggers boek de derridiaanse deconstructie model staat. Ze noemt deze tweede beweging ‘positivistisch’ omdat de beschouwer haar aandacht van het door haarzelf geconstrueerde geheel verplaatst naar datgene wat daadwerkelijk en onloochenbaar gegeven is: de formele en materiële aspecten van het kunstwerk in kwestie. Dit verplaatsen van de aandacht naar de vorm en materialiteit van afzonderlijke elementen leidt onwillekeurig tot het ‘ontbinden’ van de samenhang die de beschouwer in eerste instantie heeft geconstrueerd: op zichzelf bezien zijn de formele elementen en materiële aspecten van een kunstwerk raadselachtig of zelfs betekenisloos.

Ook de positivistische beweging is echter gedoemd te falen omdat ik ook hier geen onwankelbare criteria heb aan de hand waarvan ik zou kunnen bepalen wanneer ik mijn doel heb bereikt. De in paragraaf 5.1 besproken foto van Thomas Struth kan in dit opzicht als voorbeeld dienen: hier zagen we dat het onmogelijk is om met zekerheid aan te geven of het samenvallen van koord en streepjespatroon een te verwaarlozen toevalligheid of een significant detail is. De eerste optie lijkt onwaarschijnlijk gezien de opvallendheid van dit detail en de zorgvuldige inscenering van de hele foto. De tweede optie lijkt echter nogal ver gezocht. Dit voorbeeld bevestigt Sondereggers stelling dat alle elementen van het kunstwerk die onloochenbaar gegeven lijken te zijn, dit bij nader inzien alleen

zijn in het kader van betekenisrelaties die het resultaat zijn van mijn hermeneutische strategieën. Zodoende leidt de positivistische beweging weer terug naar de hermeneutische en vice versa. Dit spel, dit heen en weer gaan tussen het hermeneutische en het positivistische perspectief, gaat oneindig door omdat er geen ontkomen is aan de manier waarop de twee bewegingen elkaar uitlokken en onderuit halen.

Sondereggers visie op de esthetische ervaring, die bedoeld was als een uitwerking van Kants theorie over het vrije spel van de kenvermogens, sluit aan bij Michael Fried's analyse van de ervaring die 'theatrale' kunstwerken teweegbrengen: ook hier is er sprake van een oscilleren tussen betekenisprojecties en het spaaklopen daarvan op de ondoorgrondelijke ding-achtigheid van het minimalistische object.<sup>83</sup> We herinneren ons dat het vooral de onontkoombaarheid van deze situatie was die Fried zorgen baarde. Ook Sonderegger benadrukt dat het heen-en-weer gaan tussen de twee momenten van de esthetische ervaring principieel eindeloos is omdat beide bewegingen elkaar steeds opnieuw uitlokken zonder echter tot een stabiel product te leiden. Het kunstwerk, opgevat als het intentionele object waar dit esthetisch spel op is gericht, is nooit volledig present omdat het steeds weer aan de greep van de beschouwer ontsnapt. De installatie als een compleet en volmaakt geheel is nooit gegeven, hoe lang en aandachtig de bezoeker zich er ook mee bezighoudt. Ik zal steeds weer nieuwe mogelijke verbanden ontdekken om deze vervolgens in twijfel te trekken. Mijn verlangen om de ontknoping mee te maken, om alles op zijn plek te zien vallen, is een onstilbaar verlangen dat correspondeert met de oneindigheid van het esthetisch spel.

Uit het voorafgaande concludeer ik dat de 'duur' van de installatie niet zozeer de tijd is die ik nodig heb om alle elementen te zien maar de tijd die nodig is om het esthetisch spel op gang te brengen. Deze tijdspanne hoeft niet identiek te zijn met wat ik voorheen de objectieve duur van de installatie heb genoemd maar zal er ook niet heel veel van afwijken. In het geval van Penalva's installatie bleek achteraf dat ik net voor het einde van de tweede brief moet zijn afgehaakt. Ik heb net genoeg gezien – en gemist – om verstrikt te raken in het spel waarvoor de installatie mij uitnodigt.

---

<sup>83</sup> Deze overeenkomst tussen Sonderegger en Fried constateert ook Juliane Rebentisch (Rebentisch 2003a, 55 en 55n39).



## 9.4 Eeuwig nu

We hebben gezien hoe in de ervaring van een installatie objectieve en subjectieve tijd met elkaar verstrengeld zijn. De temporaliteit van de installatie-ervaring kent echter nog een ander belangrijk aspect dat verband houdt met de allereerste gewaarwording die de bezoeker heeft zodra zij een installatie binnengaat. Anders dan bij een tweedimensionale voorstelling (en tot op zekere hoogte geldt dit ook voor een driedimensionaal object) kan ik me van een installatie geen compleet beeld vormen, althans niet in één oogopslag. Het is eerder zo dat ik in een omgeving terecht kom waarin ik geconfronteerd wordt met een complex concert van allerlei uiteenlopende indrukken. Ilya Kabakov omschrijft deze eerste gewaarwording als het ondergedompeld worden in de atmosfeer van de installatie. Op het begrip atmosfeer zal ik uitgebreid ingaan in het volgende hoofdstuk. Tot besluit van mij reflectie op de temporaliteit van de installatie-ervaring wil echter alvast iets zeggen over de temporaliteit van deze eerste gewaarwording.

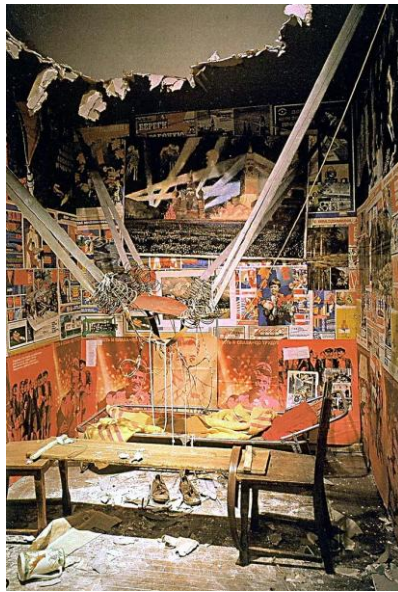
Kabakov brengt de eerste gewaarwording van de installatie, de gewaarwording van haar atmosfeer, nadrukkelijk in verband met de gewaarwording die de bezoeker heeft van haar eigen aanwezigheid hier en nu. We worden de atmosfeer gewaar door te voelen in wat voor een omgeving we terecht zijn gekomen. Onze gewaarwording van de atmosfeer is een gewaarwording van *Gegenwart*, van het 'hier en nu', inclusief onze eigen presentie. Kabakov zet deze gewaarwording van het 'hier en nu' af tegen de ervaring van verleden en toekomst, die eveneens deel uitmaakt van de installatie-ervaring (Kabakov 1995, 281). Hij stelt dat elk tijdsaspect in de installatie een bepaalde plaats heeft en zich manifesteert in een bepaald soort object. Het verleden wordt manifest in onopvallende, overbekende objecten zoals alledaagse gebruiksvoorwerpen, kleding, meubels, afval, alles wat een fragment of brokstuk is en zich op een onopvallende plaats bevindt – een ding tussen vele. De toekomst wordt belichaamd door objecten die we niet onmiddellijk thuis kunnen brengen, die niet-alledaags en vreemd overkomen en die een opvallende plaats hebben of op een bijzondere wijze zijn verlicht. Het heden, ten slotte, wordt belichaamd door de bezoeker: “But the present is only you yourself, your presence here, your motionless state between the two flows running through you – the one departing into the past and the one running into the future.” En verder: “And there is no break in this revolving flood. It is one and the same winding and unwinding spiral.” “You are standing among other viewers. But this is happening only with you, and with each person individually (ibid., 286).”

Als de installatie goed in elkaar zit, oscilleert de bezoeker volgens Kabakov voortdurend tussen deze gewaarwording van de atmosfeer van de installatie en het bekijken van haar afzonderlijke elementen. De momenten waarin de bezoeker zich op het geheel richt, acht Kabakov echter het meest waardevol. Op deze momenten ervaart de bezoeker hoe alle componenten een verband met elkaar aangaan. Meestal raakt men hierbij het gevoel voor de duur van het verblijf in de installatie kwijt. De ervaring van het geheel lijkt dus gepaard te gaan met een gevoel van tijdloosheid. Maar anderzijds is

het juist in dit “eeuwige nu” (Kabakov) dat verleden en toekomst zich als duidelijk onderscheiden afwezigheden uitkristalliseren, als de tegenwoordigheid die niet meer of nog niet is.

Kabakovs beschrijving van de ervaring van het heden in een installatie doet denken aan wat in de fenomenologie het innerlijke tijdsbewustzijn of, in Husserls terminologie, de levendige tegenwoordigheid (*lebendige Gegenwart*) wordt genoemd (Sokolowski 2000, 133-143; zie ook Husserl 1985 en Husserl 2000). Het innerlijke tijdsbewustzijn vormt het enigszins ongrijpbare fundament van onze meer concrete tijdervaringen waar we met anderen over kunnen communiceren, bijvoorbeeld als we zeggen ‘gisteren ben ik naar het theater geweest’ (objectieve tijd) of ‘ik vind deze voorstelling ontzettend lang duren’ (subjectieve tijd). De levendige tegenwoordigheid, waar deze tijdervaringen op gebaseerd zijn, is de onmiddellijke ervaring van temporaliteit die we op ieder moment hebben zonder daar echter bij stil te staan. Fenomenologen beschrijven deze ervaring als het zichzelf opvolgen, het voortdurende in-wording-zijn van het heden. De levendige tegenwoordigheid bevat een rudimentaire notie van verleden en toekomst: we ervaren de tegenwoordigheid niet alleen als ‘nu-zijnd’ maar altijd ook als ‘net verstreken’ en als ‘aankomend’. Deze rudimentaire ervaringen van afwezigheid, dit ‘net niet meer’ of ‘nog net niet’, zijn de oorsprong van onze meer verrijkende ervaringen van verleden en toekomst door herinnering, anticipatie of projectie.

Het wordt vaak opgemerkt dat zulke elementaire ervaringen van afwezigheid een belangrijke rol spelen in de installatiekunst: wie een installatie betreedt, heeft doorgaans het gevoel in een omgeving terecht te komen waar net iets is gebeurd of staat te gebeuren, waar net nog iemand aanwezig is geweest of zo meteen (weer) aanwezig zal zijn. Het schoolvoorbeeld van een dergelijke enscenering van afwezigheid is Ilya Kabakovs installatie *The Man Who Flew into Space from His Apartment* (1985, afb. 16). Het betreft een scenario dat op een niet mis te verstane wijze suggereert dat de bewoner van het appartement dat de bezoeker betreedt zich zojuist door het dak van het huis de ruimte in gecatapulteerd heeft. In Penalva’s *R.* wordt de indruk van afwezigheid op meer terughoudende manieren gewekt, bijvoorbeeld door de opengeklapte piano met leeslampje: die ziet eruit alsof de pianist net even pauze neemt maar ieder moment terug kan komen. Ook de videoprojecties suggereren gebeurtenissen uit het verleden, die wellicht gevolgen hebben voor de toekomst. In Fabre’s *Sanguis Sum* wekt het bloed de suggestie van een gebeurtenis waarbij het is vergoten – wellicht in het kader van een ritueel – en moet de bezoeker vrezen dat iets dergelijks weer gaat gebeuren of dat het bloed als zodanig iets met haarzelf gaat doen. De bezoeker wordt dus steeds tussen het ‘niet meer’ en het ‘nog niet’ gesitueerd, in een ‘hier en nu’ dat zowel naar het verleden alsook naar de toekomst wijst. Het is dan ook niet verwonderlijk dat in deze opgerekte en geïntensiverde ervaring van het heden herinneringen opkomen en anticipaties of projecties ontstaan op wat er komen gaat. Deze intenties, die op verleden en toekomst zijn gericht, zijn enerzijds van mezelf – je zou ook kunnen zeggen dat ikzelf deze intenties ben, want ze zijn aspecten van mijn subjectiviteit – maar ze worden wel door de installatie opgeroepen en worden vervolgens elementen in het esthetisch spel dat tussen mij en de installatie ontstaat.



**Afb. 16** Ilya Kabakov, *The Man Who Flew into Space from His Apartment*, 1985

De ervaring van een installatie vergt tijd, meer tijd dan we door onze ervaringen met meer traditionele vormen van beeldende kunst gewend zijn. Maar installaties eisen niet alleen tijd op; ze geven ook aanleiding tot veelvuldige ervaringen van temporaliteit en tot een reflectie op deze ervaringen. Een installatie als *R.* confronteert ons met de vraag hoeveel tijd we over hebben voor een kunstwerk en of we daarmee recht doen aan het kunstwerk en ook aan onszelf. Dit nadrukkelijke opeisen van tijd, van *mijn* tijd, is een van de vele strategieën waarmee installaties bezoekers zo doeltreffend in performers transformeren.

De temporele structuur van de installatie-ervaring blijkt overeen te komen met de temporele structuur van de esthetische ervaring als zodanig: er is sprake van een eindeloos heen en weer gaan waarin samenhang wordt gesticht en vervolgens weer ontbonden. Meer specifiek is echter dat het uitgangspunt en tevens het kader van dit eindeloze spel gevormd wordt door de atmosfeer van de installatie, die de bezoeker voornamelijk ervaart in termen van haar eigen aanwezigheid. Die ervaring van presentie is als een bron waar de tijdstroom telkens weer opnieuw aan ontspringt. De gebeurtenissen die mij in de installatie overkomen, zijn als stroomversnellingen, die tevens de richting van de tijdstroom kunnen wijzigen en zodoende ook ver van elkaar gelegen innerlijke plaatsen met elkaar verbinden.

## 10 Atmosferische gewaarwording

Installaties maken ons bewust van de speelse eindeloosheid van de esthetische ervaring: we komen in een encenering terecht die onze hermeneutische drift aanwakkert maar ons de ‘genade’ van een ultieme interpretatie, waarin alles op zijn plek valt, ontzegt. Altijd is er een restant van ongerijmdheden, komen de verbanden die we zojuist nog helder meenden te zien ons voor als onze eigen arbitraire constructies of struikelen we ronduit over de ondoorgrondelijke materialiteit van de afzonderlijke componenten. De onzekerheid en hulpeloosheid die dit spel van zin en zinloosheid bij de bezoeker teweegbrengt, kan zo groot worden dat zij uiteindelijk aan haar eigen waarnemingen kan gaan twijfelen: was wat ik meende te zien daadwerkelijk daar, is wat mij overkwam daadwerkelijk gebeurd of heb ik me dit alles verbeeld?

Er is geen duidelijk antwoord te geven op deze vragen. De installatie is geen stabiel en feitelijk gegeven. Ze is een encenering die een subjectief spel met de beleving mogelijk maakt. Toch is de encenering ook geworteld in het feitelijke, tastbare, in een materiële wereld die mij weliswaar insluit maar ook van mij verschilt. De materialiteit van het kunstwerk confronteert mij met de grenzen van mijn vermogen om de wereld om mij heen te kennen en te begrijpen. Wel kan ik me ook voor deze aspecten van het kunstwerk open stellen, me erdoor laten aanraken en ontroeren. Het is deze nog pre-discursieve aanraking en ontroering door wat er is, die de grondslag vormt van al mijn betekenisprojecties, evenals van hun falen. In de installatiekunst wordt deze primordiale aanraking nadrukkelijk manifest in de atmosfeer van de installatie. De atmosfeer vormt het even concrete als efemere kader van mijn performance van de installatie, ze is tegelijkertijd uitgangspunt en begrenzing. Men zou ook kunnen zeggen dat de atmosfeer het ‘totaalbeeld’ is van de ruimte die de installatie aan mijn beleving biedt. Hoe zij werkzaam wordt en mijn performance van de installatie structureert, wil ik in dit hoofdstuk laten zien.

### 10.1 Wat is een atmosfeer?

Ilya Kabakov omschrijft de atmosfeer als het specifieke ‘gezicht’ of karakter van een plaats dat zich onmiddellijk aan de bezoeker opdringt en haar dwingt om op een bepaalde manier te denken, te voelen en te handelen. De atmosfeer is zoiets als de omvattende kwaliteit van een plaats, die tot stand komt door het samenspel van componenten zoals belichting, kleuren, geuren, geluiden, ruimtelijke verhoudingen en de uiteenlopende kwaliteiten of eigenschappen van objecten en personen die deze plaats bevolken (Kabakov 1995, 244). Een vergelijkbare maar veel uitgebreidere analyse van het verschijnsel atmosfeer vinden we bij de filosoof Gernot Böhme, die ‘atmosfeer’ tot het centrale begrip van zijn esthetische theorie heeft gemaakt. De uiteenzetting over de aard en de werking van

atmosferen in zijn boek *Asthetik* (2001) is ietwat prozaïsch maar biedt wel een begrippenapparaat dat zich goed leent voor een analyse van zoiets ongrijpbaars als de atmosferische werking van installaties. Daarom sta ik er vrij uitgebreid bij stil.

Evenals Merleau-Ponty gaat Böhme ervan uit dat de lijfelijke gewaarwording van een atmosfeer de primaire waarnemingsgebeurtenis is. In de gewaarwording van een atmosfeer is er nog geen sprake van een duidelijke scheiding tussen subject en object. Een atmosfeer is iets waarvan ik me niet kan distantiëren zonder dat het ‘instort’ of zich verdicht tot een ding. Als ik geen duidelijk onderscheid tussen de atmosfeer en mezelf kan maken, dan rijst echter de vraag hoe ik een atmosfeer überhaupt als ‘iets’ kan waarnemen. Böhme noemt twee ervaringen waarbij dit mogelijk is. Ten eerste kunnen we in een atmosfeer ‘terecht komen’, een ervaring die hij ‘ingressie’ noemt. Als ik een vergaderzaal betreed, dan kan ik dit ervaren als het terecht komen in een gespannen atmosfeer, die me als het ware uit de zaal tegemoet komt. Ik ervaar de atmosfeer hierbij als iets ruimtelijks waar ik me in begeef, als een ruimte die op een bepaalde manier is ‘gestemd’ of als een stemming die in de ruimte ‘hangt’. Dat ik in deze stemming terecht kom, betekent dat ik deze stemming voorheen niet had maar dat ze zich nu aan mij opdringt en van mij wordt.

De tweede ervaring waarbij een atmosfeer duidelijk merkbaar wordt, is wanneer een atmosfeer contrasteert met de stemming die ik met mij meedraag. Als ik verdrietig ben, ervaar ik de opgewekte sfeer van een warme, zonnige lenteochtend als iets dat niet strookt met mijn eigen stemming. Böhme spreekt hier van een merkbaar contrast of discrepantie. Naast ingressie en contrast is er mijns inziens nog een derde ervaring waarbij een atmosfeer duidelijk merkbaar wordt, namelijk de ervaring dat een atmosfeer op frappante wijze aansluit bij de stemming die ikzelf meebreng. Ik zou deze ervaring een ‘emfase’ willen noemen.<sup>84</sup> Bij een emfase is er sprake van een sterke mate van herkenning: ik ervaar de atmosfeer niet als een stemming die mijn meegebrachte stemming overmeestert of ermee contrasteert maar als een versterking of opvoering ervan.

De specifieke wijze waarop een atmosfeer ons aandoet, noemt Böhme het karakter van de atmosfeer. We duiden zulke atmosferische karakters aan met termen als warm, koel, kil, zacht, hard, gespannen, ontspannen, vriendelijk, vijandig etc. Het karakter van een atmosfeer wordt enerzijds bepaald door het samengaan van de kwaliteiten van alles wat zich hier tegenover mij bevindt. Anderzijds wordt het bepaald door de toestand of conditie waarin ikzelf mij te midden van dit alles bevind. De gewaarwording en beschrijving van een atmosferisch karakter is dan ook nooit objectief maar behelst altijd ook een zelfgewartwording en zelfbeschrijving van de waarnemende. Als we een atmosfeer gewaarworden, ervaren we hierbij steeds ook een bepaalde modaliteit van onze eigen presentie. De vraag naar het karakter van de atmosfeer is onlosmakelijk verbonden met de vraag: hoe voelt het voor mij om hier en nu aanwezig te zijn? Böhme benadrukt dat we deze zelfgewartwording

---

<sup>84</sup> Böhme gebruikt ‘emfase’ in een wat andere zin: hij duidt er een ervaring mee aan waarbij de modaliteit van mijn eigen aanwezigheid zich in positieve zin aan mij opdringt zodat ik haar mij kan toe-eigenen. Denk bijvoorbeeld aan het opvallende, lijfelijke gevoel van gelukzaligheid en opgetogenheid waaraan we herkennen dat we verliefd zijn (Böhme 2001, 85).

in eerste instantie moeten opvatten in termen van onze lichamelijke, als de ervaring van een modificatie van onze lijfelijke ruimte. Hij licht dit toe aan de hand van pijn en schrik, die hij afzet tegen het zogenoemde oceanische gevoel. Pijn en schrik zijn gewaarwordingen waarbij ik me als het ware uit de wereld terugtrek in mijzelf, waardoor de plaats waar ik me nu bevind juist duidelijker naar voren komt. Bij hevige pijn gaat dit terugtrekken zover dat ik mijn omgeving amper meer waarneem. De pijn zelf wordt dan de plaats waar ik mij ophoud. De Engelse taal heeft hiervoor de treffende uitdrukking ‘to be in pain’.

Het oceanische gevoel vertegenwoordigt het andere extreem, namelijk een toestand waarbij mijn altijd ook lichamelijke presentie als het ware uitwaaiert in de wijde. Het oceanische gevoel wordt dan ook beschreven als een ervaring van één-zijn met de mij omgevende wereld.<sup>85</sup> In de installatiekunst en andere omgevingsgerichte kunstvormen komen we het geregeld tegen. De Amerikaanse *land art*-kunstenaar Robert Smithson, bijvoorbeeld, brengt dit gevoel in verband met zijn begrip van de *site*: “The site is the unfocused fringe where your mind loses its boundaries and a sense of the oceanic pervades [...] (R. Smithson, ‘Incidents of Mirror-Travel in Yucatan’, geciteerd in Sayre 1989, 229).” Böhme omschrijft deze toestand als de extatische ervaring van het opgaan in een atmosfeer en vergelijkt dit met een ontspanningstoestand die ook wel ‘panstemming’ wordt genoemd: het slaperige ‘wegglippen’ in de natuur op een zomerse middag.<sup>86</sup> Waar pijn en schrik mij op mezelf terugwerpen en me mijn aanwezigheid doen ervaren als een samengebald lichaam-zijn, ervaar ik mijn aanwezigheid in het oceanische gevoel en de panstemming als een onbestemde ruimtelijkheid – wat een zeer aangename ervaring is.

De voorbeelden van pijn, schrik en het oceanische gevoel laten zien dat elke waarneming een gewaarwording van de modaliteit van mijn eigen lijfelijke aanwezigheid inhoudt. We kunnen dan ook zeggen dat waarnemen een wijze van in-de-wereld-zijn is, zoals fenomenologen als Heidegger en Merleau-Ponty het uitdrukken. In de waarneming sta ik voor mijn omgeving open en laat ik mij er op een bepaalde wijze door aanraken. In de gewaarwording van atmosferen wordt deze openheid, deze aanraking merkbaar. In het dagelijkse leven blijft deze verbondenheid met de ons omringende wereld

---

<sup>85</sup> We komen de notie van het oceanische gevoel zowel in de gestaltpsychologie als ook in de psychoanalyse tegen. Voor Freuds visie op dit gevoel zie ‘Das Unbehagen in der Kultur’ (1930, zie Freud 1999b). Freud beschrijft het oceanische gevoel, dat hij niet uit eigen ervaring maar uitsluitend uit ervaringsberichten van anderen kent, als het gevoel van een onlosmakelijke verbondenheid en saamhorigheid met de ons omringende wereld (ibid., 422). Hij interpreteert dit gevoel als een restant van een vroege fase in de ontwikkeling van het ik, waarbij de grens tussen ik en buitenwereld nog niet stabiel, respectievelijk nog niet existent is. Dit primaire ik-gevoel is in het psychische leven van vele mensen in grotere of kleinere mate behouden gebleven en bestaat als het ware naast het later gevormde, nauwere en scherper omlinjende ik-gevoel. De suggestie dat het oceanische gevoel de eigenlijke bron van religiositeit vormt, wijst Freud af omdat religiositeit volgens hem ontstaat in een later ontwikkelingsstadium van het ik.

<sup>86</sup> De danser Vaslav Nijinsky heeft deze stemming inclusief haar erotische connotaties op meesterlijke wijze geëvoceerd in zijn dansstuk *l’Après-midi d’un faune* (1912) op de gelijknamige muziek van Claude Debussy. Op de première veroorzaakte het dansstuk een schandaal wat als bewijs kan worden gezien dat het publiek de erotische lading precies aanvoelde. De bewegingen die Nijinsky in de rol van de faun aan het einde van het stuk uitvoerde, werden dan ook opgevat als het masturberen met de achtergebleven sjaal van een maenade (vgl. Utrecht 1988, 200).

echter vaak onopgemerkt omdat we ons eerder richten op de objecten die we waarnemen dan op de modaliteit van ons eigen aanwezig-zijn. Hier blijkt nog een keer dat installaties het vermogen hebben ons op de fundamenteën van onze zelf- en wereldervaringen te wijzen.

## 10.2 Atmosferische karakters

Als ik een atmosfeer gewaar word, word ik ook mezelf, de modaliteit van mijn lijfelijke aanwezigheid, gewaar en dan wel ten overstaan van iets anders. Om meer greep te krijgen op wat dit andere is en hoe het mij tegemoet komt, hoe het mij raakt, beroep ik me op het vijftal atmosferische karakters dat Böhme onderscheidt. Aan de ene kant is elke atmosferische gewaarwording volstrekt uniek omdat ze berust op de gebeurtenis van een ontmoeting tussen een individu en zijn omgeving. Aan de andere kant is het mogelijk om op een vrij algemeen niveau bepaalde typen van atmosferische karakters te onderscheiden en aan te geven waardoor deze primair worden voortgebracht. Een dergelijke typologie van atmosferische karakters biedt een goed uitgangspunt voor de analyse van de ervaring van een installatie, omdat ze ons helpt te verwoorden hoe we de confrontatie met een installatie beleven.

De eerste groep van atmosferische karakters die Böhme onderscheidt, noemt hij ‘synesthesieën’. We zijn geneigd om synesthesieën te omschrijven met termen als warm, koel, zacht, hard, ruig, helder, duister etc. Opvallend is dat dit aanduidingen van kwaliteiten zijn die niet noodzakelijkerwijs met een specifiek zintuig worden waargenomen. Een ‘warme sfeer’ impliceert niet noodzakelijkerwijs een hoge temperatuur maar kan bijvoorbeeld ook door bepaalde kleuren, stemgeluiden, oppervlaktestructuren of een combinatie van dit alles ontstaan.<sup>87</sup> De bijvoeglijk naamwoorden waarmee we synesthesieën beschrijven, duiden doorgaans op de zogenoemde intermodale kwaliteiten – intensiteit, helderheid, dichtheid etc. – die door verschillende zintuigen kunnen worden bemiddeld. Volgens Böhme ervaren we atmosferen primair in termen van deze intermodale kwaliteiten. Met de term synesthesie duidt hij dus enerzijds een bepaalde groep van atmosferische karakters aan en anderzijds de wijze waarop we atmosferen primair gewaar worden.<sup>88</sup> Evenals Merleau-Ponty gaat hij ervan uit dat synesthetische gewaarwordingen corresponderen met wat Merleau-Ponty de natuurlijke eenheid van het waarnemingssubject noemt (Merleau-Ponty 1997, 274-79 en 283-84). In die zin zijn synesthetische gewaarwordingen oorspronkelijker dan waarnemingen die een enkel zintuig en de hierdoor gegeven kwaliteiten isoleren.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Volgens Böhme is het echter zo dat kleuren, stemgeluiden, oppervlaktestructuren etc. niet op zichzelf warm overkomen maar zo genoemd worden indien ze bijdragen aan een warme sfeer (Böhme 2001, 99).

<sup>88</sup> Böhme’s gebruik van de term synesthesie valt niet samen met de eerder zeldzame fenomenen van *audition coloré* of het zien van letters en cijfers in termen van kleur, maar sluit deze wel in. Voor een uiteenzetting over verschillende theorieën over zulke synesthetische gewaarwordingen zie Böhme 2001, 91-99. Vgl. ook publicaties van Crétien van Campen (Campen 2005 en 2007).

<sup>89</sup> Zo schrijft Merleau-Ponty over de synesthesieën: “[...] en ook het probleem van de synesthesieën begint op te lossen, als de ervaring van een kwaliteit als ervaring van een zekere bewegings- of gedragswijze kan worden

Synesthesieën zijn niet gemakkelijk te beschrijven omdat ze zo globaal zijn. Toch vormen ze meestal het uitgangspunt voor onze interactie met een installatie. Vooral lichtinstallaties en multimedia-installaties, die aan alle zintuigen tegelijk appelleren, worden primair op synesthetische wijze ervaren. Terugdenkend aan Penalva's *R.* zou ik mijn eerste gewaarwording van dit werk het beste kunnen karakteriseren als broeierig oftewel warm en dicht. Alle verdere associaties die de installatie bij mij teweeg bracht, werden uit deze eerste gewaarwording geboren. Verantwoordelijk voor die eerste indruk waren de grote hoeveelheid aan heterogene elementen en – nog belangrijker – het diffuse, gedempte, rode licht.

Volgens Ilya Kabakov zijn licht en kleur de voornaamste middelen waarmee de specifieke atmosfeer van een installatie wordt gecreëerd, daarom zijn ze voor de bezoeker evenals voor de maker het voornaamste uitgangspunt. Kabakov hecht veel belang aan de globale belichting van de installatie, die hij onderscheidt van de lokale belichting van afzonderlijke elementen. Voor de globale belichting adviseert hij een schemerduister, “that semi-dusk light which in nature occurs when it begins to get dark, the time which has been called ‘between a dog and a wolf’ (Kabakov 1995, 300)”. Deze specifieke belichting is namelijk “capable of creating that very same atmosphere which encourages the emergence of a feeling of alarm, an incomprehensible tension, the anticipation of something (ibid.)”. En hij vervolgt:

In contrast to the cinema and theater where after the light is turned off in the hall the viewer is instantaneously submerged into an artificial dream or vision, a semi-dark installation, and precisely the essence of a muffled light in it, encourages the emergence of a semi-awake-semi-dream state. This state, like no other, activates our recollections, flows of fantasies, associations, analogies, all rising to the surface of our historical and cultural memory (ibid., 300f).<sup>90</sup>

Mijn ervaring van Penalva's installatie sluit hier naadloos bij aan. Aan Kabakovs observaties zou ik willen toevoegen dat de kleur van het licht van invloed is op de aard van de herinneringen en associaties die bij de bezoeker opborrelen.

---

herkend. Wanneer ik zeg dat ik een klank zie, bedoel ik daarmee te zeggen dat ik de trillingen van de toon door heel mijn zintuiglijke wezen heen laat ‘weerklinken’, en al in het bijzonder door dat gedeelte van mijzelf dat ontvankelijk voor kleuren is. De beweging, niet als objectieve beweging en als ruimtelijke verplaatsing maar als bewegingsontwerp of als ‘virtuele beweging’ opgevat, vormt het fundament van de eenheid der zintuigen (Merleau-Ponty 1997, 283f).”

<sup>90</sup> Naast de atmosferische werking van de globale belichting bespreekt Kabakov ook de werking van lokale lichtbronnen die bepaalde elementen van de installatie benadrukken. Op deze wijze brengt de kunstenaar een hiërarchie aan tussen de uiteenlopende componenten van de installatie: “[...] local light creates, entirely in the spirit of baroque, a hierarchy of illumination among the objects forming the installation world: the most important ones, less important, unimportant – illuminated, illuminated weakly, not illuminated at all (Kabakov 1995, 301).” Lokale lichtbronnen betrekken de bezoeker bij afzonderlijke componenten van de installatie op een manier die men kan vergelijken met wat Diderot en Fried ‘absorptie’ noemen: de bezoeker vergeet haar eigen aanwezigheid en verdiept zich volledig in het betreffende element. Tot slot noemt Kabakov nog de uitwerking van zichtbare lichtbronnen die de bezoeker direct in het gezicht schijnen. Volgens hem prikkelen ook deze de bezoeker om te gaan dagdromen, wellicht omdat ze haar ten opzichte van haar omgeving isoleren en even volledig terugwerpen op zichzelf.



De zojuist beschreven eerste indruk van Penalva's installatie werd ongetwijfeld ondersteund en versterkt door de kronkelende lijnen van het barokke pleisterwerk van het palazzo Vendramin. Zulke lijnen, samen met vormen en volumina, ervaren we volgens Böhme intuïtief in termen van bewegingen. De 'gevoelde bewegingsindrukken' die ze voortbrengen, vormen een tweede groep van atmosferische karakters. Kunstvormen waarin zulke gevoelde bewegingsindrukken op de voorgrond staan, zijn de beeldhouwkunst en de dans. Een derde type atmosferische karakters noemt Böhme 'communicatieve karakters'. Deze worden voortgebracht door 'fysiognomieën'. Hiertoe rekent hij alle aspecten van non-verbale communicatie, die we niet zozeer bewust maar eerder intuïtief ervaren zoals onwillekeurige gebaren, lichaamshoudingen en -bewegingen, mimiek, volume en intonatie van stemgeluiden. In tegenstelling tot de oudere theorievorming over fysiognomie vat Böhme dit alles niet op als een onwillekeurige expressie van innerlijke belevingen, laat staan het wezen van een persoon. Hij is uitsluitend geïnteresseerd in de uitwerking die zulke non-verbale communicaties hebben op degene die hen ondergaat. Hij stelt dat we ons in de gewaarwording van fysiognomieën in ons persoon-zijn voelen aangesproken. Fysiognomieën appelleren vooral aan de mens als een ethisch wezen, aan ons levensgevoel oftewel de fundamentele houding die wij ten opzichte van het leven – ons eigen leven evenals dat van anderen – aannemen (Böhme 2001, 116). In de kunst spelen fysiognomieën overal daar een rol waar we met personen of afbeeldingen van personen te maken hebben, zoals in het theater en ook in de beeldhouwkunst, de performancekunst, fotografie en videokunst. In de installatiekunst kunnen fysiognomieën een rol spelen voor zover de installatie deze media insluit. Van centraal belang zijn fysiognomieën in de installatiekunst echter zelden. Uitzonderingen zijn installaties waarbij bezoekers nadrukkelijk met de fysieke aanwezigheid van andere bezoekers worden geconfronteerd.

Een vierde type van atmosferische karakters zijn 'maatschappelijk of conventioneel bepaalde atmosferische karakters'. Deze worden voortgebracht door tekens en symbolen. Onder een symbool verstaat Böhme een teken dat het vermogen heeft om de fenomenale werkelijkheid van datgene waarnaar het verwijst voort te brengen. Voorbeelden zijn geschilderde portretten en foto's, die de fysiognomische uitstraling van een persoon ervaarbaar kunnen maken en zodoende de lijfelijke aanwezigheid van die persoon evoceren. Andere tekens, zoals verkeerstekens, bezitten dit vermogen niet; hun vermogen om betekenis te generen berust volledig op conventies. Böhme beschouwt dergelijke tekens als vervalproducten van symbolen. De opvatting van de wereld als een semiotische 'tekst' die gelezen of geïnterpreteerd moet worden, getuigt naar zijn opvatting van een vergaand verzakelijkte, onttoverde betrekking tot de ons omringende werkelijkheid.<sup>91</sup> In de atmosferische waarneming is van een dergelijke verzakelijking nog geen sprake. In de atmosferische waarneming decoderen we geen tekens maar ondergaan we de fenomenale werking van symbolen. Ook in de installatiekunst komen we vaak ensceneringen van objecten tegen die de bezoeker aanzetten tot een

---

<sup>91</sup> Deze opvatting vinden we ook bij Theodor W. Adorno in zijn *Ästhetische Theorie* (Adorno 1970) en in *Dialectiek van de verlichting* (Adorno/Horkheimer 2007).

houding jegens het object die we met Böhme symbolisch zou kunnen noemen. In het werk van Doris Salcedo, bijvoorbeeld, functioneren meubels zoals kasten, tafels en stoelen niet alleen als tekens van menselijke aanwezigheid. We ervaren de meubels, die soms gedeeltelijk van haren of huidachtige gips- en gaaslagen zijn voorzien, ook als stille, anonieme maar wel specifieke tastbare aanwezigheden (afb. 17).



**Afb. 17** Doris Salcedo, *Unland: audible in the mouth*, 1998

Het vijfde en laatste type atmosferische karakters noemt Böhme ‘stemmingen’ en dit type speelt een centrale rol in de installatiekunst. Stemmingen worden voortgebracht door wat Böhme scènes noemt. Hij bedoelt hiermee theatrale settingen, (multimediale) arrangementen van elementen die de verschijning van iets of iemand mogelijk maken en door correspondentie versterken.<sup>92</sup> Een dergelijke setting is dus op zichzelf al een encenering. Van belang is dat de setting het juiste *decorum* voor de gezochte verschijning vormt: een setting die niet bij de beoogde verschijning past, kan deze verschijning niet oproepen. Settingen zijn de meest complexe producenten van atmosferische karakters. Binnen een setting kunnen alle andere soorten producenten van atmosferische karakters aan bod komen. Voorbeelden van settingen zijn, naast installaties, tuinontwerpen, interieurdesign en belevenisparken.

De atmosferische karakters die zulke settingen voortbrengen, ervaren we, zoals gezegd, primair in termen van stemmingen. In vergelijking met de synesthesieën zijn deze stemmingen specifiek en ook iets makkelijker te objectiveren. Er zijn zelfs stemmingen die we met een zelfstandig naamwoord aanduiden, zoals nostalgie en melancholie.<sup>93</sup> Zulke stemmingen laten zich

---

<sup>92</sup> Het Griekse woord *skene* betekende oorspronkelijk ‘hut’ of ‘huis’, later ‘tempel’ en vervolgens ‘theater’. Böhme beroept zich hier op de herkomst van de Griekse tragedie uit de mysterieën, waarbij het erom ging een godheid te laten verschijnen. In het Griekse theater was de *skene* aanvankelijk de verkleedhut van de spelers. Later kreeg ze een centrale plek in het theater en speelde een deel van de handeling zich hier af. Over de geschiedenis van het Griekse theater zie bijvoorbeeld Csapo/Miller 2007.

<sup>93</sup> De filosoof Heiner Hastedt rekent de melancholie niet tot de stemmingen, die naar zijn idee steeds betrekking hebben op bepaalde situaties en daarom een merkbaar boven-individueel aspect hebben, maar tot de emoties.

zowel personifiëren als ook esceneren. Ze kunnen het onderwerp zijn van wetenschappelijke studies en, zoals we in het volgende hoofdstuk zullen zien, ook van kunstwerken.

### 10.3 Extatische aanwezigheid

Mijn eerste indruk van Penalva's installatie liet zich in termen van een synesthetisch atmosferisch karakter beschrijven. Bij Fabre's *Sanguis Sum* is dit niet het geval. Hier was niet de atmosfeer van de installatie uitgangspunt van mijn performance maar een specifieke geursensatie. Uiteraard kunnen geuren in belangrijke mate bijdragen aan een atmosferisch karakter, een effect dat ten grondslag ligt aan het fenomeen omgevingsparfum. Op zichzelf genomen zijn geuren echter geen producenten van een bepaald type atmosfeer. Böhme rekent geuren samen met kleuren en stemmen tot wat hij 'extases' noemt. Deze term is ontleend aan het Griekse woord *ekstasis*, dat 'uit zichzelf naar buiten tredend' betekent (ibid., 131-144). Wat Böhme hiermee bedoelt, is de unieke wijze waarop dingen en ook personen hun fysieke aanwezigheid kenbaar maken. Hij zet het begrip extase nadrukkelijk af tegen het begrip eigenschap. Eigenschappen zijn bepalingen aan de hand waarvan dingen gedetermineerd en van andere dingen onderscheiden kunnen worden. Een extase is echter de volstrekt unieke wijze waarop een specifiek ding of persoon in de waarneming aan mij verschijnt. In tegenstelling tot eigenschappen kunnen extases daarom niet aan denkbeeldige zaken worden toegeschreven. Daarnaast hebben extases in tegenstelling tot eigenschappen niets te maken met de eventuele gebruikswaarde van een ding. Bij een extase gaat het uitsluitend en alleen om de wijze waarop een ding zijn aanwezigheid aan mij kenbaar maakt door mij in de waarneming (aan) te raken.

Kleur kan als een prototype van de extases worden beschouwd: het is immers geen eigenschap die een ding heeft maar een kwaliteit die het ding kenmerkt voor zover het wordt waargenomen. Dat we dingen als gekleurd waarnemen, heeft te maken met de wijze waarop ze op grond van hun oppervlaktestructuur licht van een bepaalde golflengte terugkaatsen. We weten dit door wetenschappelijk onderzoek maar met onze ervaring van de gekleurdheid van dingen en met de impact van kleuren op ons gemoed heeft deze wetenschap niets te maken. Wie kleuren als extases benadert, richt zich juist op de wijze waarop kleuren ons in de waarneming aandoen. Het klassieke voorbeeld van een dergelijke benadering is de kleurenleer van Johann Wolfgang von Goethe. In het hoofdstuk 'Die sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe' beschrijft Goethe zuiver rood – een rood dat noch naar geel noch naar blauw neigt – als een kleur die een gewaarwording van waardigheid en ernstigheid maar ook van minzaamheid, bevalligheid en gratie teweegbrengt (Goethe 2000, 494-521). Hij vat zuiver

---

Emoties definieert hij als "langwellige Grundtönungen der Existenz und der Weltwahrnehmung" (Hastedt 2005, 13). Ik ben van mening dat melancholie zowel een emotie als ook een stemming kan zijn. Van emoties zoals angst, vreugde en liefde onderscheidt ze zich door een grotere specificiteit: angst, vreugde en liefde kennen naar mijn idee nogal uiteenlopende vormen of varianten terwijl dat bij melancholie niet het geval is. In het geval van melancholie varieert vooral de intensiteit van de stemming maar niet haar aard.

rood op als de kleur waar de aan elkaar tegengestelde kleuren geel en blauw beide naartoe streven en waarin ze uiteindelijk tot een synthese komen. Om deze reden geeft de gewaarwording van deze kleur de beschouwer een “ideale bevrediging”, in tegenstelling tot de “reële bevrediging” die groen als de samenkomst van geel en blauw in hun uitgangstadium bewerkstelligt. Zuiver rood is daarom voor Goethe de kleur die alle andere kleuren in zich bevat. Dit doet vermoeden dat zuiver rood – min of meer de basiskleur van Penalva’s installatie – de kleur is die zich het meest leent om de bezoeker in een toestand te brengen waarin zich het grootste spectrum van associaties en herinneringen aandient.

Kleurextases beperken zich niet tot het ding zelf maar stralen uit naar de omgevende ruimte, die ze in sterke mate kunnen modifieren, zoals dat gebeurt in de lichtinstallaties van onder anderen Dan Flavin en James Turrell. In hun ruimtelijke uitstraling corresponderen en concurreren kleuren met elkaar aangezien ze zich normaliter niet geïsoleerd voordoen. In een lichtinstallatie zoals Turrells *Wedgework III* (1969, plaat 9) kan een bepaalde kleurextase, in dit geval violet, als een geïsoleerd fenomeen ervaarbaar worden gemaakt (over kleurbeleving in Turrells werk zie Beveridge 2000).

Een ander type extase is wat Böhme ‘stemmen’ noemt. Hij doelt hiermee op de volstrekt singuliere wijze waarop de aanwezigheid van een persoon ervaarbaar wordt in en door zijn stemgeluid. Het timbre oftewel de toonkleur van een zangstem is hier een voorbeeld van. In het geval van dingen gaat het om hun eigen klank, die onderscheiden moet worden van het geluid dat ontstaan bij de inwerking van een ding op iets anders. Het laatste kan ook getuigen van de aanwezigheid van iets of iemand maar doet dit in een minder kenmerkende wijze. De encenering van ‘stemmen’ kan centraal staan in klank- of geluidsinstallaties. In multimedia- of video-installaties blijven zulke unieke klankkwaliteiten echter vaak onopgemerkt, bijvoorbeeld omdat de aandacht eerder uitgaat naar de tekst dan naar het stemgeluid van degene die hem uitspreekt. Desondanks kan geluid in een installatie een zeer belangrijke rol spelen omdat geluiden in sterke mate sfeerbepalend zijn (vgl. Böhme 2000). Verder kan bij een installatie de encenering van de akoestiek van een bepaalde ruimte of van omgevingsgeluiden een rol spelen.

Een derde type extase dat Böhme noemt is geur. We kunnen hier kort over zijn omdat het effect van geuren al uitgebreid aan bod is gekomen in de beschouwing over Fabre’s *Sanguis Sum*. Hier is duidelijk geworden dat geuren ons onmiddellijk en intens lijfelijk aanspreken of afstoten op een wijze die nauwelijks te beheersen valt en die zich ook vergaand aan een exacte beschrijving of analyse onttrekt. Dit maakt geur tot een buitengewoon krachtig en manipulatief instrument, ook binnen een installatie. Lastig is echter dat geursensaties het effect dat een installatie teweegbrengt gauw domineren en weinig ruimte voor andere elementen laten om hun werking te ontvouwen. Wellicht is dit de reden waarom relatief weinig kunstenaars zich van dit middel bedienen. Dat Fabre er met *Sanguis Sum* in is geslaagd om een dialoog tussen een extreme geursensatie en visuele elementen tot stand te brengen, waarbij de visuele elementen hun kracht vooral als een soort nabeeld ontvouwen, getuigt van de bijzondere kwaliteit van zijn kunstenaarschap.

Kleuren, geuren en stemmen zijn bij uitstek geschikt om in termen van ‘extatische’ gewaarwordingen te worden beschreven. Dit is in mindere mate het geval bij zwaarte, volume en gestalte, toch rekent Böhme ook deze tot de extases. Zwaarte in de zin van een ‘extatische’ gewaarwording is niet het reële, meetbare gewicht van een ding of levend wezen maar een kwaliteit die ervaarbaar wordt in de wijze waarop een ding ergens op rust evenals in de gestalte en lijnvoering van zijn volume. Een brug, bijvoorbeeld, noemen we ‘licht’ vanwege de boog die ze in de ruimte beschrijft en vanwege de wijze waarop haar steunpunten zijn vormgegeven. Met het reële, meetbare gewicht van de brug heeft dit niets te maken (Böhme 2001, 143).

Het onderscheid tussen meetbare eigenschap en waarneembare extase is ook van toepassing op het volume van een ding. Het volume als eigenschap is een meetbare grootte: het is de reële ruimte die door het ding wordt ingenomen. De extatische gewaarwording van het volume beschrijft Böhme daarentegen in termen van voluminositeit en monumentaliteit. Het gaat hierbij om mijn lijfelijke gewaarwording van de ruimte die een ding opeist, ook in relatie tot mijzelf als lichamelijke aanwezigheid. Voluminositeit en monumentaliteit worden bepaald door de gestalte van het ding en door de positie die het ten opzichte van andere dingen en ook ten opzichte van mij inneemt. Aan Alberto Giacometti’s ‘dunne’ en vaak ook relatief kleinschalige sculpturen, die ondanks hun geringe reële schaal en volume een enorme ruimtelijke uitstraling hebben, is dit fenomeen goed te bestuderen.

Onder de gestalte, ten slotte, verstaat Böhme zowel de driedimensionale gedaante als ook de lijnvoering op het platte vlak. Ook hier is sprake van een ruimtelijke uitstraling, net zoals bij kleuren en voluminositeit. De gewaarwording van gestaltes kan worden beschreven als een virtueel meegaan met de door de gestalte gesuggereerde beweging of dynamiek. Op deze wijze ervaren we ook dansbewegingen. Gebaren hebben echter bovendien – en vaak zelfs voornamelijk – een symbolisch karakter: we lezen of decoderen hen volgens de ongeschreven regels van de cultuur waarin we zijn opgegroeid.

#### **10.4 Stadia van het waarnemingsproces**

Het begrip extase duidt op de wijzen waarop de materiële wereld ons in de waarneming tegemoet komt, ons aanspreekt en aanraakt. De waarneming heeft echter ook aspecten die zich niet adequaat in termen van extases laten beschrijven. Dit wordt in het bijzonder duidelijk in de waarneming van dingen. Kenmerkend voor de waarneming van dingen is naast hun extatische uitstraling, waarin de dingen ons tegemoet komen, juist ook de ervaring van het ding als een ongenaakbaar en ondoorgrondelijk feitelijk gegeven.<sup>94</sup> Hoe of waaraan wordt deze ondoorgrondelijke feitelijkheid merkbaar? Om hier meer greep op te krijgen beroep ik me op de zes categorieën van de

---

<sup>94</sup> Zie over de raadselachtige feitelijkheid van het ding ook Heidegger 1960.

dingwaarneming die Böhme onderscheidt. Men kan deze categorieën ook opvatten als stappen in een waarnemingsproces waarbij het ding zich steeds meer in zichzelf terugtrekt en daarbij steeds concreter maar ook steeds ongenaakbaarder wordt. Aan het begin van zijn boek *Aisthethik* gebruikt Böhme een koddig voorbeeld om duidelijk te maken wat hij onder atmosferische gewaarwording verstaat: het gezoem van een mug die mij 's nachts uit mijn slaap haalt. Dit voorbeeld leent zich ook goed om de zes stappen van de dingwaarneming toe te lichten.

Als we ervan uitgaan dat gewaarwordingen van atmosferen de oorspronkelijke waarnemingsgebeurtenissen vormen, moeten we aannemen dat we ook dingen in eerste instantie waarnemen in termen van de atmosferen die ze voortbrengen of waartoe ze bijdragen. In het voorbeeld van de mug is dat de diffuse gewaarwording van een bedreigende sfeer, waarvan ik me al snel realiseer dat ze wordt veroorzaakt door een zoemend geluid. We bevinden ons hier op het boven beschreven niveau van de extatische gewaarwording, waar de dingen ons in termen van kleuren, geuren en stemmen etc. aandoen. Een tweede stap kunnen we aanduiden met de term lokaliteit: dingen zijn op een plaats, ze zijn in relatie tot onszelf en tot andere dingen gelokaliseerd. In het voorbeeld van de mug is deze stap bereikt zodra ik kan uitmaken waar het gezoem precies vandaan komt. De derde stap duidt Böhme aan met de term verdichting, omdat hetgeen we in eerste instantie hebben waargenomen in termen van atmosfeer en extase zich nu verdicht tot een ding: ik realiseer me dat het zoemende geluid wordt veroorzaakt door iets dat zich exact daar bevindt. De vierde stap heeft betrekking op de gewaarwording van de identiteit van het ding. In het voorbeeld neem ik die stap zodra ik kan zeggen: het is een mug. Onder identiteit wordt hier datgene verstaan wat hetzelfde blijft als de toestand van het ding verandert. De mug blijft een mug ook al gaat hij op gegeven moment zitten waardoor ik zijn gezoem niet meer kan horen.

De vijfde stap wordt door Böhme aangeduid met de term objectiviteit. Hiermee bedoelt hij alle synthetische principes die de identiteit van het ding mogelijk maken, zoals 'een mug is een insect dat mij wil steken om mijn bloed te drinken'. De zesde stap is de ervaring van het ding als een 'dit-daar', als een specifiek en daadwerkelijk voorhanden iets. In het voorbeeld zou dit het moment kunnen zijn waarop ik me realiseer dat de mug daadwerkelijk in mijn kamer is, dat ik het gezoem niet heb gedroomd en de bedreiging dus reëel is. De aanwezigheid van de mug in mijn kamer is een voldongen feit, evenals de splitsing die nu is opgetreden tussen mij als subject en de mug als het object van de waarneming. Deze splitsing, dit uiteenvallen van de primordiale eenheid tussen de waarnemende en de waargenomen wereld, is de tegenpool van de atmosferische waarneming. Dat ik de mug als een objectief gegeven feit waarneem, is tevens de voorwaarde voor mij om mij van dit object te ontdoen. Met andere woorden: de splitsing tussen subject en object kan in een toe-eigening, onderwerping of overheersing van het laatste door het eerste resulteren. Op het niveau van de atmosferische gewaarwording is dit niet mogelijk: hier ervaar ik mijn omgeving juist als iets waarin ik word ondergedompeld en waardoor ik lijfelijk en gevoelsmatig word aangedaan.

Hoe zit het nu met de waarneming van dingen in het kader van een installatie? Ik meen dat we de dingen hier primair zullen ervaren in termen van de atmosfeer die de installatie als geheel teweegbrengt. Naarmate we ons langer in de installatie ophouden, kunnen alle andere aspecten van de dingervaring een rol gaan spelen. Er zijn installaties – en ook meer sculpturale werken – die de raadselachtigheid en ontoegankelijkheid van de dingen nadrukkelijk ensceneren. Michael Fried's beschrijving van de situatieve werking van minimalistische objecten is hier een voorbeeld van. Met Fried denk ik echter dat de ding-achtigheid van kunstwerken, hoezeer ze ook wordt benadrukt, altijd een ambigu karakter behoudt. Zodra een ding tot kunstwerk wordt, is het geen ding meer, hoe raadselachtig, ontoegankelijk en verontrustend het ook mag zijn. Een kunstwerk kan koketteren of dwepen met zijn ding-achtigheid maar het gaat er nooit volledig in op: altijd is er, om het met Fried te zeggen, een antropomorf restant, dat de kijker aanspreekt en tot het aangaan van een dialoog verleidt. Hedendaagse kunstenaars in wier werk ik dit spel van ding-achtigheid en antropomorfie aan de gang zie, zijn onder anderen Rebecca Horn, Christian Boltanski, Mona Hatoum en Doris Salcedo. Op de spits gedreven wordt de spanning tussen object-achtigheid en antropomorfie door Mark Manders met zijn project van een 'zelfportret als gebouw' (Berg/Fogle/Manders et al. 2008). De aard van de dingen die Manders in zijn installaties verwerkt, varieert van alledaagse gebruiksvoorwerpen, zoals potloden, flesjes, schuursponzen en theezakjes, tot figuratieve sculpturale elementen. De laatste kunnen naast onbezielde dingen zoals nagemaakte meubels, gebruiksvoorwerpen en architecturale vormen, die meestal qua schaal net niet overeenstemmen met het ding waarnaar ze verwijzen, ook dieren en mensen voorstellen. In zijn installaties brengt Manders deze ongelijke elementen bijeen in surreële scenario's, die aan droombeelden doen denken maar voor de bezoeker uiteindelijk ondoorgrondelijk blijven (afb. 18). De droom waarin Manders mij plaatst, is niet de mijne.

Ik vind het intrigerend dat Manders' installaties zich nauwelijks in termen van atmosferen laten ervaren en beschrijven. Ondanks dat de materialiteit van de componenten waaruit zijn installaties bestaan vaak zeer nadrukkelijk aanwezig is, neutraliseren zijn installaties het extatische zijn van de dingen, frustreren het concept 'atmosfeer' en laten de bezoeker letterlijk en figuurlijk in een vacuüm achter. Manders' werk lijkt dan ook naadloos aan te sluiten bij Michael Fried's opvatting van 'theatrale' installaties als melancholieke ensceneringen van ons gekluisterd-zijn aan een ondoorgrondelijk en weinig glansrijk hier en nu. Zoals ik eerder heb laten doorschemeren, is deze opvatting naar mijn mening echter te eenzijdig. Manders' werk in zijn radicaliteit beschouw ik dan ook eerder als uitzonderlijk dan als typerend voor wat installaties met de bezoeker doen. Paul Theks *A Station of the Cross*, dat ik hierna zal bespreken, zie ik daarentegen als prototype van een atmosferische installatie. *A Station of the Cross* ensceneert mijn aanwezigheid binnen een theatrale setting, die op een zeer specifieke manier is gekleurd. Ik word deze kleuring gewaar als een atmosfeer of stemming, die zich aan mij opdringt zodra ik de installatie betreed. Mijn gewaarwording van deze atmosfeer is het allereerste begin van mijn performance van de installatie: de atmosfeer lokt mijn performance uit maar bakent haar ook af. Ze is het kader waarbinnen mijn performance zich voltrekt.

Pas in en door mijn performance verschijnt vervolgens het eigenlijke onderwerp van de installatie als het object van mijn verlangen.



**Afb. 18** Mark Manders, *Staged Android (Reduced to 88 %)*, 2002  
en *Machine Constructed to Provide Persistent  
Absence (Reduced to 88 %)*, 2002

Tot besluit van deel drie van mijn boek wil ik terugkomen op het ‘verbond’ tussen installatie en bezoeker, dat in de titel van dit boekdeel wordt genoemd.<sup>95</sup> Ik heb dit woord gekozen om aan te geven dat de wisselwerking tussen installatie en bezoeker niet iets is dat zomaar vanzelf ontstaat. Een verbond is iets dat gesloten moet worden tussen twee of meer partijen die daar bereid toe moeten zijn en ermee in moeten stemmen. Hetzelfde geldt voor mijn performance van een installatie: dit is geen proces dat automatisch afloopt zodra ik een installatie binnenstap. Weliswaar wordt mijn performance door de maker van de installatie geregistreerd maar haar daadwerkelijke gebeuren veronderstelt mijn medewerking, mijn bereidheid om iets te laten gebeuren en de gebeurtenis te verwelkomen. Zodra ik me door de atmosfeer van de installatie laat aanraken, heb ik een eerste stap gezet, niet meer maar ook niet minder. Ik heb het verbond dat de installatie met mij wil sluiten nog niet getekend, ik heb nog niet ‘ja’ gezegd tegen de installatie, maar wel ‘misschien’. Een volwaardige performance behelst echter meer: om de installatie uit te kunnen voeren, moet ik associaties, herinneringen, dromen en verlangens, die in de atmosferische ruimte opdoemen, toelaten en onder ogen zien, zodat ze de inzet kunnen worden van het spel waartoe de installatie mij uitnodigt.

---

<sup>95</sup> De term verbond (*alliance*) wordt ook door Kathy O’Dell en Marga van Mechelen gebruikt om het toeschouwerschap dat de performancekunst teweegbrengt te karakteriseren. In hoofdstuk 12.2 zal ik dieper ingaan op overeenkomsten en verschillen tussen hun en mijn opvatting van dit verbond.



## Paul Theks *A Station of the Cross*: pieken en dalen van het verlangen

I want to present an atmosphere – an ambience – which is so peaceful and so beautiful that you're shattered when you leave. My feeling is that the only way you make things better is by showing how good things can be (Thek geciteerd in Flood 1995, 110).

'Shattered' geeft precies aan hoe ik me voelde na mijn eerste ontmoeting met Paul Theks installatie *A Station of the Cross*: overweldigd, verslagen, kortom hevig ontroerd. De ontmoeting moet ergens tussen mei 1996 en april 1997 hebben plaatsgevonden, want in die periode stond de installatie opgesteld in het Rotterdamse Museum Boijmans Van Beuningen. Gedurende die tijd ben ik *A Station of the Cross* nog vele malen gaan opzoeken. Toen ik de installatie in het kader van dit onderzoek wilde terugzien, bleek ze echter te zijn verhuist.<sup>96</sup> Deze beschouwing is gebaseerd op mijn herinneringen, ondersteund door en aangevuld met tekstueel en fotografisch documentatiemateriaal. Zoals we zullen zien, past de afwezigheid van het werk, die mij tot een indirecte, bemiddelde benadering dwingt, uitstekend bij zijn onderwerp.<sup>97</sup>

### Een van vele plaatsen

*A Station of the Cross* is de enige installatie van Paul Thek (New York, 1933-1988) die volledig bewaard is gebleven. Van zijn andere ruimtelijke werken resteren slechts foto's en losse onderdelen.<sup>98</sup> Dat *A Station of the Cross* bewaard is gebleven, zal enerzijds samenhangen met zijn compacte vorm en zijn verhoudingsgewijs kleine schaal. Deze rechtvaardigen het ook om het werk aan te duiden als een installatie, ondanks het feit dat deze term nog niet gebruikelijk was toen dit werk ontstond. Theks

---

<sup>96</sup> *A Station of the Cross* bevindt zich op dit moment als langdurige bruikleen in Museum Folkwang in Essen, Duitsland. Het werk is tot op heden in privébezit. Schriftelijke mededeling van Sabine Maria Schmidt, conservator hedendaagse kunst Museum Folkwang, 17 maart 2009.

<sup>97</sup> Voor een verkorte Engelstalige versie van deze beschouwing zie Novak 2009.

<sup>98</sup> Des te waardevoller is de zorgvuldige studie naar Theks werk van Marietta Franke, die reconstruerende beschrijvingen en fotografische documentatie van zijn installaties bevat (Franke 1993). Hoe nuttig om niet te zeggen onmisbaar een dergelijke studie ook is, de atmosferische werking van de installaties is met hun demontage voorgoed verdwenen. In 1997 deed de uitzonderlijke gelegenheid zich voor om reconstructies van de installaties aan den lijve te ondergaan in het kader van de retrospectieve tentoonstelling *Paul Thek – The wonderful world that almost was*, een gemeenschappelijk project van de Daad Galerie en de Neue Nationalgalerie in Berlijn en het Rotterdamse Centrum voor hedendaagse kunst Witte de With. Zie voor de catalogus van deze tentoonstelling Neri/Koij 1995.

andere ruimtelijke werken uit de jaren zeventig waren veel omvangrijker: ze vulden hele tentoonstellingszalen en bestonden uit zeer uiteenlopende componenten, die veelal van kwetsbare en vergankelijke materialen waren gemaakt, zoals zand, was, water, bloemen en krantenpapier. Op deze werken lijkt de aanduiding ‘environment’ meer van toepassing. Ook dat *A Station of the Cross* zich tot op heden in privébezit bevindt, zal tot zijn conservering hebben bijgedragen. De installatie is in 1972 in opdracht van de verzamelaars Gertrud en Friedrich Karl Johnssen ontstaan. Ze werd in 1972 rond Pasen getoond in galerie M.E. Thelen in het Duitse Essen om vervolgens te worden geïnstalleerd in een zolderkamer van het toenmalige woonhuis van de opdrachtgevers in dezelfde stad. De afmetingen van deze 2,5 x 2,1 x 3 m grote ruimte zijn bepalend geweest voor de schaal van de installatie, die als een ruimte-in-een-ruimte is geconcipeerd (Franke 1993, 94, de exacte afmetingen van de installatie worden nergens vermeld). Het werk was bedoeld als een soort huiskapel, een plek voor huiselijke devotie, zoals welvarende burgers in vroegere tijden voor privégebruik en als verzekering van hun persoonlijke zielenheil lieten bouwen. De titel die Thek er aanvankelijk aan wilde geven, *Cherry Chapel*, sluit aan bij de particuliere sfeer waarvoor het werk was bedoeld. Ondanks zijn oorspronkelijke plaatsgebonden karakter blijkt de installatie echter ook in een andere, meer publieke omgeving, zoals een museum, uitstekend tot zijn recht te komen. Die onafhankelijkheid ten opzichte van de oorspronkelijke standplaats heeft enerzijds te maken met de compacte en gesloten vorm van het werk en anderzijds met zijn onderwerp. *A Station of the Cross* handelt van een plaats die we niet in een specifieke stad, een huis of andere fysieke ruimte moeten lokaliseren maar die we alleen in onszelf kunnen opsporen.

Bijzonder is verder dat *A Station of the Cross* in tegenstelling tot Theks grootschaligere environments uit de jaren zeventig, die steeds in coöperatie met een hele groep medewerkers ontstonden, nagenoeg volledig van zijn hand is.<sup>99</sup> Samen met het particuliere karakter en de verhoudingsgewijs kleine schaal kan dit de indruk wekken dat *A Station of the Cross* slechts een bescheiden intermezzo is geweest in de opeenvolging van grootschalige werken voor de meer

---

<sup>99</sup> Alleen de geluidstape die bij de installatie hoort, is opgenomen in samenwerking met Michael Nickel (Franke 1993, 94). Bij de andere *environments* moet men zich afvragen of het gerechtvaardigd is om het auteurschap volledig aan Thek toe te kennen omdat deze in samenwerking met een hele groep medewerkers zijn ontstaan. Wat hierbij precies de inbreng was van de afzonderlijke assistenten, is niet exact te achterhalen. Ann Wilson, die jarenlang nauw met Thek heeft samengewerkt, heeft hem verweten zich het werk van anderen te hebben toegeëigend (A. Wilson, ‘Voices from the Era’, in Neri/Kooij 1995, 67f). Theks eigen visie op zijn auteurschap was ambigu. Enerzijds onderstreepte hij dat de *environments* in samenwerkingsverband waren ontstaan, anderzijds leek hij zichzelf wel degelijk als het middelpunt van dit samenwerkingsverband te zien. Zoals Harald Falckenberg opmerkt, komt dit onder meer tot uitdrukking in de door Theks gekozen benaming van het samenwerkingsverband: ‘Artist’s Co-op’. Over wie de kunstenaar was aan wie deze coöperatie ‘toebehoorde’, bestond geen twijfel (Falckenberg 2008, 25). Dat het auteurschap steeds aan Thek werd toegeschreven, is echter ook te wijten aan de curatoren, critici en kunsthistorici die zijn werk hebben gepromoot en becommentarieerd. Ondanks alle vraagtekens die men hierbij kan plaatsen, moet worden vastgesteld dat Thek de voornaamste initiatiefnemer, inspirator en bindende factor van het samenwerkingsverband is geweest. Zijn charismatische persoonlijkheid, waar onder andere Richard Flood van getuigt, is hierbij zeker van pas gekomen (vgl. Flood 1995).

publieke, museale ruimte.<sup>100</sup> De verzamelaar en kenner van Theks werk Harald Falckenberg suggereert, afgaand op een brief van Thek aan zijn vriend Peter Hujar, dat Thek de opdracht voor *A Station of the Cross* hoofdzakelijk om financiële reden en met enige tegenzin had aangenomen. Dit gegeven samen met de moeilijkheden die Falckenberg ondervond toen hij de installatie in 2007 wilde lenen voor een omvangrijke tentoonstelling van Theks werk, doet hem concluderen dat de installatie niet echt de moeite waard is (Falckenberg 2008, 22 en 22n9).<sup>101</sup> Ik ben het daar niet mee eens: *A Station of Cross* is misschien meer gecompriëerd en heeft in mindere mate het karakter van een collectief werk in uitvoering, maar dit maakt het in kwalitatieve zin niet minder dan de grotere environments. Wel is het, zoals ook Falckenberg benadrukt, wat zijn betekenis en de positie van de bezoeker betreft meer vastomlijnd en daardoor minder open voor veelvuldige interpretaties dan de meer grootschalige werken. Het meervoudig interpreteerbare karakter van de grotere environments komt hier echter in gecondenseerde vorm terug als de spanning tussen semantiek en atmosfeer, waar ik nog uitgebreid op terug zal komen.

Het citaat aan het begin van deze beschouwing suggereert dat Thek zijn environments bewust concipieerde met het oog op hun atmosferische werking en de emotionele respons die deze bij de bezoeker zou uitlokken. De atmosfeer die hij teweeg wilde brengen, was er een van intense vreedzaamheid en schoonheid. Het goede ervaarbaar te maken, “showing how good things can be”, was het voornaamste doel dat hij zich als kunstenaar had gesteld. Dit streven beschouwde Thek tevens als het punt waarop zijn werk zich onderscheidde van de op het eerste gezicht vergelijkbare werken van George Segal en Edward Kienholz, die vooral negatieve gevoelens van vervreemding, eenzaamheid, sociale isolatie en allerlei angsten thematiseerden. Op de vraag naar de relatie tussen zijn werk en dat van Kienholz antwoordde Thek: “I don’t feel related to Edward Kienholz at all [...]. I think he’s very good at presenting the pain, but he doesn’t present any solution. And the solution would have to be in execution and beauty. When I think of execution, I think of the pain – the discipline – of doing those things (geciteerd in Flood 1995, 109).”<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Tot Theks belangrijkste *environments* behoren *The Tomb* (1967, Stable Gallery, New York), *The Procession/The Artist’s Co-op* (1969, Stedelijk Museum Amsterdam), *Pyramid/A Work in Progress* (1971-72, Moderna Museet te Stockholm), *Ark/Pyramid* (1972, Documenta 5, Kassel), *Ark, Pyramid, Easter – A visiting group show* (1973, Kunstmuseum, Luzern), *Die Krippe (The Comet, A Mid Winter’s Night Dream)* (1973-74, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg), *The Tower of Babel, Uncle Tom’s Cabin, Bandwaggon and the Burning Bridge* (1977, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA) en *Jack’s Procession: What’s Going on Here?* (1978-79, Lijnbaancentrum, Rotterdam). Tevens heeft Thek een bijdrage geleverd aan de Biënnale van Venetië in 1976 (*The Personal Effects of the Pied Piper*) en 1980 (nieuwe versie van *Jack’s Procession: What’s Going on Here?*), aan de Biënnale van São Paulo in 1985 (*Noah’s Raft*) en aan Jan Hoets tentoonstelling *Chambres d’Amis*, in 1986 in Gent (*Visual Therapy*). Voor een compleet tentoonstellingsoverzicht van Theks werk tot 2008 zie Falckenberg/Weibel 2008, 589-604.

<sup>101</sup> Het betreft de tentoonstelling *Paul Thek. Werkschau im Kontext zeitgenössischer Kunst*, ZMK| Museum für Neue Kunst Karlsruhe, 15-12-2007 tot 30-03-2008 en Sammlung Falckenberg Hamburg, 17-05-2008 tot 14-09-2008.

<sup>102</sup> De vraag naar de relatie tussen Theks werk en dat van Kienholz werd gesteld naar aanleiding van de tentoonstelling *Westkunst* (Keulen 1981, vgl. Glozer 1981). Kienholz liet hier *The State Hospital* uit 1966 zien, een werk dat op huiveringwekkende wijze de verlorenheid en het leed van een psychiatrische patiënt in een staatsinrichting evoceert.

Terwijl Kienholz de beschouwer vooral confronteert met de pijn van het bestaan wilde Thek een oplossing voor, of preciezer gezegd een verlossing van die pijn presenteren. Deze verlossing lag zijns inziens besloten in “execution and beauty”, uitvoering en schoonheid. ‘Uitvoering’ slaat zowel op het werkproces van Thek en zijn medewerkers, als ook op de performance van het werk door de bezoeker. Thek beschouwde de ervaring van de bezoeker namelijk als een proces dat in het verlengde ligt van het proces van het maken. We zullen hier nog op terugkomen. Allereerst wil ik echter ingaan op de atmosferische werking van *A Station of the Cross*.

### **De geheime hut**

Bepalend voor mijn allereerste gewaarwording van de installatie was het zacht kabbelende geluid van water. Dit geluid kondigde de aanwezigheid van het werk aan nog voordat de bezoeker het kon zien. In Boijmans van Beuningen stond *A Station of the Cross* in een wat verscholen geleden ruimte opgesteld – een locatie die wellicht gekozen was om de intimiteit en het contemplatieve karakter van het werk te benadrukken. Op het aanlokkelijke geluid afgaand, kwam ik in een vertrek terecht waar in een vitrine een aantal kleinschalige sculpturale objecten van Thek waren uitgesteld. Dit waren enkele exemplaren van zijn *meat pieces* en *body casts*: realistisch weergegeven stukken vlees en afgietsels van menselijke geslachtsdelen, uitgevoerd in gepolychromeerd was of latex en voorzien van menselijk haar.

Het kabbelende geluid kwam echter uit een bouwwerkje dat zich in de achterste hoek van het vertrek bevond. Het bouwwerkje was smal maar verhoudingsgewijs hoog zodat het bijna tot aan het plafond van het vertrek raakte. Het was opgetrokken uit een ruw in elkaar getimmerd houten frame dat bekleed was met kippengaas (afb. 19). De achterwand en de linker zijwand waren dicht tegen de muur van het museumvertrek aangeschoven. Tussen de museummuren en de wanden van het bouwwerkje waren twee hoge beschilderde planken geschoven. Het kippengaas was bekleed met krantenpapier: hele pagina’s, reepjes en snippers in de vorm van bladeren. De kranten waren oud, Duitstalig en afkomstig uit de Ruhr-streek, waar de stad Essen ligt. Het bouwwerkje had een puntdak waarop een eveneens van krantenpapier vervaardigde, halfronde vorm was aangebracht, die eruit zag als een in elkaar gezakte koepel. Het hutje had een deur, die halfopen stond. Vanwege de geringe afmetingen van de binnenruimte, waarin bovendien allerlei voorwerpen waren uitgesteld, bleef ik bij de ingang staan en stak alleen mijn hoofd naar binnen.

Ook de binnenkant van het hutje (afb. 20) was bekleed met beschilderd krantenpapier. Qua kleur overheerste een donkere tint blauw met accenten in wit en geel, die in losse streken en toetsen waren aangebracht op een lichtgrijze achtergrond – deels beschilderd en deels gevormd door de kleur van het krantenpapier. Door de lichtere tint van de achtergrond leek het alsof een stukje hemel zichtbaar werd tussen het dichte bladerwerk van een bos. De vloer was bedekt met een op dezelfde

wijze beschilderd, grijsgroen stuk plastic. De rechter wand had een klein raam met vensterluiken – blijkbaar een citaat van de zolderruimte waarvoor de installatie was ontworpen (Franke 1993, 92). Op de wand tussen het raam en de ingang bevond zich een muurschildering in een geschilderde ovale lijst. Voorgesteld was een zwaan, die op zacht golvend water voorbijtrekt; op de achtergrond waren bergen te zien. Een geschilderde tak met rode kersen overlapte de voorstelling gedeeltelijk. Ook op de wand boven de voorstelling waren grote rode kersen geschilderd.



**Afb. 19** Paul Thek, *A Station of the Cross*, 1972



**Afb. 20** Paul Thek, *A Station of the Cross* (interieur)

Het bouwwerkje werd spaarzaam verlicht door een uit een schelp bestaand lampje, dat aan het plafond hing. Een tweede lichtbron was een witte bol, die in het opengewerkte linker deel van het dak was aangebracht en die omgeven werd door een papieren wolk. De bol leek de achter een wolk te voorschijn komende maan voor te moeten stellen. Het schemerduister van het interieur contrasteerde met de goed verlichtte museumruimte waarin de installatie zich bevond. Het kabbelende geluid dat mij had aangetrokken, bleek afkomstig te zijn van een achter kartonnen dozen verscholen kraan, waaruit water in een emmer druppelde. Tegenover de ingang bevond zich een zitplaats bestaande uit een laag bankje waarop een smetteloos wit kussen lag. De zitting had een ombouw en een leuning die opgetrokken waren uit de stammen en takken van een berkenboom – echte en uit krantenpapier vervaardigde namaakstammen. Aan de takken van de echte boom hing nog wat uitgedroogd loof. De berkenstammen van de ombouw vormden tevens een frame, dat de houten latten waaruit het bouwwerkje was opgetrokken zodanig inkaderde dat een kruisvorm zichtbaar werd.

Verder was het hutje gevuld met allerlei objecten die door een kind of misschien door een ‘arme van geest’ leken te zijn verzameld: met krantenpapier bekleede doosjes, waarvan er één met een strik tot cadeau was bevorderd, en drie rode rubberen ballen met gele stippen – allemaal armzalige dingen die echter met de grootste zorg waren uitgesteld.<sup>103</sup> Ook waren er uit papier-maché vervaardigde objecten, die de vorm van stenen of rotsblokken hadden. In verschillende vazen stonden witte bloemen, waaronder lelies en rozen, opgesteld. Van een taperecorder klonken passages van Bachs *Matthäuspassion* naast andere geluiden, die ik toen niet helemaal thuis kon brengen. Franke vermeldt het geluid van een open- en dichtslaande deur, het rinkelen van een deurbel, windgeluid dat verkregen was door op een microfoon te blazen, natuurgeluiden zoals donderslagen bij een onweer en het geluid van de bij regen door een bos lopende Thek, die op zijn mondharmonica Beethovens *Ode aan de vreugde* blaast (ibid., 94).

Het geheel deed me denken aan de verborgen behuizing van een zwerver of aan een geheime hut zoals kinderen ze bouwen in het bos of in de tuin van hun ouderlijk huis. Het leek een plek die iemand had ingericht om zich terug te kunnen trekken: een plek voor contemplatie, een veilige plaats om tot rust te komen, veraf van alle levendige bedrijvigheid. In zijn vreedzaamheid leek de plek een zekere belofte uit te stralen van iets moois of goeds dat mogelijk kon gebeuren of dat misschien al was gebeurd. De stemming die zich van mij meester maakte, was er echter niet alleen een van vreedzaamheid en geborgenheid maar ook van melancholie.<sup>104</sup>

### **Onder een donker gesternte**

Melancholie – geen andere gemoedstoestand heeft dichters en denkers van alle tijden zozeer beziggehouden. De theorievorming over dit onderwerp reikt terug tot in de oudheid met piekmomenten in de romantiek en de renaissance. Hoewel er in het verloop over melancholie duidelijke constanten zijn, lopen de opvattingen over haar symptomen, behandeling en vooral oorzaken sterk uiteen. Zoals de germanist Eckart Goebel opmerkt, geeft de hoeveelheid van teksten en opvattingen over dit onderwerp op zichzelf al aanleiding tot melancholieke wanhoop (Goebel 2003, 446). Om niet het slachtoffer van de typerend melancholieke vertwijfeling en passiviteit te worden,

---

<sup>103</sup> Volgens Franke bevatte de installatie ook een kladschrift met landschapstekeningen en kinderfoto's van de familie Johnssen (Franke 1993, 92). Dit element heb ik over het hoofd gezien of het album is verwijderd toen de installatie uit het huis van de opdrachtgevers is overgebracht naar de meer anonieme museale ruimte.

<sup>104</sup> Om deze reden moest ik onmiddellijk aan *A Station of the Cross* denken toen ik in Gernot Böhme's *Asthetik* de aanwijzing tegenkwam voor het creëren van een melancholieke sfeer, geformuleerd door de achttiende-eeuwse tuinontwerper Christian Hirschfeld. Zijn aanwijzing vertoont een frappante gelijkenis met Theks installatie. Hirschfeld adviseert onder meer een enigszins besloten omgeving met dicht bebladerde bomen en struiken, zacht kabbelend water, dat echter aan het zicht onttrokken moet zijn, donkere tinten en schaduwpartijen en een schemerduister, dat echter niet te donker moet zijn omdat het scenario anders te beangstigend wordt (Hirschfeld 1779-1785, vol. 1, 211f. Vgl. Böhme 2001, 128).

weersta ik de drang om al te diep in deze bodemloze put te duiken en beperk ik me tot enkele beknopte observaties zonder hierbij enige aanspraak op volledigheid te maken.

Melancholie betekent letterlijk zwartgalligheid. Het is oorspronkelijk een medische term geweest, die naar een complex van somatische en psychische aandoeningen verwijst. Al deze aandoeningen werden in verband gebracht met een overschot aan zwarte gal in combinatie met andere factoren. Volgens de temperamentenleer werd zwarte gal, die zoals later duidelijk werd helemaal niet bestaat, beschouwd als een van de vier lichaamsvloeistoffen (bloed, flegma, gele en zwarte gal), of als vervalsproduct van gele gal of bloed. Zwartgalligheid werd enerzijds gezien als een tijdelijke stemming, waar iedereen wel eens last van kan krijgen, en anderzijds als een geaardheid, een blijvende psychische en fysieke dispositie. Tot haar kenmerkende symptomen behoren neerslachtigheid en passiviteit maar ook opvliegendheid en andere manische staten, ongegronde angsten, hypochondrie en vatbaarheid voor aandoeningen van het spijsverteringsapparaat (in prentenreeksen over de vier temperamenten behoort de klisterspuit daarom tot de vaste attributen van de melancholicus). Daarnaast werd constitutionele melancholie echter ook geassocieerd met creativiteit en andere talenten. Het verband tussen melancholie en genialiteit wordt al gelegd in de pseudo-aristotelische *Problema* 30,1 waar de befaamde vraag wordt gesteld waarom alle mannen die uitmuntende prestaties leveren op het gebied van de filosofie, de politiek, de poëzie of de kunsten melancholiek zijn (Aristoteles 1962, 50). In de renaissance, vooral in het denken van de Florentijnse humanist Marsilio Ficino, bereikte het idee van een verband tussen melancholie en genialiteit zijn apotheose. Melancholie werd nu expliciet geassocieerd met het creatieve genie van de kunstenaar. Ook werden medische verklaringen, ontleend aan de temperamentenleer, nu gecombineerd met kosmologische voorstellingen waarin de planeet Saturnus een centrale rol speelde (vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1964). Wie in het teken van Saturnus was geboren, had kans om gezegend te zijn met een grote gave maar ging ook gebukt onder een zware last: de constante dreiging om in krankzinnigheid te vervallen werd als de prijs beschouwd die geniale kunstenaars moesten betalen voor hun talent. Ondanks de enorme statusverhoging die het kunstenaarschap in die tijd ten dele viel, werd er dus niet getornd aan de associatie van het artistieke temperament met de neiging tot een verlamme neerslachtigheid.

Ficino's gedachtevorming over de melancholie heeft ook buiten de stadsgrenzen van Florence en zelfs buiten Italië een zeer grote invloed uitgeoefend op kunstenaars en denkers van uiteenlopende pluimage. Albrecht Dürers befaamde prent *Melencolia I* (afb. 21) verraadt een vertrouwdheid met de complexe astrologische en mythologische noties die in Ficino's denken hand in hand gaan. De werktuigen en stenen, evenals de zee op de achtergrond van de voorstelling, verwijzen naar beroepen die met Saturnus werden geassocieerd, zoals de zeevaart, het bouwvak en in het bijzonder het beroep van de stenenmetselaar. Meetinstrumenten, schrijfgerei, boeken en zandloper verwijzen naar de geometrie (een van de zeven vrije kunsten, die onder gezag van Saturnus stond), het werk van de geleerde en de kunstenaar, en meer in het algemeen naar de tijd. Saturnus, die in de Romeinse oudheid de god van de landbouw was, werd namelijk geleidelijk aan vereenzelvigd met de Griekse god

Cronus. Deze was waarschijnlijk oorspronkelijk ook een landbouwgod. Verder komt Cronus voor in de Griekse scheppingsmythe, waarin hij een nogal tragische rol speelt: hij was de jongste zoon van Gaea (Moeder Aarde) en haar zoon Uranus (de hemel). In opdracht van zijn moeder ontmande Cronus zijn vader nadat deze zijn eigen zonen, de Titanen, naar de onderwereld had verbannen. Later zou Cronus zijn eigen kinderen verslinden nadat hem door Gaea was voorspeld dat zij hem van zijn troon zouden stoten.



Afb. 21 Abrecht Dürer, *Melancholia I*, 1514

Het motief van een tragische driehoeksverhouding tussen moeder, kind en vader ging in de psychoanalytische theorievorming over melancholie, waar we nog op terug zullen komen, wederom een centrale rol spelen. In de klassieke mythe overleefde alleen Zeus de debacle doordat zijn moeder in zijn plaats een steen had ingebakerd, die door Cronus in zijn blinde woede werd verslonden. De treurigheid van dit verhaal wordt gepersonifieerd door een van Cronus kinderen, te weten zijn dochter Melancholie. Uiteindelijk werd Saturnus-Cronus ook de personificatie van de tijd, waarschijnlijk vanwege de gelijkkluidendheid van zijn naam en het Griekse woord *chronos* (tijd) (Goebel 2003, 461-63 en Hall 1993, 305f). Daarnaast is er uiteraard een hecht verband tussen tijd en de landbouw, denk bijvoorbeeld aan de wisseling van de seizoenen en de levenscycli van gewassen.

Komt dit hele betekeniscomplex dat de notie van melancholie aanhangt ook terug in Theks installatie, en zo ja, hoe? Op de atmosfeer na bevat *A Station of the Cross* geen expliciete verwijzingen naar melancholie. Dit is echter wel het geval bij Theks drie volgende environments: *Ark, Pyramid*, (1972, Documenta 5, Kassel), *Ark, Pyramid, Easter – a visiting group show* (Pasen 1973, Kunstmuseum, Luzern) en *Die Krippe* (Kerst 1973-74, Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg). Het Kasselse environment bevatte een *melancholy corner* met een muziekstandaard en een fluit



(verwijzingen naar het aloude idee dat melancholie te genezen is door muziek) en verschillende met krantenpapier beplakte rechthoekige en op stenen lijkende vormen (verwijzingen naar de saturnische beroepen van stenenmetselaar of bouwmeester). Ook het Duisburgse environment had een *melancholy corner*, die wederom een muziekstandaard met bladmuziek, fluiten en een viool bevatte naast strobalen met daarop een houten spinrok – verwijzingen naar de landbouw en de tijd.<sup>105</sup>

Voor het environment in Luzern had Theks vriend en medewerker Franz Deckwitz een driedimensionaal, met bladgoud beplakt model vervaardigd van de polyhedron op Dürers prent *Melencolia I*. Deckwitz interpreteerde dit enigszins raadselachtige element als een voorstelling van de steen der wijzen.<sup>106</sup> Het als *dining room* aangeduide deel van het environment waarin de polyhedron was geplaatst, bevatte bovendien een selectie van boeken waaronder het zestiende-eeuwse geschrift *The Interior Castle* van de Spaanse mystica Teresa van Avila. In dit boek, dat handelt over het innerlijke of spirituele leven, komen we de architecturale metafoor van een kasteel tegen dat verschillende woonruimtes, oftewel niveaus van spiritualiteit, bevat, die in een spirituele zoektocht kunnen worden ontdekt. Het centrum van het kasteel, respectievelijk het hoogste streven van de spirituele zoektocht, is de mystieke ervaring waarin de gelovige een vereniging met God ervaart. De architecturale metafoor als verwijzing naar een spirituele zoektocht sluit nauw aan bij Theks werk. In zekere zin zou men zijn environments als driedimensionale uitwerkingen van deze metafoor kunnen zien: het zijn omgevingen waarin de bezoeker een spiritueel groeiproces kan doorlopen.

*The Interior Castle* bevat ook passages over de pijn die de ziel op haar spirituele zoektocht te verduren krijgt en over hoe deze “verrukkelijke pijn” te onderscheiden is van de nutteloze en verwerpelijke melancholie waar vele nonnen (en monniken) aan ten prooi vielen (vgl. Radden 2000, 107-117). Melancholie kon dus enerzijds een pijnlijk maar noodzakelijk stadium van het spirituele groeiproces zijn, maar anderzijds ook een symptoom van stilstaand, terugval of zelfs het afvallen van het geloof.<sup>107</sup> De christelijke opvatting over melancholie is dan ook nauw verweven met de theorievorming over *acedia* (traagheid, luiheid, gemakzucht), die als een van de zeven hoofdzonden, respectievelijk als voorloper daarvan werd beschouwd. Wie er last van kreeg, was niet meer in staat om zijn wereldlijke en spirituele taken te vervullen maar zat passief toe te kijken hoe zijn werken aan diggelen vielen. Hoewel elke christen zich voor deze melancholieke luiheid diende te hoeden, werd *acedia* vooral ook gezien als een monnikenziekte, die zich uitte in ernstige twijfels ten aanzien van het

---

<sup>105</sup> In alle drie *environments* kwamen tevens verschillende andere elementen uit *A Station of the Cross* en uit eerdere werken terug, zoals kersen, berkenstammen, de zwaan, de troon, witte lelies en kabbelend water. Thek ontwikkelde in de loop van zijn kunstenaarschap een complexe beeldtaal, die de uiteenlopende werken met elkaar verbindt en ertoe uitnodigt om hen in onderling verband te bekijken en te interpreteren. Zijn beeldtaal evolueerde overigens in het verloop van zijn carrière: de symbolen die hij gebruikte, ondergingen transformaties, werden transparanter of juist complexer.

<sup>106</sup> Deckwitz hield zich toen bezig met de verborgen geometrie die volgens hem ten grondslag ligt aan de prent. In 1978 publiceerde hij een studie over dit onderwerp onder de titel ‘Melancholia met de cirkel en de lineaal’ (Franke 1993, 108-109 en 123n95).

<sup>107</sup> Over stadia van het mystieke proces zie ook James 1997, 299-336 en Decorte 2001, 24-60.

kloosterleven en in nalatigheid tegenover de religieuze plichten. *Ora et labora*, bidden en werken, gold als het meest probate middel om een dergelijke spirituele slapte te boven te komen.

*Acedia* vertoont op haar beurt een overeenkomst met *tristitia* (droefheid). Verdriet ten aanzien van Gods goedheid en de schoonheid van de schepping werd binnen het christendom over het algemeen als zondig gezien. Gedurende de reformatie werd de afkeer van alle wereldlijke geneugten, inclusief de neerslachtigheid waarmee deze gepaard ging (en die door het wegvallen van de mogelijkheid om zich door de biecht opluchting te verschaffen werd verhevigd), hoger gewaardeerd: protestanten zijn verdrietiger dan katholieken, zoals Thomas Nipperdey stellig beweert (geciteerd in Goebel 2003, 460). Waar of niet, in de Amerikaanse kunstwereld van de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw vierde de sobere ‘protestantse’ esthetiek van de minimal art en van het conceptualisme hoogtij. Thek, die een katholieke achtergrond had en ondanks zijn zeer onconventionele levensstijl een grote en blijvende fascinatie voor religieuze thema’s en denkbeelden aan de dag legde, speelde binnen dit kunstklimaat al dan niet noodgedwongen de rol van antagonist. Ann Wilson, kunstenaar, vriend en medewerker van Thek, is hier heel expliciet over: “He [Paul Thek, A.N.] was engaging in a one-man Counter-Reformation. His Catholic rejection of puritanical art in America and his belief in art as liturgy, homoerotic passion, and mystical possession cast him permanently outside the American art milieu of his time (Wilson 2008, 231).”

Theks hang naar een uitbundige, met christelijke en ook andersoortige symbolen doorspekte beeldtaal heeft hem tot op heden de erkenning door de Amerikaanse kunstwereld gekost. De recente Thek-opleving is wederom voornamelijk een Europese aangelegenheid.<sup>108</sup> Daarnaast heeft zijn beeldtaal ertoe geleid dat hij in bepaalde kringen werd bestempeld als een “Catholic artist for the holy cause” (Falckenberg 2008, 20).<sup>109</sup> Hiertegenover zet Falckenberg Theks tegendraadsheid en de opvallende ambiguïteit van zijn werk, dat zich niet tot christelijke dogma’s laat reduceren. Bovendien strookt Theks onconventionele levensstijl niet bepaald met het beeld van een vrome christen: “He certainly respected and valued the Catholic religion with its processions, rituals, and mysticism. But he repeatedly stated that he was ‘renegade Christian’ (ibid., 23).”

---

<sup>108</sup> Voorbeelden zijn de tentoonstelling *Paul Thek Luzern 1973/2005* (pilot-aflevering van de serie *Labor Sammlung*) in het Zwitsere Kunstmuseum Luzern, die tot het door Susanne Neubauer geleide onderzoeksproject ‘Paul Thek Project’ heeft geleid (zie [www.ptproject.net](http://www.ptproject.net)) en de reizende tentoonstelling *Paul Thek – In the Context of Today’s Contemporary Art* in ZKM| Center for Art and Media Karlsruhe, Sammlung Falckenberg Hamburg en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2007/2008) (vgl. de catalogi Falckenberg/Weibel 2008 en Brehm/Heil/Ohrt 2008).

<sup>109</sup> Falckenberg noemt het Kunstmuseum des Erzbistums Köln Kolumba, eigenaar van een grote collectie van Theks vroege werk, als een belangrijk bastion van deze visie op zijn oeuvre.

## De smaak van het paradijs

Afvallige christen of niet, *A Station of the Cross* – en Theks werk in het algemeen – staat zo bol van de (christelijke) symboliek dat men dit onmogelijk kan negeren. In dit verband lijkt het enigszins paradoxaal dat Susan Sontag haar befaamde essaybundel *Against Interpretation* (1967) aan Thek heeft opgedragen.<sup>110</sup> In haar gelijknamige essay trekt Sontag fel van leer tegen de contemporaine academische kunstkritiek. Deze behandelt de zintuiglijke en emotionele werking van kunst als vanzelfsprekend of zelfs banaal en gaat zich vervolgens te buiten aan spitsvondige en dikwijls vergezochte interpretaties, aldus Sontag. In de plaats van dit zelfvoldane vertoon van eruditie bepleit Sontag een nauwkeurige, scherpzinnige en liefdevolle beschrijving van het kunstwerk zelf als uitgangspunt voor een kritische beschouwing. De hermeneutische attitude van de kunstbeschouwer moet volgens haar worden vervangen door een ‘erotische’ (Sontag 1967, 14). Juist Theks werk laat echter zien dat het hermeneutische moment binnen de esthetische ervaring niet mag worden verwaarloosd. Sensatie en interpretatie, gevoel en verstand, zijn in de esthetische ervaring onlosmakelijk met elkaar verstrengeld, ook – of beter gezegd: juist – als ze elkaar tegenspreken.

*A Station of the Cross* bevat overduidelijke christelijke symbolen zoals het kruis, als symbool van Christus’ marteldood, en het stromende water, dat al in de vroegchristelijke tijd symbool stond voor de belofte van en het geloof in het eeuwige leven. Theks gebruik van deze symbolen is echter allesbehalve orthodox. Hij koos en gebruikte symbolen op een eerder intuïtieve en eclecticische wijze waarbij hij vrijelijk putte uit uiteenlopende iconografische systemen. Christelijke, mythologische, Jungiaanse en aan de populaire cultuur ontleende motieven lopen in zijn werk door elkaar heen. De semantische reikwijdte van zijn favoriete motieven expandeerde en veranderde bovendien in de loop der tijd. Bij drie van deze motieven, die we ook in *A Station of the Cross* tegenkomen, wil ik even stilstaan, te weten de zwaan, de kers en de lege zetel.

De zwaan is een veel voorkomend motief in Theks werk. In verschillende environments verschijnt hij in getekende of geschilderde vorm of ook heel fysiek als een opgezet dier. Buiten elke iconografische traditie om wordt de zwaan bewonderd en geprezen om zijn schoonheid en gratie. Om deze reden is hij in de beeldtaal van de klassieke mythologie het attribuut van Venus, godin van de liefde. Ook bedrijft Zeus, de hoogste in rang van de Olympische goden, de liefde met de sterfelijke Leda in de gedaante van een zwaan. Men kan de schone gestalte van de zwaan hier beschouwen als symbool voor de (erotische) vereniging van een goddelijk en een menselijk wezen. Sterker melancholiek gekleurd is het mythologische verhaal dat zwanen wanneer zij hun dood voelen naderen nog eenmaal een mooi lied zingen. Deze mythe komt voor in Plato’s *Phaedo*, waar zij door Socrates in afwachting van de gifbeker wordt aangehaald om zijn volgelingen gerust te stellen. Volgens Socrates zingen zwanen, die over de gave van de profetie zouden beschikken, voor hun dood niet uit droefheid

---

<sup>110</sup> Volgens Peter Weibel citeert Sontag met de titel van het essay een uitspraak van Thek zelf (Weibel 2008, 39). Over de intense maar ingewikkelde persoonlijke relatie tussen Paul Thek en Susan Sontag zie Brehm 2008.

maar uit blijdschap: ze weten dat zij gauw met Apollo, die zij dienen, herenigd zullen zijn en van hem niets dan weldaden zullen ervaren (Decorte 2000, 94).

De mythe over de zwanenzang smelt de elementen muziek, melancholie en vreugde over het vooruitzicht van vereniging met het goddelijke samen tot een complex geheel. Een ander aspect van het zwanenmotief is de transformatie die het dier ondergaat van een waggelend grijs kuiken in een gracieuze sneeuw witte vogel. Evenals bij een vlinder is de gestalte van de zwaan het eindstadium van een transformatieproces waarbij de eerdere stadia in niets de schoonheid van zijn uiteindelijke gestalte doen vermoeden. Met het oog op Theks streven om het schone en het goede ervaarbaar te maken, zou men de zwaan kunnen interpreteren als een teken van hoop of als de belofte dat het schone en goede zich onverwachts kan voordoen, al sluimert het nu nog in een onopvallende of afzichtelijke gedaante.

Het in Theks werk eveneens veelvuldig voorkomende motief van de kers is minstens even complex. Zoals Thek in een interview met Harald Szeemann aangaf, ontleende hij het kersenmotief aanvankelijk aan een populair Amerikaans liedje, waarin het leven vergeleken wordt met een kom vol kersen.<sup>111</sup> Van belang voor de verdere ontwikkeling van het kersenmotief was vervolgens de confrontatie met Rembrandts schilderij *De ontvoering van Ganymedes* (1635). In 1968 had Thek de helft van een armzalige kopie van dit schilderij in Amsterdam op straat gevonden. Het toeval wilde dat zijn vriend Franz Deckwitz de andere helft tegenkwam. De voorstelling oefende een grote aantrekkingskracht op Thek uit en hij zou de kopie dan ook herhaaldelijk natekenen en bewerken. Rembrandts schilderij laat zien hoe de jonge Ganymedes door de verliefde Zeus in de gedaante van een adelaar wordt ontvoerd en naar de Olympus gebracht. Opmerkelijk aan Rembrandts versie van het klassieke thema is dat Ganymedes niet als mooie jongeling is weergegeven maar als mollige peuter die huilt en van angst zijn urine laat lopen. Ondanks zijn ontreddering houdt Ganymedes een trosje kersen stevig vast in zijn hand.<sup>112</sup>

Thek heeft later opgemerkt dat hem naar aanleiding van Rembrandts *Ganymedes* bewust werd hoezeer zijn eigen werk uit de jaren zestig doordrenkt was met een gevoel van existentiële angst, dat hij in dit schilderij weerspiegeld zag (Franke 1993, 28ff). Een belangrijke anekdote in dit verband is Theks verblijf op Sicilië in de zomer van 1963, waar hij de Cappuccini catacomben van Palermo bezocht. De circa 8.000 gemummificeerde lichamen die Thek daar aantrof, sommige zorgvuldig aangekleed en in groepen geënsceerd, maakten een buitengewoon diepe indruk op hem. In een veelgeciteerde uitspraak merkt hij op dat de confrontatie met deze doden hem in eerste instantie

---

<sup>111</sup> Harald Szeemann, *Interview with Paul Thek*, Duisburg, 12 december 1973. Herdrukt in Falckenberg/Weibel 2008, 382-390. Marietta Franke merkt op dat Thek de titel van het lied, dat eigenlijk *Life is not like a bowl of cherries* heet, in positieve zin heeft verdraaid (Franke 1993, 122n52).

<sup>112</sup> De interpretaties van Rembrandts *Ganymedes* lopen sterk uiteen. Wat de betekenis van dit schilderij ook mag zijn, van de homo-erotische connotaties die het Ganymedesverhaal in de oudheid had, evenals van de humanistische opvatting van dit verhaal als een allegorie van de reis van de ziel naar God, lijkt bij Rembrandt weinig over te zijn. Toch spelen beide onderwerpen een centrale rol in Theks werk. Een overzicht van de uiteenlopende betekenissen van het Ganymedesverhaal, evenals een samenvatting van de verschillende interpretaties van Rembrandts schilderij, zijn te vinden in Meurs 2009.

shockte maar vervolgens blij stemde: “We accept our thingness intellectually, but the emotional acceptance of it can be a joy (geciteerd in *ibid.*, 28).”

In Rembrandts *Ganymedes* vond Thek naar eigen zeggen dezelfde ambivalente mengeling van angst en vreugde terug. De vreugde werd naar zijn idee gesymboliseerd door het trosje kersen dat Ganymedes zo angstvallig vasthoudt. Pas later kwam Thek erachter dat de kers in de christelijke iconografie de goddelijke genade symboliseert: als attribuut van Maria en het Christuskind is zij de vrucht van het paradijs, de beloning voor een deugdzaam leven en het symbool van de hemel. Zoals eerder opgemerkt, wilde Thek de installatie voor de Johnssens aanvankelijk *Cherry Chapel* noemen. Deze titel suggereert dat de kers door Thek als een belangrijk, wellicht zelfs als het centrale motief van het werk werd beschouwd. Als we hem hierin volgen, kunnen we de installatie als een verwijzing naar het paradijs opvatten, naar de ultieme plaats van volmaakte schoonheid en vrede, die alleen door Gods genade en door Christus’ zelfopoffering toegankelijk wordt. In het licht van haar symboliek blijkt de installatie dus een grootse belofte in te houden: ze handelt over het paradijs als de ultieme bestemming die de christen te wachten staat. De blijdschap die met deze thematiek gepaard zou moeten gaan, wordt echter getemperd door de onverholen melancholieke sfeer waarin de installatie de bezoeker onderdompelt. Dat Thek de installatie uiteindelijk niet *Cherry Chapel* heeft genoemd maar *A Station of the Cross*, beschouw ik dan ook als veelzeggend. De installatie is geen representatie van het paradijs maar eerder de enscenering van mijn verlangen ernaar. Het paradijs wordt gethematiseerd als een plaats waar ik vurig naar verlang maar waar ik vooralsnog niet ben en die ik misschien wel nooit zal bereiken.

In dit verband wil ik op een derde motief wijzen, namelijk de lege zetel. In de Byzantijns-Christelijke iconografie is de lege troon een symbool voor God de Vader. Indien ook het evangelieboek (symbool van Christus) en de duif (symbool van de Heilige Geest) aanwezig zijn, betreft het een voorstelling van de Heilige Drie-eenheid (Hall 1993, 342). In *A Station of the Cross* is daar echter geen sprake van. Op de zetel ligt alleen een wit kussen en op de wand erachter is een landschap geschilderd. Franke vat de schuin geplaatste dwarsverbindingen van de rugleuning van de zitgelegenheid op als een brug, die de bezoeker als het ware het landschap inleidt. Zij interpreteert deze brug als symbool voor de contemplatieve houding waartoe de installatie de bezoeker wil aanzetten. Zij vat de ‘zetel’ dan ook niet op als een zitgelegenheid maar als een voetenbankje waar de bezoeker op zou kunnen knielen om het geschilderde landschap op de achterwand te bewonderen. Een vakterm uit de receptie-esthetica aanhalend, omschrijft Franke het bankje als een “Leerstelle für den Betrachter”, een niet ingevulde plek die de bezoeker imaginair – en in de installatie ook fysiek – kan innemen (Franke 1993, 95). De contemplatieve aandacht van de knielende bezoeker wordt naar het geschilderde landschap en naar het kruis dat door de berkenstammen achter het bankje wordt gevormd, geleid. Franke lijkt dit kruis als het centrale motief van de installatie te beschouwen. Ze vat het werk dan ook op als een representatie van de twaalfde kruiswegstatie, waarbij Christus de kruisdood

sterft.<sup>113</sup> Deze interpretatie lijkt te stroken met de melancholieke sfeer van het werk: de dood van de verlosser dompelt de gelovige onder in verdriet en vertwijfeling. Christus' offer is echter ook de voorwaarde voor de verlossing van de erfzonde en de verzoening van de mens met God.

Hoezeer het ook voor de hand lijkt te liggen om Theks installatie in het licht van de christelijke heilsleer te interpreteren, een dergelijke interpretatie gaat mijns inziens voorbij aan het ambigue karakter van zijn werk. Dit ambigue karakter manifesteert zich nadrukkelijk in de melancholieke sfeer waarin het werk de bezoeker onderdompelt. Om meer greep te krijgen op de gemoedstoestand waarin de installatie mij brengt, kom ik nog een keer terug op het onderwerp melancholie.

### **Smachten naar het onzegbare**

Enkele opvattingen over melancholie uit de klassieke oudheid, het humanisme van de renaissance en het christendom zijn al de revue gepasseerd. Een meer recente kijk op het fenomeen melancholie biedt de psychoanalyse. Het uitgangspunt van de psychoanalytische theorievorming over melancholie vormt Freuds opstel 'Trauer und Melancholie' (1915), waarin deze twee gemoedstoestanden tegen elkaar worden afgezet (Freud 1999a).<sup>114</sup> Wat hun symptomen betreft, vertonen de melancholie en het verdriet van iemand in rouw namelijk opvallende overeenkomsten: in beide gevallen is er sprake van een verdrietige stemming en verlamme passiviteit, van slapeloosheid, van gebrek aan eetlust en behoefte aan sex, en van een algemeen verlies van interesse voor de omgeving. Een symptoom dat volgens Freud de melancholie kenmerkt, niet echter de gemoedstoestand van de rouwende, is een opvallende neiging tot zelfhaat. Hier ontwaart Freud de kern van het verschil tussen rouw en melancholie: rouw is de psychische reactie op het verlies van een reëel liefdesobject, zoals een persoon of een abstracte voorstelling (bijvoorbeeld vrijheid, het vaderland of een ideaal). Bij een dergelijk verlies is de rouwende genoodzaakt om de liefdesenergie die hij in het verloren liefdesobject had geïnvesteerd geleidelijk aan terug te nemen om haar vervolgens en op een ander object te kunnen richten. Dit is een proces dat tijd vergt en dat ook met een zekere tegenstand gepaard gaat: de rouwende moet het geliefde object immers loslaten.

---

<sup>113</sup> Ook andere werken van Thek kunnen met kruiswegstaties in verband worden gebracht. Zo zou men zijn befaamde *The Tomb* (1967), een graftombe waarin een wasreplica van hemzelf lag opgebaard, als verwijzing naar de veertiende kruiswegstatie kunnen zien, waarbij Christus in het graf wordt gelegd. In Theks latere *environments* staat dan niet meer het beeld van de kunstenaar centraal maar juist de bezoeker. Dit maakt *The Tomb* retrospectief tot een nogal letterlijke manifestatie van de door Roland Barthes afgekondigde 'dood van de auteur'.

<sup>114</sup> Freud maakt geen structureel onderscheid tussen melancholie en klinische depressie. Hij geeft alleen aan dat er verschillende gradaties en mogelijk ook soorten melancholie bestaan. De zekere continuïteit tussen melancholie en klinische depressie, die Freuds essay suggereert of althans niet ontkent, is ook in de latere psychoanalytische theorievorming over dit onderwerp terug te vinden.

Melancholie lijkt ook te maken te hebben met een verlies, alleen is het hier voor buitenstaanders, evenals voor de melancholieke persoon zelf, niet duidelijk wie of wat er precies verloren is gegaan. Melancholie heeft dus te maken met het verlies van een object dat op de een of andere manier aan het bewustzijn is onttrokken (ibid., 43). Een kernachtige definitie van melancholie die hierbij aansluit, luidt dan ook “sadness without cause” (Klibansky/Panofsky/Saxl 1964, 217). Wat aan het bewustzijn is onttrokken, is volgens de freudiaanse psychoanalyse echter juist bijzonder nabij en hier ligt dan ook de sleutel tot de ongrijpbare, ambivalente aard van de melancholie: de melancholicus treurt volgens Freud om een object dat in sterke mate is geïnternaliseerd. De ambivalente gevoelens van liefde en haat, die met de verwerking van elk verlies gepaard gaan (de verloren persoon heeft ons immers ‘in de steek gelaten’), worden daarom op de eigen persoon gericht.<sup>115</sup> Omdat het verwerkingsproces zich in het onderbewustzijn afspeelt, geneest de melancholicus langzamer en verloopt het genezingsproces grilliger dan bij iemand in rouw.

Latere psychoanalytische melancholietheorieën borduren op Freuds opvatting voort. Ik wil in dit verband vooral Julia Kristeva noemen, die de melancholie in het bijzonder met de psychische ontwikkeling in de vroege kindertijd associeert (vgl. Kristeva 1989). Het geheimzinnige object waar de melancholieke persoon om treurt, is volgens Kristeva de eenheid die het kind in de pre-oedipale ontwikkelingsfase vormde met de moeder. Problematisch is dat het hierbij welbeschouwd geen object betreft maar een ‘pre-object’ (een lacaniaans *objet petit a*), dat zich binnen de symbolische orde van de taal niet adequaat laat articuleren. Hetgene waar de melancholieke persoon om treurt, is altijd al verloren omdat het ontwikkelingspsychologisch gezien voorafgaat aan de splitsing in een subject- en een objectwereld. Deze splitsing is de prijs die het subject moet betalen voor zijn ‘tweede’ geboorte als een zelfstandig persoon en zijn toetreding tot de symbolische orde van de taal. De melancholieke persoon lijkt dit fundamentele verlies niet te kunnen aanvaarden. Melancholie hangt dus enerzijds samen met een narcistische verwonding die deel uitmaakt van de psychische ontwikkeling van iedereen, en anderzijds met een ontkenning van deze verwonding.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Volgens Freud gebeurt dit als de objectkeuze van meet af aan in sterke mate door narcistische motieven bepaald is geweest. Dergelijke narcistische objectkeuzes, waarbij de identificatie met het object vooropstaat, vormen volgens hem het voorstadium van de eigenlijke, rijpere objectkeuzes van de psychisch ‘gezonde’ volwassen persoon. Een narcistische objectkeuze heeft het voordeel dat het subject zijn liefdesobject niet hoeft op te geven als het de betreffende persoon kwijtraakt. De prijs voor deze ‘veiligheidsclausule’ is echter het typerende hevige gevoel van zelfhaat en verlies van eigenwaarde waarmee de melancholicus op het verlies van zijn liefdesobject reageert.

<sup>116</sup> De drang om koste wat kost vast te houden aan wat niet vast te houden is, uit zich volgens Freud en anderen ook in kannibalistische fantasieën: om de ander maar niet kwijt te hoeven raken, scheurt de melancholicus hem als het ware uiteen en verslindt hem of houdt de stukken vast in de grensgebieden tussen lichaam en buitenwereld (de mond, de anus, de vagina). “Better fragmented, torn, cut up, swallowed, digested ... than lost (Kristeva 1989, 12).” De neiging tot fragmentatie kan zich echter ook op het ‘zelf’ van de depressieve persoon richten, die immers terug verlangt naar een staat van zijn waarin er nog geen sprake was van een integraal subject tegenover een externe wereld. De neiging tot fragmentatie correspondeert volgens Kristeva met de verstoorde betrekking tot de symbolische orde, met het onvermogen van de melancholieke persoon om betekenis te ontwaren in en belang te hechten aan de wereld om hem heen. Zijn drang tot desintegratie kan zover gaan dat zelfdoding een acceptabele manier lijkt om het verlangen naar een ‘oceanische’ hereniging met de archaische staat van non-integratie te vervullen (Kristeva 1989, 19).

Het ultieme ‘object’ (eigenlijk: nonobject of pre-object) van verlangen, de staat van een-zijn met wat uiteindelijk de wereld inclusief de ander moet worden, wordt binnen de psychoanalytische theorievorming opgevat als een aspect van het psychische leven dat buiten het bereik van de representatie ligt. Het is onzegbaar en ook ontoonbaar. De enige mogelijkheid die we hebben om dit verlangen en de psychische toestand die ermee gepaard gaat, te articuleren, is volgens Kristeva de melancholieke stemming zelf. We kunnen deze stemming (en stemmingen in het algemeen) dan ook opvatten als een “very rudimentary representation, presign and prelanguage” (ibid., 21). Ondanks haar expressieve waarde blijft de melancholieke stemming voor-talig, een ‘voor-teken’. De symbolische orde van de taal kan het subject pas betreden als het bereid is om de psychische staat waarnaar het verlangt achter zich te laten. Het gevoel van verlies of gemis dat met dit loslaten gepaard gaat, motiveert het subject om tot de imaginaire orde van de verbeelding en vervolgens tot de symbolische orde van de taal toe te treden.

The child king becomes irredeemably sad before uttering his first words; this is because he has been irrevocably, desperately separated from the mother, a loss that causes him to try to find her again, along with other objects of love, first in the imagination, then in words. Semiology, concerned as it is with the zero degree of symbolism, is unavoidably led to ponder over not only the amatory state but its corollary as well, melancholia; at the same time it observes that if there is no writing other than the amorous, there is no imagination that is not, overtly or secretly, melancholy (ibid., 6).

De (noodzaak tot) verbeelding ontstaat op het moment dat we afstand nemen van de prebewuste toestand van eenheid met de wereld die ons omringt. Ze wordt aangewakkerd door een amoureuus verlangen naar wat niet meer is. Zelfs haar kleurrijkste producten hebben dus steeds een donkere grondlaag. *A Station of the Cross* verbergt dit niet, in tegendeel: door middel van haar atmosfeer onderstreept de installatie de melancholieke aard van de verbeelding, ze appelleert aan de droevige kindkoning in de bezoeker. De installatie enceneert mijn verlangen zonder mij het onderwerp van mijn verlangen voor ogen te houden. Dit maakt haar tot een voorbeeld van wat de literatuurwetenschapper Peter Schwenger “melancholy representation” noemt:

Melancholy representation (...) does not pretend to give us access, only to awaken our longing toward what must always remain inaccessible, in the world and in us. It is this longing that so much art contains – not that toward which we long (Schwenger 2006, 14).

Melancholische voorstellingen tonen dus niet wat eigenlijk ontoonbaar is maar evoceren juist zijn radicale ontoonbaarheid en ontoegankelijkheid, een prestatie die de filosoof Lyotard toeschrijft aan het postmoderne sublieme (Lyotard 1994). Ze doen dit echter op een specifieke wijze, namelijk door het verlangen van de bezoeker naar wat ontoonbaar en ontoegankelijk is aan te wakkeren. In tegenstelling tot Kristeva, die aan melancholieke voorstellingen vooral een cathartische functie lijkt toe te kennen,



beschouwt Schwenger de encenering van dit verlangen als een doel op zich: melancholische kunst wijst ons op de begrensdheid van ons bevattingsvermogen door ons verlangen naar wat we niet kunnen bevatten aan te wakkeren.<sup>117</sup>

Tot besluit van deze tweede uitweiding over melancholie wil ik op een laatste, telkens weer terugkerend motief in de theorievorming over dit onderwerp wijzen, te weten haar ambivalente aard: melancholie is een dubbelzinnige, bitterzoete emotie, die ons trakteert op een verwarrende cocktail van verdriet en vreugde, van pijn en genot. Vanuit psychoanalytisch perspectief laat deze bipolariteit zich verklaren door het onvermogen van de melancholicus om los te laten: anders dan de persoon in rouw, die zijn liefdesobject als het ware een tweede keer doodt door het verlies ervan te accepteren, blijft de melancholicus zich laven aan het geïnternaliseerde object van zijn verlangen. De ambivalentie van de melancholieke stemming is ook voelbaar in *A Stations of the Cross*: er is hier sprake van een spanning tussen de perfecte plaats waar de installatie in symbolische zin naar verwijst (het paradijs, de kers als *pars pro toto* van deze symbolische betekenis) en de afwezigheid van deze perfecte plaats in het hier en nu, die door de armzaligheid en kwetsbaarheid van het hutje wordt gesuggereerd. De ‘plaats’ waar deze spanning zich manifesteert, is mijn verlangen naar wat het kunstwerk mij tegelijkertijd belooft en ontzegt: ik geraak in een zweeftoestand tussen verrukking en vertwijfeling. De titel van de installatie suggereert echter dat deze onzekere en verwarrende staat voorbijgaand van aard is, dat het slechts een fase of moment is binnen een groter proces. *A Station of the Cross* gaat dan ook niet alleen over een perfecte plaats die afwezig is maar ook over een innerlijke reis, waar mijn verlangen mij toe aanspoort.

## Processies

In Theks environments uit de jaren zeventig speelt de weg die de bezoeker aflegt waaneer zij door het environment heen loopt een belangrijke rol. Thek heeft dit onderstreept door zijn ruimtelijke werken aan te duiden als *processions*, een term die de criticus Richard Flood heeft opgevat als een woordspeling op *process art* (Flood 1995). In tegenstelling tot menige andere kunstenaar die met deze stroming wordt geassocieerd, is het enceneren van materiële processen, zoals bevriezen of ontdooien, condenseren, wasdom, rijping, verval en desintegratie, bij Thek echter geen doel op zichzelf. In Theks

---

<sup>117</sup> In zijn boek *The Tears of Things. Melancholy and Physical Objects* (2006) is het Schwenger daarbij in het bijzonder om de ondoorgrondelijke dingachtigheid van de materiële wereld te doen. Hij is geïntrigeerd door het feit dat onze zintuiglijke betrekkingen tot de objectwereld overschaduw worden door een oorspronkelijk gemis: aangezien het levenloze waarnemingsobject fundamenteel ‘ander’ is ten opzichte van het waarnemende subject kan het laatste het object nooit volledig hebben. Hij stelt dat het niet zozeer het ontoegankelijke ding is, waar we in de waarneming om treuren maar vooral onze eigen dingachtigheid, die, net als de dingachtigheid van de materiële wereld, een mysterie voor ons blijft. Schwenger verwijst hier naar de door Freud gepostuleerde doodsdrijf, die ook Kristeva aanhaalt in verband met de melancholieke hang naar desintegratie: het verlangen naar de voor het subject ontoegankelijke staat van een bewustzijnsloos ding. De tegenstrijdige gevoelens van angst en vreugde die Thek ten overstaan van de lijken in de catacomben van Palermo had ervaren, kunnen met dit verlangen in verband worden gebracht.

werk zijn zulke materiële processen eerder stoffelijke manifestaties van en ookverwijzingen naar de innerlijke processen die zich in de beleving van kunstenaar en bezoeker voltrekken. De interactie met het materiaal, die in de zintuiglijke waarneming of tijdens het werkproces plaatsvindt, kan zulke innerlijke processen op gang helpen brengen en begeleiden. De stoffelijkheid van het materiaal neigt in Theks werk steeds naar het semiotische, betekenisvolle.

De term processie sluit aan bij deze hang naar het verhalende en ook theatrale, die in Theks hele oeuvre voelbaar is. Een processie is immers niet zomaar een proces maar een plechtige optocht, vaak met een religieus karakter, waarbij gewoonlijk cultusobjecten worden meegevoerd of bezocht. De processie kent verschillende stadia. Ze vertrekt vanuit en eindigt op een betekenisvolle of heilige plaats, waar door bevoegde personen ceremoniële handelingen worden uitgevoerd. De toeschouwers nemen al kijkend en getuigend deel aan dit proces. De werk- en presentatiewijze die Thek in de loop van de jaren zeventig had ontwikkeld, sluit hier in zekere zin bij aan, alleen is er in zijn werk sprake van een temporele afstand tussen de activiteiten van kunstenaar en bezoeker. Het maken en het ervaren liggen weliswaar in elkaars verlengde maar lopen niet synchroon: op het moment dat de bezoeker het environment betreedt, zijn de kunstenaar en zijn assistenten al weer verdwenen. De bezoeker is alleen met het werk en kan zich juist daardoor op datgene concentreren wat het werk met haar doet. In tegenstelling tot Joseph Beuys en andere performancekunstenaars speelt Thek niet de rol van priester of sjamaan, die de symbolische bemiddeling tussen het materiële en het spirituele domein voor de ogen van de bezoeker voltrekt.

Desondanks bevatten zijn environments onmiskenbare sporen van zijn aanwezigheid. In zijn vroegere werk zijn dit vooral de *body casts* van zijn diverse lichaamsdelen. In de installatie *The Tomb* (1967, afb. 22), het eerste en enige werk dat hem een brede publieke belangstelling in zijn geboorteland opleverde, lag een exacte wasreplica van Thek opgebaard, waaraan het werk de door Thek verguisde bijnaam *Death of a Hippie* heeft te danken. Een tweede wasreplica genaamd *Fishman*, die in 1968 in Amsterdam was ontstaan en een jaar later voor het eerst werd getoond in de New Yorkse Stable Gallery, is een niet mis te verstane verwijzing naar de uit het graf herrijzende Christus. In de environments die hij in de jaren zeventig in Europa realiseerde, zijn de reminiscenties aan zijn aanwezigheid subtieler en minder direct. In deze environments ging ook de ruimte een meer prominente rol spelen. In tegenstelling tot *A Station of the Cross* waren de ‘processies’ in Amsterdam, Stockholm, Kassel, Luzern en Duisburg allemaal in en voor een museale ruimte geconcipieerd.<sup>118</sup> Deze ruimte, inclusief zijn symbolische en institutionele connotaties, leverde de voorwaarde voor het maken en de ervaring van de werken. Thek onderstreepte de relatie tussen het werk en zijn omgeving door ter plaatse aangetroffen voorwerpen in de presentatie te integreren. Hij gebruikte onder andere

---

<sup>118</sup> Daarnaast exposeerde Thek in galleries en enkele keren op buitenlocaties. Te noemen zijn hier de tentoonstellingen op het terrein van het Mickery theater van Ritsaert ten Cate in Loenensloot. In 1969 vond hier een paastentoonstelling plaats in een perenboom, gevolgd door een kersttentoonstelling in een stal in 1970/71. Dit waren de eerste van verschillende tentoonstellingen die Thek rondom het paasfeest respectievelijk het kerstfeest liet plaatsvinden.

delen van het in de betreffende musea aanwezige meubilair en allerlei locale materialen, zoals plaatselijke kranten. Herhaaldelijk probeerde hij ook kunstwerken uit plaatselijke museale collecties in zijn presentaties te integreren.<sup>119</sup>



Afb. 22 Paul Thek, *The Tomb*, 1967

Een cruciaal aspect van Theks werkopvatting in de jaren zeventig was dat hij de museale ruimte tijdelijk omfunctioneerde tot atelier: de ‘processies’ ontstonden voor een groot deel *in situ*. De uiteindelijke presentaties bevatten reminiscenties aan de tijdelijke atelierfunctie van de ruimte, meestal in de vorm van een ruimte-in-de-ruimte. Het prototype hiervan is de *chicken coop* (kippenren), die deel uitmaakt van de in 1969 in het Stedelijk Museum in Amsterdam gerealiseerde presentatie *The Procession/The Artist’s Co-op*. De kippenren was opgetrokken uit een houten frame en bekleed met kippengaas. In de kooi stond onder andere Theks werktafel en scharrelden levende kippen. De kippenren belichaamde een levend systeem dat in de museale ruimte was geplaatst en herinnerde bovendien aan een vergelijkbare constructie die deel had uitgemaakt van Theks tijdelijke atelier op het Amsterdamse Prinseneiland. Daarnaast was de kippenren een knipoog naar de Amerikaanse *artists co-ops*: coöperaties van kunstenaars die nog niet waren doorgedrongen tot het officiële kunstcircuit en die hun krachten bundelden om alternatieve tentoonstellingsmogelijkheden te creëren.<sup>120</sup> In een interview met Harald Szeemann vergelijkt Thek deze nogal hopeloze situatie om aan de rand van het officiële kunstbedrijf te moeten opereren als het opgesloten zitten in een kippenhok. Desondanks duidde hij de

---

<sup>119</sup> Als onderdeel van zijn tentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam mocht hij enkele schilderijen van Vincent van Gogh presenteren, waaronder de *Aardappeleters* (1885), evenals enkele werken van schilders van de Haagse School. Aan zijn wens om *De Toren van Babel* (1563) van Pieter Brueghel de Oude te tonen in het kader van zijn tentoonstelling in het Rotterdamse Lijnbaancentrum, gaf de eigenaar van het schilderij, Museum Boijmans van Beuningen, echter geen gehoor. In de plaats van het schilderij kwam uiteindelijk een driedimensionale, in zand uitgevoerde replica van de toren, gemaakt door de Nederlander Pieter Wiersma.

<sup>120</sup> Volgens Harald Falckenberg is de *chicken-coop* ook een verwijzing naar een specifieke alternatieve werk- en tentoonstellingsplek, namelijk de kippenboerderij van de Amerikaanse kunstenaar George Segal, waar Allan Kaprow en anderen in de jaren vijftig de eerste happenings en *environments* organiseerden (Falckenberg 2008, 25).

groep medewerkers die hij om zich heen had verzameld aan als *Artist's Co-op*. De voor de kippenren gebruikte materialen, evenals het principe van een ruimte-in-de-ruimte als verwijzing naar een tijdelijke werkplek, werden vaste bestanddelen van zijn artistieke vocabulaire.

Bij de grote environments van de jaren zeventig verplaatste Thek het atelier van zijn *Artist's Co-op* definitief naar de museale ruimte.<sup>121</sup> Voor hun bijdrage aan Documenta 5 in 1972 richtten Thek en zijn medewerkers een 'meditatieruimte' in in de aan hen toegewezen zaal in de Neue Galerie. Hier werd niet alleen de tentoonstelling voorbereid (onder meer door *brainstorming* sessies aan de hand van teksten, afbeeldingen en foto's die de Co-op-leden aandroegen) maar er werd ook gegeten, gezongen en voorgelezen. Toen het werk vorderde, verplaatsten Thek *cum suis* deze activiteiten naar een piramidevormige constructie, waarnaar ook de titel van het werk, *Ark, Pyramid*, verwijst. In de uiteindelijke presentatie bevatte deze piramide onder meer stoelen en een tafel met daarop brood en een aangebroken fles wijn, wat uiteraard aan het laatste avondmaal, respectievelijk de communie, doet denken. Een tekst bij de ingang van de piramide beschreef de geestelijke toestand van rust, die Thek en zijn medewerkers tijdens het werkproces hadden getracht te bereiken. De bezoeker werd uitgenodigd om deze rust ook zelf te ervaren. Hier wordt duidelijk dat Thek de ervaring van de bezoeker in het verlengde zag van de ervaringen en gemoedstoestanden die hijzelf en zijn medewerkers tijdens het werkproces hadden doorleefd en die door het environment werden bemiddeld.

In de jaren zeventig groeide deze opvatting van *site-specificity* uit tot een centraal aspect van Theks werk, dat correspondeerde met een toenemend bewuste enscenering van de weg van de bezoeker door de ruimte. Deze integratie van het receptieproces – ook in de letterlijke zin van de weg die de bezoeker aflegt – in zijn artistieke concept onderstreepte Thek met de term *procession*. Doordat de bezoeker langs de verschillende elementen van de presentatie defileert, participeert zij in het artistieke proces. In navolging van de kunstenaar en zijn medewerkers wordt zij een uitvoerder van het werk. Aan de uitvoering van zowel kunstenaar als bezoeker kende Thek een therapeutische of troostende functie toe: uitvoering en schoonheid zouden volgens hem een verlossing kunnen bieden van de pijn van het bestaan. De nadruk die Thek legt op schoonheid zouden we kunnen opvatten als het streven om deze performance tot een overwegend positieve ervaring te maken, ook voor de bezoeker.

---

<sup>121</sup> Het principe om in de tentoonstellingsruimte zelf te werken, heeft Thek voor het eerst toegepast bij een tentoonstelling in galerie Thelen in Keulen in 1968. Aanleiding was het feit dat de tentoon te stellen objecten (*meat pieces*) tijdens het transport vanuit zijn toenmalige werkplek in Rome waren beschadigd. Thek besloot om de objecten ter plaatse te herstellen. Hij restaureerde de *meat pieces* 's nachts in de galerieruimte. Overdag konden de bezoekers het resultaat van het restauratieproces bekijken. Nadat de restauratie was afgesloten, werden de objecten op sokkels gepresenteerd, die in twee rijen op enige afstand van de muren waren geplaatst zodat de bezoekers langs de objecten konden defileren. De tentoonstelling kreeg de titel *A Procession in Honour of Aesthetic Progress. Objects to Theoretically Wear, Carry, Pull or Wave* (Franke 1993, 55ff).

## Verleidelijkheid van de ruïne

In de hedendaagse kunst is schoonheid geen vanzelfsprekende kwaliteit en de installatiekunst vormt in dit opzicht geen uitzondering. ‘Lelijk’ en ‘onbegrijpelijk’ zijn predicaten die ik vaak aan installaties heb horen toekennen. In mijn beleving hebben installaties echter wel degelijk een verleidelijke schoonheid, die meestal verband houdt met hun atmosferische werking. Veel installaties vertonen ook een soort poëtische schoonheid, die samenhangt met hun heterogene, assemblage-achtige karakter. Toeval en de charme van het nietige, armzalige en alledaagse spelen hierbij een belangrijke rol. In dit verband is er een duidelijke verwantschap met de esthetiek van Kurt Schwitters’ *Merz*-kunst (zijn *Merzbau* wordt niet voor niets als een proto-installatie beschouwd) en de *arte povera*.

Ook de schoonheid van Theks werk moet binnen het domein van het atmosferische, nietige, alledaagse, toevallige en rommelige worden gezocht. Opvallend is ook de onverholven kwetsbaarheid en vergankelijkheid: Theks werk heeft het karakter van een ruïne, die de volmaaktheid van het bouwwerk weliswaar suggereert maar naar een andere tijd verplaatst, die niet meer toegankelijk is en dat misschien wel nooit is geweest. Thek zelf heeft dit op treffende wijze verwoord met de frase “The wonderful world that almost was.” Deze zin, die Thek aan het eind van de jaren zeventig in zijn notitieboekje schreef, werd als titel voor een postume retrospectieve tentoonstelling van zijn werk gebruikt (zie Neri/Kooij 1995, vgl. ook Groenenboom 2008, 168). In het notitieboekje wordt de zin een aantal keren herhaald, alsof Thek de wonderbaarlijke wereld waarover hij spreekt, wilde bezweren. Zijn aantekening eindigt echter met het uiteenspatten van het luchtkasteel: “Snap! Crackle! Pop! Was! Touch me not.” De laatste zin is een niet mis te verstane verwijzing naar de woorden die Christus na zijn wederopstanding uit het graf tegen Maria Magdalena spreekt: “Raak Mij niet aan (Joh. 20:17).”<sup>122</sup> Wat de theologische betekenis van deze zin ook mag zijn, in de context van Theks oeuvre lijkt hij op een zekere desillusie over zijn verdere mogelijkheden als kunstenaar te wijzen: nadat zijn aardse oftewel ‘kunstwereldlijke’ taken zijn volbracht, trekt de kunstenaar zich terug in een andere sfeer. Hij trekt zich terug uit zijn werk en onttrekt zich daarmee aan de greep van het publiek. Zijn publiek rest niets anders dan het contempleren van zijn eerdere handelingen aan de hand van hun fragmentarische restanten. Zoals de kunsttheoreticus Bazon Brock heeft opgemerkt, verschuift de plaats waar Theks werk zich manifesteert en zijn werking ontvouwt naar de verbeelding van de bezoeker:

---

<sup>122</sup> Met het oog op mijn eerdere uiteenzetting over psychoanalytische opvattingen van melancholie is het interessant dat de letterlijke vertaling van de Griekse versie van deze Bijbelpassage ‘Houd Mij niet vast’ luidt (vgl. Decorte 2001, 7). Ook hier lijkt het te gaan om de drang van de mens – in dit geval Maria Magdalena – om vast te houden aan wat niet vast te houden is. Dat Maria Magdalena loslaat, is noodzakelijk om de nieuwe, transcendente staat van Christus te kunnen aanvaarden en zich ertoe te verhouden.

Accordingly Thek's *erga kai hemera*, his life and work, can only remain effective as long as we possess no authentic reconstructions of his exhibitions, but only ruin-like fragments that hint at a work that never existed, and awaken in everyone's imagination a desire for the experience of what it once must have been (Brock 2008, 61).

Het ruïneuze karakter van Theks werk laat zich in verband brengen met de heropleving van de allegorie in het esthetische debat van de postmoderniteit. Zijn werk vertoont alle kenmerken van de postmoderne allegorie die Craig Owens noemt in zijn essay 'The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism': "[a]ppropriation, site-specificity, impermanence, accumulation, discursivity, hybridization" (Owens 1998, 321). Nu zijn dit kenmerken die, zoals Owens zelf betoogt, veel postmoderne kunstwerken gemeen hebben. De installatiekunst in het bijzonder wordt met al deze kenmerken geassocieerd. In het geval van *A Station of the Cross* zijn er echter nog meer aspecten die de opvatting van deze installatie als een allegorische voorstelling staven, zoals de onverholene melancholie van het werk, zijn religieus beladen thematiek en niet in de laatste plaats de betrekking tussen kunstwerk en bezoeker. Om te laten zien hoe dit alles met elkaar samenhangt, beroep ik me, evenals Craig Owens, op het allegoriebegrip dat Walter Benjamin ontvouwt in zijn *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Benjamin 1980. Zie ook Lindner 2000, 50-94). Benjamin beschouwt het barokke drama als een uiting van de spirituele strubbelingen die de epoche van de contrareformatie overschaduwden. Kenmerkend voor dit tijdperk is een diepe crisis van het eschatologische denken: het geloof in een door God bepaalde lotsbestemming van de mens, evenals van de hele kosmos, is op losse schroeven komen te staan. Natuur en geschiedenis doen zich aan de mens voor als godverlaten, onbezielde en ondoorgrondelijk. De overdreven wereldlijkheid van de barok is een symptoom van deze spirituele crisis. De melancholie van het barokke drama, met als haar voornaamste personificatie het personage van de droefgeestige soevereine vorst, is haar kenmerkende gemoedstoestand.

Toch suggereert het barokke drama niet alleen melancholieke passiviteit: de crisis van het geloof in een godgegeven eschatologische betekenis van de wereld leidt er juist toe dat de mens gedwongen is om zelf de wereld met betekenis op te laden. Uiteraard kan dit vanuit zijn immanente perspectief, van waaruit de wereld zich noodzakelijkerwijs als raadselachtig en fragmentarisch voordoet, niet lukken. Zijn betekenisbeschrijvingen betreffen steeds brokstukken, niet echter het voor de mens ondoorzichtige en twijfelachtige geheel. Hij transformeert de wereld in een weefsel van tekens, die echter de symbolische kracht missen om de transcendente betekenis van het geheel te representeren. Daarbij is de allegoricus zich ook nog pijnlijk bewust van het feit dat zijn betekenisbeschrijvingen zijn eigen producten zijn. De allegorie verbrijzelt de schone schijn en daarmee het geloof in de mogelijkheid van een symbolische aanwezigheid van het transcendente. Haar zinnebeelden zijn de schedel, het lijk, de ruïne.<sup>123</sup> Zoals Frank Vande Veire benadrukt, verwijzen al deze macabere zinnebeelden van vergankelijkheid echter uiteindelijk naar de verrijzenis: "Waar alle

---

<sup>123</sup> Vergelijkbare motieven in Theks werk zijn de *meat pieces* en *body casts*.

betekenis uit de aardse dingen is weggepompt, waar in hen alle schone schijn is vernietigd en ze uitdrukkeloos zijn geworden, liggen ze klaar voor de catastrofe – en dus voor verlossing ... De nihilistische melancholie van de allegoricus is gericht op een messianse redding (Vande Veire 2002, 180).” Als een door en door melancholisch genre staat het barokke drama zich echter niet toe om deze messianse redding te verbeelden of te verwoorden: het is de expressie van een melancholiek verlangen, van een onvermogen om los te laten, van een vasthouden aan wat niet vast te houden is.

Ook *A Station of the Cross* is, zoals ik heb betoogd, melancholisch van aard. De installatie wakkert mijn verlangen aan en voert het op totdat het een intensiteit heeft bereikt die bijna pijnlijk is. Daarbij weigert de installatie om het object van mijn verlangen symbolisch tegenwoordig te stellen. De installatie representeert niets. Ze nodigt mij eerder uit om de afwezigheid van hetgene waarnaar ik verlang te ervaren en in de melancholie van deze ervaring te duiken. Desondanks laat Thek de bezoeker niet alleen achter in de woestijn van haar verlangen: in zijn armzalige hut brandt een licht en dit licht symboliseert de hoop op redding.

### **Thuis in het paradijs**

*A Station of the Cross* thematiseert verschillende noties van plaatsen. De installatie gaat over het paradijs als een volmaakte maar ontoegankelijke plaats waar ons verlangen naar uitgaat. De afwezigheid van het paradijs wordt benadrukt door het contrast met de plek waar de bezoeker zich daadwerkelijk bevindt: een hutje, opgetrokken uit armzalige, kwetsbare materialen, gevuld met motieven die naar verlangen en verwachting verwijzen (de maan, de cadeaus, de kersen) en de bezoeker in een contemplatieve gemoedstoestand brengen (schemerduister, muziek, kabbelend water, een voetenbankje om op te knielen, een landschap om te contempleren). Naast een ideële en een reële plek thematiseert de installatie echter nog een derde plaats, een tussenruimte, die tussen het reële en het ideële domein bemiddelt. Om deze derde plaats beter te kunnen benoemen, beroep ik me op twee intrigerende teksten: Gaston Bachelards poëtica van de ruimte met de beroemde passage over de betekenis van de hut (Bachelard 1994, 29-37) en Joseph Rykwerts *On Adam's House in Paradise* (Rykwert 1972, voor excerpten in Nederlandse vertaling zie Heynen/Loeckx/De Cauter et al. 2001, 471-475).

Beide teksten gaan over de meest primordiale menselijke behuizing: de primitieve hut, die gewoonlijk gesitueerd wordt in een legendarisch verleden. Vooral Bachelard zoekt haar daarom op in producten van de verbeelding, zoals door de fantasie verrijkte herinneringen, in het bijzonder aan de kindertijd. De door hem aangehaalde voorbeelden gaan over een intieme ruimte waarin het individu bescherming zoekt en kracht opdoet, zoals de kuizenaar in zijn kluizenaarshut. Voor Bachelard is de hut dan ook geen openbare ruimte. Men zou zelfs kunnen zeggen dat zij het tegendeel is van openbaarheid. Ze is de meest intieme ruimte die wij kunnen bewonen en kenmerkt zich door

afgeslotenheid, eenvoud en eenzaamheid. De eenvoud en de beslotenheid van de hut bieden de kluizenaar de mogelijkheid voor een volmaakt intieme relatie met God maar ook met zichzelf. Zodoende biedt de hut de ultieme bescherming, ze is “a center of magic force”, “a major zone of protection” (Bachelard 1994, 31).

In de hut ben ik volledig thuis bij mezelf. Ze is daarom ook helemaal niet griezelig of *unheimlich*. De ‘huttendroom’, die Bachelard in menig literair werk ontwaart, is een droom van volmaakte bescherming, van volledige intimiteit. Vaak herbergt de gedroomde hut een lichtbron, net als Theks installatie (plaat 10), en het licht dat naar buiten valt, wijst de zoekende de weg door de duisternis. Bachelard merkt op dat dit licht de duurzame beschikbaarheid van de hut en van de bescherming die ze mij biedt, symboliseert: “The lamp is the symbol of prolonged waiting. By means of the light in that far-off house, the house sees, keeps vigil, vigilantly waiting (ibid., 34).” De verlichte hut wacht op mij en waakt over mij. Het beeld van het licht dat op de reiziger wacht en over haar waakt, wekt bij mij herinneringen aan wegkapelletjes, zoals je ze in sommige landen aantreft langs grote wegen of in onherbergzame gebieden. Deze wegkapelletjes zijn minuscule en uiterst eenvoudige bouwwerkjes, die doorgaans niet meer bevatten dan een heiligenbeeld of kruis en een kaarsje. Theks installatie heeft iets weg van een dergelijk wegkapelletje, al bevat ze geen heiligenbeeld waar de bezoeker haar aandacht op zou kunnen richten. De plaats van het heiligenbeeld wordt ingenomen door het voetenbankje, de *Leerstelle*, die op de bezoeker staat te wachten.

De meeste commentatoren van Theks werk zijn het erover eens dat de christelijke notie van verlossing door lijden er een centrale rol in speelt. Indien we *A Station of the Cross* als een manifestatie van Bachelards huttendroom beschouwen, ontstaat echter een ander beeld: de hut is immers niet het Beloofde Land dat aan het einde van en als beloning voor een moeilijke zoektocht vol ontberingen wordt bereikt. Ze is niet het einddoel van onze reis door het leven, noch van de reis door het ‘innerlijke kasteel’, zoals Teresa van Avila de spirituele zoektocht heeft omschreven. De hut is een primordiale schuilplaats waar we ons tijdens de reis in terug kunnen trekken, een station waar we onderweg halt kunnen houden. De bijzondere functie van deze schuilplaats zit hem precies in zijn primordiale en oneirische aard: de hut bemiddelt tussen twee ontoegankelijke plaatsen, te weten oorsprong en bestemming.

Deze bemiddelende functie van de hut komt vooral in Rykwerts tekst duidelijk naar voren. Hoewel ook hij de denkbeeldige aard van de primitieve hut bevestigt, krijgt de hut bij hem een tastbaarder en ook socialer karakter. De voorbeelden die hij – als architect en architectuurtheoreticus – kiest om de betekenis van de hut toe te lichten, zijn vooral ontleend aan het terrein van rituelen en religieuze feesten. In deze context blijkt de primitieve hut – als een ritueel bouwsel dat een of meerdere lichamen huisvest – een rol te spelen in de meest uiteenlopende culturen. Een voorbeeld is het Loofhuttenfeest (*Soekot*) waarmee Joden de veertig jaar durende zwerftocht van de Israëlieten door de Sinaiwoestijn herdenken. Tijdens deze omzwerving, die tussen de uittocht uit Egypte en de intocht in het Beloofde Land ligt, verbleven de Israëlieten in tenten of hutten. De loofhutten die tijdens *Soekot*



worden gebouwd – en waar Theks uit houten latwerk en loofbehangen takken geconstrueerde installatie een zekere overeenkomst mee vertoont – memoreren deze gebeurtenis. Tevens symboliseert de loofhut de goddelijke bescherming die de Israëlieten tijdens de hachelijke periode van hun rondzwerving hebben genoten. Rykwert verhaalt hoe het motief van de loofhut in de kerkvaderlijke traditie wordt overgenomen en getransformeerd. De zogeheten ‘tabernakelen der rechtvaardigen’ zijn ook in de vroegchristelijke traditie de verblijfplaats van de verlostten in het messiaanse koninkrijk. De kerkvader Methodius van Olympia, bijvoorbeeld, identificeert zijn eigen lichaam met de loofhut, de loofhut met de tempel, en de tempel met het paradijs en met Christus (Rykwert in Heynen/Loeckx/De Cauter et al. 2001, 472).

Het verband tussen een menselijk lichaam, een tijdelijk bouwsel en het paradijs vindt Rykwert ook in een pseudo-talmoedische legende, waaraan de titel van zijn boek is ontleend. Volgens deze legende bouwde God in het paradijs wel tien huwelijksbaldakijnen (*hoepa's*) voor Adam en Eva als teken van zijn liefde voor hen.<sup>124</sup> Deze uit goud en edelstenen bestaande baldakijnen waren zo prachtig dat ze het huwelijksbaldakijn van een koning in de schaduw zouden stellen en Adam tot een afspiegeling leken te maken van de messianse koning aan wie ook tien luifels worden toegeschreven (ibid., 473). Ondanks de pracht en praal was de functie van deze huwelijksbaldakijnen echter vooral die van een denkbeeldige bescherming, evenals in het geval van de loofhutten. De *hoepa* symboliseert enerzijds de fysieke eenwording van het bruidspaar, anderzijds is zij een teken dat de wereld met hun eenwording instemt en dat zij ook in hun nieuwe staat in de wereld thuis zullen zijn:

Zo was het [baldakijn, dat een volledig bruidshuis symboliseert, A.N.] tegelijkertijd de uitbeelding van hun lichamen en een landkaart, een model dat zin gaf aan de wereld. Dat is uiteindelijk waarom ik een huis voor Adam in het paradijs moet postuleren. Niet als beschutting tegen het weer, maar als een ruimte die hij kon interpreteren in termen van zijn eigen lichaam en die tevens een uitbeelding was van de paradijselijke plattegrond en hem een plaats in het middelpunt hiervan toewees (ibid.).

De kracht van de hut is dat zij naar twee niet direct toegankelijke paradijselijke plaatsen verwijst: ze bemiddelt tussen oorsprong en bestemming. Zodoende biedt ze mij troost en bescherming op mijn reis van de ene plaats naar de andere. Ze zorgt dat ik niet van het pad afdwaal en onderweg verloren ga omdat ze mij toestaat mij zowel op het verleden als op de toekomst te bezinnen. Om deze reden is de primitieve hut volgens Rykwert het ultieme paradigma voor het bouwen: ze wordt in een geïdealiseerd verleden gesitueerd maar is tevens een leidraad voor het bouwen voor en aan de toekomst. De hut verzekert mij van mijn plaats in het paradijs omdat zij er zelf uit afkomstig is. De oorspronkelijke plaats van de droomhut is het paradijs “[e]n het Paradijs is zowel een belofte als een herinnering”

---

<sup>124</sup> Rykwert suggereert dat er een verband is tussen het huwelijksbaldakijn, dat in de Joodse cultuur nog steeds voorkomt, en de loofhut. Hij baseert dit op het feit dat Joden die bij een huwelijksceremonie en het bouwen van een huwelijksbaldakijn betrokken zijn, ontheven zijn van de verplichting om een loofhut te bouwen (Rykwert in Heynen/Loeckx/De Cauter et al. 2001, 473).

(ibid., 475). Door tussen twee afwezige paradijzen te bemiddelen, geeft de hut ook het heden een paradijselijke glans omdat ze mij toestaat in contact te zijn met wat niet meer en nog niet is.

Het fantastische aan de hut is dat ze in principe altijd en voor iedereen beschikbaar is. Kinderen, volgens Harald Falckenberg de enige wezens die Paul Thek tegen het einde van zijn leven nog kon verdragen (Falckenberg 2008, 30), weten beter dan elke volwassene hoe je met een paar oude planken, stoelen of dekens een hut of tent moet bouwen om je in terug te trekken.<sup>125</sup> Volgens Rywerkt wordt het haast universele kinderspel van het hutten- of tentenbouwen door psychologen in verband gebracht met de ambivalente gevoelens van het kind tegenover de moeder: zijn verlangen om terug te keren naar de eenheid die het met de moeder vormde en de angst om door de moeder te worden ‘verzwolgen’, een angst die ingegeven wordt door de drang om zich van haar los te maken en een eigen plek te veroveren in de wereld. De hut die het kind bouwt, neemt als het ware een tussenpositie in: ze is een door hemzelf gemaakte of toegeëigende plek maar ademt ook nog de wereldvreemde intimiteit van zijn vroegere betrekkingen.

Als het huttenspel bij een overgangsfase in de persoonlijkheidsontwikkeling hoort, mag het weinig verbazing wekken dat de meeste volwassenen de vaardigheid van het huttenbouwen kwijt zijn geraakt. Zij nemen hun toevlucht tot rituelen of vragen aan kunstenaars om droomhutten voor hen te bouwen. *A Station of the Cross* is een dergelijke droomhut. De installatie wakkert het verlangen van de bezoeker aan naar haar herinnerde en geanticiperde paradijzen. Zodoende wijst de installatie de bezoeker op een centrum van magische krachten in haarzelf.

---

<sup>125</sup> Twee van Theks laatste grotere werken waren voor of samen met kinderen gemaakt. Voor de Biënnale van São Paulo in 1985 bouwde hij samen met een groepje Braziliaanse straatkinderen een vlot (*Noah's Raft*). Voor de tentoonstelling *Chambres d'Amis* in 1986 bouwde hij in een Gents woonhuis de installatie *Visual Therapy* samen met de kinderen van de bewoners. In New York had hij in hetzelfde jaar een voorstel ingediend voor een werk in de openbare ruimte dat *Child's Arc de Triumphe* zou gaan heten en de vorm van een reusachtig klimrek zou hebben maar nooit is uitgevoerd (Falckenberg/Weibel 2008, 600-601).



## IV TOESCHOUWERSCHAP ALS PERFORMANCE

Comme tout le monde, j'ai des difficultés avec les mots  
performance, performer.

– Lyotard 1977, 35 –

## Inleiding

We hebben de installatie leren kennen als een encenering die de bezoeker noopt om haar uit te voeren. Over enceneringen zijn we al het een en ander te weten gekomen. Een encenering behelst een ordening van uiteenlopende elementen in ruimte en tijd. Ze is niet natuurlijk maar artificieel en met een bepaalde intentie tot stand gebracht. Bovendien richt ze zich nadrukkelijk tot de bezoeker en betreft haar in een opvallende wijze bij haar manifestatie. De bezoeker ervaart de encenering in termen van een dramatisch proces dat zich voornamelijk in haar eigen beleving afspeelt maar wel verankerd is in de installatie als een zintuiglijk waarneembare omgeving of situatie. Zoals ik aan de hand van *A Station of the Cross* heb laten zien, stelt de installatie strikt genomen niets voor, ze representeert niets concreets maar is eerder een *setting* die bij de bezoeker allerlei gevoelens, herinneringen, associaties en verlangens losmaakt. In de ervaring van een installatie vervaagt de grens tussen de innerlijke en de uiterlijke ruimte, tussen wat ‘daar’ onloochenbaar gegeven is en wat afkomstig is van mijzelf. In mijn performance van de installatie lopen het innerlijke en het uiterlijke landschap in elkaar over.

De gewoonte om de ervaring van een installatie aan te duiden als een performance heb ik tot nu toe overgenomen zonder nader bij dit begrip stil te staan. ‘Performance’ is echter alles behalve een neutraal begrip: aan dit woord kleven allerlei connotaties, die afkomstig zijn uit zijn uiteenlopende toepassingsgebieden. Is het wel toepasselijk om de ervaring van een installatie aan te duiden als een performance, om het toeschouwerschap dat we met de installatiekunst associëren te karakteriseren als performatief? Om hier een uitspraak over te kunnen doen, zal ik in dit laatste deel van mijn boek het begrip performance, evenals het hieraan verwante begrip performativiteit onder de loep nemen. De invulling die deze begrippen krijgen binnen verschillende gebieden van onderzoek, zal ik gebruiken om structuurmomenten van de performance van een installatie door de bezoeker te verduidelijken. Het uitgangspunt van deze theoretische exercitie is de hypothese dat de performance van een installatie door de bezoeker een eigen categorie vormt, die weliswaar overeenkomsten vertoont met de performances die we op andere gebieden tegenkomen maar niet tot één van deze andere categorieën kan worden herleid.

‘Performance’ en ‘performativiteit’ zijn in de tweede helft van de twintigste eeuw uitgegroeid tot belangrijke geesteswetenschappelijke concepten. Ondanks hun grote populariteit zijn het nogal lastige begrippen, die in uiteenlopende betekenissen worden gebruikt.<sup>126</sup> Bovendien is de theorievorming over performance en performativiteit nog steeds in ontwikkeling. Verwarrend is ook dat beide begrippen weliswaar nauw met elkaar verwant zijn en elkaar ook veronderstellen maar

---

<sup>126</sup> Met het oog op het groeiende belang van de concepten performance en performativiteit, dat zich in de tweede helft van de vorige eeuw heeft afgetekend, spreekt Erika Fischer-Lichte zelfs van een *performative turn* (Fischer-Lichte 2000). Voor een overzicht van uiteenlopende invullingen en toepassingen van deze concepten zie bijvoorbeeld Carlson 1996; Culler 2000; Wirth 2002 en Kertscher/Mersch 2003. Deze publicaties bevatten uitgebreide bibliografieën waarin de verschillende deelgebieden van het onderzoeksveld aan bod komen.

desondanks niet hetzelfde betekenen (vgl. Bal 2002, 175f). Etymologisch gezien zijn beide woorden afkomstig uit het Latijn. Ze zijn samengesteld uit de prepositie *per* en het werkwoord *formare*. *Per* heeft een veeltal betekenissen: in ruimtelijke zin betekent het ‘door, doorheen, langs’, in temporele zin ‘tijdens, in verloop van’, in causale zin ‘wegens, tengevolge van’, en in modale zin ‘middels’. *Formare* betekent vormgeven, beelden, scheppen. In het licht van zijn etymologie is een performance dus zoiets als een proces (of een verschijning) dat (of die) zich niet vanzelf voordoet maar het gevolg is van een vormgevende handeling.

Tegenwoordig zullen ‘performance’ en ‘performativiteit’ vooral worden opgevat als afgeleiden van het Engelse werkwoord *to perform*. In het Nederlands moet dit woord op verschillende manieren worden vertaald, al naar gelang de context waarin het wordt gebuikt. *To perform* betekent in eerste instantie ‘iets doen, handelen’. Een performance is echter een bijzonder soort handeling: het is een handeling die in het kader van bepaalde conventionele (talige, sociale, culturele, economische, juridische etc.) structuren plaatsvindt en door deze wordt gereguleerd. *To perform* betekent dan ook ‘uitvoeren, voltrekken, nakomen’: we voeren een wet uit, voltrekken een huwelijk of komen een belofte na. Deze betekenis van *to perform* staat centraal in de zogenoemde taalhandelingstheorieën. In het kunsthistorische debat over performancekunst wordt aan deze tak van theorievorming naar mijn idee te weinig aandacht besteed, daarom zal ik er in het volgende hoofdstuk iets uitgebreider op ingaan. Nauw verwant met de taalhandelingstheorieën is de theorievorming over sociale performances waar ik eveneens nader bij stil zal staan.

Een andere context waarin het woord ‘performance’ een belangrijke rol speelt, is uiteraard die van de uitvoerende kunsten. *To perform* betekent hier ‘optreden, een voorstelling geven, spelen, een (theater-, muziek-, of dans-)stuk uitvoeren. Het is, kortom, wat uitvoerende kunstenaars doen ten overstaan van hun publiek. Een dergelijke uitvoering is nauw verstrengeld met de enscenering: de enscenering wordt pas ervaarbaar in en door de performance. De performance veronderstelt op haar beurt de enscenering, het in scène zetten, anders zou ze mogelijkwijs niet van een alledaagse handeling te onderscheiden zijn. De verstrengeling van performance en enscenering wordt bijzonder duidelijk in de performancekunst, waarbij veelal handelingen worden verricht die zich op het eerste gezicht niet van alledaagse handelingen onderscheiden. Door deze handelingen op een opvallende wijze te ensceneren, plaatst de performancekunstenaar hun in een artistiek kader waarin ze een andere, niet alledaagse lading en betekenis krijgen. Binnen de context van de uitvoerende kunsten hebben zowel ‘performance’ als ‘enscenering’ bovendien de connotatie van iets dat berust op een specifieke interpretatie van een dramatisch gegeven.

Op het gebied van de beeldende kunst komt men het begrip performance voornamelijk tegen met betrekking tot twee fenomenen: de performancekunst en het toeschouwerschap dat de installatiekunst typeert. Hierdoor ontstaat de indruk dat beide verschijnselen vergelijkbaar zijn: het toeschouwerschap lijkt iets weg te hebben van een kunstperformance. Of deze vergelijking hout snijdt, valt echter nog te bezien. ‘Performativiteit’, een term die we vooral binnen de taal filosofie

tegenkomen, speelt op het gebied van de beeldende kunst een minder belangrijke rol. Wordt deze term met betrekking tot een beeldend kunstwerk gebruikt, dan meestal in de betekenis van ‘performance-achtig’ of ‘een performance uitlokkend of veronderstellend’. Als een installatie ‘performatief’ wordt genoemd, dan wordt hier gewoonlijk mee bedoeld dat de installatie deel uitmaakt van een kunstperformance of vice versa, of dat de installatie bij de bezoeker een waarneembaar gedrag uitlokt dat overeenkomsten met een kunstperformance vertoont.

Ten slotte betekent *to perform* ook ‘functioneren, presteren, werken’. Managers kunnen zich zorgen maken over de performance van hun medewerkers, de directeur van een bedrijf over de performance van het bedrijf als geheel en een systeemanalist zal proberen de performance van een computersysteem te optimaliseren. ‘Performance’ kan zelfs in een volstrekt onpersoonlijke zin worden gebruikt: het is ook gewoon het functioneren van een computer, auto of ander apparaat. Met betrekking tot het handelen van personen kan ‘performance’ dan ook een zekere connotatie van automatisme of geprogrammering hebben. Juist hierdoor wijst het begrip echter steeds op het spanningsveld tussen individuele vrijheid en de bepaaldheid van ons handelen door allerlei regels en conventies. Het peilen van dit spanningsveld is een van de opgaven die de taalhandelingstheorie zich heeft gesteld. In dit opzicht is er een zekere overeenkomst met het performancebegrip dat ontstaan is binnen de linguïstiek, waar Noam Chomsky de dichotomie van *competence* en performance heeft geïntroduceerd. Onder *competence* wordt de vertrouwdheid met de fonologische, syntactische en lexicale regels van de moedertaal verstaan, die een *native speaker* in de kindertijd verwerft. Performance is het gebruik van taal in concrete, specifieke situaties, dat enerzijds *competence* vereist maar er anderzijds ook van afwijkt. Vergeleken bij de *competence* van een taalgebruiker is zijn performance grilliger, onvolmaakter en veranderlijker.

## 11 Performativiteit

De taalhandelingstheorie is een uitloper van de *linguistic turn*, die zich in de twintigste eeuw heeft voorgedaan op het gebied van de filosofie om van daaruit over te waaien naar andere disciplines binnen de humaniora. Als haar grondlegger geldt de Britse filosoof John Austin. In zijn postuum gepubliceerde lezingenreeks *How to Do Things with Words* (Austin 1976) maakt Austin onderscheid tussen taaluitingen waarmee we uitspraken doen die feiten beschrijven (zoals ‘de kat zit op de mat’) en een groep tot dan toe door de taalfilosofie verwaarloosde taaluitingen waarmee we daadwerkelijk handelingen voltrekken. De eerste groep noemt Austin ‘constatieve’ taaluitingen en de tweede groep ‘performatieve’ taaluitingen of kortweg performativa. Tot de performativa rekent Austin onder meer beloften, geboden en verboden. Ook taaluitingen die onderdeel zijn van ceremonies, zoals een huwelijksvoltrekking of de doop van een schip, behoren tot de performativa. Spreekt de bruidegom in het kader van een huwelijksvoltrekking de woorden “I do (take this woman to be my lawful wedded wife)” uit, dan beschrijven deze woorden niet louter een stand van zaken maar brengen deze stand van zaken teweeg.

### 11.1 Dingen doen met taal

Austin trachtte in eerste instantie performatieve taaluitingen als groep nader te beschrijven. Een kenmerk van performativa is dat ze, in tegenstelling tot constatieve taaluitingen, niet ‘waar’ of ‘niet-waar’ zijn. Wel kunnen performativa slagen of juist mislukken. Een huwelijksvoltrekking mislukt bijvoorbeeld als de bruid of bruidegom al met iemand anders getrouwd blijken te zijn of als de persoon die het huwelijk sluit hier niet toe bevoegd is. Austin noemt een geslaagde performatieve taaluiting ‘gelukkig’ (*felicitous*) en een niet geslaagde ‘ongelukkig’ (*infelicitous*) of een *misfire*. Een mislukte performatieve taalhandeling ‘gaat niet af’, ze mist haar uitwerking.

Een interessant aspect van het al dan niet slagen van performativa is dat dit niet afhankelijk is van de intentie van de spreker. Voor het slagen van een huwelijksvoltrekking is de oprechte intentie van bruid en bruidegom om te trouwen niet van doorslaggevend belang. Van belang is alleen dat er voldaan wordt aan de conventionele eisen die aan de procedure van de huwelijksluiting worden gesteld. Er is hier iets vreemds aan de hand: enerzijds heeft performatieve taal het vermogen om een bepaalde stand van zaken daadwerkelijk voort te brengen – dit wordt haar werkelijkheidstichtende kracht (*world-making force*) genoemd – maar anderzijds onttrekt dit vermogen zich aan de controle van de spreker. De macht van performatieve taal is niet de macht van de individuele spreker.



Waarom ontleent een performatieve uiting dan wel haar werkelijkheidstichtende kracht? Deze vraag blijkt lastig te beantwoorden. Austins pogingen om eerst grammaticale en vervolgens contextuele voorwaarden voor het slagen van performativa te vinden, liepen uit op een mislukking. Uiteindelijk bleek de dichotomie van constativa en performatia niet houdbaar omdat Austin er niet in slaagde om vaste criteria voor dit onderscheid te vinden. Ook taaluitingen die op het eerste gezicht zuiver constatief lijken, blijken een performatief moment hebben: door iets te beschrijven of te beweren voltrek ik immers ook een handeling, namelijk de handeling van het beschrijven of beweren. Door deze handeling roep ik datgene wat ik beschrijf of beweer als het ware op. Van performativa kan men zeggen dat ook zij een constatief aspect hebben omdat ze de handeling die ze voltrekken immers ook beschrijven.

Uiteindelijk zou Austin de dichotomie van constatieve en performatieve taaluitingen vervangen door het drieledige model van ‘locutie’, ‘illocutie’ en ‘perlocutie’, dat in de taal filosofie verder is uitgewerkt tot een omvattende theorie van taalhandelingen, onder andere door John Searle en Jürgen Habermas. In dit drieledige model onderscheidt Austin drie aspecten die elke taalhandeling heeft. Onder locutie verstaat hij het uiten van een begrijpelijke zin zoals ‘ik beloof dat ik morgen langskom’. Onder illocutie verstaat hij de handeling die ik verricht door deze zin te uiten – in dit geval het doen van een belofte. Onder perlocutie verstaat hij het effect dat ik met deze taalhandeling bereik – namelijk dat degene tot wie ik spreek gelooft dat ik morgen langskom. Illocutie komt het dichtst in de buurt van Austins oorspronkelijke notie van performativiteit.

Wat is nu de waarde van Austins performativiteitstheorie voor de kunst- en literatuurtheorie? De aantrekkelijkheid van zijn performativiteitsbegrip zit hem in eerste instantie in de notie van de werkelijkheidstichtende kracht die taal kan ontplooiën naast haar vermogen om de werkelijkheid te beschrijven. In de literatuur speelt dit productieve vermogen van taal een centrale rol. Het feit dat dit vermogen volgens Austin niet losstaat van maar ingebed is in conventionele structuren, wordt door de literaire praktijk alleen maar bevestigd. Een ander aspect van Austins performativiteitstheorie dat relevant kan zijn voor de literatuurtheorie is de notie van de zelfreflexiviteit van performatieve uitingen: performativa beschrijven geen reeds bestaande feiten maar de werkelijkheid die zij zelf voortbrengen. Deze overeenkomst tussen wat een werk ‘zegt’ en wat het ‘doet’ vinden we ook terug in Penalva’s *R*: de installatie tematiseert het feit dat er binnen de kunstwereld allerlei ongeschreven regels gelden die kunstenaar en publiek in acht moeten nemen, willen ze het spel meespelen. Het werk suggereert echter ook dat er met deze regels creatief kan worden omgegaan. De bezoeker beleeft dit alles uit de eerste hand doordat de installatie haar in een spel met impliciete regels verstrikt, waarin ze zich staande moet houden zonder de regels van tevoren te kennen.

Gezien de aantrekkelijkheid van zijn performativiteitstheorie voor de kunst- en literatuurtheorie is het nogal paradoxaal dat Austin zijn theorie op dit gebied niet van toepassing achtte. Performativiteit is volgens hem uitsluitend een zaak van het ‘serieuze’ taalgebruik waar de literatuur op parasiteert. Als een acteur de zin ‘I do (take this woman to be my lawful wedded wife)’

uitspreekt op het toneel, dan heeft deze taalhandeling niet dezelfde werkelijkheidstichtende kracht dan wanneer ze door een bruidegom wordt verricht in het stadhuis in aanwezigheid van zijn bruid en ten overstaan van een trouwambtenaar. De metafoor van de parasiet, die Austin hier gebruikt, impliceert dat de literaire taal van het serieuze taalgebruik afhankelijk is, erop teert en het verzwakt. In navolging van Austin gaan taalhandelingstheoretici als Habermas ervan uit dat literaire uitingen de illocutionaire kracht missen die ze als serieuze taaluitingen zouden hebben. Voor zover literaire uitingen een werkelijkheid voortbrengen, is deze slechts virtueel. Literaire uitingen scheppen dan ook geen verplichtingen en zijn niet bindend, zoals taalhandelingen die in een niet-artistieke communicatiesituatie worden voltrokken. Dit doet echter niets af aan de authenticiteit van de ervaringen die we van deze virtuele werkelijkheden kunnen hebben.

Het strikte onderscheid dat Austin en zijn navolgers maken tussen het domein van het maatschappelijke leven waarin taal een werkelijkheidstichtende kracht heeft en het artistieke domein waarin ze deze kracht ontbeert, is een van de mikpunten van de deconstructivistische kritiek op het austiniaanse performativiteitsbegrip. Mede hierdoor is deze kritiek van cruciaal belang voor een toepassing van de performativiteitstheorie op het gebied van de kunsten. Voor de kunsttheorie is de performativiteitstheorie immers vooral interessant door de notie van de werkelijkheidstichtende kracht. De geheimzinnige kracht van kunst om een werkelijkheid te scheppen die verband houdt met de maatschappelijke werkelijkheid zonder er echter mee samen te vallen, is een van haar meest intrigerende en aantrekkelijke eigenschappen. Een tweede belangrijke punt dat de deconstructivistische kritiek naar voren brengt, is de vraag naar het subject van performatieve handelingen. Deze hangt wederom samen met de vraag waaraan performativa hun werkelijkheidstichtende kracht ontleen. Wie is in het geval van een performatieve handeling de handelende instantie en waaraan ontleent deze instantie haar autoriteit om te handelen? Het antwoord dat de deconstructivisten op deze vraag geven, leidt tot een andere kijk op communicatie en daarmee ook op het auteur- of kunstenaarschap en op de rol van de recipiënt.

## **11.2 Macht van de herhaling**

In 'Signature Event Context' bekritiseert Jacques Derrida het onderscheid dat Austin maakt tussen een serieus en een parasitair domein van taalgebruik (Derrida 1982).<sup>127</sup> Volgens Derrida herstelt Austin door dit onderscheid de band tussen het productieve vermogen van taal en de intentie van de spreker, die hij eerder leek te hebben verbroken. De twee domeinen van taalgebruik komen in feite neer op twee soorten context: in de context van het serieuze taalgebruik menen we wat we zeggen, in de

---

<sup>127</sup> Uwe Wirth en Andreas Hetzel wijzen erop dat Derrida's kritiek eigenlijk meer van toepassing is op de taalhandelingstheorieën die Searle en Habermas in navolging van Austin hebben ontwikkeld dan op Austin zelf (Wirth 2002, 17, 22; Hetzel 2004, 143).

‘parasitaire’ artistieke context doen we alleen alsof.<sup>128</sup> Problematisch is ook dat Austin het mislukken van performatieve handelingen als een ongeluk beschouwt en niet als een mogelijkheid die structureel aanwezig en bovendien productief is. Met dit alles staat Austin een radicalere opvatting van performativiteit in de weg, die een heel ander licht werpt op communicatie. Derrida wijt dit aan het primaat dat Austin, evenals de taalhandelingstheoretici die zich op hem baseren, verleent aan de gesproken taal. Gesproken taal veronderstelt steeds de aanwezigheid van een spreker, evenals van een luisteraar of geadresseerde. Een taaltheorie die op het model van de gesproken taal is gebaseerd, neigt daarom steeds naar de opvatting van taal als een representatie van de gedachten van de spreker.

Tegenover deze logocentrische opvatting van taal zet Derrida een concept van taal, dat gebaseerd is op het schriftteken. In tegenstelling tot een gesproken taaluiting zijn geschreven taaltekens leesbaar in afwezigheid van degene die ze heeft geuit. Communicatie op basis van geschreven taal veronderstelt ook geen specifieke geadresseerde. Het vermogen van het schriftteken om betekenis te genereren, is niet gebonden aan de intentie waarmee het wordt geuit en ook niet aan de context waarin die uiting plaatsvindt, maar is te wijten aan zijn herhaalbaarheid. Elke taaluiting is een herhaling of citaat van een eerdere uiting. Bij het citeren wordt het schriftteken uit een eerdere context losgemaakt en geënt op een andere semantische keten. De betekenis(sen) die het voorheen had, worden hierbij opgeschort. De metafoor van het enten, in tegenstelling tot Austins beeld van de parasiet, doet denken aan een kunstmatig veredelingsprocedé dat nieuwe vormen oplevert. De groei van nieuwe vormen is echter een proces dat de schrijver niet volledig kan beheersen. Hoewel Derrida niet loochent dat taalgebruikers bepaalde intenties hebben, zijn deze intenties volgens hem niet bepalend voor de groei van vormen en betekenissen waartoe het citeren leidt.

Deconstructivisten situeren de werkelijkheidstichtende kracht van taal in de taal zelf. Derrida heeft in dit verband het begrip iteratie gemunt: “*iter*, again, probably comes from *itara*, *other* in Sanskrit, and everything that follows can be read as the working out of the logic that ties repetition to alterity (Derrida 1982, 315).” Sterker dan de term ‘citaat’ onderstreept ‘iteratie’ de verandering die een taalteken bij het enten ondergaat. Citeren moet dan ook niet worden opgevat als een regelrecht herhalen van wat eerder is gezegd of geschreven. Een citaat betekent nooit hetzelfde als de uiting waarnaar het citaat verwijst (overigens is deze op haar beurt ook al een citaat). Wel heeft elke uiting een kometenstaart van betekenissen en elke nieuwe betekenis verschijnt in het licht van deze eerdere betekenissen. In die zin kan elke uiting ook worden opgevat als een spoor dat naar eerdere betekenissen verwijst zonder deze daadwerkelijk te actualiseren of aanwezig te stellen. Het teken is als een spoor in het zand dat door oneindig vele andere sporen wordt gekruist en zich tussen hen verliest.

Volgens Derrida’s taalopvatting dankt de taal haar werkelijkheidstichtende kracht aan de dynamiek van de iteratie. Het productieve, haar eigen contexten stichtende vermogen van de taal

---

<sup>128</sup> Volgens Wirth is het verwijt van intentionalisme aan het adres van Austin niet terecht: Austin is eerder conventionalist en heeft een zwak intentiebegrip. Volgens Derrida komen conventionalisme en intentionalisme echter min of meer op hetzelfde neer: in beide gevallen wordt de grondslag van de werkelijkheidstichtende kracht van taal buiten de taal zelf gesitueerd.

beperkt zich dan ook niet tot bepaalde taaluitingen, noch is het een specifiek aspect van alle taalhandelingen, zoals Austin stelt. De dynamiek van de iteratie, de *différance*, ligt ten grondslag aan taal als zodanig. Literair taalgebruik verschilt hierin niet van ander taalgebruik, al suggereert Derrida dat literaire taal haar iterabiliteit in sterkere mate naar voren keert. De iteratieve dynamiek houdt verband met het ontbreken van een hecht verband tussen taaltekens in een semantische keten. Hierdoor is er altijd de mogelijkheid dat tekens uit een context losbreken, op een andere semantische keten worden geënt en zodoende een nieuwe context stichten. Dit alles leidt tot een andere opvatting van communicatie: communicatie wordt niet langer gezien als een transportmiddel dat de kloof tussen het bewustzijn van een spreker en een geadresseerde overbrugt maar als een onbegrensde ruimte waarin een uitstrooiing van betekenis plaatsvindt.

### 11.3 Productieve mislukking

Een ander punt van kritiek dat onder andere Derrida en Paul de Man naar voren hebben gebracht, heeft betrekking op Austins preoccupatie met het slagen van taalhandelingen. Austin lijkt het mislukken van taalhandelingen op te vatten als een soort bedrijfsongeval dat zich voordoet als de omstandigheden niet kloppen of als er fouten worden gemaakt in de procedure. Mislukt een taalhandeling, dan is ze zinloos: ze ontplooit niet haar kenmerkende illocutionaire kracht en ook de perlocutionaire effecten blijven uit. Deconstructivisten onderstrepen echter dat het mislukken van taalhandelingen inherent is aan hoe taal werkt. Ze beschouwen het mislukken van taalhandelingen dan ook niet als ongelukkig maar juist als onvermijdelijk en zelfs productief.

De kwestie betreffende het mislukken van performativa is een intrigerend en geestig aspect van het debat over performativiteit. Austins teksten vertonen op dit punt een zekere ambivalentie. Aan de ene kant lijkt hij het mislukken van performativa louter als een ongeluk te beschouwen maar aan de andere kant besteedt hij opvallend veel aandacht aan dergelijke ongelukken. Ook schept hij een onmiskenbaar genoeg in het verzinnen van komische of absurde voorbeelden van mislukte performativa, zoals een huwelijk met een ezel en de doop van een pinguïn, om de voorwaarden voor hun slagen te onderzoeken. Een opmerkelijk punt is ook dat Austin er geen doekjes om windt dat zijn oorspronkelijke performativiteitstheorie op een mislukking uitdraait: zoals we zagen, sneuvelt de dichotomie van constatieve en performatieve uitingen halverwege zijn lezingenreeks en moet door het driedelige model van locutie, illocutie en perlocutie worden vervangen.

Men kan het sneuvelen van het oorspronkelijke model opvatten als een onbedoelde zelfonderminning, die Austins betoog tot een mislukking maakt. Men kan dit mislukken echter ook opvatten als een retorische truc: doordat het eerste model schipbreuk lijdt, komt het tweede, driedelige model noodzakelijk en geloofwaardig over. Door zijn komische en absurde voorbeelden maakt Austin de lezer bovendien aan het lachen en verleidt haar zodoende tot een meer actieve deelname aan zijn

gedachte-experimenten. De absurde voorbeelden attenderen de lezer op de conventionele condities voor het slagen van taalhandelingen maar nopen haar ook om deze ter discussie te stellen. Zijn er omstandigheden denkbaar waarin een huwelijk met een ezel wél kan slagen? Zulke komische gedachte-experimenten ondermijnen het strikte onderscheid tussen een serieus en een onserieus of speels taalgebruik dat Austin op het constatieve niveau postuleert.

Er is dus een onloochenbare spanning, zo niet een kloof, tussen datgene wat Austins teksten beweren en wat zij ondertussen doen.<sup>129</sup> Volgens traditionele taal- en communicatietheorieën begaat Austin hiermee de zonde van de performatieve tegenspraak. Dit maakt zijn betoog onacceptabel: wat voor nut heeft ons spreken als we ‘a’ zeggen en tegelijkertijd ‘niet-a’ doen? Deconstructivisten beschouwen performatieve tegenspraken echter niet alleen als vergeeflijk maar zelfs als onvermijdbaar: ze zijn, zoals Martin Jay het uitgedrukt, de erfzonde van taal als zodanig (geciteerd in Wirth 2002, 17). We beheersen de taal in veel mindere mate dan we denken. We menen ons van de taal te kunnen bedienen, maar worden intussen ongemerkt de speelbal van haar grillige dynamiek. Dit maakt ons spreken onvermijdelijk tegenstrijdig, dubbelzinnig en opaak. In ‘Semiology and Rhetoric’ licht Paul de Man dit toe aan de hand van de retorische vraag (Man 1979). Gewoonlijk wordt aangenomen dat deze de grammaticale vorm van een vraag heeft, die echter het antwoord al impliceert. Ze moet niet letterlijk, als een vraag, worden opgevat maar figuurlijk, als een constatering die zich als vraag voordoet. De Man laat echter zien dat de zaak ingewikkelder ligt: bij nader inzien blijkt het, althans in sommige gevallen, onmogelijk te zijn om met zekerheid te zeggen hoe een dergelijke vraag moet worden opgevat.

De Man geeft hiervoor twee voorbeelden: een dialoog tussen het personage Archie Bunker en zijn echtgenote uit *All in the Family*, een populaire Amerikaanse *sitcom*, en W. B. Yeats’ gedicht *Among Schoolchildren*, met de beroemde slotregel die ik in mijn beschouwing over Penalva’s *R* heb aangehaald. In beide teksten komt een vraag voor die zowel letterlijk alsook figuurlijk kan worden opgevat. In het geval van Yeats’ gedicht leidt dit, zoals we eerder zagen, tot een interpretatieve onzekerheid, die het gedicht nog intrigerender maakt. Het gedicht zelf geeft geen uitsluitsel over welke lezing de juiste is. Door de lezer te laten oscilleren tussen twee tegenstrijdige leeswijzen houdt het haar in de ban van zijn lonkende maar ongrijpbare betekenis. In het geval van de dialoog tussen Archie Bunker en zijn vrouw is er sprake van een komisch misverstand. Door zijn echtgenote gevraagd of hij zijn veters bovenlangs of onderlangs gestrikt wil hebben, zegt Archie knorrig: “What’s the difference?” Als zijn vrouw, die deze vraag letterlijk heeft opgevat, hem uitlegt wat het verschil is, wordt hij kwaad: hij verwachtte geen antwoord maar bedoelde dat het hem niet kon schelen hoe zijn veters gestrikt zijn.

---

<sup>129</sup> Over de impliciete retoriek van Austins teksten zie Felman 1983. Vgl. ook Wirth 2002, 23-15. Wirth merkt op dat noch Derrida noch De Man een woord vuil maken aan de specifieke retoriek van Austin. Beiden refereren alleen aan de serieuze, pietluttige taalfilosoof Austin, niet aan de ‘diabolische’ speler die Shoshana Felman in Austin heeft ontwaard.

De onmogelijkheid om te kiezen tussen twee leeswijzen die onverenigbaar zijn, kan dus zowel een komisch alsook een esthetisch effect teweegbrengen. De Man wijst op deze woekerende productiviteit van de uit het lood geraakte verhouding tussen het constatieve en performatieve niveau van taal: er is een discrepantie tussen datgene wat een tekst lijkt te zeggen en wat hij intussen doet. Juist door het falen van communicatie in de zin van eenduidigheid, begrip en consensus ontstaat een onbegrensde ruimte waarin betekenis zich aftekent maar zich niet laat vastgrijpen. Deze productiviteit van de mislukking staat weliswaar haaks op Austins aanvankelijke notie van performativiteit, die juist op een overeenkomst van het constatieve en het performatieve, van beweren en doen, gebaseerd is, maar ze sluit wel aan bij de productiviteit die tussen de regels door werkzaam is in Austins teksten.

## 12 Performance

### 12.1 Sociale performances

De productiviteit van de mislukking wordt ook onderstreept door Judith Butler, die het concept performativiteit vruchtbaar heeft gemaakt op het gebied van de *gender studies*. Butler vat seksuele identiteit op als het resultaat van performatieve processen (Butler 1990; 1993; 1997). Gender ontstaat door een gestileerde herhaling van handelingen, zoals uitspraken, allerlei soorten gedrag en kledingconventies, en ook door heropvoeringen (*reenactments*) van belichamingen. Butler verzet zich tegen de opvatting dat onze lichamelijke in eerste instantie een biologisch gegeven is dat pas in tweede instantie van betekenis wordt voorzien in een maatschappelijke context. Volgens haar zijn de performatieve processen waardoor genderstereotypen ontstaan van meet af aan belichamingsprocessen. Vanaf onze geboorte zijn we aan deze belichamingsprocessen onderworpen: de taalhandeling van de vroedvrouw, die bij onze geboorte roept ‘het is een meisje/jongen!’, is het startschot van een aaneenschakeling van belichamingen, die we gedurende ons hele leven tot stand moeten brengen. Alleen door deze belichamingen te voltrekken, kunnen we een identiteit ontwikkelen. Onze belichaamde subjectiviteit is dus het resultaat van onze belichaamde sociale performances en niet een instantie die aan deze performances voorafgaat. Het ontstaan van gender door zulke performances vindt dan ook niet op vrijwillige basis plaats: gender is geen rol die we kunnen besluiten wel of niet te spelen, geen kostuum dat we aan of uit kunnen trekken zoals het ons uitkomt.

Butler benadrukt dat de performatieve belichamingsprocessen waardoor seksuele identiteit ontstaat in de tijd plaatsvinden en het is deze temporaliteit die ruimte geeft voor verandering: in de herhaling worden de geciteerde handelingen voortdurend getransformeerd. Ook dit gebeurt niet noodzakelijkerwijs opzettelijk maar vaak per abuis. Belichamingen kunnen onvolmaakt zijn of mislukken omdat een individu niet aan de nagestreefde norm kan voldoen. Op de keper beschouwd is elke performance onvolmaakt: elke performance is op een ideaal gericht dat nooit gerealiseerd wordt. Ze is een citaat dat nooit exact hetzelfde betekent als de uiting waarnaar het verwijst. Ook hier is de dynamiek van de iteratie aan het werk. Juist door te mislukken, hebben performances een subversieve kracht: ze attenderen ons op de onbereikbaarheid en wellicht ook op de onwenselijkheid en absurditeit van het ideaal waar ze niet aan kunnen voldoen. Zodoende werken mislukte performances de transformatie van het nagestreefde ideaal in de hand.

De kracht van Butlers gendertheorie zit hem vooral in de integratie van taal filosofische noties, zoals de werkelijkheidstichtende kracht van taal en de iteratie als achterliggende motor, met een notie van theatraliteit die we ook terugvinden bij de socioloog Erving Goffman. In zijn *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) beschrijft Goffman sociale performances als theatrale vertoningen die

naast een bepaald *decorum* – conventies op het gebied van kleding, gedrag en andere aspecten van vertoon, die een persoon in de maatschappij aantreft en overneemt – vooral ook een publiek veronderstellen dat de performances van individuele leden van een samenleving erkent en bevestigt. Hier hangt een tweede aspect van de theatraliteit van sociale performances mee samen: de performance kan zich alleen tot een publiek richten als ze voor dit publiek waarneembaar is. De performance heeft dus steeds een lichamenlijk en zintuiglijk aspect. Ze manifesteert zich als een waarneembaar gedrag, als een zichtbaar lichaam, als hoorbaar stemgeluid etc. Ten slotte is de sociale performance, evenals de toneelvoorstelling, geen originele, op zichzelf staande handeling maar een door sociale normen gereguleerde uitvoering, waarbij citaat en herhaling een belangrijke rol spelen. Dit neemt echter niet weg dat elke performance uniek is omdat ze niet alleen in een specifieke situatie plaatsvindt maar deze situatie ook mede bepaalt. De spanning tussen herkenbaarheid en eenmaligheid, waar elke regisseur, acteur of muzikant mee te maken heeft, is ook aanwezig in sociale performances.

De door Butler gerealiseerde integratie van de concepten performativiteit en theatraliteit is van groot belang. Aan de ene kant neigen performativiteitstheorieën die zich geen rekenschap geven van de theatraliteit van performatieve processen naar bloedeloosheid: de rol van lichamenlijkheid en zintuiglijkheid in performatieve processen blijft onderbelicht, evenals de eenmaligheid van elke performance. Aan de andere kant missen performancetheorieën die het taal filosofische debat over performativiteit negeren de kans om het vernieuwingspotentieel van hun onderzoeksobjecten adequaat te reflecteren. Dit gebeurt naar mijn idee in de theorievorming over performancekunst.

## 12.2 ‘Performance’ zoals in performancekunst

Op het gebied van de beeldende kunst deed de term performance zijn intrede met de opkomst van de performancekunst in de vroege jaren zeventig van de vorige eeuw en wordt tot op heden vooral met de performancekunst geassocieerd. De leuze ‘de kijker als performer’, die vooral betrekking heeft op de installatiekunst, lijkt daarom een overeenkomst te suggereren tussen performancekunstenaars en installatiebezoekers. Deze vergelijking is echter problematisch: ze kan aanleiding zijn om juist de zwakke punten van de reflectie op de performancekunst over te nemen en met betrekking tot de installatiekunst te herhalen. Het voornaamste gebrek in de reflectie op de performancekunst is het uitblijven van een fundamentele herbezinning op de rollen van kunstenaar en beschouwer. Voor een deel is dit aan de kunstpraktijk zelf te wijten: door buitengewoon veel nadruk te leggen op de lichamenlijke aanwezigheid en het gedrag van de kunstenaar/performer heeft de performancekunst de met betrekking tot de beeldende kunst toch al gangbare auteurgerichte benadering, waarin de persoon en de intenties van de kunstenaar centraal staan, wederom in de hand gewerkt.

Kristine Stiles bevestigt dit onomwonden in haar bijdrage over performance aan de bundel *Critical Terms for Art History*:



Performance challenges and undermines the displacement of the artist by poststructuralist theory, calling attention to the artists who perform creative acts, their imaginative processes and existential conditions, and their relation to public events and sociopolitical condition (Stiles 2003, 76).

Naar Stiles' opvatting – en hierin staat zij niet alleen – is performancekunst een kunstvorm die de subjectiviteit van de kunstenaar centraal stelt en zichtbaar maakt. Vernieuwend is dit alleen voor zover subjectiviteit door de performancekunst wordt gethematiseerd als een kwetsbaar, wankel en fragmentarisch resultaat van belichaminsprocessen, die zich op een intersubjectief toneel voltrekken: we worden iemand doordat we ons tot anderen verhouden. Subjectiviteit wordt in de performancekunst gepresenteerd als voortdurend in wording, als een proces dat zich vooral 'uitwendig', op het intersubjectieve vlak voltrekt, in plaats van als een substantiële kern. Hoe zulke uitwendige intersubjectieve belichaminsprocessen in de performancekunst ervaarbaar worden gemaakt, heeft Amelia Jones op overtuigende wijze geanalyseerd in haar boek *Body Art. Performing the subject* (Jones 1998).

Dat de performancekunst het menselijke lichaam tot een artistiek medium zou hebben gemaakt, is een opvatting die nu algemeen is aanvaard. Hierdoor is de performancekunst – of *body art* zoals Jones haar noemt – volgens Stiles en anderen erin geslaagd om diep gewortelde aannamen over de autonomie van kunst, de belangeloosheid van de ervarende ten aanzien van het esthetische object en de scheiding tussen kunst en leven te problematiseren en te ondergraven. Bovendien zou het inzetten van het lichaam als een artistiek medium ertoe hebben geleid dat kunstenaars op een meer directe wijze invloed kunnen uitoefenen op het politieke en maatschappelijke vlak. Waar het lichaam als artistiek medium wordt ingezet, vervaagt de grens tussen het artistieke en het sociale, politieke en juridische domein. Het lichaam zou in de performancekunst zijn ingezet als een *interface* tussen de 'systemen' kunst en maatschappij, tussen het persoonlijke en het politieke. Ten slotte heeft de performancekunst volgens Stiles en anderen de voorheen verborgen en gemystificeerde act van de creatie openbaar gemaakt, evenals de voorheen als een privézaak beschouwde act van de receptie. Creatie en receptie zouden door de performancekunst in een interactief of intersubjectief gebeuren zijn getransformeerd.

De claims die de beoefenaars en pleitbezorgers van de performancekunst in haar naam maken, zijn aanzienlijk. Als we Stiles mogen geloven, is de performancekunst als een vat brandstof dat het vermogen heeft om het hele westerse bouwwerk van overleefde en misleidende aannamen ten aanzien van kunst in rook op te laten gaan. De vraag is alleen waarom deze explosie tot op heden is uitgebleven. Mijns inziens heeft dit enerzijds te maken met de grote nadruk die de performancekunst legt op de persoon en het lichaam van de kunstenaar en anderzijds met de gebrekkige receptie van het

taalfilosofische performativiteitsbegrip in de theoretische en kunsthistorische reflectie op de performancekunst.<sup>130</sup>

Het is zeker waar dat de performancekunst door het lichaam en de persoon van de performer centraal te stellen overleefde opvattingen over de autonomie van het kunstwerk en de belangeloosheid van het esthetische oordeel heeft geproblematiseerd. Kunstperformances tonen lichamelijke en subjectiviteit doorgaans als een instabiel product van intersubjectieve, sociale processen waarin tegenstrijdige (machts)belangen een rol spelen. In die zin rekent de performancekunst af met de romantische notie van de kunstenaar als een eenzaam genie dat buiten de profane beslommingen van het maatschappelijke leven staat. Aan de andere kant heeft de nadruk op de kunstenaar/performer ertoe geleid dat de opvatting van het kunstenaarschap als auteurschap onaangetast is gebleven. Weliswaar wordt het materiële kunstobject vervangen door de geënceneerde lichamelijke en het gedrag van de performer: het kunstwerk is niet meer noodzakelijkerwijs een tastbaar ding maar kan ook een proces of gebeuren zijn dat zich in de tijd voltrekt. Maar in wezen wordt dit kunstwerk, dit artistieke proces of gebeuren, nog steeds opgevat als het product dat de maker/performer heeft geïntendeerd.

Pleitbezorgers van de performancekunst houden vaak – bedoeld of onbedoeld – vast aan een traditioneel, logocentrisch communicatiebegrip inclusief het hieraan inherente intentionalisme. Dit leidt tot de bevestiging van de traditionele visie op de relatie tussen kunstenaar, kunstwerk en recipiënt: de kunstenaar/performer is de maker of auteur, het kunstwerk/de performance belichaamt de intenties van de maker en de receptie is geslaagd als de toeschouwer die intenties begrijpt, op een intuïtief-lijfelijk dan wel cognitief niveau. Bij nader inzien valt het dus erg mee met de beloofde radicaal andere kijk op de rol van de verschillende actoren in het artistieke proces. Debet hieraan is naast de al te grote aandacht voor de kunstenaar/performer ook het sterke benadrukken van de gebeurtenisachtigheid en eenmaligheid van de performance. Vooral in de jaren zeventig van de vorige eeuw werden kunstperformances op grond van hun eenmaligheid afgezet tegen andere vormen van uitvoerende kunst: in tegenstelling tot dans- en theatervoorstellingen kennen kunstperformances over het algemeen geen repetitieperiode en vinden vaak slechts een enkele keer plaats. Ondanks dat vele hedendaagse performancekunstenaars deze opvatting problematiseren of zelfs ronduit ondermijnen, prevaleert in de theorievorming over performancekunst nog steeds de opvatting dat een performance een eenmalige, niet herhaalbare gebeurtenis is, die op een geheimzinnige manier een band schept tussen de aanwezige performer en toeschouwers.<sup>131</sup> In deze opvatting ontbreekt de

---

<sup>130</sup> Zoals ook Marga van Mechelen opmerkt, komen theoretici die zich wel op het taalfilosofische performativiteitsbegrip beroepen voornamelijk uit de hoek van de (Amerikaanse) *performance studies* of *gender studies* (Mechelen 2006, 365, 373ff).

<sup>131</sup> Een project dat deze aanname op effectieve wijze problematiseert, is Marina Abramovičs opmerkelijke *Seven Easy Pieces* (2005). Het project behelst een onderzoek naar en *reenactments* van zeven klassiekers uit de geschiedenis van de performancekunst, onder meer van Joseph Beuys, Vito Acconci en Gina Pane (zie Abramovič/Fischer-Lichte/Spector et al. 2007). *Seven Easy Pieces* problematiseert én bevestigt de aanname dat kunstperformances eenmalig zijn: Abramovičs *reenactments* verschillen nadrukkelijk en op vele punten van de oorspronkelijke performances maar proberen desondanks zo veel mogelijk recht te doen aan deze ‘originelen’. De *reenactments* tonen enerzijds de onmogelijkheid aan om de oorspronkelijke performance exact te herhalen

deconstructivistische notie van de iteratie als de motor die performatieve processen aan de gang houdt. Met dit alles krijgt de gezamenlijke aanwezigheid van performer en toeschouwers een te groot gewicht en wordt bovendien – in tegenstelling tot wat Stiles beweert – wederom gemystificeerd als een geheimzinnige versmelting van creatie en receptie.

Het is in dit verband dat de in deel 3 van dit boek geïntroduceerde term verbond een rol speelt in de theorievorming over performancekunst. Kunsthistoricus Kathy O’Dell gebruikt de term *alliance* om de betrekking tussen het publiek en de performer in bepaalde kunstperformances uit de jaren zeventig, waarbij lichamelijk lijden, geweld en zelfmutilatie een centrale rol spelen, nader te bepalen (O’Dell 1998). Zij stelt dat deze performances alleen mogelijk waren dankzij een impliciet contract tussen performer en publiek, dat beide in staat stelde om handelingen die in een meer dagelijkse context niet zouden worden gedoogd uit te voeren, te ondergaan en te observeren. O’Dell vat deze performances, evenals het ‘masochistische’ verbond dat zij impliceren, op als metaforische verwijzingen naar scheuren in het sociaal contract. Marga van Mechelen sluit in haar studie over kunstperformances in het Amsterdamse kunstcentrum De Appel aan bij O’Dells notie van een impliciet verbond tussen performer en publiek, maar bekritiseert O’Dells opvatting van dit verbond als een metaforische verwijzing naar (verstoorde) maatschappelijke relaties (Mechelen 2006, 380-383). Deze opvatting doet volgens Van Mechelen geen recht aan de authenticiteit, directheid en intensiteit van de betrekking tussen performance en publiek. Van Mechelen karakteriseert deze betrekking liever met behulp van psychologische begrippen zoals invoeling en identificatie. De ongeschreven overeenkomst tussen performer en publiek heeft volgens haar eerder het karakter van een voortalige (en dus prereflexieve) gevoelsbinding die gebaseerd is op een geloof in de oprechtheid van de performer, op vertrouwen en een bereidheid tot overgave. Het publiek identificeert zich met (de lichamelijkheid en gevoelsbeleving van) de performer, idealiseert hem en kan op deze wijze intens met de performer meeleven zonder zelf fysiek of psychisch beschadigd te raken (Mechelen 2006, 77 en 384).

Ik wil niet ontkennen dat deze beschrijving van de betrekking tussen publiek en performance de beleving van deze betrekking door het overigens vaak selecte, uit kunstenaarcollega’s, vrienden en kennissen bestaande publiek uit de jaren zeventig correct vertolkt. Wat ik echter mis, is het besef dat deze beleving een esthetisch effect en daarmee op zijn minst gedeeltelijk illusoir is. Ik heb dit eerder aan de orde gesteld in mijn bespreking van Penalva’s installatie *R.*, waar ik met Susanne Langer stelde dat de dans geen rechtstreekse gevoelsuiting van de danser is, ookal wordt dit door het publiek over het algemeen zo ervaren. Hetzelfde is er naar mijn idee aan de hand in de ervaring van een kunstperformance: ook hier werken de nadruk op de lichamelijkheid van de performer en het schijnbaar alledaagse, niet-geacteerde karakter van de handelingen de illusie in de hand dat er sprake

---

maar laten anderzijds zien dat het mogelijk is om de ‘originelen’ als een soort partituur te behandelen, die tot nieuwe interpretaties/uitvoeringen kan leiden. Het verschil met traditionele uitvoerende kunstvormen is echter dat deze ‘partituur’ een eenmalige performance is, die op zichzelf nooit exact herhaald kan worden. Over uiteenlopende vormen van *reenactment* in de hedendaagse kunst zie Lütticken 2005.

is van een directe, op invoeling en identificatie berustende communicatie tussen performer en publiek, die mogelijk wordt door hun gezamenlijke lijfelijke aanwezigheid.

Het presentisme dat de theorievorming over performancekunst kenmerkt, hangt samen met de aanname dat de performancekunst het lichaam van de performer tot haar medium heeft gemaakt. Het lichaam zelf is echter geen medium maar eerder, zoals de mediatheorie leert, de oorsprong van alle media: “Media zijn voortbrengselen van het lichaam die onafhankelijk zijn geworden van het lichaam dat ze heeft voortgebracht”, schrijft Arjen Mulder in zijn inleiding tot de mediatheorie (Mulder 2004, 14). Het medium van de performancekunst is niet het lichaam van de performer maar een geënceneerde vertoning van belichamingsprocessen die binnen een artistiek kader plaatsvindt. De interactie van performer en toeschouwer is dan ook geen directe, onbemiddelde interactie van belichaamde subjecten. Op de keper beschouwd gaat het helemaal niet om de vraag hoe performer en toeschouwer met elkaar in interactie treden maar veeleer om de vraag naar hun respectievelijke aandeel in datgene wat zich tussen hen voltrekt: de performance. Het is de performance waar de toeschouwer zich toe verhoudt en niet de persoon die de performance uitvoert. Om nog een keer Yeats’ gedicht aan te halen: danser en dans, performer en performance zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden maar ze zijn desondanks niet identiek.

### **12.3 Encenering van afwezigheid: performance als representatiekritiek**

Het presentisme in de theorievorming over performancekunst lijkt een radicale herziening van de betrekking tussen kunstenaar, kunstwerk en beschouwer in de weg te staan. Anderzijds kan dit presentisme wel degelijk ook een kritische functie hebben en dan wel ten aanzien van bepaalde opvattingen over zichtbaarheid en representatie. Het is deze inherente representatie- en visualiteitskritiek die de performancekunst nog steeds tot een belangrijk theoretisch object maakt. Ook de betrekking tussen kunstwerk, kunstenaar en beschouwer blijft hierdoor niet ongemoeid, zoals Peggy Phelan laat zien in haar boek *Unmarked. The Politics of Performance* (1993).

Voor Phelan is ‘performance’ niet synoniem met een bepaalde kunstvorm: de term verwijst in haar boek naar een representatiewijze die zich in uiteenlopende kunstvormen, genres en media kan manifesteren. Phelan associeert deze verschijningswijze met wat zij *unmarked* – onbepaald – noemt. Wat zij hiermee bedoelt, wordt pas begrijpelijk binnen het theoretische kader waarin zij schrijft: de psychoanalyse van Freud en Lacan en de feministische representatiekritiek. Met Lacan gaat ze ervan uit dat subjectiviteit ontstaat door toetreding tot de symbolische orde van de taal, waartoe ook (sommige) visuele representaties kunnen worden gerekend. Toetreding tot deze symbolische orde gaat echter, zoals we inmiddels weten, gepaard met het verlies van een andere staat van beleving, waarin we één zijn met onze omgeving. Eenmaal toegetreden tot de symbolische orde, is deze eerdere staat van beleving voorgoed voorbij en onbereikbaar geworden. De eenheid die ik met mijn omgeving

vormde, onttrekt zich aan elke representatie door middel van een symbolisch systeem. Deze primordiale staat van zijn is onbepaald, onzegbaar, onzichtbaar maar desondanks reëel.

Subjectiviteit berust op een gemis, een leegte. Het verlangen om deze leegte te vullen en zichzelf als compleet te ervaren, motiveert al onze betrekkingen tot andere personen en hun representaties. In de blik of in het beeld van de ander zoeken we een compensatie voor de leegte in onszelf. Achter elke representatie en achter elke betrekking van een kijker, lezer of luisteraar tot een representatie staat het verlangen naar een blik die weerkaatst wordt, naar een stem die antwoordt. Het verlangen om te zien, is een manifestatie van het verlangen om gezien te worden en in de blik of het beeld van de ander zichzelf te zien weerspiegeld. In de wijzen waarop we met representaties omgaan, is er volgens Phelan echter onvoldoende aandacht voor dit verlangen naar wederkerigheid. Dit werkt een omgang met representaties in de hand die uiteindelijk niet alleen frustrerend maar ook onethisch is. Een blik die blind is voor de eigen blindheid, dat wil zeggen voor het onvermogen van het subject om zichzelf op een andere manier te zien dan bemiddeld door het beeld of de blik van de ander, neigt ertoe om representaties een transparantie toe te dichten die ze niet hebben: het beeld wordt als een ware weergave beschouwd van datgene waarnaar het verwijst. De ander wordt met zijn representatie geïdentificeerd en zodoende bepaald, vastgelegd. Wat verborgen blijft, is dat deze bepaling negatief van aard is: het beeld van de ander is in feite niets anders dan een negatief zelfbeeld van de kijker. De ander wordt tot een fetisj, een surrogaat van het incomplete zelf van de kijker gemaakt.

De aanname dat een representatie een ware weergave is van datgene waarnaar ze verwijst, is de ene van twee misvattingen die kenmerkend zijn voor wat Phelan de ideologie van zichtbaarheid noemt. De andere misvatting is dat zichtbaarheid een voorwaarde zou zijn van (politieke) macht. Meer zichtbaarheid zou gepaard gaan met meer macht, onzichtbaarheid wordt gelijkgesteld aan onmacht. Wat hiermee echter wordt ontkend, is de specifieke macht van het onbepaalde. In tegenstelling tot menige verdediger van de performancekunst koestert Phelan niet de illusie dat een onbemiddelde, directe betrekking tot de werkelijkheid of tot een andere persoon mogelijk is. Het buiten-representationele domein ligt voorgoed buiten het bereik van het subject. Elk spreken over of afbeelden van welk onderwerp dan ook, vindt plaats binnen een geldig representatiesysteem. Phelans uitgangspunt is dat elk representatieproces een prijs heeft: om iemand te kunnen representeren, moeten we hem in de vorm van een bestaand symbolisch systeem dwingen. Elke representatie is een toe-eigening, die de eigenheid van de gerepresenteerde ontkent omdat deze in de representatie geassimileerd wordt aan een normatieve symbolische vorm. De gerepresenteerde ander is steeds *marked*, dat wil zeggen bepaald door het symbolisch systeem met behulp waarvan de representatie plaatsvindt.

In de performance ontwaart Phelan een model voor een alternatieve representatiewijze die aandacht heeft voor wat zich aan elke representatie onttrekt en dus onbepaald blijft. Hoewel 'performance' in haar opvatting niet gekoppeld is aan een specifieke artistieke discipline, manifesteert deze alternatieve representatiemodus zich bijzonder duidelijk in de performancekunst omdat deze zich

uitstekend leent voor het ervaarbaar maken van afwezigheid. Evenals de meeste performancetheoretici gaat Phelan ervan uit dat een kunstperformance eenmalig en niet reproduceerbaar is. Elke herhaling van een performance is anders dan de performance die eraan voorafging en is in die zin een ander, uniek gebeuren. Elke poging om een performance vast te leggen met behulp van foto's of video-opnamen levert slechts documentatiemateriaal op of resulteert in een ander – filmisch of fotografisch – werk. Ondanks de nadruk die Phelan legt op de eenmaligheid van de performance, onderstreept zij echter in tegenstelling tot vele andere performancetheoretici dat het gebeuren waarnaar de performance verwijst, nooit werkelijk present is. De toeschouwer die de performance observeert, wordt niet getuige van de verschijning van datgene waarnaar de performance verwijst. De performance stelt haar object namelijk niet aanwezig maar markeert of ensceneert zijn afwezigheid zonder het te representeren in de zin van een reproductie.

Dat het object van de performance nooit present is, houdt overigens niet in dat het voor de aanwezige toeschouwer even onbereikbaar is als voor degene die de performance aan de hand van documentatiemateriaal tracht te reconstrueren. In tegenstelling tot Amelia Jones, die nadrukkelijk pleit voor een bestudering van performancekunst aan de hand van documentatiemateriaal, hecht Phelan een specifieke waarde aan de copresentie van performer en toeschouwer: alleen in de copresentie van performer en toeschouwer wordt recht gedaan aan het 'nu' waar de performancekunst zich op richt en dat zij problematiseert. Phelan vat dit 'nu' echter niet op als iets dat we rechtstreeks en onbemiddeld kunnen ervaren. Wat zich voor onze ogen afspeelt, is niet het verschijnen van het 'object' van de performance maar een spel van betekenaren dat de afwezigheid van een ultieme referent markeert. Deze opvatting van de performance als een inscenering van afwezigheid plaatst ook de lichamelijke en subjectiviteit van de performer in een ander daglicht. Phelan vat de relatie tussen het lichaam en de subjectiviteit van de performer op als metonymisch in plaats van metaforisch: lichaam en subject grenzen aan elkaar en zijn in die zin direct met elkaar verbonden maar ze zijn niet identiek en hoeven ook geen gelijkenis te vertonen. De geënceneerde lichamelijke van de performer is in de performancekunst een middel om de relatie tussen lichaam en subject te onderzoeken, zonder echter zekerheid te kunnen verkrijgen over de aard van deze relatie (Phelan 1993, 150f). Dit geldt voor de lichamelijke en subjectiviteit van de performer evengoed als voor die van de toeschouwer.

Phelans opvatting van de performance als een inscenering van afwezigheid leidt uiteindelijk tot een andere kijk op het toeschouwerschap. Als de performance haar object niet aanwezig stelt maar veeleer zijn afwezigheid markeert, kunnen toeschouwers zich niet op een directe, onbemiddelde wijze tot dit object verhouden. De vraag is, hoe we ons überhaupt kunnen verhouden tot een object dat weigert present te worden, dat onbepaald blijft en daarmee ook niet direct kan worden waargenomen. Volgens Phelan is een verhouding tot een dergelijk non-object alleen mogelijk als een contemplatie van mijn eigen verlangen, mijn hunkeren naar wat er niet is. In haar psychoanalytische terminologie ervaren we een performance dan ook als een projectie van de scène waarin ons eigen verlangen

manifest wordt. Het lichaam van de performer zou hierbij niet de plaats moeten innemen van het object van ons verlangen. Maar omdat er in de performancekunst zo veel nadruk ligt op de performer, wordt de relatie tussen performance en toeschouwer gemakkelijk verward met de eenzijdige kijksituatie zoals we die in Stanley Cavells kritiek op het voyeuristische, ‘theatrale’ toeschouwerschap zijn tegengekomen: de performer en zijn gedragingen worden als een spektakel opgevat dat een afstandelijke toeschouwer vanaf een vast oogpunt observeert (zie hoofdstuk 8.2 van dit boek). Deze notie van een stabiel en coherent gezichtspunt werkt de identificatie van lichaam en subject van de performer in de hand. Dit is wederom de voorwaarde voor een proces waarin de toeschouwer haar verlangens op de performer projecteert, zich met hem identificeert en zodoende haar eigen verlangens objecteert als een waar beeld van de ander.

Phelan stelt dat performancekunstenaren en hun critici zich zouden moeten inspannen om tot een ander model voor de theatrale relatie tussen performer en publiek te komen. Maar is de performancekunst werkelijk de meest geschikte kunstvorm voor een herziening van de ‘theatrale’ relatie? Wellicht biedt de installatiekunst hiervoor betere voorwaarden door de specifieke wijze waarop ze de bezoeker ten opzichte van het kunstwerk situeert.

## 13 Conclusie: de installatiebezoeker als performer

We hebben gezien hoe de begrippen performance en performativiteit binnen verschillende gebieden van onderzoek worden aangewend om zeer uiteenlopende fenomenen te beschrijven of te verklaren. Rest de vraag welke bijdrage deze begrippen kunnen leveren aan de conceptualisering van het toeschouwerschap dat de installatiekunst kenmerkt. Wordt datgene wat ik doe als ik een installatie bezoek en haar effecten onderga terecht aangeduid als een performance? En zo ja, hoe verhoudt mijn zogenoemde performance van de installatie zich dan tot andere performances, zoals taalhandelingen, sociale performances en hetgeen een performancekunstenaar doet? Om hier een antwoord op te kunnen geven, zal ik in de volgende paragrafen nog een keer op een rij zetten wat we in dit boek te weten zijn gekomen over de aard van de installatie-ervaring (13.1) en over de specificiteit van het toeschouwerschap dat met de installatiekunst wordt geassocieerd (13.2). Vervolgens zal ik deze observaties in verband brengen met de in hoofdstuk 11 en 12 uiteengezette kenmerken van performances (13.3). Tot besluit zal ik me over de vraag buigen wat de diepere zin zou kunnen zijn van het toeschouwerschap waarmee de installatiekunst ons confronteert (13.4).

### 13.1 De installatie-ervaring

Dat installaties ons ervaringen verschaffen die opmerkelijk zijn en die op het gebied van de beeldende kunst als ongewoon kunnen gelden, is een constatering die in alle publicaties over deze kunstvorm terugkomt. Een heldere uitleg over wat het dan precies is dat de installatie-ervaring zo opmerkelijk en ongewoon maakt, zoekt men echter tevergeefs. Dat het toeschouwerschap dat de installatiekunst kenmerkt zo ongrijpbaar is gebleven, komt mijns inziens doordat het niet strookt met bepaalde opvattingen over kunst die het *discours* over moderne en hedendaagse kunst tot op de dag van vandaag domineren. Tot deze opvattingen behoort het idee dat beeldende kunstwerken datgene waarnaar ze verwijzen representeren, dat ze het aanwezig stellen, al is het maar in een alsof-modus. Het kunstwerk wordt opgevat als een manifeste plaatsvervanger van hetgene waarnaar het verwijst, vandaar het vasthouden aan de gedachte van de onschendbaarheid van het materiële ‘lichaam’ van het kunstwerk. Deze opvatting doet echter geen recht aan de wijze waarop we installaties ervaren: installaties ensceneren weliswaar presentie maar deze presentie wordt alleen dan ervaarbaar als ze door de installatiebezoeker wordt uitgevoerd. De installatiekunst situeert datgene waarnaar ze verwijst nadrukkelijk in de beleving van de bezoeker en deze is wederom onlosmakelijk verbonden met de lijfelijke presentie van de bezoeker in de installatie.



De misvatting van de installatie als een manifeste representatie vindt haar weerslag in de verwarring die er in de kunsthistorische reflectie op de installatiekunst is ontstaan tussen de formele kenmerken van installaties en de effecten die door het samenspel van deze formele kenmerken teweeg worden gebracht. De neiging om effecten aan te zien voor feiten is opvallend. Zo worden installaties over het algemeen beschreven als interactieve kunstwerken, die de bezoeker tot een actieve deelname nopen. Wat moeten we echter onder deze actieve deelname verstaan? Lang niet alle installaties vragen de bezoeker om daadwerkelijk handelingen te verrichten, zoals het bedienen van apparatuur, het toevoegen van zelf bedachte teksten of meegebrachte objecten of het actief participeren in een spelstructuur, zoals bij een computerspel. Er zijn wel installaties die in deze zin interactief zijn, maar ze vormen niet de meerderheid. De genoemde vorm van interactiviteit acht ik dan ook niet typerend voor de installatiekunst als zodanig.

De wijze waarop installaties de bezoeker bij het werk betrekken en in een soort performer transformeren, komt naar mijn idee duidelijker naar voren als men dit toeschouwerschap beschouwt als een effect dat installaties teweegbrengen. Dit effect wordt vooral merkbaar in de beleving van de bezoeker. De zogenaamde interactiviteit of het deelnemerschap is iets dat de bezoeker *ervaart* zonder dat dit zichtbaar hoeft te worden in haar gedrag. Desondanks is het niet correct om dit deelnemerschap te beschouwen als een louter innerlijk gebeuren: mijn performance van de installatie behelst niet alleen innerlijke gewaarwordingen en voorstellingen (herinneringen, associaties, projecties) maar ook zintuiglijke gewaarwordingen en lijfelijke bewegingen. Zintuiglijkheid en lijfelijkheid spelen in de ervaring van een installatie zelfs een vooraanstaande rol.

Hoe komt dit effect, dit toeschouwerschap, tot stand? Het ontstaat door het samenspel van de andere kenmerken van installaties die telkens worden genoemd. Tot deze kenmerken behoort allereerst de ruimtelijke aard van installaties. Installaties zijn ruimtelijke constructies of transformaties van gegeven ruimtes die zo omvangrijk zijn dat de bezoeker hun kan of zelfs moet betreden, wil zij de installatie kunnen ervaren. In tegenstelling tot tweedimensionale voorstellingen die een visueel bemiddelde illusie van ruimtelijkheid teweegbrengen, is de ervaring van ruimtelijkheid in het geval van de installatie een lichamelijke realiteit. Installaties doen daarom steeds een beroep op de bezoeker als een belichaamd wezen met een complexe zintuiglijkheid. De ervaring van een installatie is nooit een kwestie van louter kijken maar steeds van een lijfelijk gewaarworden van de kwaliteit of atmosfeer van de omgeving waarin men zich bevindt. Een dergelijke atmosferische gewaarwording is nooit afstandelijk en vergaand objectiveerbaar maar behelst steeds ook een zelfgewartwording. Een atmosfeer gewaarworden betekent: voelen hoe het is om hier en nu aanwezig te zijn.

Deze gewaarwording van de eigen presentie in het 'hier en nu' brengt ons op een volgend kenmerk van installaties, te weten hun temporele aard. Installaties zijn niet alleen ruimtelijk maar ook tijdelijk en dan wel in uiteenlopende opzichten. Ten eerste worden ze vaak gemaakt voor een specifieke gelegenheid. Hun vaak opgemerkte *site-specificity* behelst dus niet alleen dat ze zich tot een bepaalde plaats verhouden maar ook tot een bepaald tijdstip. Daarbij bestaan installaties vaak uit

vergankelijke materialen die het behoud of de verplaatsing van het werk tot een hachelijke aangelegenheid maken. Menige installatie is dan ook geen lang leven beschoren. Installaties hebben eerder het karakter van een *event* dan van een verplaatsbaar en conserveerbaar object.

Dit gebeurtenisachtige karakter vindt zijn weerslag in de ervaring van een installatie: ook deze krijgt iets proces- of gebeurtenisachtigs, zoals we dat vooral kennen van toneel-, muziek- of dansvoorstellingen. Een tijd- en plaatsgebonden installatie kun je missen, net zoals je een toneelvoorstelling kunt missen. Eenmaal gemist, kan geen foto of beschrijving de ervaring die de installatie teweeg zou hebben gebracht bemiddelen. Een formele vergelijking van de installatie-ervaring met de ervaring van een uitvoerend kunstwerk loopt echter snel spaak: de ervaring van een installatie voltrekt zich weliswaar merkbaar in de tijd maar dat wil niet zeggen dat de installatie een objectief vaststelbare duur heeft, zoals een toneelvoorstelling. Installaties kunnen wel elementen bevatten die *time-based* zijn, zoals video of geluid. Desondanks ervaren we het verblijf in een installatie niet in termen van een door het werk opgelegde tijdsduur. De bezoeker is te allen tijde vrij om de installatie te verlaten wanneer zij maar wil en kan eventueel op een ander tijdstip terugkomen. Hoeveel tijd ze voor de installatie uittrekt, blijft haar eigen beslissing.

Het procesmatige karakter van de installatie-ervaring berust in belangrijke mate op het samengestelde en multimediale karakter van dit soort kunstwerken. Installaties bestaan uit heterogene elementen die met elkaar een enigszins arbitrair geheel vormen. Soms is het zelfs niet helemaal duidelijk waar de installatie begint en ophoudt; haar grenzen met haar omgeving zijn als het ware rafelig. Ook de werkinterne verbanden zijn vaak alles behalve eenduidig. Installaties kunnen de meest uiteenlopende materialen en media omvatten. Van de bezoeker vereist dit dat ze zich voor uiteenlopende verhoudingswijzen, die door de uiteenlopende media worden afgedwongen, openstelt en in staat is om daartussen te laveren. Beelden, geluiden, teksten en wat dies meer zij komen gelijktijdig of in snelle opeenvolging op de installatiebezoeker af. Daarbij zijn de relaties tussen de afzonderlijke elementen vaak alles behalve eenduidig. Beeld en tekst hoeven elkaar niet te illustreren, respectievelijk toe te lichten, maar kunnen ook met elkaar contrasteren, elkaar tegenspreken of juist helemaal niets met elkaar te maken hebben (dat laatste is misschien nog het moeilijkst te aanvaarden). De samenhang tussen de afzonderlijke componenten van een installatie moet door de bezoeker stap voor stap worden ontwaard of beter gezegd, gesticht. Dit geldt ook voor de installatie als geheel: afgezien van de eerste atmosferische gewaarwording verken ik de installatie stap voor stap. Op deze wijze vorm ik me geleidelijk aan een beeld van een geheel dat ik bij binnenkomst nog niet kon overzien. In het bijzonder geldt dit voor omvangrijke installaties die uit een groot aantal elementen bestaan: het is onmogelijk om zulke installaties vanaf een extern standpunt in hun geheel waar te nemen. Mijn standpunt ten opzichte van een dergelijke installatie is noodzakelijkerwijs immanent. Met Ruth Sonderegger heb ik bovendien betoogd dat het stichten van samenhang waar de installatiebezoeker onwillekeurig toe overgaat, in principe oneindig doorgaat: nooit bereik ik een punt waarop ik het gevoel heb dat ik alles heb gezien en begrepen, dat ik de puzzel heb opgelost.

### 13.2 *Performing observer*

Wat kunnen we met inachtneming van het voorafgaande zeggen over het toeschouwerschap dat de installatiekunst kenmerkt? Of om een uitspraak van Jacques Derrida te parafraseren: Wat is dat voor een bezoeker die de installatiekunst ‘uitvindt’ (Derrida 1992, 74, eerder aangehaald in mijn beschouwing over Penalva’s *R.*)? Allereerst is dit geen interesseloze kijker die de installatie vanaf een externe positie gade slaat. Installaties doen zich niet aan ons voor als objecten die tegenover ons staan maar als situaties waar we ons middenin bevinden. Hoe ervaren we echter een situatie vanuit een dergelijke immanente positie? In mijn uiteenzetting van Gernot Böhme’s begrip van de atmosfeer heb ik betoogd dat we een dergelijke situatie in eerste instantie atmosferisch gewaarworden. We ervaren hoe het is om hier en nu en te midden van dit alles aanwezig te zijn. We voelen ook hoe de algemene kwaliteit van onze omgeving ons aandoet: we worden er aangenaam of juist onaangenaam door getroffen, voelen ons opgewekt en onbezwaard of juist benauwd of bedreigd. Al naar gelang onze zelfgewartwording bepalen we onwillekeurig onze houding: we ontspannen ons en stellen ons open voor wat er zich voordoet of zetten ons juist schrap en zijn op onze hoede.

De gewaarwording van de atmosfeer die tussen mij en de installatie ontstaat, is een belangrijk aspect van de installatie-ervaring omdat deze gewaarwording mijn uitvoering van de installatie inkadert en kleurt. Toch laat de installatie-ervaring zich niet tot de atmosferische gewaarwording reduceren. Eerder heb ik opgemerkt dat we ons zodra we een installatie binnengaan onwillekeurig afvragen wat er hier gebeurd zou kunnen zijn, wat er wellicht nog staat te gebeuren en welke rol hierbij voor onszelf weggelegd zou kunnen zijn. We ervaren de situatie dus ook in termen van een opgeschorte actie die ons mogelijkwvls zelf betreft, als een speelruimte die we hebben om te handelen. Hoe worden we deze actie echter gewaar? Anders dan in een toneelvoorstelling of film zien we de actie waar we ons op richten niet voor onze ogen gebeuren. Welbeschouwd gebeurt er helemaal niets. De mogelijkheid dat er iets zou kunnen gebeuren, hangt echter in de lucht.

De opgeschorte handeling vormt, zoals ik dit eerder uitdrukte, het intentionele object van de installatie-ervaring: ze is hetgene waar ik me op richt en wat zich ‘voor mijn geestesooq’ of beter gezegd, op het toneel van mijn beleving afspeelt. Dit is de reden waarom installatiebezoekers het idee hebben dat zij degene zijn die de installatie vervolmaken of uitvoeren. We ervaren installaties als ensceneringen van dramatische processen en onszelf als uitvoerders die deze processen realiseren. Opmerkelijk is daarbij de intensiteit waarmee we het door onszelf uitgevoerde proces beleven. Ik wijt deze intensiteit enerzijds aan het feit dat we ons lijfelijk in het scenario bevinden dat de voorstelling van een dramatisch proces in ons losmaakt. In onze beleving krijgt dit proces hierdoor een zekere tastbaarheid, een quasi-fysieke realiteit. Anderzijds heeft de intensiteit van de installatie-ervaring mijns inziens te maken met het feit dat ik dit dramatisch proces aanvul en inkleur met mijn eigen herinneringen, associaties, gevoelens en verlangens. Het is dus mijn eigen beleving, mijn levenssamenhang *in nuce* die het dramaturgisch materiaal levert waar ik bij mijn performance op

terugval. Dit is de reden waarom installatiebezoekers het *unheimliche* gevoel hebben dat de installatie over henzelf gaat en hun eigen levensverhaal althans gedeeltelijk echoot.

Voor ensceneringen in het algemeen geldt dat zij presentie produceren. In het geval van de installatiekunst is deze presentie steeds ook mijn eigen presentie, mijn aanwezigheid hier en nu. De dubbelzinnigheid van deze gewaarwording van de eigen aanwezigheid – ik ben niet alleen aanwezig maar merk dit ook nog eens op – is een van de redenen waarom installaties zo vaak worden omschreven als theateraal (naast evidente andere redenen, zoals het spatio-temporele en multimediale karakter van installaties, evenals het feit dat zij dikwijls op toneeldecors lijken en een uitgesteld dramatisch proces als intentioneel object hebben). De theatermetaforen die met betrekking tot de installatiekunst zo vaak worden gebezigd, kunnen echter ook misleidend zijn omdat ze ons nopen ons op de overeenkomsten tussen installatiekunst en theater te concentreren en de verschillen buiten beschouwing te laten.

Een belangrijk verschil is dat het theater dramatische processen presenteert, de installatiekunst deze echter slechts ensceneert. De realisering van deze processen blijft in de installatiekunst voorbehouden aan de bezoeker. Te zeggen dat de bezoeker hiermee in de rol van performer wordt geplaatst, is echter slechts ten dele correct. In tegenstelling tot een acteur vervult de installatiebezoeker steeds een dubbele rol: zij voert de installatie in haar beleving uit maar tegelijkertijd is zij ook degene die haar eigen uitvoering observeert. Sterker nog: de installatiebezoeker is de *enige* die haar eigen uitvoering van de installatie observeert. De kenmerkende splitsing tussen toneel en toeschouwerruimte, de zogenoemde ‘vierde wand’, bestaat in de installatiekunst niet. Preciezer moeten we zeggen: in de installatiekunst wordt deze splitsing slechts merkbaar in de beleving van de installatiebezoeker, die in haar ervaring van de installatie (althans op sommige momenten) een zekere afstand tot haar eigen gewaarwordingen neemt. De installatiebezoeker ziet als het ware haar eigen beleving aan het werk, ze observeert momenten van de innerlijke en lijfelijke processen waarin zij betrekkingen met de wereld om haar heen aangaat. Het type toeschouwer dat door de installatiekunst is ‘uitgevonden’, is zoiets als een *performing observer*.<sup>132</sup> De mogelijkheidsvoorwaarde van deze dubbelzinnige rol is wat Helmuth Plessner de excentrische positionering van de mens heeft genoemd: de mens verkeert in de positie dat hij zijn betrekkingen met de hem omringende wereld niet alleen voltrekt maar dat deze betrekkingen hem ook nog in de ervaring gegeven zijn.

Van belang is echter dat dit uitvoerend observeren geen afstandelijk beschouwen is, geen grip krijgen op de eigen beleving van buitenaf. Wat ik observeer zijn in eerste instantie slechts momenten, flitsen van de processen waarin mijn innerlijke en lijfelijke betrekkingen tot de wereld om mij heen tot

---

<sup>132</sup> Ik heb het bewust over een *performing observer* en niet over de *participating observer* die we uit de methodiek van de antropologie kennen. De antropoloog participeert observerend in een cultureel proces dat al aan de gang was, buiten zijn toedoen om, al is het in de praktijk meestal zo dat dit culturele proces door de observerende participatie van de antropoloog transformaties ondergaat. In de installatiekunst ligt dit mijns inziens anders: de installatiebezoeker participeert niet in een ten opzichte van haar uitwendig proces dat zich buiten haar toedoen om voltrekt. Het proces waarin de installatiebezoeker verstrikt raakt, komt pas op gang zodra zijzelf in actie komt.

stand komen. Pas in de reflectie op deze flitsachtige observaties kan er sprake zijn van een verstaan ervan in het licht van de levenssamenhang die de bewuste observaties voor mij ontsluiten. De voornaamste plaats van deze reflectie is de taal. Het toeschouwerschap dat de installatiekunst kenmerkt, laat de wijze waarop wij over kunst spreken dan ook niet ongemoeid. Wie probeert om installaties vanuit een extern en neutraal oogpunt te beschrijven en te beoordelen, zonder de eigen beleving in het spel te brengen – en dat houdt ook in: op het spel te zetten – slaat de plank onvermijdelijk mis. Zoals kunsthistoricus Gavin Butt schreef, is het toeschouwerschap dat de installatiekunst kenmerkt “a long overdue, and productive, opening out of critical subjectivity to its embodied – and performative – condition of production” (Butt 2005, 9f).

### **13.3 De scene van mijn verlangen**

Is het met dit alles zinvol om de wijze waarop we installaties tegemoet treden en ons tot hen verhouden aan te duiden als een performance? Tot op zekere hoogte beschouw ik het dictum van de installatiebezoeker als performer als een verlegenheidsoplossing. Het geeft aan dat er iets aan de hand is met dit toeschouwerschap en dat het afwijkt van wat we op het gebied van de beeldende kunst gewend zijn. Wat er dan precies aan de hand is met dit toeschouwerschap wordt echter niet onmiddellijk verduidelijkt door er het etiket ‘performance’ op te plakken. We hebben gezien dat ‘performance’ een lastig en rekbaar begrip is, dat zich niet in algemene zin laat definiëren. Het is eerder een zoekterm, die ons attendeert op mogelijke overeenkomsten tussen zo uiteenlopende zaken als taalhandelingen, sociaal gedrag en bepaalde artistieke genres. Met betrekking tot het gezochte toeschouwerschap springen de volgende overeenkomsten in het oog.

Zodra de begrippen performance en performativiteit worden gemobiliseerd, is er sprake van een proces dat een actief moment kent. Een performance is nooit een louter passief ondergaan of registreren. Het streven om de beschouwer in een actieve betrekking te verwickelen, is zeker niet voorbehouden aan de installatiekunst alleen. Volgens sommigen is dit een streven dat de moderne kunst als zodanig kenmerkt. Zo oppert Hans-Georg Gadamer dat men in elk modern kunstexperiment het motief zou kunnen ontwaren om de afstandelijke beschouwer in een betrokken medespeler te transformeren (Gadamer 1977, 32). De term performance impliceert dan ook niet alleen een actief betrokken zijn maar tevens dat deze activiteit een bepaald effect sorteert: ten gevolge van een performance gebeurt er iets, er verandert iets of er verschijnt iets dat er voorheen niet was. De performance heeft een werkelijkheidstichtende kracht. Dit geldt ook voor de performance van de installatiezoeker en dan wel in dubbele zin: ten eerste zorgt deze performance ervoor dat er iets verschijnt wat op een andere manier niet waarneembaar is, namelijk het uitgestelde dramatische proces dat het intentionele object vormt van de installatie-ervaring. Ten tweede kan de bezoeker haar performance van de installatie op een zodanig intense wijze beleven dat er sprake is van een belevings

in de eigenlijke zin van het woord: geen vluchtige indruk maar datgene wat Pine en Gilmore een “life transforming experience” noemen.<sup>133</sup>

Zoals het taal filosofische debat over performativiteit leert, laat dit werkelijkheidstichtend vermogen van performatieve taalhandelingen zich niet herleiden tot de intentie van de spreker. Of een performer datgene wat er door haar handeling gebeurt, intendeert, is niet van doorslaggevend belang voor het intreden van deze gebeurtenis. De deconstructivistische kritiek op Austins performativiteitstheorie heeft duidelijk gemaakt dat zelfs onvolmaakte performances kunnen slagen of ‘afgaan’, zoals Austin het uitdrukt. Evengoed kan de performance van een uiterst bekwame en gemotiveerde performer krachteloos blijven. Waaraan ontleent een performance dan haar werkelijkheidstichtende of –transformerende kracht? We hebben gezien dat dit een kwestie is waarover conventionalisten en deconstructivisten van mening verschillen. Volgens de eersten ontlene performatieve uitingen hun kracht aan het correct citeren of herhalen van een conventie. Deconstructivisten echter situeren de werkelijkheidstichtende kracht juist in de dynamiek van de iteratie, van de niet identieke herhaling. We zagen dit onder andere in Judith Butlers gendertheorie: sociale rollen en de belichamingsprocessen die ermee gepaard gaan, berusten volgens haar op patronen die heropgevoerd worden. Een dergelijke heropvoering is echter geen exacte herhaling. Sociale performances ontplooiën hun productieve kracht juist door af te wijken van de standaard waar ze zich op beroepen. Met het oog op sportieve performances stelt Henry Sayre zelfs dat de standaard die de leidraad en tevens de beoordelingsmaatstaf van een performance is, noodzakelijkerwijs hypothetisch moet blijven: het eigenlijke doel van de performance is namelijk niet het bereiken maar het vooruitschuiven van deze standaard (Sayre 1995, 91).

Performance is dus een begrip dat een transformatie impliceert. In dit opzicht vertoont het performancebegrip een overeenkomst met het hermeneutische begrip van de interpretatie. Zo heeft Hans-Georg Gadamer de activiteit van het interpreteren vergeleken met de uitvoering van een muziekstuk (Gadamer 1982, 67f). In beide gevallen gaat het om een activiteit die plaatsvindt in het spanningsveld tussen vrijheid en gebondenheid. Het zo exact mogelijk herhalen van een eerdere, gecanoniseerde uitvoering gaat evengoed voorbij aan de eigenlijke opgave van de uitvoerder als het produceren van willekeurige effecten. Als geslaagd kan een uitvoering volgens Gadamer alleen gelden als ze binnen de actuele situatie recht doet aan wat hij de identiteit van het uitgevoerde werk noemt. Het gaat er dus om te luisteren naar wat het werk ons hier en nu te vertellen heeft en deze betekenis in de uitvoering uit te laten komen.<sup>134</sup> Juist in en door de elkaar opvolgende en onderling afwijkende uitvoeringen wordt de identiteit van het werk overgeleverd, dat wil zeggen geactualiseerd en daarmee

---

<sup>133</sup> Binnen de antropologie komt dit transformerende vermogen van performatieve processen terug in de theorievorming over rituelen, en dan in het bijzonder de zogenoemde *rites de passage* (zie Köpping/Rao 2000).

<sup>134</sup> Ondanks dat de notie van performativiteit mijns inziens niet alleen in de deconstructie maar ook in de hermeneutiek een belangrijke rol speelt (al wordt deze term door Gadamer naar mijn weten niet gebruikt) staat het concept van de *Werkidentität*, evenals de notie van een met deze identiteit samenhangende, overleverbare betekenis, haaks op de derrideaanse noties van het vrije spel van de betekenaren en de uitstrooiing van betekenis.

bewaard. De hermeneutische interpretatie slaat daarbij tevens een brug naar het verleden omdat ze ons de wijze waarop onze betrekking tot het werk in een bepaalde traditie staat, doet ervaren.

Hoe zit dit echter met kunstwerken die, zoals de meeste installaties, vluchtig en vergankelijk zijn? Bij dergelijke kunstwerken is de mogelijkheid van een lange en rijke ‘werkingsgeschiedenis’ immers bij voorbaat uitgesloten. Door hun korte levensduur ligt het zwaartepunt van onze betrekking tot dergelijke werken sterker in het hier en nu. We ervaren onze betrekking tot een dergelijk kunstwerk dan ook niet zozeer als het “Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen”, het innemen van een plaats in het grotere gebeuren van de overlevering (Gadamer 1990, 295). In de ervaring van een installatie lijkt het vooral te gaan om het hier en nu, om de onmiddellijkheid van mijn betrekking tot wat mij direct omgeeft. In de ervaring van een installatie word ik in sterke mate teruggeworpen op mijn eigen presentie, mijn steeds ook lijfelijke gewaarwording van het heden, zowel in temporele zin als ook in de ruimtelijke zin van mijn standplaats te midden van een specifieke omgeving. Veel sterker – of misschien zelfs: in tegenstelling tot – het begrip interpretatie heeft ‘performance’ connotaties van onmiddellijkheid en lijfelijkheid, die allebei een centrale rol spelen in de theorievorming om performancekunst.

Ondanks deze nadruk op presentie gaat het er in de installatiekunst volgens mij uiteindelijk juist om datgene wat niet present wordt. We zagen dat in de theorievorming over performancekunst veel nadruk wordt gelegd op de lijfelijke copresentie van kunstenaar/performer en publiek. In tegenstelling tot wat performancetheoretici zoals Kristine Stiles beweren, heeft de performancekunst mijns inziens echter niet tot de beoogde fundamentele herziening van de ‘theatrale relatie’ tussen performer en toeschouwer geleid. De combinatie van presentisme en intentionalisme, die in de reflectie op de performancekunst de boventoon voert, bevestigt de traditionele opvatting van het kunstenaarschap als auteurschap en van de receptie als het (al dan niet intuïtieve, onmiddellijke) begrijpen van de artistieke intentie. Een radicaal andere kijk op de interactie tussen performer, performance en toeschouwer vinden we bij Peggy Phelan. Volgens haar moeten we performances niet opvatten als het zich voordoen van een betekenisvol gebeuren waar we op een directe wijze in participeren maar eerder als verwijzingen naar de afwezigheid van een dergelijk gebeuren. Ook als ik een performance *live* bijwoon, is mijn relatie tot het gebeuren dat de performance thematiseert niet direct en onmiddellijk. Het gaat, met andere woorden, niet alleen om wat er voor mijn ogen gebeurt maar vooral ook om wat er in dit gebeuren onzichtbaar, onnoembaar, afwezig blijft omdat het zich onttrekt aan ieder symbolisch systeem.

De enige manier waarop ik me hoegenaamd tot dit onzichtbare en onnoembare afwezige kan verhouden, is door me te bezinnen op mijn door de performance aangewakkerd verlangen naar datgene wat weigert present te worden. Mijn ervaring van de performance is volgens Phelan vooral een projectie van de scène waarin mijn verlangen zich afspeelt. Deze conceptualisering van de performance-ervaring is mogelijksterwijs nog beter van toepassing op de ervaring van een installatie: omdat er in het geval van een installatie geen sprake is van een gebeuren dat zich weliswaar voor mijn

ogen afspeelt maar dat op de keper beschouwd niet het eigenlijke object van mijn ervaring vormt, loop ik hier een minder groot risico om het zichtbare voor het onzichtbare aan te zien. Omdat er eigenlijk helemaal niets gebeurt, is het enerzijds van meet af aan duidelijk dat de mogelijke gebeurtenissen waar ik onwillekeurig rekening mee houd afkomstig zijn van mijzelf. Anderzijds merk ik wel degelijk dat ik niet zomaar in het wilde weg erop los fantaseer maar dat het de installatie is die op een specifieke wijze een beroep op mij doet: de installatie encenseert mijn verlagen.

#### 13.4 Ruimte voor beleving

Als we ermee instemmen dat installaties het verlangen van de bezoeker encenseeren, dan kunnen we ons amper onttrekken aan de vraag naar het ‘wat’ van dit verlangen. Dat dit een problematische vraag is, blijkt uit alles wat er over het verlangen is geschreven, bijvoorbeeld op het gebied van de psychologie, de filosofie of de godsdienstwetenschappen. Hoe verschillend de gezichtspunten van waaruit het verlangen wordt belicht ook mogen zijn, telkens weer vinden we de constatering dat het verlangen, in tegenstelling tot de behoefte, onstilbaar is omdat het zich richt op wat we onmogelijk kunnen bereiken en wat we bijgevolg ook niet kunnen kennen. Zo karakteriseert Emmanuel Levinas onze relatie met de Oneindigheid als een verlangen en dit verlangen als een denken “dat meer denkt dan het denkt, of meer dan wat het denkt” (Levinas/Poirié/Nemo 2006, 184). In het verlangen kondigt een notie van dit onbereikbare zich aan, zonder echter ooit volledig aan ons toe te behoren.<sup>135</sup> Het verlangen blijft noodzakelijkerwijs een toenadering – maar tot wat?

In dit boek heb ik de installatiekunst gekarakteriseerd als een vorm van belevingskunst, als een kunstvorm die de veronderstelde algemene belevingsoriëntatie op de een of andere wijze weerspiegelt. Volgens Martin Seel en andere cultuurfilosofen houdt deze belevingsoriëntatie verband met het verlangen naar de ervaring van de onmiddellijkheid van ons leven. Dit strookt met mijn constatering dat er ook in de ervaring van een installatie sprake is van een geïntensiveerde en opgerekte ervaring van het hier en nu. Dit zou kunnen betekenen dat de installatiekunst een modieuze kunstvorm is die simpelweg aansluit bij een maatschappelijke trend zonder deze te problematiseren of van kritische kanttekeningen te voorzien. Mijns inziens doet de installatiekunst echter nog iets anders: ze brengt de bezoeker in aanraking met de fysieke en psychische betrekkingen waarin zij staat. Hoe gaat dit in zijn werk?

Allereerst is hier van belang dat installaties het atmosferische gewaarworden bevorderen. Het gewaarworden van mijn omgeving in termen van atmosferen houdt een bezinning in op mijn verbondenheid met de mij omringende wereld. Beide, de verbondenheid en de bezinning daarop, zijn

---

<sup>135</sup> Dit alles neemt niet weg dat als we verlangen we wel degelijk het gevoel hebben naar iets in het bijzonder te verlangen: een specifiek persoon, een kind, een betere baan, een groter huis, een beter leven, etc. Zolang we dit niet hebben bereikt, blijft de illusie bestaan dat de kwellung slechts een zaak is van nog niet hebben. Pas met het bereiken van het verlangde komt de onstilbaarheid van het verlangen aan het licht.



pre-reflexief. Het betreft een zich laten aanraken, een opmerken en gevoelsmatig beoordelen van een betrekking die zo globaal en complex is dat woorden tekort schieten. Vervolgens wordt deze gewaarwording het uitgangspunt voor mijn verdere performance van de installatie. In tegenstelling tot Gernot Böhme, die de esthetische ervaring vergaand lijkt te willen vereenzelvigen met de atmosferische gewaarwording, zie ik de laatste dus slechts als de ouverture van de eerste. De eerste ‘akte’ van deze performance zou men kunnen omschrijven als het je openstellen voor de intentionele activiteit die door de atmosferische gewaarwording op gang wordt gebracht. Aangeraakt door de atmosfeer van de installatie geef ik me over aan de herinneringen, associaties, voorstellingen etc. die door deze aanraking worden opgeroepen, inclusief hun emotionele kleuring. Dit alles wordt vervolgens het materiaal waar ik bij mijn performance van de installatie uit put. Het spreekt dan ook vanzelf dat deze performance mijn persoonlijke stempel draagt. Dat ze desondanks niet louter subjectief is, komt allereerst door de al door Nietzsche aangekaarte ‘onzuiverheid’ van mijn belevingen (zie paragraaf 4.3): ook onze meest persoonlijke herinneringen, associaties, voorstellingen etc. zijn in belangrijke mate gevormd door maatschappelijke conventies. Het persoonlijke is minder persoonlijk dan het lijkt. Daarnaast is het zo dat de speelruimte waarin mijn performance plaatsvindt, ingeperkt wordt door de atmosfeer van de installatie. Associaties, voorstellingen etc. die niets met het karakter van deze atmosfeer te maken hebben, gaan het spel te buiten. Als ik me door zulke voorstellingen laat leiden, verwordt mijn performance van de installatie tot egotripperij. De volgende ‘akten’ van mijn performance van de installatie laten zich beschrijven aan de hand van Ruth Sondereggers model van de esthetische ervaring als een heen en weer gaan tussen tegenstrijdige bewegingen: de ene gericht op het stichten van samenhang, de andere op het vaststellen van wat er in formele en materiële zin gegeven is. Omdat dit spel geen ander doel heeft dan op gang te komen en aan de gang te blijven, gaat het in principe oneindig door. Het leidt niet tot een stabiel product maar tot een aaneenschakeling van tijdelijke producten, die, amper ontstaan, al weer ontbonden worden.

Wat is de zin van dit spelen? Ik ben het eens met auteurs als Ruth Sonderegger en Renée van de Vall dat de esthetische ervaring niet primair een educatieve of therapeutische functie heeft. Ik wil niet ontkennen dat we door de ervaring van kunst iets kunnen leren, al dan niet over onszelf. Alleen beschouw ik dergelijke leerervaringen of inzichten niet als datgene waar het in de esthetische ervaring – en ook in de ervaring van installaties – primair om gaat. De zin van het esthetische spel zit naar mijn idee ook niet besloten in meer fundamentele, fenomenologische of andere filosofische inzichten (bijvoorbeeld over de aard van onze lichamelijke of de grenzen van kennis), al kan de ervaring van kunst ook hiertoe aanleiding geven. Het concept kunst kan alleen zinvol zijn en blijven als we aannemen dat het hier om een gebied met een zekere autonomie gaat. Dat deze autonomie voortdurend onder druk staat, laat echter ook zien dat ze niet absoluut is: de wisselwerkingen van de kunst met andere gebieden van ons leven zijn zo evident en zo talrijk dat haar autonomie slechts met grote inspanning is te handhaven. Daar staat tegenover dat de mogelijkheid tot handhaving van de autonomie van kunst wellicht juist besloten ligt in de noodzaak tot een permanente herfundering.

De vraag wat kunst is en in welk opzicht zij autonoom is ten opzichte van andere gebieden (zoals politiek, religie, wetenschap, filosofie, commercie etc.) moet telkens weer opnieuw worden gesteld en beantwoord. Het antwoord zal in sterke mate negatief bepaald zijn: kunst vermag iets wat alle andere disciplines juist niet kunnen. Wat dat is, laat zich, zo überhaupt, alleen vergelijkenderwijs en met betrekking tot een bepaalde historische situatie vaststellen. In het eerste deel van dit boek heb ik de vraag naar het specifieke toeschouwerschap dat de installatie kenmerkt dan ook gesteld binnen een bepaald kader, namelijk dat van de belevenisoriëntatie. Dit leidde tot de vraag of dit toeschouwerschap meer of iets anders is dan een loutere weerspiegeling van deze belevenisoriëntatie. Als iemand die de kunst een belangrijke plaats heeft ingeruimd in haar professionele en persoonlijke leven, moet ik deze vraag wel met ‘ja’ beantwoorden of anders mijn levenskeuzes herzien. Juist in deze constatering ligt naar mijn idee het antwoord besloten op de vraag naar de andersheid of de meerwaarde van het spel met de beleving dat de installatiekunst mogelijk maakt. Ik heb het idee dat mijn beleving de inzet is van dit spel. Door een installatie uit te voeren, kom ik in aanraking met bepaalde betrekkingen waarin ik sta. Ik ervaar de kwaliteit van deze betrekkingen. Ik ervaar ook dat ik deze betrekkingen, hoewel ik ze niet overzie, desondanks actief tot stand heb gebracht: ze zijn de uitkomst van mijn levenskeuzes. In zekere zin weerspiegelt mijn performance van de installatie (aspecten van) mijn *performance of life*. Hierin bestaat de door menige kunstbeschouwer geconstateerde *life-likeness* van de installatiekunst.

De zin van het esthetische spel met de beleving zou daarin besloten kunnen liggen dat dit spel mij in aanraking brengt met wat Dilthey de ‘kern van interesses’ noemt, waaromheen mijn leven zich verzamelt, van waaruit en waarin het zijn vervulling vindt. Dit is alleen mogelijk omdat – of als – de installatie een artistieke encensering is en geen commerciële, politieke etc. encensering. Hoewel ook artistieke encenseringen manipulatief kunnen zijn, dienen hun manipulatieve strategieën uiteindelijk geen ander doel dan het creëren van een ervaringsruimte die niet verregaand is bepaald door uitwendige (bijvoorbeeld politieke of commerciële) belangen. Ondanks dat een installatie naar zulke belangen kan verwijzen, bevat de speelruimte die zij aan mijn beleving biedt plaatsen die onbepaald zijn en door mij moeten worden ingevuld. Dit doe ik onwillekeurig door terug te grijpen op wie en wat ik al ben en ook door mijn verlangens te projecteren – verlangens die in de richting wijzen van wat ik wil, kan of moet worden. In die zin staat de installatie mij toe om meer te denken dan ik denk of dan wat ik denk, zoals Levinas het verlangen definieert (Levinas/Poirié/Nemo 2006, 184). Dit meer denken is echter geen louter intellectuele activiteit: het is een verstrengeling van denken, voelen en willen. Misschien klinkt dit allemaal nogal zwaar maar dat is het niet. Het is slechts een spel.



## Bibliografie

- Abramović, M., T. Stooss (red.), V. Abramović et al. (1998), *Marina Abramović. Artist Body. Performances 1969-1997*, Milano [etc.]: Charta.
- Abramović, M., E. Fischer-Lichte, N. Spector et al. (2007), *Marina Abramovic. 7 Easy Pieces*, Milano [etc.]: Charta.
- Adorno, T.W. (1970), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno, T.W. en M. Horkheimer (2007), *Dialectiek van de verlichting. Filosofische fragmenten*, vert. M. van Nieuwstadt, Amsterdam: Boom.
- Allen, G. (2000), *Intertextuality*, New York en London: Routledge.
- Alphen, E. van (2004), 'Exhibition as Narrative Work of Art', in: Y. Hendeles, C. Dercon en T. Weski (red.) *Partners*, tent. cat. München, Haus der Kunst, 7/11/2003 – 15/02/2004, Köln: W. König, 166-185.
- Anoniem (2008), 'Avignon verdeeld over Van Hove', in: *NRC Handelsblad*, 15 juli, 6.
- Anoniem (z.j.), 'De benen van de rede ontveld', in: [www.angelos.be/NL/works/15](http://www.angelos.be/NL/works/15), n.g.
- Archer, M. (1994), 'Towards Installation', in: N. de Oliveira, N. Oxley en M. Petry (red.), *Installation Art*, London: Thames & Hudson, 11-31.
- Aristoteles (1962), 'Was Klugheit, Verstand und Weisheit betrifft', *Problemata Physica*, 30, vert. H. Flashar, in: *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung*, vol. 19, red. E. Grumbach, Hamburg [etc.]: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [etc.], 250-61.
- Austin, J.L. (1976), *How to Do Things with Words*, Oxford [etc.]: Oxford University Press.
- Bachelard, G. (1994), *The Poetics of Space*, vert. M. Jolas, Boston MA: Beacon Press.
- Bal, M. (1997), *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto [etc.]: University of Toronto Press.
- Bal, M. (1998), 'Seeing Signs. The Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art', in: M.A. Cheetham, M.A. Holly en K. Moxey (red.), *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 74-93.
- Bal, M. (2002), *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto [etc.]: University of Toronto Press.
- Barthes, R. (1977), 'The Death of the Author', in: *Image Music Text*, vert. S. Heath, London: Fontana, 142-148.
- Barthes, R. (1981), *Camera Lucida. Reflections on photography*, vert. R. Howard, New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1990), *S-Z*, vert. R. Miller, Oxford [etc.]: Blackwell.
- Battcock, G. (red.) (1968), *Minimal art. A critical anthology*, New York: E.P. Dutton.
- Becker, C. (1995), 'Die Biennale in Venedig und die deutschen Beiträge von 1895 bis 1942', in: C. Becker en A. Lagler (red.), *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895-1995*, Ostfildern [etc.]: Hatje Cantz [etc.], 13-34.
- Belting, H. (2001), *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink.
- Belting, H. (red.) (2007), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Paderborn: Fink.
- Benjamin, A. et al. (1993), *Installation Art*, themanummer van *Art and Design*, profile nr. 30 [8 (5/6)].
- Benjamin, W. (1980), *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften*, red. R. Tiedemann en H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 203-430.
- Berg, S. (red.), D. Fogle, M. Manders et al. (2008), *The Absence of Mark Manders*, Ostfildern: Hatje Cantz.

- Beveridge, P. (2000), 'Color Perception and the art of James Turrell', in: *Leonardo*, 33 (4), 305-313.
- Bishop, C. (2005), *Installation art. A critical history*, London: Tate Publishing.
- Bishop, C. (red.) (2006), *Participation*, London: Whitechapel, Cambridge MA [etc.]: MIT Press.
- Bishop, C. (2007), 'The Social Turn. Collaboration and its Discontents', in: M. Schavemaker en M. Rakier (red.), *Right About Now. Art & Theory since the 1990s*, Amsterdam: Valiz, 59-68.
- Bleeker, M. (2008), *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Boersma, L. (red.) en J.-F. Chevier (1990), *De afstand/Distance. Jean-Marc Bustamante, Paul Armand Gette, Andreas Gursky, Raoul Hausmann, Craigie Horsfield, Jean-Luc Moulène, Thomas Struth, Christopher Williams*, Rotterdam: Witte de With, 010.
- Böhme, G. (2000), 'Acoustic Atmospheres. A contribution to the Study of Ecological Aesthetics, in: *Soundscape*, 1 (1), 14-18.
- Böhme, G. (2001), *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Fink.
- Bourriaud, N. (2002), *Relational Aesthetics*, vert. S. Pleasance, F. Woods en M. Copeland, Paris: Presses du réel.
- Bourriaud, N. (2007), 'Relational Aesthetics. Art of the 1990s', in: M. Schavemaker en M. Rakier (red.), *Right About Now. Art & Theory since the 1990s*, Amsterdam: Valiz, 45-57.
- Brehm, M., A. Heil en R. Ohrt (2008), *Paul Thek. Tales the Tortoise Taught Us*, Köln [etc.]: W. König [etc.].
- Brehm, M. (2008), "'Dear Baby – Dear Sister – Dear Susan". Excerpts from Paul Thek's Letters to Susan Sontag', in: H. Falckenberg en P. Weibel (red.), *Paul Thek. Artist's Artist*, Cambridge MA [etc.]: MIT Press [et al.], 296-311.
- Brennan, T. en M. Jay (red.) (1996), *Vision in Context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, New York, London: Routledge.
- Brett, G. (z.j. [2001]), 'To be Penalva's public', in: G. Brett, M. Gisbourne, Y. Hasegawa et al., *João Penalva*, z.p. [Lisboa]: Ministério da Cultura, Instituto de arte contemporânea, 215-33.
- Brinkmeier, B. (1996), 'Erlebnis', in: P. Prechtel en F.-P. Burkard (red.), *Metzler Philosophie Lexikon*, Stuttgart [etc.]: Metzler, 143-44.
- Brock, B. (2008), 'The work in progress aims at regress. Coffin, shelter, series of designers chairs, pilot fish, and other things of beauty as references to art works by Paul Thek that never existed', in: H. Falckenberg en P. Weibel (red.) (2008), *Paul Thek. Artist's Artist*, Cambridge MA [etc.]: MIT Press [etc.], 56-69.
- Buren, D. (1973), 'The Function of the Museum', in: *Artforum*, 21 (1), 68.
- Buren, D. (1987), 'The Function of the Studio', in: A. Michelson, R.E. Krauss, D. Crimp et al. (red.), *October. The First Decade, 1976-1986*, Cambridge MA [etc.]: MIT Press, 201-20.
- Burnham, J. (1968), 'Systems Esthetics', in: *Artforum*, 7 (1), 30-35.
- Butler, J. (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York [etc.]: Routledge.
- Butler, J. (1993), *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York [etc.]: Routledge.
- Butler, J. (1997), *Exitable Speech. A Politics of the Performative*, New York [etc.]: Routledge.
- Butt, G. (red.) (2005), *After criticism. New responses to art and performance*, Oxford [etc.]: Blackwell.
- Campen, C. van (2005), *Tussen zinnen. Synesthesie of hoe de zintuigen samenwerken*, Utrecht: Zien.
- Campen, C. van (2007), *The hidden sense. Synesthesia in art and science*, Cambridge MA: MIT Press.
- Carlson, M. (1996), *Performance. A critical introduction*, New York [etc.]: Routledge.
- Cavell, S. (2002), *Must we mean what we say? A book of essays*, Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.
- Celant, G. (1975), 'Art spaces', in: *Studio International*, 190 (977), 114-23.

- Celant, G. (1977), *Ambiente/Arte: dal futurismo alla body art*, Venezia: Edizioni La Biennale di Venezia.
- Certeau, M. de (1984), *The Practice of Everyday Life*, vert. S.F. Rendall, Berkeley CA [etc.]: University of California Press.
- Clark, T.J. (2006), *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, New Haven CT [etc.]: Yale University Press.
- Coakley, S. (red.) (1997), *Religion and the Body*, Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.
- Coolen, M. (1999), 'Het dubbele karakter van de lichamelijkheid van de mens', in: *Filosofie*, 9 (5), 4-13.
- Coolen, M. (2008), 'Being and place. Experiencing positionality', in: B. Accarino en M. Schloszberger (red.), *Expressivität und Stil. Helmuth Plessners Sinnes- und Ausdrucksphilosophie*, Berlin: Akademie Verlag, 151-65.
- Cramer, K. (1972), 'Erleben, Erlebnis', in: J. Ritter (red.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 2, Darmstadt [etc.]: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [etc.], 702-11.
- Csapo, E. en M.C. Miller (red.) (2007), *The origins of theater in ancient Greece and beyond. From ritual to drama*, Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.
- Culler, J. (1983), *On deconstruction. Theory and criticism after structuralism*, London [etc.]: Routledge & Kegan Paul.
- Culler, J. (2000), 'Philosophy and literature. The fortunes of the performative', in: *Poetics Today*, 21 (3), 503-19.
- Davies, H.M. (1997), *Blurring the boundaries. Installation art 1969-1996*, San Diego: Museum of Contemporary Art.
- Debord, G. (1995), *The Society of Spectacle*, vert. D. Nicholson-Smith, New York: Zone Books.
- Decorte, J. (2000), *De uitgelezen Plato*, Amsterdam [etc.]: Boom [etc.].
- Decorte, J. (2001), *Raak me niet aan. Over middeleeuwen en postmiddeleeuwen transcendentiedenken*, Kapellen [etc.]: Pelckmans [etc.].
- Deleuze, G. (1993), *The Fold. Leibniz and the baroque*, vert. T. Conley, London: Athlone.
- Derrida, J. (1982), 'Signature Event Context', in: *Margins of philosophy*, vert. A. Bass, Chicago IL [etc.]: University of Chicago Press, 307-330.
- Derrida, J. (1992), *Acts of Literature*, red. D. Attridge, New York [etc.]: Routledge.
- Diderot, D. (1963), *Salons*, vol. 3, red. J. Sezec en J. Adhémar, Oxford: Clarendon Press.
- Drathen, D. von, B. Groys, R. Horn et al. (1999), *Konzert für Buchenwald*, Zürich [etc.]: Scalo.
- Dreher, T. (2001), *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*, München: Fink.
- Dünne, J. en S. Günzel (red.) (2006), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fabre, J. en J. Hoet (1995), 'Jezelf verplichten om traag te zijn', in: H. de Greef en J. Hoet (red.), *Gesprekken met Jan Fabre*, Amsterdam [etc.]: De Bezige Bij [etc.], 25-79.
- Fabre, J., O. Taymans, L. De Coninck et al. (2001), *Je suis sang; Etant donnés*, Paris: L'Arche.
- Falckenberg, H. (2008), 'Freedom is first of all freedom from identification', in: H. Falckenberg en P. Weibel (red.), *Paul Thek. Artist's Artist*, Cambridge [etc.]: MIT Press [etc.], 16-37.
- Falckenberg, H. en P. Weibel (red.) (2008), *Paul Thek. Artist's Artist*, Cambridge [etc.]: MIT Press [etc.].
- Felman, S. (1983), *The literary speech act. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in two languages*, vert. C. Porter, Ithaca NY: Cornell University Press.
- Fer, B. (2001), 'The somnambulist's story. Installation and the tableau', in: *Oxford Art Journal*, 24 (2), 75-92.
- Fischer-Lichte, E. (2000), 'Vom 'Text' zur 'Performance'. Der 'Performative Turn' in den Kulturwissenschaften, in: *Kunstforum International*, 152 (oktober – december), 61-63.

- Fischer-Lichte, E. (2001), *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen [etc.]: Francke.
- Flood, R. (1995), 'Paul Thek. Real misunderstanding', in: L. Neri en B. van Kooij (red.) (1995), *Paul Thek. The wonderful world that almost was. Snap! Crackle! Pop! Was! Touch Me Not!*, Rotterdam: Witte de With [etc.], 105-12.
- Foucault, M. (1977), 'What is an Author?', in: *Language, counter-memory, practice. Selected essays and interviews*, red. D.F. Bouchard, vert. D.F. Bouchard en S. Simon, Oxford [etc.]: Blackwell, 113-38.
- Foucault, M. (1986), 'Of Other Spaces', in: *Diacritics*, 16 (1), 22-27.
- Franke, M. (1993), "Work in progress – art is liturgy". *Das historisch-prozessuale und betrachterbezogene Ausstellungskonzept von Paul Thek*, Frankfurt a.M.: P. Lang.
- Fraser, A. (2005), 'Isn't this a wonderful place? A tour of a tour of the Guggenheim Bilbao ', in: *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, red. A. Alberro, Cambridge MA [etc.]: MIT Press, 232-260.
- Frétard, D. (2003), 'Jan Fabre, het bloedoffer', in: *Jan Fabre – Troubleyn: Je suis sang (conte de fées médiéval)*, programmaboekje, Antwerpen: Internationaal Kunstcentrum De Singel, n.g.
- Freud, S. (1999a), 'Trauer und Melancholie', in: *Gesammelte Werke*, vol. 10, Frankfurt a.M.: Fischer, 428-446.
- Freud, S. (1999b), 'Das Unbehagen in der Kultur', in: *Gesammelte Werke*, vol. 14, Frankfurt a.M.: Fischer, 419-506.
- Fried, M. (1988), *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago IL [etc.]: University of Chicago Press.
- Fried, M. (1998), *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago IL [etc.]: University of Chicago Press.
- Früchtl, J. en J. Zimmermann (red.) (2001), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gadamer, H.-G. (1977), *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart: Reclam.
- Gadamer, H.-G. (1982), 'Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewusstseins', in: D. Henrich en W. Iser (red.), *Theorien der Kunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 59-69.
- Gadamer, H.-G. (1990), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr (Siebeck).
- Gierstberg, F. en B. Vroege (red.) (2003), *Experience. The media rat race. Photography, art, architecture, fashion, publicity, advertising, entertainment, technology*, Rotterdam: NAi Uitgevers; Nederlands fotomuseum.
- Gisbourne, M. (z.j. [2001]), 'In the absence of Absalom', in: G. Brett, M. Gisbourne, Y. Hasegawa et al., *João Penalva*, z.p. [Lisboa]: Ministério da Cultura, Instituto de arte contemporânea, 145-213.
- Glozer, L. (1981), *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Köln: DuMont.
- Goebel, E. (2003), 'Schwehmut/Melancholie', in: K. Barck et al. (red.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, vol. 5, Stuttgart [etc.]: Metzler, 446-86.
- Goethe, J.W. von (2000), 'Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil', in: *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, vol. 13, red. E. Trunz, D. Kuhn, R. Wankmüller et al., München: DTV, 314-523.
- Goffman, E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Harmondsworth: Penguin.
- Greenberg, C. (1968), 'Recentness of Sculpture', in: G. Battcock (red.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: E.P. Dutton, 180-186.

- Greenberg, C. (1981), 'Intermedia', in: *Arts Magazine*, 56 (2), 92-93.
- Grind, W.N.A en G.J.C. Lokhorst (2001), 'Hersenen en bewustzijn. Van pneuma tot grijze massa', in: F. Wijnen en F. Verstraten (red.), *Het brein te kijk. Verkenning van de cognitieve wetenschappen*, Lisse: Swets & Zeitlinger, 217-146.
- Groenenboom, R. (1996), *Paul Thek*, Informatieblad Boijmans van Beuningen, nr. 12, Rotterdam: Boijmans van Beuningen.
- Groenenboom, R. (2008), "'Things growing are not ripe until their season". Birth, development, and waning of collaborative and process-based environments in the oeuvre of Paul Thek, 1968-1973', in: H. Falckenberg en P. Weibel (red.), *Paul Thek. Artist's Artist*, Cambridge MA [etc.]: MIT Press [etc.], 150-69.
- Groos, K.S. (1990), *Cornelis Solingen. Een zeventiende eeuwse chirurgijn en zijn instrumenten*, Leiden: Museum Boerhaave.
- Hall, J. (1993), *Hall's iconografisch handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, red. I. Veldman en L. Couprie, vert. T. Veenhof, Leiden: Primavera Press.
- Hastedt, H. (2005), *Gefühle. Philosophische Bemerkungen*, Stuttgart: Reclam.
- Heidegger, M. (1960), *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt a.M.: Reclam.
- Heidegger, M. (1993), *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer.
- Herder, J.G. (1778), 'Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume', in: *Herders Sämtliche Schriften*, vol. 8, red. B. Suphan, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1-163.
- Hetzl, A. (2004), 'Das Rätsel des Performativen. Sprache, Kunst und Macht', in: *Philosophische Rundschau*, 51, 132-159.
- Heynen, H., A. Loeckx, L. De Cauter et al. (red.) (2001), *'Dat is architectuur'. Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*, Rotterdam: 010.
- Hirschfeld, C.C.L. (1779-1785), *Theorie der Gartenkunst*, 5 dl., Leipzig: Weidmanns Erben & Reich.
- Husserl, E. (1985), *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917)*, red. R. Bernet, Hamburg: Meiner.
- Husserl, E. (2000), *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, red. M. Heidegger, Tübingen: Niemeyer.
- Iser, W. (1972), *Der implizite Leser. Kommunikationsform des Romans von Bunyan bis Beckett*, München: Fink.
- Iser, W. (1976), *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink.
- James, W. (1997), *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature*, New York: Touchstone.
- Jay, M. (1993), *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley CA [etc.]: University of California Press.
- Jonas, H. (1997), 'Der Adel Des Sehens', in: R. Konersmann (red.), *Kritik des Sehens*, Leipzig: Reclam, 247-71.
- Jones, A. (1997), "'Presence" in absentia. Experiencing performance as documentation', in: *Art Journal*, 56 (4), 11-18.
- Jones, A. (1998), *Body art. Performing the subject*, Minneapolis MN [etc.]: University of Minnesota Press.
- Kabakov, I. (1995), *Über die 'totale' Installation/Ço 'Total'noj' Installjaciî /On the 'total' Installation*, Ostfildern: Hatje Cantz.
- Kaprow, A. (1966), *Assemblage, Environments, and Happenings*, New York: Abrams.
- Kertscher, J. en D. Mersch (red.) (2003), *Performativität und Praxis*, München: Fink.
- Kester, G. (2004), *Conversation pieces. Community and communication in modern art*, Berkeley CA [etc.]: University of California Press.



- Klibansky, R., E. Panofsky en F. Saxl (1964), *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, New York: Basic Books.
- Klüser, B. (1995), 'Tijd en ruimte', in: H. de Greef en J. Hoet (red.), *Gesprekken met Jan Fabre*, Amsterdam [etc.]: De Bezige Bij [etc.], 21-24.
- Konersmann, R. (red.) (1997a), *Kritik des Sehens*, Leipzig: Reclam.
- Konersmann, R. (1997b), 'Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens', in: R. Konersmann (red.), *Kritik des Sehens*, Leipzig: Reclam, 9-47.
- Köpping, K.-P. en U. Rao (2000), *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Hamburg [etc.]: Lit.
- Kügler, J. (red.) (2000), *Die Macht der Nase. Zur religiösen Bedeutung des Duftes. Religionsgeschichte – Bibel – Liturgie*, Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk.
- Kühnel, J. (2000), 'Inszenierung', in: R. Schnell (red.), *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*, Stuttgart [etc.]: Metzler, 228-29.
- Krauss, R.E. (1998), *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge MA [etc.]: MIT Press.
- Kristeva, J. (1989), *Black Sun. Depression and Melancholia*, vert. L.S. Roudiez, New York: Columbia University Press.
- Kwon, M. (2002), *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge MA [etc.]: MIT Press.
- Langer, S.K. (1953), *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Lapa, P. (z.j. [2001]), 'João Penalva. Repetition against the law', in: G. Brett, M. Gisbourne, Y. Hasegawa et al., *João Penalva, z.p.* [Lisboa]: Ministério da Cultura, Instituto de arte contemporânea, 8-143.
- Lefebvre, H. (1991), *The Production of Space*, vert. D. Nicholson-Smith, Oxford [etc.]: Blackwell.
- Lessing, G.E. (1962), *Laokoon, oder, Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, inl. W. Grenzmann, Paderborn: Schöningh.
- Levinas, E., F. Poirié en P. Nemo (2006), *11 gesprekken. Emmanuel Levinas aan het woord*, Kampen [etc.]: Ten Have [etc.].
- Lindner, B. (2000), 'Allegorie', in: M. Opitz en E. Wizisla (red.), *Benjamins Begriffe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 50-94.
- Lippard, L. (1995), 'Escape Attempts', in: A. Goldstein en A. Rorimer (red.), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Angeles CA: Museum of Contemporary Art [etc.], Cambridge MA [etc.]: MIT Press, 17-39.
- Louth, A. (1997), 'The Body in Western Catholic Christianity', in: S. Coakley (red.), *Religion and the Body*, Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 111-30.
- Lütticken, S. (1996), 'Triomf van de installatie: als term en als kunstvorm', in: *De Witte Raaf*, 62, via online archief: [www.dewitteraaf.be](http://www.dewitteraaf.be), n.g.
- Lütticken, S. (2005), *Life, once more. Forms of reenactment in contemporary art*, publicatie bij de gelijknamige tentoonstelling in Witte de With, Center for Contemporary Art Rotterdam, 27/01 – 27/3 2005, Rotterdam: Witte de With.
- Lytard, J.-F. (1977), *Les transformateurs Duchamp*, Paris: Galilée.
- Lytard, J.-F. (1994), *Lessons on the analytic of the sublime*, vert. E. Rottenberg, Stanford CA: Stanford University Press.
- Maag, G. (2001), 'Erfahrung', in: K. Barck et al. (red.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, vol. 2, Stuttgart [etc.]: Metzler, 260-75.
- Man, P. de (1979), 'Semiology and Rhetoric', in: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven CT [etc.]: Yale University Press, 3-19.

- McCarthy, P., E. Meyer-Hermann (red.), R. Ohrt et al. (2004), *Brain box dream box*, tent. cat. Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 19/06 – 24/10 2004, Eindhoven: Van Abbemuseum.
- Mechelen, M. van (2006), *De Appel. Performances, installaties, video, projecten, 1975-1983*, Amsterdam: De Appel.
- Melville, S. (1998), 'Phenomenology and the Limits of Hermeneutics', in: M.A. Cheetham, M.A. Holly en K. Moxey (red.), *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge [etc.]: Cambridge University Press, 143-54.
- Merleau-Ponty, M. (1964), *Signs*, vert. R.C. McCleary, z.p. [Evanston IL]: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1996), *Oog en geest. Een filosofisch essay over de waarneming in de kunst*, vert. R. Vlasblom, Baarn: Ambo.
- Merleau-Ponty, M. (1997), *Fenomenologie van de waarneming*, vert. R. Vlasblom en D. Tiemersman, Amsterdam: Ambo.
- Merleau-Ponty, M. (2003), *De wereld waarnemen*, vert. J. Slatman, Amsterdam: Boom.
- Meurs, R.H. van (2009), *De mythe van Ganymedes. De genese en evolutie van de mythe in de loop van de tijd in teksten en beeldende kunst vanaf de achtste eeuw voor Christus tot de zeventiende eeuw*, ongepubliceerde master thesis, Rijksuniversiteit Groningen.
- Meyer, J. (2000), 'The Functional Site; or, The transformation of Site Specificity', in: E. Suderburg (red.), *Space, site, intervention. Situating installation art*, Minneapolis MN [etc.]: University of Minnesota Press, 23-37.
- Meyer, J. (2001), *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, New Haven CT [etc.]: Yale University Press.
- Mezger, W. (1991), *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studie zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.
- Mitchell, W.J.T (1986), *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago IL [etc.]: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1995), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago IL [etc.]: University of Chicago Press.
- Moser, D.-R. (1986), *Fasnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der 'verkehrten Welt'*, Graz [etc.]: Styria.
- Motte-Haber, H. de la (1999), *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, vol. 12., Laaber: Laaber-Verlag.
- Mulder, A. (2004), *Over mediatheorie. Taal, beeld, geluid, gedrag*, Rotterdam: V2; NAI Uitgevers.
- Neri, L. en B. van Kooij (red.) (1995), *Paul Thek. The wonderful world that almost was. Snap! Crackle! Pop! Was! Touch Me Not!*, Rotterdam: Witte de With [etc.].
- Nietzsche, F. (1987), *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*, vert. K. Vuyk, Amsterdam: International Theatre Bookshop.
- Novak, A. (2009), 'The Site of Installation Art. Hovering between Inner and Outer Places', in: H. Westgeest (red.), *Take Place. Photography and Place from Multiple Perspectives*, Amsterdam: Valiz, 133-163.
- O'Dell, K. (1998), *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art, and the 1970s*, Minneapolis [etc.]: University of Minnesota Press.
- O'Doherty, B. (1999), *Inside the White Cube. The Ideology of the GallerySpace*, Berkeley CA [etc.]: University of California Press.
- Oliveira, N. de, N. Oxley en M. Petry (red.) (1994), *Installation art*, London: Thames and Hudson.
- Oliveira, N. de, N. Oxley en M. Petry (red.) (2003), *Installation art in the new millennium*, London: Thames and Hudson.

- Oostendorp, M. van (2004), *Een wereldtaal. Geschiedenis van het Esperanto*, Amsterdam: Atheneum-Polak en Van Genneep.
- Osborne, P. (2001), 'Installation, performance, or what?', in: *Oxford Art Journal*, 24 (2), 147-54.
- Owens, C. (1998), 'The allegorical impulse. Toward a theory of postmodernism', in: D. Preziosi (red.), *The Art of Art History. A Critical Anthology*. Oxford [etc.]: Oxford University Press, 315-28.
- Panofsky, E. (1991), *Perspective as Symbolic Form*, vert. C.S. Wood, New York: Zone Books.
- Phelan, P. (1993), *Unmarked. The Politics of Performance*, New York [etc.]: Routledge.
- Pine, J.B. en J.H. Gilmore (1999), *The Experience Economy. Work is Theatre and Every Business a Stage*, Boston: Harvard Business School Press.
- Plessner, H. (1965), *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin: De Gruyter.
- Radden, J. (red.) (2000), *The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*, Oxford [etc.]: Oxford University Press.
- Rebentisch, J. (2003a), *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rebentisch, J. (2003b), 'Der Auftritt des minimalistischen Objekts, die Performanz des Betrachters und die ethisch-ästhetischen Folgen', in: J. Kertscher en D. Mersch (red.), *Performativität und Praxis*, München: Fink, 113-140.
- Reiss, J.H. (1999), *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge MA [etc.]: MIT Press.
- Rosenthal, M. (2003), *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*, München [etc.]: Prestel.
- Rykwert, J. (1972), *On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, New York: The Museum of Modern Art.
- Saaze, V. van (2009), *Doing Artworks. A Study into the Presentation and Conservation of Installation Artworks*, PhD thesis, Universiteit Maastricht en Instituut Collectie Nederland.
- Sachs-Hombach, K. (2003), *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln: Von Halem.
- Sachs-Hombach, K. (red.) (2005), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sayre, H.M. (1989), *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, Chicago IL [etc.]: University of Chicago Press.
- Sayre, H.M. (1995), 'Performance', in: F. Lentricchia en T. McLaughlin (red.), *Critical Terms for Literary Studies*, Chicago IL [etc.]: University of Chicago Press, 91-104.
- Schmitz, J. en W. Volz (red.) (2003), *Five Angels. Bill Viola im Gasometer*, tent. cat. Oberhausen, Gasometer, 17/05 – 5/10 2003, Essen: Klartext.
- Scholz, O.R. (2000), 'Bild', in: K. Barck et al. (red.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, vol. 1, Stuttgart [etc.]: Metzler, 618-96.
- Schulze, G. (1992), *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a.M. [etc.]: Campus.
- Schwenger, P. (2006), *The Tears of Things. Melancholy and Physical Objects*, Minneapolis MN [etc.]: University of Minnesota Press.
- Seel, M. (2001), 'Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs', in: J. Früchtl en J. Zimmermann (red.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 48-62.
- Seel, M. (2003), *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Silverman, K. (1996), *The Threshold of the Visible World*, New York [etc.]: Routledge.

- Sokolowski, R. (2000), *Introduction to Phenomenology*, Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.
- Sommer, A. (red.) (2002), *Zwischen Schönheit und Sachlichkeit. Boris Becker, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*, tent. cat. Emden, Kunsthalle Emden, 26/01 – 14/04 2002, Heidelberg: Edition Braus.
- Sonderegger, R. (2000), *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sontag, S. (1967), *Against Interpretation and Other Essays*, London: Eyre & Spottiswoode.
- Stiles, K. (2003), 'Performance', in: Robert S. Nelson en Richard Schiff (red.), *Critical Terms for Art History*, Chicago IL [etc.]: University of Chicago Press, 75-97.
- Stokhof, M. (2000), *Taal en betekenis. Een inleiding in de taalfilosofie*, Amsterdam: Boom.
- Struth, T. en H. Belting (1998), *Thomas Struth. Museum photographs*, München: Schirmer/Mosel.
- Sudenburg, E. (red.) (2000), *Space, site, intervention. Situating installation art*, Minneapolis MN [etc.]: University of Minnesota Press.
- Tadday, U. (red.) (2008), *Klangkunst*, München: Edition Text+Kritik.
- Tent. cat. (1996), *Daniel Buren. Erscheinen, Scheinen, Verschwinden*, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 25/06 – 27/10 1996, Düsseldorf: Richter.
- Tent. cat. (2001a), *João Penalva. R.*, XLIX Biennale di Venezia, Padiglione Portoghese, 10/06 – 30/10 2001, z.p. [Lisboa]: Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea.
- Tent. cat. (2001b), *Sonsbeek 9. Locus Focus*, red. Dieter Roelstraete, Arnhem, diverse lokaties, 03/06 - 23/09 2001, Arnhem: Stichting Sonsbeek.
- Tent. cat. (2009), *Elixir. Het video-organisme van Pipilotti Rist*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 07/03 – 10/05 2009, Rotterdam: Boijmans van Beuningen.
- Ullrich, W. (2000), 'Installation', in: R. Schnell (red.), *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945*, Stuttgart [etc.]: Metzler, 227-28.
- Utrecht, L. (1988), *Van hofballet tot postmoderne dans. De geschiedenis van het academische ballet en de moderne dans*, Zutphen: Walburg Pers.
- Vall, R. van de (1994), *Een subliem gevoel van plaats. Een filosofische interpretatie van het werk van Barnett Newman*, Groningen: Historische Uitgeverij.
- Vall, R. van de (2008), *At the Edges of Vision. A Phenomenological Aesthetics of Contemporary Spectatorship*, Aldershot [etc.]: Ashgate.
- Vanhoutte, K. en P. De Graeve (2008), *Kunst van het falen. Esthetisch denken in de greep van de machine*, Tiel: Lannoo.
- Varnedoe, K. (1987), *Gustave Caillebotte*, New Haven CT [etc.]: Yale University Press.
- Veire, F. Vande (2002), *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*, Amsterdam: Sun.
- Visser, G. (1998), *De druk van de beleving. Filosofie en kunst in een domein van overgang en ondergang*, Nijmegen: Sun.
- Vroon, P., A. van Amerongen en H. de Vries (1994), *Verborgten verleider. Psychologie van de reuk*, Baarn: Ambo.
- Wagner, C. (1976-77), *Die Tagebücher*, 2 dl., red. M. Gregor-Dellin en D. Mack, München: Piper [etc.].
- Weibel, P. (2002), *Konzert, Klangkunst, Computer. Wandel der musikalischen Wirklichkeit*, Mainz [etc.]: Schott.
- Weibel, P. (2008), 'Art (Re)Forms and (Re)Forms of Life', in: H. Falckenberg en P. Weibel (red.), *Paul Thek. Artist's Artist*, Cambridge MA [etc.]: MIT Press [etc.], 38-55.
- Wiesing, L. (2005), *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philposophie des Bildes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Wilson, A. (2008), 'Mare Tenebrarum – Sea of Darkness', in: H. Falckenberg en P. Weibel (red.), *Paul Thek. Artist's Artist*, Cambridge MA [etc.]: MIT Press [et al.], 230-39.
- Wirth, U. (2002), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wittgenstein, L. (1967), *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Yeats, W.B. (1991). *The Poems. Revised*, The Collected Works of W. B. Yeats, vol. 1, red. R.J. Finneran, London [etc.]: Macmillan.
- Zijlmans, K. (1990), *Kunst, geschiedenis, kunstgeschiedenis. Methode en praktijk van een kunsthistorische aanpak op systeemtheoretische basis*, Leiden: Alpha.
- Zijlmans, K. (1993), 'Kunstgeschiedenis als systeemtheorie', in: M. Halbertsma en K. Zijlmans (red.), *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de Kunstgeschiedenis*, Nijmegen: SUN, 311-44.
- Zwijnenberg, R. (2005), 'Alles genießen und fühlen', in: *Sculptuur Studies*, Jaarboek van het Sculptuur Instituut Den Haag, Zwolle: Waanders, 53-58.

## Overzicht en herkomst afbeeldingen

- Plaat 1 t/m 5** João Penalva, *R. Palazzo Vendramin dei Carmini*, Biënnale van Venetië, 2001. Herkomst: Tent. cat. 2001a. Credits: João Penalva/Stephen White (foto's).
- Plaat 6** Thomas Struth, *Art Institute of Chicago II*. Chicago, 1990. Herkomst: Internet, niet meer bestaande site (ook afgebeeld in Struth/Belting 1998, 55, afb. 13). Credits: Thomas Struth.
- Plaat 7 en 8** Jan Fabre, *Sanguis Sum*. Park Sonsbeek, Arnhem, 2001. Houten constructie, bloed, verguld brons. Herkomst: Tent. cat. 2001b, Appendix, 269. Credits: Jan Fabre/Herman van Ommen (foto).
- Plaat 9** James Turrell, *Wedgework III*, 1969. De Pont Museum voor hedendaagse kunst, Utrecht. Herkomst: <http://www.depont.nl/nl/collectie/vaste-collectie/kunstenaar/turrell/>. Credits: James Turrell/ De Pont Museum voor hedendaagse kunst, Tilburg.
- Plaat 10** Paul Thek, *A Station of the Cross (Cherry Chapel)*, 1972. Mixed media installatie. Opstelling Museum Folkwang, Essen, 2005. Herkomst: Falckenberg/Weibel 2008, 417, afb. 22. Foto: fluid. Credits: The Estate of George Paul Thek, Courtesy of Alexander and Bonin, New York/Museum Folkwang, Essen.
- Afb. 1** Een van de illy-lounges in het Arsenale, Biënnale van Venetië, 2003. Foto door Evert Pronk.
- Afb. 2** illy-koffiekopjes, Biënnale van Venetië, 2003. Foto door Evert Pronk.
- Afb. 3** Dan Graham, *Fun House für Münster*. Münster, 1997. Herkomst: [www.medienkunstnetz.de/werke/funhouse](http://www.medienkunstnetz.de/werke/funhouse). Credits: Dan Graham.
- Afb. 4** Germaine Kruip, *Rehearsal*, 2001. Opstelling Stedelijk Museum Bureau, Amsterdam 2001. Herkomst: Martijn Nieuwenhuyzen. Credits: Germaine Kruip/Martijn Nieuwenhuyzen (foto).
- Afb. 5** Rebecca Horn, *Les Délices des Evêques*. Münster, 1997. Herkomst: Drahten/Groys/Horn et al. 1999, 58. Credits: Rebecca Horn.
- Afb. 6** Walter de Maria, *Lightning Field*. Catron County, New Mexico, 1977. Herkomst: <http://s3.amazonaws.com/com.artwelove.asset/f314a672e4495d372e48e3a893eadd43-1.jpg>. Credits: Dia Art Foundation.
- Afb. 7** Jan Fabre, *Je suis sang (conte de fées médiéval)*. Première tijdens Festival d'Avignon, 2001. Herkomst: [www.desingel.be/en/about-history.orb](http://www.desingel.be/en/about-history.orb). Credits: Jan Fabre/De Singel.
- Afb. 8** Jan Fabre, *Je suis sang (conte de fées médiéval)*. Herkomst: Internet, niet meer bestaande site (zie ook programmaboekje *Je suis sang (conté de fées médiéval)*). Credits: Jan Fabre/De Singel.

- Afb. 9** Jan Fabre, *Je suis sang (conte de fées médiéval)*. Herkomst: [www.ontheboards.org/blog/?p=598](http://www.ontheboards.org/blog/?p=598). Credits: Jan Fabre/De Singel/On the boards.
- Afb. 10** Anthony Caro, *Sculpture Seven*, 1961. Beschildderd staal, 178x537x105.5 cm. Herkomst: [www.anthonycaro.org/Gellry-Pic.asp?WorkID=825](http://www.anthonycaro.org/Gellry-Pic.asp?WorkID=825). Credits: Anthony Caro.
- Afb. 11** Daniel Buren, *Seven Ballets in Manhattan*. Werk in situ, New York, USA, 27/05 – 2/06 1975. Herkomst: [www.studio-international.co.uk/studio-images/buren/ballets\\_b.asp](http://www.studio-international.co.uk/studio-images/buren/ballets_b.asp). Credits: Daniel Buren via DB & ADAGP.
- Afb. 12 en 13** Andrea Fraser, *Little Frank and His Carp*, 2001. Film still. DVD NTSC, 6 minuten. Herkomst: Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Credits: Andrea Fraser/Friedrich Petzel Gallery, New York/Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.
- Afb. 14** Frank. O. Gehry, *Guggenheim Museum Bilbao*, Bilbao, 1997. Herkomst: [http://www.worldenough.net/picture/English/lab/Lab\\_street/picts%20videos%20own/Guggenheim%20Bilbao%202.jpg](http://www.worldenough.net/picture/English/lab/Lab_street/picts%20videos%20own/Guggenheim%20Bilbao%202.jpg). Credits: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Afb. 15** Richard Serra, *Tilted Arc*. Federal Plaza, New York, 1981 (verwijderd in 1989). Herkomst: [http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-16-07\\_detail.asp?picnum=5](http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-16-07_detail.asp?picnum=5).
- Afb. 16** Ilya Kabakov, *The Man Who Flew into Space from His Apartment*, 1985. Onderdeel van de 'totale' installatie *Ten Characters*. Ronald Feldmann Gallery, New York, 1988. Collectie Centre Georges Pompidou, Musée national modern, Paris. Herkomst: [www.ilya-emilia-kabakov.com](http://www.ilya-emilia-kabakov.com). Credits: Ilya Kabakov/Centre Georges Pompidou, Musée national modern, Paris/O. James Dee (foto).
- Afb. 17** Doris Salcedo, *Unland: audible in the mouth*, 1998. Hout, draad en haar, 800 x 750 x 3150 cm. Herkomst: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=26595&searchid=11407&tabview=image>. Credits: Doris Salcedo/Courtesy Alexander and Bonin, New York.
- Afb. 18** Mark Manders, *Staged Android (Reduced to 88 %)*, 2002 en *Machine Constructed to Provide Persistent Absence (Reduced to 88 %)*, 2002. Herkomst: [www.markmanders.org](http://www.markmanders.org). Credits: Mark Manders.
- Afb. 19 en 20** Paul Thek, *A Station of the Cross (Cherry Chapel)*, 1972. Mixed media installatie. Opstelling Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1997. Herkomst: Roland Groenenboom, *Paul Thek*. Informatieblad Boijmans van Beuningen, juni 1996, nr. 12, afb. 1 en 2. Foto's door Jannes Linders. Credits: The Estate of George Paul Thek, Courtesy of Alexander and Bonin, New York/Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam/Museum Folkwang, Essen.
- Afb. 21** Albrecht Dürer, *Melancholia I*, 1514. Herkomst: <http://www.chgs.umn.edu/museum/responses/bak/melancholia.html>.
- Afb. 22** Paul Thek, *The Tomb*, 1967. Mixed media installatie. Stable Gallery, New York, 1967. Herkomst: Falckenberg/Weibel 2008, 244, afb. 06. Credits: Photo Courtesy of Alexander and Bonin, New York.

## English summary

This dissertation aims to analyze the spectatorship that is brought about by installation art. Since its emergence in the early nineteen-seventies installation art has become one of the most common forms of contemporary art, which flourishes especially in the ever broadening field of periodical art manifestations and festival, such as biennales, triennales, Documenta, Monumenta etc. While in its beginnings it was met with the notorious suspicion that new artistic practices usually engender, installation art is now embraced by a broad public. In the new millennium viewers of all ages and backgrounds entrust themselves happily to the immersive sensual experiences prompted by installations. Museums of all sorts regularly commission artists to build installations for their spaces in order to attract a broader public. Although this success is surely to be greeted, one might ask whether it means that installation art has lost its sharp edges, its critical potential. Has installation art become the artistic answer to the craving for intense experiences that seems to be a characteristic aspect of contemporary culture? Although there are clear similarities between the ‘experience-orientation’ present in both installation art and late-capitalist western societies, I will argue that the spectatorship engendered by installation art is not just a straightforward and uncritical reflection of this tendency, but can be considered a form of critique from within.

How do we actually experience installations? What is so particular about the spectatorship brought about by installation art, and how does it relate to the broader experience-orientation mentioned above? These are the central questions that this dissertation has set out to answer. My aim has been to start off from the experience of installation art itself, first of all by studying and analyzing the critical discourse that surrounds it. It struck my mind that in writing about installation art critics often adopt a terminology that is derived from the field of theatre. A frequently used phrase describes the spectatorship that seems to characterize installation art as a performance: the viewer is thought to ‘perform’ the installation as if it was a theatrical *mise-en-scène*. Without the viewer the installation seems to be incomplete or not fully realized. But is this comparison between installation art and theatre appropriate? Do we actually experience installations in a way that resembles our experience of a theatre piece, or is the theatre-related terminology better to be understood metaphorically? Even in that case, however, the question remains what these metaphors are supposed to signify.

In order to shed light on this I have been proceeding in two directions. On the one hand I have set out to build a theoretical framework that would allow me to transform the exploratory discourse about installation art in a more theoretical one, deriving concepts from metaphors. Of course, this means that the richness of metaphorical language, which allows for multiple interpretations, has to a certain extent been sacrificed for the sake of clarity and exactness. On the other hand I have tried to do justice to the puzzling nature of this particular spectatorship by



describing my own experiences of three particular installations: João Penalva's *R.* (2001), Jan Fabre's *Sanguis Sum* (2001) and Paul Theks *A Station of the Cross* (1972). My discussions of these installations are not meant to illustrate the more theoretical chapters. Rather I conceive of them as 'epistemological objects' that have helped me to improve my view on what installation art does to the viewer, both physically and intellectually. These works have made me realize that although we need words and concepts in order to get some grip of our experiences, the experiences themselves eventually exceed our capacities for conceptualization. Paradoxically, this is what makes thinking worthwhile.

In the first part of this book I am sketching a framework that allows me to view and study installation art as a particular phenomenon, both distinct and related to other contemporary forms of art. Chapter one is a brief history of installation art as a term and as a concept. The term is derived from the English contemporary art discourse, where 'installation' is a synonym for 'exhibition'. As a name for a particular form of spatial art, it emerges in the first half of the nineteen-seventies. By the middle of that decade, it has more or less replaced the older term 'environment'. I agree with Sven Lütticken (Lütticken 1996) that the latter tends to bridge the gap between art and life by presenting itself as an extension or transformation of the viewer's daily surroundings. Installations, on the other hand, put more stress on their own artificiality. They appear as interventions into or as transformations of a space that is already artificial: the indoor spaces of galleries and museums or outdoor spaces that have been 'colonized' by the artworld. There are artworks, however, that show a mixture of both qualities, therefore Lütticken's distinction between environment and installation should not be considered absolute.

The problematic of defining installation art is further discussed in chapter two. Installation art is usually defined by means of the following key characteristics: 1) Spatiality and/or site-specificity. Installations are spatial works that are usually big enough for the viewer to enter. Often they attach themselves to particular places, both in a literal and figural sense. 2) Temporality and ephemerality. Installations are usually made for a particular occasion and are dismantled afterwards. They can also be short-lived because they are made of fragile or transient materials. 3) Multimediality. Contrary to more traditional art forms, such as photography or painting, installation art seems to lack a specific medium. Installations usually consist of multiple media and materials, such as objects, images, sound, text, lightening etc. 4) Compound nature. Installations usually consist of heterogeneous parts. In that respect they resemble large scale collages, assemblages, objets trouvés or ready mades. The inner relationships of an installation's components are often arbitrary. The viewer is prompted to discover or establish these relationships. 5) Viewer participation. Installations are often interactive, or at least they are experienced as such. They strongly appeal to the viewer as an embodied being with complex sensory capabilities.

What is problematic about this list is that on the one hand not all installations show all of these characteristics, while on the other hand the same characteristics can be attributed to artworks belonging to other genres or disciplines. Consequently, I suggest viewing them as a set of wittgensteinian ‘family resemblances’: the interplay of the aforementioned qualities characterizes installation art as such, yet at the same time there are big differences in how this interplay of qualities becomes manifest in a particular work of installation art. Art forms that seem to be related to installation art in a formal sense, although they clearly belong to another artistic discipline (for instance architecture or interior design) or period of time (such as surrealist exhibitions or even baroque church interiors), can be seen as distant family members or ancestors without having to presuppose a direct conceptual connection. I further contend that the spectatorship brought about by installation art is facilitated by the interplay of the aforementioned family resemblances. It is not so much another key characteristic but rather the main aesthetic effect brought about by this interplay.

Having demarcated the field of installation art, I set out to provide a particular framework for further analyzing the nature and meaning of the spectatorship that is installation art’s main aesthetic effect. In chapter three I argue that the kind of public that installation art appeals to is not a group or collective, as in the case of the so-called ‘relational art’ of the nineteen-nineties, but rather consists of individual viewers. Furthermore I stress the fact that the role of the viewer in an installation is typically double-faced: the viewer feels as if she is performing the installation and at the same time observing her own performance. Installation art turns the viewer into a ‘performing observer’. Experiencing an installation is a particular kind of immanent and immediate reflection. I state that the main social background of this double-faced spectatorship is to be found in a general orientation towards the realm of individual experience, which seems to be characteristic of late-capitalist societies. This general experience-orientation is proclaimed by the sociologist Gerhard Schulze, who coined the term ‘experience society’ (Schulze 1992), as well as by the economists Joseph Pine and James Gilmore (Pine/Gilmore 1999), who hold that commercial businesses have come to act as ‘experience-conductors’. While the economists seem to be optimistic about this tendency and happily provide the reader with a guideline for manipulating the client’s experience of reality, Schulze points out problematic aspects of the experience-orientation as well: if our inner experience of reality becomes an increasingly important standard according to which we make life choices and decisions, we constantly have to ask ourselves what it is that would make our life happy and meaningful without being able to fall back on general role models and values. Knowing what one wants and what would make one happy, becomes a task that we have to fulfill by ourselves, time and again. This is complicated by the fact that our inner experiences are difficult to control or even understand. Why this is so, is further investigated in chapter four, which briefly sketches the history of ‘lived experience’ (‘beleving’) as a philosophical concept.

The notion of 'lived experience' was important to the romantic poet-philosophers, such as Herder, Schleiermacher and Schlegel, as well as to the so-called philosophers of life, such as Nietzsche and Dilthey. However disparate their thinking may be, what binds them together is a wish to make the immediate experience of life itself the ground from which a philosophical contemplation of life could be developed. The concept of 'lived experience' was attractive to them because of its connotations of immediacy, subjectivity, and the intertwining of feeling, thinking and willing. However, in the twentieth century the capacity of 'lived experience' to reconcile life and thinking has been questioned and finally denounced. For philosophers such as Heidegger and Walter Benjamin 'lived experience' is rather an expression of modern man's growing inability to relate to life in a way that can be described as immediate and genuine. However, the concept of 'lived experience' still articulates a longing for what is beyond our reach. This longing creates a distance, however small, from what is experienced as the actual condition of our life. It sheds on our life the light of another possibility. One might even say that longing is the first sign of a change at hand. I argue that in the experience of an installation something similar is happening: the double part of a 'performing observer' provides us with the paradoxical possibility of engaging into the immediacy of lived experience and at the same time taking a distance from it. The longing that is provoked by the installation, becomes the site of this paradoxical event. In describing my 'performance' of João Penalva's installation *R.*, I provide the reader with an example of how this can happen.

In the second part of this book I have set out to get steadier a grip on the nature of the experience of installation art by comparing it to the experience of images on the one hand and the experience of works of theatre on the other hand. My reason for doing this is an apparent ambivalence in the discourse about installation art: on the one hand it is usually seen as a particular genre of visual art, on the other hand it is mostly spoken about in terms derived from the field of theatre. Somehow, installation art seems to open an experiential space in between theatre and image.

Chapter five aims to point out some characteristic aspects of the experience of images. This is done exemplarily by discussing a photo of Thomas Struth's famous series *Museum photographs*. The photo, *Art Institute of Chicago II* (1990), is presented as a visual representation of the spectatorship associated with both two-dimensional images and the type of museum that is known as 'the white cube'. This particular spectatorship is characterized, among other things, by an ontological cleavage between the space the viewer physically inhabits and the pictorial space that the image creates, which is bridged in the act of looking. I argue that the photo also shows that the price the viewer has to pay for her passage into pictorial space is the experience of herself as an embodied and dynamic subject, to whom the world is given as a physical reality. The image makes up for this by offering a particular kind of pleasure: the pleasure of entering a space that is pictorial and therefore purely visual. In comparison to this, the visitor of an installation is not only

a ‘viewer’ but a fully embodied and dynamic subject, who physically enters the space of the installation and perceives it in a way that is better described as synaesthetical than visual (for that reason I prefer the more neutral word ‘visitor’ to ‘viewer’, as far as installation art is concerned). The installation does not appeal to sight alone, but to all our senses at once. To get an idea of the installation as a whole, the visitor has to move through the work in order to explore and connect its various components. This is clearly a process that unfolds in time. However, I argue that the installation-experience has an equivalent of the supposed immediacy of the experience of an image. This equivalent, I hold, is the experience of the installation’s atmosphere, a concept that is discussed at more length in chapter ten. To further dissect the experience of images and of what they refer to, I employ Husserl’s concept of the intentional object of the image-experience (‘Bildobjekt’) as distinct from both the image as a material object (‘Bildträger’) and the image’s subject matter (‘Bildsujet’). I argue that in the case of an installation the immaterial, intentional object that is evoked by the installation’s material ‘body’, can be described as a situation that suggests an event, a sequence of events or a dramatic process without actually showing it. Because of the visitor’s bodily presence within the *mise-en-scène* that evokes this situation, she experiences this deferred event as having a (possible) bearing on herself. The situation is also experienced by the visitor in terms of a space to act.

Chapter six is a brief excursion that strives to unravel some dominant connotations of visuality. If it is true that the spectatorship brought about by installation art questions the traditional conceptualization of the experience of a work of visual art as being primarily an act of viewing, then it is important to know what it is actually that is left behind. It turns out that traditionally the act of viewing is associated on the one hand with knowledge and insight, and on the other hand with beauty. The eye is thought to present the world to us as a bright, colorful and more or less stable arrangement of objects extended in space. Besides, the act of viewing is often considered to be conducted from a neutral or objective point of view, which allows us to bridge a considerable distance between ourselves and the object perceived and yet to remain untouched by it. Viewing the world gives us space to contemplate it by deferring the immediate necessity to act. The ‘lower’ senses of smelling, tasting and touching, on the contrary, imply that the physical contact between the subject and the object of a perceptive act is already a matter of fact. Advocates of these ‘neglected’ senses – or of visual experiences that are embedded in and enriched by touch in particular – often stress the authenticity, truthfulness and reciprocity of the experiences that these senses facilitate. I contend that these are qualifications that apply to the installation-experience as well: ‘viewing’ an installation means to enter into an interaction with our surroundings that doesn’t leave us untouched.

In chapter seven I proceed to compare the experience of an installation to that of a theatre piece. Obvious similarities between both artistic forms are their spatio-temporal and multimedial nature, which allows them to appeal to all the senses at once. Besides they share the ambiguous

character of being artificial and life-like at the same time. My proposition that the intentional object of the installation-experience is a deferred dramatic process also supports the assimilation of installation art to theatre. However, it appears that the position of the viewer towards an installation is quite different from how the viewer is positioned towards a theatre performance. Whereas installation art implies a dynamic viewer, who moves across the work and by doing so explores or establishes its spatial and temporal structure, the theatre visitor usually stays put in her chair. In theatre there is a split between the space of the public and the world on stage. This split is referred to as the 'fourth wall'. Although twentieth-century experimental theatre makers have been striving to demolish this fourth wall, it is still closely associated with theatre as an artistic discipline. Here, the double part of the installation-visitor as a 'performing observer' is split: the actors perform on stage while the viewers observe their acts from the usually darkened audience space. The audience's participation in the performance is first and foremost a matter of identification or empathy with what the performers endure. In order to further explain the similarities between installation and theatre while at the same time respecting their differences, I propose to conceive of the installation as a *mise-en-scène*. This is not meant to be understood metaphorically: I hold that the *mise-en-scène* is the actual medium of installation art. According to philosopher Martin Seel's definition, a *mise-en-scène* is an intentionally created event or process, that is perceptible to the senses, presented to a public, and comprises a particular ordering of elements in space and time. It aims at facilitating an appearance or more in general at making reality appear in a particular light. This makes it a powerful instrument for manipulation that is applied in various fields, such as politics, environmental design or marketing. A general function of the *mise-en-scène* is that it produces presence. An artistic *mise-en-scène*, which is an artwork that employs *mise-en-scène* as its medium, also functions as a sign of the presence that it produces: it explicitly points to the 'here and now' that it produces including the presence of the viewer. Analyzing my 'performance' of Jan Fabre's *Sanguis Sum*, I intend to show that the visitor's corporeality is an important or even central aspect of the presence staged by the installation.

The third part of my book sets out to further analyze the way in which installation art stages the viewer's experience of presence – her own presence within a particular situation – and therefore produces the illusion of an alliance between artwork and viewer. Chapter eight is an in-depth discussion of Michael Fried's famous argument on the bent for theatricality in much of the visual art production of the late nineteen-sixties, made in 'Art and Objecthood' (Fried 1998, 1478-172). This text suggests an intimate link between the inclinations of in particular minimalist sculptural objects to 'behave' like actors while at the same time stressing their own status as mute, dull things. As a result the viewer gets trapped in an ambiguous and improper situation: the object unmistakably demands the viewer's attention, yet at the same time it denies her the satisfaction of

a real understanding or communion. The viewer gets an intense experience of her own presence here and now, without being able to attach a deeper meaning to it. She gets tied to a present that is capturing yet inglorious and unfathomable, without being offered the slightest possibility to transcend it. The interaction between artwork and viewer is turned into an endless striving for a lurking meaning, without being able to get hold of it. This reception situation is referred to by Fried as 'theatrical'. By comparing his notion of theatricality to that of philosopher Stanley Cavell, I point out that theatricality as an aesthetic concept tends to blur aesthetical and ethical questions: for Cavell the 'theatrical' viewing situation is similar to the asymmetrical and immoral relationship between a voyeur and the object of her gaze. In Fried's account, however, this blurring of aesthetical and ethical arguments remains much more implicit.

Chapter nine analyzes how installations, which are less object-like than minimalist sculptures and in that respect can't be compared to them directly, create a viewing situation that is 'theatrical' too. The focus of this chapter is how installations inform the visitor's experience of place and time. I contend that installation art's contribution to the conception of site-specificity is what I would like to call a 'theatricalization' of the site. The theatricalized site combines aspects of both phenomenological and discursive conceptions of the site: it is sensually perceptible and discursively constructed at the same time. Furthermore, it opens a considerable space for the viewer to fill in with her own memories, associations and projected desires. The 'place' where the slip between these different levels occurs, is the viewer's experience or performance of the installation.

This performance is not an instantaneous event but it takes place in time. On the one hand it demands a particular amount of 'objective time' (see Sokolowski 2000, 130-145) as the visitor makes her way through the work, trying to establish connections between its various components. Because installations often comprise time-based elements such as video, sound and narrative, the objective duration of the reception can be much longer than what we are used to in the field of visual art. Besides, 'subjective time' comes into play here: the visitor's subjective experience of her performance of the installation, which encompasses her eventual recollections of that event, can strongly deviate from the objective time actually spent within the work. In principle, the duration of the visitor's performance is endless, just like the aesthetic interplay of an artwork and the viewer in general (see Sonderegger 2000). The most characteristic aspect of the experience of time in an installation, however, is the visitor's experience of what phenomenologists call 'internal time consciousness' or 'the living present' (Sokolowski 2000, 133-143), which is the most fundamental realm of our experience of temporality. 'The living present' is the experience of the 'here and now', which already contains rudimentary notions of past and future. The present is not experienced as fully present but also as trailing off as well as coming into presence. I argue that the concept of 'the living present' corresponds to the typical experience described by installation-visitors: they find themselves in a situation which speaks of a deferred action, of

things that have already happened or that might be going to happen. It explains why installations so strongly trigger both our memory and our capacity of imagining future actions and events. The visitor's intentional activity, which constitutes her subjectivity, becomes part of her performance of the installation. In that way the visitor inadvertently inscribes herself into the work or art.

Installation artist and theoretician Ilya Kabakov has linked this particular experience of the present facilitated by installations to what he calls an installation's atmospheres. By this he refers to the general over-all experience that the visitor gains of the installation as soon as she enters it and to which she returns time and again during her passage through the work. I agree with Kabakov that the immediate and recurring sensation of an installation's atmosphere is of central importance for one's experience of the work. It is both the starting point and the frame that demarcates the space in which one's performance of the work takes place. Chapter ten discusses this over-all experience by means of philosopher Gernot Böhme's theory of atmospheric sensation. Like Maurice Merleau-Ponty, Böhme considers atmospheric sensation to be the primary event of sense perception as such. In atmospheric sensation the split into a subject and an object of perception is not yet a fact. Atmospheric sensation comprises both a sensation of the interplay of the various qualities of one's environment and the quality of one's own presence within that environment. It can be described as a mood that impresses itself upon the visitor as soon as she enters the installation. Böhme's theory of atmospheric perception allows me to dissect this complex experience and show how it is brought about by the interplay of the various parts of an installation. The 'performance' of an installation, however, mustn't be reduced to sensing its atmosphere. As the subsequent discussion of Paul Thek's installation *A Station of the Cross* points out, this sensation is only just the beginning of the interaction between artwork and visitor. The immediate experience of this work's melancholic atmosphere triggers me to set out on a journey along various inner and outer sites, tracing the borders of the landscape of my lived experience.

The fourth and last part of my book finally focuses on the concept 'performance'. What does it mean to describe the visitor's experience of an installation as a performance? Is this metaphor appropriate to describe the spectatorship brought about by installation art? It appears that both the term 'performance' and the related concept of performativity are anything but lucid. In fact they are applied to divergent phenomena in different fields of research. Chapter eleven discusses the concept of performativity as it was developed in the field of the philosophy of language, where it refers to the 'world-making force' displayed by language. In his theory of speech acts John Austin claims that certain utterances have the power to bring about facts instead of just describing them (Austin 1976). His concept of performativity has been criticized and transformed by Jacques Derrida and deconstructivist literary and cultural critics such as Paul de Man and Judith Butler, who have been stressing 'iteration', the structural possibility to re-use and alter linguistic elements, as the motor of language's world-making force. In Butler's theory of social

performance, the concept of performativity is fused with notions of theatricality: social performances are embodiments, they become manifest as perceptible, corporeal behavior that is always addressed to a public. I contend that this combination of notions connected to both performativity (world-making force, iteration) and theatricality (embodiment, being addressed to a public) is necessary in order to understand the spectatorship brought about by installation art.

Chapter twelve focuses on the conceptualization of 'performance' that has been taken place in the field of visual art. Here the concept is almost exclusively applied to a contemporary art form known as 'performance art'. In the critical and theoretical discourse accompanying performance art, there is a strong bent for both 'presentism' and intentionalism: the performance is conceptualized as a unique live event, in which there is an immediate transfer of meaning, intended by the artist and facilitated by the physical co-presence of performer and audience. I argue that this view, although it might be in correspondence with (aspects of) the audience's experience, prevents the proclaimed profound re-examination of the aesthetic process, and of the respective part of the artist/performer, the art work and the viewer in this process, which performance art is supposed to have initiated. A position that preserves the stress that has been laid on both the unique, live character of the performance and the bodily co-presence of performer and public, yet at the same time criticizes the idea that this co-presence facilitates an immediate transfer of meaning, is held by Peggy Phelan (Phelan 1993). She argues that a performance should not be seen as a self-contained and transparent event in which the viewer immediately and fully participates, but rather as a reference to the absence of such an event. What especially matters in the experience of a performance is not what happens in front of the viewers' eyes but rather what remains invisible because it escapes the scope of every symbolical system. The only way in which a viewer can relate to this absence is by contemplating her own desire towards what the performance refuses to present. In my view, this conceptualization of the experience of a performance as a confrontation with one's own desire describes very well what happens in the visitor's performance of an installation.

The last chapter contains the conclusion of my research. Summarizing main points of my argumentation I stress again that the spectatorship brought about by installation art should be considered an aesthetic effect rather than an actual matter of fact. Consequently, the dictum of the viewer as performer should be understood as referring primarily to the viewer's experience of her own interaction with the installation, and only secondarily as referring to her visible behavior. Even if the viewer is not pushing buttons, adding texts or objects or playing games, she feels that she is the one performing the installation and at the same time witnessing her own performance. Installation art turns 'viewers' into 'performing observers'. This experience or aesthetic effect has various causes. For one, installations resemble stage designs or scenarios, which are so suggestive that the viewer involuntarily 'reads' them in terms of past or future actions. As I have put it: the intentional object of the installation-experience is a deferred dramatic process. The fact



that this process is deferred and not actually presented, strengthens the viewer's involvement with the work because it gives her space to fill in what is actually missing. In doing this, the viewer falls back on her own range of experience: her feelings, memories, projections etc. become elements of her performance of the work. Inadvertently the viewer inscribes herself into the work. The liveliness of her performance is increased by the fact that it is an overtly corporeal activity and experience. Installations stage the individual viewer's bodily presence within a situation that is highly suggestive and compelling, as well as mysterious and opaque. From her immanent position the viewer tries to get grip on what is going on, without completely succeeding. In the end, the experience of an installation is not restricted to what is actually perceived but involves a musing on what exceeds the scope of symbolical representation and therefore remains absent. It becomes noticeable solely as a contemplation of one's own desire that is stirred up by what the installation withholds.

Is it appropriate to refer to the experience of an installation as being a performance? To be true, I consider this dictum to be a temporary solution. It suggests that there is something at hand here that differs from what we are used to from our experiences with works of visual art. But to call this spectatorship a performance does not immediately clarify its particularities. Connotations that are evoked by the term performance and that are rightfully transferred to the spectatorship produced by installation art are: 1) the active and corporeal nature of the process of reception, 2) its world-making force or transformative nature, 3) the fact that this force is grounded in the encounter of the visitor's intentionality with a specific situation or surroundings, 4) its ambiguous stand towards presence.

The stress on the co-presence of performer and viewer that dominates the discourse about performance art encompasses the dream of an immediate, genuine and translucent relationship to one's surroundings. As we have seen, this desire for presence is considered to be characteristic of the broad experience-orientation of contemporary late-capitalist societies. In conclusion of my investigations I argue that installation art plays upon this desire: it provides visitors with intensified and prolonged experiences of the 'here and now'. In doing so it gets them in contact with (aspects of) the physical and psychic relationships in which they find themselves with regard to their surroundings. Performing an installation, the visitor gets in touch with these relationships and senses their qualities. She also experiences that these relationships are actively brought about by herself, although she is unable to overlook them: the relationships in which she finds herself are — at least in part — the outcome of her conscious or inadvertent life choices. This is why installations seem, to a certain extent, to mirror the visitor's 'performance of life', henceforth the often noticed 'life-likeness' of installation art.

The question remains what might be the significance of this artistic play with the visitor's lived experience. I contend that the significance might reside in this play's eventual autonomy from external interests (an autonomy which relies on art's ability to refer to external interests

without exhausting itself in these references). Possibly, the significance of this artistic play with lived experience is that it brings the visitor in touch with what the philosopher Dilthey has described as the 'core of interests' around which her life is assembled and from whereof it can find its fulfillment. Being ultimately independent of external interests, the installation offers the visitor an experiential space to fill in with interests of her own. In doing this, the visitor inadvertently projects her desires that point in the direction of what she wants, can or has to be. In that respect, the installation allows the visitor to 'think more than she is thinking, or more than what she is thinking', to quote Emmanuel Levinas' definition of longing (Levinas/Poirié/Nemo 2006, 184, my translation). In the experience of an installation, this 'thinking more' is not merely an intellectual activity; it is a playful entwining of thinking, feeling and willing.



## Curriculum Vitae

Anja Novak werd in 1970 geboren in Heidelberg (Duitsland). Na het gymnasium volgde zij een opleiding tot docent moderne dans aan de Hogeschool voor Muziek en Theater te Rotterdam (heden Codarts). Vervolgens studeerde zij kunstgeschiedenis aan de Universiteit Leiden, alwaar zij in 1998 afstudeerde op een doctoraalscriptie over de Amsterdamse kunstenaarsvereniging De Onafhankelijken. Samen met Debbie Wilken publiceerde zij twee artikelen over kinderfotografie in Nederland in het kader van de tentoonstellingen *Eeuwige jeugd. 100 jaar kinderportretten in de Nederlandse fotografie* (Spaarnestad Fotoarchief, Gorcums Museum, Huizer Museum Het Schoutenhuis, 2000-2001) en *Aldo van Eyck. De speelplaatsen en de stad* (Stedelijk Museum Amsterdam, 2002). Van 1999 tot 2000 en van 2006 tot 2009 was zij als docent moderne en hedendaagse kunst verbonden aan de opleiding Kunstgeschiedenis van de Universiteit Leiden, waar zij een breed spectrum aan colleges gaf over onder andere esthetica, installatiekunst, plaatsgebonden kunst, interdisciplinariteit in de hedendaagse kunst en methoden van onderzoek. Tussen 2000 en 2001 werkte zij als studieadviseur en coördinator internationalisering bij de Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen van de Erasmus Universiteit in Rotterdam. In de periode 2001 tot 2006 was zij als assistent-in-opleiding verbonden aan het Leidse onderzoeksinstituut Pallas (heden LUICD), waar zij onderzoek deed naar de rol van de kijker in de installatiekunst. Sinds 2007 is zij als docent kunsttheorie werkzaam aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag.





**Plaat 1** João Penalva, *R.* (detail), 2001



**Plaat 2** João Penalva, *R.* (detail)



**Plaat 3** João Penalva, *R.* (detail)



**Plaat 4** João Penalva, *R.* (detail)



**Plaat 5** João Penalva, *R.* (detail)



**Plaat 6** Thomas Struth, *Art Institute of Chicago II*, 1990

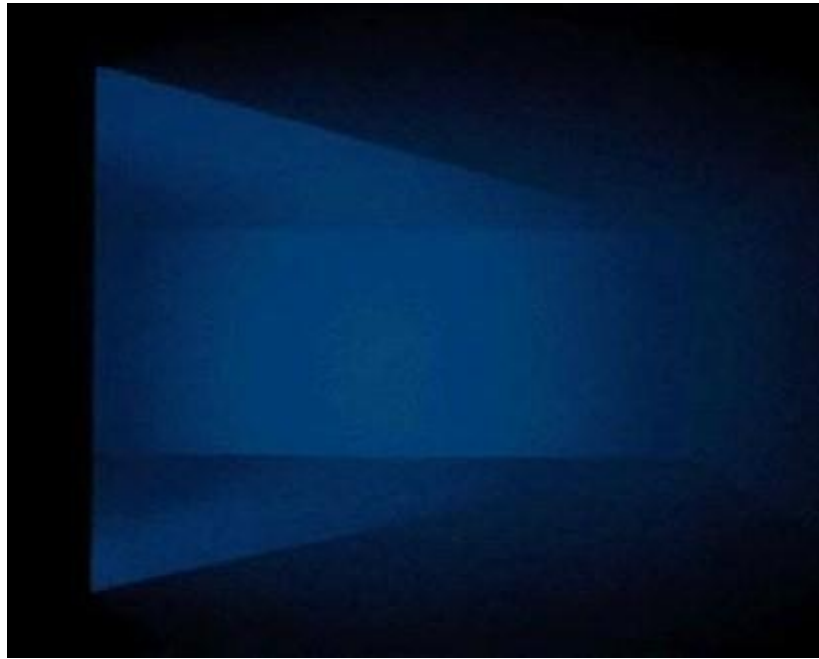




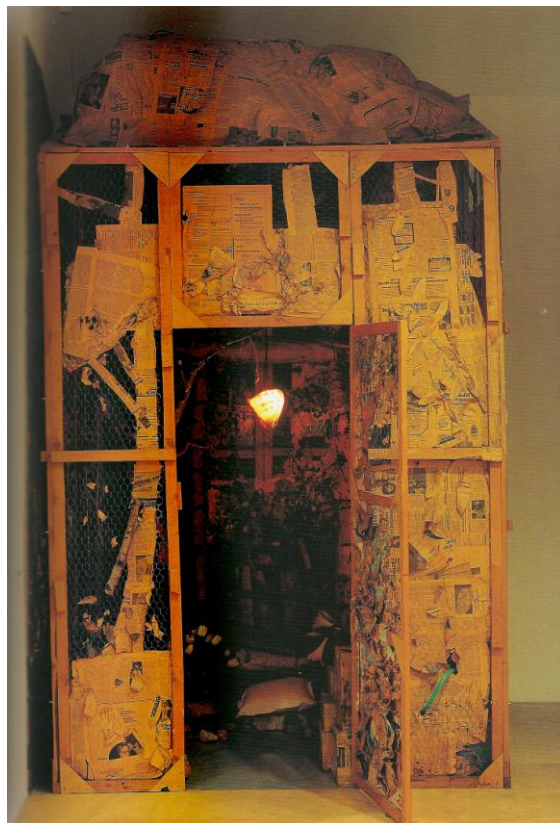
**Plaat 7** Jan Fabre, *Sanguis Sum* (detail), 2001



**Plaat 8** Jan Fabre, *Sanguis Sum* (detail)



**Plaat 9** James Turrell, *Wedgework III*, 1969



**Plaat 10** Paul Thek, *A Station of the Cross*, 1972