

Proefschrift tot het behalen van de graad van  
doctor in de Toegepaste Wetenschappen,  
richting Architectuur  
Academiejaar 2002 – 2003

Promotor: prof. dr. Bart Verschaffel

Wouter Davidts

## MUSEUMARCHITECTUUR VAN CENTRE POMPIDOU TOT TATE MODERN:

Verschuivingen in het artistieke begrip van openbaarheid en hun impact  
op het architectuurprogramma van het museum voor hedendaagse kunst

# Inhoudstafel

|                                                                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Inhoudstafel .....                                                                                                           | ii  |
| Dank .....                                                                                                                   | v   |
| Inleiding: moeten musea voor de kunst gebouwd worden? .....                                                                  | ix  |
| 1. De museumboom .....                                                                                                       | 1   |
| 1.1. Het fenomeen museumarchitectuur .....                                                                                   | 1   |
| 1.1.1. Een gouden tijdperk .....                                                                                             | 1   |
| 1.1.2. Programma en gebouw .....                                                                                             | 6   |
| 1.1.3. Typologie en gepastheid .....                                                                                         | 12  |
| 1.2. Het museum voor hedendaagse kunst .....                                                                                 | 21  |
| 1.2.1. De verhedendaagsing van het museum .....                                                                              | 21  |
| 1.2.2. Pleidooi voor een benadering voorbij het gebouw .....                                                                 | 27  |
| 1.3. Het museum als problematische plaats: Valéry, Proust, Adorno .....                                                      | 35  |
| 1.3.1. Vervreemding of herstel .....                                                                                         | 35  |
| 1.3.2. Bestemming of opschorting .....                                                                                       | 41  |
| 1.3.3. Het museum als beloftevolle plaats .....                                                                              | 47  |
| 1.3.4. Architectuur als onbarmhartige instantie .....                                                                        | 53  |
| 1.4. Afbeeldingen .....                                                                                                      | 61  |
| 2. Minimal art en de axiomatische ruimte .....                                                                               | 63  |
| 2.1. Minimalistische obstructies, Flavin, Morris & Andre .....                                                               | 63  |
| 2.1.1. Nadrukkelijke aanwezigheid .....                                                                                      | 63  |
| 2.1.2. Demonstratie van een ergens .....                                                                                     | 67  |
| 2.2. Theatrale situaties: Michael Fried's <i>Art and Objecthood</i> versus Robert Morris' <i>Notes on Sculpture II</i> ..... | 74  |
| 2.2.1. Een empathische ervaring .....                                                                                        | 74  |
| 2.2.2. Een generische ruimte .....                                                                                           | 80  |
| 2.2.3. Een abstracte gebeurtenis .....                                                                                       | 86  |
| 2.3. Afbeeldingen .....                                                                                                      | 92  |
| 3. Daniel Buren en de werkelijke ruimte .....                                                                                | 93  |
| 3.1. Een aanval op de vanzelfsprekendheid van het institutioneel kader .....                                                 | 93  |
| 3.1.1. <i>L'outil visuel</i> : een bewerking met variabelen .....                                                            | 93  |
| 3.1.2. <i>In situ</i> : een onderzoek naar de situationele condities van het institutioneel kader .....                      | 98  |
| 3.1.3. Een subversieve strategie ten opzichte van de (institutionele) architectuur .....                                     | 103 |
| 3.2. Een bijzonder gebouw: het Guggenheim New York .....                                                                     | 109 |
| 3.2.1. Een opdringerige banier: <i>Peinture-Sculpture</i> (1971) .....                                                       | 109 |
| 3.2.2. Een bazige moeder: Buren versus Flavin en Judd .....                                                                  | 113 |
| 3.3. De tentoonstelling als moment en plaats van differentie .....                                                           | 118 |
| 3.3.1. De notie elders: <i>ailleurs</i> .....                                                                                | 118 |
| 3.3.2. De tentoonstelling als discursief evenement .....                                                                     | 125 |
| 3.3.3. Een systematisch onderzoek naar de <i>mise-en-scène</i> van iedere <i>mise-en-vue</i> .....                           | 129 |
| 3.4. Afbeeldingen .....                                                                                                      | 133 |
| 4. Robert Smithson en de niet-ruimte .....                                                                                   | 135 |
| 4.1. Het buitengebied .....                                                                                                  | 135 |
| 4.1.1. Discursieve strategieën: Smithson's werken en geschriften .....                                                       | 135 |
| 4.1.2. Displacement en het model van de <i>site-nonsite</i> .....                                                            | 144 |
| 4.2. Demonstratie van een elders .....                                                                                       | 151 |
| 4.2.1. De <i>site-nonsites</i> en het beeld van de spiegel .....                                                             | 151 |
| 4.2.2. Demonstratie van een elders: <i>elsewhere</i> .....                                                                   | 154 |

|                             |                                                                                                         |     |
|-----------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.2.3.                      | De <i>site-nonsites</i> en de ontwrichting van de <i>site-specificity</i> .....                         | 157 |
| 4.3.                        | De <i>site-nonsites</i> en het museum als plaats van opgeschorte bestemming .....                       | 161 |
| 4.3.1.                      | Het museum als niet-plaats .....                                                                        | 161 |
| 4.3.2.                      | De architectuur van het museum .....                                                                    | 167 |
| 4.4.                        | Afbeeldingen .....                                                                                      | 171 |
| 5.                          | Gordon Matta-Clark en alternatieve ruimtes van openbaarheid .....                                       | 173 |
| 5.1.                        | <i>The Alternative Spaces Movement</i> , SoHo New York .....                                            | 173 |
| 5.1.1.                      | Een nieuwe uitvalsbasis naast de studio: <i>10 Downtown</i> .....                                       | 173 |
| 5.1.2.                      | Ruimtes van uitwisseling: <i>Gain Ground</i> en <i>Apple</i> .....                                      | 181 |
| 5.1.3.                      | Beschikbare plaatsen: <i>98</i> en <i>112 Greene Street</i> .....                                       | 184 |
| 5.2.                        | Gordon Matta-Clark en het urbane grondgebied .....                                                      | 191 |
| 5.2.1.                      | Een nieuwe 'scene' .....                                                                                | 191 |
| 5.2.2.                      | Leegstand als stedelijke conditie .....                                                                 | 199 |
| 5.2.3.                      | De stad als publiek platform: SoHo .....                                                                | 205 |
| 5.3.                        | Afbeeldingen .....                                                                                      | 213 |
| 6.                          | Centre Pompidou tot Tate Modern: van de gebouwde tot de verbouwde fabriek .....                         | 215 |
| 6.1.                        | Het museum als cultuurfabriek .....                                                                     | 215 |
| 6.1.1.                      | <i>Tate Modern</i> : neutraliteit, flexibiliteit, identiteit én patina .....                            | 215 |
| 6.1.2.                      | <i>Centre Pompidou</i> : een nieuw institutioneel model .....                                           | 225 |
| 6.1.3.                      | Het levende museum gebouwd .....                                                                        | 233 |
| 6.1.4.                      | Een paradoxaal programma .....                                                                          | 240 |
| 6.1.5.                      | Isotropie en entropie .....                                                                             | 242 |
| 6.2.                        | Isotropie .....                                                                                         | 243 |
| 6.2.1.                      | Paleizen van plezier: <i>Fun Palace</i> , <i>Crystal Palace</i> en de <i>Neue Nationalgalerie</i> ..... | 243 |
| 6.2.2.                      | De raffinaderij van Pompidou .....                                                                      | 252 |
| 6.2.3.                      | <i>Enfin un vrai musée</i> : Pontus Hulten versus Dominique Bozo .....                                  | 258 |
| 6.2.4.                      | Het lege kader gehandhaafd: Daniel Buren in het <i>Centre Pompidou</i> (1977/2002) .....                | 264 |
| 6.3.                        | Afbeeldingen .....                                                                                      | 273 |
| 7.                          | De loft als belofte .....                                                                               | 275 |
| 7.1.                        | Het museum als productiestudio .....                                                                    | 275 |
| 7.1.1.                      | Ruimtes met identiteit: <i>Städtisches Museum Abteiberg</i> , Mönchengladbach .....                     | 275 |
| 7.1.2.                      | Een ruimte om te 'rotzooien': <i>Temporary Contemporary</i> , Los Angeles .....                         | 282 |
| 7.1.3.                      | Matta-Clark en urbane activa: <i>The Institute for Art &amp; Urban Resources</i> , New York .....       | 302 |
| 7.2.                        | Entropie .....                                                                                          | 310 |
| 7.2.1.                      | Het entropie project van Robert Smithson .....                                                          | 310 |
| 7.2.2.                      | Robert Smithson, <i>Hotel Palenque</i> (1969-72) .....                                                  | 320 |
| 7.2.3.                      | Het museum als work-in-progress .....                                                                   | 326 |
| 7.3.                        | Afbeeldingen .....                                                                                      | 337 |
| Besluit .....               |                                                                                                         | 339 |
| Afbeeldingen .....          |                                                                                                         | 344 |
| Lijst afbeeldingen .....    |                                                                                                         | 345 |
| Herkomst afbeeldingen ..... |                                                                                                         | 349 |
| Bibliografie .....          |                                                                                                         | 352 |



## Dank

Dat ik deze scriptie tot een goed einde heb gebracht, heb ik aan tal van instituten en personen te danken. Ik denk hierbij in de eerste plaats aan het Bijzonder Onderzoeksfonds (B.O.F.) van de Universiteit Gent, dat mij een vierjarig doctoraatsmandaat heeft verleend. Met deze beurs heb ik me full-time en in alle vrijheid kunnen wijden aan mijn onderzoek. Het heeft me tevens in staat gesteld om in het kader van mijn onderzoek enkele studieverblijven in het buitenland te ondernemen. In 1998 reisde ik af naar Los Angeles, zodat ik enkele dagen opzoekingswerk kon verrichten in de bibliotheek en de archieven van het Museum of Contemporary Art (MOCA). In 1999 verbleef ik twee weken in New York, hetgeen ik in 2001 herhaalde voor een periode van drie maanden. De combinatie van afzondering en concentratie tijdens dit laatste verblijf zorgde voor een belangrijke kentering in mijn onderzoek. Ik ben de verschillende bibliotheken wiens collecties ik heb kunnen raadplegen, bijzonder erkentelijk. De vreugde die ik tijdens het lezen en bestuderen van de indrukwekkende verzamelingen van het Museum of Modern Art (MoMA) en de Avery Library van Columbia University heb ervaren, is onvergetelijk. Ik wil ook Bill Beirne bedanken, daar hij me rondleidde in de wondere wereld van P.S.1 en The Clocktower en me ongestoord liet grasduinen in het archief van The Institute for Art & Urban Resources, en Alan Crookham van de bibliotheek van de Tate Gallery, daar hij me op de valreep nog cruciale documenten bezorgde.

In België heb ik gebruik gemaakt van de bibliotheken van het Stedelijk Museum voor Actuele Kunst te Gent, het Museum voor Hedendaagse Kunst te Antwerpen, het Openlucht Museum Middelheim te Antwerpen, de Vakgroep Architectuur van de Katholieke Universiteit Leuven en Vakgroep Kunstgeschiedenis van de Universiteit Gent, waarvoor dank. In de bibliotheek van onze eigen Vakgroep Architectuur gaat mijn bijzondere waardering uit naar Freddy, Valère en Mieke.

Voor een jonge onderzoeker is het belangrijk dat onderzoeksresultaten niet enkel binnen de muren van de universiteit getest worden. Tijdens de voorbije vier jaar heb ik de kans gekregen om deel te nemen aan projecten die mijn onderzoek rechtstreeks en onrechtstreeks sterk hebben beïnvloed. In 1999 werd ik uitgenodigd als waarnemer te zetelen in de wedstrijdjury van het Museum Aan de Stroom in Antwerpen. De talrijke vergaderingen en workshops met de museumverantwoordelijken, beleids mensen en architecten hebben mijn visie op de problematiek van museumarchitectuur onuitwisbaar aangescherpt. Mijn erkentelijkheid gaat uit naar Schepen Eric Anthonis, Maud Coppenrath, Iris Kockelbergh, Jan Rombouts en Michel Uytterhoeven van Stad Antwerpen, die mij het volledige wedstrijdproces van nabij hebben laten volgen. Annick De Ville en Brigitte De Clercq van

Brussel/ Bruxelles 2000 wil ik danken omdat ze me het vertrouwen schonken in het plegen van een coup op het tanende onderzoeksproject ‘Vereniging voor een Kunst-en Onderzoekscentrum te Brussel.’ Zo kon ik op eigen verantwoordelijkheid en in eigen beheer de publicatie *B-sites* samenstellen. Ik wil mijn medekapers Tijn Vanmeirhaege, Bert Balcaen, Lieven Deboeck en Dieter De Clercq danken voor de inzet en rigiditeit waarmee ze in dit avontuur zijn gestapt.

Ik wil een dankwoord richten aan de ploeg van *De Witte Raaf*, en in het bijzonder aan voormalig hoofdredacteur Koen Brams. Onze samenwerking aan het VKOB-project, artikels, interviews en panelgesprekken hebben mijn denken en schrijven over kunst, en niet in het minst over het Vlaamse kunstlandschap, danig getekend. Mijn erkentelijkheid gaat tevens uit naar Etienne Wynants en Dirk Pültau, die mij bij het schrijven van stukken – die later van groot belang bleken in dit proefschrift – steeds van snedige commentaar hebben voorzien. In vergelijking met de vervlakking van andere kunst- en architectuurtijdschriften in het Nederlandse taalgebied, kan het belang en de waarde van een kritisch platform als ‘de raaf’ niet genoeg benadrukt worden. Hierbij wil ik tevens alle personen bedanken die mij via artikels, lezingen of seminars ertoe hebben aangezet specifieke stukken van mijn onderzoek uit te werken en te presenteren. Deze try-outs zijn achteraf van onschatbaar belang gebleken.

Aan het begin en aan het einde van mijn doctoraatsmandaat heb ik de gelegenheid gekregen om mijn werkhypothesen te presenteren aan een aantal personen met een bijzondere expertise op mijn onderzoeksdomain. De constructieve opmerkingen en inzichten van Geert Bekaert, Jef Cornelis, Lieven De Cauter, Dirk Pültau, Paul Robbrecht, Frank Vande Veire, Philip Van Isacker en Camiel Van Winkel hebben de ontwikkeling en afwerking van mijn proefschrift sterk beïnvloed. Andere personen die in de voorbije jaren op minder geformaliseerde basis als klankbord hebben gefungeerd en mij cruciale inzichten hebben aangeboden, zijn Bart De Baere, Kaat Debo, Chris Dercon, Kersten Geers, Pascal Gielen, Moritz Küng, Jean-Pierre Le Blanc, Ute Meta Bauer, Jan Mot, Anne Pontégnie, Gert Robijns, Olof Van de Wal, Myriam Van Imschoot, Philippe Van Snick, Richard Venlet en al diegenen die ik ten onrechte vergeet te vermelden.

Het is me een waar genoegen geweest dit proefschrift voor te bereiden binnen de Vakgroep Architectuur en Stedenbouw van de Universiteit Gent. De cultuur van uitwisseling en discussie maakt ‘onze’ zolder tot een plaats waar er op een ongedwongen en uitzonderlijk niveau over architectuur wordt nagedacht. Onder het enthousiasmerende voorzitterschap van Charles Vermeersch en Mil De Kooning – niet enkel verwant vanwege hun gevreesde schouderklop – is het aantal vorsers verdubbeld, wat de intensiteit van onderzoek en debat merkkelijk heeft verhoogd. Dat de onderzoekscel Theorie & Geschiedenis van onze vakgroep in de laatste jaren tot een volwaardige onderzoeksploeg is uitgegroeid, valt niet in het minst

te danken aan de inspanningen van Bart Verschaffel, mijn promotor, waarnaar tevens mijn grootste dank uitgaat. Hij schonk me niet enkel het geloof om dit proefschrift aan te vatten, maar heeft me gedurende de voorbij vier jaar op onnavolgbare wijze begeleid. Zijn onvoorwaardelijke steun en vertrouwen hebben me telkens opnieuw gesterkt om deze onderneming tot een goed einde te brengen.

Daarnaast heb ik tijdens mijn mandaat van zowel collega's als (ex-)studenten veel steun en vriendschap ervaren. Ik denk hierbij in het bijzonder aan Kris Coremans en Lionel Devlieger, mijn onovertrefbare burens in de serres. Mijn erkentelijkheid gaat tevens uit naar Guy Châtel, Maarten Delbeke en Johan Lagae, wier kritische blik op architectuur me ontegensprekelijk heeft beïnvloed; Andrew Leach voor zijn phantom-appearance; Sandra Joliet, Geert Roels, Jef Vervoort en Roland Rogge voor hun hulp bij zowel praktische als logistieke problemen; Joachim Declerck en Liesbet Bultinck voor hun assistentie bij de layout van de afbeeldingen en de cover. Mijn waardering gaat tevens uit naar alle studenten die via hun scriptie een belangrijke bijdrage hebben geleverd aan mijn doctoraatsonderzoek: Ulla Provoost, Virginie De Somer, Ann Bruggeman, Kevin Van Volcem, Birgit Victor, Lieven Standaert, Wouter Callebout, Evelien Slock, Dina De Bock, Bert Haerynck, Stéphanie Mangé en Kelly Van Braekel.

Mijn vrienden wil ik bedanken omdat zij mij er steeds aan herinnerden dat er leven is na een doctoraat: Renaat, Jorn, Paul, Glenn, Pascal en Piet, mijn companen van HPP5; Sven, Dries, Lieven, Tijl, Henk, Sarah, Steven, Sabine, Steven, Andrée, Jo, Els, Christophe, Christine, Pascal, Liesbeth, Stef, Caroline, Sandra en Ann. Joseph voor zijn trouw en onverstoortbaar gezelschap. Bert Balcaen voor de nauwgezette redactie. Mijn familie, broers en ouders in het bijzonder wil ik danken voor het geloof dat zij al die jaren in mij hebben gehecht, zowel tijdens mijn studie als tijdens dit doctoraat. Hen komt tevens de eer toe dat ik naar kunst heb leren kijken.

Ik draag dit werk op aan Bijke, mijn gezellin en geliefde. Haar bijdrage aan dit proefschrift gaat aan elke bedanking voorbij.



## Inleiding: moeten musea voor de kunst gebouwd worden?

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

Daniel Buren <sup>1</sup>

Sinds enkele decennia is er in de Atlantische wereld sprake van een echte museumboom. Maar liefst een derde van het totale aantal musea in de wereld werd gebouwd in de laatste vijftien jaar.<sup>2</sup> Waar de jaren '50 en '60 gekenmerkt werden door de overvloedige bouw van kerken en theaters, domineert het museum sinds het einde van de jaren '70 de publieke bouwopdrachten.<sup>3</sup> Elke zichzelf respecterende stad of regio heeft net een nieuw museum gebouwd of nog in de steigers staan, bij voorkeur ontworpen door een sterarchitect, die op zijn beurt minstens één of meerdere musea op zijn palmares heeft. Deze verwoede bouwactiviteit gaat gepaard met een brede belangstelling vanwege de media. Zowel in dag- en weekbladen als in de vakpers kunnen nieuwe musea op de nodige aandacht rekenen. Om de haverklap verschijnen er artikels en publicaties over museumarchitectuur, waarin een euforisch beeld wordt opgehangen van wat men “een van de markantste bouwprogramma's rond de eeuwwisseling” of “een van de meest belangrijke en vermeldenswaardige bouwopdrachten in het publieke domein” noemt.<sup>4</sup> Kenmerkend voor deze publicaties is het gebrek aan theoretisch kader. De analyses van het fenomeen van de museumhausse zijn doorgaans van kwantitatieve en formele aard. Dit wekt verwondering, daar het *instituut* museum in tal van academische disciplines opmerkelijke aandacht geniet. Het veld van de kritische museumstudies is in de laatste decennia sterk geëxpandeerd. Antropologen, kunstcritici, kunsthistorici, filosofen, politologen, sociologen en kunstenaars hebben de rol

---

<sup>1</sup> Daniel Buren, *Mise en garde (1969)*, in: Daniel Buren & Jean-Marc Poinot (reds.), *Daniel Buren. Les Ecrits (1965-1990). Tome I : 1965-1976*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, p. 96.

<sup>2</sup> Luca Basso Peressut, *Musées, architectures 1990-2000*, Actes Sud / Motta, Milaan, 1999, p. 37. Het percentage van de internationale groei is ongeveer 10% per 5 jaar. (Kenneth Hudson, *Museums of influence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 2). Over het aantal nieuwe musea in de wereld bestaat geen specifiek overzicht. In verschillende publicaties valt er wel cijfermateriaal te vinden, dat meestal per regio een overzicht geeft van de proliferatie aan nieuwe musea. Zo openden in de Verenigde Staten alleen reeds meer dan 600 nieuwe kunstmusea de deuren sinds 1970, en werden in Frankrijk 400 musea gebouwd of verbouwd tijdens het 14 jaar durende presidentschap van François Mitterand (1981-1995). (Victoria Newhouse, *Towards a new museum*, New York, Monacelli Press, 1998, p. 12) In Zwitserland zit men ondertussen aan het gemiddelde van 1 museum per 9000 inwoners, (Harald Szeemann, *Ecce Museum: Much Chaff, Little Grain*, in: Gerhard Mack (red.), *Art museums into the 21st century*, Basel, Birkhäuser, 1999, p. 10) In de Verenigde Staten bestonden er in 1994 reeds 1241 kunstmusea, waarvan ongeveer de helft werd opgericht na 1970. Deze cijfers werden gepubliceerd door de *American Association of Museums (AAM)* in: *Museums Count*, Washington D.C., AAM, 1994.

<sup>3</sup> Heinrich Klotz & Waltraud Krase (reds.), *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland / New museum buildings in the Federal Republic of Germany*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1985, p. 7.

<sup>4</sup> Vittorio Magnago Lampugnani, *Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings*, Munich / New York / London, Prestel, 1999, p. 7.

en betekenis van het museum zowel vanuit een historisch als theoretisch perspectief onder de loep genomen.<sup>1</sup> In de architectuurtheorie- of geschiedenis blijft de problematiek echter structureel onderbelicht. Fundamentele studies van de rol en de betekenis van architectuur in het museum zijn schaars.<sup>2</sup> De uitwisseling die er over de museale thematiek is gebeurd tussen de verschillende academische disciplines, lijkt aan de architectuurtheorie te zijn voorbijgegaan. In architectuur concentreert men zich op de spectaculaire aanwas van musea en de architecturale hoogstandjes die ze oplevert. Dit heeft als gevolg dat er vaak simplistische en reductieve denkbeelden zowel over het museum als over de kunst worden gehanteerd. Symptomatisch voor het chronisch gebrek aan een gedegen theoretische omkadering is het dogma dat musea 'voor de kunst' dienen gebouwd te worden. Met een stelling als deze veronachtzaamt men niet enkel het maatschappelijke programma maar tevens het institutionele programma. Men begrijpt museumarchitectuur louter als de relatie tussen kunst en architectuur, en vergeet het institutioneel raakpunt: het museum dat beide disciplines op één plaats samenbrengt. De rol van het museum als *institutionele plaats* blijft buiten discussie; men denkt het museum onmiddellijk in termen van gebouw of *gebouwde plaats*. Bovendien lijkt men te insinueren dat de aanwezigheid van de kunst in het museum vanzelfsprekend is van zodra de architecturale condities – zoals lichtinval, afwerking, schaal of dimensionering van de tentoonstellingsruimtes – optimaal zijn. Dit proefschrift heeft tot doel het dogma dat musea 'voor de kunst' dienen gebouwd te worden, te ontcrachten. Het is mijn overtuiging dat ze berust op een schromelijke onderschatting van de rol van het museum, van de mogelijkheden van architectuur en van de eigenheid van de kunst.

---

<sup>1</sup> Een bibliografie van recente kritische museumstudies zou de volgende publicaties kunnen omvatten: Peter Vergo (red.), *The New Museology*, London, Reaktion Books, 1989. ; Ivan Karp & Steven D. Lavine (reds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington / London, Smithsonian Institution Press, 1991. ; Marcia Pointon (red.), *Art apart. Art institutions and ideology across England and North America*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1994. ; Daniel J. Sherman & Irit Rogoff (reds.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1994. ; Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London / New York, Routledge, 1995. ; Manuel J. Borja-Villel, John G. Hanhardt & Thomas Keenan (reds.), *The End(s) of the Museum / Els límits del museu*, Barcelona, Fundació Antonio Tàpies, 1995. ; Carol Duncan (red.), *Civilizing rituals. Inside Public Art Museums*, London / New York, Routledge, 1995. ; Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne (reds.), *Thinking about exhibitions*, London / New York, Routledge, 1996. ; Alan Wallach, *Exhibiting Contradiction. Essays on the Art Museum in the United States*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1998. ; Emma Barker (red.), *Contemporary cultures of display*, New Haven, Yale University Press, 1999. ; Susan A. Crane (red.), *Museums and Memory*, Stanford, California, Stanford University Press, 2000. ; Voor een algemene bibliografie van museumstudies, zie: Simon J. Knell, *A Bibliography of Museum Studies*, Aldershot, Department of Museum Studies, University of Leicester / Scolar Press, 1994.

<sup>2</sup> In vergelijking met de publicaties van kritische museumstudies zijn gedegen publicaties over het onderwerp museumarchitectuur eerder zeldzaam. Tot belangwekkende studies kunnen de volgende publicaties gerekend worden: Michael D. Levin, *The Modern Museum. Temple or Showroom*, Jerusalem, Dvir Pub. House, 1983. ; Suzanne Stephens (red.), *Building the new museum*, New York / Princeton, N.J., The Architectural League of New York / Princeton Architectural Press, 1986. ; Cornelis van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, Rotterdam, 010, 1989. ; Douglas Davis, *The Museum Transformed. Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, New York, Abbeville Press, 1990. ; Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993. ; Pedro Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, Aldershot / Brookfield / Singapore / Sydney, Ashgate, 1998. Voor een interessante verzameling van kunstenaarsgeschriften over museumarchitectuur, zie: Edelbert Köb (red.), *Museum Architecture. Texts and Projects by Artists / Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*, Bregenz, Kunsthau Bregenz, 2000.

In *hoofdstuk I* wordt betoogd dat de opvatting dat architectuur in musea een gepaste plaats voor de kunst kan afleveren, voorbij gaat aan het feit dat die kunst nooit vrijblijvend in die musea heeft vertoefd. Alvorens architectuur verantwoordelijk te stellen voor de problematische plaats van kunst in musea, dient de overkoepelende rol van het museuminstituut doorgelicht te worden. Vooraleer men spreekt over het museum als *gebouw* is het noodzakelijk dat men eerst nagaat wat dat museum als *institutionele plaats* inhoudt. Met andere woorden, wat is de *plaats* van het museum, en wat zijn de operaties die er worden uitgevoerd? Pas dan kan men uitspraken doen over de rol en de betekenis van architectuur. Dit proefschrift biedt geen exhaustief overzicht of analyse – op sociologisch, maatschappelijk of stedelijk vlak – van de museumboom. Het wil de kritische bevraging van het instituut museum – vervat in het credo *to think critically about museums* – uit andere wetenschappelijke disciplines een vervolg geven in de architectuurtheorie.<sup>1</sup> De museumboom op zich is niet het probleem, maar wel de wijze waarop hij benaderd wordt. Om die reden heb ik geopteerd voor een analyse en doorlichting van de ruimtelijke condities waarbinnen het programma van het museum zich ontplooit. Het is nooit mijn bedoeling geweest om tien of twintig musea de revue te laten passeren om op basis van hun gelijkenissen en verschillen een blauwdruk van het museum voor de eenentwintigste eeuw te definiëren. Deze scriptie heeft niet de ambitie te bepalen hoe men in de toekomst musea moet bouwen, maar te onderzoeken wat de vragen zijn die musea aan architectuur stellen.

Omdat er zodanig veel soorten en vormen van musea en museumprogramma's zijn, spitst dit proefschrift zich toe op één museumprogramma: het museum voor hedendaagse kunst. Het museum voor hedendaagse kunst vormt, zoals Josep Montaner terecht opmerkt, niet enkel de meest controversiële opdracht van alle musea, maar tevens het instituut waar het traditionele programma van het bewaren, bestuderen en presenteren van kunstwerken manifest onder druk komt te staan.<sup>2</sup> Het museum voor hedendaagse kunst, zoals ontwikkeld in de tweede helft van de twintigste eeuw, profileert zich niet langer als het traditionele heiligdom waar het publiek de meesterwerken uit het verleden aanschouwt, maar als een dynamische machine waar de toeschouwers actief deelnemen aan de actuele kunstproductie. Via een confrontatie met de figuur van de hedendaagse kunstenaar en zijn werk(zaamheden) moet het publiek in contact komen met de meest actuele vormen van onze cultuur. De twee basispremises van dit proefschrift zijn enerzijds dat dit programma het museum opzadelt met een identiteitscrisis die structureel ruimtelijk van aard is, en anderzijds dat

---

<sup>1</sup> Alan Wallach, *Exhibiting Contradiction. Essays on the Art Museum in the United States*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1998, p. 2.

<sup>2</sup> Josep Maria Montaner, *Museos para el nuevo siglo / Museums for the new century*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995, p. 61.

architectuur wordt aangegrepen om aan die crisis tegemoet te komen. Doordat het museum voor hedendaagse kunst wil beantwoorden aan de noden en wensen van de hedendaagse kunst(enaars) verwacht het van architectuur dat het een kader aanbiedt dat haar in staat stelt *up to date* te blijven.

Het eerste ijkpunt van mijn onderzoek is de opening van het Centre Pompidou in Parijs in 1977. Het ophefmakende gebouw van Renzo Piano & Richard Rogers geeft uitdrukking aan de verregaande institutionele en maatschappelijke transformaties van het museum en zet de toon voor de daaropvolgende museumboom. Het is het eerste instituut waar het traditionele museumprogramma gekaderd wordt binnen een breed cultureel en sociaal programma. In het Centre Pompidou – door de Franse kunstenaar Daniel Buren terecht gekarakteriseerd als *Le Musée qui n’existait pas* – zullen de kunsten niet louter gecontempleerd worden, maar tevens ter plekke geproduceerd.<sup>1</sup> Dit programma komt in het Centre Pompidou zowel op institutioneel als architecturaal vlak tot een climax: het is in alle opzichten een cultuurfabriek. Het tweede ijkpunt van mijn onderzoek is de opening van Tate Modern in London in 2000. In de kwarteeuw tussen de opening van beide musea is er immers een belangrijke verschuiving opgetreden. Waar men in Parijs nog resoluut opteert voor een nieuw gebouw, kiest men in London voor de reconversie van een bestaande, industriële hal. Het architectuurprogramma biedt niet langer de vrijheid om het institutionele programma van het museum *from scratch* vorm te geven, maar wordt gekoppeld aan een specifiek type ruimte. De architecten van Tate Modern dienen het museum niet als fabriek te ontwerpen, maar een bestaande fabriek tot museum te transformeren. Opmerkelijk is dat de verschuiving van nieuwbouw naar reconversie bij Tate Modern gelegitimeerd wordt op basis van artistieke voorkeur. Daar kunstenaars sinds minimal art veelvuldig in oude industriële panden of lofts hebben vertoefd, vormen deze ruimtes de meest ‘gepaste’ context voor de productie en presentatie van hun werk. Deze verantwoording bezit echter een verborgen agenda, die het product is van de verwrongen ambities van musea voor hedendaagse kunst. Musea willen in de branding van de artistieke actualiteit gaan staan, maar moeten tot hun spijt vaststellen dat die zich sinds de jaren 1960 *elders* manifesteert: op plekken ‘buiten’ het museum. Industriële panden of lofts symboliseren de pogingen van kunstenaars om het starre institutionele circuit te ontlopen, en hun werk op alternatieve of niet als kunstruimte identificeerbare plaatsen ‘openbaar’ te maken. De motivatie van musea om zich in gelijkaardige panden te huisvesten, berust op hun verlangen om de kunst een context te bieden die met dat *elders* overeenstemt.

---

<sup>1</sup> Daniel Buren, *Le Musée qui n’existait pas*, solo-tentoonstelling in het Centre Pompidou, zomer 2002. Voor een analyse van deze tentoonstelling, zie hoofdstuk 6.

De fundamentele vergissingen die in dat opzicht steeds opnieuw worden gemaakt, zijn op te sporen door een terugkoppeling naar de minimalistische en postminimalistische kunst van de jaren 1960 en 1970. Een dergelijke terugkoppeling vormt het onderwerp van de hoofdstukken II tot V, waar in detail enkele artistieke oeuvres worden onderzocht die de conditie van openbaarheid in hun praktijk expliciteren en inzichtelijk maken. Simultaan met de verhedendaagsing van het museum groeit er bij kunstenaars een kritisch bewustzijn omtrent de plaats die zijzelf en hun werk in het museum aantreffen. Kunstenaars begrijpen het museum niet langer als een vanzelfsprekende maar als een onvermijdelijke plaats voor de kunst: het museum belichaamt de conditie van openbaarheid waartoe alle kunstwerken veroordeeld zijn. Kenmerkend voor het werk van deze kunstenaars is dan ook dat ze het museaal kader niet afzweren. Hun kritiek omvat geen weigering van maar een kritische identificatie met het institutioneel kader. Hun esthetische strategie heeft tot doel de relatie van het kunstwerk tot zijn institutionele kader telkens opnieuw scherp te stellen. Ze bestaat erin de institutionele conditie niet belerend af te wijzen maar ze, gretig en behoedzaam tegelijk, te aanvaarden. Aan de conditie van openbaarheid valt niet te ontsnappen, en toch is ze nooit vanzelfsprekend.

*Hoofdstuk II* start met minimal art en haar exploratie van de ‘omstandigheden’ waarbinnen kunstwerken tijdens hun publieke verschijning een plaats vinden. Minimale objecten reveleren iedere tentoonstelling als een theatrale situatie, een moment en een plaats waarbinnen ze worden ‘opgevoerd.’ Minimal art ontwikkelt het besef dat kunstwerken niet uit zichzelf publiek worden, maar om überhaupt te kunnen bestaan, op een aparte plek – een scène – dienen geplaatst te worden. Via het werk van Daniel Buren wordt in *hoofdstuk III* aangetoond dat deze situatie niet natuurlijk is, maar dat iedere *mise-en-vue* steeds een *mise-en-scène* is. Een tentoonstelling is een moment en een plaats waarin het onderscheid tussen de kunst en de wereld bewust wordt geësceneerd. Centraal in de analyse van het oeuvre van Buren staat de notie *ailleurs*. Wil een kunstwerk zich presenteren, dan dient het van zijn kader van presentatie te ‘verschillen.’ Buren plooit de tentoonstelling open als een evenement van *differentie*: een plaats en een gebeuren waarbij een kunstwerk zich steeds *elders* bevindt. In *hoofdstuk IV* wordt geanalyseerd hoe Robert Smithson via de *site-nonsite* een model ontwikkelt om werken die uitgevoerd zijn in het buitengebied, vooralsnog een openbaar naleven in het museum te garanderen. Via het begrip *elsewhere* verbindt Smithson het *ailleurs* van Buren – dat samenvalt met de openbare tijd en ruimte van de presentatie – op een discursieve manier met de buitenwereld – met sites die zich letterlijk *elders* bevinden. De *site-nonsites* verheffen de ontwrichting die schuilt in iedere presentatie tot modus operandi. In *hoofdstuk V* tenslotte wordt aandacht besteed aan *The Alternative Spaces Movement* in New York aan het eind van de jaren 1960 en het begin van de jaren 1970 via het werk

van een van haar spilfiguren, Gordon Matta-Clark. *The Alternative Spaces Movement* symboliseert niet alleen het verlangen om aan de cleane, institutionele ruimte te ontsnappen, ze ontwikkelt ook een eigen ruimtelijk en institutioneel model om aan dat verlangen tegemoet te komen. De beweging kadert de pogingen van kunstenaars om de ruimtes van publieke verschijning in overeenstemming te brengen met de aard en de inzet van hun artistieke productie. Waar de *site-nonsites* van Smithson een terugkoppeling met het publieke binnen van het museum installeren, installeren de *Alternative Spaces* de conditie van openbaarheid eigenhandig in het buitengebied.

Ik heb bewust geopteerd om slechts enkele oeuvres in detail te bespreken in plaats van een exhaustief historisch overzicht te bieden. Mijn betoog is niet opgevat als een sluitend of historisch narratief, maar als een explicitering van enkele, mijns inziens, cruciale posities. Dat ik voor oeuvres heb gekozen die ondertussen tot de canon van de kunstgeschiedenis gerekend worden, kadert binnen mijn opvatting dat een tegendraadse lezing van dat canon bijzonder revelerend kan werken. Door de respectievelijke oeuvres vanuit architecturaal perspectief – of met de blik van een architect – te benaderen, komen zaken aan de oppervlakte die binnen de klassieke kunsthistorische of -theoretische lectuur onopgemerkt blijven. Dat het werk van de besproken kunstenaars niet rechtstreeks ‘over architectuur’ gaat, belet niet dat een gerichte analyse van hun werken én geschriften vaak bijzondere inzichten over architectuur, en zeker over museumarchitectuur, oplevert. Binnen de kritische bevraging van het museale kader vormt architectuur een geliefkoosd doelwit. Architectuur bezit een onbetwistbaar belang in het uitzetten van de plaats, de condities, de limieten en de omstandigheden van het openbaar kader van het museum. Architectuur doet in het museum meer dan een (ideale) fysieke drager creëren. Ze geeft vorm aan de institutionele plek die het museum is. Architectuur materialiseert de grenzen tussen het ‘binnen’ van het museum en de wereld ‘buiten.’ Ze geeft betekenis aan de ruimte waarbinnen het museum de operatie van het publieke uitvoert. En het is deze operatie die de kunstenaars vaak via ingrepen op of in de architectuur ontmaskeren en openplooien. Binnen de exploratie van de syntaxis van de institutionele context wordt architectuur vaak als kritisch onderwerp gehanteerd, of zoals Daniel Buren zijn strategie karakteriseert: « "Toucher" à l'architecture d'un lieu c'est toucher à sons sens, son histoire ... »<sup>1</sup>

In *hoofdstuk VI* en *VII* worden tenslotte de inzichten uit de doorlichting van de voornoemde artistieke praktijken als referentiekader gehanteerd voor de analyse van de verschuiving in het architectuurprogramma tussen het Centre Pompidou en Tate Modern. Daarbij zal

---

<sup>1</sup> Daniel Buren & Jérôme Sans, *Au sujet de*, Paris, Flammarion, 1998, pp. 98-99.

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

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



# 1. De museumboom

## 1.1. *Het fenomeen museumarchitectuur*

### 1.1.1. Een gouden tijdperk

A friend who was once in the airforce said that the joke on the base was that an airplane could'nt take off until its weight was equaled by that of the attendant paperwork. A modern art-world corollary is that a museum is not allowed to open until the column inches of advance press equal its floor space.

Peter Plagens <sup>1</sup>

De museumboom van de laatste decennia is in het architectuurdiscours niet onopgemerkt voorbijgegaan. Om de haverklap verschijnen er artikels en publicaties over het onderwerp, waarin een vaak euforische toon wordt aangesneden, zoals blijkt uit titels als *Museums for the New Century*, *Art Museums into the 21st Century* of *Towards a New Museum*. Het recent bij Phaidon verschenen boek *World Architecture*, dat naar eigen zeggen ‘het denken over architectuur wil condenseren aan de hand van dertien categorieën gebouwen,’ plaatst het museum zelfs helemaal bovenaan.<sup>2</sup> Van alle prestigieuze programma’s zoals de concertzaal, het kantoorgebouw, het station en de vlieghaven, staat het museum op nummer één. In het gros van deze publicaties wordt men al snel geconfronteerd met een oppervlakkig discours.<sup>3</sup> Het betoog start zelden met een fundamentele problematisering van het begrip museumarchitectuur, laat staan met een duidelijke visie op de. De toon is eerder euforisch dan kritisch. Het uitgangspunt ligt simpelweg bij de – doorgaans unaniem positieve – vaststelling dat er de laatste decennia veel nieuwe musea zijn gebouwd. Door “de verbluffende bloei van nieuwe musea” beschouwt men museumarchitectuur in eerste

---

<sup>1</sup> Peter Plagens, *Los Angeles: Two for the Show*, in: *Art in America* 75, nr. 3 / May, 1987, p. 147.

<sup>2</sup> Hugh Pearman, *Contemporary world architecture*, London, Phaidon Press, 1998, p. 7.

<sup>3</sup> Aan de basis van de gevoerde discoursanalyse liggen tien publicaties over museumarchitectuur die in de afgelopen tien jaar verschenen. Daarbij werd gekozen voor publicaties van allerlei slag, om een ‘staalkaart’ te bieden van wat er vandaag in de boekhandel te verkrijgen is over dit onderwerp: Jean-Christophe Ammann, *Räume für Kunst. Museumsmodelle. Europäische Museumarchitektur der Gegenwart*, Leipzig, Impressum, 1993. ; Catherine Donzel, *Nouveaux Musées*, Parijs, Telleri, 1998. ; Justin Henderson, *Museum Architecture*, Massachussets, Mitchell Beazly, 1998. ; Vittorio Magnago Lampugnani (red.), *Museums for a New Millennium, Concepts, Projects, Buildings*, München / Londen / Basel, Prestel Verlag, 1999. ; Gerhard Mack (red.), *Art Museums into the 21st Century*, Basel / Berlijn / Boston, Birkhäuser, 1999. ; Josep M. Montaner, *Museums for the New Century*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1995. ; Josep M. Montaner, *Nouveaux Musées, Espaces pour l'art et la culture*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1990. ; Victoria Newhouse, *Towards a New Museum*, New York, The Monacelli Press, 1998. ; Luca Basso Peressut, *Musées, Architectures 1990-2000*, Milaan, Actes Sud / Motta, 1999. ; James Steele (red.), *Museum Builders*, Londen, Academy Editions, 1994.

instantie als een “belangrijk hedendaags fenomeen.”<sup>1</sup> Men maakt zelfs gewag van een “gouden tijdperk van museumarchitectuur.”<sup>2</sup> Musea zijn “de meest spitsvondige, intrigerende en uitdagende gebouwen ter wereld” en vormen het geprivilegieerde speelveld van de hedendaagse ontwikkelingen van de architectuur.<sup>3</sup> Ze weerspiegelen de revolutionaire inzet van de hedendaagse architecturale avant-garde, kortom, het zijn “seismografen van de architecturale cultuur.”<sup>4</sup> Het museum vormt voor hedendaagse architecten ongetwijfeld een van de belangwekkendste en meest prestigieuze bouwopdrachten, of zoals Philip Johnson ooit stelde: “Purely aesthetically speaking, the museum is an architect’s dream.”<sup>5</sup> De opdracht is vergelijkbaar met het belang en prestige van de bouw van een kathedraal in het verleden.<sup>6</sup> De bouw van een museum geldt voor vele architecten als de definitieve internationale doorbraak, of de intrede in de gilde der sterarchitecten. Maar betekent dit dat musea daarom meteen een *hot item* in het actuele architectuurdiscours vormen? Proportioneel gaat er nog steeds meer denk- en ontwerpenergie naar het traditionele woonprogramma, als ook naar nieuwere programma’s

---

<sup>1</sup> Ignasi de Solà-Morales, *The Meaning of the Architecture of Museums*, in: Josep Maria Montaner & Jordi Oliveras (reds.), *The Museums of the Last Generation*, London New York, Academy Editions / St. Martin's Press, 1986 p. 7: “This book discusses the recent upsurge in the Construction (sic) of new museum building – an important contemporary phenomenon – and analyses the individual examples in terms of form and quality. It is a fact that in recent years every major city has engaged in the creation of some new museum, whether it has chosen to construct a new building or to convert an existing one.” ; Suzanne Greub, in: Lampugnani (red.), *Museums for a New Millennium*, p. 9: “In the course of the exhibition work at the Art Centre Basel and my resulting collaboration with various museums, I came upon the fact that these new institutions have erected new buildings, planned expansions, or extensively renovated their existing exhibition spaces. I asked myself how one could justify this trend toward more and more museums and museum activity, while simultaneously wondering how these new edifices would look.”

<sup>2</sup> Henderson, *Museum architecture*, p. 11.

<sup>3</sup> Donzel, *Nouveaux Musées*, p. 7.

<sup>4</sup> Newhouse, *Towards a New Museum*, p. 8: “The past decade has seen changes in museum architecture as revolutionary as those forecast by Le Corbusier in his 1923 manifesto *Vers une Architecture*.” ; Vittorio Magnago Lampugnani, *The Architecture of Art: The Museums of the 1990s*, in: Lampugnani (red.), *Museums for a New Millennium*, p. 13: “Contemporary museum buildings tend to be astonishingly pure materializations of their authors corresponding attitudes toward architecture: they are seismographs of the architectonic culture to which they belong. They illustrate the development in architecture and the accelerating change in trends which may run concurrently and parallel to one another, or, as is often the case, be diametrically opposed.” ; Zie ook: Montaner & Oliveras, *The Museums of the Last Generation*, p. 27: “The architecture of museum plays as great a role in discussion within architectural discipline as it does within the cultural politics of the industrialized world.” Deze stellingname wordt reeds door Helen Searing (*New American art museums*, New York / Berkeley, Whitney Museum of American Art / University of California Press, 1982, p. 11.) naar voren geschoven in het begin van de jaren 1980: “Art museum buildings reflect the changing course of architectural theory and design so pervasively that one could with some plausibility illustrate the history of modern architecture exclusively with examples of this genre. In some eras, museum architecture mirrors the major existing trends, but at other times, as in the earliest periods of its existence and during the last quarter century, it is on the cutting edge.” Deze publicatie begeleidt de gelijknamige tentoonstelling *New American Art Museums*, georganiseerd door Searing in het Whitney Museum of American Art, New York. Voor een recensie van de tentoonstelling en catalogoog, zie: William H. Jordy, *The new museum*, in: *The New Criterion* 1, nr. 1 / September, 1982, pp. 61-65.

<sup>5</sup> Philip Johnson, zoals geciteerd in: Giles Waterfield (red.), *Palaces of Art. Art Galleries in Britain 1790 - 1990*, London, Dulwich Picture Gallery, 1992, p. 177.

<sup>6</sup> Harald Szeemann, *Ecce Museum: Much Chaff, Little Grain*, in: Mack (red.), *Art museums into the 21st century*, p. 8. ; Thomas Vonier, *Museum Architecture: The Tension between Function and Form*, in: *Museum News* 66, nr. 5 / May-June, 1988, p. 24.

als het kantoorgebouw of de shoppingmall. Dat musea veelvuldig worden gepubliceerd in kunst- en architectuurtijdschriften, garandeert, in tegenstelling tot wat men beweert, allerm minst dat het architectuurdiscours gevoed wordt door deze zogenaamd ‘geprivilegieerde’ projecten. Zijn populariteit heeft het museum bovenal te danken aan zijn extreme mediagevoeligheid. Het museum is een opdracht waar twee mechanismen van de publiciteitsmolen van het hedendaagse architectuurbedrijf samenvallen. Elk nieuw museum kan gegarandeerd rekenen op de nodige publieke aandacht, zowel in de vakpers als in de populaire media. Anderzijds krijgt ook elke realisatie van een sterarchitect onmiddellijke belangstelling in diezelfde media. En, zowel in architectuur, bij musea als op de diverse beleidsniveaus heeft men begrepen dat men er alle belang bij heeft beide te combineren.<sup>1</sup> Het resultaat is vaak meer een product van dergelijke overwegingen dan van een resolute keuze voor een vernieuwend project. Zo nodigt men voor ontwerpwedstrijden stevast dezelfde schare internationale architecten uit en opteert men vervolgens gewoonlijk voor eerder traditionele ontwerpen. Zo koos men voor de uitbreiding van het MoMA in New York voor het eerder klassieke ontwerp van de Japanse architect Yoshio Taniguchi, terwijl de Zwitserse architecten Herzog & De Meuron een veel radicaler ontwerp indienden. Voor de nieuwe vleugel van de Tate Gallery in Londen ging de voorkeur naar het starre ontwerp van diezelfde Herzog & De Meuron, hoewel voor deze wedstrijd Rem Koolhaas een gewaagder ontwerp indiende.<sup>2</sup>

Dat belet echter niet dat men in de overzichtspublicaties onophoudelijk proclameert dat de musea uit de laatste decennia een ware kentering op architecturaal vlak hebben veroorzaakt. Elk nieuw museum wordt een onmiddellijke architecturale relevantie toegeschreven. Deze algemene euforie reflecteert zich in de structuur van de meeste publicaties, waar het leeuwendeel van de pagina’s wordt benomen door een défilé van nieuwe museumprojecten. Wil men over museumarchitectuur spreken, dan lijkt dit te moeten gebeuren aan de hand van recent gerealiseerde gebouwen, en dan liefst door middel van een rijk geïllustreerde

---

<sup>1</sup> Frank Werner, *On the typology of museums of the eighties*, in: *Lotus international*, nr. 55, p. 53: “The most recent empirical studies invite a degree of scepticism. They reveal that museums have an ever increasing value as far as socialization and the organization of leisure is concerned, that politicians regard the construction of museums more as a philanthropic act of providence for the society of leisure than as a cultural intervention and that architects see the design of museums as a last refuge for creativity, no longer available else.”

<sup>2</sup> Voor een kritiek op de wedstrijd van het MoMA New York, zie o.m.: Gerhard Mack, *Time Rediscovered*, in: Mack (red.), *Art museums into the 21st century*, pp. 11-12. ; Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski & Rosalind Krauss, *The MOMA Expansion: A Conversation with Terence Riley*, in: *October*, nr. 84, 1998, pp. 3-30. ; Voor een kritiek op de wedstrijd van de Tate Modern, zie onder meer: Janny Rodermond, *Manifest of nonplace. Het museum in de jaren negentig*, in: *De Architect*, nr. juli, 1996, p. 17 ; Wouter Davidts, *De illusie van de reconversie. Tate Modern in London / The illusion of reconversion. Tate Modern in London*, in: *Archis*, nr. 8, 2000, pp. 40-49. *Any*, nr. 13, 1996, pp. 21-58. Dit nummer van het tijdschrift *Any* is volledig gewijd aan Tate Modern, en bundelt naast de wedstrijdontwerpen van de deelnemende architecten ook enkele kritische essays en interviews. Zie hiervoor hoofdstuk 6.

bloemlezing. Deze bloemlezingen volgen in de regel het principe van de nevenschikking. Musea worden zelden tegen mekaar uitgespeeld, maar gelijkwaardig behandeld, waardoor ze elk de ruimte krijgen om voorbij te paraderen.<sup>1</sup> Zo voltrekt er zich een verregaande esthetisering in de presentatie, omdat men de gebouwen niet enkel gelijkschakelt ondanks hun museologische verschillen, maar tevens ondanks hun geografisch, maatschappelijk en politiek verschillende contexten.<sup>2</sup> Zo wil het boek *Museums for a new Millennium* naar eigen zeggen een “doorsnede bieden van de meest betekenisvolle, expressieve en kwalitatieve musea en museumprojecten van de laatste 10 jaar,” en selecteert daartoe zowel een museum met prehistorische grotten (Altamira Cave Museum, Santillana del Mar, Juan Navarro Baldeweg, 1995), een verbouwing van een oude turbinehal (The Tate Gallery of Modern Art, Londen, Herzog & De Meuron, 1994–2000), een kunsthall uit Oostenrijk (Kunsthall Bregenz, Peter Zumthor, 1990–97) en een Duits museum voor etnografie (Jüdisches Museum, Berlijn, Daniel Libeskind, 1989–99). Wanneer er wel specifieke deelverzamelingen worden aangelegd om de parade van nieuwe musea te organiseren, zijn de gehanteerde criteria vaak onevenwichtig. Zo rangschikt Victoria Newhouse in het boek *Towards a New Museum* de geselecteerde projecten, die weliswaar beperkt zijn tot kunstmusea, volgens “architecturale karakteristieken.” Bij nader inzien variëren de gehanteerde categorieën van een specifiek museumprogramma (het monografisch museum en het curiositeitenkabinet), een vorm van inrichting of organisatie (het museum als pretpark en het museum als *environment*), een museale ideologie of conditie (het museum als sacrale ruimte en het museum als alternatieve ruimte) tot een louter architecturaal gegeven (de museumvleugel).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Sommige publicaties bezitten daarbij geen afleesbare volgorde (Donzel, Allégret), andere sorteren alfabetisch volgens architect (Amman, Mack, Steele) anderen volgens datum van uitvoering (Lampugnani, Peressut). Bovendien laat men steeds dezelfde musea de revue passeren. Nieuwe publicaties bieden zelden verrassingen of nieuwkomers. Men heeft snel het gevoel steeds dezelfde ‘hits’ voorgeschoteld te krijgen. Een doorlichting van tien recente publicaties over museumarchitectuur leverde de volgende hitparade van meest besproken musea op: 1. Getty Center, Los Angeles, Richard Meier (8/10), 2. Guggenheim Bilbao, Frank Gehry (6/10), 3. Fondation Beyeler, Basel, Renzo Piano (6/10), 4. Carré d’Art, Nîmes, Norman Foster (5/10), 5. Vitra Design Museum, Weil Am Rhein, Frank Gehry (5/10) 6. Kunsthall Rotterdam, O.M.A./Rem Koolhaas (5/10), 7. Bonnefanten Museum, Maastricht, Aldo Rossi (5/10), 8. Kunsthall Bregenz, Peter Zumthor (4/10), 9. Jüdisches Museum, Berlijn, Daniel Libeskind (4/10), 10. MARCO, Monterrey, Ricardo Legoretta (4/10). Deze lijst brengt onmiddellijk enkele interessante zaken aan het licht. De top drie betreft foundations, structureel privaat gefinancierde instellingen. De volledige top tien bestaat uit musea – op het MARCO in Mexico na – die zich in Midden-Europa of de Verenigde Staten bevinden, het spreekwoordelijke politieke westen, telkens in of in de nabijheid van een grootstad met een zekere internationale uitstraling. De musea werden stuk voor stuk ontworpen door prominente architecten, allemaal mannen, waarvan er liefst zes ooit de prestigieuze Pritzker Architectuurprijs wonnen: Richard Meier in 1984, Frank Gehry in 1989, Aldo Rossi in 1990, Renzo Piano in 1998, Norman Foster in 1999 en Rem Koolhaas in 2000. Winnaars van de Pritzker Architectuur prijs in 2001, de Zwitserse architecten Herzog & De Meuron behoren sinds de bouw van de Tate Modern eveneens tot de top 10 van de architectuur.

<sup>2</sup> Kenneth Hudson (*Museums of influence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 3) waarschuwt terecht voor het gevaar van generalisering door het internationale karakter van de museumhausse, waarbij een algemene term als ‘museum’ wordt gebruikt voor uiteenlopende programma’s: “The fact that these institutions share a common generic title – church, school, post office, museum – can be highly misleading. It can produce the wrong expectations, encourage absurd generalisations.”

<sup>3</sup> De hoofdstukken zijn achtereenvolgens *The Cabinet of Curiosities: An Update*, *The Museum as Sacred Space*, *The Monographic Museum*, *The Museum as subject Matter: Artists’ Museums and Their Alternative Spaces*, *Wings That Don’t Fly (And Some That Do)*, *The Museum as Entertainment*, *The Museum as Environmental Art*.

Dat het palet aan gepresenteerde projecten een grote variëteit aan de dag legt, is volgens Newhouse niet problematisch. Het getuigt net van de kracht van architectuur om een ‘uitzonderlijke diversiteit’ aan concepten af te leveren.<sup>1</sup> Deze stelling wordt bijgetreden door Gerhard Mack in het boek *Art Museums into the 21st Century*. Het verschil in schaal en functie van de acht door Mack geselecteerde projecten – met onder meer het Getty Center te Los Angeles (Richard Meier, 1984-97), het Moderna Arkitektur Museet te Stockholm (Rafael Moneo, 1991-98) en het cultuur- en congrescentrum te Luzern (Jean Nouvel, 1995-99) – representeert volgens Mack het brede scala aan architecturale mogelijkheden: “Despite this variety, the various projects seem to stake out the terrain that reveals the possibilities of modern museum building.”<sup>2</sup>

Het plechtig vertoon van nieuwe musea dreigt elke kritische en discursieve omkadering van de problematiek van museumarchitectuur te fnuiken. Doordat de selectie van gebouwen primeert, doen de publicaties vaak niet meer dan het registreren en documenteren van de verschillende trends en ontwikkelingen. Zelden vertrekken de studies van de noodzaak van een kritische en fundamentele bevraging van de betekenis en de rol van architectuur in het instituut museum. Dit leidt tot de merkwaardige inversie dat de keuze van de gebouwen niet berust op een gedegen, vooraf ontwikkeld theoretisch vertoog, maar dat het discours aan die nieuwe musea opgehangen wordt.<sup>3</sup> Het inleidende essay dient eerder om de selectie van de gebouwen te legitimeren, dan om een fundamentele bevraging van de verhouding tussen museum en architectuur te ontwikkelen.<sup>4</sup> Zelfs indien een auteur zich in een van de inleidende essays kritisch opstelt, heeft dit weinig gevolgen voor de omgang met de specifieke gebouwen die men in het tweede deel presenteert. Bij de bespreking van concrete musea heft men toch de lofzang aan. Zo fulmineert Lampugnani in het inleidend essay op het boek *Museums for a New Millennium* tegen het mediagenieke karakter van veel musea, om vervolgens zesentwintig musea de revue te laten passeren die stuk voor stuk voorbeelden

---

<sup>1</sup> Newhouse, *Towards a New Museum*, p. 9.

<sup>2</sup> Mack, *Time Rediscovered*, p. 12. De acht projecten zijn het Guggenheim te Bilbao (Frank Gehry), het project van Herzog & De Meuron voor het MoMA te New York, de Tate Modern te London (Herzog & De Meuron), het Getty Center te Los Angeles (Richard Meier), het Moderna Arkitektur Museet te Stockholm (Rafael Moneo), het Cultuur- en Congrescentrum te Luzern (Jean Nouvel), de Fondation Beyeler te Basel (Renzo Piano) en het Kunsthaus te Bregenz (Peter Zumthor).

<sup>3</sup> Een zeer degelijke en belangrijke trilogie over museumarchitectuur is de reeks *Museums of Last Generation*, *Nouveaux Musées* en *Museums for a New Century* van Josep Montaner. In deze publicaties, die respectievelijk in 1985, 1990 en 1995 werden gepubliceerd, ligt het uitgangspunt telkenmale bij het scala aan musea die in het voorbije decennium zijn gerealiseerd.

<sup>4</sup> Bij de samenstelling van die verschillende overzichten, wordt de keuze zelfs vaak gelegitimeerd vanuit persoonlijk standpunt, zie: Newhouse, *Towards A New Museum*, p. 9: “I had no intention of compiling a comprehensive survey of the world’s new museums, and my choices for inclusion depended on my interest in the buildings in question.”; Ian Ritchie, *The Museum as Public Architecture*, in: Steele (red.), *Museum builders*, p. 11: “An overview of the most important European museums of the past two decades, focusing on those with which I am most familiar (...).”

zijn van deze problematische eigenschap.<sup>1</sup> Het bekendste voorbeeld is wellicht de tirade *Kunst und Architektur* van de kunstenaar Markus Lüpertz in het boek *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*. Lüpertz trekt in deze tekst bijzonder hard van leer tegen die musea waar architecten hun ego op de voorplan plaatsen. Paradoxaal genoeg zijn het net die musea die in de tweede helft van het boek worden voorgedragen als exponenten van de nieuwe museumarchitectuur in Duitsland.<sup>2</sup> Elke poging tot kritisch discours wordt dan ook resoluut geneutraliseerd. De publicaties laten zich verleiden tot de promotie van concrete musea, en fungeren als dusdanig als symptomen van het fenomeen dat in de inleiding wordt aangeklaagd.

### 1.1.2. Programma en gebouw

[the Museum] is in fact a modern hybrid, bred with mingled characteristics of the cathedral, the royal palace, the theater, the school, the library, and according to some critics, the department store. As the emphasis or activity shifts, the character of the organization changes. Thus when the museum serves as a place of entertainment it takes on the dramatic quality of the theater, when it is used for scholarly purposes it can become an ivory tower, when its educational activities are stressed it becomes a school. For the scientist or professor it may seem to be merely a series of specimens illustrating a seductive theory, or a library of artifacts filed in chronological order. In the family of social institutions invented by man, the place of the museum is not rigidly fixed. It is pliant and can develop in many directions, or sometimes move simultaneously in several directions.

Albert Ten Eyck<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Lampugnani, *The Architecture of Art: The Museums of the 1990s*, pp. 13-14: "be its voice loud or soft, architecture overpowers the art it houses. This is also the product of a society where art is equated with entertainment, as opposed to art as a mechanism for learning." In de begeleidende teksten wordt onder meer het Guggenheim Bilbao van Frank Gehry bejubeld als "a monument to the productive capacities that are now at our disposal" (p. 130) en het Getty Center van Richard Meier als een "patio stonescape of sublime power" (p. 49). Lampugnani ontwijkt echter handig het probleem van de selectie, door zijn tirade op de 'dominante' museumarchitectuur van de jaren 1990 precies te vrijwaren van concrete nieuwe musea uit die jaren 1990. Lampugnani staft zijn betoog enkel met voorbeelden uit de jaren 1980.

<sup>2</sup> Markus Lüpertz, *Kunst und Architektur / Art and Architecture*, in: Heinrich Klotz & Waltraud Krase (reds.), *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland / New museum buildings in the Federal Republic of Germany*, pp. 30-36.

<sup>3</sup> Albert Ten Eyck Gardner, curator van The Metropolitan Museum of Art tussen 1956 en 1967, zoals geciteerd in: Glenn D. Lowry, *Building the Future: Some Observations on Art, Architecture, and the Museum of Modern Art*, in: John Elderfield (red.), *Imagining the future of the Museum of modern art / Studies in modern art 7*, New York, Museum of modern art / Harry N. Abrams, Inc., 1998, p. 79.

Hét museum bestaat niet. De term museum gaat terug op het *mouseion* in Alexandrië, dat rond 290 voor Christus werd opgericht door Ptolemeus I. Dit instituut bestond uit een studeercollectie, een bibliotheek, een sterrenwacht en faciliteiten voor onderzoek en onderwijs. Het was opgevat als een huis van de muzen, een leerplaats of een schrijn voor *Mnemosyne*, de godin van het geheugen.<sup>1</sup> Het was een arsenaal van kennis, een plaats voor wetenschappers, filosofen en historici. Dit programma van kennisopslag ligt tevens aan de basis van de musea die aan het einde van de 18<sup>de</sup> eeuw worden ontwikkeld. Met de Verlichting, en haar drang om de kennis van de mensheid te catalogeren en te bewaren, worden musea ingericht als gespecialiseerde plaatsen voor het verzamelen, bestuderen en presenteren van artefacten. Het gamma aan artefacten dat aan die drang ten prooi is gevallen, blijkt vandaag schier eindloos. Elk mogelijk object van enige culturele of historische waarde, kan vandaag zijn eigen museum krijgen. Geert Bekaert stelt dan ook terecht dat er wellicht geen kameleontischer begrip als museum bestaat.<sup>2</sup> Er zijn duizend en één soorten, duizend en één vormen van musea. Musea bewaren en tonen zowat alles wat er te bewaren valt. Er zijn musea voor postzegels, bieren, archeologische vondsten, schepen, hoeden, beelden en schilderijen. Met al deze soorten musea stemmen al evenveel vormen overeen. Er worden niet alleen schepen in een museum bijeen gebracht, er bestaan tevens musea in de vorm van schepen, molens, paleizen, kerken, burgerhuizen, sportpaleizen, loodsen. En van die musea die in de vorm van ‘musea’ gebouwd zijn, bestaan er al even veel verschillende soorten. Dus spreken over iets als ‘museumarchitectuur’, is een onbegonnen zaak, als men niet eerst uitklaart over welk soort museum of welk specifiek museumprogramma men het precies wil hebben. Een museum voor postzegels vraagt nu eenmaal om een ‘andere’ ruimte dan een museum voor hedendaagse kunst. Het museum is, zoals Stephen E. Weill treffend opmerkt, een instrument dat door iedereen en voor zowat alles kan aangewend worden: “Discomforting as the notion may be to many of its advocates, the museum is essentially a neutral medium that can be used by anybody for anything.”<sup>3</sup> Het verschil tussen het ene museum en het andere schuilt in het onderscheid tussen het onderwerp dat het kiest en de standpunten die het daarbij inneemt: “the worthiness of a museum must ultimately depend

---

<sup>1</sup> Voor een uitgebreide historische analyse van het museuminstituut, zie o.m.: Germain Bazin, *The Museum Age*, New York, Universal Press, 1967. ; Olive Impey & Arthur MacGregor (reds.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985. ; Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London; New York, Routledge, 1995.

<sup>2</sup> Geert Bekaert, *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, in Cornelis van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, Rotterdam, 010, 1989, p. 56.

<sup>3</sup> Weill (*A Cabinet of Curiosities. Inquiries into Museums and Their Prospects*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1995, p. xv) gebruikt het voorbeeld van het verschil tussen het Holocaust Museum en het Coca-Cola Museum: “To take an extreme example, consider the U.S. Holocaust Memorial Museum in Washington (which opened in 1993) and the extent to which the design of its galleries drew on some of the same sources as did the design of the World of Coca Cola in Atlanta (which opened in 1990). What distinguishes the Holocaust Memorial from the World of Coca Cola is not museographical technique (superb in both instances) but subject matter and viewpoint.”

on the worthiness of its goals, not on the mere fact that it *is* a museum or even on its technological competence.”<sup>1</sup> Om zinvolle uitspraken te doen over de ruimte en de nood aan ruimte van welk museum dan ook, is het noodzakelijk te weten welk programma er werkzaam is. Een museum voor hedendaagse kunst impliceert een totaal ander ruimtegebruik dan een museum voor oldtimers. Om de architectuur van respectievelijke musea op een behoorlijke wijze te evalueren, dienen de respectievelijke programma’s in rekening te worden gebracht.

De proliferatie van alle mogelijke soorten musea kadert binnen de diepgaande transformaties in de maatschappelijke en stedelijke rol van musea in het algemeen. De museumhausse past binnen de in de jaren 1980 opgetreden verschuiving van de stad van een productie- naar een consumptiemilieu, waarbij de stad gaandeweg gecentreerd werd rond en afhankelijk werd van de mogelijkheden tot consumptie en vrijetijdsbesteding. Samen met theaters, de opera’s, maar ook winkelcentra, vormen musea speerpunten in de bikkelharte strijd tussen steden in de culturele arena. Sinds het begin van de jaren 1980 worden zowel in Japan, de Verenigde Staten als Europa allerhande nieuwe musea naar voren geschoven als krachtige culturele machines, die binnensteden nieuw leven moeten inblazen, en het soms belabberde blazen van een stad moeten oppoetsen. Voor grote of middelgrote steden volstaat het niet langer zich te beroepen op de economische uitstraling. Om te wedijveren met zogenaamde ‘zustersteden,’ die eveneens kampen met stadsvlucht, dienen ze te beschikken over een brede en uitgebouwde culturele infrastructuur, internationaal erkende kunstcollecties, een belangwekkend historisch erfgoed, een levendige artistieke gemeenschap, kwaliteitsarchitectuur en een dynamische binnenstad.<sup>2</sup> De inspanningen van steden als Parijs (met de bouw van het Centre Pompidou), Frankfurt (met de aanleg van de museummijl) of recentelijk nog Bilbao (met de bouw van het Guggenheim) zijn exemplarisch voor het inschakelen van een museumproject binnen grootschalige stedelijke vernieuwing. Daarbij worden vaak de meest uiteenlopende musea gebouwd. De museummijl in Frankfurt omvat onder meer een architectuurmuseum (Oswald Matthias Ungers, 1979-84), een postmuseum (Behnisch & partner, 1990) en een museum voor decoratieve kunsten (Richard Meier, 1979-85).

De rol van het museum als stedelijke motor heeft een belangrijke invloed gehad op het interne of oorspronkelijke museumprogramma, met name het bewaren, bestuderen en presenteren van artefacten. Zoals Alma S. Wittlin reeds in 1970 signaleert, krijgen musea er

---

<sup>1</sup> ibidem, p. xv.

<sup>2</sup> Montaner, *Museums for the New Century*, p. 61.

vanwege hun toenemende rol in de stedelijke cultuur en vrijetijdsbesteding steeds meer ‘perifere’ functies bij.<sup>1</sup> De bouw van het Centre Pompidou signaleert het tijdperk van een hybride museumprogramma. In het Centre parasiteren tal van nieuwe publieke en semi-publieke faciliteiten op de oorspronkelijke functies van depot, studie- en tentoonstellingsruimte. Het Centre fungeert niet langer als een “arsenaal van het geheugen,” maar als een “urbane cultuurbazaar,” een krachtig medium van de cultuurindustrie.<sup>2</sup> Waar Wittlin in 1970 nog kan spreken van perifere functies, is de situatie vandaag radicaal gewijzigd. In veel musea raken de klassieke museumruimtes steeds meer in de verdrukking van de parisitaire functies.<sup>3</sup> In het post-Pompidou tijdperk bezitten musea nu ook een gift-shop, een restaurant, een bibliotheek, soms zelfs een concert- of filmzaal, een theater, en in uitzonderlijke gevallen zelfs een volledig warenhuis of shoppingmall. Bovendien wordt dit nieuw programma – dat in zekere zin ‘extern’ is aan het klassieke museumprogramma – meer en meer gebruikt ter legitimatie van de bouw van een museum en vormt er zelfs vaak de aanleiding toe. Doordat het museum vaak in eerste instantie wordt ingezet als een instrument in de competitie tussen steden, gaat het soms zelfs zover dat de bouw van een museum wordt aangevat vooraleer er sprake is van een collectie.

Dit heeft natuurlijk gevolgen voor de rol die architectuur bij de bouw van een museum dient te spelen en uiteindelijk ook voor de vraag die daartoe aan architecten wordt gesteld. Doordat veel nieuwe musea in eerste instantie een rol vervullen in de city-marketing, doet men omwille van de uitstraling beroep op bekende internationale architecten. Door hun specifieke signatuur kunnen zij het project de nodige *glamour* verlenen. Met een nieuw opzichtig museum koopt een stad zich een plaats op de culturele wereldkaart. De logica van de stadsmarketing stelt dat steden zich dienen te voorzien van gebouwen met een excentrieke herkenbaarheid, waaraan de vaak buitensporige ontwerpstyl van sterarchitecten beantwoordt. Hetgeen men van de architectuur van een museum op de eerste plaats verlangt, is dat het een baken en een signatuur, een plek en een identiteit materialiseert.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Alma Stephanie Wittlin, *Museums: In Search of a Usable Future*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1970, p. 1.

<sup>2</sup> Wolfgang Ernst, *Arsenals of Memory*, in: Monika Schwärzler (red.), *Speicher, Versuche zur Darstellbarkeit von Geschichte*, Linz, 1993. ; Kurt W. Forster, *Shrine? Emporium? Theater? Reflections on Two Decades of American Museum Building*, in: *Zodiac*, nr. 6, 1991, pp. 30-75.

<sup>3</sup> In de laatste decennia heeft het aantal parasitaire programma's het percentage aan tentoonstellingsruimtes teruggedrongen van een gemiddelde van 90% naar 50% van de totale oppervlakte van het museumgebouw; zie: Peressut, *Musées. Architectures 1990-2000*, p. 47. Zoals Peter Vergo stelt in het boek *The New Museology* (London, Reaktion Books, 1989, p. 41) slurpt de uitbating van een restaurant of een museumshop vandaag vaak evenveel energie, tijd en denkwerk op als curatorische bezigheden. Zie ook: Wittlin, *Museums: In Search of a Usable Future*, p. 1: “peripheral functions may enrich an institution or lead to a draining of energies and dimming of focus.” Zie ook de pittige analyse van Frank Devienne (*Museums & Catering*, in: *Arts Digestive* 25, nr. 3 / March, 1987, pp. 3-6) van het museum als feestzaal.

<sup>4</sup> Pearman, *Contemporary World Architecture*, p. 22. ; Thomas Vonier (*Museum Architecture: The Tension between Function and Form*, p. 27) spreekt over “the star system,” waarvan hij de strategie als volgt beschrijft: “The idea is essentially this: if one has set about to build a lasting and important new monument to cultural resources of a city or

Veel hedendaagse museumarchitectuur schikt zich binnen de logica van wat Hugh Pearman “the cult of the globe-trotting, international signature architect” noemt, of zoals Rem Koolhaas – nu zelf een van de grootste sterren aan het internationaal architectuurfirmitament – ooit laconiek stelde: “Richard Meier everywhere.”<sup>1</sup> Reesa Greenberg heeft deze ontwikkeling treffend omschreven als een “bezitterige nomenclatuur.”<sup>2</sup> Musea worden gepersonaliseerd, en verbonden aan de naam van de ontwerper-sterarchitect. Zo spreekt men voortdurend over Piano & Rogers’ Pompidou, over Gehry’s Bilbao, of Rossi’s Bonnetanten. Musea worden behandeld als portretten. Een portret geschilderd door Rubens is in eerste instantie een portret van Rubens, en dan pas van een of andere jonkvrouw. Hans Hollein signeerde het Städtisches Museum Abteiberg zelfs letterlijk met een gouden inscriptie.<sup>3</sup> Die persoonlijke signatuur van de architect situeert zich vaak slechts op plekken waar de representativiteit en de beeldwaarde het hoogst is: de buitenkant, de vestibule of het atrium. Binnen zijn musea als vlieghavens, ze zien er allemaal hetzelfde uit. Deze “wereldwijde mobilisatie van de architectuur” heeft volgens Janni Rodermond geleid tot musea die lijken op “inwisselbare non-places, vakkundig voorzien van een passend cultureel imago.”<sup>4</sup> Veel nieuwe musea lijden aan een schizofreen karakter dat tot uitdrukking komt in een pralerig exterieur en een betekenisloos en inwisselbaar interieur. In die ruimtes waar het museum écht te werk gaat, valt er op architecturaal vlak zelden of nooit iets te beleven. Zoals Pedro Lorente schamper opmerkt, bieden museuminterieurs soms bitter weinig referentie: “it sometimes seemed difficult for visitors to tell, once inside the museum building, which city they were in, in which country, or on which continent.”<sup>5</sup>

Deze evolutie heeft onvermijdelijk een impact gehad op het discours over museumarchitectuur. Het programma van een museum ligt nog zelden aan de basis van het spreken over museumarchitectuur. In de literatuur ligt de nadruk op de vormgeving van het externe programma – het museum als urbaan monument – in plaats van de opmaak van het interne programma – het museum als plaats van kennisopslag.<sup>6</sup> Men besteedt alle aandacht aan de wijze waarop het gebouw zich naar ‘buiten’ toe – naar de publieke functies of het

---

region – in other words, if one intends to put a place on the cultural map – then one must employ an architect whose work will attract critical attention and – one hopes – acclaim.”

<sup>1</sup> ibidem, p. 11.

<sup>2</sup> Reesa Greenberg, *The exhibited redistributed. A case for reassessing space*, in: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne (reds.), *Thinking about exhibitions*, London / New York, Routledge, 1996, p. 362.

<sup>3</sup> Cornelis van de Ven, *Het museumgebouw, planning en ontwerp*, in: van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, p. 46.

<sup>4</sup> Rodermond, *Manifest of non-place. Het museum in de jaren negentig*, p. 12.

<sup>5</sup> Greenberg, *The exhibited redistributed*, p. 363. ; Rudi Fuchs, *Het Museum Van Binnen*, in: Evelyn Beer & Riet de Leeuw (reds.), *L'Exposition imaginaire: the art of exhibiting in the eighties = de kunst van het tentoonstellen in de jaren tachtig*, 's-Gravenhage, SDU: Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989, p. 313.

<sup>6</sup> Montaner, *Museums for a New Century*, pag 61.

openbare domein in het algemeen – gedraagt, en niet naar ‘binnen’ – naar de institutionele context van het museum als bewaarinstituut. Men concentreert zich op die kwaliteiten die vandaag van een museumgebouw verwacht worden: dat het een landmark realiseert voor de stad, dat het past binnen het stadsbeeld, dat het een meerwaarde biedt aan de publieke ruimte van het omliggende stadsweefsel, dat het een stimulans betekent voor de vooropgestelde stedenbouwkundige ontwikkelingen, dat het de verschillende randprogramma’s van het museum op een interessante wijze verknoopt, enzovoort.<sup>1</sup> Hoewel dergelijke ontwerpqualiteiten natuurlijk van groot belang zijn voor de maatschappelijke en stedelijke functie van het hedendaagse museumgebouw, eisen ze een palet aan evaluatiecriteria dat extern is aan het klassieke museumprogramma. Het uitwendig karakter van die criteria ontslaat de kritiek bovendien van de noodzaak tot het maken van een onderscheid op het vlak van dat klassieke museumprogramma. Typerend voor het discours over museumarchitectuur is het gemak waarmee men over de programmatische verschillen tussen musea heenstapt. Omwille van hun beider kwaliteiten als ‘urbaan monument’ of ‘stedelijk parcours’ kunnen een museum voor hedendaagse kunst en een etnografisch museum probleemloos met mekaar vergeleken worden. De verschillen worden immers gedefinieerd op vlak van het museum als ‘gebouw,’ en niet op basis van het specifiek institutioneel programma. Een museumontwerp wordt systematisch eerst getaxeerd op de antwoorden die het biedt op het externe programmapakket, en dan pas op de intrinsieke museale kwaliteiten. Men besteedt vooral aandacht aan de wijze waarop specifieke gebouwen – en via die weg de (ster)architecten in kwestie – met het geëxpandeerde programma van het museum omgaan, en niet hoe een specifiek museum zijn werking in dat gebouw kan handhaven. Gebouwen worden als het ware ‘musea’ in hun architectuur, getuige de verschillende soorten programma’s die allemaal gepresenteerd worden onder titels als *New Museums* en *Museums for the New Century*. Een van de fundamentele premissen binnen het denken en spreken over museumarchitectuur is dat de architectuur – en niet het programma – het museum maakt.

De eenzijdige aandacht voor de urbane beeldwaarde van een museumgebouw reflecteert zich in de publicaties over museumarchitectuur. Proportioneel verschijnen er meer foto’s van het exterieur – waarin het museum bovenal als architecturale *Gestalt* in beeld wordt gebracht – en de ceremoniële ruimtes, dan van die ruimtes waarin het museum écht werkzaam is. Als er al interieurfoto’s gepubliceerd worden, komen de eventuele bezoekers

---

<sup>1</sup> Stephan Barthelmess, *Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur. Die Bauaufgabe des Museums im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne*, München, TUDUV Verlag, 1988, p. 11. ; Zie hiervoor tevens analyse van de architectuurwedstrijd voor het MAS (Museum Aan de Stroom), Antwerpen, in: Wouter Davidts, *Het Museum als Warenhuis*, in: Geert Bekaert (red.), *Xaveer De Geyter Architecten. 12 projecten*, Gent / Amsterdam, Ludion, 2001, pp. 36–39.

zelden in beeld, laat staan kunstwerken of artefacten. En als er kunstwerken worden getoond, dan heeft men er het raden naar om welke werken het precies gaat. Het is bovenal de architectuur – het gebouw – die in beeld wordt gebracht, en niet zozeer hoe het museum – het instituut – in die architectuur te werk gaat, of hoe ze met die architectuur omgaat. Dit leidt tot een eenzijdige beeldgerichtheid waarbij men meer aandacht schenkt aan de wijze waarop de architectuur het museum of de stad een gepast imago verleent, dan aan de museumconcepten die ermee verbonden zijn.<sup>1</sup> Zoals Thomas Vonier terecht opmerkt, hebben nieuwe musea vaak de collecties die ze behuizen ‘in hun blootje gezet’ door het belang dat aan het gebouw en de bijhorende ontwerper wordt gehecht. Vaak zijn de gebouwen bekender dan hun inhoud, en genieten ze meer aandacht in de pers.<sup>2</sup> Een fenomeen dat door Rudi Fuchs in de volgende anekdote raak wordt samengevat:

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

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

- What was in it?, I asked

- I don't know, he said, it was built by Meier, the architect, an absolutely fantastic museum.<sup>3</sup>

### 1.1.3. Typologie en gepastheid

Any discussion of the modern museum and its architectural form needs to begin with a brief examination of the museum's classic, historical characteristics, since so many of the ways that modern museums are laid out consist of an implicit dialogue with, and commentary on, an always present set of precedents. Many modern museums consist of adaptations of, or additions to, historic buildings; but even when they are built de novo, the history of the building type is always expected to be available in the mind.

Charles Saumarez Smith<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Rodermond, *Manifest of non-place. Het museum in de jaren negentig*, p. 15.

<sup>2</sup> Vonier, *Museum Architecture: The Tension between Function and Form*, pp. 27-28: “(...) in a few cases, new museum buildings have outstripped the collections they house in perceived importance. Certainly, some are far better known than their contents, and several continue to garner a greater share of attention in the press. In several cities, where new museums serve as important urban monuments, the museum's collections and functions are often secondary in the public eye to their designer labels.”

<sup>3</sup> Rudi Fuchs, *L' Architecte est absent: works from the collection of Annick and Anton Herbert, répertoire*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1984, p. 9.

<sup>4</sup> Smith, *Architecture and the Museum*, p. 243.

In het klassieke discours over museumarchitectuur wordt de relatie tussen de architectuur en het museum gedefinieerd aan de hand van het begrip typologie. Net als voor scholen, kantoren of woningen, bestaan er voor musea een aantal eigen typologieën. In tal van publicaties acht men het dan ook noodzakelijk dat een discussie over museumarchitectuur start met een blik op de historische ontwikkeling van het museumgebouw. Zo stelt onder meer Helen Searing, een autoriteit op het gebied van de typologische analyse van musea, dat de meest succesvolle museumontwerpen op een of andere manier de historische ontwikkeling van het kunstmuseum als bouwtype in rekenschap brengen.<sup>1</sup> Searing start haar analyse van de hedendaagse museumarchitectuur telkens met een overzicht van de klassieke museumtypologieën – Durand, Boullée, Von Klenze, Semper en Schinkel – om via de modernistische museummodellen – Van der Rohe, Wright en Kahn – te belanden bij de hedendaagse musea. Volgens Searing is een museumontwerp exemplarisch voor de spanning tussen het typische en het particuliere die elke architectuuropdracht kenmerkt:

The use of a uniform generic format is prompted by the building's highly specialized function of protecting and displaying works of art, and by the desirability of signalling as well as serving that function through the design. Nevertheless, the ultimately singular character of each museum tends to generate a more individualized image.<sup>2</sup>

Een museumontwerp dient te beantwoorden aan de noden van het algemene programma van het museum, maar biedt de ontwerper tegelijkertijd de mogelijkheid om zijn eigen creativiteit te laten gelden. Searing moet echter toegeven dat bij de hedendaagse museumproductie vooral de particuliere uitstraling primeert. Bij de opmaak van een overzicht wordt men onvermijdelijk geconfronteerd met een verregaande diversiteit aan vormen. Ze wijdt dit aan de transformaties die musea in de tweede helft van de 20<sup>ste</sup> eeuw hebben ondergaan:

As the art museum has become increasingly complex, evolving from a place solely for the contemplation of works of art into one encompassing educational, social, and even quasi-commercial activities, the conventional solution has given way to the heterodox at an ever-accelerating tempo.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Helen Searing, *Hypothesis on the development of the typology of the museum*, in: *Lotus International*, nr. 55 / *Nuovi musei - New museums*, 1987, p. 119. Deze tekst verschijnt eveneens in 1987 in het tijdschrift *Museum News*, zie: Helen Searing, *The Development of a Museum Typology*, in: *Museum News* 65, nr. 4 / April, 1987, pp. 20-31.

<sup>2</sup> Searing, *New American Art Museums*, p. 11.

<sup>3</sup> *ibidem*, p. 11.

In een typologische historiek van het museumgebouw komt Luca Basso Peressut in het boek *Musées. Architectures 1990-2000* tot een gelijkaardige conclusie. De diepgaande transformaties op het vlak van de rol, de inhoud en de functie van het hedendaagse museum bemoeilijken een herdefinitie van architecturale thema's en typologieën. Aan de basis van deze situatie liggen volgens Peressut vier basisproblemen: de indringende institutionele wijzigingen op sociaal en maatschappelijk vlak, de programmatische expansie, de daaruit resulterende verdrukking van het klassiek museaal takenpakket, en tot slot de proliferatie aan museale onderwerpen en soorten musea. Dit heeft volgens Peressut onmiskenbaar geleid tot een 'diffuus museaal landschap,' waaruit moeilijk specifieke typologieën te distilleren vallen.<sup>1</sup> Meteen raakt Peressut aan een van de meest problematische aspecten van de typologische analyse. Het vertrekpunt ligt immers bij het spectrum aan gerealiseerde musea. In die buitensporige verzameling dienen overeenkomsten, gelijkenissen, typische kenmerken of karakteristieken van hét hedendaagse museum herkend te worden. Maar gezien de buitengewone verscheidenheid van het scala blijkt dit een onmogelijke taak. De vraag stelt zich dan ook waar precies het schoentje knelt: bij de moeilijk classificeerbare diversiteit dan wel bij de ambitie om die diversiteit in specifieke types onder te verdelen? De differentiatie wordt namelijk steeds aanzien als een demonstratie van het creatieve kunnen van de hedendaagse architectuurpraktijk, en wordt dus als positief ervaren. Waarom bestaat er dan nog steeds het verlangen om musea via typologieën te benoemen en onder te verdelen?

Er zijn maar weinig disciplines die geen baat hebben gehad bij het begrip typologie. Architectuur vormt daarop volgens Adrian Forty geen uitzondering.<sup>2</sup> In de architectuurtheorie maakt men een typologisch onderscheid op vlak van *programma* – theaters, bibliotheken, musea, hospitalen of gevangenissen – en op vlak van *morfologie* – bijvoorbeeld centraal, lineair of verspreid georganiseerde gebouwen, of een open dan wel gecompartmenteerde organisatie. De inzet van de typologische discussie draait in de regel rond de wijze waarop functionele typologieën overeenstemmen met morfologische, of in welke mate de gekozen vormen een gepast antwoord leveren op de te behuizen functie. Men rangschikt de typologieën op basis van hun functie, en tracht vervolgens aan te tonen welke vormen 'toepasselijk' of het meest 'geschikt' zijn. In zijn notoire studie over de geschiedenis van gebouwtypologieën stelt Nikolaus Pevsner dat een dergelijke benadering de mogelijkheid biedt om de historische verschuivingen tussen architecturale vorm en functie te registreren: "(...) this treatment of buildings allows for a demonstration of development both by style and by function, style being a matter of architectural history,

---

<sup>1</sup> Peressut, *Musées. Architectures 1990-2000*, pp. 37-52.

<sup>2</sup> Adrian Forty, *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*, New York, Thames & Hudson, 2000, p. 304.

function of social history.”<sup>1</sup> Typologie is een geëigend instrument om te traceren met welke vormen architectuur in het verleden voor een bepaald programma voor de dag is gekomen. In het artikel *Museums. Mirrors of their time?* beweert Michael Brawne daarentegen dat de typologische benadering bovenal een geruststellende aanpak biedt. Het begrip typologie laat toe om de ‘gepastheid’ van een ontwerp te onderzoeken. Een goed ontwerp beantwoordt aan de noden van zijn tijd:

Typology, which lurks behind any discussion of buildings with a similar purpose – has considerable allure. It provides the comfort of being able to categorise, of somehow knowing where things belong. In the case of architecture there is the additional attraction – the belief that if we know the characteristics which allow us to attach a label, we will also have some clues to appropriate design. It is questionable however whether reality can sustain that comfort. Any historical survey of museum buildings would show a very considerable variety of plan forms as well as underlying assumptions about appropriateness.<sup>2</sup>

Dat ieder historisch overzicht onvermijdelijk uitmondt in een bijzondere verscheidenheid, getuigt volgens Brawne van de ontoereikendheid van de typologische benadering. Ze is doordrongen van vaak twijfelachtige aannames over de gepastheid van een ontwerp op architecturaal, programmatisch, maatschappelijk of institutioneel vlak. Men tracht een rechtstreekse koppeling te maken tussen een welbepaald type gebouw (ruimte) en een specifiek programma (gebruik), waarbij de dienstbaarheid van de architectuur voor dat programma onmiddellijk in een passend én bouwbaar model wordt gedacht. Maar de geschiedenis bewijst net dat de gepastheid van een ontwerp of een gebouw doorheen de tijd fundamentele wijzigingen kan ondergaan ten gevolge van veranderingen in gebruik. Om die reden valt de algemene geldigheid van een typologie dan ook moeilijk te claimen.

In de architectuurtheorie kent het begrip typologie aan het einde van de jaren 1960 een revival binnen de kritiek op het orthodox modernisme en het rigide functionalisme. Het

---

<sup>1</sup> Nikolaus Pevsner, *A history of building types*, Princeton, N.J. / London, Bollingen Series XXXV . 19 / Princeton University Press / Thames and Hudson, 1976, p. 6.

<sup>2</sup> Michael Brawne, *Museums: mirrors of their time?*, in: *Architectural Review* 175, nr. 1044, 1984, p. 17. Voor een korte beschouwing over de notie van gepastheid en architectuur, zie o.m. het hoofdstuk *What is Proper to Architecture*, in: Catherine Ingraham, *Architecture and the Burdens of Linearity*, New Haven / London, Yale University press, 1998. Volgens Ingraham speelt het begrip gepastheid een belangrijke maar vaak verborgen rol in het architectuurdenken (p. 30): “One of the most powerful forces that architecture exerts on culture is the maintenance of certain proprieties: how space is lived in and named; what type of building is most appropriate to what use; what materials belong to the exterior, what to the interior; and so on. The proprieties and typologies change gradually over time – what used to be the parlor is now the living room, what used to be wood is now steel – but some typological paradigm is always in force.”

begrip wordt ingezet als wapen tegen het betekenisverlies van de moderne architectuur.<sup>1</sup> Volgens een architect als Vittorio Gregotti had de drang naar functionalistische en ‘universele’ oplossingen van de vroegmodernisten geleid tot een ‘semantische crisis’ of een ‘crisis van betekenis.’ Architectuur verkeerde in een “semantische crisis van het type,” of in een crisis “om op een even effectieve manier als andere communicatiemediën boodschappen over te brengen.”<sup>2</sup> Twee remedies dienden zich aan. De herwaardering van de begrippen typologie en context. In het herstel van bestaande of oude types en de ontwikkeling van nieuwe types lag de oplossing voor het gebrek aan betekenisverlening van de moderne architectuur. Met de notie van typologie – en bijhorende formele, morfologische, semiotische en iconografische strategieën – werd de idee hersteld dat elk type programma of gebouw zijn architecturale taal zou kennen. De populariteit van het begrip typologie in het discours over museumarchitectuur kadert binnen deze problematiek. Het is precies de modernistische drainage van betekenis die Helen Searing bij musea ook als bijzonder problematisch ervaart: “I find troubling the modernist rejection of typology in favor of a universalist solution, based on advanced technology, for all museum programs.”<sup>3</sup> In vergelijking met de klassieke museumtypologieën spreken de modernistische musea geen klare taal. Zo moeten het project van George Howe en William Lescaze voor het Museum of Modern Art in New York (1930–31) of de Neue Nationalgalerie van Mies van der Rohe in Berlijn het ontgelden: “(...) there is no specific imagery that says “museum” to the viewer.”<sup>4</sup> In klassieke musea werd de boodschap dat het museum een monument, een tempel, een schrijn voor de autoriteit van de kennis, de rede en de wetenschap was, vormelijk tot uiting gebracht. Bij de eerste nieuwbouw musea – zoals het Fredericianum te Kassel (1769–79), de Glyptothek te München (Leo Von Klenze, 1816–30), het British Museum te London (Sidney Smirke, 1823–37) of het Altes Museum van Karl Friedrich Schinkel (Berlijn, 1823–30) is de gehanteerde vormtaal classicistisch en statig, met vaste elementen als een majestueuze en geritmeerde gevel, en een waardige traphal of rotonde. De eerste museumontwerpen wilden de toeschouwer meedelen dat hij een ‘belangwekkende plaats’ betrad.<sup>5</sup> Musea die op Searing’s appreciatie kunnen rekenen, vertalen deze traditie op

<sup>1</sup> Volgens Adrian Forty (*Words and buildings*, pp. 15 & 311) heeft het begrip ‘type’, ondanks zijn karakter als een van de puurste ideale categorieën, zijn appeal niet zozeer te danken aan een sterke inhoudelijke invulling, dan wel aan zijn waarde als wapen tegen een variëteit aan andere ideeën. Doorheen de moderne architectuurgeschiedenis heeft het begrip gediend als tegengif voor onder meer het structureel rationalisme, massaconsumptie, functionalisme en betekenisverlies in de architectuur.

<sup>2</sup> Vittorio Gregotti, zoals geciteerd in: *ibidem*, p. 309.

<sup>3</sup> Searing, *Hypothesis on the development of the typology of the museum*, p. 119.

<sup>4</sup> *ibidem*, p. 119.

<sup>5</sup> Voor een uitgebreide typologische analyse van de *Kunst- und Wunderkammer*, de eerste vorstelijke verzamelingen en de eerste musea, zie o.m.: Impey & MacGregor (reds.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985. ; Ellinoor Bergvelt (red.), *Verzamelen. Van Rariteitenkabinet tot Kunstmuseum*, Heerlen, Open universiteit Heerlen, 1998.

een eigentijdse manier, zoals het Kimbell Art Museum in Forth Worth (Louis Kahn, 1969–72) of de Neue Staatsgalerie in Stuttgart (Stirling & Wilford, 1977–84). Enkele jaren later dient Searing haar voorkeur voor de klassieke vormtaal van musea noodgedwongen bij te schaven. In de tekst *The Brillo Box in the Warehouse: Museums of Contemporary Art and Industrial Conversions* komt Searing tot de vaststelling dat het tijdperk van het “purpose-built ideal museum” voorbij is: “the hottest trend in museum design [is] the conversion of industrial buildings into exhibition galleries.”<sup>1</sup> Musea voor hedendaagse kunst, ongetwijfeld de meest controversiële museumprojecten, keren zich resoluut af van de klassieke museumtypologie, en bezetten gebouwen die niet gebouwd zijn met het oog op een museale functie en aldus in hun architectuur nooit de taal van het museum spreken. In de tekst *A Museum Explosion: Fragments of an Overview* komt Stanislaus von Moos voor een gelijkaardig probleem te staan. Waar Searing de recente museumproductie analyseert op basis van het klassieke vocabularium, tracht von Moos er een hedendaagse vormtaal in te ontwaren. Zijn doel is te reveleren in welke mate de architectuur uitdrukking geeft aan de zogenaamde ‘taal van het hedendaagse museum,’ om vervolgens daaruit een of meerdere ‘typologieën van het hedendaagse museum’ af te leiden. Von Moos onderkent net als Searing dat er zich “een breuk heeft voorgedaan tussen de moderne museumontwerpen en de grote traditie van het Europese museum,” maar hij blijft niettemin insisteren op een zekere “thematische continuïteit,” die moet leiden tot de definitie van “een typologie van het hedendaagse museum.”<sup>2</sup> Von Moos komt daarbij tot vier architecturale modellen: het museum als geconverteerd monument, het open museum, het museum met de traditionele zalenparcours en het museum als sculpturaal volume. Het populairste model omtrent de eeuwwisseling is volgens von Moos eveneens de typologie van het museum als geconverteerd monument: “Has not the factory conversion, into a museum or Kunsthalle, become one of the most widely practiced approaches worldwide?”<sup>3</sup> De typologie van het ‘open’ museum kende haar succes in de jaren 1970, met het Centre Pompidou (Piano & Rogers, 1971–77) als toonbeeld; het museum met het traditionele zalenparcours kende een revival in de jaren 1980, zoals in de Neue Staatsgalerie (Stirling & Wilford, 1977–84) of de uitbreiding van de National Gallery in London (Venturi & Scott Brown, 1984–91); de ambitie om een museum sculpturaal vorm te geven, ligt aan de basis van ieder museumontwerp, en kleurt dus beide strategieën. De verbouwing van een oude turbinehal tot Tate Modern in Londen (Herzog & De Meuron, 1994–2000) daarentegen signaleert

---

<sup>1</sup> Helen Searing, *The Brillo Box in the Warehouse: Museums of Contemporary Art and Industrial Conversions*, in: Fannia Weingartner (red.), *The Andy Warhol Museum*, Pittsburgh / New York / Stuttgart, Andy Warhol Museum / D.A.P. / Cantz, 1994, p. 39.

<sup>2</sup> Stanislaus Von Moos, *A Museum Explosion: Fragments of an Overview*, in: Lampugnani (red.), *Museums for a New Millennium*, p. 20.

<sup>3</sup> *ibidem*, p. 21.

volgens Moos de definitieve doorbraak van de reconversie van oude industriële gebouwen als de typologie bij uitstek voor het museum voor hedendaagse kunst. Deze stelling wordt reeds in 1990 door Josep Montaner naar voren geschoven in de publicatie *Nouveaux Musées*. Montaner tracht te bewijzen dat er wel degelijk “gepaste relaties bestaan tussen elke architecturale oplossing en elk type van museologisch programma.”<sup>1</sup> Daartoe vertrekt hij van de gebruikelijke functionele onderverdeling, en onderzoekt vervolgens de morfologische gepastheid. De verschillende voorbeelden worden gerangschikt in zes groepen volgens het criterium van functionele complexiteit: grote culturele complexen, grote nationale kunstmusea, musea voor hedendaagse kunst, musea voor wetenschap, techniek en industrie, stedelijke en monografische musea en tot slot galeries en centra voor hedendaagse kunst. Montaner oppert de ambitie om de “belangrijkste architecturale thema’s die in de projecten worden aangesneden” te analyseren, zoals “de relaties die in het interieur van ieder museum worden gelegd tussen de architectonische vorm en het museologisch discours, tussen vorm en inhoud.” Hij wil bewijzen dat er voor elk programma “een architecturale karakteristiek valt te detecteren die haar onderscheidt van de andere programma’s.”<sup>2</sup> Wanneer Montaner echter toekomt aan de bespreking van het museum voor hedendaagse kunst, moet hij vaststellen dat er net bij dit programma allerminst van een specifieke architecturale karakteristiek kan gesproken worden. Bij vele nieuwe musea voor hedendaagse kunst is er haast voortdurend sprake van zoiets als ‘ongelijke gepastheid.’ En dit gebrek aan gepastheid situeert zich specifiek in de relatie tussen de architectuur en hedendaagse kunstpraktijk; Montaner heeft het over “les musées d’art contemporain, avec leur adéquation inégale aux caractéristiques des oeuvres d’art.”<sup>3</sup> Bij musea voor hedendaagse kunst die zich daarentegen hebben gehuisvest in oude of bestaande industriële panden, maakt Montaner wél gewag van een graad van treffende verhouding tussen de gepresenteerde kunstwerken en de architectuur: “une relation d’adéquation existe entre les caractéristiques de l’art actuel et le type d’espace architectural; elle s’est concrétisée dans la réutilisation de bâtiments industriels.”<sup>4</sup> Dit valt niet enkel te wijten aan de bijzondere typologische karakteristieken van industriële ruimtes – zoals flexibele ruimte, grote hoogte en volume, directe belichting, grote zichten of eenvoudige circulatie – maar aan het feit dat deze ruimtes ‘eigen’ zijn aan de hedendaagse kunstproductie:

---

<sup>1</sup> Montaner, *Nouveaux Musées*, p. 30: « (...) nous avons voulu démontrer qu’il existe des relations d’adéquation entre chaque solution d’espace architectural et chaque type de programme muséologique. »

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 7: « Il est alors question d’analyser les thèmes architecturaux les plus importants abordés dans les projets de cette typologie architecturale. Seront analysées les relations, à l’intérieur de chaque musée, établies entre forme architectonique et discours muséologique, entre contenu et contenant. (...) Dans chacun de ces six groupes, il est possible de trouver la caractéristique architectonique qui le distingue »

<sup>3</sup> *ibidem*, p. 30.

<sup>4</sup> *ibidem*, p. 18.

Ces mêmes typologies – corps de fabriques, dépôts, ect. – destinées au travail industriel sont réutilisées, aujourd’hui, pour l’activité artistique. L’espace industriel, avec ses files de colonnes de fonte et ses toitures de structure métallique, est devenu l’espace le plus courant des productions artistiques du moment.<sup>1</sup>

Het belang van industriële ruimtes in het typologiediscours van musea berust echter niet enkel op hun huidige populariteit als kunstenaarsatelier. Zoals Helen Searing aangeeft in de tekst *The Brillo Box in the Warehouse* uit 1994, kunnen de nieuwe musea van sterarchitecten slechts zelden op goedkeuring rekenen van kunstenaars: “for many artists, the resultant buildings provide a setting that competes with their works and may even subvert their intentions.”<sup>2</sup> Daarvoor baseert Searing zich op een uitspraak van Richard Serra, die de Neue Staatstgalerie van Stirling & Wilford als “outdated and reactionary” afschrijft: “because it reinforces the safe-deposit box mentality.”<sup>3</sup> Diezelfde Neue Staatstgalerie werd door Searing in de tekst *Hypothesis on the development of the typology of the museum* uit 1987 net wel aangehaald als een succesvol voorbeeld van een ontwerp dat op een ‘eigentijdse manier’ teruggrijpt op de klassieke vormtaal van het 19<sup>de</sup> eeuwse museum.<sup>4</sup> In de tekst analyseert Searing minutieus hoe het gebouw succesvol de typologie van het Altes Museum van Karl Friedrich Schinkel parafraseert. Het feit dat Searing zich plots baseert op de opinie van (levende) kunstenaars, is niet verwonderlijk. De populariteit van industriële ruimtes voor musea voor hedendaagse kunst kadert binnen een grondige wijziging in de rol en de betekenis van de figuur van de levende kunstenaar in het discours over museumarchitectuur van de laatste decennia. Zoals Glen D. Lowry, directeur van het Museum of Modern Art in New York, aangeeft, zijn musea voor moderne en hedendaagse kunst vanwege het particuliere en tegelijk ambitieuze karakter van hun programma nooit echt vatbaar geweest voor een klassieke typologische benadering:

Museums of modern and contemporary art are perhaps the most open of all museums to an evolving typology. There are a number of reasons for this, the most important being that, by definition, museums of modern and contemporary art seek to reflect the new, and so set themselves as a goal to break with the past.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 27

<sup>2</sup> Searing, *The Brillo Box in the Warehouse*, p. 41.

<sup>3</sup> Richard Serra, *Richard Serra in Conversation with Alan Colquhoun, Lynne Cooke and Mark Francis*, in: Edelbert Köb (red.), *Museum Architecture. Texts and Projects by Artists / Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*, Bregenz, Kunsthhaus Bregenz, 2000, p. 90.

<sup>4</sup> Searing, *Hypothesis on the development of the typology of the museum*, p. 125: “Of course, Stirling must comment on the Schinkel model in a way that speaks to his time, so there is a kind of fragmentation in the new work that distinguishes it from the old.”

<sup>5</sup> Lowry, *Building the Future*, p. 79.

Musea voor moderne of hedendaagse kunst hebben nood aan een behuizing die ‘in de tijd’ mee kan evolueren. Om greep te krijgen op de actualiteit, mogen ze niet door een verouderd gebouw geremd worden. Daarbij komt dat er in musea voor hedendaagse kunst moeilijk van een langdurige gepaste of harmonieuze relatie tussen vorm en functie, of tussen gebruiker en ruimte kan gesproken worden. Musea voor hedendaagse kunst krijgen te maken met een stel gebruikers dat voortdurend elk bestaand paradigma omverwerpt:

A second reason why it may be impossible to develop a clearly defined typology for museums, and especially for museums of contemporary art, is that the nature of contemporary artistic practice is to constantly challenge preconceived notions of art. Museums that wish to engage with contemporary artists must, therefore, continually seek to create spaces that can support rapidly changing notions of art. In this context, typology must be understood as a flexible means of realizing certain functional goals rather than as a standard set of criteria. Over the course of the twentieth century, artists have become increasingly aware of the fact that museums are not simply repositories of their work, but important sites of their practice. This transfer from the privacy of the studio to the public arena of the gallery has meant that the container, or the museum building, has become in and of itself a catalyst that transforms the contents of the institution into events, so that the contemporary museum is no longer simply a place of contemplation and study, but a venue of provocation and debate.

Daarbij komt bovendien dat de kunst in de loop van de 20ste eeuw het museum als een plaats van productie is gaan beschouwen. Het museum fungeert niet langer als een bewaar- en *schouwplaats*, maar als een *werkplaats*. En dit verklaart volgens Lowry waarom musea zich spiegelen aan de meest courante ruimtes van artistieke productie:

In order to accomodate the needs of contemporary artists, many museums have sought to modify their spaces to reflect the studios of artists – thus the bare, industrial loft, which is to a certain degree the antithesis of the elaborate and detailed museums gallery, has become the norm in many museums of contemporary art.<sup>1</sup>

De typologie van de industriële ruimte, of door Cornelis van de Ven toepasselijk benoemd als het “type atelier-museum,” symboliseert niet enkel de historische transformatie van het kunstenaarsatelier – van de burgerkamer tot de loft – maar vooral het verlangen van het

---

<sup>1</sup> ibidem, pp. 79-81.

museum voor hedendaagse kunst om deelachtig te zijn aan en als ruimte erkend te worden van artistieke productie.<sup>1</sup>

## **1.2. *Het museum voor hedendaagse kunst***

### **1.2.1. De verhedendaagsing van het museum**

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

Sidney Dillon Ripley<sup>2</sup>

Reeds in 1969 luidt Sidney Dillon Ripley de alarmbel. De groeiende aandacht van musea voor de actuele kunstproductie leidt volgens Ripley tot een profanisering van het museale heiligdom. De eerbiedwaardige omgang met kunstwerken van het verleden heeft plaats moeten ruimen voor een onvoorwaardelijke fascinatie voor het nieuwe en het actuele. Sinds de museale experimenten van museumdirecteuren als Alexander Dorner, Alfred Barr, Willem Sandberg of Pontus Hulten, profileert het museum zich niet langer als een statische, sacrale plek van weleer, maar als een plaats van actuele kunstproductie.<sup>3</sup> De taak van het nieuwe 'museum voor hedendaagse kunst' beperkt zich niet langer tot het klassieke programma van bewaren, bestuderen en presenteren van kunstwerken uit het verleden, maar concentreert zich steeds meer op de kunst van het heden, met de bedoeling er de

---

<sup>1</sup> van de Ven, *Het museumgebouw, planning en ontwerp*, p. 48.

<sup>2</sup> Sidney Dillon Ripley, *The Sacred Grove. Essays on Museums*, New York, Simon and Schuster, 1969, p. 135.

<sup>3</sup> Gijs van Tuyl, *Het museum als supergalerie*, in: *Kunst & Museumjournaal* 1, nr. 5, 1990, p. 3. Voor een beschrijving van de 20<sup>ste</sup> eeuwse museumvernieuwers, zie o.m.: Pedro Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, Aldershot / Brookfield, Vt., Ashgate, 1998, p. 240. Lorente hanteert een uitgebreide lijst van museumvernieuwers, waarbij hij merkwaardig genoeg Alexander Dorner van het Provinzialmuseum in Hannover niet in de lijst opneemt. Lorente vernoemt Hugo von Tschudi in Berlijn en München, Roger Fry in London en New York, Jean Cassou in Parijs, Willem Sandberg in Amsterdam, Robert Giroux in Brussel, Georg Schmidt in Basel en Alfred Barr in New York. Binnen het bestek van dit proefschrift gaat de aandacht vooral naar de figuur van Willem Sandberg. Sandberg zetelt immers in de jury van het Centre Pompidou, en zal een belangrijke stempel drukken op het project. Zie hoofdstuk 6.

“significante tekens van te decoderen, te duiden en te classificeren.”<sup>1</sup> Musea waren voorheen te zeer gericht op het verleden, en daarom niet in staat de actualiteit te ontsluiten voor de bezoeker. Musea hielden zich te ver af van de eigentijdse kunstproductie en de figuur van de levende kunstenaar. (fig. 1.1, 1.2) In zijn legendarisch manifest *NU* uit 1959 klaagt Willem Sandberg het gebrek aan aandacht van musea voor de eigentijdse kunstproductie:

grote kunst is altijd experiment  
grote kunstenaars leven nu  
zij kunnen ons binnenleiden in het heden  
voorbereiden op de toekomst  
waar vinden wij ze?  
in de musea?<sup>2</sup>

Om een reële plaats in het *Nu* te bekleden dienen musea te fungeren als broedplaatsen voor de kunst. Het publiek – of de mens in het algemeen – is meer gebaat bij de dynamiek van de eigentijdse kunst dan bij het langzame, roerloze overleven van de oude kunst in de klassieke musea.<sup>3</sup> Volgens Sandberg lijden musea aan “een conserverende, behoudende neiging,” en vormen ze als dusdanig niet “de meest geëigende sleutel om de XXe eeuw voor ons te openen.”<sup>4</sup> De “omgeving” die hij vooropstelt, is er een “waar de voorhoede zich thuis kan voelen,” een “brandpunt van het leven van nu,” kortom, “al, wat bijdraagt tot de vorm van nu, is daar op zijn plaats, (...) alles van nu waarmee de toekomst gebouwd wordt.”<sup>5</sup> De ruimte van het museum moet daartoe worden opengebroken, de muren van het elitaire bolwerk gesloopt. Enkel zo kan de kunst een nieuwe plaats in het leven worden gegarandeerd, een plaats die musea haar stelselmatig ontzeggen. Deze openstelling gebeurt in twee richtingen, met name zowel naar de hedendaagse kunstproductie als naar het publiek toe. De ‘actualisering’ van de musea – of de ontwikkeling van het zogenaamde ‘museum

---

<sup>1</sup> Lex ter Braak, *Het versnelde ronddolen*, in: *Kunst & Museumjournaal* 6, nr. 1, 1995, p. 54. Voor een beschrijving van de houding van klassieke musea tot de eigentijdse kunst, zie onder meer: Krysztof Pomian, *Le musée face à l'art de son temps*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, (hors série) *L'Art Contemporain et le Musée*, 1989, pp. 4-10. Voor een beschrijving van het ontstaan van de eerste musea voor hedendaagse kunst, zie o.m. Lorente, *Cathedrals of urban modernity*.

<sup>2</sup> Willem Sandberg, *NU*, Hilversum, Steendrukkerij De Jong & Co, 1959, p. 24. Een uitgebreide versie van het manifest is verschenen als *musea op de tweesprong*, in: Blotkamp (red.), *Museum in 'motion': the modern art museum at issue = Museum in 'beweging': het museum voor moderne kunst ter discussie*, 's-Gravenhage Netherlands, Govt. Pub. Office, 1979, pp. 321-331. Een document dat aan het manifest voorafgaat, maar reeds een aanloop vormt tot de argumenten, is: Willem Sandberg, *réflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art d'aujourd'hui*, in: *Art d'aujourd'hui* 2, nr. 1 / oktober, 1950, zoals herdrukt in: Ad Petersen & Pieter Brattinga (reds.), *Sandberg. een documentaire / a documentary*, Amsterdam, Kosmos, 1975, pp. 113-118.

<sup>3</sup> Rudi Fuchs, *conversaties*, in: Cor Blok & Riet De Leeuw (reds.), *De kunst van het tentoonstellen: de presentatie van beeldende kunst in Nederland van 1800 tot heden*, Amsterdam, Meulenhoff, 1991, p. 100.

<sup>4</sup> Sandberg, *NU*, p. 24

<sup>5</sup> *ibidem*, p. 30.

voor hedendaagse kunst' – gaat gepaard met een ideologisch programma van democratisering, demystificatie van de kunst, en globale participatie. Het museum moet veranderen naar een “oord waar men durft te praten, te zoenen, hardop te lachen, zichzelf te zijn.”<sup>1</sup> Het museum fungeert niet langer als een tehuis voor de schilder- en beeldhouwkunst, maar ontwikkelt een breed, eigentijds cultureel programma met muziek, foto, dans en film. Musea dienen zichzelf te transformeren tot plekken waar kunst niet enkel wordt gepresenteerd, maar waar er tevens door kunstenaars en publiek naar believen kan geproduceerd en geëxperimenteerd worden. Voor deze “vlucht voorwaarts naar het hedendaagse” dient het museum een plek te worden waar die kunst – of cultuur in het algemeen – in al haar mogelijke verschijningsvormen aan bod kan komen.<sup>2</sup>

Centraal binnen de ideologie van actualisering staat de figuur van de levende kunstenaar. (fig. 1.3) Waar het klassieke museum uitsluitend contact had met kunstwerken – op het moment dat ze verworven of tentoongesteld werden – treedt het museum voor hedendaagse kunst in contact met de levende en werkende kunstenaar. Via een confrontatie met het personage van de kunstenaar – die volgens Sandberg “met al zijn voelhorens op de uitkijk staat om als het ware te proeven van wat komen gaat” – zal het publiek meer in voeling gesteld worden met de verworvenheden en de bijhorende diepere betekenissen van de eigentijdse samenleving.<sup>3</sup> Dit vormt tevens de conclusie van het document *Problems of the Museum of Contemporary Art in the West: Exchange of Views of a Group of Experts* dat in 1972 wordt opgesteld naar aanleiding van een aantal gespreksrondes tussen enkele belangrijke westerse museumverantwoordelijken in 1969-70.<sup>4</sup> Een van de treffendste resultaten van de discussie is dat kunstenaars meer de kans

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 30.

<sup>2</sup> Pierre Gaudibert, *Modernité, art moderne, musée d'art moderne*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, (hors série) *L'Art Contemporain et le Musée*, 1989, p. 12.

<sup>3</sup> Sandberg, NU, p. 16.

<sup>4</sup> Harald Szeemann, *Problems of the Museum of Contemporary Art in the West: Exchange of Views of a Group of Experts*, in: *Museum (UNESCO)* 24, nr. 1, 1972. Dit speciaal nummer van het tijdschrift *Museum* bundelt de resultaten van een discussieronde omtrent de problemen van Westerse musea voor hedendaagse kunst tussen verschillende museumverantwoordelijken, museologen en critici. Deze discussies vonden plaats in 1969 en 1970. Deelnemers waren o.a. Pierre Gaudibert (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en ARC, Parijs), Pontus Hulten (Moderna Museet, Stockholm), Michael Kustow (Institute for Contemporary Art, Londen), Jean Leymarie (Musée National d'Art Moderne, Parijs), François Mathey (Musée des Arts Décoratifs, Parijs), Georges Henri Rivière (ICOM), Harald Szeemann (Kunsthalle Bern) en Eduard de Wilde (Stedelijk Museum, Amsterdam). Aanvullend werd een rondvraag gestuurd naar verantwoordelijken van musea voor hedendaagse kunst. In dit nummer fungeert het beleid en de opvattingen van Willem Sandberg van het Stedelijk Museum te Amsterdam, ondanks het feit hij niet aan de discussie deelneemt, menigmaal als inspiratie. Eveneens opmerkelijk aan het document is dat op veel plaatsen in de tekst de opvattingen van Harald Szeeman, de verslaggever en eindredacteur, resoneren. Szeeman maakte reeds in 1969 furore met de tentoonstelling *When Attitudes Become Form: Works - Concepts - Processes - Situations* in de Kunsthalle Bern. Deze tentoonstelling geldt internationaal als een van de eerste studio- of werkplaatstentoonstellingen, zie: Susan L. Jenkins, *Information, communication, documentation: an introduction to the chronology of group exhibitions and bibliographies*, in: Ann Goldstein & Anne Rorimer (reds), *Reconsidering the object of art: 1965-1975*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995, p. 270: “To emphasize the importance of the artistic process, Szeemann converted the museum into a giant studio in which an international group of radical artists could produce works and from which they could extend their activities outside of the museum and into the city.”

moeten krijgen om aan het werk te gaan in ruimtes van het museum. De wijzigingen in de eigentijdse kunstproductie vereisen een andere omgang:

A contemporary art museum has to deal not only with objects, but also to a greater degree than other institutions, with artists.

When we consider the development of contemporary art, we see that some of the importance formerly attached to objects has now been transferred to gestures, attitudes, events. Conservation has become less important. This situation, in which the presence of the artists is essential and less importance is placed on the work of art as a product or for its intrinsic value, should be maintained as long as possible, for it is a characteristic feature of the contemporary art scene. Today we are in permanent contact with artists. Artists are our raw material, our suppliers, and also our most interested public. This means continual collaboration on the basis of mutual confidence between museum staff and artists. Such confidence is necessary because otherwise our activities suffer. Our relations must not be administrative, formal and bureaucratic. The museum staff must share the doubts and ideas of the artists, participate in their life and join in their environment.<sup>1</sup>

Musea willen actief deelnemen aan “de kunst die zich nog aan het ontwikkelen is,” en spitsen zich daarom volledig toe op de figuur van de hedendaagse kunstenaar, met wie ze een hecht samenwerkingsverband willen opzetten.<sup>2</sup> Musea willen niet enkel nog plaatsen zijn waar het verleden in collecties wordt getoond, bewaard en bestudeerd, maar bovenal plekken waar het heden via avontuurlijke producties tot uiting komt:

In essence, the collection should not be the sole reason for a new building, it should be one stimulus among others.

The museum of the future might take the form of new activities planned on ideological lines. To begin with, it should be recognized that the adventure which is art is moving further and further away from the function of a community monument or a collection, which must be classified with the art of the past almost as soon as it takes shape. (...)

Finally, the museum is tending more and more to become a place of work.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 16.

<sup>2</sup> Gaudibert, *Modernité, art moderne, musée d'art moderne*, p. 12.

<sup>3</sup> Szeemann, *Problems of the Museum of Contemporary Art in the West*, p. 13/16.

Het museum voor hedendaagse kunst wil niet langer een statische *bewaarplaats* van de kunst van het verleden zijn, maar een dynamische *werkplaats* voor de kunst van het heden; het museum koestert de ambitie zichzelf te transformeren van tempel tot studio. Deze ambitie zadelt musea echter op met een probleem. De drang naar actualisering confronteert hen met de onmogelijkheid om hun musealiteit te vergeten. Het museum moet ondervinden dat het niet onvoorwaardelijk in het NU kan staan, doordat het de kunst onvermijdelijk kadert en uit de actualiteit lossnijdt. In het museum als productiestudio wordt de kloof tussen wat geproduceerd en wat getoond wordt dusdanig vernauwd, dat het museum zelf op het spel komt te staan.<sup>1</sup> Het museum neigt een van haar belangrijke condities op te heffen, met name het traditionele tijdsverschil tussen de productie van de kunst en de opname en presentatie ervan binnen het kader van de collectie van een museum. Traditioneel gezien verzamelden musea geen hedendaagse of avant-garde kunst, laat staan dat ze aan de productie van die kunst deelnamen.<sup>2</sup> Integendeel, kunstwerken die in musea terecht kwamen, hadden reeds een leven – en dus een kritische receptie – achter de rug. De annulatie van deze tijdsspanne, die noodzakelijk werd geacht om op een coherente wijze aan het verhaal van de kunstgeschiedenis te modelleren, leidt, zoals de Amerikaanse criticus Harold Rosenberg in 1972 reeds aangeeft, tot een troebel programma. Sinds musea zelf avant-gardistische trekken beginnen te vertonen, dreigen ze zichzelf dermate te transformeren, dat ze inderdaad zichzelf dwingen ophouden te bestaan: “[they are] prepared to go as far as necessary toward self-transformation, stopping just short of not existing.”<sup>3</sup> Deze drang tot zelfopheffing vindt niet enkel zijn oorsprong in een structureel ruimtelijk probleem, maar loopt er tevens manifest op uit. Het museum voor hedendaagse kunst wordt geconfronteerd met het schizofreen karakter van haar programma, dat fundamenteel ruimtelijk van aard is. Het koestert het verlangen om twee – zowel in termen van tijd als ruimte – verschillende operaties te herbergen: bewaren en produceren.<sup>4</sup>

Vanaf het midden van de jaren 1970 voelen musea voor hedendaagse kunst zich verplicht de impasse of de crisis waarin ze zich bevinden, openlijk aan de orde te stellen. Het document *Problems of the Museum of Contemporary Art in the West: Exchange of Views of a Group of Experts* uit 1972, of het boek *Museum in ‘motion’: The modern art museum at issue / Museum in*

<sup>1</sup> Kay Larson, *The myth and logic making taste in New York*, in: *ARTnews* 75, nr. 9 / November, 1976, pp. 36.

<sup>2</sup> Ripley, *The Sacred Grove. Essays on Museums*, p. 135.

<sup>3</sup> Harold Rosenberg, *The De-definition of Art*, New York, Horizon Press, 1972, pp. 235-236. Over de rol van musea in de vorming van de kuntschiedenis wordt op 24 juni 1975 in het Los Angeles County Museum of Art door the *American Association of Museums* (AAM) een conferentie georganiseerd getiteld *Validating Modern Art. The impact of museums on modern art history*. Een transcriptie van de discussie is verschenen in: *Artforum* XV, nr. 5 / January, 1977, pp. 36-43.

<sup>4</sup> Catherine David, *L'art contemporain au risque du musée*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, (hors série) *L'Art Contemporain et le Musée*, 1989, pp. 54-58.

'beweging': *Het museum voor moderne kunst ter discussie* uit 1979 zijn exemplarisch voor deze zelfbevraging.<sup>1</sup> (fig. 1.4) Voor veel musea is het een must zichzelf openlijk door te lichten, zich te wentelen in het ongelukkige bewustzijn dat hun programma een 'contradictio in terminis' omvat, zich bereid te verklaren om de 'eigen grenzen te verleggen', 'buiten de muren te treden,' enzovoort. Musea proberen aan deze institutionele malaise te ontkomen door sessies van 'institutionele introspectie' te plannen, en alternatieve ruimten voor zichzelf te bewerkstelligen. Musea willen hun fundamenteel op presentatie gerichte ruimtes tot productiestudios transformeren. Aan hoge regelmaat duiken er musea op die 'geen museum willen zijn,' die een anti-museaal programma willen ontwikkelen, enzovoort.<sup>2</sup> Kortom, de crisis waarin het instituut zich bevindt, lijkt haar te dwingen haar eigen identiteit voortdurend te ontkennen, te omzeilen of te verloochenen. Symptomatisch is de stelling van Sandberg aan het einde van zijn manifest NU uit 1959 dat het museum al bij al niet het juiste instituut is om zijn plannen te verwezenlijken:

dat oord van nu  
waar de toekomst thuis is  
heeft geen vast bezit  
anders wordt het binnenkort toch weer museum<sup>3</sup>

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

Ik denk dat wij er allen van overtuigd zijn dat musea voor kunst heden ten dage een functie hebben, ondanks de uitroep van Marinetti – zo'n 60 jaar geleden – 'steek de musea in brand', sedertdien vaak herhaald. (...) maar wij moeten ons opnieuw bezinnen

---

<sup>1</sup> Carel Blotkamp (red.), *Museum in 'motion': the modern art museum at issue / Museum in 'beweging': het museum voor moderne kunst ter discussie*, 's-Gravenhage, Govt. Pub. Office, 1979. Het boek wordt samengesteld naar aanleiding van het afscheid van Jean Leering als directeur van het Van Abbemuseum in Eindhoven. Andere belangrijke documenten zijn *Das Museum der Zukunft: 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums* (Gerhard Bott (red.), DuMont-Aktuell, Köln, M. DuMont Schauberg, 1970) of *Museums in Crisis* (Brian O'Doherty (red.), New York, G. Braziller, 1972).

<sup>2</sup> Jan Van der Marck, *Houston's 'Clean Machine': The Contemporary Arts Museum*, in: *Art in America* 60, nr. 5 / September-October, 1972, pp. 94-95. Van der Marck bespreekt het nieuwe gebouw voor een museum te Houston, en typeert de warenhuis'-achtige vorm als uiterst geschikt voor "a museum that does not want to be a museum except in the most freewheeling way." Het museum zelf uitte de ambitie "to redefine the museum's traditional role from a hallowed repository to an educational research center and a base from which it can extend its resources and activities directly into the urban environment."

<sup>3</sup> Sandberg, *NU*, p. 36.

op hun functie en dat is naar mijn mening het tonen van de ontwikkeling in de creativiteit van de mens rekening houdend met het feit dat wij naar het verleden kijken met de ogen van vandaag.<sup>1</sup>

Verderop in de tekst loopt die herbezinning paradoxaal genoeg terug uit op de liquidatie van het instituut museum. Sandberg relateert opnieuw de “eeuwige noodzaak van musea voor heden-daagse kunst,” daar “zij zijn ontstaan in een tijd waarin de maatschappij als geheel niet voldoende belang stelde in het werk van levende kunstenaars.” Waarop Sandberg zijn ideaal formuleert:

Ideaal zou het zijn dat de kunst weer zou worden geïntegreerd in het dagelijks leven, de straat op zou gaan, de gebouwen in, vanzelfsprekend zou worden. Dit zou het voornaamste doel van het museum zijn: zichzelf overbodig maken.<sup>2</sup>

### 1.2.2. Pleidooi voor een benadering voorbij het gebouw

I think the future of the museum, the very remote future, can only be to destroy itself. You can't do that by chance: the time has not yet come for it. I think it will take a few hundred years to leave the museum. However, a museum that is not integrated very consciously into this process is not a museum, just as art which is not integrated into this process is not art. A museum which does not fight against itself, against its own structures is a traditional institution. At the moment the museum is very dominant. I would be interested to find a way out of it, but it is impossible. In the end, if you are really true to your thinking, you can't leave it, you always have to come back: as the director of a museum as well as an artist.

Johannes Cladders<sup>3</sup>

Throughout its history the Museum of Modern Art had used architecture as a vehicle of self-expression and regeneration, articulating and re-articulating its evolving understanding of modern art in built form ... At no other time since its foundings has the Museum had such a unique opportunity to undertake so extensive a redefinition of itself.

Museum of Modern Art, Charette Program, 1997<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sandberg, *musea op de tweesprong*, p. 327.

<sup>2</sup> ibidem, p. 329. Voor een kritiek op de opheffing van het museum door een tijdgenoot, zie o.m.: Jean Leering, *La fonction d'un musée d'art moderne. L'exposition comme moyen de communication plastique*, in: *L'ARC*, nr. 63. Beaubourg et le musée de demain, 1976, p. 42.

<sup>3</sup> Johannes Cladders, *Mönchengladbach. In the hands of the museum director and the architect*, in: *Parachute*, nr. 46, 1987, p. 48.

De identiteitscrisis van het museum is structureel ruimtelijk van aard. Dit uit zich in de wijze waarop architectuur binnen de gehele problematiek wordt ingezet. Als men bijvoorbeeld het discours dat museumbouwprojecten begeleidt, mag geloven, dan leidt elke uitbreiding of nieuwbouw tot een grondige transformatie van de ‘institutionele’ ruimte. Weinig bouwheren stellen zich tevreden met de ambitie louter meer ruimte beschikbaar te maken. Men grijpt de architectuur, of het maken van nieuwe of bijkomende architectuur aan om het museum zowel op micro als op macroniveau – niet enkel het opdrachtgevende instituut zelf, maar tevens het globale concept van het instituut museum – grondig te herdenken.<sup>2</sup> Architectuur, zo blijkt het althans, stelt een museum in staat niet enkel letterlijk, maar ook figuurlijk de grenzen te verleggen. Van architectuur wordt verwacht dat ze de ‘institutionele introspectie’ kadert, en dat ze in het beste geval een antwoord weet te formuleren op de ruimtelijke crisis waaraan het museum lijdt. Een analyse van de metaforen die gehanteerd worden in het discours reveleert de architecturale geladenheid van de crisis: binnen de verhedendaagse van het museum moeten de muren worden gesloopt, de deuren opengegooid, het pand verlaten, de grenzen verlegd, enzovoort. Het museum wil in de branding van de artistieke actualiteit gaan staan, en verwacht van haar behuizing dat ze dat verlangen tenminste een plaats geeft, eventueel ondersteunt, en liefst nog invult. Deze vraag naar de architectuur toe heeft zowel ideologisch als praktisch belangrijke gevolgen op het architecturale denken over museale ruimte. Dat denken dient zich niet enkel meer in termen van bestendigheid en duur te ontwikkelen, maar tevens in termen van inwisselbaarheid en tijdelijkheid. Musea voor moderne en hedendaagse kunst hebben, zoals Glen Lowry aangeeft, nood aan een “evolutieve typologie.”<sup>3</sup> Doordat de kunst resideert en aan de slag gaat in de ruimtes van het museum, is het museum zelf – in haar oorspronkelijke functie als bewaarinstantie – niet de enige gebruiker meer van haar ruimtes. Het heeft een groep bewoners of gebruikers binnen gehaald waarvan de wensen en verlangens even onvoorspelbaar, verschillend als wispelturig zijn.<sup>4</sup> De moderne en hedendaagse kunst staat nu eenmaal in het teken van het nieuwe en het originele, maar ook het afwijkende en het controversiële, hetgeen het museum opzadelt met een paranoïde zucht naar een architectuur die daaraan kan beantwoorden, en dus ontvankelijk, veranderbaar en aanpasbaar is. Het museum voor hedendaagse kunst wenst *up to date* te blijven, en verwacht van haar

---

<sup>1</sup> Museum of Modern Art, *Charette Program, 1997*, zoals geciteerd in: Rem Koolhaas O.M.A., *Charette. M(o)MA 1997*, Rotterdam / New York, Office for Metropolitan Architecture, 1997, n.p.

<sup>2</sup> Zo stelt Glen D. Lowry naar aanleiding van de verbouwing van het MoMA dat de verbouwingswerken meer omvatten dan het uitbreiden van de oppervlakte. Het museum als ruimte ondergaat een fundamentele verandering; zie: Glenn D. Lowry, *The New Museum of Modern Art Expansion: A Process of discovery*, in: Elderfield (red.), *Imagining the future of the Museum of modern art*, p. 21: “the Museum needs to expand its facilities and fundamentally alter its space.”

<sup>3</sup> Lowry, *Building the Future*, p. 79.

<sup>4</sup> Montaner & Oliveras, *The Museums of the Last Generation*, p. 9.

architectuur hetzelfde. Wil een museum deelnemen aan de eigentijdse artistieke productie, dan is het, zo stelt Manuel J. Borja-Villel, gedoemd zichzelf voortdurend te verbouwen; het museum voor hedendaagse kunst als een architecturaal work-in-progress:

If the museum is to be an active center of creation, it cannot cease to build, demolish and rebuild itself, continually. It cannot be a simple accumulation of objects: it has to sacrifice its ends, time and again, in order to embrace new ones.<sup>1</sup>

Het museum wil beantwoorden aan de ruimtelijke verlangens en noden van de kunst, en schuift die vraag af op architectuur. Om de artistieke actualiteit in al haar verschijningen te herbergen, dient een museum de onvoorspelbare wendingen van die actualiteit op te vangen. Bij het ontwerpen van musea worden architecten geacht zich in te leven in de wensen en verlangens van de kunst en hun eigen vormwil achterwege te laten. Zoals de kunstenaar Michael Craig-Martin stelt, dienen musea met andere woorden 'voor de kunst' gebouwd te worden: "Museums should be built to serve art and not architecture. The design of new museums should be based on an understanding of the nature and requirements of modern and contemporary art."<sup>2</sup> De twee begrippen die daarbij voortdurend aangehaald worden, zijn neutraliteit en flexibiliteit. Het feit dat het museum niet enkel ruimte wil bieden aan zeer veel verschillende soorten kunstwerken, maar vooral aan die kunstwerken die er nog niet zijn, en die – al dan niet ter plekke – nog gemaakt zullen worden, resulteert in een vraag naar architecturale 'afzijdigheid'.<sup>3</sup> Architecten krijgen vaak de kritiek te verduren dat ze de bouw van musea aanzien als een mogelijkheid tot zelfexpressie. Ze meten zich het imago van kunstenaar aan en etaleren onder het mom van 'artistieke vrijheid' hun eigen ontwerpqualiteiten.<sup>4</sup> Natuurlijk is een groot deel van deze kritiek terecht. Tal van recente musea, zoals het Wexner Center (Peter Eisenman, Columbus, Ohio, 1982-99), het MACBA (Richard Meier, Barcelona, 1996) het Groninger Museum (Paolo Mendini, Philippe Starck, Coop Himmelb(l)au, 1990-94) of het

---

<sup>1</sup> Manuel J. Borja-Villel, *The End(s) of the Museum / Els límits des museu*, in: Manuel J. Borja-Villel, John G. Hanhardt & Thomas Keenan (reds.), *The End(s) of the Museum / Els límits des museu*, Barcelona, Fundació Antonio Tàpies, 1995, p. 11. ; Dergelijke uitspraken duiden enerzijds op het belang van ruimte en architectuur binnen de museale problematiek, en passen anderzijds binnen wat Dennis Hollier (*Against architecture: the writings of Georges Bataille*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1989, pp. 33) heeft beschreven als de onomkoombaarheid van een architecturaal geladen vocabularium: "There is consequently no way to describe a system without resorting to the vocabulary of architecture."

<sup>2</sup> Michael Craig-Martin, in: *Architectural Design* 67, nr. 11-12, *Contemporary Museums*, 1997, p. 96.

<sup>3</sup> Rudi Fuchs, *Het museum is geen verzameling witte wanden*, in: van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, p. 73.

<sup>4</sup> Szeemann, *Ecce Museum: Much Chaff, Little Grain*, p. 7: "The dominant feature is still the architect expressing himself fully, becoming a sculptor, seeing the building as a piece of self-realization, in other words relating so-called "artistic freedom" to himself in the first place. (...) What Kandinsky identified as an ethic of artistic impetus and called "inner necessity" is now personally claimed by every architect who builds a museum, often with disastrous consequences (...)."

Guggenheim Bilbao (Frank Gehry, 1991-97) trekken inderdaad op velerlei manieren de aandacht naar zich toe, met hun dominante ruimtelijke structuren, storende details en schreeuwerige wandoppervlakken. Deze trend verklaart ten dele de populariteit van oude industriële panden. Wanneer de Gentse Verzamelaars in 1984 hun collectie tentoonstellen in het Van Abbemuseum in Eindhoven geven ze hun tentoonstelling de betekenisvolle titel *L'architecte est absent* mee. Pas na 20 jaar van verzamelen vond de verzameling Herbert een toevlucht in een oud industrieel pand in Gent. En dit gebouw beantwoordt, zo stelt Jan Debbaut in de catalogoog, perfect aan de eisen van de kunst: "It is a building which meets the requirements of the art, and not vice versa."<sup>1</sup> In 1989 stelt de verzamelaar Anton Herbert zelf in het tijdschrift *Parachute* dat industriële panden een geldig alternatief vormen voor de spraakmakende musea uit het voorbije decennium:

L'art contemporain demande des espaces simples, neutres, sans prétention: de vrais murs, un sol uni, des angles droits, une architecture anonyme et discrète. Les anciens bâtiments industriels s'y prêtent bien. (...) les nouveaux musées, destinés plus à la gloire d'architectes qu'au service de l'art contemporain, sont fortement confrontés avec les difficultés de présentation.<sup>2</sup>

Ook musea beschouwen industriële panden als een bekoorlijk alternatief voor nieuwe architectuur. Musea willen over ruimtes beschikken waarin niet enkel de architectuur met de eer gaat lopen, maar de kunst volledig tot haar recht komt. De gewenste graad van afzijdigheid menen musea te bekomen door hun ruimtes te modelleren naar het model van het kunstenaarsatelier en het bijhorende paradigma van de industriële ruimte of loft. Ze willen optreden als een platform voor hedendaagse artistieke productie en spiegelen hun ruimtes aan de typologie van die ruimtes waarin de kunst zich 'thuis' voelt of waar ze aan de slag gaat. Glen Lowry bemerkt terecht dat deze ruimtes hun authenticiteit en de oorspronkelijkheid van het kunstenaarsatelier echter verliezen van zodra ze door het museum worden gerecupereerd.<sup>3</sup> Men vergeet het instituut dat achter deze recuperatie schuil gaat. Met de populaire gedachte dat men musea moet bouwen voor de kunst

---

<sup>1</sup> Jan Debbaut, in; Fuchs, *L' Architecte est absent*, p. 19.

<sup>2</sup> Anton Herbert, *La Collection Herbert. La recherche sans compromis d'Anton et Annick Herbert. La Collection et ses facteurs déterminants*, in: *Parachute*, nr. 54, 1989, p. 13. Herbert verwijst onder meer naar het Centre Pompidou, « qui possède une des plus belles collections des plus grandes moments de l'art moderne et contemporain mais dont l'architecture est absolument inadaptée à une lecture et à un regard attentif. » Deze tekst is eveneens verschenen in *De Witte Raaf*, nr. 58, 1995, pp. 4-5, aangevuld met een interview van Koen Brams & Dirk Pültau met Anton & Annick Herbert (*Zeven vragen / Vijf antwoorden* (Gent, 1995), p. 5).

<sup>3</sup> Lowry, *Building the Future*, pp. 80-81: "Once integrated into the museum, however, these spaces are no longer spare and neutral; rather, they are facsimiles of those spaces. They remind us in an almost romantic way of the purity, if that is the right word, of the artist's studio: yet, because they have been sanctioned and sanitized by the museum, they are anything but pure."

veronachtzaamt men niet enkel het maatschappelijke programma van het museum, maar tevens het institutionele programma. Men begrijpt museumarchitectuur louter als de relatie tussen kunst en architectuur, en vergeet het institutioneel raakpunt: het museum dat beide disciplines op één plaats samenbrengt. Men laat uitschijnen dat de kunst(enaars) de enige gebruiker(s) zou(den) zijn, terwijl het museum als instituut die ruimte hanteert om die kunst(enaars) net een publieke plaats te bieden. In het museum gaan kunstenaars niet louter aan de slag, hun ‘werk’ wordt er onvermijdelijk steeds ‘gepresenteerd.’ De rol van het museum als *institutionele plaats* blijft buiten discussie; men denkt het museum enkel in termen van gebouw of *gebouwde plaats*. Bovendien lijkt men te insinueren dat het verblijf en de werkzaamheden van de kunst in het museum vanzelfsprekend zijn, zodra de architecturale condities – zoals de lichtinval, de afwerking, de schaal of de dimensionering van de tentoonstellingsruimtes – optimaal zijn. Een bekende boutade werd op dit vlak reeds geleverd door een kunstenaar als Georg Baselitz, die zijn visie op museale ruimte in 1979 samenvat tot het credo “Vier wanden en bovenlicht of beter geen werk aan de wand.”<sup>1</sup> In 1985 breidt Markus Lüpertz dit uit tot “vier muren, bovenlicht, twee deuren, een voor het binnenkomen, en een voor het buitengaan.”<sup>2</sup> In het boekje *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder der Ort des Werkes und des Menschen* schotelte de Zwitserse kunstenaar Rémy Zaugg de lezer zelfs ellenlange beschrijvingen voor van de precieze organisatie van zijn ‘ideale’ museum.<sup>3</sup> Opvallend aan deze statements is echter de wijze waarop de relatie tussen de kunst en het museum – Lüpertz heeft het in dit opzicht over “simpele, onschuldige kunstwerken” – als ‘natuurlijk’, zelfs ‘ideaal’ wordt gedacht. Wanneer men stelt dat musea voor de kunst gebouwd moeten worden, dan lijkt men dus te insinueren dat de kunst daar ‘op haar plaats’ is, dat ze er thuis hoort. Het is de architectuur die dat verblijf moet veraangename en allerm minst verstoren. Zo stelt Baselitz dat het museum “alleen maar kan begrepen worden als een bewaarplaats van kunstwerken, waarin die kunstwerken op eenvoudige, volmaakte, door niets gehinderde en pretentieuze wijze bekeken moeten kunnen worden.”<sup>4</sup> Met stellingen als deze gaat men echter voorbij aan de fundamenteel problematische relatie tussen het instituut museum en de kunst. Hoe de kunst en het museum zich tot mekaar verhouden, en wat de rol van de architectuur in die relatie is, wordt buiten beschouwing gelaten. Men lijkt te insinueren dat de ‘plaats’ die het museum aan de kunst aanbiedt natuurlijk, vanzelfsprekend of gepast zou zijn, en dat het de

<sup>1</sup> De tekst *Vier wanden en bovenlicht of beter geen werk aan de wand* verscheen oorspronkelijk in *Neue Heimat*, Heft 8/79, 26<sup>e</sup> jaargang, en werd herdrukt in: Georg Baselitz, *Manifeste 1961-1985*, Editions Galilée, 1989, en in het Nederlands vertaald in: van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, pp. 140-144.

<sup>2</sup> Lüpertz, *Kunst und Architektur / Art and Architecture*, pp. 30-36.

<sup>3</sup> Rémy Zaugg, *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder der Ort des Werkes und des Menschen*, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 1998.

<sup>4</sup> Baselitz, *Vier wanden en bovenlicht of beter geen werk aan de wand*, p. 141.

architectuur is die bovenal uit eigenwaan die 'plaats' verstoort, terwijl zij die net zou moeten bewerkstelligen. Meermaals wordt het verlangen geuit dat de kunst en de architectuur in het museum vooralsnog tot een vreedzaam treffen zouden komen. Zo oppert Knud Jensen, de oprichter en voormalig directeur van het Louisiana Museum te Humlebaek, de hoop dat er een gulden middenweg zou bestaan tussen het sculpturale museum en de afzijdige loods:

Our best known museums swing between two extremes, the architectonic, autonomous masterpiece that is almost unsuitable for art and the self-effacing architectonic envelope that protects and displays art in a friendly way. Could there be a third possibility lying somewhere between these two extremes? A place where both architecture and art are improved by their proximity and where a new, intense - I am tempted to say musical - unity is created?<sup>1</sup>

Van bij haar ontstaan wordt het museum reeds gekenmerkt door een structureel conflict tussen kunst en architectuur. Zoals Douglas Crimp overtuigend heeft aangetoond, signaleert de bouw van het Altes Museum te Berlijn, dat geldt als hét paradigma van de klassieke museumtypologie, de start van de reeds twee eeuwen aanslepende discussie tussen het kamp van de architectuur en dat van de kunst. In het Altes Museum stelt de architectuur zich niet ten dienste van de kunst maar wordt de kunst radicaal ondergeschikt gemaakt aan de architectuur.<sup>2</sup> Hoewel de opdracht initieel bestaat uit de aanbouw van een nieuwe vleugel voor de Berlijnse academie, stelt de architect Karl Friedrich Schinkel op eigen houtje een nieuw en autonoom gebouw voor op de site aan de Lustgarten. Het project oogst van bij het begin hevige kritiek, van onder meer Aloïs Hirt, een professor architectuurgeschiedenis aan de Berlijnse universiteit. Voor Hirt, een aanhanger van de verbouwing van de academie tot een 'studio' of een plaats voor de studie van artefacten, is het project van Schinkel niet sober genoeg, het eist alle aandacht voor zichzelf op. Door zelfbewust de architectuur op de voorgrond te plaatsen laat Schinkel verstaan dat de hoofdtak van het museum is veranderd. Het vormt niet langer een plek waar de kunst kan bestudeerd worden, maar een tempel die kostbaarheden uit het verleden toont.<sup>3</sup> De luisterrijke verschijning van het gebouw, met als hoogtepunt de indrukwekkend rotonde, symboliseren volgens Schinkel de 'verheven' taak van het museum:

---

<sup>1</sup> Knud Jensen, zoals geciteerd in: Michael Brawne, *Park, pavilions and art*, in: Axel Menges, Jörgen Bo, Wilhelm Wohlert, *Louisiana Museum, Humlebaek*, Tübingen, Wasmuth, 1993, , p. 10.

<sup>2</sup> Douglas Crimp, *The Postmodern Museum*, in: Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993, p. 300.

<sup>3</sup> Elsa Van Wezel, *Het Alte Museum te Berlijn. Wijzigingen in het museumconcept omstreeks 1800*, in: Bergvelt (red.), *Verzamelen. Van Rariteitenkabinet tot Kunstmuseum*, p. 325.

Endlich auch kann die Anlage eines so mächtigen Gebäudes, wie das Museum unter allen Umständen werden wird, eines würdigen Mittelpunktes nicht entbehren, welcher das Heiligthum sein muss, in welchem das Kostbarste bewahrt wird. Diesen Ort betritt man zuerst, wenn man aus der äusseren Halle hineingeht, und hier muss der Anblick eines schönen und erhabenen Raums empfänglich machen und eine Stimmung geben für den Genuss und die Erkenntniss dessen, was das Gebäude überhaupt bewahrt.<sup>1</sup>

Volgens Douglas Crimp is het project van Schinkel niet langer een studeerplaats, maar een heiligdom, een mortuarium: “(...) Schinkel’s museum was no studio. It represented not the possibility of art’s rejuvenation but the irrevocability of art’s end.”<sup>2</sup> Het Altes Museum geeft uitdrukking aan het basisconcept van het museum: “the building that can be said to embody most perfectly the idea of the museum at its founding moment.”<sup>3</sup> In het museum wordt de kunst uit de werkelijkheid losgesneden en opgebaard in een eigen en autonome omgeving. Het pleidooi dat musea voor de kunst dienen gebouwd te worden, doet dan ook, zoals Crimp enigszins schamper opmerkt, eerder pathetisch aan. De idee dat architectuur in musea een gepaste plaats voor de kunst dient af te leveren, gaat voorbij aan het feit dat die kunst nooit vrijblijvend in die musea heeft vertoefd. Alvorens architectuur verantwoordelijk te stellen voor de problematische plaats van kunst in musea, dient de overkoepelende rol van het museuminstituut doorgelicht te worden. Vooraleer men spreekt over het *museum als gebouw* is het noodzakelijk dat men nagaat wat dat *museum als instituut* inhoudt. Wat is de ‘plaats’ van het museum, en wat zijn de operaties die er worden uitgevoerd? Pas dan kan worden onderzocht wat de rol en de betekenis is van architectuur. Want, zoals Jean-Louis Déotte stelt, is de functie van architectuur in het museum niet louter doelmatig: “[the museum] is not truly an architecture of purpose but rather an architecture that, in response to the hanging [within it], poses the question of art’s purpose. The question of art.”<sup>4</sup> De architectuur van het museum stelt, als antwoord op de werken die het herbergt, de vraag naar ‘de plaats’ van de kunst, of uiteindelijk de vraag naar het doel van de kunst. Daarom is het noodzakelijk dat in eerste instantie wordt onderzocht hoe die kunst zich tot het museum

---

<sup>1</sup> Karl Friedrich Schinkel, zoals geciteerd in: *ibidem*, p. 325: “Uiteindelijk is het zo dat de opzet van een dergelijk imposant gebouw, dat het museum hoe dan ook zal worden, een waardig middelpunt niet kan missen, wat het heiligdom zal moeten zijn, waarin het kostbaarste zal bewaard worden. Deze plek betreedt men het eerst, wanneer men vanuit de voorhal naar binnen gaat, en hier moet de aanblik van een schitterende en verheven ruimte gevoelig maken en een stemming teweeg brengen waardoor men geniet van en een inzicht krijgt in datgene wat het bouwwerk eigenlijk bewaart.”

<sup>2</sup> Crimp, *The Postmodern Museum*, p. 302.

<sup>3</sup> *ibidem*, p. 290. Dat Schinkel trouwens tegelijkertijd een stedenbouwkundig plan voor het terrein aan de Lustgarten bedacht – hetgeen later het Museuminsel zal worden – maakt de logica van zijn plan bijna dubbel zo visionair.

<sup>4</sup> Jean-Louis Déotte, *Oubliez! Les ruines, l'Europe, Le Musée*, p. 73, zoals geciteerd in: Teyssot, *La liberté d'erreur: notes on the problematic of a museum of (modern) art*, in: *Any*, nr. 13, 1996, p. 31.

verhoudt, en hoe problematisch of gepast die verhouding is. Vervolgens kan worden nagegaan welke rol architectuur kan spelen. De stelling dat musea voor de kunst gebouwd dienen te worden, is symptomatisch voor de wijze waarop het museum als gebouw zich voortdurend voor elk verder denken poneert. Reeds in 1969 stelt Ian Finlay 1969 in het boek *Priceless Heritage. The Future of Museums* dat het denken en spreken over musea zich moeizaam losmaakt van de realiteit van het bouwen, of van het gegeven van het museum als gebouw. Niet enkel wanneer men een nieuw museumproject start, maar telkens wanneer men over musea spreekt of nadenkt, gebeurt dit onmiddellijk in termen van een gebouw of een architecturaal concept. Finlay waarschuwt echter voor een dergelijke manier van denken, daar ze “van buiten naar binnen” verloopt, van het gebouw naar het instituut. Waarop Finlay zich de vraag stelt, “What, then, is a museum if it is not a building?”<sup>1</sup> Het ‘probleem van museumarchitectuur’ valt niet los te koppelen van ‘het probleem van het museum.’ Alvorens te stellen dat men musea moet bouwen voor de kunst, dient men na te gaan hoe die kunst in het museum verblijft. Er dringt zich een benadering op die de problematiek op een *abstracter* – en dus *ruimtelijker* in plaats van *architecturaler* – vlak benadert: *het museum als institutionele plaats* in tegenstelling tot *het museum als gebouw*. De vraagstelling naar de notie van ‘gepastheid’ dient eerst op institutioneel niveau gevoerd te worden. Vooraleer er van architecturale ‘gepastheid’ kan gesproken worden, is het belangrijk te weten of de kunst in het museum ‘op haar plaats’ is.

---

<sup>1</sup> Ian Finlay, *Priceless Heritage. The Future of Museums*, London, Faber and Faber, 1977, p. 38.

### 1.3. *Het museum als problematische plaats: Valéry, Proust, Adorno*

#### 1.3.1. **Vervreemding of herstel**

Het procédé van het ter beschikking stellen van kunstwerken aan een museum is niet omkeerbaar, zelfs niet voor het meest recente werk van Picasso.<sup>1</sup>

Omtrent de problematiek van het museum bestaat er een boeiende triade van teksten: *Le problème des musées* van Paul Valéry uit 1923, een passage uit het hoofdstuk *Noms des pays: Le pays* van de roman *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* van Marcel Proust uit 1919, en de tekst *Valéry Proust Museum* waarin de filosoof Theodor W. Adorno beide teksten met mekaar in verband brengt.<sup>2</sup> Zowel Adorno, Proust als Valéry zijn het in de drie respectievelijke teksten over één ding eens: het instituut museum heeft het kunstwerk substantieel veranderd. Het heeft Kunst veranderd tot Kunst-voor-het-Museum.<sup>3</sup> Alleen formuleren de respectievelijke auteurs daartoe hun gedachten over de problematiek vanuit een totaal andere invalshoek. Valéry en Proust formuleren hun stellingname uit een exact tegenovergestelde richting. Adorno toont aan dat de contradictie tussen beide polaire posities aan de basis van het museum ligt. Deze triade van teksten biedt dan ook een bijzondere blik op het terrein waarbinnen de traditionele museumkritiek zich heeft ontwikkeld.

Paul Valéry begint zijn tekst als volgt:

Je n'aime pas trop les musées. Il y en a beaucoup d'admirables, il n'en est point de délicieux. Les idées de classement, de conversation et d'utilité publique, qui sont justes et claires, ont peu de rapport avec les délices.<sup>4</sup>

De kritiek van Valéry richt zich in eerste instantie op het instituut museum in het algemeen, dat hem zijn normale gewoontes ontzegt. Bij het binnenkomen van het Louvre moet hij

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno, *Valéry Proust museum*, in: van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, p. 138.

<sup>2</sup> Voor deze passage heb ik gebruik gemaakt van de respectievelijke uitgaves: Paul Valéry, *Le problème des musées*, in: Paul Valéry, *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 1290-1293; Het hoofdstuk *Le nom de pays: Le Pays* bevindt zich in: Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs. A la recherche du temps perdu II*, Paris, Gallimard, 1954, deel II. De bewuste passage bevindt zich op de pagina's 264-267; Beide teksten zijn tevens samen met de tekst Theodor W. Adorno, *Valéry Proust museum* in een nederlandse vertaling verschenen als *Het museumprobleem en Plaatsnamen: de plaats* in: van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, pp. 126-140.

<sup>3</sup> Jean-Louis Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 29.

<sup>4</sup> Valéry, *Le problème des musées*, p. 1290.

zijn wandelstok afgeven, en wordt hem duidelijk gemaakt dat het roken verboden is. Eenmaal in de tentoonstellingsruimtes begint pas zijn echte frustratie. Hij wordt er overmand door “une froide confusion” of kille verwarring die het resultaat is van een bonte verzameling beelden die stuk voor stuk zijn aandacht opeisen. In de schilderijencollectie vergaat het hem al niet beter. Daar wordt hij geconfronteerd met “un étrange désordre organisé” of een georganiseerde, maar vreemde wanorde die hem vervult met een “horreur sacré” of heilige huivering.<sup>1</sup> Valéry wordt er geconfronteerd met wat Adorno een ‘bovenmatige accumulatie’ noemt, een barbaarse opeenhoping van werken, die leidt tot een paradoxale en tegenstrijdige configuratie.<sup>2</sup> Voor Valéry is dan ook enkel een beschaving zonder wellust of verstand in staat een dergelijk incoherent huis op te trekken:

Une civilisation ni voluptueuse, ni raisonnable peut seule avoir édifié cette maison de l'incohérence. Je ne sais quoi d'insensé résulte de ce voisinage de visions mortes. Elles se jaloussent et se disputent le regard qui leur apporte l'existence.<sup>3</sup>

Voor Valéry is het museum niet meer dan een onsamenhangende verzameling, een plaats waarin de verzamelde objecten worden onttrokken aan de werkelijkheid van alledag, waarin ze zijn ontstaan en waartoe ze behoren. Ze worden er herleid tot dode visioenen. In het museum staan kunstwerken mekaar niet enkel naar het leven, ze sterven er af. Het museum is het schavot waarop de kunst van haar leven beroofd wordt, het is een funerarium, een ongeordend mausoleum, een onbegrijpelijke puinhoop.<sup>4</sup>

In het hoofdstuk *Nom de pays: Le pays* spreekt Marcel Proust, in tegenstelling tot Valéry, niet rechtstreeks over het museum. Zijn visie op het museum zit verweven in het verhaal van zijn reis naar de badplaats Baalbek, in de vergelijking tussen een stationshal en een museum. Proust start zijn relaas met een liefdesverklaring aan de trein. Hij stelt dat men vandaag ongetwijfeld in een automobiel zou reizen, omdat men kan uitstappen en de betrokkenheid met het landschap groter is. Voor Proust daarentegen bestaat het precieze genot van een treinreis erin dat men net *niet* kan uitstappen:

Mais enfin le plaisir spécifique du voyage n'est pas de pouvoir descendre en route et s'arrêter quand on est fatigué, c'est de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 1290.

<sup>2</sup> Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 129.

<sup>3</sup> Valéry, *Le problème des musées*, p. 1291.

<sup>4</sup> Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, p. 29.

pas aussi insensible, mais aussi profonde qu'on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte (...).<sup>1</sup>

Even verderop in de tekst uit Proust zijn bewondering voor die plaatsen waarin het vertrek en de aankomst gearticuleerd worden, met name de stations. Spoorwegstations zijn plaatsen die de reis – of de verplaatsing – in al haar rijkdom markeren, door net de grenzen van die verplaatsing – het begin of het eindpunt – te bezetten en betekenis te verlenen. Stations zijn, zoals Adorno stelt, 'schouwplaatsen van een grens.'<sup>2</sup> Ze brengen 'de plaats van de verplaatsing' in aanschouwing, ze markeren de plek waar afscheid wordt genomen, en dat afscheid werkelijkheid wordt. Proust verheerlijkt de stations omdat zij de realiteit van een reis of een verplaatsing – het feit dat men zijn vertrouwde omgeving of context achter zich laat – niet verdoezelen. De vervreemding die het station belichaamt, leidt Proust naar de vergelijking met het museum:

Mais en tout genre, notre temps a la manie de vouloir ne montrer les choses qu'avec ce qui les entoure dans la réalité, et par là de supprimer l'essentiel, l'acte de l'esprit qui les isole d'elle. On « présente » un tableau au milieu de meubles, de bibelots, de tentures de la même époque, fade décor qu'excelle à composer dans les hôtels d'aujourd'hui la maîtresse de maison la plus ignorante la veille, passant maintenant ses journées dans les archives et les bibliothèques et au milieu duquel le chef-d'œuvre qu'on regarde tout en dînant ne nous donne pas la même enivrante joie qu'on ne doit lui demander que dans une salle de musée, laquelle symbolise bien mieux, par sa nudité et son dépouillement de toutes particularités, les espaces intérieures où l'artiste s'est abstrait pour créer.<sup>3</sup>

Proust gaat verder, en stelt dat stations tegelijkertijd wonderbaarlijke en tragische oorden zijn. Ze belichamen de beslissing om te vertrekken en het bijhorende afscheid:

Il faut laisser toute espérance de rentrer coucher chez soi, une fois qu'on a décidé à pénétrer dans l'antre empesté par où l'on accède au mystère (...).<sup>4</sup>

Stations zijn geen verblijfplaatsen, noch bij vertrek noch na aankomst. Het zijn plaatsen van transit, van een opgeschort vertrek, of een uitgestelde aankomst. Stations zijn een

---

<sup>1</sup> Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs. A la recherche du temps perdu II*, pp. 265-266.

<sup>2</sup> Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 131.

<sup>3</sup> Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs. A la recherche du temps perdu II*, p. 266.

<sup>4</sup> *ibidem*, p. 267.

grensgebied, een gebied tussen stad en bestemming, een plek waar een reis zich in haar begin of einde markeert:

Ces lieux spéciaux, les gares, lesquels ne font presque partie de la ville mais contiennent l'essence de sa personnalité de même que sur un écriteau signalétique elle portent son nom.<sup>1</sup>

In een station is men ofwel nog niet vertrokken, ofwel bijna aangekomen. De reis begint eenmaal men het station met de trein verlaat; de stad begint pas écht buiten het station. Stations doen echter geen moeite om het wonder of de tragiek van de reis te verdoezelen, ze brengen het bewust tot aanschouwing. En net op dit punt maakt Proust een vergelijking met het museum.<sup>2</sup> Musea zijn niet enkel schouwplaatsen in de letterlijke zin van het woord. Het zijn, net als stations, 'schouwplaatsen van een grens': in het museum nemen kunstwerken afscheid van het leven, worden ze onttrokken aan de werkelijkheid van alledag, om er als het ware een laatste reis aan te vatten. Tot grote ergernis van Proust doet men vaak allerlei pogingen om dat vertrek wel te verdoezelen. Allerlei parafernalia – van planten, meubels tot andere 'oorspronkelijke' voorwerpen – die aan de plaats van herkomst herinneren, worden ingezet om te simuleren alsof de reis nooit écht heeft plaatsgevonden. Terwijl "de naaktheid en de verlossing van al die prullaria" van de museumzaal, voor Proust van primordiaal belang zijn.<sup>3</sup> Het interieur van een uitgepuurde of abstracte museumzaal realiseert een context die het moment van de artistieke creatie het best benadert.

De onsamenhangendheid en vervreemding van het museum, die voor Valéry de redenen vormen om het museum te verwerpen, of op zijn minst te willen hervormen, vormen voor Proust de reden van haar bestaan.<sup>4</sup> Waar voor Proust die vervreemding of afstand de kunst net tot leven brengt, betekent ze voor Valéry haar dood. Dat de kunst haar oorspronkelijke

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 266.

<sup>2</sup> Bekaert, *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, pp. 56–68. In deze tekst stelt Bekaert dat de opmerking van Proust over de treinreis als metafoor kan dienen voor een bezoek aan het museum. Mijns inziens slaat deze vergelijking niet zozeer op het bezoek, of de ervaring van het publiek, maar op de wijze waarop noties als reizen en verplaatsing ook aan de basis van het museum als instituut liggen. Proust maakt een vergelijking waarin het station voor de treinreis is wat het museum voor de kunst is.

<sup>3</sup> In de oorspronkelijke tekst heeft Proust het over de museumzaal en « sa nudité et son dépouillement de toutes particularités ». In de vertaalde versie *Plaatsnamen: De plaats* (van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, p. 131) heeft men dit vertaald naar "zijn strakheid en leegte." Ik wens van deze vertaling af te wijken, en te vertalen als "naaktheid en verlossing van prullaria," omdat de handeling van het 'wegnemen', het verlossen van die parafernalia, voor Proust van uiterst belang is. Dit komt met de termen strakheid en leegte niet voldoende naar voren.

<sup>4</sup> Bekaert, *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, pp. 62–63. Bekaert toont overigens overtuigend aan dat Valéry niet alleen als een criticaster van het museum valt af te schilderen (p. 61): "Andere teksten uit 'Regards sûr le monde actuel' bevestigen dat hij haast continu met 'het probleem van het museum' bezig was. Het museum is hét probleem van de moderne tijd, het probleem van de tijd en van vergankelijkheid, het probleem van de geschiedenis, het probleem van het veelvuldige en het ongrijpbare."

plaats in het leven wordt ontnomen, leidt voor Valéry tot haar ondergang. Door dat zij werd losgerukt uit de functionele samenhang waarin zij haar bestaan leidde – als altaarstuk, grafportret of cultusvoorwerp – heeft ze elke relatie tot een mogelijk gebruik kwijtgespeeld. Dit ervaart Valéry als een structureel en tragisch verlies.<sup>1</sup> Terwijl, zoals Adorno aantoon, Proust net de tragiek van dat verlies belangrijk acht:

De dood van kunstwerken in een museum wekt deze voor Proust tot leven. Door het verlies aan orde van het levende waarin zij een functie hadden, moet hun eigenlijke spontaniteit tot uiting komen: het unieke, hun naam, datgene waardoor grote culturele werken meer zijn dan alleen cultuur.<sup>2</sup>

Proust onderkent een vermogen in het isolement dat het museum bewerkstelligt. Doordat een museum een kunstwerk onttrekt aan haar architecturale, historische of algemeen culturele context, krijgt het de mogelijkheid zich te bewijzen. Zoals Daniel Payot aantoon, getuigt Proust daarbij van het besef dat de kracht en het belang van het museum zit in de handeling van het presenteren, het tentoonstellen of het ex-poseren (in de Latijnse betekenis van het woord *ex-ponere*, buiten plaatsen). Het museum is abstraheringsmachine, een instantie die kunstwerken van hun context losrukt, en ze daardoor ‘buiten’ plaatst, buiten de wereld waar ze vandaan komen.<sup>3</sup> En dit buiten verhoudt zich niet enkel tot het vroegere interieur van kastelen of kerken, maar tevens tot wat Proust benoemt als “les espaces intérieurs où l’artiste s’est abstrait pour créer.”<sup>4</sup> Om als ‘werk’ erkend te worden, moet een kunstwerk de ruimte van haar eigen creatieve wordingsproces verlaten. Zo wordt het onvermijdelijk reeds een eerste keer afgestaan, ‘buiten’ gezet, en dus onvermijdelijk ge-ex-poseerd, of ten-toon-gesteld. Dit proces omvat, zoals Adorno opmerkt, reeds een eerste sterven:

---

<sup>1</sup> Yve-Alain Bois, *Exposition: esthétique de la distraction, espace de démonstration*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 29 / Automne, 1989, p. 62-63

<sup>2</sup> Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 135.

<sup>3</sup> Daniel Payot, *Événement, parodie, présence: le musée et l'exposition*, in: Jean-Louis Déotte & Pierre-Damien Huyghe (reds.), *Le jeu de l'exposition*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1998, pp. 75-76: « (...) le musée isole, mais il présente chacune en sa vérité, en sa singularité d'irremplaçable support d'évocations. L'éloge du musée est celui d'une sorte de machine à abstraire les oeuvres de leur contexte, à les ex-poser (à les poser hors du monde d'où elles proviennent); le musée montre ensemble les résultats de cette opération (...) ». Een gelijkaardige formulering vindt men terug bij Jean-Louis Déotte in *Le musée, l'origine de l'esthétique* (p. 54): « Qu'est-ce qui s'expose d'objets (de lieux, d'animaux, d'hommes) qui ont été d'une telle manière exposés, comme à la suite d'un flash nucléaire? Cela n'est peut-être pas discernable – nous ne dirons pas visible – dans une réserve naturelle, mais cela l'est probablement plus dans un musée, et surtout dans un musée d'art, même si les expôts n'y sont pas là à la suite d'une telle catastrophe. Parce que les oeuvres qui s'y exposent ont été au préalable exposées (exponere: mettre au dehors, exposer). C'est-à-dire désappropriées, délocalisées, arrachées, suspendues. Et cela, à priori pour l'art moderne. Exposées au feu de la destruction, donc révélées. »

<sup>4</sup> Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs. A la recherche du temps perdu II*, p. 266.

Vanaf het begin zijn kunstwerken, afgezien van het specifiek esthetische, iets geheel anders, een stuk van het leven van diegene die ze bekijkt, een element van zijn eigen bewustzijn. Daardoor ontdekt hij bij zichzelf een niveau dat anders is dan dat waar de vormgeving van de kunstwerken oorspronkelijk op doelde. Dit laatste niveau manifesteert zich bij kunstwerken pas in een historisch verband, namelijk dat verband waarin de dood van de oorspronkelijke bedoeling vooropgesteld wordt.<sup>1</sup>

Voor Proust heeft het dan ook geen enkele zin om in het museum – dat voor dat ‘buiten’ een ‘binnen’ in de plaats stelt – te simuleren alsof de plek die is achtergelaten in het interieur van dat museum kan gereconstitueerd worden. Reeds voor de kunst zich aan welke plek dan ook kan hechten, heeft ze zichzelf uit haar oorspronkelijke omgeving moeten ‘ontwortelen.’ Van bij het begin heeft ze een stap naar ‘buiten’ gezet. En, zoals Jean-Louis Déotte precies opmerkt, bewijst de passage van de vergelijking tussen het station en het museum dat Proust vindt dat de abstractie die kunstwerken van nature met zich meedragen, tevens in het interieur van het museum moet doorgetrokken worden:

Ce qui réjouit Proust, c'est que le Musée est une mise entre parenthèses, une réduction du monde. Le supposé environnement de l'oeuvre lors de la création, à quoi souvent la sociologie de l'art la réduit, doit être suspendu: il n'est pas et n'a pas à être restitué dans l'exposition. Le Musée, parce qu'il est suspensif, par sa clôture, par la quasi-irréversibilité de ses acquisitions, par l'extrême dépouillement de l'exposition des oeuvres, est en cela adéquat à ce qu'avait été la création, elle aussi suspensive, une abstraction s'effectuant contre le monde. Le Musée serait donc à la hauteur de l'oeuvre, l'accomplissant véritablement; ce serait un contresens que de vouloir rendre compte de l'oeuvre exposée en l'entourant d'un appareil critique, de son prétendu cadre socio-historique, courant ainsi le risque de les transformer en d'éventuelles conditions de la création. Proust récuse la tentative de restituer la valeur historique de l'oeuvre.<sup>2</sup>

Valéry daarentegen wil net wel de historische omgeving van de kunst herstellen, en de ‘verweesde’ natuur van de kunst tegengaan. Daarvoor beroept hij zich op de architectuur. Valéry treurt over het verlies aan oorsprong van de kunst, en zoekt naar een nieuwe ‘bestemming’. Het feit dat ze haar *Heimat* heeft verloren, betekent voor Valéry niet dat ze er vooralsnog een kan terugvinden of recupereren. Valéry beroept zich daarvoor op de relatie tussen kunst en architectuur. Aan het einde van zijn essay, krijgt Valéry plots een klaar

---

<sup>1</sup> Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 134.

<sup>2</sup> Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, pp. 29-30.

inzicht. De Duivel van de Rede fluistert hem in dat schilderkunst en beeldhouwkunst verlaten kinderen zijn. Hun moeder is dood, hun moeder de architectuur:

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

– Adieu, me dit cette pensée, je n'irai plus loin.<sup>1</sup>

Meteen situeert Valéry 'het probleem van het museum' structureel in architectuur. Het verlies dat de kunst heeft geleden – van een vaste, oorspronkelijke context – valt volgens Valéry terug te brengen tot haar relatie met architectuur. Waarmee Valéry tevens lijkt te insinueren dat, indien de relatie tussen de kunst en de architectuur wordt hersteld, het probleem van het museum zou kunnen worden opgeheven. De kunst dient opnieuw verbonden te worden met een eigen plaats.<sup>2</sup> Daarvoor beroept Valéry zich op architectuur. Architectuur is in staat de kunst een nieuwe 'bestemming' te geven.<sup>3</sup> In architectuur vindt de kunst een standvastigheid, zodat ze niet meer doelloos hoeft rond te dwalen.

### 1.3.2. Bestemming of opschorting <sup>4</sup>

Valéry vervoegt een traditie van museumkritiek, zoals die door de kunstenaar, beeldhouwer en criticus Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy geïnitieerd werd aan het einde van de 18<sup>de</sup> eeuw.<sup>5</sup> Quatremère geldt als een van de eerste museumcritici, daar hij haast simultaan met de opkomst van musea zijn kritiek ontwikkelt. Quatremère is fel gekant tegen de wijze waarop de musea aan het einde van de 18<sup>de</sup> eeuw tot stand komen. In het werk *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux Arts et à la Science le déplacement des monuments de l'art d'Italie, le*

---

<sup>1</sup> Valéry, *Le problème des musées*, p. 1293.

<sup>2</sup> Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, p. 89.

<sup>3</sup> ibidem, p. 31.

<sup>4</sup> Hierbij parafraseer ik het hoofdstuk *Destination ou suspension* van het boek Jean-Louis Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, pp. 29–35.

<sup>5</sup> ibidem, pp. 81–93. Déotte bespreekt de invloed van Quatremère de Quincy als de eerste en meest gedegen museumcriticus. Voor een bespreking van de museumkritiek van Quatremère vanuit architecturaal perspectief, zie: Georges Teyssot, *La liberté d'erreur: notes on the problematic of a museum of (modern) art*, in: *Any*, nr. 13, 1996, pp. 22–31. Voor een analyse van de museumkritiek van Quatremère vanuit sociaal-politiek standpunt, zie: Daniel J. Sherman & Irit Rogoff, *Quatremère / Benjamin / Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism*, in: Daniel J. Sherman & Irit Rogoff (reds.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1994, pp. 123–143. Voor een analyse van de architectuurtheorie van Quatremère, zie: Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1992.

*démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.* uit 1796 klaagt hij het feit aan dat menig historisch en artistiek patrimonium in landen zoals Italië, Holland en België – die werden ingenomen tijdens de revolutionaire periode – wordt vernield en naar Frankrijk verhuisd.<sup>1</sup> Volgens Quatremère schuilt de betekenis van een kunstwerk enkel in de volledige context rondom haar creatie, enkel daar vindt het haar ware bestemming.<sup>2</sup> Samen met 15 kunstenaars, waaronder David, Girodet en Soufflot geeft hij een petitie af aan het Directoire in 1796, waarin gevraagd wordt de kunstroven en de bijhorende *déplacements* stop te zetten. Ze eisen dat de zin en het nut van deze praktijken wordt ondervraagd. Daarbij gaat het bij Quatremère en de kunstenaars niet enkel om het stopzetten van deze (revolutionaire) wreedheden. Ze beseffen, en Quatremère in het bijzonder, dat de revolutie niet enkel een politieke breuk heeft teweeggebracht, maar ook een radicale breuk in de condities van receptie en productie van kunstwerken. In de eerste pagina's van het werk *Considérations morales sur la destination des ouvrages d'art*, signaleert Quatremère niet minder dan het einde van de kunst.<sup>3</sup> En dat einde ligt besloten in het ontstaan van het museum.<sup>4</sup>

Het ontstaan en de spreiding van musea vanaf het einde van de 18<sup>de</sup> eeuw valt samen met belangrijke transformaties in de sociale positie van de kunst en de kunstenaar. Met de moderniteit verliest de kunst haar vanzelfsprekende en directe relatie met haar traditionele 'gebruikers.' Moderne kunstenaars werken steeds minder voor een welbepaalde opdrachtgever, zoals adel of clerus, maar maken kunst voor een anonieme, grootstedelijke burgerij, die nu het kunstpubliek wordt. En met het verlies van de relatie met een opdrachtgever, vervalt ook de relatie met de plaats waar een werk 'thuis' hoort, met haar locus of met haar site. Quatremère is daarbij een van de eersten om de vraag te stellen wat er 'verloren' gaat op het moment dat de kunst haar relatie met een specifiek publiek verliest, wanneer haar morele, sociale, of religieuze bestemming wordt opgeschort.<sup>5</sup> Het moderne publiek is abstract en 'onbestemd,' en genereert als dusdanig geen legitieme vraag naar de kunst, waarop die kunst ook geen gevoel zal oproepen bij dat publiek. Voor Quatremère moet de kunst meer inhouden dan louter als voorbeeld te fungeren voor reproductie door andere kunstenaars. Belangwekkende kunstwerken kennen voor Quatremère een morele noodzaak, nut en betekenis. Ze kennen een onbetwistbare en inherente bestemming,

---

<sup>1</sup> Deze tekst werd heruitgegeven in de edities *Corpus des oeuvres philosophiques en langue française*, Fayard, Paris, 1989. Voor een analyse van de betekenis van de *Lettres* van Quatremère de Quincy, zie: Edouard Pommier, *La Révolution et le destin des oeuvres d'art*, in: *ibidem*, pp. 18, 58-59.

<sup>2</sup> Sherman & Rogoff, *Quatremère / Benjamin / Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism*, p. 127.

<sup>3</sup> Deze tekst werd eveneens heruitgegeven in de edities *Corpus des oeuvres philosophiques en langue française*, Fayard, Paris, 1989.

<sup>4</sup> Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, p. 84.

<sup>5</sup> *ibidem*, pp. 41-42.

kunnen als dusdanig niet verplaatst worden en moeten dus *in situ* bewaard worden.<sup>1</sup> Het museum levert – op moreel vlak althans – geen nieuwe bestemming op voor de kunst, tenzij in louter materiële, of materialistische zin:

[Quel est] l'étrange système qu'a prévalu depuis quelque temps en Europe [?]: on s'est persuadé que le secret de faire fleurir les Arts devait consister dans la vertu de ces rassemblements d'ouvrages qu'on appelle collections, cabinets, muséum. Toutes les nations en ont fait l'envi. Chose singulière, qu'on ne soit pas encore avisé de remarquer que les chefs d'œuvre ou modèles recueillis et ammassés à grands frais, ont tous préexistés aux recueils et aux amas de modèles et que depuis qu'on fait des musées pour créer des chefs d'œuvre il ne s'est plus fait de chefs d'œuvre pour remplir les musées. Ne sait-on pas que Constantinople avait possédé dans les collections du palais Lausus et du Gymnase de Zeuxippe, les plus beaux recueils des ouvrages de la Grèce sans que ces recueils aient donné naissance à un artiste byzantin ?

[L'école du goût] ne consiste pas dans ces rassemblements universels des productions de tout genre. Cette école est partout où des ouvrages destinés à un emploi public sont livrés publiquement à la critique du sentiment, qu'exercent des juges mis en rapport avec le but que l'artiste s'est proposé (...) or, peut-on mieux proclamer l'inutilité des ouvrages de l'art qu'en annonçant dans les recueils qu'on en fait la nullité de leur emploi. Les enlever tous indistinctement à leur destination sociale, qu'est-ce autre chose, sinon dire que la société n'en a pas besoin !<sup>2</sup>

Doordat het museum de kunst van haar originele plaats en haar oorspronkelijk gebruik vervreemdt, ondergaat de kunst volgens Quatremère enkele belangrijke metamorfoses. Ze lijdt onherroepelijk verlies. Met de komst van museum verdwijnt de mogelijkheid tot een natuurlijke, onbemiddelde of onmiddellijke beleving van het kunstwerk. De accumulatie aan kennis in het museum over een kunstwerk, over de omstandigheden en de condities van haar productie, over haar bestemming, schaden de esthetische receptie. De esthetische ervaring is voor Quatremère een zaak van sentimentele aard, een passionele aangelegenheid, die een onmiddellijk en dus onbemiddeld karakter behoeft.<sup>3</sup> Enkel dan kan de kunst haar

---

<sup>1</sup> André Chastel, *La notion de patrimoine*, in: Pierre Nora (red.), *Les lieux de mémoire II. La Nation. 2. Le territoire, l'état, le patrimoine*, Paris, Gallimard, 1984, p. 418.

<sup>2</sup> Quatremère, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux Arts et à la Science le déplacement des monuments de l'art d'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.*, zoals geciteerd in: Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, pp. 87-88.

<sup>3</sup> Quatremère maakt een onderscheid tussen twee types van ervaring, met name morele of spirituele ervaring en sensuele ervaring. Enkel de spirituele ervaring en het bijhorende plezier maken een kunstwerk onafhankelijk van de wisselvalligheden van de smaak, en bieden het een blijvende betekenis. Enkel kunst met een moreel doel kan plezier aan de geest bieden. Voor een uitgebreide analyse van de noties van ervaring bij Quatremère, zie: Sherman & Rogoff, *Quatremère / Benjamin / Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism*, pp. 128-129. Voor een

morele doel waarmaken. Maar die potentie zit volgens Quatremère niet enkel in het autonome kunstwerk zelf, maar eveneens in de 'bijhorende impressies' die door de omgeving van het werk worden aangeboden. Het is slechts in haar context dat de kunst haar doel en nut volledig en onmiddellijk kan duidelijk maken. De museale opslagplaatsen van musea zijn voor Quatremère ateliers van vernietiging:

A quelle triste destinée condamnez-vous les arts, si leurs produits ne doivent plus se lier ici à aucun besoin de la société, si des systèmes prétendus philosophiques leur ferment toutes les carrières de l'imagination, les privent de tous ces emplois que leur préparaient les croyances religieuses, les douces affections sociales, les consolants prestiges de la vanité humaine !

Ne nous dites plus que les ouvrages de l'art se conservent dans ces dépôts. Oui, vous y en avez transporté la matière: mais avez-vous pu transporter avec eux ce cortège de sensations tendres, profondes, mélancholiques, sublimes ou touchantes qui les environnait ? Avez-vous pu transférer dans vos magasins cet ensemble d'idées et de rapports qui répandait un si vif intérêt sur les œuvres du ciseau ou du pinceau ? Tous ces objets ont perdu leur effet en perdant leur motif.<sup>1</sup>

Het verzamelen en de bijhorende decontextualisering in het museum luiden voor Quatremère de periode in van de nutteloosheid en betekenisloosheid van de kunst. Quatremère baseert zijn theorie van de esthetische ervaring op de notie van *het gepaste* of het directe effect. Quatremère gelooft in een ervaring die niet moet aangeleerd worden, in een onmiddellijkheid van het gevoel.<sup>2</sup> Hij ijvert voor een esthetische ervaring die door niets in de weg wordt gestaan, waarvan het proces volkomen natuurlijk verloopt. De bestemming van een kunstwerk zit in haar directe verhouding met de toeschouwer, de bestemming. Maar, zoals Jean-Louis Déotte aantoon, verlangt Quatremère naar een onmiddellijke ervaring of onverstoorde bestemming die nooit heeft bestaan. Met zijn fixatie op een onbemiddelde relatie tussen kunstwerk en bestemming ziet Quatremère de onvermijdelijk instrumentele eigenschappen van een kunstwerk, zoals religieuze of politieke, over het hoofd:

---

beschrijving van de ervaringstheorie van Quatremère in vergelijking met de theorie van *Einfühlung* of empathie, zie: Teyssot, *La liberté d'erreur: notes on the problematic of a museum of (modern) art*, p. 28.

<sup>1</sup> Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destruction des ouvrages de l'art*, Paris, 1815, pp. 55-56, zoals geciteerd in: Louis Marin, *Fragments d'histoires de musées*, in: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 17/18, *L'œuvre et son accrochage*, 1986, pp. 16-17.

<sup>2</sup> Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, p. 41.

[ce rapport] suppose une oeuvre qui a délaissé ses contraintes rituelles et culturelles, qui est donc désormais dépouillée, détachée de toute destination religieuse ou politique, oeuvre d'art issue nécessairement du musée, donc suspendue, dont la destination est suspendue.

Corrélativement à sa fondation révolutionnaire, l'institution du musée, aurait entraîné une pensée nostalgique de la pure présence de l'oeuvre, de la réception non institutionnée, du rapport passionnel, alors que ce sont là précisément les effets de retour du musée sur des ouvrages qui ne doivent qu'à lui d'être artistiques.<sup>1</sup>

In het museum dat Quatremère bekritiseert, stoot zijn denken op haar paradoxaal en nostalgisch karakter. Het museum, dat volgens Quatremère komaf maakt met de passionele en directe relatie, wijst hem op de onmogelijkheid van die relatie.

Vanuit zijn bekommernis voor een onbemiddelde, passionele relatie tot de kunst, wijst Quatremère op het feit dat het museum nooit een 'oorspronkelijke' of 'gepaste' plaats voor de kunst kan worden, en steeds een gemedieerde receptie aanbiedt. Hij benoemt het museum van bij haar ontstaan als een 'niet-plaats.' De *plaats* die het museum voor de *verloren plaats van de kunst* in de plaats stelt, is fundamenteel artificieel: het museum *verplaatst* de kunst. Het is een plaats waar de dingen van buitenaf worden binnengebracht, waar ze onderhevig zijn aan de artificiële operatie van de openbaarheid. Deze operatie gebeurt zowel in de ruimte als in de tijd. Het museum vormt de ruimte waar de kunst sinds de 19<sup>de</sup> eeuw zichtbaar en toegankelijk bestaat en tot zijn recht komt. Het museum fungeert als een soort van chic asiel voor kunst die van de moderne samenleving vervreemdt, en een eigen 'onbestemd' leven gaat leiden. De revolutionaire gedachte dat niemand kunst mag bezitten, en elk gebruik 'misbruik' is, haalt de kunst via het museum weg uit haar eerste gebruikscontext, uit de private, sociaal gesloten leefwereld van de macht. In het museum kan de kunst autonoom en zelfstandig zijn, 'tot zichzelf' en dus tot haar recht komen, op een plaats waar ze tegelijk nergens voor dient en van iedereen, of fundamenteel 'publiek' of 'openbaar' is – en dus legitiem bezit van de Mensheid.<sup>2</sup> Het museum geeft gestalte aan de

---

<sup>1</sup> Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 86.

<sup>2</sup> Bart Verschaffel, *Niet voor het museum. Over kunst en openbaarheid*, in: Jan Baetens & Lut Pil (reds.), *Kunst in de publieke ruimte*, Leuven, Universitaire Pers, 1998, p. 112. Hierbij is het belangrijk te stellen dat de theorie van het museum als niet-plaats, af en toe ook begrepen wordt als een 'privatisering', daar de kunst met het 'verlies aan plaats' tevens een verlies aan (bestemd) publiek lijdt, met name het geïnstitutionaliseerde publiek in een kerk of aan het hof. Zie: Jean-Marc Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève / Villeurbanne, Mamco / Institut d'art Contemporain & Art édition, 1999, pp. 17-18: « En désertant les lieux publics, cadres de son ancillarité sociale, l'art aurait perdu son caractère institutionnel et désormais, entre les démarches les plus individualistes, seule l'histoire de l'art semblait introduire une cohérence, discerner une évolution. L'oeuvre d'art ne répondrait donc plus qu'à la quête esthétique des artistes et de leurs amateurs et n'aurait d'autre lieu de destination que les appartements privés des uns et des autres. Ainsi est clairement effectuée une assimilation entre la fonction sociale de l'art et l'assignation des oeuvres à un lieu. L'art sans fonction sociale devient un art sans lieu et il convient donc que le musée s'efface pour ne laisser croire qu'il prend la place du palais ou de l'église. »

nieuwe ‘publieke’ conditie van de kunst: het zet de ideologische en fysieke grenzen uit waarbinnen de kunst publiek kan verschijnen en getoond worden. Het is het nieuwe ‘interieur’ waarin de kunst ge-ex-poseerd kan worden. Tegelijk biedt het museum de kunst niet enkel een publieke plaats, maar tevens een publieke tijd. Het museum haalt de kunst weg uit haar werkelijke of private tijd van haar oorspronkelijke omgeving, en plaatst haar in de abstracte, artificiële – maar bovenal fundamenteel op haarzelf betrokken – tijd van de kunstgeschiedenis. Zoals het museum als ruimte de kunstwerken losmaakt van elk gebruik en ze betreft op de idee van Kunst, zo maakt de kunstgeschiedenis als tijd de werken en het maken van kunst los van alles wat er verder in de wereld aan de hand is, en verbindt in een afgescheiden tijd kunstwerken met kunstwerken, kunstenaars met kunstenaars.<sup>1</sup>

Het museum vormt uiteindelijk het instituut dat wordt ingeschakeld om het verlies aan plaats dat de kunst met de moderniteit lijdt, tegemoet te komen, en aldus niet op een terminaal verlies te laten uitlopen.<sup>2</sup> Met de omverwerping van het Ancien Régime aan het eind van de 18<sup>de</sup> eeuw, wordt de nood aan een instituut als het museum plots uiterst concreet: wat aanvangen met al die gebouwen, monumenten en artefacten die uitdrukking geven aan de naam en de glorie van het omvergeworpen koningshuis?<sup>3</sup> Onder impuls van de invloedrijke kunstenaar David en lid van de Conventie Abbé Gregoire gaat men echter snel in tegen de revolutionaire drang tot het verwoesten van de Franse kunstschaten. Zo lanceert Grégoire de term ‘vandalisme,’ waarop de vernielingen als misdadig kunnen worden bestempeld, daar ze het ‘patrimonium’ schaden.<sup>4</sup> Men vernietigt uiteindelijk datgene wat het volk toekomt. Voor al die gebouwen, objecten en beelden die vanwege hun voormalige betekenis gedoemd zijn verloren te gaan, worden vervolgens twee instanties in het leven geroepen: de inventaris en het museum.<sup>5</sup> Zij brengen alle artefacten in kaart en bieden hen – zowel letterlijk als figuurlijk – een nieuwe context. Via de inventaris of binnen het museum worden de objecten ontdaan van hun adellijk of clericaal juk, en geplaatst binnen het kader van de kunstgeschiedenis, aan de hand van categorieën als meesters, scholen, landen,

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 108.

<sup>2</sup> Thomas Keenan, *No Ends in Sight*, in: Borja-Villelhanhardt & Keenan (reds.), *The End(s) of the Museum / Els límits des museu*, p. 21.

<sup>3</sup> Chastel, *La notion de patrimoine*, p. 411.

<sup>4</sup> Abbé Gregoire, zoals geciteerd in: ibidem, pp. 413-414: « On se rappelle que des furieux avaient proposé d’incendier les bibliothèques publiques. De toutes parts, on faisait main basse sur les livres, les tableaux, les monuments qui portaient l’empreinte de la religion, de la féodalité, de la royauté; elle est incalculable, la perte d’objets religieux, scientifiques et littéraires. Quand la première fois je proposai d’arrêter ces dévastations, on me gratifia de l’épithète de fanatique; on assura que sous prétexte de conserver les arts, je voulais sauver les trophées de la superstition. Cependant tels furent les excès auxquels on se porta qu’enfin il fut possible de faire entendre utilement ma voix et l’on consentit au Comité d’Instruction Publique à ce que je présentasse à la Convention un rapport contre le vandalisme. Je créai le mot pour tuer la chose. »

<sup>5</sup> ibidem, p. 417.

enzovoort. Eenmaal binnengetreden in het museum en de kunstgeschiedenis, worden de kunstwerken van hun ‘oneigenlijke’ functie bevrijd, en als meesterwerken van de Kunst erkend.

Hoewel de dubbele operatie van het museum – de verplaatsing in ruimte en in tijd – erop gericht is ‘het tragische verlies van plaats’ van de kunst op te vangen, is ze gedoemd ontoereikend te blijven. Noch het museum als ruimte, noch de kunstgeschiedenis als tijd kunnen het voorafgaandelijk verlies aan plaats oplossen dan wel herstellen. Die vervreemding ligt besloten in de betekenis van het museum én van de kunst.<sup>1</sup> Het museum vindt in dat onvermijdelijk en onherstelbaar verlies haar reden van bestaan, en is als dusdanig diep door dat verlies getekend. En net om die reden kan en zal het museum voor critici als Valéry of Quatremère nooit ‘voldoen.’ Ze maakt het moderne verlies tot een blijvend ietsel. In plaats van de kunst terug een ‘vertrouwde’ plaats te geven, laat het haar als definitief ‘onthoemd’ verschijnen. De vraag dringt zich dan ook op in welke mate de oplossing die Valéry lijkt te insinueren – met name dat architectuur haar beschermende rol als moeder zou terug opnemen, en aldus zou zorgen voor een ‘gepaste’ omgeving – dan ook soelaas zal of kan bieden. Want vraagt Valéry niet aan architectuur om iets te ‘herstellen’ wat in wezen definitief is verloren? Aangezien de ruimte van het museum structureel door verlies is getekend, betekent dit niet dat er voor architectuur niets anders opzit dan dat verlies samen met museum te installeren? Wat kan een gebouw doen voor een plaats die van nature uit problematisch is? Kan architectuur de kunst vooralsnog in het museum laten ‘thuiskomen’? Of moet ze, zoals Proust voorstellen, noodzakelijk de kunst mee decontextualiseren? Hoe kan architectuur een niet-plaats betekenis verlenen?

### 1.3.3. Het museum als beloftevolle plaats

In de tekst *Valéry Proust Museum* toont Adorno dat Valéry en Proust er weliswaar tegenstrijdige meningen over de rol en de betekenis van het museum op nahouden, maar dat die meningen niet onverenigbaar zijn.<sup>2</sup> Beide auteurs gaan uit van het feit dat kunstwerken ‘geluk’ schenken. Valéry heeft het over heerlijkheden (*délices*) en Proust over een

---

<sup>1</sup> Payot, *Événement, parodie, présence*, p. 81.

<sup>2</sup> Zoals Sherman & Rogoff (*Quatremère / Benjamin / Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism*, p. 123) aantonen, spijt de tekst van Adorno zich in eerste instantie toe op kunstmusea: “Though his critique could in theory encompass all types of museums, Adorno speaks only of art museums, for art museums constitute the most elaborately articulated instance of decontextualization as a strategy of power. Of the various museum types, art museums have traditionally been the most wedded to a system of display that privileges the object and, disregarding evidence to the contrary, takes visual perception to be universal.”

overweldigende, dronken makende vreugde (*joie enivrante*). Volgens Adorno mislopen beide echter in hun begrip van ‘geluk’ het museum. Valéry – wiens standpunt volgens Adorno artistiek en onmiddellijk is – misloopt het museum in naam van een exclusieve objectiviteit van het kunstwerk. Valéry neemt de houding aan van de deskundige en de producent, voor wie “het zuivere kunstwerk als object van de door niets afgeleide contemplatie” na aan het hart ligt, en gelooft daarbij in “cultuur als een zuivere zelfpresentie.”<sup>1</sup> Maar die pure presentie – wat Adorno de objectiviteit van kunstwerken noemt – wordt door het museum niet enkel in de weg gestaan, maar definitief vernietigd door de “bovenmatige accumulatie.”<sup>2</sup> In het museum verdwijnt het plezier, en wordt de kunst een zaak van opvoeding en informatie: “Vénus Changée en document.”<sup>3</sup> Voor Proust daarentegen schuilt de aanwezigheid van het geluk in het plezier dat een kunstwerk bij een toeschouwer oproept of waaraan het herinnert. Maar volgens Adorno loopt Proust net omwille van die exclusieve subjectiviteit eveneens het museum mis. De houding van Proust is die van de dilettant, de liefhebber, de amateur, kortom de subjectieve ‘consument.’ Proust is weliswaar vrij van “het onverbiddelijke fetisjisme van de kunstenaar die de dingen zelf maakt,” maar kent daarbij een exclusief recht toe aan het subject.<sup>4</sup> Hij vertrekt vanuit de positie van de ervaring van de bezoeker of de flaneur in het museum, en ontkent daarbij het “objectief karakter en het immanent evenwicht van de geestesproducenten,” daar “een kunstwerk al in het ogenblik van zijn ontstaan ten opzichte van zijn schepper en zijn publiek al iets objectiefs, iets eisends met eigen consequenties, een eigen logica en een zelfstandige plaats inneemt.”<sup>5</sup> Van zodra het wordt ge-ex-poseerd, bevindt het zich ‘buiten,’ en leidt het een eigen leven. Adorno gaat echter verder, en stelt dat dit proces zich niet enkel in musea afspeelt:

Ook die kunstwerken die nog op hun oude plaats in de kastelen van de aristocratie hangen, waarvoor Proust meer aandacht had dan Valéry, waren feitelijk museumstukken zonder musea. Zoals de kunstwerken daar verteren, dat is tegelijkertijd hun eigenlijke leven.<sup>6</sup>

Ook buiten het museum is een kunstwerk een ‘museumstuk zonder museum,’ een werk op zoek naar een museum. Het museum dringt het kunstwerk geen betekenis op, maar laat het

---

<sup>1</sup> Adorno, *Valéry Proust museum*, pp. 132-134.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 129

<sup>3</sup> Valéry, *Le problème des musées*, p. 1293.

<sup>4</sup> Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 134.

<sup>5</sup> *ibidem*, p. 136 / 138

<sup>6</sup> *ibidem*, p. 138.

zichzelf zijn, waarop het kan ontdekt worden. Adorno speelt op dat vlak Valéry – die de gedachte koestert dat cultuur heilig is – uit tegen Proust. Valéry laat immers elke doelmatigheid varen, en gelooft in de kunst als een zuivere categorie. Deze stelling bezit volgens Adorno ‘een moment van waarheid,’ en moet worden vastgehouden:

Alleen wat omwille van zichzelf bestaat zonder zich op de mens te richten die het dient te behagen, vervult een menselijke bestemming. Niets heeft tot de onthumanisering meer bijgedragen dan het algemene geloof in de suprematie van de alles bepalende gedachte dat het ontstaan van geestesprodukten alleen gerechtvaardigd wordt zolang zij een doel hebben.<sup>1</sup>

Proust onderschat de autonomie of ‘belangeloosheid’ van een kunstwerk, die er enkel voor kan zorgen dat het een kunstwerk is. Proust gaat uit van een vorm van doelmatigheid, met name het losmaken van emoties.<sup>2</sup> De verworven autonomie en zelfstandigheid van de kunst – daar de kunst niet meer dient te fungeren als symbool, uitdrukking of representatie van de macht – is niet absoluut noch onvoorwaardelijk. Zoals Adorno stelt, is het leven van de kunstenaar alsook het leven van zijn scheppingen, slechts “schijnbaar” vrij. Kunst bestaat niet in de directe of onbemiddelde ervaring, maar behoeft steeds enige vorm van bemiddeling. Het zijn “krachtvelden tussen object en subject.”<sup>3</sup> Adorno stelt naar het einde van zijn tekst dan ook dat geen van beide het gelijk aan zijn zijde heeft, dat een compromis tussen beiden ondenkbaar is:

Hun conflict is echter karakteristiek van de tegenstrijdigheid van de zaak zelf. Ieder van hen draagt bij tot een gedeelte van de waarheid, waardoor het conflict als zodanig geopenbaard wordt. De fetisering van het object en de verliefdheid van het subject in zichzelf vinden afwisselend hun correctief. De standpunten vloeien in elkaar over. (...) Het objectief noodzakelijke zoals Valéry het graag zou zien wordt pas werkelijkheid door een daad van subjectieve spontaniteit, die voor Proust de enige zin en het geluk vertegenwoordigt.<sup>4</sup>

Op basis van de tegenstrijdige posities van Valéry én Proust komt Adorno uiteindelijk tot een paradoxale synthese van het probleem. Hij vertrekt daarbij van het gegeven dat Valéry en Proust de gedachte delen dat een kunstwerk met de realisatie van ‘geluk’ te maken heeft;

---

<sup>1</sup> ibidem, pp. 135-136.

<sup>2</sup> Payot, *Événement, parodie, présence*, p. 77.

<sup>3</sup> Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 138.

<sup>4</sup> ibidem, pp. 137-138.

geluk voor de één als de immanente harmonie of pure objectiviteit van het werk, en geluk voor de ander als een vorm van subjectieve voldoening. Voor Adorno heeft aanwezigheid van kunstwerken in musea eveneens met geluk te maken. Dat geluk ontwikkelt hij evenwel niet in termen van aanwezigheid maar van *belofte*. Adorno heeft het bij kunstwerken over een *promesse de bonheur*, en weet het paradoxaal belang en noodzaak van het museum als volgt te duiden:

Om tot een volkomen ‘promesse de bonheur’ te geraken, worden kunstwerken van hun voedingsbodem verwijderd en gaan van daaruit hun weg naar de ondergang. (...) Het procédé van het ter beschikking stellen van kunstwerken aan een museum is niet omkeerbaar. (...) Dit procédé richt zich niet alleen op de ondergang, maar duidt ook op een terugkeer van de kunst naar het leven nadat zij haar eigen vervreemding van de menselijke doelstelling voltooid heeft, volgens een vers van Novalis.<sup>1</sup>

Vreemd genoeg hanteert Adorno een stel termen zoals vertering, verwijdering, ondergang of vervreemding, die men niet onmiddellijk met geluk associeert. Adorno levert dan ook geen bevestiging van een immanent aanwezig geluk in kunstwerken, maar maakt, zoals Daniel Payot aantoont, gebruik van ‘de gespannen tijdsverhouding van een belofte’:

(...) le statut de la promesse n’est pas celui d’une affirmation claire, sûre d’elle même, prononçant au présent une certitude quant à ce qui est. Une promesse, au contraire, est une parole risquée: elle se dit au présent, mais pointe vers un à venir; elle anticipe maintenant sur ce qui sera; elle doit dès maintenant se porter garante de ce qui n’advient qu’ensuite, c’est-à-dire toujours de façon non absolument certaine. Et dans cette anticipation, elle risque aussi ce sur quoi elle s’appuie, elle recourt à une préséance au nom de laquelle elle promet, et dont, ce faisant, elle met en péril le nom même. La temporalité de la promesse est celle d’une tension, l’annonce en est toujours utopique, la parole y est en avance sur ce qu’elle sait, sur ce qu’elle peut certifier. La présence, pourrait-on dire, s’y met elle-même en péril.<sup>2</sup>

In het onderscheid tussen een *présence* of een *promesse de bonheur*, speelt Adorno met de notie van gevaar. Kunstwerken zijn nooit echt wat ze beweren te zijn, tenzij ze het risico nemen de ‘vervreemding, vertering, verwijdering, ondergang of vervreemding’ als het diepste van hun wezen te erkennen. Payot vervolgt dan ook dat enkel de kunst die van zichzelf en de

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 138.

<sup>2</sup> Payot, *Événement, parodie, présence*, p. 80.

wereld durft vervreemden, haar eigen vaste bestemming durft opschorten of verlaten, de kans kan krijgen terug tot zichzelf te komen:

La vie des oeuvres est cet écart, cette ex-position de soi à soi, cette différence qui se creuse entre elles-mêmes et leur propre évidence, entre leur affirmation et tout ce qui pourrait les accueillir immédiatement, les reconnaître sans problème, les légitimer sans discussion. L'œuvre, à en suivre ici Adorno, n'est jamais seulement sa propre présence – elle est même d'abord la cassure, la déchirure, l'interruption de toute présence à soi. Et ce n'est qu'au prix d'un tel arrachement à soi, d'une telle contradiction interne, que l'œuvre, comme la parole prophétique, peut promettre: peut être promesse. Une aliénation est condition de sa propre légitimité.<sup>1</sup>

Op basis van deze overwegingen komt Adorno uiteindelijk bij zijn legitimatie van het museum. Het belang en de noodzaak van het museum schuilen in het feit dat het museum – zowel in de notie van *une machine à exposer* als van *une machine à abstraher* – die kunstwerken die het risico nemen, een 'naleven' garandeert. Het museum staat in voor de aliënatie die kunstwerken onvermijdelijk moeten ondergaan om hun geluksbelofte waar te maken. Een leven van pure zelfpresentie is voor kunstwerken niet weggelegd. Volgens Adorno heeft het dan ook geen enkele zin het museum te viseren als een verdorven instituut dat het authentiek bestaan van de kunst zou vernietigen, laat staan het te aanzien als een instantie die de pure zelfpresentie zou herstellen. Doordat het museum kunstwerken isoleert en de 'levende' band met de cultuur waaruit ze zijn ontsprongen, losknipt, verleent het betekenis aan de 'gespannen tijdsverhouding' die Adorno situeert in de *promesse de bonheur* van kunstwerken.<sup>2</sup> Het museum is een geëigend kader voor het verval, de vervreemding of de vertering die ze daarbij onvermijdelijk ondergaan. Want, zo stelt Adorno, het is net vanwege het feit dat het museum die "vervreemding van de menselijke doelstellingen" van kunstwerken voltooit, dat zij binnen én dankzij dat museum naar het leven kunnen terugkeren.<sup>3</sup> Het museum is een paradoxale bestemming voor de kunst: het is haar ondergang en haar redding.<sup>4</sup> Voor Adorno is het leven van de kunstwerken ook dat waarin ze 'verteerd' worden. Het begripsbeeld van een zuivere kunst is aan het verleden ontleend, en komt het museum niet toe:

---

<sup>1</sup> ibidem, pp. 80-82.

<sup>2</sup> ibidem, p. 82.

<sup>3</sup> Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 138.

<sup>4</sup> Payot, *Événement, parodie, présence*, p. 82.

De enige mogelijke verhouding tot de kunst in deze rampzalige werkelijkheid is de kunstwerken naargelang de tijdsomstandigheden het vereisen, onbarmhartig serieus te nemen.<sup>1</sup>

Hoewel Adorno in het begin van de tekst *Valéry Proust Museum* alludeert op de fonetische associatie tussen museum en mausoleum, maakt de tekst in zijn geheel een belangrijke opening in de traditie van ‘mortifere’ museumkritiek. Adorno keert zich niet tegen de neutraliserende werking van musea. De ter aarde bestelling van kunstwerken in musea brengt hen terug tot leven. Adorno’s tekst overstijgt het avant-gardistisch pleidooi tot het beslechten van de muren van het museum en levert eerder een pleidooi om die muren stevig te laten staan en fundamenteel te benutten. Het museum is en blijft een plaats waar de kunst tegen wil en dank moet verblijven, maar nooit haar finale bestemming zal worden. Het is een oord voor dingen met een *opgeschorte bestemming*, en het moet in die zin begrepen worden. Om de kunst serieus te nemen, mag en kan het museum zich nooit als een ‘thuis’ voordoen. Het blijft een ‘binnen’ waar de kunst buiten geplaatst, of geëxposeerd wordt. Zoals Jean-Louis Déotte stelt, pleit Adorno dat het verlies, de afwezigheid en de opschorting aan bestemming van de kunst, in alle radicaliteit worden doorgedacht.<sup>2</sup> De strijd tegen het museum heeft volgens Adorno “iets van donquichotterie.” Net als het station voor Proust meer is dan de stinkende spelonk of *l’antre empesté*, is het museum voor Adorno meer dan een oord van verderf. Net als het station is het museum een plaats van transit, een plaats waar de conditie van plaatsloosheid van de moderne kunst gestalte krijgt. Sinds de moderniteit zijn kunstwerken gedoemd als nomaden doelloos rond te reizen, en zich in de ‘schouwplaatsen van het vertrek’ op te houden. Kunstwerken hebben hun ‘thuis’ definitief verloren, en wachten vergeefs op een andere bestemming. Dit proces is volgens Adorno en Proust niet enkel tragisch en onomkeerbaar, maar tegelijkertijd beloftevol. Net zoals een station noch een hotel de reiziger ooit het gevoel van thuis kan bieden, kunnen ze hem of haar wel het nodige comfort aanbieden voor een aangenaam verblijf. Zoals Bart Verschaffel het naar aanleiding van de tentoonstelling *Chambres d’Amis* in Gent opmerkte: “kunst komt thuis waar ze te gast is.”<sup>3</sup> In het museum moet de kunst als een waardige gast behandeld worden. Maar de vraag is enkel in welke mate daarvoor – zoals Valéry voorstelt – de architectuur kan worden ingeroepen. Is het museum, zoals Geert Bekaert het benoemt, ‘een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen,’ dan wel een gebouw waar het thuis kan komen? Hoe gepast kan de gastenkamer gemaakt worden?

---

<sup>1</sup> Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 139.

<sup>2</sup> Déotte, *Le musée, l’origine de l’esthétique*, p. 32.

<sup>3</sup> Bart Verschaffel, *Kunst komt thuis waar ze te gast is*, in: Bart Verschaffel, *De glans der Dingen. Studies en kritieken over kunst en cultuur*, Mechelen, Vlees en beton, 1989, pp. 63–68.

#### 1.3.4. Architectuur als onbarmhartige instantie

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

Jean-Louis Déotte<sup>1</sup>

Doordat het museum haar verzamelde objecten onttrekt aan hun natuurlijke omgeving, en hen een eigen ruimte geeft, heeft het museum nood aan een expliciete grens. Om van het ene domein in het ander te komen moet een merkbare drempel overschreden worden.<sup>2</sup> En, zoals Geert Bekaert betoogt, baat het niet de vrees die deze drempel met zich meebrengt, af te schaffen. Drempelvrees willen uitbannen komt neer op het afschaffen van het museum zelf. Het scheppen én het onderhouden van een afstand behoort tot het wezen van het museum zelf. Architectuur vormt het middel bij uitstek om die aparte plek te bepalen, er een omheining omheen te plaatsen:

Een gebouw, al blijft het beperkt tot een muur, tot een steen, is een grens tussen twee gebieden. Het creëert die onderscheiden gebieden en kenmerkt ze. Die grens geeft iemand de mogelijkheid te stellen: hier is het leven, daar komt de kunst, en in de vrijheid te bepalen waar hij het meeste belang aan hecht, waar hij het gewicht van de werkelijkheid legt.<sup>3</sup>

Bekaert bemerkt bovendien dat architectuur geen museum maakt, “alleen kunstwerken of andere objecten maken een gebouw tot een museum.”<sup>4</sup> In de jaren 1970 toont Marcel Broodthaers met zijn *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* aan dat je zelfs geen concrete kunstwerken maar enkel de fictie van een instituut nodig hebt om een ‘plaats’ tot museum te transformeren.<sup>5</sup> Over de operatie van het museum zelf – met name de wijze waarop het museum haar objecten aan de werkelijkheid onttrekt – kan de architectuur geen uitspraken doen:

---

<sup>1</sup> Jean-Louis Déotte, *Marcel Broodthaers (MB) et le Musée*, in: Déotte & Huyghe (reds.), *Le jeu de l'exposition*, pp. 246-247.

<sup>2</sup> Jean-Louis Déotte, *The Museum as the Site of Passage from Modernity to Postmodernity*, in: Cynthia C. Davidson (red.), *Anyplace*, New York / Cambridge, Mass., Anyone Corporation / MIT Press, 1995, p. 35.

<sup>3</sup> Bekaert, *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, p. 63.

<sup>4</sup> ibidem, p. 63.

<sup>5</sup> Douglas Crimp, *This Is Not a Museum of Art*, in: Crimp, *On the Museum's Ruins*, pp. 200-234.

Architectuur kan alleen de voorwaarde scheppen. Tempels, kerken, noch musea worden voor de kunst gebouwd, maar de kunst kan daar haar intrek nemen, ze kan er te gast zijn.<sup>1</sup>

Architectuur materialiseert de grenzen van die ruimte waarbinnen het museum 'te werk gaat,' waarbinnen het objecten van hun alledaagse betekenis ontzet en waarde toekent. Met architectuur wordt gesteld waar de buitenwereld eindigt, en waar het museum begint. De werking van het museum krijgt in architectuur – of in een museumgebouw – betekenis. Met architectuur worden de grenzen van de operatie van het museum – het 'binnen' plaatsen van zaken die worden 'buiten' geplaatst of ge-ex-poseerd – duidelijk gemaakt. Met een gebouw wordt het 'binnen' duidelijk afgebakend, en met betekenis opgeladen.

Wanneer men stelt dat musea 'voor de kunst' gebouwd moeten worden, gaat men voorbij aan de wijze waarop het museum als instituut architectuur inzet om kunstwerken een plaats te bieden. Men koestert de ijdele hoop de 'pure presentie' van de kunst te herstellen en bezondigt zich aan wat Daniel Payot een nodeloze vorm van "remythologisering" van de kunst noemt.<sup>2</sup> De vraag stelt zich namelijk hoe men de dienstbaarheid van architectuur voor de kunst en voor het museum definieert. Wanneer men geconfronteerd wordt met de boutades van kunstenaars als Georg Baselitz, Markus Lüpertz of Rémy Zaugg, komt men onmiddellijk tot de vaststelling dat architectuur *an sich* niet het doelwit vormt. Integendeel, alle drie erkennen zij architectuur als het meest geëigende medium om een 'plaats' af te bakenen voor het museum. Voor Rémy Zaugg is de plaats van de kunst ontegensprekelijk een product van architectuur: "Es würde zu nichts führen, den Ort für die Auseinandersetzung zwischen Wahrnehmenden und Werk in der Natur zu suchen. Dieser Ort kann nur Architektur sein."<sup>3</sup> Zaugg heeft het echter gemunt op de 'vijandige' wijze waarop die plek afgebakend wordt, met name de concrete wijze waarop de architectuur vorm krijgt, of de concrete inrichting van de gebouwen in kwestie. Zo wijdt Zaugg in het boek *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder der Ort des Werkes und des Menschen* ellenlange beschrijvingen van de precieze materialiteit, afwerking en aanblik van de vloer en de muur. In zijn droommuseum staat architectuur het zuivere presenteren van de kunst niet in de weg: "Boden und Mauer sind einfach gegliedert, ohne Schnörkel und Firlefanz."<sup>4</sup> (fig.

---

<sup>1</sup> Bekaert, *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, p. 63.

<sup>2</sup> Payot, *Événement, parodie, présence*, p. 81: Toute réaffirmation d'une pure présence succombe à la tentation d'une remythologisation, et par conséquent ne peut que rater à la fois l'œuvre (dont la vie n'est pas pure) et le musée (dont l'institution ne peut pas être interprétée comme la dépravation, comme la répression d'une vie pure qui n'existe nulle part).

<sup>3</sup> Zaugg, *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder der Ort des Werkes und des Menschen*, p. 20.

<sup>4</sup> ibidem, p. 41. Zaugg's positie is doorheen de jaren veel strenger geworden. In de tekst *De kunstenaar die zijn eigen werk presenteert* (Evelyn Beer & Riet de Leeuw (reds.), *L'Exposition imaginaire: the art of exhibiting in the eighties = de kunst van het tentoonstellen in de jaren tachtig*, 's-Gravenhage, SDU: Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989, pp. 363-385) is hij veel genuanceerder omtrent de rol van architectuur: "Voor de kunstenaar die zich realiseert dat

1.5) Baselitz vraagt naar een gelijkaardige ongestoorde perceptie. Hij stelt dat de moderne kunst “op geen enkele manier te gebruiken” is “dan door haar te bekijken,” waarop hij overgaat tot een gedetailleerde lijst van concrete karakteristieken van de ruimte waarin die presentatie moet plaatsvinden. Om de kunst visueel tot haar recht te laten komen, “heb je ruimte, wanden en licht (...) nodig. Het beste licht komt van boven, de beste ruimte voor dit doel heeft gesloten, hoge wanden, weinig deuren, geen zijramen, wel bovenlicht, geen losse inbouw wanden, geen plinten, geen sokkels, geen panelen, geen weerspiegelende vloeren en tenslotte ook geen kleuren.”<sup>1</sup> Als het van Zaugg of Baselitz afhangt, valt wat Bekaert treffend heeft omschreven als “de relatie van de architectuur tot de kunst in het raakpunt museum” te reduceren tot een set precieze materiële voorschriften voor de presentatiecontext.<sup>2</sup> Het inrichten van de plaats van de kunst in het museum is een zaak van presentatie- of tentoonstellingstechnieken, of met andere woorden te herleiden tot wat men noemt ‘de kunst van het tentoonstellen.’ Dat de kunst in het museum nooit echt ‘op haar plaats is,’ zou zijn op te lossen met precies geformuleerde richtlijnen voor de inrichting van de tentoonstellingsruimtes.

In het boek *Quand l'œuvre a lieu* betoogt de Franse auteur Jean-Marc Poinot dat het denken over ‘de plaats van de kunst’ niet dient te gebeuren in termen van presentatie – *présentation* – maar in termen van tentoonstelling – *exposition*.<sup>3</sup> Poinot maakt daarbij gebruik van de meervoudige betekenis van het woord *exposition* in het Frans. Het werkwoord *exposer*, afgeleid van het latijnse woord *ex-ponere*, betekent zowel presenteren, blootstellen, als buiten plaatsen.<sup>4</sup> Poinot zinspeelt niet enkel op de gedachte van Proust dat elke creatie zich

---

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

<sup>1</sup> Baselitz, *Vier wanden en bovenlicht of beter geen werk aan de wand*, p. 144.

<sup>2</sup> Bekaert, *Museum - architectuur*, p. 179.

<sup>3</sup> Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève / Villeurbanne, Mamco / Institut d'art Contemporain & Art édition, 1999, pp. 9-13.

<sup>4</sup> Zie tevens: Zaugg, *De kunstenaar die zijn eigen werk presenteert*, p. 363: “Een tentoonstelling is een presentatie. Zij is de presentatie van een verzameling voorwerpen. Maar hoewel zij een hoeveelheid getoonde objecten is, is zij vooral ook de activiteit van het tentoonstellen. In die zin is de tentoonstelling een daad. Tentoonstellen is tentoon-stellen, voor-stellen, bloot-stellen, open-stellen; het is iets uit het duister, uit het wilkeurige, uit het onbeduidende naar voren halen: het is licht werpen op, te zien geven, het is het onopgemerkte doen opmerken; maar het is ook citeren, noemen, aanwijzen, uit de anonimiteit halen, het persoonlijke of intieme openbaar maken. Kortom, het is binnen oog-bereik, in zicht brengen. Tentoonstellen is dus hetzelfde als zeggen: kijk hier eens. Tentoonstellen is een daad waardoor objecten aan bezichtiging worden blootgesteld en de blik de taak krijgt zich op deze voorwerpen te richten.”

gedraagt als een handeling tegen de wereld, en zich van die wereld moet losmaken; het begrip *exposition* slaat tevens op de verschillende ‘modaliteiten’ waarbinnen die kunst zich vervolgens terug aan de wereld presenteert. Elke ruimte waarin de kunst zich ophoudt – van een museum tot een postkaart, van een tentoonstelling tot de kunstkritiek – omvat een bewerking op de kunst, en bedient zich van een zelfde medium: de openbaarheid. En, zo stelt Poinot terecht, die openbaarheid zit vervat in de conditie van de *tentoonstelling* van de kunst. Een tentoonstelling, of wat Poinot benoemt als *l'événement de l'avènement de l'oeuvre*, levert de condities, of met andere woorden het kader, de omstandigheden en de grenzen voor het verschijnen van kunstwerken aan de wereld.<sup>1</sup> Een tentoonstelling bezorgt kunstwerken de noodzakelijke condities om zich een plaats in de wereld te veroveren. En zoals de titel *Quand l'oeuvre a lieu* van Poinot's boek aangeeft, dient die conditie zowel in termen van gebeurtenis als van plaats begrepen te worden: het omvat de plek waar de verschijning van een werk ‘plaatsvindt,’ en het moment waarop datzelfde werk ‘zijn plaats vindt.’ Een tentoonstelling is, zoals Sylvie Couderc in navolging van Poinot aangeeft, “à la fois lieu et événement.”<sup>2</sup> De notie van tegelijkertijd vindt zijn oorsprong in de dubbele betekenis van het woord *exposer*. Hoewel een tentoonstelling een kunstwerk een plaats in de wereld garandeert, ontkent het dat kunstwerk terzelfdertijd elk verder verband met die wereld. In een tentoonstelling wordt de kunst zowel ‘binnen’ – in een historisch, theoretisch of kritisch kader – als ‘buiten’ – uit de wereld waar het vandaan komt – geplaatst. Het kader dat een tentoonstelling zowel in ruimte als in tijd aan kunstwerken ter beschikking stelt, is fundamenteel artificieel, en dus nooit ‘natuurlijk’ of ‘ideaal’. In een tentoonstelling worden kunstwerken onvermijdelijk gekaderd en uit de actualiteit ontzet. Ze zijn er onderhevig aan een artificiële operatie: een tentoonstelling ‘schort op.’ Elke tentoonstelling is bovendien slechts een tijdelijk oponthoud. In een tentoonstelling vinden kunstwerken geen definitieve bestemming. Het is een kader waarbinnen de verschijning van een werk voor korte of lange duur ‘plaatsvindt,’ en een moment waarbinnen datzelfde werk ‘zijn plaats vindt.’

Sinds de 19<sup>de</sup> eeuw vormt het museum ongetwijfeld het meest gebruikelijke platform voor tentoonstellingen van kunstwerken. Dat betekent echter niet dat het de enige optie is. Het is

---

<sup>1</sup> Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*, pp. 30–31. Ik zou hier tevens willen aansluiten bij de notie van openbaarheid zoals ontwikkeld door Camiel Van Winkel in het boek *Modeme leegte. Over kunst en openbaarheid* (Nijmegen, SUN, 1999). Van Winkel maakt een interessante tegenstelling tussen het museum als concrete instelling en het museum als concept (p.6): “Het publieke domein van de kunst is allang niet meer aan een ‘harde’ infrastructuur gebonden: het museum-als-instelling vormt slechts een dependance van het museum-als-concept, het museum zonder muren, het virtuele museum waarin reproducties de originele werken hebben verdrongen.” Het lijkt me echter wel belangrijk om in het kader van de discussie over museumarchitectuur, de notie van *museum* te hanteren voor concrete musea, en de conditie van *tentoonstelling* te hanteren als overkoepelend concept voor de notie van openbaarheid.

<sup>2</sup> Sylvie Couderc, *L'exposition comme oeuvre*, in: Déotte & Huyghe (reds.), *Le jeu de l'exposition*, p. 21.

slechts één mogelijk ‘contactvlak’ tussen de kunst en het publiek.<sup>1</sup> Vandaag vinden kunstwerken op de meest uiteenlopende manieren een publiek kader, van tentoonstellingen in musea, tot in tijdschriften en op websites. Een tentoonstelling – als vertaling van de openbaarheid van de kunst – kan talrijke vormen aannemen. Dat belet echter niet dat elk tentoonstellingskader – of het nu om een boek of een museum als ‘plaats’ gaat – zijn eigen ‘architectuur’ behoeft, zowel in concrete als metaforische zin. Het kader waarbinnen kunstwerken tentoongesteld worden, vraagt nu eenmaal om een begrenzing en een merkbaar verschil met de ruimte rondom, of zoals Adorno stelt: “alleen waar die bepaalde afstand bestaat tussen het kunstwerk en de aanschouwer kan de vraag opkomen naar het levend- of doodzijn ervan. Wie tussen kunstwerken leeft, in plaats van ze als bezoeker te bekijken, zal moeilijk voor dit probleem komen te staan.”<sup>2</sup>

Het inzicht dat museumarchitectuur slechts een van de vele mogelijke opties is van het creëren van een publiek kader voor de kunst, laat echter toe om het denken over museumarchitectuur open te breken. Indien we het museum begrijpen als slechts één van de mogelijke plaatsen waar de kunst zich ‘openbaart,’ dan levert dit een ruimer perspectief op om de architectuur van die musea te analyseren. Museumarchitectuur is slechts één van de beschikbare instanties in het afleveren van een publiek kader waarbinnen de kunst publiek wordt opgevoerd. Het volstaat dus niet de discussie onmiddellijk te situeren in de concrete architecturale praktijk. In het museum levert architectuur de condities voor het publieke verschijnen van de kunst, of wat Jean Marc Poinot treffend omschrijft als “les conditions d’avènement de l’oeuvre, par la définition de ses limites, de son cadre et de ses circonstances.”<sup>3</sup> De rol van architectuur in het museum gaat verder dan het naleven van een set van concrete inrichtingsvoorschriften. Het uitgangspunt dient te liggen bij de tentoonstellingsconditie van de kunst in het algemeen, of de openbaarheid en haar modaliteiten. Poinot merkt terecht op dat de discussie niet zozeer handelt over *l’art d’exposer*, maar fundamenteel over *l’art exposé*.<sup>4</sup> Elke discussie over hoe architectuur kan

---

<sup>1</sup> Verschaffel, *Niet voor het museum*, p. 117.

<sup>2</sup> Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 132.

<sup>3</sup> Poinot, *Quand l’oeuvre a lieu*, p. 11.

<sup>4</sup> ibidem, p. 12. Poinot distancieert zijn werk van de verschillende studies die de laatste jaren zijn verschenen over de kunst van het tentoonstellen, waarbij gesteld wordt dat er een geschiedenis van de moderne kunst valt te schrijven aan de hand van haar tentoonstellingen. In deze studies worden specifieke tentoonstellingen geanalyseerd als historische momenten. Poinot stelt echter dat het in eerste instantie niet zozeer de specifieke tentoonstellingsmomenten zijn die moeten onderzocht worden, maar eerder het fenomeen en de conditie van de tentoonstelling zelf, en hoe de kunst zich daartoe heeft verhoudend. Recente verschenen werken over ‘de kunst van het tentoonstellen’ zijn o.m.: Eberhard Roters (red.), *Stationen der Moderne. Die Bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin, 1988. ; Evelyn Beer & Riet de Leeuw (reds.), *L’Exposition imaginaire. The art of exhibiting in the eighties / De kunst van het tentoonstellen in de jaren tachtig*, 's-Gravenhage, SDU: Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989. ; Cor Blok & Riet de Leeuw (reds.), *De kunst van het tentoonstellen. De presentatie van beeldende kunst in Nederland van 1800 tot heden*, Amsterdam, Meulenhoff, 1991; Bernd Klüser & Katharina Hegewisch (reds.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine*

bemiddelen in het creëren van de juiste condities voor het tentoonstellen van kunstwerken in musea, dient te starten van de wijze waarop de kunst zelf erin is geslaagd de gegevens en modaliteiten van haar presentatie, van haar ‘openbaring,’ te integreren en thematiseren in haar esthetische en artistieke praktijk. Want, zoals Sylvie Couderc terecht opmerkt, zou er van bemiddeling – door curatoren of museumverantwoordelijken – geen sprake zijn geweest, mocht de kunst de conditie van openbaarheid of tentoonstelling zich niet hebben eigen gemaakt.<sup>1</sup> Na het verlies aan plaats dat de moderne kunst heeft geleden, kan een tentoonstelling niet zomaar gedefinieerd worden als een voor de hand liggende en ware bestemming voor de kunst. Vanwege haar hoedanigheid als evenement – tegelijk gebeurtenis en plaats – bezit een tentoonstelling geen duurzaam maar vluchtig karakter. Een tentoonstelling gaat voorbij, is vaak slechts van korte duur, en kan nadien zelfs herhaald worden. Het is dan ook de tentoonstelling die fundamenteel als niet-plaats kan gedefinieerd worden. Vandaar dat het een zaak is na te gaan hoe de tentoonstellingsconditie – het feit dat de openbaring van een kunstwerk ‘ergens’ moet ‘gebeuren’ – telkenmale op een plaats vorm krijgt, hoe de modaliteiten van openbaarheid in stelling worden gezet. En daarbij gaat het niet enkel om concrete materiële vormen, maar tevens om de wijze waarop die openbaarheid op institutioneel vlak vorm krijgt, daar het gecreëerde kader zowel een museale, mercantiele als kritische gedaante kan aannemen. Poinsoot geeft dan ook terecht aan dat het onderzoek naar de tentoonstelling als verschijningsmodus zich niet kan of mag beperken tot het minutieus beschrijven van de vereiste spatio-temporele eigenschappen, maar moet starten bij een analyse van de omgang met de conditie van openbaarheid door de kunstwerken die het opvoert:

L'exposition est une situation de discours complexe qui possède ses propres règles en permanente évolution, mais n'a pas d'histoire propre indépendante des prestations esthétiques qu'elle actualise.<sup>2</sup>

---

*Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1991. ; Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th century*, New York, Abrams, 1994.

<sup>1</sup> Couderc, *L'exposition comme oeuvre*, p. 24: « (...) [le] rôle d'interlocuteur privilégié n'aurait pas été possible si des artistes n'avaient conçu au préalable des oeuvres à constituer dans l'espace-temps spécifique de l'exposition. » Volgens Brian O'Doherty (*Inside the white cube: the ideology of the gallery space*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 27) leidt de letterlijke exploratie van het kader van het schilderij bij de abstract expressionisten reeds tot nieuwe eisen omtrent presentatie, waarop er ‘bemiddeld’ diende te worden door curatoren of tentoonstellingsmakers: “(...) Abstract Expressionist paintings followed the route of lateral expansion, dropped off the frame, and gradually began to conceive the edge as a structural unit through which the painting entered into a dialogue with the wall beyond it. At this point the dealer and curator enter from the wings. How they – in collaboration with the artist – presented these works, contributed, in the late forties and fifties, to the definition of the new painting.”

<sup>2</sup> Poinsoot, *Quand l'oeuvre a lieu*, pp. 35-36.

Een tentoonstelling is een complex discursief kader dat intrinsiek verbonden is met de werken die het openbaart. Na het verlies aan plaats heeft de kunst de gevolgen van dit verlies weten te interioriseren. Een onderzoek naar het medium van de tentoonstelling, of de conditie van *l'art exposé*, start bij de kunst zelf. Het verlies aan plaats heeft geleid tot een fundamentele crisis van 'het kader.' Zolang de kunst in een besloten context toefde, had ze een kader, waren de condities van haar verschijning bepaald. Van zodra ze die plaats verloor, was ze gedwongen dat verlies in rekening te brengen om zich van haar context te kunnen onderscheiden, een rol die voordien door dat externe kader werd gehandhaafd.<sup>1</sup> En net die noodzaak heeft ertoe geleid dat de kunst zelf die gegevens en modaliteiten van haar presentatie en verschijning in de wereld heeft weten te integreren en thematiseren. Volgens Poinot is het noodzakelijk na te gaan hoe de kunst is omgegaan met de kaders die zij kreeg aangereikt en hoe zij daarbinnen haar eigen 'kaders' heeft gecreëerd, vooraleer er kan nagedacht worden over hoe er vandaag nieuwe en betekenisvolle plaatsen van openbaring – *des lieux d'avènement* – voor de kunst kunnen ontwikkeld worden:

L'exposition est ce par quoi le fait artistique advient et si l'on veut pouvoir en rendre compte, il faut s'en donner les moyens et en tout premier lieu ne pas considérer l'exposition comme un langage second véhiculant un signe lui préexistant, car ce serait rendre inaccessible ce que les modalités d'apparition de l'art impliquent dans la production artistique.<sup>2</sup>

Want die omgang is doorheen de moderne kunst van de laatste decennia fundamenteel veranderd. Poinot spreekt in dat opzicht treffend over « La transformation du musée à l'ère de l'art exposé ».<sup>3</sup> Enkel een analyse van de wijze waarop de kunst de laatste decennia met haar mogelijke kaders is omgegaan, kan leiden tot inzichten hoe architectuur op haar beurt kan zorgen voor kaders waarbinnen de kunst kan verblijven. Die geschiedenis is bijzonder revelerend voor de wijze waarop er vandaag over museumarchitectuur kan worden nagedacht. De wijze waarop de kunst zich de laatste decennia van het medium van de tentoonstelling bediend heeft, is het resultaat van de veranderingen in de wijze waarop zij zich tot de wereld, de openbaarheid, en dus ook tot architectuur heeft verhouden, en vice versa. Een retroactieve analyse van de wijze waarop de kunst haar eigen 'publicatie' heeft verzorgd, en de wijze waarop ze met het intrinsiek onvermijdelijke kader of institutionele context is omgesprongen, moet leiden tot een beter begrip van de betekenis van

---

<sup>1</sup> Dominique Fourcade, *Crise du cadre*, in: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 17/18, *L'oeuvre et son accrochage*, 1986, pp. 68-69.

<sup>2</sup> Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*, p. 35.

<sup>3</sup> *ibidem*, pp. 31-35.

architectuur binnen het museum. De opdracht luidt dan ook zoals door Reesa Greenberg aan het eind van de tekst *The exhibited redistributed. A case for reassessing space* wordt geformuleerd:

[artists] have been equally aware of the importance of architectural considerations and site in the construction of meaning in exhibitions. The question is why so many art historians and critics have preferred to bury this knowledge.<sup>1</sup>

Een dergelijk onderzoek moet toelaten de stelling van Rémy Zaugg dat “Concevoir et réaliser une exposition, c’est devoir s’effacer” te ontcrachten.<sup>2</sup> Architectuur bezit nu eenmaal een onbetwistbaar belang in het uitzetten van de plaats, de condities, het kader, de limieten en de omstandigheden waarbinnen de tentoonstelling zich kan ontplooien. En om die reden volstaat het niet de architectuur te vragen ofwel zich afzijdig te houden, ofwel zich te houden aan een stel voorschriften omtrent de wandafwerking, vloerbekleding of lichtinval. Met de tentoonstelling krijgt de kunst – vaak ondanks zichzelf – uiteindelijk wat ze vraagt. Om die reden verdient ze er niet enkel in de watten te worden gelegd, maar tevens genadeloos blootgesteld te worden aan de gevolgen van een dergelijke operatie. Kunst die het woord vraagt, en daarvoor de aandacht krijgt, moet niet beschermd worden. En zeker niet door architectuur.

---

<sup>1</sup> Greenberg, *The exhibited redistributed. A case for reassessing space*, p. 364.

<sup>2</sup> Rémy Zaugg, *Concevoir et réaliser une exposition, c’est devoir s’effacer*, in: Suzanne Pagé (red.), *Alberto Giacometti*, Paris, Centre Pompidou, 1993.

## **1.4. Afbeeldingen**



## 2. Minimal art en de axiomatische ruimte

### 2.1. *Minimalistische obstructies, Flavin, Morris & Andre*

#### 2.1.1. Nadrukkelijke aanwezigheid

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

Robert Morris <sup>1</sup>

In het artikel *The Crux of Minimalism* stelt Hal Foster dat de minimal art erin geslaagd is het project van de moderne kunst tegelijkertijd te “bedreigen, te vervolledigen en te verlaten.”<sup>2</sup> Bij kunstenaars als Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris of Richard Serra bereikt de moderne kunst haar hoogtepunt, haar eindpunt én neemt ze een nieuwe start. De démarche van deze oeuvres situeert zich in de eerste plaats op het niveau van de ruimte. Minimal art initieert het onderzoek naar een vorm van sculptuur die in staat is haar ‘plaats’ te reveleren of, zoals Kenneth Baker het uitdrukt, gekenmerkt wordt door “the drive to clarify the terms in which art takes place in the world.”<sup>3</sup> Met minimal art worden ‘plaats’ of ‘ruimte’ sleutelbegrippen in de artistieke ingreep. Minimale objecten hanteren ruimte als onderwerp, ingredient, medium of materiaal, en rekenen daarbij af met de formalistische overtuiging dat de ruimtelijke werking van een kunstwerk zich louter situeert in het autonome object zelf.<sup>4</sup> Minimal art verlegt de aandacht van de illusionistische ruimte ‘in’ een kunstwerk naar de actuele, publieke ruimte ‘rondom’ een werk.<sup>5</sup> Een minimaal kunstwerk staat niet langer ‘op zichzelf’. Het heeft geen autonome scène meer. Het hangt niet in een kader of staat niet op een voetstuk, maar vat post tussen andere ‘objecten’ en laat zich lezen in termen van ‘plaats.’ Waar de formalistische autonomie van de

---

<sup>1</sup> David Sylvester, *A dialogue (1967)*, in: Michael Compton & David Sylvester (reds.), *Robert Morris*, London, the Tate Gallery, 1971, p. 19.

<sup>2</sup> Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts / London, England, MIT Press, 1996, p. 35.

<sup>3</sup> Kenneth Baker, *Minimalism: An Art of Circumstance*, New York, Abbeville Press, 1988, p. 10.

<sup>4</sup> Mark Rosenthal, *Space as Support*, in: Mark Rosenthal & Germano Celant (reds.), *Andre, Buren, Irwin, Nordman: Space as Support*, Berkeley, University of California Art Museum, 1980, pp. 4-8.

<sup>5</sup> Voor een uitgebreide analyse van de wijze waarop Minimal art afrekent met de interne, abstracte ruimte van de moderne kunst en het bijhorend psychologisch model van de private ervaring, zie o.m.: Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, London, Thames and Hudson, 1977, pp. 258-270; Camiel Van Winkel, *Moderne leegte. Over kunst en openbaarheid*, Nijmegen, SUN, 1999, pp. 61-114.

kunst voordien werd gegarandeerd door het kader of de sokkel, fungeert nu de totale ruimte van de galerie als ‘drager.’<sup>1</sup> Een minimaal object ruilt de interne ruimtelijke structuur van een beeld in voor de letterlijke aanwezigheid van een object in de ruimte. Door deze verwerping van de picturale ruimte ‘in het werk’ nemen minimale objecten niet letterlijk plaats in de ruimte, maar komen ze tevens ‘in’ de ruimte van de toeschouwer te staan.<sup>2</sup> De toeschouwer deelt de ruimte met een minimaal object, en wordt gedwongen zich tot de aanwezigheid van dat object te verhouden. Als parafrase op de monumentale *abstracties* die de kunst van de jaren ’60 beheersten, karakteriseerde Robert Smithson minimale sculpturen als monumentale *obstructies*.<sup>3</sup> Minimal art doet afstand van het plaatsloze karakter van veel abstracte kunst. Ze verleent geen toegang meer tot de veilige, autonome ruimte die de kunst vroeger bood. De toeschouwer wordt teruggeworpen op het ‘hier en nu’ van de ruimte. Hij of zij moet een kunstwerk niet zozeer ontleden aan het oppervlak, als een geïsoleerd object met zijn mediums specifieke eigenschappen, maar wordt aangezet het te ervaren als een specifieke aanwezigheid in een gegeven ruimte.<sup>4</sup> Een minimaal object articuleert zowel de letterlijke plaats die het inneemt, de plek die de architectuur vrijmaakt, als de ruimte die het bewegende lichaam van een toeschouwer met zich meebrengt.<sup>5</sup>

Kunstenaars als Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt en Robert Morris baseren hun werk op de premissen van een formele logica. Zij onderwerpen geometrische basisvormen aan min of meer doorzichtige bewerkingen zoals rekenkundige reeksen of meetkundige transformaties, en proberen daarbij elke immanente of transcendente betekenis te vermijden. Minimal art is betekenisloos als wiskunde. Minimale objecten zijn niet het product van een individuele artistieke uitspraak maar van een algemeen en conventioneel repertoire van technische procedures. Ze rekenen af met de idealistische opvatting dat kunst

<sup>1</sup> Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective*, Seattle, University of Washington Press, 1993, p. 84.

<sup>2</sup> James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, New Haven / London, Yale University Press, 2001, p. 231.

<sup>3</sup> Robert Smithson, *Entropy and the New Monuments (1966)*, in: Jack D. Flam (red.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 15. Smithson bespreekt daarbij het werk van Sol LeWitt. Dat het monumentaal karakter van Minimal Art soms als agressief werd ervaren, komt tevens naar voren in de inleiding van de catalogoog van de tentoonstelling *Primary Structures* in het Jewish Museum te New York in 1966 (*Primary Structures: Work by Younger British and American Sculptors*, New York, Jewish Museum, 1966). Kynaston Mc Shine, curator van de tentoonstelling beschrijft het belang van de relatie tussen het werk en zijn omgeving: “The generally large scale of the work and its architectural proportions allow the sculpture to dominate the environment. At times the sculpture intrudes aggressively on the spectator’s space, or the spectator is drawn into sculptural space. Often the structure acts ambiguously, creating a spatial dislocation for the spectator with complex meanings.”

<sup>4</sup> Foster, *The Return of the Real*, pp. 37–38.

<sup>5</sup> Als de ‘ruimtes’ die minimal art aanpakt, vermeldt men vaak enkel de architecturale ruimte en de ruimte die het werk inneemt, en laat men de toeschouwer buiten beschouwing. Die wordt doorgaans in termen van ervaring beschreven, maar niet onmiddellijk als een ‘ruimte’: zie: Gregory Battcock, *10 Downtown. Open studios in Lower New York*, in: *Arts Magazine* 42, nr. 6 / April, 1968, p. 19: “The new minimal sculpture has reopened those eternal questions in art that pertains to space as subject. The space the object takes up, as well as the available space within the architectural enclosure, becomes the subject for the Minimal sculpture.”

een medium is voor de koppeling van unieke betekenissen aan individuele ervaringen.<sup>1</sup> Minimale objecten weren elk spoor van een emotioneel of intuïtief beslissingsproces maar demonstreren, zoals James Meyer aangeeft, louter het feit dat ze zich ‘ergens’ bevinden:

Minimal work does not allude to anything beyond its literal presence, or its existence in the physical world. Materials appear as materials; colour (if used at all) is non-referential. Often placed in walls, corners, or directly on the floor, it is an installational art that reveals the gallery as an actual place, rendering the viewer conscious of moving through this space.<sup>2</sup>

Zoals Camiel Van Winkel treffend beschrijft, wordt de beschouwer van minimalistische kunstwerken geconfronteerd met “een leegte waarin hij effecten en reflecties van zichzelf aantreft.”<sup>3</sup> Door de afwezigheid van elke betekenis ‘in’ het werk verlegt het zwaartepunt van de kunstervaring zich naar aspecten die tot dan toe buiten beeld zijn gebleven of hoogstens als perifeer werden beschouwd: de ruimtelijke en temporele factoren of ‘omstandigheden’ die de verschijning van een werk en de ervaring van een toeschouwer conditioneren. Minimale objecten vormen niet langer discrete, autonome en op zichzelf betrokken objecten, maar vestigen de aandacht op hun aanwezigheid in een bepaalde context en betrekken die context mee in de ervaring van de toeschouwer. Deze strategie manifesteert zich duidelijk in het werk *Mirror Cubes* van Robert Morris uit 1965. (fig. 2.1) De vier spiegelende kubussen van 21x21x21 cm bieden een bijzonder tegenstrijdige ervaring. Volgens Michael Compton dreigen de kubussen, hoewel ze volumetrisch duidelijk zijn afgelijnd, door de reflectie van de spiegelende oppervlakken in de omgeving te verdwijnen:

Being cubic boxes, they have preeminently the form of objects, and yet they seem to pretend not to be there. They are ‘invisible’, and yet they obstruct the space. While the sides are fused with the floor, the only bit that is immediately visible is a square of the ceiling floating about two feet from the floor (you could sit on this!).<sup>4</sup>

Annette Michelson ontwaart achter deze paradoxale ervaring een drievoudige sculpturale strategie. Eerst en vooral demonstreren de *Mirror Cubes* dat een esthetische en reflexieve ervaring berust op de concrete aanwezigheid van een werk én een beschouwer ‘ergens’ in een ruimte. De spiegelende oppervlakken van de *Mirror Cubes* weerspiegelen zowel de

---

<sup>1</sup> Van Winkel, *Moderne leegte*, p. 71.

<sup>2</sup> James Meyer, *Survey*, in: James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000, p. 15.

<sup>3</sup> Van Winkel, *Moderne leegte*, p. 71.

<sup>4</sup> Michael Compton, *The plates. 1. Grey polyhedrons*, in: Compton & Sylvester (reds.), *Robert Morris*, p. 25.

context waarin ze zich bevinden als de beschouwer die deze context betreedt, en wijzen hem aldus op het feit dat hij zich met een werk in een ruimte bevindt en hij die aanwezigheid ‘ervaart’: “The space absorbed, reflected by the mirrored cubes, is that of the gallery in which we now stand, perceiving ourselves as standing – and as perceiving.”<sup>1</sup> Aldus problematiseert Morris de traditionele sculpturale conventie dat er een verschil bestaat tussen de reële of operationele ruimte – die waar de beschouwer zich in bevindt – en de virtuele, op zichzelf betrokken, optische ruimte van een sculptuur. In de reflectie van de spiegelende oppervlakken komen beiden te overlappen. Ten derde stelt Michelson dat de *Mirror Cubes* exemplarisch zijn voor de geëngageerde exploratie van het sculpturaal maken en denken dat Morris initieert. Zijn artistieke praktijk profileert zich als een ‘onderzoeksveld’: “a patient investigation (...) of the conditions for a reconsideration of sculptural process, a redefinition of its parameters.”<sup>2</sup> De *Mirror Cubes* representeren de wijze waarop minimal art de zelf-reflexieve vraagstelling van de moderne kunst uitbreidt tot een onderzoek naar de tegenwoordigheid van de kunst. Door hun spiegelende oppervlakken werpen de kubussen alle aandacht van zichzelf af, en reveleren, zoals Benjamin Buchloh aangeeft, de driedelige ruimtelijke evenredigheid van beschouwer, sculptuur en context:

Morris’s *Mirrored Cubes* (...) situate the spectator in the *suture* of the mirror reflection: that interface between sculptural object and architectural container where neither element can acquire a position of priority or dominance in the triad between spectator, sculptural object, and architectural space.<sup>3</sup>

De protagonisten van minimal art gaan echter elk op een eigen manier te werk, zowel wat hun materiaal als ruimtelijke strategie betreft: de *series* van Carl Andre, de *neon tubes* van Dan Flavin, de *specific objects* van Donald Judd, de *boxes* van Anne Truitt, de *grids* van Sol LeWitt, en de *gestalts* van Robert Morris bestrijken een breed spectrum aan ruimtelijke strategieën die, gaande van impliciet tot zeer expliciet, hun aanwezigheid in een ruimte benadrukken.<sup>4</sup> Dit blijkt bijvoorbeeld uit een analyse van drie cruciale solotentoonstellingen

---

<sup>1</sup> Annette Michelson, *Robert Morris, An Aesthetics of Transgression*, in: Meyer (red.), *Minimalism*, p. 248. De oorspronkelijke versie van het artikel is te vinden in: in: *Robert Morris*, Washington DC, Corcoran Gallery of Art, 1969, pp. 7-75.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 248.

<sup>3</sup> Benjamin Buchloh, *Conceptual art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in: *October*, nr. 55, 1990, p. 134; Zie tevens: Benjamin Buchloh, *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*, in: Benjamin Buchloh, *Neo-avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000, p. 12.

<sup>4</sup> Voor een definitie van de heterogeniteit van de minimal art als een ‘practical field’, zie: Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, pp. 6-9.

van Dan Flavin, Robert Morris en Carl Andre, die haast gelijktijdig plaatsvinden in New Yorkse galleries, midden jaren 1960.<sup>1</sup>

### 2.1.2. Demonstratie van een ergens

De *fluorescent light show* (*Green Gallery*, november 1964) is de eerste tentoonstelling waarin Dan Flavin uitsluitend met neonbuislampen werkt.<sup>2</sup> De buislampen hangen niet waar ze geacht worden te hangen, met name aan het plafond, maar vormen een uitgekiend ensemble van vijf werken dat de totale galerieruimte beslaat: het uit vijf witte buislampen bestaande werk *the alternate diagonals of March 2 (to Don Judd)* hangt diagonaal op de wand; rechtopstaand in de hoek bevindt zich de roze buislamp van het werk *Pink out of a corner (to Jasper Johns)*; op een andere wand hangt het kadervormig reliëf *a primary picture*, met een zijde tegen de rand van de muur van de gang; in die gang hangt het werk *one*, bestaande uit een diagonaal opgehangen witte buislamp; het ensemble buislampen *gold, pink and red, red* ligt op de vloer. (fig. 2.2)

De *Plywood Show* van Robert Morris (*Green Gallery*, december 1964) wordt beschouwd als diens eerste *all-minimal show*.<sup>3</sup> Zeven lichtgrijze multiplex sculpturen zijn met uiterste precisie gepositioneerd op specifieke plaatsen in de galerie: het plat en rechtoekig volume *Untitled (Cloud)* hangt op schouderhoogte via kabels aan het plafond; het L-vormig werk *Table* rust omgekeerd met haar horizontaal blad tegen de wand; de balk *Untitled (Wall/Floor Slab)* schranngt zich met de twee afgeschuinde uiteindes tussen vloer en wand; een langwerpig rechthoekig volume met afgeronde zijde *Untitled* strekt zich uit over de vloer. Twee werken bevinden zich in de hoeken van de ruimte: de balk *Untitled (Corner Beam)* spant zich boven het hoofd van de toeschouwer op tussen de wanden van de ingang, en het driehoekig vlak

---

<sup>1</sup> Zowel Dan Flavin als Robert Morris hadden reeds solotentoonstellingen voordien, en namen reeds deel aan groepstentoonstellingen. Zo had Robert Morris een eerste solotentoonstelling in oktober 1963 in de Green Gallery te New York, Dan Flavin in de Kaymar Gallery in maart 1964. Voor Carl Andre daarentegen vormt de tentoonstelling in Tibor De Nagy Gallery zijn eerste solo. De keuze voor deze drie solotentoonstellingen berust bovenal op het feit dat ze duidelijk uitdrukking geven aan een uitgewerkte en mature strategie van de respectievelijke kunstenaars, en algemeen erkend worden als cruciale tentoonstellingen in de ontwikkeling van minimal art.

<sup>2</sup> De show *fluorescent light* liep van 18 november tot 12 december 1964. In zijn vorige solo in de Kaymar Gallery toonde Dan Flavin onder meer de serie *Icons I, II, III, VI, VII, VIII*, bestaande uit reliëfs met gloeilampen en buislampen, enkele keramische of metalen voorwerpen met lampen en buislampen begeleid door tekeningen. Voor een gedetailleerde analyse van de tentoonstelling, zie o.m. Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, pp. 100-108; Brydon Smith, *fluorescent light, etc. from Dan Flavin*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1969, pp. 18-19; 136; 164. Voor een overzicht van deze fase in het werk van Dan Flavin, zie: Frederik Leen, ... *Notes for an Electric Light Art (Dan Flavin)*, in: *Forum International* 15, november-december, 1992, pp. 71-81.

<sup>3</sup> Het is Morris' eerste *all-minimal show*, daar hij voor de eerste keer enkel multiplex vormen toont en er een volledige ruimte mee vult. Zie: Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, pp. 113-116.

*Untitled (Corner Piece)* dekt diagonaal een hoek af. Een laatste werk bijgenaamd *Water Boiler*, bestaande uit een brede cilinder tussen twee rechthoekige volumes, bevindt zich los in de ruimte. (fig. 2.3, 2.4)

Voor de *Sculpture as Place Show* (Tibor de Nagy Gallery, april 1965) realiseert Carl Andre zijn eerste sculptuur voor een specifieke plaats. Voor deze tentoonstelling, die door Lucy Lippard werd omschreven als “een van de meest extreme gebeurtenissen in de periode van conceptueel extremisme,” propt Andre drie vierkante, marshmallow-kleurige volumes van gestapelde styrofoam in de galerieruimte.<sup>1</sup> In het eerste werk *Coin* zijn acht balken gestapeld tot een volume van ongeveer 190 cm (six feet) hoog, waarbij de balken op twee hoeken een rechthoekige wand vormen en alternerend uitspringen op de andere hoeken. In het werk *Crib* liggen de balken geschrinkt tot een volume van ongeveer 150 cm (five feet) hoog, waardoor de ruimte tussen de balken en in het volume zichtbaar wordt. Voor het derde werk *Compound* zijn de balken gestapeld tot een dicht kader van slechts 60 cm (two feet) hoog, waardoor het interieur eveneens zichtbaar maar niet betreedbaar is. (fig. 2.5, 2.6)

Het is tekenend dat deze tentoonstellingen, al bestaan ze telkens uit afzonderlijke werken, zich in hun totaliteit als ‘installaties’ aandienen en gepercipieerd worden.<sup>2</sup> Volgens Michael Benedikt bieden ze, zoals de meeste Amerikaanse minimal tentoonstellingen van dat moment, meer dan de som der delen: “seen *en groupe* there is an air of the mysterious, even of the environmental.”<sup>3</sup> Zowel bij Flavin, Morris als Andre laat de vormelijke uniformiteit

---

<sup>1</sup> Lucy R. Lippard, *New York Letter: Carl Andre*, in: *Art International* 9, nr. 6 / September, 1965, pp. 58-59, zoals herdrukt in: Meyer (red.), *Minimalism*, pp. 206-207; Voor een beschrijving van de tentoonstelling en kadering binnen het vroege oeuvre van Carl Andre, zie: David Bourdon, *The Razed Sites of Carl Andre*, in: *Artforum*, October, 1966, zoals herdrukt in: Gregory Battcock (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 103-108. De drie styrofoam volumes bevonden zich in de achterste ruimte van de galerie. In de voorste ruimte en op enkele rekken in een andere ruimte toonde Andre enkele kleinere werken van gestapeld metaal, hout en beton, zoals *Zox Slant Stack*, *One Grand Piece*, *100 Aluminium Solid*, *Concrete Crib* en *Chain Well*.

<sup>2</sup> Voor een gedegen analyse van het begrip ‘installatie’, en de betekenis van het begrip situatie in minimal art, zie: Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation*, Cambridge Massachussets / London, England, The MIT Press, 1999, pp. 49-68. Reiss maakt een algemene opdeling tussen *Environments*, *Situations*, *Spaces* en *Installations*. Voor een treffende definitie van een minimalistische installatie als een situatie, zie: Thierry De Duve in *Performance ici et maintenant: l'art Minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre*, in: Thierry De Duve, *Essais Datés I. 1974-1986*, Paris, Editions de la Différence, 1987, p. 181: « Cette mise en situation a d'ailleurs reçu un nom nouveau dans le jargon artistique: *installation*. Une installation n'est pas un environnement (autre nouveauté du jargon dans les années soixante) qui, lui, reste dans la tradition du *Gesamtkunstwerk*; elle n'est pas davantage un objet disposé de sorte à être mis en valeur par son contexte. Elle est l'établissement d'un ensemble singulier de relations spatiales entre l'objet et l'espace architectural, qui force le spectateur à se voir comme faisant partie de la situation créée. »

Het is trouwens betekenisvol dat twee van de drie tentoonstellingen zich situeren in de *Green Gallery*, daar deze galerie in de jaren '60 geïdentificeerd werd met de installatie kunst. Zo sponsorde de *Green Gallery* onder meer het *Store Project* van Claas Oldenburg. Voor betekenis van de *Green Gallery* voor de installatie kunst, zie: Reiss, *From Margin to Center*, pp. 21; 27-28.

<sup>3</sup> Michael Benedikt, *Sculpture as Architecture: New York Letter, 1966-67*, in: Battcock (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, p. 68.

van de presentatie toe dat deze wordt gelezen als een geheel, met de ruimte van de galerie als drager. Daartoe wordt telkens een specifiek materiaal gecombineerd met een duidelijke operatie. Flavin creëert met een uitgekiende compositie van lichtunits een visueel overweldigend ensemble, een ervaringskamer. Door de buislampen op specifieke plaatsen in de ruimte te positioneren, ontdekt Flavin dat hij een indrukwekkend plastisch effect kan bereiken:

(...) now the entire interior spatial container and its components – wall, floor and ceiling, could support a strip of light but would not restrict its act of light except to enfold it. (...) Realizing this, I knew that the actual space of a room could be disrupted and played with by careful, thorough composition of the illumination equipment.<sup>1</sup>

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

For example, if a 244-cm (8ft) fluorescent lamp be pressed into a vertical corner, it can completely eliminate that definite juncture by physical structure, glare and doubled shadow. A section of wall can be visually disintegrated into a separate triangle by placing a diagonal of light from edge to edge on the wall; that is, side to floor, for instance.<sup>2</sup>

De precieze locatie van een buislamp – in de hoek, op de vloer, of diagonaal op de wand – kan de oorspronkelijke hoedanigheid van de architectuur niet enkel ‘uitlichten’, maar tevens aantasten. Zo laat de rooskleurige buislamp van het werk *pink out a corner (to Jasper Johns)* de hoek visueel verdwijnen, zowel door haar lineaire vorm, maar tevens door de roze gloed en de dubbelzijdige schaduw.

In diezelfde hoek van de *Green Gallery* installeert Robert Morris trouwens enkele weken na de *fluorescent light show* van Flavin een vergelijkbaar werk, *Untitled (Corner Piece)*.<sup>3</sup> Waar de

---

<sup>1</sup> Dan Flavin, ... in *daylight or cool white*, in: Meyer (red.), *Minimalism*, p. 206. Deze tekst werd oorspronkelijk voorgelezen als lezing aan de Brooklyn Museum School of Art, New York (18 December 1964) en aan de Ohio State University School of Law (26 April 1965). Nadien verscheen een gereviseerde versie in *Artforum* (December 1965) en in het boek *fluorescent light, etc. from Dan Flavin* van Brydon Smith (Ottawa, National Gallery of Canada, 1969, pp. 13-20).

<sup>2</sup> Dan Flavin, ... in *daylight or cool white*, p. 206.

<sup>3</sup> Het werk *Untitled (Corner Piece)* werd vreemd genoeg niet bekritiseerd omwille van de gelijkenis met het werk van Dan Flavin, maar omwille van de gelijkenis met de vethoek van Joseph Beuys, die Morris hoogstwaarschijnlijk zag in Düsseldorf dat jaar. Dat het werk van Morris ook verwijst naar het werk *Corner-Counter-Relief* van Tatlin, doet vermoeden dat Morris de hoek als dusdanig vooral vanuit ruimtelijk perspectief interesseerde, en niet vanuit het eerder autobiografisch standpunt van Beuys. Voor een analyse van de Beuys/Morris controverse, zie: Benjamin H. D. Buchloh, *Beuys: The Twilight of the Idol – Preliminary Notes for a Critique*, in: *Artforum* 18, nr. 5 / January, 1980, pp. 35-43.

hoek bij Flavin door een buislamp opgevuld wordt, schuint Morris de hoek met een driehoekig vlak af. In vergelijking met de eerder empatische inzet van Flavin representeert het werk *Untitled (Corner Piece)* het eerder analytisch en structureel onderzoek van Morris. Morris bereikt met zijn installatie een totaal ander resultaat dan Flavin, die de ruimtelijke componenten tracht 'visueel te desintegreren.' Morris relateert de zeven multiplex sculpturen stuk voor stuk aan de basiscomponenten van de kamer, en weet zo juist de begrenzings van de ruimte te articuleren. Het effect van het werk *Untitled (Corner Piece)* is niet zozeer dat de hoek als dusdanig 'verdwijnt.' Integendeel, het vestigt net de aandacht op een 'ruimte' die normaliter niet 'erkend' wordt.<sup>1</sup> De werken van Morris weten de 'verborgen' of 'ongekende' structuur van een ruimte bloot te leggen, zoals blijkt uit deze veelbetekenende anekdote verteld door Carl Andre:

According to Andre, Stella, upon seeing the plywood show, commented that Morris "works in the space between the wall and the floor." "There is no space between the wall and the floor," Andre objected. "Well, there is now," Stella allegedly replied.<sup>2</sup>

Omwille van de precieze verhouding van de vereenvoudigde sculpturale objecten tot de muren, de vloer, het plafond en de hoeken van de tentoonstellingsruimte, wordt de *Plywood Show* van Morris door critici terecht geprezen voor haar installationeel karakter.<sup>3</sup> Naast de enthousiaste reviews van critici als Lucy R. Lippard en David Bourdon, weet vooral Donald Judd de verdienste van de *Plywood Show* treffend te omschrijven. Vanwege het minimale karakter van de grijze, eenvoudige vormen van Morris valt er volgens Judd misschien maar 'weinig te zien,' de bezoeker wordt wel gedwongen naar context te kijken. De volumes 'bezetten' op een dermate specifieke manier de ruimte van de beschouwer, dat ze de beschouwer confronteren met een pertinente aanwezigheid in de ruimte:

---

<sup>1</sup> Een gelijkaardige 'ontdekking' van een van de ruimtelijke componenten van de tentoonstellingsruimte gebeurde reeds in het werk *1200 Bags of Coal* van Marcel Duchamp op de *International Exhibition of Surrealism* in 1938 in New York. Duchamp hing 1200 kolenzakken aan het plafond van de tentoonstellingsruimte, eveneens een 'plek' in de tentoonstellingsruimte die tot op dat moment nog niet erkend en dus nog niet 'uitgevonden' was. Zie: Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999, pp. 65-69: "He first visited the house's "white cube" in 1938 and invented the ceiling – if invention is making us conscious of what we agree not to see, i.e., take for granted. (...) The ceiling, until he "stood" on it in 1938, remained relatively safe from artists. (...) By exposing the effect of context on art, of the container on the contained, Duchamp recognized an area of art that hadn't yet been invented. This invention of context initiated a series of gestures that "develop" the idea of a gallery space as a single unit, suitable for manipulations as an esthetic encounter. From this moment on, there is a seepage of energy from art to its surroundings. With time, the ration between the literalization of art and mythification of the gallery inversely increases."

<sup>2</sup> Anekdote, zoals opgehaald in: Patricia Norvell, *Interview with Carl Andre*, New York, N.Y., June 5, 1969, p. 107, zoals geciteerd in: Meyer, *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, p. 113.

<sup>3</sup> Meyer, *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, p. 113.

Morris's works are minimal visually, but they're powerful spatially. It's an unusual asymmetry. (...) The *Cloud* occupies the space above and below it, an enormous column. (...) The triangle fills the corner of the room, blocking it. The angle closes the space within it, next to the wall. The occupancy of space, the access to or denial of it, is very specific.<sup>1</sup>

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

The course of development

Sculpture as form

Sculpture as structure

Sculpture as place.<sup>2</sup>

Andre transposeert zijn vroeger objectmatig onderzoek naar relaties tussen binnen/buiten of open/gesloten naar de schaal van een volledige ruimte. Objecten vormen niet langer het onderwerp van maar het medium tot ruimtelijk onderzoek:

Up to a certain time I was cutting into things. Then I realized that the thing I was cutting was the cut. Rather than cut into the material, I now use the material as the cut in space.<sup>3</sup>

Een 'sculptuur als plaats' positioneert zich niet langer als een los object of autonome vorm in de ruimte, maar creëert een ruimtelijk arrangement. De ruimtelijke condities waarbinnen een sculptuur verschijnt, worden als constituerende elementen van haar vormgeving

---

<sup>1</sup> Donald Judd, *In the Galleries (February 1965)*, in: Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 165. De belangrijkste andere recensies van de tentoonstelling van de *Plywood Show* zijn: David Bourdon, *Art: Robert Morris: II*, in: *Village Voice*, March 18, 1965, p. 11; Lucy R. Lippard, *New York Letter: Carl Andre*, in: *Art International* 9, nr. 2 / March, 1965, p. 46.

<sup>2</sup> Carl Andre, zoals geciteerd in: David Bourdon, *The Razed Sites of Carl Andre (1966)*, p. 103. Een andere versie van deze stelling verscheen als beeldessay *FORM -> STRUCTURE -> PLACE*, in: *Arts Magazine* 43, nr. 7 / May, 1969, pp. 24-25. In dit beeldessay illustreert Andre de evolutie die zijn werk heeft doorgemaakt. Andre start met de houten kolommen, of *Timber Pieces* uit 1958, over de houten stapelstructuren of *Pyramids* uit 1959, naar de lijn bakstenen van het werk *Lever* uit 1965, het vloerwerk *Cuts* uit 1967, een *Scatter Piece* uit 1968, en het werk *Fall* uit 1968.

<sup>3</sup> ibidem p. 104. Om deze snedes in de ruimte uit te voeren, begint Andre in het midden van de jaren '60 met het stapelen van readymade materialen, zoals aluminium buizen, bakstenen of houten balken, tot eenvoudige vormen als vierkanten of piramides, en later linaire of vlakke elementen op de vloer van de tentoonstellingsruimte.

geïntegreerd.<sup>1</sup> In de *Sculpture as Place Show* doet Andre, zoals Lucy Lippard bemerkt, geen enkele poging om de werken zichtbaar te maken. Door de ruimte ongeveer volledig op te vullen, plaatst hij bovenal de ruimte in de kijker:

(...) there was only room for the determined viewer to edge around the forms and vantage points were denied. Consequently, the three pieces were seen as one effect, but they were not connected in any way except visually. It was important that they were separate conditions. The unifying factor was the actual filling of space by their mammoth components. Even more architectural than the work of other structurists, Andre's exhibits its negative-positive posture use of interior space but bars the way to experiencing it sensuously. (...) The idea is a plastic one – the displacement of space – and not necessarily negative, although the confined space that is filled does seem more important than what is filling it.<sup>2</sup>

Geen enkel volume kan ooit in zijn 'volledigheid' ervaren of 'in beeld gebracht' worden. Vanwege hun overweldigende massa, schaal en plaatsing in de ruimte vestigen de volumes niet de aandacht op zichzelf, maar op de ruimte die ze 'bezetten.' Doordat de sculpturale volumes de ruimte letterlijk 'opvullen', leggen ze de negatieve of 'rest'-ruimte van de kamer bloot.

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

Zowel in de installatie van Flavin, Morris als Andre wordt de presentatiecontext in de ervaring van het werk geïntegreerd. De toeschouwer moet zich in, rond of door het werk bewegen. Bij de *Sculpture as Place Show* heeft de beschouwer weinig of geen keuze. Wil hij de werken aanschouwen, is hij verplicht zich letterlijk tussen de balkvormige volumes en de

---

<sup>1</sup> Buchloh, *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*, p. 16.

<sup>2</sup> Lucy R. Lippard, *New York Letter: Carl Andre*, in: Meyer (red.), *Minimalism*, p. 206. Opmerkelijk aan de *Sculpture as Place show* is tevens dat de werken nooit afzonderlijk kunnen gefotografeerd worden.

ruimte heen te bewegen. Bij de *Plywood Show* van Morris wordt de toeschouwer eveneens onwillekeurig met de ruimte geconfronteerd. Doordat de volumes zich kris kras in de ruimte bevinden, dwingen ze de toeschouwer heen en weer te laveren. De *fluorescent light show* van Flavin biedt waarschijnlijk de meest empathische ervaring. Het licht van de buislampen creëert ‘omgevingen’ die de toeschouwer kan betreden. Karakteristiek aan de buislampen is bovendien dat hun immateriële gloed weliswaar een ruimte afbakent, maar volledig verdwijnt als de lampen worden uitgeschakeld; waarop uiteindelijk de galerieruimte in al haar naaktheid terug verschijnt. Of zoals James Meyer toepasselijk de werking van het werk *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I-IV* – een parafrase op het abstracte schilderij van Newman, maar dan samengesteld uit een kader van vier buislampen – beschrijft: “Its frame frames nothing: its lights do not illuminate a "work;" it does not cover the wall, but exposes it.”<sup>1</sup>

De installaties van Flavin, Morris en Andre zijn exemplarisch voor de wijze waarop minimal art de beschouwer attent maakt op het feit dat hij zich samen met een werk ‘ergens’ bevindt. Minimal art reveleert het bewustzijn dat een ervaring zich afspeelt in een reële ruimte en tijd, en dat het lichaam van de beschouwer die ervaring mee bepaalt. Minimal art wisselt de “puurheid van conceptie” in voor “de toevalligheid en bepaaldheid van de ervaring,” of de zuivere contemplatie in de mentale, private ruimte voor een concrete aanwezigheid van een lichaam in een contingente, publieke ruimte.<sup>2</sup> Minimale objecten vestigen de aandacht op de omstandigheden die hun aanwezigheid in een ruimte conditioneren en begrijpen die omstandigheden als fundamenteel onderdeel van hun betekenis. De toeschouwer wordt onwillekeurig met de ruimte geconfronteerd, en dient aldus zelf de ervaringspuzzel in mekaar te zetten om een werk ‘volledig’ te kunnen ervaren. Exemplarisch voor deze strategie is het werk *L-beams* (1965–67) van Robert Morris. (fig. 2.7) Doordat drie identieke L-vormige balken elk op een andere manier op de grond geplaatst zijn – staand, liggend, gekanteld, gespiegeld, leunend of steunend – zien ze er visueel ‘anders’ uit. Zoals Rosalind Krauss treffend heeft geanalyseerd, putten de *L-beams* dan ook een belangrijk deel van hun betekenis uit de ervaring: “no matter how clearly we might understand that the three Ls are identical (in structure and dimension), it is impossible to see them as the same.”<sup>3</sup> De ervaring van de beschouwer is verankerd in de tijd en de ruimte waarin de objecten zich bevinden,

<sup>1</sup> Meyer, *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, p. 100.

<sup>2</sup> Foster, *The Return of the Real*, p. 40.

<sup>3</sup> Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, p. 267. Zie tevens: Robert Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, in: Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts / London / New York, The MIT Press / Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, pp. 20–21: “ (...) in much of the new work in which the forms have been held unitary, placement becomes critical as it never was before in establishing the particular quality of the work. A beam on its end is not the same thing as the same beam on its side. (...) the situation is now more complex and expanded.”

waardoor de drie volumes zich onvermijdelijk als verschillend manifesteren. En net dat ‘verschil’ bepaalt de kern van hun sculpturale betekenis. In deze fenomenologische exploratie van de tentoonstellingsruimte maken minimale objecten de toeschouwer bewust van de condities van zijn eigen ervaring; ze zinspelen op het feit dat hun betekenis steeds afhankelijk is van en bepaald wordt door de ruimte en de tijd van de ervaring.<sup>1</sup> Een minimal presentatie komt in wezen dan ook neer op een ‘ervaring van de ervaring.’ Zoals Camiel Van Winkel aangeeft, problematiseert minimal art “de evidentie van geestelijke verrijking middels contemplatie van kunst. Wie zich inspant om deze werken tot zich door te laten dringen, wordt steeds weer met een verhoogd bewustzijn van zichzelf geconfronteerd.”<sup>2</sup> Volgens Roselee Goldberg behandelt minimal art de tentoonstellingsruimte niet louter meer als de traditionele plaats voor het presenteren van objecten, maar ontwikkelt ze het als een plaats waar strikt genomen het presenteren zelf gepresenteerd wordt, of het ervaren door de beschouwer zelf ervaren wordt: “The (...) works (...) were often intended to divert the conventional function of the gallery as ‘showing objects’ by using it as a place to experience experience.”<sup>3</sup>

## **2.2. *Theatrale situaties: Michael Fried’s Art and Objecthood versus Robert Morris’ Notes on Sculpture II***

### **2.2.1. Een empathische ervaring**

In het essay *Art and Objecthood* uit 1967 trekt de Amerikaanse kunstcriticus Michael Fried hard van leer tegen de tautologische ervaring van minimal art, die hij als *theatraal* afschrijft.<sup>4</sup> Michael Fried, wiens formalistische en modernistische kunstopvattingen sterk zijn beïnvloed door Clement Greenberg, ontwikkelt zijn argument in naam van een modernistisch gedefinieerde specificiteit (met name dat elke kunstvorm apart haar eigen conventies deconstrueert om hen tot hun ware essentie te herleiden) en in naam van de onmiddellijkheid van de esthetische ervaring.<sup>5</sup> Volgens Fried overstijgt minimal art – die hij als *literalist art* verkiest te benoemen – niet de conditie van niet-kunst. Een beschouwer ziet

---

<sup>1</sup> Voor een samenvatting van de oorsprong van de fenomenologische lectuur van minimal art, zie o.m.: Maurice Berger, *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism and the 1960s*, New York, Harper & Row Publishers, 1989, pp. 70–71, n. 41; Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985, pp. 262–267.

<sup>2</sup> Van Winkel, *Moderne leegte*, p. 71

<sup>3</sup> Roselee Goldberg, *Space as Praxis*, in: *Studio International* 190, nr. 977, 1975, p. 134.

<sup>4</sup> Michael Fried, *Art and Objecthood*, in: *Artforum* VI, nr. 10 / June, 1967, zoals opgenomen in: Battcock (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, pp. 116–147.

<sup>5</sup> De Duve, *Performance ici et maintenant: l’art Minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre*, p. 176.

zich bij een *literalist work* niet langer geconfronteerd met een discreet object, maar met een ‘ding’ dat zijn aanwezigheid ‘ergens’ manifest duidelijk stelt. Minimalistische objecten zweren elke picturale kwaliteit af, ze zijn enkel gebrand op het manifesteren van hun ‘objectmatig’ karakter of *objecthood*. Fried acht het net de taak van de moderne kunst om via vorm of *shape* – hetgeen bijvoorbeeld een schilderij in staat stelt om haar oppervlak in haar identiteit als schilderij te bevestigen – haar louter ding-zijn te overstijgen. Minimal art ruilt de modernistische transcendentie *presentie* of *tegenwoordigheid* – wat Fried *presentness* noemt – in voor een letterlijke *aanwezigheid* – of *presence* – in de ruimte.<sup>1</sup> In de aandacht die minimal art aan de dag legt voor de omstandigheden waarbinnen de beschouwer met de aanwezigheid van een kunstwerk wordt geconfronteerd, voert het volgens Fried een regelrechte aanval uit op het modernistisch formalisme. Het werk zélf vormt niet langer het enige onderwerp van belangstelling. De uitdrukkelijk aanwezigheid van een minimalistisch object in een ruimte dwingt de beschouwer tot een reflectie over de situatie waarin hij zich samen met dat object bevindt:

Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. (...) Whereas in previous art “what is to be had from the work is located strictly within [it],” the experience of literalist art is of an object in a *situation* – one that, virtually by definition, includes the beholder.<sup>2</sup>

Voor zijn aanval op de letterlijke aanwezigheid van minimalistische objecten in de tentoonstellingsruimte baseert Fried zich in hoofdzaak op het werk en de teksten van de kunstenaars Robert Morris en Donald Judd.<sup>3</sup> Daarbij vormt een van zijn cruciale bronnen het tweede essay uit de reeks *Notes on Sculpture* van Robert Morris uit 1966. In dit essay stelt

---

<sup>1</sup> Thierry De Duve vertaalt dit onderscheid tussen *presentness* en *presence* in het Frans naar *l'être-présent* en *présence* (*Performance ici et maintenant: l'art Minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre*, pp. 177-178). Dit onderscheid definieert De Duve als volgt: « (...) [l'être-présent est] une expression (...) qui connote un supplément de présence. Un supplément ou un manque: un supplément d'espace pour un manque de durée, et un supplément sur la nature ontologique duquel Fried ne laisse aucun doute: l'être-présent est l'être spécifique de la peinture (et de la sculpture). »

<sup>2</sup> Fried, *Art and Objecthood*, p. 125.

<sup>3</sup> Aan de basis van Fried's kritiek liggen de volgende vier teksten: Donald Judd, *Specific Objects*, in: *Arts Yearbook*, nr. 8, 1965; Robert Morris, *Notes on Sculpture*, in: *Artforum* IV, nr. 6 / February, 1966 en *Notes on Sculpture, Part 2*, in: *Artforum* V, nr. 2 / October, 1966; Clement Greenberg, *Recentness of Sculpture*, in: Maurice Tuchman (red.), *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1967. Deze teksten zijn, met uitzondering van het essay van Judd, opgenomen in Battcock (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, pp. 222-235; 180-186. Voor het essay *Notes on Sculpture, Part 2* van Morris maak ik in het verloop van de tekst gebruik van de versie, zoals verschenen in: Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts / London / New York, The MIT Press / Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, pp. 11-22.

Morris expliciet dat het betere minimalistisch werk zijn betekenis haalt uit de concrete context waarin het zich bevindt:

The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer's field of vision. The object is but one of the terms on the newer esthetic. It is in some way more reflexive, because one's awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work, with its many internal relationships. One is more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from various positions and under varying conditions of light and spatial context.<sup>1</sup>

Minimalistische objecten herleiden de directe, private contemplatie van een kunstwerk tot een empathische ervaring van een situatie, van de omstandigheden waarbinnen een object en een toeschouwer elkaar 'ergens' – op een gegeven moment in een gegeven ruimte – ontmoeten. Een ervaring van een minimaal object onplooit zich dus niet enkel in de ruimte, maar tevens in de tijd. Maar net dit laatste acht Fried vreemd aan de moderne kunst, of aan de pure categorieën van schilder- en beeldhouwkunst.<sup>2</sup> 'Goede' moderne kunst geniet een transcendente presentie, een succesvolle kunstervaring is niet afhankelijk van situatie tot situatie. Integendeel, in navolging van Greenberg stelt Fried dat goede moderne kunst zich laat vatten in één oogopslag:

It is this continuous and entire presentness, amounting as it were, to the perpetual creation of itself, that one experiences as a kind of instantaneousness: as though if only one were infinitely more acute, a single infinitely brief instance would be long enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be forever convinced by it.<sup>3</sup>

Tot grote ontsteltenis van Fried besteedt minimal art aandacht aan de condities waarbinnen ze ervaren worden, aan de zogenaamde volledige situatie. Minimal art brengt drie 'aanwezigheden' in rekenschap: die van het object, van het lichaam van de beschouwer en van de context waarin beiden zich bevinden. Daartoe baseert Fried zich opnieuw op een citaat van Morris, waarin deze precies die ambitie tot uiting brengt:

---

<sup>1</sup> Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, p. 15.

<sup>2</sup> Foster, *The Return of the Real*, p. 52.

<sup>3</sup> Fried, *Art and Objecthood*, p. 146.

Some of the new work has expanded the terms of sculpture by a more emphatic focusing on the very conditions under which certain kinds of objects are seen. The object itself is carefully placed in these new conditions to be but one of the terms. The sensuous object, resplendent with compressed internal relations, has to be rejected. That many considerations must be taken into account in order that the work keep its place as a term in the expanded situation hardly indicates a lack of interest in the object itself. But the concerns now are for more control of and/or cooperation of the entire situation. Control is necessary if the variables of object, light, space and body are to function. The object itself has not become less important. It has merely become less *self*-important.<sup>1</sup>

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

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

The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art. Most painting looks pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it. Later I discovered some abandoned airstrips in Europe – abandoned works, Surrealist

---

<sup>1</sup> Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, p. 17

landscapes, something that had nothing to do with any function, created worlds without tradition. Artificial landscape without cultural precedent began to dawn to me. There is a drill ground in Nuremberg large enough to accommodate two million men. The entire field is enclosed with high embankments and towers. The concrete approach is three sixteen-inch steps, one above the other, stretching for a mile or so.<sup>1</sup>

Deze anekdote vormt ongetwijfeld een van de meest beruchte passages uit *Art & Objecthood*. Ze levert een dramatische illustratie van de ruimtelijke expansie die minimal art intitueert. Fried ervaart deze uitbreiding als een bedreiging. Het gebrek aan kader en de alomtegenwoordigheid van de ervaring signaleren een transgressie van de institutionele limieten en conventies en een aanval op de formele autonomie van de moderne kunst.<sup>2</sup> Fried grijpt de anekdote van Smith dan ook aan om te bewijzen wat er verloren gaat wanneer de wereld op een dergelijk letterlijke manier wordt binnengelaten in de kunst. In een empathische démarche als die van Smith neemt de ervaring van de ‘wereld’ – ook al is die artificieel, en door menselijke activiteit gevormd – het dermate over van de kunst dat het noodzakelijke ‘verschil’ tussen kunst en wereld verloren gaat. En een dergelijke ambitie gaat ten koste van de kunst en levert uiteindelijk niet meer dan een esthetische of schoonheidservaring (van de wereld):

There was, he seems to have felt, no way to “frame” his experience on the road, that is, no way to make sense of it in terms of art, to make *art* of it, at least as art then was. Rather, “you just have to experience it” – as it *happens*, as it merely *is*. (The experience *alone* is what matters.)<sup>3</sup>

En tot grote verwondering van Fried suggereert Smith op geen enkel moment dat zijn ervaring ook maar problematisch is. In tegendeel, voor Smith draagt ze zelfs de belofte in zich van datgene wat de kunst tot op dat moment nog niet in staat is af te leveren. Volgens Fried staat Smiths groteske ervaring echter haaks op de modernistische ervaring, die leidt tot een “overtuiging die begint en eindigt in het werk zelf.”<sup>4</sup> In de wijze waarop minimal de ervaring uitbreidt naar haar omgeving, komt er veel op het spel te staan. De ervaring van Smith representeert volgens Fried het nulpunt waarop minimal art, belichaamd door de contextuele ambities van Morris, dreigt te belanden. Als Smith aangeeft dat het landschap weliswaar als kunstmatig, maar niet als ‘kunst’ kon begrepen worden, wat omvat de ervaring

---

<sup>1</sup> Tony Smith, zoals geciteerd in: Fried, *Art and Objecthood*, pp. 130–131.

<sup>2</sup> Foster, *The Return of the Real*, p. 51.

<sup>3</sup> Fried, *Art and Objecthood*, p. 131.

<sup>4</sup> *ibidem*, p. 125.

van Smith dan meer dan louter context? Waarop Fried zich de vraag stelt in welke mate een esthetische of schoonheidservaring verschilt van een artistieke of kunstervaring. De ervaring van Smith is niet meer het product van de aanwezigheid van een concreet kunstobject maar van een overweldigende situatie, waarin geen enkel 'werk' valt te bespeuren. De ervaring van Smith doet zich misschien wel voor als een 'situatie,' maar het is een lege of achtergelaten situatie, een toestand 'zonder' werk:

But what *was* Smith's experience on the turnpike? Or to put the same question another way, if the turnpike, airstrips, and drill ground are not works of art, what are they? – What, indeed, if not empty, or “abandoned”, *situations*? And what was Smith's experience if not the experience of what I have been calling *theatre*? It is as though the turnpike, airstrips, and drill ground reveal the theatrical character of literalist art, only without the object, that is, *without the art itself* – as though the object is needed only within a room (or perhaps in any circumstances less extreme than these).<sup>1</sup>

De ervaring van Smith vormt voor Fried zowel de climax als het nulpunt van de minimalistische obsessie voor een empathische ervaring van haar context. Hij karakteriseert de ervaring van Smith als een geëxalteerde versie van de ervaring die Morris nastreeft. Als de 'omstandigheden' of de 'situatie' dermate in de wereld ingebed zijn, is er geen kunstwerk meer nodig om een extreme ervaring op te leveren: “What Smith's remarks seem to suggest is that the more effective – meaning effective as theatre – the setting is made, the more superfluous the works themselves become.”<sup>2</sup> De wereld is reeds indrukwekkend genoeg. Wat rest, is de louter lichamelijke impact van een weliswaar overweldigende, maar uiteindelijk 'verlaten' context: “The experience alone is what matters.” Nadat alle kunstwerken zijn verdwenen, presenteert de ervaring zich als equivalent voor het kunstobject: “[it] establishes the experience itself as something like that of an object, or rather, of objecthood.” Alleen betreft dit volgens Fried niet langer een kunstervaring, maar een schoonheidservaring. Zoals Fried aangeeft, wordt Smiths geconfronteerd met de conventionele natuur van de kunst: “And this Smith seems to have understood not as laying bare the essence of art, but as announcing its end.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 134.

<sup>2</sup> ibidem, p. 135.

<sup>3</sup> ibidem, p. 131

### 2.2.2. Een generische ruimte

Volgens Fried is Morris niet consequent genoeg. Hij hanteert een halfslachtige argumentatie wanneer hij stelt dat het ‘object’ slechts één van de componenten van de ervaring vormt. Want, zo stelt Fried, “It is as though (...) the object is needed only within a room.”<sup>1</sup> Een object kan uiteindelijk slechts ‘indruk maken’ als het zich in een ‘kamer’ bevindt, of in ‘omstandigheden die minder extreem’ zijn dan die waarin Smith zich bevond. Anders neemt de wereld het over. Fried begeleidt deze stelling trouwens met een veelzeggende voetnoot, waarin hij aangeeft hoe het woord *room* – een concrete kamer of vertrek – bij minimal vaak ‘slinks’ vervangen wordt door het eerder abstracte begrip *space* of ruimte, en dan meer bepaald in de fenomenologische zin van het woord:

The concept of a room is, mostly clandestinely, important to literalist art and theory. In fact, it can often be substituted for the word “space” in the latter: something is said to be in my space if it is in the same *room* with me (and if placed so that I can hardly fail to notice it).<sup>2</sup>

Fried duidt hier op de mate waarin minimal art ‘ruimte’ zowel op contextueel als ervaringsmatig vlak in abstracte termen denkt. In de terminologie van minimal art wordt het concrete woord *kamer* – in de zin van vertrek – vaak vervangen door het algemeen begrip van *ruimte*. Er schuilt volgens Fried een contradictie in het belang dat Morris aan het (kunst)object blijft hechten. Fried insinueert dat Morris twee dingen tegelijk wil: hij wil én het object én de wereld. Morris poneert dat “het betere nieuwe werk de betekenissen uit het kunstwerk haalt en ze in functie stelt van ruimte, licht en het blikveld van de toeschouwer,” en merkt vervolgens op dat “dergelijke beschouwingen een voor de hand liggende vraag doen rijzen,” met name of het werk ook niet in de “buitenwereld” kan geplaatst worden. Vreemd genoeg stelt hij daarop dat “de plaatsing van kubusvormige architecturale vormen in de buitenwereld” niet het antwoord vormt. Integendeel, de ‘buitenwereld’ is niet geschikt, de “ideale plek” is er een “zonder architectuur als achtergrond en referentie”:

Why not put the work outside and further change the terms? A real need exists to allow this next step to become practical. Architecturally designed sculpture courts are not the

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 134.

<sup>2</sup> ibidem, p. 134.

answer, nor is the placement of work outside cubic architectural forms. Ideally, it is a space without architecture as background and reference, which would give different terms to work with.<sup>1</sup>

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

No wonder Morris’s speculations about how to put literalist work outdoors remains strangely inconclusive. (...) Unless the pieces are set down in a wholly natural context, and Morris does not seem to be advocating this, some sort of artificial but not quite architectural setting must be constructed.<sup>2</sup>

Morris stelt dat de betere kunst zich afstemt op de omstandigheden waarbinnen zij verschijnt, maar bepaalt de omstandigheden van dat ‘ergens’ niet nader. Volgens Morris dient de ‘volledige situatie’ in rekening te worden gebracht, maar hij gaat voorbij aan het concrete karakter van die situatie. Waar die situatie zich precies afspeelt, of waar het werk precies verschijnt, is bij Morris nog niet aan de orde. Het werkelijke karakter van dat *ergens* – een concrete kamer, zaal of vertrek – wordt herleid tot een abstract architecturale setting, een *ruimte*. De actuele ruimte die Morris voor ogen heeft is, zoals Jean-Marc Poinot terecht opmerkt, niet ‘reëel’, maar “maagdelijk, vrij van elke constructie of betekenis en als dusdanig vrij van elke dwang of beperking.”<sup>3</sup> Minimal art maakt weinig of geen onderscheid tussen wat Poinot *l’espace axiomatique* en *le lieu contingent d’accueil de l’oeuvre* noemt. Minimal art projecteert de ruimte die het ‘vooronderstelt’ haast volledig op die ruimte die haar bij haar verschijning in werkelijkheid te wachten staat. Ze stemt zich niet af op de ruimte die haar in de presentatie te beurt valt, maar heeft een geabstraheerd beeld van die ruimte voor ogen. Die ruimte wordt wel in de werkelijkheid gesitueerd – want ze wordt gekenmerkt door de aanwezigheid van een object, licht, ruimte en een toeschouwer – maar tegelijkertijd aan een verregaande abstractie onderworpen. Zo omschrijft Morris ruimte als een “totale” entiteit, die “hopelijk door de aanwezigheid van het object veranderd wordt.”<sup>4</sup> Object en ruimte staan los van mekaar. Slechts in de confrontatie, het moment dat object en ruimte samen komen, treedt de context als dusdanig naar voren. Morris spreekt in dat verband over *the known constant* en *the experienced variable*.<sup>5</sup> De *gestalt* (van bijvoorbeeld een kubus) vormt een

---

<sup>1</sup> Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, p. 16.

<sup>2</sup> Fried, *Art and Objecthood*, p. 135.

<sup>3</sup> Poinot, *Quand l’oeuvre a lieu*, p. 75.

<sup>4</sup> Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, p. 16.

<sup>5</sup> *ibidem*, p. 17.

stabiele, autonome vorm – een ondeelbare en onoplosbare eenheid (*a whole*) – en een ‘actueel gegeven’ dat de beschouwer nooit letterlijk ervaart maar waartegen hij zijn letterlijk veranderende perspectieven kan afwegen. En daarbij is de betekenis “gevoelig aan de variërende eigenschappen van de context op vlak van ruimte en licht.”<sup>1</sup> Morris gaat er inderdaad van uit dat de ervaring en betekenis van de ‘gekende vorm’ door de aanwezige omstandigheden wordt geconditioneerd, maar leest die beïnvloeding zuiver vanuit een fenomenologisch en gestaltpsychologisch discours. De relatie tussen ruimte en object wordt bovenal in termen van ‘confrontatie’ of ‘ontmoeting’ gedefinieerd.<sup>2</sup> (fig. 2.8) Hij stelt echter wel uitdrukkelijk dat, hoewel de ruimte van een kamer aan belang wint – of een “structurerende factor” vormt – dit niet betekent dat hij zelf de volledige omgeving creëert of de ruimte zou vormgeven. Voor Morris dient er rond werken geen eigen ruimte of een ‘eigen’ of ‘gepaste’ ruimte ontwikkeld te worden. Morris ontkent stellig dat het om een “environmental situation” of om “some shaping of the space surrounding the viewer” zou gaan.<sup>3</sup> De werken of ensembles van Morris worden niet op die manier in de ruimte geplaatst dat ze verwachten dat de context hen een vormgeving op maat aanbiedt. Ze dienen zich aan als een ‘installatie,’ of wat Thierry De Duve treffend heeft omschreven als “een particulier geheel van ruimtelijke relaties tussen een object en zijn architecturale ruimte, waarbij de toeschouwer gedwongen wordt deel uit te maken van de gecreëerde situatie.”<sup>4</sup> De ruimte wordt niet zoals bij een *Gesamtkunstwerk* beschouwd als een te manipuleren entiteit, maar als een ‘object,’ een ready-made waartegen het object zich moet bewijzen. Aan het einde van *Notes on Sculpture II* stelt hij dat minimale of ‘unitaire’ objecten vooral aanleiding geven tot een aandacht voor ‘plaatsing.’ Alleen begrijpt Morris die ‘plaatsing’ louter in termen van de ‘positionering’ van het object zelf, en niet als manier van omgaan met of een uitspraak over de contingentie van de ‘plaats’ of de context waarin dat object terecht komt:

(...) in much of the new work in which the forms have been held unitary, placement becomes critical as it never was before in establishing the particular quality of the work. A beam on its end is not the same thing as the same beam on its side.<sup>5</sup>

De ruimte die Morris voor zijn objecten vooronderstelt, is er geen waar ze ‘thuiskomen’ dan wel ‘op hun plaats horen.’ Het zijn geen singuliere plaatsen, maar ruimtes waarbinnen objecten door hun ‘plaatsing’ getest worden. Om te tonen dat een balk een boven-, zij- en

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 16.

<sup>2</sup> Anne-Françoise Penders, *En Chemin, Le Land Art. Tome 1: Partir*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1999, p. 26.

<sup>3</sup> Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, p. 16.

<sup>4</sup> De Duve, *Performance ici et maintenant: l'art Minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre*, p. 181.

<sup>5</sup> Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, p. 20.

onderkant heeft, moet deze letterlijk in een ruimte geplaatst worden. Een liggende, rechtopstaande, leunende of gekantelde positie van een balk reveleert telkenmale andere kwaliteiten of eigenschappen. Terzelfdertijd duidt die balk op het besef dat om al die verschillende operaties of bewerkingen uit voeren, een ruimte een vloer, wanden, hoeken, een plafond en een in- en uitgang nodig heeft. Maar daarbij vertelt de balk niet onmiddellijk iets over de hoek, vloer of plafond in kwestie. Ze worden op haast didactische wijze ‘aan de orde’ of ‘aanwezig’ gesteld: als ruimte van een hoek, vloer of plafond. Minimale objecten filteren als het ware die elementen uit de wereld die homogeen zijn met hun eigen taal: hoek, wand, vloer, en plafond, of vlak, lijn en punt. Minimale objecten articuleren hun presentatiecontext alleen in abstracte zin. Ze ontfouwen geen specifieke of singuliere kwaliteiten van de ruimte waarin ze zich bevinden, maar lezen de ruimte louter in termen van schaal, diepte, volume of massa. Maar Morris lijkt te beseffen dat, om erop te kunnen vertrouwen dat een confrontatie als deze zo puur mogelijk gebeurt – met name dat de wereld niet de overhand neemt – er toch een zekere graad van controle noodzakelijk is. Opdat de ervaring niet zou vertroebeld worden en zich zo ‘transparant’ mogelijk voordoen, moeten de ‘actuele omstandigheden’ van een zekere abstractie getuigen.<sup>1</sup> Zoals Dan Graham precies heeft geanalyseerd, is de verhouding van minimal tot haar ruimte compositorisch van aard:

While American Pop art of the early 1960s referred to the surrounding media world for a framework, Minimal art of the mid-through late 1960s would refer to the gallery's interior as the ultimate contextual frame of reference for the work. This reference was only compositional: in place of an internal compositional reading, the art's formal structure would appear in relation to the gallery's interior architectural structure. That the work was equated to the architectural container tended to literalize it. Both the architectural container and the work it contained were meant to be seen as nonillusionistic, neutral and objectively factual – that is, simply as material. The gallery functioned literally as part of the art.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Een van de opmerkelijkste afbeeldingen in de verzamelde geschriften van Robert Morris is een foto waarin een lange, afgeschuinde balk zich bevindt in een zwaar gedecoreerd interieur, bevolkt door een kandelaar, een perzisch tapijt en tal van andere paraferalia. (fig. 2.8) Deze afbeelding vergezelt trouwens het tweede essay van de reeks *Notes on Sculpture*, een 5-tal pagina's voor de uitspraak van Morris dat de ideale ruimte kubisch is en zonder architectuur als achtergrond of referentie (p. 12). Andere afbeeldingen tonen een sculptuur met de veelzeggende naam *Free Ride* (1962) van Tony Smith op een grasveld (p. 18), de *Sculpture as Place Show* van Carl Andre (19), een grid *Untitled* (1966) van Sol LeWitt in een dichtbevolkte omgeving van een atelier, en de legendarische stalen kubus *Die* (1962) van Tony Smith, opnieuw op een grasveld.

<sup>2</sup> Dan Graham, *Art in Relation to Architecture / Architecture in Relation to Art*, in: *Artforum* XVII, nr. 6 / February, 1979, p. 22.

De ruimte treedt op als een scherm voor de ervaring van kunstwerken. Die ervaring is gekenmerkt door een visuele letterlijkheid, die variabel is naargelang de ‘omstandigheden’, met name ruimte en licht. Om zo’n ervaring te laten plaatsvinden is die ruimte, zoals Donald Judd ooit bondig stelde, best “rechthoekig, hoog en simpel.”<sup>1</sup>

Ook Flavin’s benadering van de tentoonstellingsruimte als kader voor zijn werk verradt een gelijkaardige compositionele aanpak. Een schets voor de *fluorescent light show* toont hoe Flavin de tentoonstellingsruimte als een driedimensioneel canvas behandelt, als een velum waarop een ensemble aan werken zich ontplooit.<sup>2</sup> (fig. 2.9) Flavin spreekt in dit opzicht trouwens zelf over een “thorough composition of the illumination equipment.”<sup>3</sup> De contouren van de architectuur zijn weliswaar aangegeven – inclusief de verspringingen in de wand – maar de ruimte verschijnt er als een doorzichtig doek waarop de buislampen worden uitgezet, als zips uit de schilderijen van Barnett Newman. Dezelfde ruimtelijke abstrahering spreekt uit een schets van hetzelfde jaar, dit keer een studie voor *The Nominal Three (to William of Ockham)*. (fig. 2.10) Hier herleidt Flavin de ruimte tot een minimaal rechthoekig lijnenperspectief, dat als kader optreedt voor zijn seriële, quasi-schilderkunstige structuren. Als ‘drager’ blijft de ruimte onbepaald, ze is nooit aan één specifiek werk gebonden.<sup>4</sup>

Op een vraag naar de implicaties van het verhuizen van zijn werk, antwoordt Andre laconiek dat hij zich niet geobsedeerd voelt door de singulariteit van ruimtes, en dat hij evenmin vindt dat ruimtes singulier zijn:

I don’t feel myself obsessed with the singularity of places. I don’t think spaces are that singular. I think there are generic classes of spaces which you work for and toward. So it’s not really a problem where a work is going to be in particular.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Donald Judd, *Artists on Museums*, in: Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Eindhoven, Lectoris bv., 1987, p. 195.

<sup>2</sup> Dit wordt opgemerkt door Dan Graham (*brief aan Benjamin Buchloh*, 22 juli 1979, zoals geciteerd in: Buchloh, *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*, p. 19) wanneer hij de *fluorescent light show* bezoekt: “I liked that as a side effect of Flavin’s fluorescents the gallery walls became a canvas. The lights dramatized the people (like spotlights) in a gallery, throwing the content of the exhibition out to the people in the process of perceiving; the gallery interior cube itself became the real framework.” Zie tevens: Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective*, Seattle, University of Washington Press, 1993, p. 84: “Flavin seems specially attentive to the space of the gallery. In his preliminary sketches, the gallery appears in plan as an open cubic block on whose interior the tubes are mounted.”

<sup>3</sup> Dan Flavin, ... in *daylight or cool white*, p. 206.

<sup>4</sup> Zoals James Meyer (*Minimalism. Art and polemics in the sixties*, p. 100) terecht heeft beschreven, primeert bij Flavin dan ook in eerste instantie het systeem dat hij ontdekt in het serieel plaatsen van buislampen: “The particular ‘work’ mattered less than the system itself, a system whose elasticity and expansiveness made it possible to cover large spaces. (...) he deferred attention from the single tube to a perceptually overwhelming ensemble.”

<sup>5</sup> *An Interview with Carl Andre*, in *Artforum*, vol. XII, nr. 10 / June, 1970, p. 55, zoals geciteerd in: Crimp, *On the Museum’s Ruins*, p. 155.

Het particuliere karakter van de 'plaats' waar een sculptuur zich precies bevindt, is voor Andre niet van doorslaggevend belang. Bij de opsomming van die 'generische' ruimtes vernoemt Andre zowel traditionele tentoonstellingsruimtes als ruimtes in open lucht:

Inside gallery spaces, inside private dwelling spaces, inside museum spaces, inside large public spaces, and outside spaces of various kinds too.<sup>1</sup>

Zowel Flavin, Morris als Andre getuigen in hun werk en uitspraken van een dubbelzinnige ruimtebenadering: zij beschouwen een ruimte noch als specifiek, dus generisch, noch als willekeurig, dus bepaald. De axiomatische ruimte valt bij zowel Flavin, Morris als een 'generische plaats' te definiëren. Het geheel aan ruimtelijke voorwaarden dat zij vooropstellen om hun objecten aanwezig te stellen, is van abstracte aard. De axiomatische ruimte is een milieu, een omgeving, een geabstraheerde context waarbinnen de minimale objecten geplaatst worden en vervolgens op hun kwaliteiten getest. De ruimte waarbinnen een minimaal object in werkelijkheid verschijnt, is echter niet willekeurig. Minimal kunstenaars werken op basis van een ruimtelijk ideaalbeeld. Ze hebben een duidelijk beeld voor ogen van die ruimte waarop ze hun werk willen laten ingrijpen. En daartoe komen, zoals Jean-Marc Poinot terecht opmerkt, slechts een beperkt aantal ruimtes in aanmerking. De axiomatische ruimte van minimal art valt te vereenzelvigen met één specifiek type ruimte: de *white cube*.<sup>2</sup> De *white cube* vertaalt het best de paradoxale manier waarop minimal art haar presentatiecontext opvat. Een *white cube* loochent enerzijds haar eigen materialiteit en specificiteit, maar levert anderzijds een uiterst bepaalde context af. Het is een ruimte die haar particulariteit als plaats ontkent, of, zoals Brian O' Doherty het uitdrukt: "[it's] a place deprived of location."<sup>3</sup> Ze benadert het dichtst de pure, volmaakte ruimte waarin 'context' als een generische, abstracte entiteit verschijnt. Met minimal art bereikt de *white cube* haar hoogtepunt. Ze wordt als context erkend en aanwezig gesteld, zij het enkel in haar hoedanigheid als geïdealiseerde, geabstraheerde, formalistische, en in die zin nog fundamenteel modernistische ruimte. In de witte kuntruimte bestaan alleen het werk, de toeschouwer en de ruimte. De *white cube* is de uitgepuurde scène waarop het presenteren als dusdanig kan gepresenteerd worden, waar object, ruimte en ervaring als 'authentiek' kunnen samenvallen. Zoals James Meyer aangeeft, is de semantische relatie tussen ruimte en werk bij minimal art nog niet aan de orde. Ruimte is een formele conditie, en niet het (kritische) 'onderwerp' van de artistieke ingreep. Minimale objecten doen geen uitspraak over de

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 155.

<sup>2</sup> Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*, p. 77.

<sup>3</sup> O'Doherty, *Inside the White Cube*, p. 80.

confrontatie die met hun nadrukkelijke aanwezigheid in de ruimte gepaard gaat. De ontmoeting tussen ruimte en werk wordt in termen van feitelijke aanwezigheid en letterlijke confrontatie begrepen. De betekenis van het precieze treffen wordt niet gereveleerd:

Literalist experience is the experience of a "real" object in a "real" gallery, yet it offers no conclusions as to what this encounter means. (...) Its failure to signify is a refusal of higher truths – of any truth beyond one's experience of the work itself and the gallery site.<sup>1</sup>

### 2.2.3. Een abstracte gebeurtenis

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

Michael Fried<sup>2</sup>

Dat minimale objecten de precieze betekenis van de ontmoeting tussen ruimte en werk niet aan de orde stellen, belet niet dat ze dat treffen als een betekenisvolle gebeurtenis begrijpen. In het manifesteren van hun aanwezigheid demonstreren ze dat ieder kunstwerk een object is dat zich aan de wereld wil tonen of aan een publiek presenteren. Minimale objecten verbeelden als het ware de aan elk kunstwerk inherente hang naar publieke zichtbaarheid. Wanneer Fried de sensibiliteit van minimal als theatraal afschildert, slaat hij dan ook de nagel op de kop. Alleen dient Fried's argument niet zo pejoratief begrepen te worden als hij zelf beoogt. Het adjectief theatraal geldt voor de tentoonstelling van elk kunstwerk. Elk kunstwerk dat als kunstwerk wil herkend worden, vraagt dat ernaar gekeken wordt, dat een publiek zich ernaar keert. Iedere tentoonstelling heeft het karakter van een publieke gebeurtenis en is per definitie theatraal. Geen enkel kunstwerk is of wordt uit zichzelf publiek, het dient publiek 'gemaakt' te worden. Om aan de wereld gepresenteerd te worden, zijn kunstwerken gedoemd op een afgezonderde plek te 'figureren.' Minimal art problematiseert echter de verzelfstandiging die aan deze afzondering wordt toegeschreven. Ze toont dat daartoe omstandigheden als die van theater dienen voorzien te worden: met name de aanwezigheid van een object (een speler), een plaats (een scène) en een beschouwer (een publiek). Geen enkel kunstwerk bestaat in een onbemiddelde ervaring, zoals Fried beweert. Elk kunstwerk dat zich van de wereld wil onderscheiden, ijvert voor een 'bijzondere' tegenwoordigheid, of, zoals Fried (weliswaar denigrerend) opmerkt, voor een

---

<sup>1</sup> Meyer, *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, p. 187.

<sup>2</sup> Fried, *Art and Objecthood*, p. 127.

aanwezigheid op een scène. Ieder kunstwerk vraagt om ‘opgevoerd’ te worden: op een specifieke plaats en aan publiek. Een scène vormt een wezenlijke voorwaarde voor het effect ‘kunst,’ ze geeft vorm aan de conditie van openbaarheid. Zoals Frank Vande Veire terecht opmerkt, teert elk kunstwerk op de scène die haar wordt aangeboden.<sup>1</sup> Dit besef wordt met minimal art, ondanks de hang naar ‘pure aanwezigheid,’ uitgekristalliseerd. Minimale objecten demonstreren dat er geen presentie is zonder presentatieplatform, zonder scène. Minimale objecten onderkennen hun lot dat als ze ‘ergens’ willen verschijnen, er specifieke ‘omstandigheden’ dienen gecreëerd te worden. Voor minimal art vormt een scène dan ook niet louter een immateriële voorwaarde of conditie om te bestaan. Minimale objecten tonen dat hun aanwezigheid of bestaan in de wereld berust op een zeer specifieke, geconditioneerde situatie. Zoals James Meyer terecht opmerkt, countert minimal art het virtuele karakter van een tentoonstelling door het te openbaren als een actueel en publiek spektakel.<sup>2</sup> Door hun nadrukkelijke aanwezigheid ontmaskeren ze iedere tentoonstelling als een concreet evenement: een publieke gebeurtenis die zich *ergens* – op een bepaald ogenblik en op een bepaalde plaats – afspeelt. In haar ambitie de omstandigheden te reveleren waarbinnen haar objecten een ‘plaats’ in de wereld vinden, wijst minimal op de conditie van openbaarheid van de kunst die vervat zit in de conditie van *tentoonstelling* – of wat Jean-Marc Poinot *l'évènement de l'avènement d'une oeuvre d'art* noemt. Een tentoonstelling omvat de plek waar de verschijning van een werk ‘plaatsvindt’ en het moment waarop datzelfde werk ‘zijn plaats vindt.’<sup>3</sup> Daarbij onthullen minimale objecten de tentoonstelling als het noodzakelijk ‘kader’ voor de openbare verschijning van een werk.

Hoewel de kritiek van Fried op de verruimtelijking van minimal art conservatief is, biedt ze een bijzonder perspectief op het ruimte- en architectuurbegrip binnen minimal art. Zoals Hal Foster terecht opmerkt, vormt Fried een uitgelezen criticus van minimal art. Om een gefundeerde kritiek te geven ziet hij zich genoodzaakt de inzet van minimal art te doorgronden.<sup>4</sup> Minimal art of de objectkunst signaleert voor Fried het einde van de kunst, daar ze de autonomie van het werk opgeeft en zich voor de betekenisproductie verlaat op de context waarbinnen kunstwerken verschijnen. Alleen stelt zich de vraag waarom hij daartoe precies de anekdote van Tony Smith’s nachtelijke rit aangrijpt. De rit speelt zich immers af

---

<sup>1</sup> Frank Vande Veire, *Moderne kunst en ervaring. Schets van een aporie*, niet-gepubliceerd manuscript, p. 20.

<sup>2</sup> Meyer, *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, p. 187.

<sup>3</sup> Couderc, *L'exposition comme oeuvre*, p. 21.

<sup>4</sup> Foster, *The Return of the Real*, p. 53. Hoewel Fried het essay *Art and Objecthood* als een regelrechte kritiek op minimal concipieert, erkent de tekst ten dele ambities van Minimal art. Fried baseert zijn kritiek immers net op datgene wat kunstenaars als Judd en Morris trachten te bereiken, met name de beschouwer bewust maken van de context waarin de ervaring van een minimalistisch werk zich ontspint. Zie tevens: Reiss, *From Margin to Center*, p. 60.

op een plek of in een context waarnaar minimale kunstenaars zich bijlange nog niet begeven. De 'omstandigheden' die Smith beschrijft, zijn allesbehalve diegene die minimale kunstenaars willen opzoeken, getuige de stelling van Morris. Het zogenaamde *expanded field* van *turnpikes*, *air strips* en *drill grounds* dat Fried veroordeelt, vormt pas het sculpturaal werkterrein voor een post-minimalistische kunstenaar als Robert Smithson.<sup>1</sup> Wat Fried echter met deze anekdote wil duidelijk maken, is het punt waarop het onderzoek dat minimal art intitueert volgens hem zal ontsporen. Als men de omstandigheden waarbinnen een kunstwerk verschijnt, in rekening brengt, dan komt de wereld binnen. Wanneer Fried de anekdote van Smith aanhaalt, duidt hij op het feit dat een ervaring, opdat ze als kunstervaring zou kunnen doorgaan, concreet dient 'gekaderd' te worden. Hoewel Fried zelf gelooft in de instantane, onbemiddelde ervaring, toont hij aan dat kunst 'in de wereld' niet zomaar kan overleven, tenzij ze artificiële uit die wereld wordt geïsoleerd. In zijn vrees voor het vervolg van de *démarche* van minimal art wijst Fried net op datgene waar minimal art nog niet toe komt. Hij toont aan dat de verruimtelijking die minimal art intitueert, niet axiomatisch maar reële is. Fried werkt zijn aanval op de *stage presence* dermate goed uit, dat hij laat zien wat minimal als het ware vergeet in haar ambitie om nadrukkelijk in een tentoonstellingsruimte aanwezig te zijn. In haar aandacht voor de context waarbinnen een werk verschijnt, laat minimal art die context in al zijn realiteit binnen. Aandacht voor de scène waarop een kunstwerk verschijnt, is onvermijdelijk ook aandacht hebben voor de wereld. Een scène levert op zich weliswaar een zeer specifieke en geconditioneerde situatie, maar bestaat desalniettemin uit een reële plaats. Ook al onttrekt een scène een ruimte aan de wereld om er een welafgeijnde leegte mee te creëren, die ruimte wordt nooit volledig uit de realiteit afgezonderd. Elke scène staat uiteindelijk in de wereld, in een stad, op een specifieke plaats, al dan niet omhuld door een eigen gebouw. Een groot verschil tussen een scène en een ordinaire plaats schuilt dan ook in de wijze waarop ze elk 'architectuur' inzetten. Een plaats kan in wezen zonder architectuur, terwijl een scène niet zonder architectuur kan. Zoals Geert Bekaert aangeeft, vormt architectuur het middel bij uitstek om de noodzakelijke leegte van een scène aan te maken en af te bakenen.<sup>2</sup> Die leegte is voor minimal art echter van axiomatische en niet van reële aard. De leegte die minimal art vooronderstelt om haar aanwezigheid in te manifesteren, is noch singulier noch concreet. Minimal 'denkt' de ruimte die haar te beurt zal vallen noch louter als een scène, noch louter als decor, maar eerder als een lege drager waartegen of waarop ze haar 'spel' kan ontplooiën, een scherm waartegen of een milieu waarbinnen het haar exploraties kan testen. Minimal art

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 54. De tekst *Art and Objecthood* van Michael Fried verschijnt trouwens samen met de tekst *Towards the Development of an Air Terminal Site* van Robert Smithson in hetzelfde nummer van *Artforum*, juni 1967. In deze tekst maakt Robert Smithson voor het eerst gewag van zijn artistiek project genaamd *Site Selection Study*, waarin hij zijn werk verbindt met sites in het post-industriële landschap. Zie hieromtrent hoofdstuk 4.

<sup>2</sup> Bekaert, *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, p. 67.

beschouwt die context wel als een puur gegeven waarin enkel het werk, de toeschouwer en de ruimte bestaan. Minimal art reveleert weliswaar het feit dat het een scène nodig heeft, maar begrijpt die scène als een uitgepuurde plaats waarop het presenteren kan gepresenteerd worden, waar object, ruimte en ervaring als ‘authentiek’ kunnen samenvallen. Minimal art begrijpt een tentoonstelling als een plaats én als een gebeurtenis, zij het dan wel in abstracte zin. En daarmee wekt het weinig verwondering dat het de rol van architectuur ontkent. Zij onderkent wel de rol en de noodzaak van een scène, maar nog niet van het feit dat daar onvermijdelijk architectuur aan te pas moet komen. Om een scène ‘concreet’ of ‘specifiek’ te maken – tot de ‘plaats’ die het in werkelijkheid is – en te laten functioneren als een ‘situatie,’ moet architectuur inspringen. Minimal art erkent een tentoonstelling weliswaar als een onvermijdelijke conditie van openbaarheid, maar ze articuleert het kader waarbinnen de tentoonstelling – zowel in termen van plaats als gebeurtenis – zich ontplooit, niet in concrete maar axiomatische zin. Fried noemt Morris dan ook terecht besluiteloos. Morris ijvert voor het incalculeren van de omstandigheden waarbinnen een werk verschijnt, maar begrijpt die omstandigheden als het product van een geabstraheerde architecturale setting. Noch de ruimte noch de tijd van de presentatie ervaart Morris als een concrete plaats of een specifiek moment, maar als een pure, transparante *presence*. En zoals Frank Vande Veire terecht waarschuwt, dreigt minimal art, ondanks het feit dat ze de scène als conditie erkent, de institutionele conditionering waaraan ze op die scène onderhevig is, te verdonkeremen:

De pure aanwezigheid waar veel ‘objectkunst’ op boogt, uit zich in haar kader- en sokkeloosheid. Maar hiermee dreigt ze te verdonkeremen *dat er altijd kader en sokkel is*, dat er geen presentie is zonder presentatieplatform, zonder scène. Zo’n scène is niet alleen een wezenlijke voorwaarde voor het effect ‘kunst’, maar zeker voor die ‘concreetheid’ die voor pure kunst doorgaat. Het kunstwerk, hoe prozaïsch, onartistiek, ‘minimaal’ het ook is, teert heimelijk op de scène die het kunstinstituut voor het kunstwerk ontvouwt. Meer nog: wanneer het kunstwerk dit ontkent, wanneer het voorwendt puur vanuit zichzelf zijn aanwezigheid te realiseren, dreigt het alleen nog maar een leeg, abstract teken te zijn van de absolute Aanwezigheid die het kunstinstituut belooft.<sup>1</sup>

Omwille van haar abstract ruimtebegrip heeft men minimal art wel vaker van ‘medeplichtigheid’ met de laatmodernistische ruimte van de *white cube* beticht. Vanuit een hedendaags perspectief – en meer bepaald gelezen vanuit de latere ontwikkeling van de *site-specificity* – meent men te kunnen stellen dat minimalkunstenaars van het eerste uur de zogenaamde singulariteit of specificiteit van een ruimte onvoldoende hebben gevat. Het

---

<sup>1</sup> Vande Veire, *Moderne kunst en ervaring. Schets van een aporie*, p. 20.

betrekken van de plaats in het domein van de perceptie van een werk zou slechts onvolledig zijn gebleven. Minimal art begrijpt de specificiteit van een plek enkel in formalistische zin. Minimalistische sculpturen verhouden zich wel tot hun presentatiecontext, maar dat engagement blijft abstract en geësthetiseerd: “ze horen er nog niet thuis.”<sup>1</sup> Minimal art zou bovendien een beperkte fenomenologische visie op perceptie koesteren, en elke referentie naar geschiedenis, taal, seksualiteit of macht uitbannen.<sup>2</sup> Ze zou een universalistisch subject veronderstellen dat zonder geslacht is (al heeft het dan een reëel lichaam) en dat buiten elke symbolische orde bestaat. Op de koop toe zou ze de galerie- of museumruimte opvatten als een ideologisch neutrale, waarde vrije ruimte. Zulke kritiek is volgens Hal Foster echter ten dele anachronistisch. Ze gaat te veel uit van de latere ontwikkeling van kunst en kunstkritiek.<sup>3</sup>

De artistieke exploratie van de presentatiecontext wordt met minimal art aangevat. Haar subject mag de semantische conditionering van zijn perceptie nog niet reflecteren, met minimal art wordt dat subject bewust gemaakt van het feit dat het waarneemt, dat die waarneming in een concrete ruimte en tijd gebeurt, en bepaald wordt door het eigen lichaam. Dat minimal art een zekere graad van abstractie doorvoert van haar context, belet niet dat ze die context wél bewust hanteert (en dus ontsluit) als ultiem contextueel referentiekader. Minimal art verankert haar publieke verschijning aan de context waarbinnen die verschijning gebeurt, en gebruikt die context als kader of sokkel. Minimal art oppert dan ook, zoals Jean-Marc Poinot aantoont, het besef dat zij naast de ruimte die ze nodig heeft om te bestaan – wat Poinot benoemt als *l'espace l'oeuvre a besoin pour exister* of *une composante axiomatique de l'oeuvre* – een plek nodig heeft om te verschijnen – *le lieu d'accueil*.<sup>4</sup> Alleen schakelt Minimal art beide gelijk aan mekaar. Minimal brengt in rekening dat het een scène nodig heeft om te bestaan, maar begrijpt die scène louter als een abstract platform, en niet als het sociale kader dat het in werkelijkheid is.

Een tweede generatie minimalkunstenaars zoals Daniel Buren en Michael Asher, en later ook Robert Smithson en Gordon Matta-Clark trachten in hun werk aan te tonen dat een presentatiecontext niet alleen in abstracte of fenomenologische termen te begrijpen valt,

---

<sup>1</sup> Crimp, *On the Museum's Ruins*, pp. 154-155.

<sup>2</sup> Voor een controversiële analyse van minimal vanuit feministisch perspectief, zie: Anna C. Chave, *Minimalism and the Rhetoric of Power*, in: *Arts Magazine* 64, nr. 51 / January, 1990, pp. 44-63. Chave karakteriseert Minimal o.m. als “the face of capital, the face of authority, the face of the father.”

<sup>3</sup> Foster, *The Return of the Real*, p. 43.

<sup>4</sup> Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*, p. 77.

maar tevens als een institutioneel geconditioneerde ruimte, een cultureel raamwerk.<sup>1</sup> Zij opperen het inzicht dat de *white cube* met minimal art tot zichzelf is gekomen, en dat ze enkel nog maar kan worden aangetast. Elke ‘verdere’ – of semantische – exploratie van de *white cube* moet wel uitgeven op haar materialiteit, en leiden tot haar deconstructie. Zij slagen erin de idealistische premissen van een louter abstracte, esthetische presentatieruimte te ontmantelen. Meteen gaan ze ook voorbij aan de *white cube*. Had de *white cube* in de vroege minimal art haar hoogtepunt bereikt, dan loopt ze met de late of postminimal art op haar einde, én neemt ze een nieuwe start.

---

<sup>1</sup> Rosalind E. Krauss, *Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism*, in: John Elderfield (red.), *American Art of the 1960s*, New York, The Museum of Modern Art / Harry N. Abrams, Inc., 1991, p. 138; ; Miwon Kwon, *One Place After Another: Notes On Site Specificity*, in: *October*, nr. 80, 1997, pp. 87-88.

### ***2.3. Afbeeldingen***

### 3. Daniel Buren en de werkelijke ruimte

#### 3.1. *Een aanval op de vanzelfsprekendheid van het institutioneel kader*

##### 3.1.1. *L'outil visuel: een bewerking met variabelen*

(...) la contestation dans le domaine de l'art ne peut pas être exclusivement extérieure (formelle), mais fondamentale (...).<sup>1</sup>

In de tekst *Mise en Garde* uit 1969 kaart Buren het feit aan dat de 'plaats' waar kunstwerken terecht komen, al te vaak als vanzelfsprekend wordt geacht. Het belang en de betekenis van de plaatsen waarbinnen de kunst verschijnt, worden volgens Buren danig onderschat. Vanwege hun stabiliteit én onvermijdelijkheid spelen die plaatsen een invloedrijke rol: ze 'kaderen' het werk:

Un nombre considérable d'oeuvres d'art (les plus exclusivement idéalistes, cf. ready-made de toutes sortes, par exemple) « n'existent » que parce que le lieu où elles sont vues est sous-entendu, comme allant de soi.<sup>2</sup>

In een serie teksten volgend op *Mise en Garde* analyseert Buren systematisch de 'kritische limieten' die de kunst te beurt vallen (1970) en vervolgens de klassieke plaatsen waar de kunst terecht komt, zoals het museum (1970), het atelier (1971), de tentoonstelling (1973) en de galerie (1977). Daarbij licht hij telkenmale hun functie kritisch door, om er vervolgens de rol en de betekenis van scherp te stellen.<sup>3</sup> Van bij het begin van zijn carrière als kunstenaar spelen de geschriften van Buren een belangrijk rol in het articuleren van diens kritische attitude. Zoals Roberta Smith in 1973 opmerkt, vraagt het werk van Buren om een dubbele benadering: zijn beeldend werk dient bekeken te worden binnen het perspectief van zijn geschriften, zijn teksten gelezen als pendants van zijn werken. Ze smelten samen

---

<sup>1</sup> Daniel Buren, *Mise en garde n° 3 (1970)*, in: Daniel Buren & Jean-Marc Poinot (reds.), *Daniel Buren. Les Ecrits (1965-1990). Tome I: 1965-1976*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, p. 119. De geschriften van Daniel Buren zijn in 1991 door Jean-Marc Poinot verzameld in een driedelige uitgave: *Tome I: 1965-1976*; *Tome II: 1977-1983*; *Tome III: 1984-1990*. Verderop in de tekst zal de volgende afkortingen worden gebruikt, LE I, II of III.

<sup>2</sup> Daniel Buren, *Mise en garde (1969)*, LE I, p. 95.

<sup>3</sup> De teksten *Fonction du Musée* (1970), *Limites Critiques* (1970), *Fonction de l'Atelier* (1971), *Fonction de l'Exposition* (1973) en *Qu'attendez-vous* (1977) zijn allemaal terug te vinden in zijn verzamelde geschriften op respectievelijk pagina's: LE I 169-174 ; 175-190 ; 195-204 ; 329-334 ; LE II 11-14.

tot een “provocerende performance.”<sup>1</sup> Smith is echter wel van oordeel dat de teksten al te vaak de beeldende praktijk lijken te legitimeren. Waarop Smith stelt dat: “Buren is interesting and important for the criticisms he makes, for the discussion he precipitates, but (...) it is a discussion precipitated more by reading than by looking.”<sup>2</sup> Buren daarentegen heeft het belang van zijn teksten steeds als complementair aan het werk gezien. Zowel zijn beeldend werk als zijn teksten creëren een kader dat de toeschouwer dwingt een kritische lectuur door te voeren van wat hij ‘te zien’ krijgt. In zijn eerste belangwekkende statement *Mise en Garde* uit 1969, maakt Buren het onderscheid tussen wat hij wil realiseren in respectievelijk zijn beeldend en geschreven werk. Volgens Buren leidt het erkennen van een probleem nog niet tot het kennen van dat probleem.<sup>3</sup> Om de empirische bevindingen die in de praktijk naar boven komen, te duiden, dient de theorie in te springen. En daarin zit het belang van de teksten. Een artistieke praktijk mag dan wel problemen weten te (h)erkennen en signaleren, ze dient zich te beroepen op de theorie om het inzicht in die problemen tot kennis te transformeren:

(...) par le travail/production artistique même, nous avons, tout au long de l’art, le signalement de l’existence de certains problèmes. Cette reconnaissance de leur existence peut être appelée *la pratique*. La connaissance exacte de ses problèmes sera appelée *la théorie* (à ne pas confondre avec toutes les « théories » esthétiques que l’histoire de l’art nous a léguées).

C’est cette *connaissance* ou *théorie* qui est maintenant indispensable quant à la perspective d’une rupture, rupture passant alors dans les faits ; *nous ne pouvons nous suffire de la seule reconnaissance* de l’existence des problèmes qui se posent.<sup>4</sup>

Wil de kunst een daadwerkelijke – dus epistemologische – breuk veroorzaken met het verleden, dan dient ze haar praktijk te theoretiseren. Enkel kunst die zich op theoretisch vlak ontwikkelt en manifesteert, zo stelt Buren, is in staat een revolutionaire praktijk te genereren. De theorie is niet enkel onlosmakelijk verbonden met de praktijk maar tevens in staat nieuwe praktijken te stimuleren. Theorie is een vorm van productie, of met andere woorden, een “specifieke vorm van de praktijk.”<sup>5</sup> Waarop Buren zijn tekst afsluit met de stelling dat hij beseft dat zijn teksten ongetwijfeld een didactische toon aanslaan, maar dat ze desalniettemin voor hem onontbeerlijk zijn om zich als kunstenaar verder te ontwikkelen.

---

<sup>1</sup> Roberta Smith, *On Daniel Buren*, in: *Artforum* XII, nr. 1 / September, 1973, p. 67.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 67.

<sup>3</sup> Buren, *Mise en garde* (1969), p. 96.

<sup>4</sup> *ibidem*, p. 96.

<sup>5</sup> *ibidem*, p. 96.

Ze vormen een essentieel aspect van zijn globale praktijk. De kritiek is een veld dat ook kunstenaars zich kunnen toeëigenen om er artistieke ideeën te ontwikkelen en kritische posities in te nemen. De teksten fungeren niet zozeer als *a posteriori* geformuleerde verklaringen voor zijn werk, maar genereren een eigen werkveld. Zowel Buren's werken als geschriften vormen – weliswaar elk volgens hun eigen modaliteiten – een medium voor het systematisch 'theoretisch onderzoek' van Buren's artistieke praktijk.<sup>1</sup>

In zijn beeldend werk voert Buren in 1965 een radicale vereenvoudiging door van de klassieke schilderkunstige 'middelen'. Canvas, penseel en verf worden herleid tot een schilderkunstig voorschrift: het systematisch gebruik van een patroon van verticale strepen, alternerend wit of gekleurd, telkenmale 8,7 cm breed. Dit strepenpatroon kan op verschillende dragers worden aangebracht, en vervolgens op verschillende oppervlakken worden aangebracht:

Sont présentés des papiers rayés verticalement, dont les bandes ont 8,7 cm de large chacune, blancs et colorés, recouvrant (collés) des surfaces intérieures ou extérieures: murs, palissades, vitrines, etc. ou/et des tissus/toile/support, rayés verticalement, de bandes blanches et colorées de 8,7 cm chacune et dont les deux extrêmes sont recouvertes de peinture blanc mat.<sup>2</sup>

Ontdaan van elke illusionistische referentie of expressieve karakteristieken, wordt de schilderkunst herleid tot de nulgraad, zodat het enkel nog fungeert als een embleem van zichzelf.<sup>3</sup> Wat rest, wordt door Buren later toepasselijk benoemd als *l'outil visuel*.<sup>4</sup> Dit afgelijnd arsenaal aan middelen heeft niet zozeer tot doel het wezen van de schilderkunst in vraag te stellen, maar vooral het discours, de instellingen en conventies die haar in stand houden en haar bestaansrecht verlenen.<sup>5</sup> De reductie van de schilderkunstige middelen tot

---

<sup>1</sup> In *Limites Critiques* lijkt Buren dit standpunt echter tegen te spreken. Daar stelt Buren dat de teksten hun bestaan te danken hebben aan de specifieke praktijk die ze begeleiden, die hij nota bene wel "exclusivement A VOIR" omschrijft. Ze leveren geen theoretische onderbouw voor het werk, maar, zo stelt Buren, louter een demonstratie en presentatie van het werk zelf; ze illustreren de inzet van het werk, ze zijn er als het ware door gedicteerd. Zie: Daniel Buren, *Limites Critiques* (1970), LE I, pp. 175-190: « Le texte qui suit, écrit grâce à la pratique d'un travail spécifique exclusivement A VOIR, n'est que la démonstration, présentation de ce travail et non théorie de ce travail. Ce texte peut être considéré à la rigueur comme illustration du travail en question. Il est dicté par cette proposition. »

<sup>2</sup> Buren, *Mise en garde* (1969), LE I, p. 87.

<sup>3</sup> Anne Rorimer, *Questioning the structure: the museum context as content*, in: Marcia Pointon (red.), *Art apart. Art institutions and ideology across England and North America*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1994, pp. 253-254.

<sup>4</sup> Voor een beschrijving van de betekenis van *l'outil visuel* als component van Buren's artistieke vocabularium, zie: Daniel Buren & Jérôme Sans, *Au sujet de*, Paris, Flammarion, 1998, pp. 108-114.

<sup>5</sup> Buchloh, *Conceptual art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, p. 138.

een visueel basisgereedschap laat Buren toe om de bevraging van dat gereedschap zelf in te ruilen voor een ‘systematisch’ onderzoek van de plaats waarop het wordt toegepast.<sup>1</sup> *L’outil visuel* is niet zelfreflexief – daar tot de nulgraad herleid – maar operatief: het is ‘ergens’ werkzaam.<sup>2</sup> *L’outil visuel* gedraagt zich als een afgelijnd voorstel – Buren spreekt zelf over een *proposition* – van een ‘bewerking’ die op een plek kan worden toegepast. Zoals Brian ‘O’ Doherty opmerkt, werkt het strepenmotief als catalysator, als prikkel om een plek “aan de praat te krijgen”:

The stripes neutralize art by depletion of content. As a sign of art they become an emblem of consciousness – art was here. “And what does art say?” the situation asks.<sup>3</sup>

Doordat de inhoud – *le contenu* of *la proposition en entier* – dermate uitgepuurd is dat ze steeds ‘dezelfde’ is, weet Buren aan te tonen hoe en op welke wijze het ‘milieu’ of het ‘kader’ – *le contenant qui lui sert d’abri* – van een werk telkenmale verschilt.<sup>4</sup> Het minimaliseren of uitpuren van een artistieke strategie tot een voorschrift van een precieze bewerking – Lyotard noemt het werk om die reden “a minimis (but not minimal)” – laat toe dat de hoedanigheid van de plek waarop het wordt toegepast, op de voorgrond treedt.<sup>5</sup> De ‘schilderijen’ van Buren hechten zich niet meer aan de eigen traditionele houten lijst, maar aan het particuliere kader waarbinnen ze verschijnen. Zo merkt Buren in 1969 reeds enigszins laconiek op dat zijn werk, wegens het feit dat het de laatste vier jaar ‘ongewijzigd’ is gebleven, een grondige bevraging heeft uitgevoerd van de achtereenvolgende plaatsen waarbinnen het is opgedoken:

*Le point de vue, le lieu*

Enfin, l’une des conséquences extérieures de notre proposition est le problème posé par le lieu où le travail est montré. En effet, l’œuvre elle-même se présentant sans composition, le regard n’étant diverti par un accident, c’est l’œuvre entier qui devient l’accident par rapport au lieu où elle est présentée. La mise en accusation de toute forme en tant que telle (...) nous conduit à questionner l’espace fini dans lequel cette forme est vue.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Jean-Francois Lyotard, *The Works and Writings of Daniel Buren. An Introduction to the Philosophy of Contemporary Art*, in: *Artforum* XIX, nr. 6 / February, 1981, p. 59.

<sup>2</sup> Buchloh, *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*, p. 14.

<sup>3</sup> O’Doherty, *Inside the white cube*, p. 94.

<sup>4</sup> Buren, *Mise en garde (1969)*, p. 94.

<sup>5</sup> Lyotard, *The Works and Writings of Daniel Buren*, p. 56.

<sup>6</sup> Daniel Buren, *Mise en garde (1969)*, LE I, p. 94.

Als voorschrift voor een bewerking maakt *l'outil visuel* zich los van de notie van het afzonderlijke of autonome werk. Het gedraagt zich als een bewerking waarvan de basisformule gegeven is, maar waarvan de configuratie en de eventuele variabelen telkens veranderen. Als dusdanig vereist noch bezit *l'outil visuel* een 'eigen' of 'gepaste' plaats, tenzij die van de bewerking zelf:

(...) n'étant que son propre propos, son lieu propre est la proposition elle-même. Ce qui permet de dire paradoxalement: la proposition en question « n'a pas de lieu propre ».<sup>1</sup>

*L'outil visuel* vraagt om telkens opnieuw met 'andere' plaatsen verbonden te worden, om vervolgens het kader dat haar ter plekke beschermt, te reveleren. Vanuit het besef dat elk werk tevens door een ruimte wordt 'gekaderd,' laat Buren zijn werken letterlijk op dat kader – of haar architectuur – ingrijpen. Vergelijkbaar met bijvoorbeeld de *Condensation Cube* van Hans Haacke, de *Measurement series* van Mel Bochner of de *Removals* van Michael Asher, bijten de diverse *in situ* werken van Daniel Buren zich vast in de fysieke karakteristieken of grenzen van de ruimte, zoals de ramen, deuren, verluchtingen of andere 'openingen' in de architectuur.<sup>2</sup>

Zo beplakt Buren in 1968 de inkomdeur van de *Galerie Apollinaire* te Milaan met wit-groen gestreepte affiches. Voor de duur van de tentoonstelling is de galerie – en dus de eigenlijke 'plaats' van de kunst – voor het publiek afgesloten. Het 'werk' van Buren bevindt zich buiten, het 'verzegelt' de ingang. (fig. 3.1) Wanneer Buren in datzelfde jaar door de Antwerpse *Wide White Space Gallery* wordt uitgenodigd, bespeelt hij opnieuw het kader dat de grens tussen binnen en buiten markeert. In Antwerpen laat hij eveneens voor de duur van de tentoonstelling een band van gestreepte aanplakbiljetten letterlijk via de inkomdeur van binnen naar buiten lopen. Alleen als de galerie 'open' is, worden binnen en buiten met elkaar verbonden en is het werk, genaamd *Travail in situ*, volledig zichtbaar. (fig. 3.2, 3.3) Beide werken accentueren de rol van de architectuur als drager of totaalkader van de galerie. Door zich letterlijk op de grens tussen binnen en buiten vast te hechten, en de eigenlijke wanden van de galerie leeg te laten, toont Buren in beide gevallen aan dat

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 94.

<sup>2</sup> Buren noemt dit zelf "des trous dans l'architecture," zie: Daniel Buren, *Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit, prises entre 1967 et 1975 et dont certaines sont spécialement recapitulées ici (1975)*, LE I, p. 432-433: « Des lieux de passage. Des lieux perturbés. Des lieux instables. Fenêtres perturbées par ce qui se passe derrière. Portes perturbées par ceux qui les ouvrent. Corridors perturbés par ceux qui les empruntent. » Deze tekst is later meermaals verschenen als *Fonction de l'Architecture*. zie o.m.: A. A. Bronson & Peggy Gale (reds.), *Museums by artists*, Toronto, Canada, Art Metropole, 1983, pp. 69-74. (Verderop zal deze titel afgekort worden tot *Notes sur le travail ...*).

presentatiewanden alleen in het interieur niet volstaan, maar het ‘binnen’ van een galerie ook een ‘buiten’ bezit.<sup>1</sup>

### 3.1.2. *In situ*: een onderzoek naar de situationele condities van het institutioneel kader

Essayer de faire quelque chose à voir quelque part, intrinsèquement liée avec ce « quelque part ».<sup>2</sup>

Op het eerste gezicht lijkt Buren het streven van minimal art om de verschijningscondities van een kunstwerk te verduidelijken, te delen. Buren onderwerpt echter het door minimal art geïniteerde bewustzijn van de ‘plaats’ van de kunst aan een kritische analyse.<sup>3</sup> Daartoe vertrekt Buren van de problematische wijze waarop de kunst zich sinds de moderniteit tot haar ‘plaats’ verhoudt en in welke mate die plaats sinds de 19<sup>de</sup> eeuw samenvalt met het museum.<sup>4</sup> Het museum is, zoals Buren in de tekst *Fonction du Musée* uit 1970 stelt, een noodzakelijk en tegelijk onvermijdelijk asiel voor de kunst. Doordat het museum de kunst bewaart, verzamelt en onderhoudt, verleent het de kunst de nodige bescherming, legitimatie en bestaansrecht. Maar deze noodzakelijkheid impliceert niet dat het museum een vanzelfsprekende, neutrale, of natuurlijke plaats voor de kunst vormt. Het is een kader waar het zich noodgedwongen kritisch dient toe te verhouden:

Le Musée/Galerie ... n'est pas le lieu neutre qu'on voudrait nous faire croire, mais bien le point de vue unique où une oeuvre est vue et en fin de compte, le point de vue unique en vue duquel elle est faite. Pour ne pas être pris en considération ou pour être pris comme naturel/allant de soi, le Musée/Galerie devient le cadre mythique/déformant de tout ce qui s'y inscrit.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> De tentoonstelling in Galerie Apollinaire is Burens eerste solotentoonstelling, en tevens de eerste keer dat Buren zich een ereloon laat betalen. Voor een korte beschrijving van beide werken door Buren zelf, zie o.m.: Daniel Buren, *Exposition-Position-Proposition* (1972), LE I, p. 264 ; Daniel Buren, *Daniel Buren: Erinnerungsphotos 1965-1988*, Basel, Wiese, 1989, p. 284; 285.

<sup>2</sup> Jean-Paul Robert, *Daniel Buren. Sortir des murs. Entretien avec l'artiste*, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nr. 286, 1993, p. 62.

<sup>3</sup> Buchloh, *Conceptual art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, p. 137.

<sup>4</sup> Buren (*Fonction du Musée* (1970), LE I, p. 173) voegt een belangrijke voetnoot toe aan zijn betoog: « Il doit être bien entendu que lorsque nous parlons de « musée » nous incluons également toute sorte de « galerie » ou autre lieu à vocation culturelle. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir sur les différences qui peuvent exister entre « musée » et « galerie », ainsi que sur l'impossibilité relative d'échapper au concept du (lieu) culturel. »

<sup>5</sup> Buren, *Limites Critiques* (1970), LE I, p. 181.

Voor Buren is niet voldoende dat de context ‘in rekening wordt gebracht,’ ze moet fundamenteel ‘in vraag worden gesteld.’<sup>1</sup> Het besef dat er een context is, volstaat niet. De rol en impact van de context als ‘kader’ dienen te worden bevraagd. Men mag wel beseffen dat er gepresenteerd wordt, het is noodzakelijk te weten hoé er gepresenteerd wordt en wat het betekent dat dit binnen deze of gene omstandigheden gebeurt. Daartoe dient de materiële integriteit of autonomie van het kunstobject en de bijhorende veilige of vanzelfsprekende plaats worden opgegeven, om, zoals Lyotard opmerkt, telkenmale te kunnen overschakelen op een concreet onderzoek naar de ‘omstandigheden’ die de ervaring van een kunstwerk ‘ter plekke’ of *in situ* conditioneren. In iedere installatie van zijn werk voert Buren een systematische ondervraging door van de concrete variabelen waarbinnen zijn werk te kijk wordt gezet. Die variabelen bevinden zich van plek tot plek in een andere constellatie, die telkenmale opnieuw dient geregistreerd te worden:

Each installation is particular and particularizing, one could even say monadic. By drawing attention to the site, installation rescues site from obscurity, shows it as an *auxiliary* to the work; it is shown to inflect value upon the work without declaring its own visibility. DB's work questions the situational conditions which affect the way art is seen, but he questions them situationally, and through an eye that is itself conditioned by situation.<sup>2</sup>

De ruimtelijke omstandigheden waarbinnen een werk getoond worden, oefenen een belangrijke invloed uit op de ervaring van het werk, en kunnen als dusdanig niet worden weggecijferd of als abstract voorondersteld. De ruimte die het werk ‘kadert,’ is particulier: het is een “*espace fini*,” een ruimte ‘in de wereld’ met concrete grenzen en begrenzungen. Maar de begrenzungen die dat kader op de kunst uitvoeren, situeren zich niet enkel in de ruimte, maar tevens in de tijd.<sup>3</sup> Buren neemt de situationele condities waarbinnen de kunst gepresenteerd wordt, in hun totaliteit in beschouwing. Waar minimal art, en dan meer bepaald Robert Morris, weliswaar reeds spreekt over een situatie, wordt het begrip in het werk van Buren naar volle waarde geschat. Een situatie dient niet enkel in termen van ‘waar’ maar tevens van ‘wanneer’ onderzocht te worden. De situatie die minimal art nog als veralgemeend of abstract vooronderstelt, wordt door het werk van Buren als concreet of particulier begrepen: het omvat zowel de specifieke plek waar een werk plaatsvindt, als het concrete moment waarop een werk zijn plaats vindt. Buren brengt de conditie van

---

<sup>1</sup> Robert, *Daniel Buren. Sortir des murs. Entretien avec l'artiste*, p. 62. Buren gebruikt het adjectief *interrogatif* om zijn eigen praktijk te benoemen.

<sup>2</sup> Lyotard, *The Works and Writings of Daniel Buren*, p. 56.

<sup>3</sup> Daniel Buren, *Fonction du Musée (1970)*, LE I, p. 172: « En fait, chaque œuvre d'art possède inéluctablement un ou plusieurs cadres extrêmement précis, elle est toujours limitée, tant dans le temps que dans l'espace. »

‘tentoonstelling’ in rekening, en dit zowel op vlak van ruimte als tijd. Een tentoonstelling kan tijdelijk of permanent zijn, van lange of korte duur, enzovoort. De werken van Buren bezitten meestal een precies tijdsbestek, ze voegen zich binnen de tijd die een tentoonstelling vrijmaakt. Het werk van Buren is, zoals Lyotard opmerkt, dus niet enkel *in situ*, maar tevens *tempore suo*: “it follows its own temporal laws, forcing them to confront the laws of traditional representation.”<sup>1</sup>

Het werk van Buren maakt duidelijk dat, telkenmale een werk gepresenteerd wordt, het zich in een concrete situatie bevindt. En het is net dit *telkens* dat *l’outil visuel* instrumentaliseert. *L’outil visuel* is voorafgaandelijk aan elke plaats ontwikkeld, en schikt zich daarom ‘telkenmale’ binnen de situatie die het aantreft. Het draagt het besef dat een kunstwerk vooraf niet kan weten in welke situatie het zal belanden, en aldus a-priori de bijhorende omstandigheden – zowel in termen van tijd als ruimte – niet kan kennen of er zich een voorstelling van maken. Het dient zich in het moment van haar presentatie rekenschap te geven van de situatie waarin het verzeilt, en die te incorporeren. In de confrontatie met *l’outil visuel* wordt een situatie op haar particulariteit geschat, en als dusdanig geparticulariseerd of verbijzonderd; *l’outil visuel* levert een aantekening bij de situatie waar het ter plekke mee wordt geconfronteerd. Dit verklaart waarom Buren zich in de beschrijving van zijn werk sinds het einde van de jaren ’60 beperkt tot één begrip: hij leeft en werkt *in situ*. Dit systematisch gebruik heeft geleid tot een begrip dat een bijzonder rijke omschrijving biedt van de wijze waarop een kunstwerk zich in de complexiteit van een situatie verankert en de omstandigheden waarbinnen het verschijnt, integreert.<sup>2</sup> Dit blijkt uit de volgende omstandige definitie die Buren geeft van het begrip *in situ* in de tekst *Du volume de la couleur* uit 1985:

*Du travail in situ*

Employée pour accompagner mon travail depuis une quinzaine d’années, cette locution ne veut pas dire seulement que le travail est situé ou en situation, mais que son rapport au lieu est aussi contraignant que ce qu’il implique lui-même au lieu dans lequel il se trouve. Le mot travail étant extrêmement douteux il est néanmoins à comprendre dans un sens actif: « un certain travail est effectué ici » et non dans le sens d’un résultat: « regardez le travail fait ». En effet, dans cette dernière interprétation il serait bien délicat de parler de ce travail et pour commencer de le distinguer de son lieu. La locution « travail in situ », prise

---

<sup>1</sup> Lyotard, *The Works and Writings of Daniel Buren*, p. 56.

<sup>2</sup> Poinot, *Quand l’œuvre a lieu*, p. 89. Buren laat zich trouwens graag ontvallen dat hij het begrip *in situ* heeft gelanceerd, en dat het later sterk en vogue is geraakt. Voor een recentere definitie van het begrip *in situ*, en enkele kritische bemerkingen bij het “inflatoir gebruik” van het begrip, zie: Buren & Sans, *Au sujet de*, p. 101.

au plus près de ce que j'entends par là, pourrait se traduire par: « transformation du lieu d'accueil ». Transformation du lieu d'accueil faite grâce à différentes opérations dont l'usage de mon outil visuel (...). Cette transformation pouvant être faite pour ce lieu, contre ce lieu ou en osmose avec lui tout comme le caméléon sur une feuille devient vert ou gris sur un mur de pierres. Même dans ce cas il y a transformation du lieu, même si le plus transformé se trouve être l'agent transformateur. Il y a donc toujours deux transformants à l'oeuvre, l'outil sur le lieu et le lieu sur l'outil, qui exercent selon les cas une influence plus ou moins grande l'un sur l'autre. Le résultat en est toujours la transformation du lieu par l'outil et l'accès au sens de ce dernier grâce à son usage dans et par le lieu en question. « In situ » veut dire enfin dans mon esprit qu'il y a un lien volontairement accepté entre le lieu d'accueil et le « travail » qui s'y fait, s'y présente, s'y expose. Ceci vaut pour mon travail sans aucune exception, ici et ailleurs depuis 1965.<sup>1</sup>

Buren signaleert onmiddellijk dat 'zijn' begrip van *in situ* meer omvat dan het 'situeren' van een werk, en dus meer dan louter het 'aanpassen' van een werk aan een specifieke plek. Werk en plaats worden 'ter plekke' met elkaar gerelateerd. Binnen die verhouding is er geen sprake van regelrechte afstemming, maar van de dialoog, conflict of osmose.<sup>2</sup> De ingreep wordt niet louter door de plek gedictieerd. Integendeel, volgens Buren gaat het om een gelijktijdige transformatie van de ontvangstplek en het transformerend medium, deze laatste een specifieke 'formule' van *l'outil visuel*. Met dit begrip van actieve, wederzijdse transformatie, geeft Buren een belangrijke wending aan het abstract ruimtebegrip dat minimal art nog hanteert. In het werk van Buren is er geen sprake meer van een a-priori ontwikkelde bestaansruimte – *un espace axiomatique* – die met de presentatieruimte – *le lieu d'accueil* – komt te overlappen. De reductie van het werk tot een elementair gereedschap heeft ertoe geleid dat het geen ruimte meer 'vooronderstelt', maar haar bestaansruimte

<sup>1</sup> Daniel Buren, *Du volume de la couleur* (1985), LE III, p. 100. Buren gebruikt de uitdrukking *in situ* voor het eerst (in een publiek document) naar aanleiding van de verwijdering van zijn werk in de *Sixth Guggenheim International* in 1971. In 1974 gebruikt hij de term opnieuw in een interview met Liza Bear, daarbij nogmaals verwijzend naar het werk in Guggenheim, zie: *Kunst bleibt Politik*, in: *Avalanche*, December 1974, p. 18: "The only thing I wanted to say with that piece could only be said by the piece itself in situ. By removing it from the view, it meant that everyone was discussing it in a vacuum." Later zal Buren het begrip gaandeweg nuanceren, aanscherpen en systematisch hanteren om zijn werk te benoemen. Zie: Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*, p. 86 (noot 21) ; p. 93 (noot 8). Voor een uitgebreide analyse van de *Sixth Guggenheim International*, zie punt 3.2.

<sup>2</sup> Robert, *Daniel Buren. Sortir des murs. Entretien avec l'artiste*, p. 63. Weliswaar zonder het begrip *in situ* te hanteren, stelt Buren reeds in de eerste versie van de tekst *Mise en Garde* uit 1969 dat de verhouding van een werk tot zijn plek er een is van bevraging. En daartoe hoort het werk niet toe aan de plek die het bevraagt, het is de plek die het werk betekenis verleent (LE I, p. 94): "D'une certaine façon, une des caractéristiques de la proposition est de révéler le « contenant » qui lui sert d'abri. On prend conscience également de ce que l'influence du lieu joue aussi peu quant à la signification de l'oeuvre que le contraire." In de derde, gereviseerde versie van de tekst *Mise en Garde* uit 1970 voegt Buren trouwens aan het begin van diezelfde paragraaf een veelbetekende zin toe, waarin hij nog explicieter stelt dat de relatie van het werk tot de plek in eerste instantie bij het werk zelf ligt, zie: Daniel Buren, *Mise en garde n° 3* (1970), LE I, p. 119: « Le lieu où le travail est montré est une conséquence directe du travail lui-même et non le contraire. »

onmiddellijk 'in de wereld' gaat zoeken en als reëel veronderstelt. *L'outil visuel* van Buren bezit geen *espace axiomatique*, of wat Buren *le lieu propre de la proposition* noemt: « n'étant que son propre propos, son lieu propre est la proposition elle-même. »<sup>1</sup> De plaats van de bewerking is de bewerking zelf. Zij heeft 'vooraf' geen beeld of concept van de ruimte waar ze terecht zal komen: haar ruimtebegrip is ontwikkeld op basis van de concrete transformatie van de plek waar het in werkelijkheid terechtkomt. In haar hoedanigheid als voorschrift van een bewerking gaat *l'outil visuel* aan elke plek vooraf. De plek vormt slechts een van de variabelen in de formule. Waar Morris bijvoorbeeld nog *l'espace axiomatique* en *le lieu d'accueil* gelijkschakelt, heft Buren de eerste volledig op, om zich enkel nog te concentreren op de concrete gedaantes van de tweede.

Dat een kunstwerk een constructieve relatie aangaat met haar context, betekent volgens Buren echter niet dat het er 'thuishoort.' Buren gaat daarmee in tegen het begrip *in situ* zoals het bijvoorbeeld in de archeologie wordt gehanteerd. *In situ* slaat er enerzijds op objecten die zich bevinden op hun plaats van herkomst of van oorspronkelijk gebruik, en anderzijds op de praktijk waarin objecten op de plaats van ontdekking bewaard worden. In beide gevallen duidt het begrip op een intrinsieke band tussen het object en zijn 'habitat.' Buren heeft echter steeds de organische of natuurlijke band tussen de kunst en haar context in het algemeen, en die van zijn werken in het bijzonder, omstandig genuanceerd. Buren houdt ten volle rekening met het feit dat het museum, hoewel het sinds de 19<sup>de</sup> eeuw de meest voor de hand liggende plaats voor de kunst is, nooit een natuurlijke plaats zal worden. Het museum gedraagt zich als een niet-plaats, als een plaats die de kunst uit de wereld isoleert:

« In situ » signifie littéralement « dans le lieu », « dans son milieu naturel ». En ce qui concerne le lieu et la place, la locution « in situ » ne pose pas de problème. En ce qui concerne le milieu naturel, par contre, est-ce dire que tous les lieux où mon travail s'articule lui soient naturels ? Si nous admettons que le lieu naturel de mon travail, soit le musée/la galerie, est-ce dire que la rue lui serait étrangère ? En tout état de cause, c'est toujours fait dans un milieu vivant, donc « in vivo », et comme mon travail originellement vient de la rue, peut-être alors que lorsqu'il s'expérimente dans le musée/la galerie, est-il à la fois « in situ » dans le sens de: « fait sur place » et « in vitro », dans le sens d'un travail de laboratoire.<sup>2</sup>

Buren erkent weliswaar dat ook het museum een concrete of wereldlijke situatie vormt – *in vivo* – maar wijst op het feit dat de 'plaats' die met deze situatie overeenstemt, functioneert

---

<sup>1</sup> Buren, *Mise en garde* (1969), LE I, p. 94.

<sup>2</sup> Delphine Renard, *Daniel Buren, matériau rayé non identifié* (1983), LE II, pp. 413-420.

als een scène: het museum zondert de dingen uit de wereld af, en plaatst ze op een afgezonderde plaats – *in vitro*. Het is een venster op de wereld dat zich tegelijkertijd aan die wereld onttrekt. Buren begrijpt dat hij in het museum wel ‘ter plekke’ aan de slag kan gaan, en er dus een concrete situatie zal aantreffen; maar hij beseft maar al te goed dat de situatie er tegelijkertijd steeds ‘artificieel’ is, en de uitgevoerde activiteit dus nooit écht aan het leven kan deelnemen. Het museum mag dan wel een asiel zijn voor de kunst, het plaatst die kunst noodgedwongen uit de wereld. Het is een laboratorium. Elk object of ‘activiteit’ wordt er ‘gepresenteerd’ en dus op een voetstuk, op een scène, in een vitrine geplaatst. En daarbij wordt een werk onvermijdelijk door het kader dat voor die afzonderling zorgt, beïnvloed en gemarkeerd.

### **3.1.3. Een subversieve strategie ten opzichte van de (institutionele) architectuur**

Buren is zich bewust van het feit dat de scène van het museum niet uit zichzelf bestaat maar letterlijk dient afgebakend te worden. En volgens Buren is dit een taak van architectuur. In de tekst *Fonction de l'architecture* uit 1975 stelt Buren dat de geschiedenis van de moderne kunst zich te lang heeft geconcentreerd op de ‘interne’ architectuur van kunstwerken, of de ruimte ‘in’ het werk door middel van perspectief of dieptewerking.<sup>1</sup> Daarbij heeft men alle aandacht verloren voor het feit dat kunst niet uit zichzelf bestaat of zichtbaar wordt, maar een plaats – een ‘binnen’ – en dus ‘architectuur’ nodig heeft om publiek ‘gemaakt’ te worden. Waarop Buren meteen aangeeft welke geschiedenis nog geschreven dient te worden, met name die van de relatie van een werk tot zijn omgeving:

*L'histoire qui reste à faire s'affiche*

L'histoire qui reste à faire, c'est la prise en considération du lieu (l'architecture) dans lequel une oeuvre échoue (se fait) comme partie intégrale de l'oeuvre en question et de toutes les conséquences qu'une telle appartenance implique.

Il ne s'agit pas d'ornementer (enlaidir ou embellir) le lieu (l'architecture) dans lequel le travail s'inscrit, mais d'indiquer aussi précisément que possible l'appartenance du travail au lieu et inversement, aussitôt que celui-ci s'y "affiche".<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Buren, *Notes sur le travail ...*, LE I, p. 427.

<sup>2</sup> *ibidem*, pp. 427-428.

Een kunstwerk, al of niet ‘bewust’ voor het museum gemaakt, dient de rol van zijn kader in rekening te brengen en te bevragen, wil het niet in het idealisme van autonomie en zelfbetrokkenheid vervallen. Elk kunstwerk wordt onvermijdelijk op een of meerdere manieren ‘gekaderd,’ uit de wereld gezet, en dus beperkt, zowel in ruimte als tijd.<sup>1</sup> De verschillende ‘dragers’ van een werk (zoals het chassis, de plaats, de sokkel, het kader, de achterkant of de prijs van een werk) worden niet zonder reden verhuld of verborgen. Ze maken deel uit van een bewuste en moedwillige camouflagestrategie die de toeschouwer moeten doen geloven dat een werk ‘op zichzelf’ bestaat, dat het ‘thuishoort’ waar het verschijnt.<sup>2</sup> Volgens Buren is het noodzakelijk dat een kunstwerk niet pretendeert ‘naadloos’ in haar omgeving op te gaan, maar manifest toont op welke niveaus het ‘gedragen’ wordt. Volgens Buren kan men niet ontkennen dat iedere ‘culturele’ plek zowel op formeel, architecturaal, sociologisch als politiek vlak een radicale invloed uitoefent op de werken die er publiek gemaakt worden. De “draconische” rol die het museum speelt, dient niet ontkend te worden, maar op een dialectische manier tussen werk en plaats tot uiting gebracht.<sup>3</sup> Daarbij is het geen kwestie van zijn eigen omgeving (of museum) te creëren noch de bestaande plekken (of musea) te verlaten om naar ‘buiten’ te trekken, maar van de confrontatie met de bestaande plekken aan te gaan. De inzet is werk en plek te ‘verwikkelen’ in een relatie die het belang van beide ten aanzien van elkaar weet te duiden:

#### *Tension-crise*

Il s’agit bien plus, il me semble, de montrer ce qui dans un lieu donné va impliquer l’œuvre immédiatement et peut-être, grâce à l’œuvre impliquer ce lieu.

De la tension ainsi créée apparaîtra dialectiquement la crise entre la fonction du Musée (architecture) et celle de l’Art (l’objet visuel).<sup>4</sup>

Zoals blijkt uit de twee bovenstaande citaten, hanteert Buren doorheen de tekst een dubbel gebruik van het begrip van architectuur. Enerzijds schakelt hij architectuur gelijk aan het

---

<sup>1</sup> Buren, *Fonction du Musée* (1970), LE I, p. 172: « Que le lieu où l’œuvre est exposée imprègne et marque cette œuvre, quelle qu’elle soit ou bien que l’œuvre elle-même soit directement – consciemment ou non – faite pour le Musée, le résultat est que toute œuvre présentée dans ce cadre, qui ne pose pas explicitement le rôle que ce cadre joue par rapport à l’œuvre, agit dans l’illusion d’un « en soi » ou d’un idéalisme (que l’on pourrait rapprocher de l’art pour l’art) qui met à l’abri – et ce, totalement – de toute rupture. En fait, chaque œuvre d’art possède inéluctablement un ou plusieurs cadres extrêmement précis, elle est toujours limitée, tant dans le temps que dans l’espace. »

<sup>2</sup> ibidem, p. 173: « La non-visibilité ou non nomination/révélation des supports d’une oeuvre quelconque (châssis de l’œuvre, place de l’œuvre, socle de l’œuvre, cadre de l’œuvre, verso de l’œuvre, prix de l’œuvre, etc.) n’est donc pas sans intérêt ou sans intention, « naturelle » comme on voudrait nous le faire croire, mais bien un masque intéressé et significatif, un camouflage qui est consciemment entretenu et préservé avec toutes les forces dont elle peut disposer (...). »

<sup>3</sup> Buren, *Notes sur le travail* ..., LE I, p. 429.

<sup>4</sup> ibidem, p. 429.

idee van plaats of *lieu*, en anderzijds aan (de functie van) het museum. Dit op het eerste gezicht verwarrend gebruik biedt echter een bijzonder interessant perspectief op het begrip museumarchitectuur. Met deze dubbele lectuur wijst Buren op het feit dat de taak of de functie van het museum fundamenteel van architecturale aard is: het museum bakent een plaats af. Het 'kader' dat de architectuur aflevert dient zowel op institutioneel vlak als op concreet vlak begrepen te worden: het museum in haar hoedanigheid als plaats én als gebouw. Het museumgebouw materialiseert de grenzen van de publieke plaats van het instituut museum; de institutionele architectuur vindt een concrete gedaante in de architectuur van het gebouw dat haar plaats bezet. Architectuur geeft 'ter plekke' vorm en betekenis aan de publieke conditie. Buren zet zijn betoog verder met een stringente kritiek op de paradigmatische ruimte van de white cube. De white cube pretendeert net aan alle particulariteit vooraf te gaan, ze belooft overal hetzelfde te zijn, en verdoezelt aldus het 'concrete' karakter van iedere culturele plek:

*Le cube. Le Blanc. L'idéalisme*

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

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

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

Certains artistes conséquents avec leur travail, c'est-à-dire qui savent que leur œuvre ne peut se lire que dans un lieu comme ci-dessus décrit, font construire spécialement à l'intérieur des lieux d'expositions qui ne répondent pas à ces normes, des espaces cubiques et immaculées, indiquant par la même que leur œuvre dépend bien d'une architecture, mais pas n'importe laquelle, puisqu'elle ne peut se plier à aucune autre qui ne soit cubique et blanche: idéale.<sup>1</sup>

Een white cube vormt de 'ideale' oplossing voor die kunst die zich nestelt in haar eigen autonomie en zelfbetrokkenheid. Het generische karakter van de witte kunstruimte wekt de illusie dat de kunst erop kan vertrouwen dat ze in een 'veilige' situatie belandt, ze pretendeert de garantie te bieden dat iedere presentatie vlekkeloos zal verlopen. Kunstenaars

---

<sup>1</sup> ibidem, pp. 429-430.

die erop vertrouwen dat ze iedere (witte) kunstruimte vooraf ‘kennen,’ bedriegen volgens Buren zichzelf. Het aseptisch en neutraal karakter van de white cube is vals. De architectuur wordt er niet weggecijferd of geneutraliseerd. Integendeel, iedere kunstruimte – of wat Buren *un lieu culturel* noemt – omvat een vorm van architectuur, dus ook een white cube. Alleen pleegt ze haar eigen materialiteit te ontkennen in termen van geconstrueerde onschuld en neutraliteit: « Il n’est ni innocent, ni inodore, ni neutre, ni aucun de ces qualificatifs que l’on porte au lieu dans lequel on voit l’art, malgré les efforts accomplis pour neutraliser les bâtiments. »<sup>1</sup> Tegelijkertijd voert Buren een aanval uit op die kunstenaars die al dan niet letterlijk een ruimte in de ruimte van de tentoonstelling construeren, om aldus de presentatie op ‘ideale’ wijze te laten verlopen. En daarmee lijkt Buren het abstracte en idealistische ruimtebegrip dat minimal art bijvoorbeeld nog naar voren schuift, te viseren, en meer bepaald de wijze waarop het de ruimte die het ‘vooronderstelt’ laat samenvallen met de paradigmatische ruimte van de white cube.

De taak van architectuur als ‘kaderende instantie’ vormt de spil in het betoog van Buren. Het ‘verwikkelen’ van werk en plek komt neer op het in acht nemen van de ‘architectuur’ van die plek, zowel op institutioneel als concreet vlak. Architectuur vormt een belangrijke partner in de wijze waarop een tentoonstelling ter plekke in stelling wordt gezet. Een idealistische ontkenning of moedwillige reductie van de architecturale context leidt volgens Buren tot zelfbedrog. In beide gevallen wordt ontkend dat iedere *mise-en-vue* of presentatie van een werk een concrete *mise-en-scène* omvat, en als dusdanig niet als ideaal of te idealiseren kan worden opgevat. De opvatting dat, opdat een werk volledig tot zijn recht kan komen, de architecturale context geneutraliseerd dient te worden, getuigt volgens Buren van cynische dan wel idealistische zelfingenomenheid. In beide gevallen is men gedoemd “te bezwijken onder de aanvallen van buitenaf.”<sup>2</sup> Aangezien elk ‘kader’ – hoe idealistisch ook opgevat – a-priori een vorm van institutionele architectuur omvat, baat het niet, eenmaal dat kader een concrete vorm heeft aangenomen, te pretenderen of te eisen dat er geen architectuur aan te pas komt. Eenmaal een gebouw de institutionele architectuur gematerialiseerd heeft, getuigt het van verregaand zelfbedrog te doen alsof een werk ‘op zichzelf’ bestaat. Op dat moment dienen volgens Buren werk en plek eerder met elkaar ‘verwikkeld’ te geraken in een dialectische relatie van samen- en tegenspraak, om niet te vervallen in de waanidee van zelfbetrokkenheid en autonomie. Zowel de kunst als de architectuur dienen mekaars hoedanigheid te respecteren:

---

<sup>1</sup> Robert, *Daniel Buren. Sortir des murs. Entretien avec l’artiste*, p. 63.

<sup>2</sup> Buren, *Notes sur le travail ...*, LE I, p. 431.

### *L'architecture*

L'architecture dans laquelle l'œuvre d'art s'expose doit être prise en considération sous peine de réduire à jamais l'œuvre à néant.

Il ne s'agit donc certainement pas de faire un travail architectural. Il ne s'agit pas non plus de choisir une architecture en fonction du propos que l'on veut tenir.

Toute architecture doit pouvoir être utilisée.

Peu de travaux peuvent se prêter à l'expérience.

Il n'y a pas d'un côté un problème d'architecture et de l'autre un problème de l'art qui lui serait étranger.

Il n'est pas question non plus d'un art se pliant à l'architecture ni d'une architecture épousant l'art.<sup>1</sup>

In deze passage wordt duidelijk in welke mate Buren afstand neemt van de architecturale premisses van mininal art, en dan meer bepaald hoe ze door Robert Morris werden geformuleerd in het essay *Notes on Sculpture II*. Buren lijkt Morris van antwoord te dienen, in het bijzonder op de cruciale passage waarin Morris stelt dat de 'ruimte van een kamer' zich aandient als een structurende factor in de beleving van een werk.<sup>2</sup> Op het eerste gezicht lijken Buren en Morris nochtans een vergelijkbaar standpunt te delen. Beiden zijn het erover eens dat werk en plek een wederzijdse invloed op mekaar uitoefenen; dat er daartoe geen 'omgeving' dient gecreëerd te worden; maar dat bovenal de plaatselijke aanwezigheid van het object een invloed op de omgeving uitoefent. Buren maakt echter een belangrijke nuance, daar hij het heeft over een 'eigen' omgeving. Even voordien stelt Buren: « Il ne s'agit donc pas de créer son *propre* environnement », omdat « ce qui reviendrait au mieux à repousser le problème, non à le poser ». <sup>3</sup> Buren doet resoluut afstand van de verregaande abstractie die Morris doorvoert van de omgeving waarin hij zijn objecten situeert. Morris dicteert, ondanks zijn bewering van het tegendeel, uiteindelijk niet enkel de vormgeving van 'een' maar zelfs van 'zijn' omgeving. Hij stelt weliswaar dat het object zelf niet onmiddellijk de vormgeving van een ruimte gaat sturen, maar hij beseft dat, om de confrontatie tussen object en ruimte zo goed mogelijk te laten verlopen, die ruimte a-priori toch een zekere graad van 'gepastheid' – of een vooraf bepaalde 'eigen' vormgeving – dient te bezitten. Anders gezegd, de architectuur van de plek waar een minimalistisch werk zich presenteert, dient 'in functie van' die minimalistische presentatie te staan, en dus op voorhand aan een bepaalde vormgeving te beantwoorden, met name die van "cubic

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 431.

<sup>2</sup> Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, p. 16.

<sup>3</sup> Buren, *Notes sur le travail ...*, LE I, p. 429.

architectural forms.” Sterker nog, de ruimte die de “ideale” parameters biedt om in aan de slag te gaan, is volgens Morris “a space without architecture as background and reference.”<sup>1</sup> Deze stelling is voor Buren onaanvaardbaar. Er bestaat geen ideale ruimte, laat staan een ruimte zonder architectuur. Iedere plaats waar een kunstwerk gepresenteerd wordt, maakt gebruik van architectuur, zowel op concreet als institutioneel vlak. Er valt geen ideale architectuur te definiëren; elke architectuur is ‘bruikbaar.’ Enigszins zelfingenomen geeft Buren toe dat niet elk kunstwerk zich leent tot een dergelijke opdracht. Zichzelf stelt hij echter de taak deze problematiek aan te kaarten op een manier die grenst aan het subversieve. Een kritisch bevragend werk – *une oeuvre questionnante* – zet alle mogelijke middelen in om zowel de architectuur als de kunst die zich wentelt in een vals begrip van neutraliteit te ontmaskeren:

(...) la subversion consistera à accentuer ce qui est déjà en place et rendre intenable toute autre situation à l'intérieur du Musée en dehors de celle choisie par le travail subversif en question.<sup>2</sup>

Deze radicale stellingname leidt onvermijdelijk tot conflicten. Buren gaat radicaal in tegen de gangbare opvattingen, en niet in het minst tegen die kunststroming die aan het eind van de jaren '60 en begin de jaren '70 de kunstwereld domineert, met name minimal art. Het gebouw dat daartoe paradoxaal genoeg het schouwtoneel vormt, is het Guggenheim New York. Wanneer Buren in 1971 uitgenodigd wordt om deel te nemen aan de *Sixth Guggenheim International*, komt het tot een hevig treffen met enkele protagonisten van minimal art, meer bepaald met Dan Flavin en Donald Judd. Op de vooravond van de opening van de tentoonstelling wordt de helft van het werk *Peinture-Sculpture* van Buren door de museumverantwoordelijken verwijderd. (fig. 3.4) Hoewel het aan de oppervlakte slechts om een crisis van interne aard lijkt te gaan, getuigt de controverse van een bijzonder conflict tussen twee generaties kunstenaars. De ‘censuur’ die op het werk van Buren wordt uitgevoerd, berust niet zozeer op de ontevredenheid van de museumstaf, maar op de verontwaardiging van enkele deelnemende kunstenaars. Dit wordt bevestigd door de officiële uitleg voor de verwijdering van het werk van Buren. In een open brief in het tijdschrift *Studio International* stelt Diane Waldman, curatrice van de tentoonstelling, dat het werk van Daniel Buren in een “open conflict trad met het werk van de andere kunstenaars in de tentoonstelling.”<sup>3</sup> De onenigheid is exemplarisch voor de complexe en

---

<sup>1</sup> Morris, *Notes on Sculpture, Part 2*, p. 16.

<sup>2</sup> Buren, *Notes sur le travail ...*, LE I, p. 432.

<sup>3</sup> Diane Waldman, *Statement by Diane Waldman*, in: *Studio International* 181, nr. 933 / May-June, 1971, p. 248. Het statement van Waldman verscheen onder de rubriek getiteld *Gurgles around Guggenheim*, en bevatte een statement van Buren zelf (*Round and about a detour*, pp. 246-247) en statements van Thomas M. Messer, directeur

gedifferentieerde wijze waarop kunstenaars vanaf het eind van de jaren '60 met het begrip (museale) ruimte omgaan, en daarbij zowel de architecturale, ideologische als institutionele hoedanigheid van die ruimte stelselmatig tot onderwerp van de artistieke ingreep verheffen. Een analyse van deze controverse brengt een boeiende generationele interactie tussen de esthetische stellingsnames van Daniel Buren en diens minimalistische antagonisten als Donald Judd en Dan Flavin aan het licht.<sup>1</sup>

### **3.2. Een bijzonder gebouw: het Guggenheim New York**

#### **3.2.1. Een opdringerige banier: *Peinture-Sculpture* (1971)**

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

Frank Lloyd Wright <sup>2</sup>

Het Guggenheim New York (Frank Lloyd Wright, 1943-59) vormt een van de meest gecontesteerde museumprojecten van de twintigste eeuw. Terwijl het door sommigen wordt bejubeld als het mooiste museum ter wereld, wordt het door anderen dan weer verguisd als “hét icoon van dysfunctionele museum architectuur.”<sup>3</sup> Het gebouw rekende volgens Frank Lloyd Wright resoluut af met de klassieke cartesiaanse inrichting van musea. Het gebouw beantwoordt noch aan de premissen van een white cube noch aan die van een flexibele box.<sup>4</sup> Voor het ontwerp verwerkte Frank Lloyd Wright het klassieke motief van de rotunda – een van de klassieke typologische kenmerken – in de configuratie van de tentoonstellingsruimtes. Dit resulteerde in een hybride ruimte zonder klassieke tentoonstellingsruimtes, maar in een lineair parcours van halfopen kamers langs een spiraalvormige hellingsbaan rondom een centrale vide. (fig. 3.5) Deze sculpturale hellingsbaan levert naast

---

van het Guggenheim Museum (*The cancellation of Haacke's exhibition: Thomas M. Messer's 'misgivings'*, pp. 248-249), en van Hans Haacke en Edward Fry, curator van het Guggenheim (p. 249), naar aanleiding van de verwijdering van het werk van Hans Haacke in april 1971. Buren publiceert tevens een strijdvaardig antwoord op het statement van Waldman in het juli-augustus nummer van *Studio International*, getiteld *The Guggenheim Affair*. (p.6)

<sup>1</sup> Een belangrijke en zeer preciese analyse van de Guggenheim controverse werd reeds uitgevoerd door Alexander Alberro in het uitstekende artikel *The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition* (*October*, nr. 80, 1997, pp. 57-84). Alberro besteedt echter vooral aandacht aan de politieke rol van Guggenheim in de controverse, en de wijze waarop de censuur op het werk van Buren exemplarisch is voor een anachronistisch idee van avant-gardisme dat bloeit in de jaren '50 en '60 in de Verenigde Staten. Ik baseer me in grote mate op dit artikel, maar wens niet in te gaan op de cultuurpolitieke context van de US in die jaren. Ik wil vooral aandacht besteden aan de wijze waarop de controverse tekenend is voor het verschil in esthetische stellingnames tussen Daniel Buren en diens minimalistische protagonisten.

<sup>2</sup> Frank Lloyd Wright, zoals geciteerd in: Newhouse, *Towards a new museum*, p. 168.

<sup>3</sup> Mack, *Time Rediscovered*, p. 18.

<sup>4</sup> Peressut, *Musées. Architectures 1990-2000*, p. 28.

de overweldigende ruimtelijke ervaring echter tal van praktische problemen. De helling van de vloer, de licht gekantelde wanden en de rigide opdeling van de kabinetten langs de helling maken het inrichten van tentoonstellingen en het ophangen van werken tot een huzarenklus. De autoritaire vorm van de spiraal – wat Rem Koolhaas het gebouw trouwens deed bestempelen als een “karikatuur van de dwang” – biedt de bezoekers en tentoonstellingsmakers weinig keuze op vlak van parcours. Maar de spiraalvormige hellingsbaan laat wel toe om “met één blik de bewegingen van iemand door het hele museum heen te volgen, iets wat in andere musea niet mogelijk is.”<sup>1</sup> Die panoramische structuur is echter manifest centripetaal, en leidt de blik van de bezoekers voortdurend af naar het centrum van het gebouw, en dus weg van de gepresenteerde kunstwerken. In de leegte van het atrium plaatst het gebouw bovenal zichzelf in de kijker, en dreigt daarmee de kunstwerken tot pure decoratie te herleiden.<sup>2</sup> Ondanks deze kritiek wordt het gebouw door kunstenaars niet altijd als bedreigend of vijandig ervaren. De specifieke vormgeving heeft het gebouw steeds een dubbelzinnige status opgeleverd.

Wanneer Buren in 1970 gevraagd wordt deel te nemen aan een tentoonstelling in het gebouw, laat hij de kans niet voorbij gaan om zijn ‘subversieve’ strategie ten volle te realiseren. De organisatoren van de *Sixth Guggenheim International* geven daartoe zelf de voorzet. Aan de deelnemende kunstenaars wordt expliciet gevraagd om een werk te maken op maat van het Guggenheim, of met andere woorden een *site-specific* ingreep af te leveren.<sup>3</sup> Voor het werk *Peinture-Sculpture* installeert Buren twee haast identieke doeken van katoen, bedrukt met alternerend witte en blauwe strepen. De strepen zijn telkens 8,7 cm breed, en twee witte strepen aan de rand van weerszijden van de doeken zijn overschilderd met een laag witte verf. Het eerste canvas (*toile n° 1. Intérieur*) is 20 meter hoog en 10 meter breed,

---

<sup>1</sup> Rem Koolhaas, *Ik zou een museum willen maken. Een elitaire substantie die massaal genoten wordt*, in: Chris Dercon (red.), *Ik zou een museum willen maken waar de dingen elkaar overlappen*, Fascinates 8, Rotterdam, NAI Uitgevers, 2000, p. 160.

<sup>2</sup> Helen Searing, *New American art museums*, p. 56. Deze kwaliteit heeft het gebouw natuurlijk het stigma van architecturale grandeur en breedspraak opgeleverd. Het Guggenheim te New York geldt dan ook terecht als een van de eerste voorbeelden van signatuur-musea, waarbij een architect met een nadrukkelijke ontwerpstyl het museum voorzag van een identificeerbaar imago.

<sup>3</sup> Waldman, *Statement by Diane Waldman*, p. 247: “The organic nature of Wright’s spiral and the environmental concepts of a number of the artists invited to participate in the exhibition promised to provide a unique occasion for both the artist and the museum; indeed many of the artists created work specifically for the situation.” Volgens Alexander Alberro (*The turn of the screw*, p. 65) bood deze vraag het museum de kans de gepresenteerde kunstwerken te voegen binnen het gelid minimal art: “ (...) by requesting that the invited artists produce a site-specific work that used the context of display as a point of departure, the museum linked the art works in the International with an artistic practice closely identified with Minimalism.” Niet minder dan 13 van de 22 deelnemende kunstenaars waren trouwens Amerikanen, waarvan ongeveer alle tenoren van de minimal art. De deelnemende kunstenaars waren Antonio Dias (Brazilië), Hanne Darboven (Duitsland), Mario Merz (Italië), Richard Long en Victor Burgin (Groot-Brittannië), On Kawara (Japan), Jiro Tamakatsu (Japan), Jan Dibbets (Nederland), Daniel Buren (Frankrijk), en de Amerikanen Carl Andre, Walter De Maria, Dan Flavin, Michael Heizer, Donald Judd, Joseph Kosuth, Sol Le Witt, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Ryman, Richard Serra en Lawrence Weiner.

en hangt precies in het midden van de centrale spiraal, van net onder de dakramen van het museum tot op enkele meter boven de benedenvloer. Het tweede canvas (*toile n° 2. Extérieur*) is 1,5 meter hoog en 10 meter breed, en hangt tussen twee gebouwen op 88th Street.<sup>1</sup> Wanneer het eerste doek daags voor de opening wordt geïnstalleerd, dreigt een aantal deelnemende kunstenaars, onder leiding van Dan Flavin, hun werk uit de tentoonstelling terug te trekken, indien het werk van Buren niet onmiddellijk wordt verwijderd. De klacht luidt dat het reusachtige doek van Buren een visuele obstructie vormt. Flavin heeft het in een brief aan Buren over “you and your intrusive-obtrusive drapery.”<sup>2</sup> Daarop vraagt het museum aan Buren om enkel het tweede doek te presenteren, in ruil voor een solotentoonstelling na afloop van de *International*. Alvorens Buren echter een antwoord kan geven, wordt het eerste doek zonder zijn toestemming door de museumverantwoordelijken weggehaald. Als reactie op deze ‘censuur’ wordt er onmiddellijk een petitie georganiseerd onder de deelnemende kunstenaars. Alle kunstenaars, behalve Dan Flavin, Donald Judd, Walter De Maria, Michael Heizer en Joseph Kosuth, tekenen. Carl Andre trekt zelfs uit protest zijn werk terug uit de tentoonstelling.<sup>3</sup> (fig. 3.6)

Hoewel geen enkel werk compleet door Buren’s *Peinture-Sculpture* volledig aan het zicht wordt onttrokken, wordt het zicht op die werken die rekenen op een blik op afstand, toch gehinderd. Dit is het geval voor de installatie van Dan Flavin.<sup>4</sup> De lichtsculptuur *Untitled* van Flavin bestaat uit een compositie van 32 buislampen voor de 9 halfopen kabinetten van de zesde verdieping van de hellingsbaan.<sup>5</sup> De buislampen – waarvan 16 witte en 16 gekleurde

<sup>1</sup> Voor een precieze beschrijving van het werk, zie: Daniel Buren, *Absence-présence, autour d'un détour* (1971), LE I, pp. 205–211.

<sup>2</sup> Dan Flavin, *Letter to Daniel Buren, New York, February 19<sup>th</sup>, 1971*, zoals afgedrukt in: Bernard Blistène, Alison Gingeras & Laurent Lebon (reds.), *Daniel Buren. Mot à mot*, Paris, Centre Pompidou / Editions Xavier Barral / Editions de La Martinière, 2002, p. C46. Flavin gaat in zijn brief zelfs nog verder, en hij benoemt Buren’s démarche als “a ruthless, negative gesture to advance your marginal career in pseudo-artistic controversy, en eindigt met “I have never encountered such miserable nonsense as yours.” Voor enkele andere belangrijke originele documenten van de tentoonstelling, zoals de petitie, een antwoord van Carl Andre en de reactie van Buren aan het tijdschrift *Artnews*, zie eveneens: Blistène, Gingeras & Lebon (reds.), *Daniel Buren. Mot à mot*, pp. C38–C53.

<sup>3</sup> Carl Andre, *Letter to the Editor*, in: *Studio International* 182, nr. 935, July/August 1971, p. 6. Andre laat dit statement afdrukken naar aanleiding van de uitspraak van Diane Waldman in het vorige nummer van *Studio International* dat Carl Andre zijn werk had teruggetrokken daar hij zelf ontevreden was met het resultaat. Carl Andre antwoordt: “Daniel Buren’s assertion that I removed my work from the Sixth Guggenheim International solely in protest against the suppression of his work is true. Diane Waldman’s assertion that I removed my work because of any dissatisfaction with it is not true.” Voor een andere ondubbelzinnige verwerping van de stellingen van Waldman, zie: Sol LeWitt, *Letter to the Editor: Guggenheim 2*, in: *Studio International* 183, nr. 936, September 1971, p. 61. Ik beperk me tot een bespreking van de werken van Dan Flavin en Donald Judd. Voor een bespreking van het werk van Michael Heizer, zie: Alberro, *The Turn of the Screw*, pp. 72–73.

<sup>4</sup> Douglas Crimp, *Daniel Buren’s New York Work*, in: Rudi Fuchs (red.), *Discordance / Cohérence*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1976, p. 75.

<sup>5</sup> Het werk van Flavin was weliswaar niet getiteld, maar ging wel gepaard met een lange zin waarin het wordt opgedragen aan een zekere Ward Jackson: “to Ward Jackson, an old friend and colleague who, when, during Fall, 1957, I finally returned to New York from Washington and joined him to work together in this museum, kindly communicated.”

(4 keer blauw, groen geel en roze) – zijn rechtop bevestigd op de wanden tussen de verschillende kabinetten. De blauwe en groene lampen bevinden zich alternerend in de hoek tegen de schuin oplopende wand, de witte, gele en roze lampen op de uiteinden van de schotten tussen de verschillende kabinetten. Over de volledige lengte van één omwenteling van de hellingsbaan overspoelen de lampen van Flavin de architectuur met een veelkleurig licht. Het valt dan ook te begrijpen dat Flavin hevig reageert op de ingreep van Buren. Omwille van haar centrale positie belemmert het doek een ‘volledige’ of panoramische blik op de omwenteling die de installatie van Flavin maakt.<sup>1</sup> (fig. 3.7)

Voor het werk van Donald Judd valt het argument van visuele obstructie niet zo eenvoudig in te roepen. Judd creëert net als Flavin een werk dat zich expliciet richt op de paradigmatische vorm van de hellingsbaan. Waar Flavin zijn werk relateert aan de halfopen kabinetten, verhoudt het werk *Untitled* van Judd zich tot de glooiing van de hellingsbaan. Het werk bestaat uit twee in mekaar geplaatste, halfhoge metalen cilinders. De buitenste cilinder heeft een diameter van 4,5 meter (15 voet), de binnenste van 4,27 meter (9 inch verschil). De onderzijde van de buitenste cilinder volgt de helling van de vloer, maar is bovenaan horizontaal afgesneden. De boven- en onderzijde van de binnenste cilinder volgen daarentegen de inclinatie van de helling. In de kanteling die zich tussen beide cilinders aftekent, wijst Judd op het concentrisch, hellend en spiraalvormig karakter van de tentoonstellingsruimte. Het horizontale bovenvlak van de buitenste cilinder refereert aan het cirkelvormig basisvlak van het gebouw, terwijl de binnenste cilinder toont hoe de spiraalvormige hellingsbaan dat cirkelvormig vlak enerzijds doet kantelen volgens een hoek van drie graden en anderzijds naar beneden toe doet versmallen naarmate de spiraal zich ontwikkelt. (fig. 3.8) In tegenstelling tot Flavin maakt Judd geen onmiddellijk gebruik van het 360° perspectief van de spiraal. Het werk bevindt zich op een welbepaalde plaats op de hellingsbaan, en kaart ‘ter plekke’ de vormgeving van die hellingsbaan aan. Het argument dat het doek van Buren zijn werk visueel zou storen, is minder aanvaardbaar.

---

<sup>1</sup> Waldman, *Statement by Diane Waldman*, p. 248: “The banner made it literally impossible to see Long, Flavin, Merz, De Maria, etc., etc. in their totality.”

### 3.2.2. Een bazige moeder: Buren versus Flavin en Judd

Met zijn werk *Peinture-Sculpture* overschaduwde Buren de werken van zijn tentoonstellingsgenoten niet zozeer op visueel vlak, maar bovenal op symbolisch en intellectueel vlak. De radicaliteit van zijn ingreep wijst de andere kunstenaars, en dan meer bepaald Flavin en Judd, op de ontoereikendheid van de zogenaamde *site-specificity* van hun werk.<sup>1</sup> Het grote verschil met de werken van Flavin en Judd zit in het begrip van context dat ze hanteren, en hoe ze die context, en dan meer bepaald op het niveau van het gebouw, op hun werk betrekken. Buren beseft dat hij in het Guggenheim niet zomaar met het eerste het beste gebouw te maken heeft, maar met een bijzonder dwingend exemplaar. Buren baseert zijn werk niet enkel op de vorm van het gebouw, maar tracht het te verankeren in wat hij de “architecturale orde” van het gebouw noemt. Dit moet beletten dat het werk door het gebouw wordt ‘overmeesterd.’ Buren vertrekt daartoe van zowel het panoramisch als centripetaal karakter van het gebouw, en installeert het werk net in die ruimte die normaliter de blik van de toeschouwer aan de werken onttrekt: hij plaatst de banier ‘in het centrum’ van zowel het gebouw als van de aandacht. (fig. 3.9) Deze “vertroebeling van de architecturale orde” wijst niet enkel op de autoritaire vormgeving van de architectuur, maar vooral op de wijze waarop de aanwezige kunstwerken die dominantie al dan niet in rekening brengen:

Pour la première fois l'on ne tournait pas autour d'un lieu vide et fascinant (attirance du vide accentué par la bascule du garde-fou) mais l'on tournait autour d'une œuvre qui, pas à pas, révélait ses aspects, son recto et son verso tout en ne se laissant appréhender que fragment par fragment, et qui d'autre part, suspendue dans le vide, renforçait l'idée même de l'architecture du musée qui joue sur l'absence de murs. L'on peut dire aussi que pour la première fois il y avait quelque chose à voir dans ce musée et que cette évidence a paru intolérable à ceux des invités à qui cette réalité n'aurait pas manqué de faire tourner le dos des spectateurs à leurs œuvres.<sup>2</sup>

Buren daarentegen beslist om het architecturale schouwspel te dwarsbomen, en net daar zijn werk te situeren waar het spektakel zich afspeelt. Hij bezet die plek die alleen tot glorie van de architectuur dient: het atrium. Enigszins ironisch merkt Buren vervolgens op dat, eenmaal het doek was weggehaald, de vide plots als een werkelijke leegte verscheen:

---

<sup>1</sup> Alberro, *The Turn of the Screw*, pp. 72–73.

<sup>2</sup> Buren, *Absence-présence, autour d'un détour (1971)*, LE I, p. 209.

Effet curieux, à la suite de l'enlèvement de la toile, le musée n'apparût plus comme une gigantesque sculpture déployant sa spirale triomphante, mais comme un énorme trou stupide et *inhabité*.<sup>1</sup>

Het belangrijkste effect of gevolg van het werk van Buren is echter dat het de andere kunstenaars wijst op de ontoereikendheid van de wijze waarop zij hun ingreep op de context of de aanwezige omstandigheden hebben gebaseerd. Zoals Buren zelf stelt, stelt zijn werk de démarche van het merendeel van de aanwezige werken in vraag, en dan “vooral van de meest gevestigde kunstenaars (i.e. Judd, Flavin, De Maria en anderen)”:

La prétendue « obstruction » causée par notre proposition et qui a servi de prétexte à ceux qui l'ont censuré, n'était en fait que la « révélation » aveuglante non seulement du travail en question mais aussi celui des autres.<sup>2</sup>

In vergelijking met *Peinture-Sculpture* van Buren wordt de hoedanigheid en de diepgang van de verbintenis met de plek van zowel Flavin als Judd verregaand in vraag gesteld. Beiden doen weliswaar iets met het gebouw, maar de ingreep blijft steken op een formeel niveau. Beiden benaderen het gebouw als een object, als een louter materiële entiteit waarvan ze de vormelijke karakteristieken kunnen aangrijpen.<sup>3</sup> Zo toont Judd weliswaar hoe het gebouw in mekaar zit, maar niet wat het precies ‘betekent’ om op een dergelijke manier in mekaar te zitten. Judd vestigt met zijn werk de aandacht op het circulair, concentrisch en hellend tentoonstellingsparcours, maar gaat niet verder dan het tonen van de spiraal als dusdanig. Wat de eventuele gevolgen of de impact zijn van een dergelijk vorm op het presenteren van kunstwerken, is niet aan de orde. Dat het Judd trouwens enkel om het reveleren van de vorm van de helling als helling gaat, lijkt zich te bevestigen in een gelijkaardig werk dat hij in 1977 realiseert voor de openluchttentoonstelling *Skulptur Ausstellung* in Münster. De ‘helling’ in kwestie is echter nu die van een grasveld aan de rand van de Aasee. Opnieuw plaatst Judd twee – in dit geval betonnen – cilinders in mekaar. Het principe is hetzelfde, alleen volgen nu boven- en onderzijde van de buitenste cilinder de helling van het grasveld, terwijl de bovenzijde van de binnenste kolom horizontaal is afgesneden.<sup>4</sup> (fig. 3.10) Waar

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 210.

<sup>2</sup> ibidem, p. 211.

<sup>3</sup> Crimp, *Daniel Buren's New York Work*, p. 75: “(...) Buren's work posed questions regarding works made for specific spaces that use only the formal contingencies of the architecture – Donald Judd's and Dan Flavin's pieces were cases in point – without considering cultural implications of the space.”

<sup>4</sup> Opmerkelijk is tevens dat Judd voor het werk in Münster op vlak van afmetingen de cijfers lijkt te hebben behouden, en enkel de eenheden veranderd heeft naar het Europese matenstelsel. Waar de diameter van de buitenste cilinder in het Guggenheim 15 voet meet, meet hij in Münster 15 meter. Waar de afstand tussen de twee cilinders in Guggenheim 9 inch omvat, meet hij 90 cm in Münster. Omwille van het materiaalverschil zijn de diktes van de cilinders echter wel verschillend. De ringen in Münster zijn 60 cm breed, en aan de hoogste zijde van

Judd in het Guggenheim de ringen inzet om de helling als architecturaal principe te reveleren, verhouden ze zich nu tot de helling als landschappelijk element. In de catalogustekst van de *Skulptur Ausstellung 1977* stelt Judd trouwens dat het werk zich ‘neutraal’ gedraagt ten opzichte van de omgeving, en in principe op elke plaats kan gezet worden.<sup>1</sup> Het werk reveleert de helling als een abstract principe, eerder dan dat het ‘onderzoekt’ wat een helling ‘ergens’ –binnen een specifieke presentatiecontext – betekent.

Bij Dan Flavin ligt de zaak enigszins anders. Tussen de praktijk van Dan Flavin en Daniel Buren bestaat er namelijk een belangrijke structurele gelijkenis. Beide kunstenaars maken consequent gebruik van een serieel geproduceerd, ready-made massaproduct: buislampen enerzijds en gestreept katoenen doek anderzijds. Daarbij delen beide kunstenaars de ambitie om compositorische principes uit te schakelen, het concept van het auratische object te ondermijnen, de nadruk te leggen op kunst als een efemeer fenomeen, elke formele evolutie te negeren en de rol van de kunstenaar als meester-creator te doorbreken.<sup>2</sup> Bovendien leidt dit bij zowel Flavin als Buren tot een praktijk die de klassieke grenzen tussen schilder- en beeldhouwkunst opheft, en aandacht besteedt aan de plaats waar ze te werk gaat. Maar, zoals Alexander Alberro terecht opmerkt, toont Buren met het werk voor de *Sixth Guggenheim International* dat hij ‘verder’ gaat dan Flavin. In tegenstelling tot de lichtsculptuur van Flavin – die het gebouw louter als materiële drager gebruikt – wil het werk van Buren expliciet iets vertellen over het gebouw dat hij zich als drager toeëigent. Waar de benadering van Flavin van eerder compositorische aard is, voert Buren een fundamenteel kritische operatie uit. Waar Flavin het gebouw benadert als een *gesculpteerd canvas*, verheft Buren het gebouw tot *kritisch onderwerp*: hij leest de architectuur als een exponent van het instituut en haar conventies.<sup>3</sup> Buren besteedt niet enkel aandacht aan de plaats – als vorm – waar hij zijn werk

---

de helling 90 cm hoog. De buitenste ring behoudt deze hoogte, terwijl de hoogte van de binnenste ring wegens het hellingsverschil onderaan de helling oploopt tot 2,1 meter. Het werk dat Judd realiseert voor de *Sixth Guggenheim International* wordt bovendien later aangekocht door het museum.

<sup>1</sup> Walter Grasskamp, *Art and the City*, in: Klaus Bussmann, Kasper König & Florian Matzner (reds.), *Contemporary Sculpture. Projects in Münster 1997*, Stuttgart / Ostfildern-Ruit, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster / Verlag Gerd Hatje, 1997, p. 24: “Donald Judd (...) showed great precision in his choice of place. His search brought him to a gently sloping meadow by a path on the embankment of the Aasee as the place for his two concrete rings. The outer one was planned to follow the incline of a slope, and the inner to follow the horizontal. The abstract contrast between the inclined and the horizontal rings thus appeared to emphasize, as a poetic transposition, the contrast informing the landscape – the slope and the lake surface. Judd stated later in his catalogue text that the sculpture was neutral to environment, and could be placed in any chosen spot. However, it was its proximity to the lake which endowed it with a site specific surplus from which it clearly profited.”

<sup>2</sup> Alberro, *The Turn of the Screw*, p. 78.

<sup>3</sup> Opmerkelijk is dat Flavin in 1992, tijdens een solo-tentoonstelling in het Guggenheim New York een werk realiseert dat exact de strategie van Buren volgt, maar enkel verschilt in materiaal. Voor het werk *Untitled (to Tracy, to celebrate the love of a lifetime)* installeert Flavin een kolom van buislampen in de vide van het gebouw van Wright. Ironisch is tevens dat Flavin voor deze tentoonstelling het werk *Untitled (to Ward Jackson, an old friend and colleague who, during the Fall of 1957 when I finally returned to New York from Washington and joined him to work together*

op dient af te stemmen, maar tevens aan de 'situatie' waarin het 'te zien' is, en hoe het aanwezige kader die waarneming beïnvloedt. Eerst en vooral bestaat het werk *Peinture-Sculpture* niet enkel uit het doek in het atrium van het Guggenheim, maar uit de combinatie met het doek boven 88th Street. Beide doeken installeren niet enkel een dialoog met de plaats waar ze zich respectievelijk bevinden. Beide doeken gaan een expliciete relatie met mekaar aan (dit versterkt tevens het zinledige karakter van de vraag dat Buren het doek 'binnen' zou weghalen, en enkel het doek 'buiten' zou laten hangen). Het werk *Peinture-Sculpture* toont enerzijds dat een werk 'binnen' op een andere manier gepercipieerd wordt dan een werk 'buiten,' en anderzijds dat een gebouw de grens tussen dat binnen en buiten materialiseert en betekenis verleent. Bovendien laat Buren zien dat de 'betekenis' die het gebouw van Frank Lloyd Wright aan de werken 'binnen' verleent, buitengewoon problematisch is. De noodzakelijke bescherming – zowel concreet als ideologisch – die het gebouw aan de kunstwerken biedt, is dermate narcistisch dat het zich tegen die kunstwerken keert. Het gebouw bezit, zoals Buren terecht aangeeft, twee "antinomische maar tegelijk synchrone aspecten." De *centripetale* organisatie van de tentoonstellingsruimtes plaatst het gebouw in het middelpunt van de belangstelling, en genereert daardoor het *centrifugale* effect dat de tentoongestelde werken als het ware 'buiten' de aandacht vallen:

(...) centripète puisque la vue est constamment et irrésistiblement attirée vers le centre fixe, généralement vide du musée, entraînant un aspect centrifuge sur les rampes, en ex-centrant ce qui s'y expose.<sup>1</sup>

In de dialoog tussen de twee doeken – die zich figuurlijk opspannen op de grens tussen het binnen en het buiten van het museum – laat het werk *Peinture-Sculpture* zien dat twee haast identieke werken louter en alleen door hun verschillende locatie een totaal verschillende betekenis krijgen. Het kijken en ervaren heeft steeds een band met een geconditioneerd binnen nodig. Tegelijk toont *Peinture-Sculpture* dat het 'binnen' dat voor de kunstervaring gecreëerd wordt, zich ook manifest tegen de kunst kan keren, en haar haast letterlijk 'buiten' duwt. Het doek dat zich 'in de wereld' – buiten het museum – bevindt, stelt net zo goed de conventies van het kijken in vraag. Het doek buiten heeft een tegenhanger binnen nodig om buiten als 'kunst' ervaren te worden, en is dus afhankelijk van een 'band' met het binnen van het museum.

---

in this museum, kindly communicated) uit de Sixth Guggenheim International nu over de volledige spiraal laat installeren.

<sup>1</sup> Buren, *Absence-présence, autour d'un détour* (1971), LE I, p. 210.

Het wekt weinig verwondering dat Daniel Buren in 1975 in de tekst *Fonction de l'Architecture* het Guggenheim benoemt als een gebouw met een “verblijdende” architectuur. Haar triomfantelijke ‘anti-neutraliteit’ is weliswaar nefast voor de kunst, maar daarom net uiterst exemplarisch voor de wijze waarop architectuur de vrijheid van de kunst tegelijk beperkt en kadert. Het gebouw is als een bazige moeder. Haar autoriteit is weliswaar nodig en onvermijdelijk, maar alleen van het goede teveel:

*La mère abusive*

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

De telles architectures sont néfastes à l'art tel qu'il est, et par là même très révélatrices des limites dudit art.

CES ARCHITECTURES SONT REJOUISSANTES.<sup>1</sup>

Buren zet zich af tegen werken die een neutrale setting verwachten. Ze zijn niet in staat het mogelijk dynamische of bazige karakter van een context in rekening te brengen. Het Guggenheim New York vormt een typevoorbeeld van een gebouw waarin de paradigmatische ruimte van de *white cube* niet van toepassing is. Daarom kan er bij het Guggenheim New York niet a-priori worden uitgegaan van een gebouw dat op een zachtvaardige wijze de hem toevertrouwde kunstwerken herbergt. De ruimtes die het aanbiedt, zijn allerminst vanzelfsprekend. Kunstwerken die desalniettemin toch menen een dergelijke ruimte in het Guggenheim aan te treffen, komen bedrogen uit. Ze vooronderstellen een graad van neutraliteit van de ruimte waarin ze zullen terechtkomen, en komen er voor een kritieke situatie te staan. In het Guggenheim New York worden ze nooit alleen gepresenteerd, het gebouw plaatst zichzelf mee in de kijker. Met de “duizelingwekkende aantrekkingskracht” van het gebouw kan niet onnadenkend, maar enkel kritisch of “subversief” worden omgegaan. Het Guggenheim vormt een uitgelezen illustratie van de wijze waarop architectuur – weliswaar op de meest zelfingenomen manier – steeds het presenteren conditioneert, en als dusdanig nooit als ‘afwezig’ of ‘neutraal’ kan gedacht worden. De enige optie die een kunstenaar op een dergelijke plek rest, is ‘ter

---

<sup>1</sup> Buren, *Notes sur le travail ...*, LE I, p. 432.

plekke' na te gaan wat de impact van de architectuur is om er zich tegen te wapenen. Elke vooronderstelling op vlak van de presentatieruimte dreigt te leiden tot zelfbedrog of – althans in het geval van het Guggenheim – gegarandeerd verlies.

De 'kritiek' die Buren met het werk *Peinture-Sculpture* op het Guggenheim New York levert, is niet louter negatief. Integendeel, het gebouw leent zich vanwege zijn zelfingenomenheid tot een kritische aanpak; het vraagt er haast om. Het is echter vooral de stoutmoedigheid die Buren daarbij aan de dag legt, die ervoor zorgt dat hij de andere kunstenaars voor het hoofd stoot. Hij besteedt niet enkel aandacht aan de vormelijke eigenschappen, maar tevens aan de concrete 'rol' van het gebouw. Waar Flavin of Judd de structuur van het gebouw voorzichtig aanraken, pleegt Buren een regelrechte inbreuk op de integriteit ervan. Hij reveleert in alle radicaliteit de impact die deze structuur uitoefent op het presenteren van kunstwerken. Terwijl Flavin en Judd een specifieke vormelijke karakteristiek van de structuur – respectievelijk de spiraalvormige kabinettenstructuur of de inclinatie van het hellend tentoonstellingsparcours – begrijpelijk maken, gaat Buren een stap verder: hij kaart er de algemene werking van aan. Met de installatie van het werk *Peinture-Sculpture* tijdens de *Sixth Guggenheim International* toont Buren op een radicale manier aan dat een kunstruimte steeds institutioneel geconditioneerd is, en dat daartoe architectuur wordt ingezet. Ieder kunstwerk heeft onvermijdelijk een kader nodig om als dusdanig ervaren te worden. Alleen kan dat kader vaak dermate 'bazig' zijn, dat het zich tegen de kunst keert. En het is aan de kunst zelf om daar vooraf al dan niet rekening mee te houden. (fig. 3.11)

### **3.3. De tentoonstelling als moment en plaats van differentie**

#### **3.3.1. De notie elders: ailleurs**

Buren houdt allerminst een pleidooi voor een symbiose tussen werk en plek. Integendeel, zoals het werk *Peinture-Sculpture* in het Guggenheim in 1971 aantoont, streeft hij naar een 'vertroebeling' van de architecturale orde. Noch de kunst, noch de architectuur dienen zich aan mekaar aan te passen. Buren gaat uit van het fundamentele verschil dat er bestaat tussen kunst en architectuur. De conflictueuze verhouding die daaruit resulteert, dient niet opgelost te worden, maar op de proef gesteld. Het punt waarop werk en plek mekaar kruisen, situeert zich 'elders', buiten het werk en buiten de plek zelf:

Le point d'intersection – ou point de rupture avec l'art moderne – entre une oeuvre et son lieu (le lieu d'où elle est vue), se trouve quelque part « ailleurs », en dehors de l'oeuvre

et plus tout à fait dans le lieu, point central continuellement décentré et point en marge, affirmant du même coup sa différence.<sup>1</sup>

Volgens Buren dient noch de architectuur zich te voegen naar de capriolen van de kunst, noch de kunst zich te stroomlijnen op maat van de architectuur. Het punt waarop werk en plek mekaar treffen blijft er een van verschil, van *différentie*. *Le point d'intersection* kan niet louter in termen van plaats maar ook in termen van tijd begrepen worden. *Le point d'intersection* omvat zowel het *punt* waar werk en plek elkaar kruisen als het *moment* waarop werk en plek 'op het punt staan' elkaar te kruisen. En dat punt weigert noch met een plek noch met een werk samen te vallen: het bevindt zich noodgedwongen 'elders.' Wil een werk zichzelf 'presenteren', dan dient het zich te onderscheiden van de plek waar het verschijnt. Het dient zijn *différentie* te bewijzen. Buren treedt daarin de stelling van Fried bij dat wanneer een object zich moedwillig met de wereld vereenzelvigt, het gevaar dreigt dat elk 'verschil' tussen beide wordt opgeheven: "there's no way you can frame it."<sup>2</sup> Buren handelt echter niet in naam van de autonomie van het kunstobject. Hij pleit ervoor dat een kunstwerk zélf de noodzaak van een kader incorporeert. Het dient zich bewust te zijn van het feit dat het een kader nodig heeft, een 'elders' dat het zelf dient in rekening te brengen. En dat kan nooit ideaal, noch het onderwerp noch het resultaat zijn van wat Buren een "bedrieglijke architecturale discretie en neutraliteit" noemt.<sup>3</sup> Het enige punt waarop werk en plek elkaar volgens Buren ontmoeten, is dat van de tentoonstelling. Het kruispunt situeert zich in de discursieve praktijk van de tentoonstelling. Het oeuvre van Buren benadert de conditie van het tentoonstellen als een kritisch onderzoeksdomein en is, zoals Sylvie Couderc opmerkt, er volledig mee verweven: « L'œuvre de Daniel Buren est toute d'exposition ».<sup>4</sup> Een tentoonstelling vormt voor Buren een situatie waarbinnen verbleven en geageerd kan worden. Een presentatie vormt een wezenlijk onderdeel van het werk, en niet enkel iets dat het werk 'overkomt.' Een tentoonstelling vormt geen secundair domein waarbinnen de kunst zichzelf tot uitdrukking kan brengen, maar het principiële medium waarvan iedere artistieke daad gebruik dient te maken. Als dusdanig kan het niet anders begrepen worden als de overkoepelende verschijningsmodaliteit die onvermijdelijk met de artistieke productie verweekeld is.<sup>5</sup> Een werk gemaakt *in situ* krijgt zowel 'ter plekke' als 'tijdens de presentatie' gestalte en betekenis. Buren spreekt over zijn werk in dat opzicht trouwens steeds in de actieve zin, met name in de uitdrukking "un certain travail est effectué

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 431.

<sup>2</sup> Fried, *Art and Objecthood*, p. 131.

<sup>3</sup> Buren, *Notes sur le travail ...*, LE I, p. 432.

<sup>4</sup> Couderc, *L'exposition comme oeuvre*, p. 27.

<sup>5</sup> Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*, p. 35.

ici.” Een werk dat tot stand komt binnen bepaalde omstandigheden, is onvermijdelijk door die omstandigheden beïnvloed. De manier waarop een werk dus ‘ervaren’ of begrepen wordt, is afhankelijk van en beïnvloed door de aanwezige parameters:

Quand j'utilisais cette locution au début je précisais toujours « travaux faits in situ ». Le verbe faire impliquait une démarche très précise et d'abord l'abandon total de l'atelier comme refuge pour la fabrication des œuvres. J'ai ensuite laissé tomber le verbe faire étant donné que j'étais un des seuls artistes à faire tous ses travaux sur place et sans exception. Il était donc implicite que « in situ » signifiait: « fait in situ », c'est-à-dire aussi travaux à voir sur place, et quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, détruits sur place également. Cela impliquait et implique toujours non seulement un lieu mais un temps précis pour le regard.<sup>1</sup>

Buren stelt zich de taak om telkenmale de situationele condities die het bekijken van kunst beïnvloeden te ondervragen en bloot te leggen. Dit heeft geleid tot, zoals Jean-François Lyotard precies opmerkt, een spel van “ontdekking.”<sup>2</sup> Het oeuvre van Buren ontwikkelt zich als een vraagspel waarbij elk werk – volgens een specifieke formule van *l'outil visuel* – een welbepaalde begeleidende conditie, of wat Lyotard *geleider* of *conductor* noemt, op de korrel neemt.<sup>3</sup> Het levert een staalkaart van de dualistische condities van een tentoonstellingscontext: binnen/buiten, aanwezig/afwezig, nu/voorheen, recto/verso, boven/onder, bovenaan/onderaan, verticaal/horizontaal, reeds/bijna, stabiel/labiel, duurzaam/efemeer, uniek/serieel, vrij/gebonden, bevattend/bevat, centrisch/excentrisch, enzovoort. Telkens opnieuw reveleert een werk een of meerdere van deze condities. Met het strepenmotief als basisgereedschap weet Buren keer op keer aan te tonen dat iedere presentatie in een kunstcontext een of meerdere, al dan niet expliciete keuzes omvat. Een werk kan binnen of buiten worden geïnstalleerd, al of niet in het gezelschap van meerdere werken, ten koste van of onder invloed van die andere werken, voor korte of lange duur, enzovoort. Deze al of niet gemaakte keuzes vormen het onderwerp van Buren's artistieke praktijk. In elk werk worden telkenmale een of meerdere van deze keuzes doorgelicht en geëxpliciteerd: dient het strepenmotief bijvoorbeeld binnen of buiten te worden aangebracht, naast of onder een bestaand werk, op een eigen drager of op een van de aanwezige structuren of objecten, voor de duur van de tentoonstelling of enkel tijdens de opening, enzovoort. Elk werk bestaat uit het precies localiseren van een of meerdere condities, om op basis daarvan een alternatieve keuze of mogelijkheid te signaleren:

---

<sup>1</sup> Daniel Buren, *Entretien avec Hildegund Amanshauer*, LE III, p. 425-426.

<sup>2</sup> Lyotard, *The Works and Writings of Daniel Buren*, p. 58.

<sup>3</sup> ibidem, p. 59.

The inquiry proceeds by means of DB's marking on time on place. It is "systematic" not because it follows a strategy, but because, from one site to the next, it taps out a new conductor: no intervention is identical to another, each newly-discovered conductor is distinct. DB's work, therefore, at the mercy of circumstances attained through intervention, establishes a kind of general catalogue of the conductors of art-viewing.<sup>1</sup>

Buren gaat bewust om met de diverse parameters die een werk *in situ* dirigeren, gaande van de organisatorische keuzes, de architectuur van de plek, haar geografische situatie, het culturele gewicht (bijvoorbeeld een aanwezige collectie in een museum), tot de voorbije presentatiegeschiedenis. Ze vormen volgens Buren samen het "corpus dat elke tentoonstelling opvangt," en dienen als dusdanig in rekening te worden gebracht.<sup>2</sup> Het begrip *in situ* slaat niet enkel op het blootleggen en zichtbaar maken van de plek waar, maar bovenal van de omstandigheden waarbinnen het werk wordt 'te kijk gezet.' Buren toont dat elke *mise en vue* tegelijk een geconstrueerde *mise en scène* is.

Daarbij maakt het Buren in wezen niet uit met welke soort of type plaats hij te maken heeft. Vanuit het besef dat de ultieme bestemming van de kunst die van haar tentoonstelling is, beseft Buren dat elke plek in wezen geschikt is, mits er een cultureel of 'publiek' kader wordt geïnstalleerd. Dit laat Buren tevens toe een genuanceerde positie in te nemen ten opzichte van het opereren in het zogenaamde buitengebied waaraan Morris in zijn tekst *Notes on Sculpture II* refereert. In de tekst *Mise en Garde* uit 1969 signaleert Buren reeds dat het aan de slag gaan met zijn strepenmotief in een voornamelijk urbane context – Buren karakteriseert zijn vroeger werk trouwens als *citadin* – zinspeelt op de problematiek van de geconditioneerde blik.<sup>3</sup> In de loop der jaren heeft Buren zijn strepenmotief op een breed scala aan 'plekken' aangebracht: in de klassieke museum- en een galerieruimtes; maar ook in metrostations, leefkamers of publieke pleinen; op billboards, stoepranden, sokkels, dranghekken, ballustrades tot vlaggemasten; op treinwagons, zeilboten, bussen, enzovoort. Op basis van de ervaring die het opereren op de verschillende plekken oplevert, meent Buren te kunnen afleiden dat men weliswaar een specifieke culturele plek – een concrete galerie of museum – kan verlaten, maar dat dit allerminst betekent dat daarmee ook het algemeen cultureel kader wordt verlaten. Buren vertrekt van het besef dat er telkens een vorm van 'zichtbaarheid' dient 'aangemaakt' te worden:

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 59.

<sup>2</sup> Daniel Buren, *Anatomie* (1976), LE I, pp. 497-499. Dit artikel kadert binnen de tentoonstelling van Buren in drie Nederlandse musea in 1976, met name in het Stedelijk Museum te Amsterdam, het Van Abbemuseum te Eindhoven en het Kröller-Müller te Otterlo. Naar aanleiding van deze tentoonstelling verschijnt tevens een boekje getiteld *Ailleurs / Elders* (Stedelijk Van Abbemuseum, 1976).

<sup>3</sup> Robert, *Daniel Buren. Sortir des murs. Entretien avec l'artiste*, p. 63.

Il est très important de montrer que tout en restant dans un champ culturel très précis – comment faire autrement d’ailleurs ? – il est possible de sortir du lieu culturel au sens primaire (la galerie, le musée, le catalogue ...) sans que la proposition en tant que telle s’écroule immédiatement. Cela renforce notre conviction que le travail proposé soulève un problème nouveau, dans la mesure où chacun pense qu’il va de soi, c’est-à-dire du *point de vue*.<sup>1</sup>

Het werken in een stedelijke omgeving laat Buren begrijpen dat de plaats waar kunst normaliter ‘te zien’ is, vanzelfsprekend geacht wordt, maar dat eigenlijk niet is. Eenmaal daarbuiten valt de zekerheid en het comfort van het cultureel kader weg, én dus haar respectievelijke architectuur, zowel op institutioneel als op concreet vlak. Binnen dergelijke omstandigheden kan de kunst zich moeilijker manifesteren of kenbaar maken. Buren wenst doelbewust vast te houden aan de categorie ‘kunst,’ en stelt zich tot taak te onderzoeken hoe de categorie op de meest onmogelijke plekken overeind blijft. In plaats van de conventies van de kunst te willen doorbreken en verlaten, stelt Buren zichzelf telkenmale de opdracht na te gaan hoe die conventies ‘ter plekke’ zijn geconfigureerd. Zijn werk koestert allerminst de ambitie ook maar enige culturele grens te doorbreken. Het ‘vertrek’ naar de buitenwereld wordt telkenmale geënceneerd, om op een specifieke manier het verschil tussen vertrek- en uiteindelijke verblijfplaats te reveleren:

Nous voyons donc bien que la « sortie » que nous effectuons dans la rue ne se fait pas avec l’illusion de briser les barrières culturelles, ni d’effectuer une rupture à ce niveau. On n’échappe pas à la culture avec un jeu de mots. Seulement, le travail spécifique qui s’effectue met en lumière nombre de questions, l’une, essentielle, étant: le lieu ou point de vue où cette proposition impersonnelle est vue, et ce que cela implique en conséquence.<sup>2</sup>

Door op ‘andere’ plaatsen aan de slag te gaan, wordt het belang en de betekenis van het eventueel aanwezig cultureel kader duidelijk: hoe het ter plaatse de blik conditioneert, welk ‘ander’ perspectief het oplegt. Op die manier wordt niet enkel de verhouding tussen binnen en buiten aangekaart, maar tevens wat het betekent om, in relatie tot de geconditioneerde zichtbaarheid ‘in het museum,’ ‘buiten’ aan de slag te gaan. Want ook in dat ‘buiten’ zoekt Buren situaties met een maximale zichtbaarheid op. Hij tracht zijn werken niet te onttrekken aan de publieke conditie van de kunst, maar die conditie net in vraag te stellen

---

<sup>1</sup> Buren, *Mise en garde* (1969), LE I, p. 94-95.

<sup>2</sup> Daniel Buren, *Mise en garde n° 3* (1970), LE I, p. 116.

door zijn werken een andere openbaarheid – met name die van de publieke ruimte – te geven:

Indiquons également dès à présent que lorsque nous parlons d'« extérieur », il s'agit toujours de lieux publics où la proposition sera visible réellement et facile d'accès.<sup>1</sup>

Het begrip zichtbaarheid vormt een centraal thema binnen het oeuvre van Buren. Elk werk lijkt een relatie aan te gaan met de zogenaamd 'vanzelfsprekende' zichtbaarheid die kunstwerken genieten in het museum. Door te werken op plaatsen waar kunst niet verondersteld wordt te toeven, en waar haar bestaan niet door een culturele instantie wordt gegarandeerd, weet Buren de geïnstitutionaliseerde zichtbaarheid die ze in het museum geniet in vraag te stellen. Wanneer Buren beslist om op eigen houtje zijn werken 'buiten' te installeren, onderzoekt hij wat het betekent om 'niet binnen' of 'ten opzichte van dat binnen' te werken. Daarbij neemt hij natuurlijk het risico dat zijn werken hun vanzelfsprekende zichtbaarheid verliezen. Op straat of op een plein is een werk weliswaar publiek te aanschouwen, maar niet noodzakelijk zichtbaar. De omstandigheden zijn er niet naar dat het alle aandacht naar zich toe kan trekken. Het moet er wedijveren met een omgeving die er allerminst op gesteld is de kunst een aangenaam verblijf te bieden. Dit komt naar voren uit een paradoxale recensie van Roberta Smith over het *Collage Sauvage* project van Buren in New York. In 1973 plakt Buren met de steun van de galerie John Weber een serie gestreepte affiches op een 50-tal strategische plaatsen in New York, maar vooral in het kunstkwartier SoHo.<sup>2</sup> (fig. 3.12, 3.13) Smith, een vroege resident van SoHo, merkt op dat het werk zich manifesteert in de accumulatie van de verschillende affiches, maar desalniettemin 'verdwijnt.' Dit heeft volgens haar te maken met de extreme formele reductie van het strepenpatroon. De haast banale affiches vallen weliswaar op, maar slagen er afzonderlijk niet in concrete belangstelling op te wekken én vast te houden.

The work is so strictly reduced, involving so little, that it is as easily forgotten as it is retained. The pieces do not have any complexity or sustain interest in themselves. Having seen a few Burens there is no question of what one looks like, nor is there any need to ever see another. In fact, if the same piece is passed by several times, especially along a daily route (as several of them were for me) it fades into the surroundings and is not really looked at or considered again. The combination of immemorable neutrality and simplicity so easily retained (the way one retains knowledge of what a key or a doorknob looks like)

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 117.

<sup>2</sup> In 1970 voert Buren dit project reeds uit op eigen initiatief en zonder steun van een galerie, zie: Buren, *Daniel Buren: Erinnerungsphotos 1965-1988*, p. 286.

is an interesting phenomenon in itself, but is not a particularly striking visual experience. The most assertive concern of the work seems to be its nonvisual aspect, that is, something not apparent in looking at a single piece. It is in the knowledge of what a Buren looks like, combined with the sense of a rather conceptual accumulation, the sense of a system built up through repetition, that one gathers the sense of the simultaneous, random existence of these several pieces.<sup>1</sup>

Smith geeft verderop in het artikel echter toe dat haar reserves ten opzichte van het werk uiteindelijk precies overeenkomen met de aspiraties van Buren. Buren heeft immers niet de ambitie om bij de toeschouwer een pakkende visuele ervaring op te wekken door middel van een specifiek werk. Buren is geïnteresseerd in de som van de verschillende, soms misschien zelfs verveelde, korte gewaarwordingen van de afzonderlijke werken. Smith stelt vast – en maakt daarmee een opmerking die eigenlijk geldt voor het totale oeuvre van Buren – dat hoe langer het werk aanhoudt, hoe non-visueller het wordt, om te verworden tot een aanhoudende test, een uitgerokken gebeurtenis.<sup>2</sup> Het is in de som van de gewaarwordingen en niet in die van een afzonderlijk werk dat het vermoeden rijst dat het een artistiek project betreft.<sup>3</sup> Op zichzelf kunnen de affiches, ook al bevinden ze zich in het mekka van de artistieke avant-garde, hun artistieke status niet op een vanzelfsprekende wijze manifesteren. Het kader dat hun status dient te bevestigen en te bestendigen, ontbreekt. Voor Buren vormt die afwezigheid echter geen probleem, maar net de aanleiding om te experimenteren met het aanmaken van ‘andere’ kaders om zijn werken vooralsnog publiek te maken. Om het verschil aan gezichtspunt en zichtbaarheid te articuleren maakt hij simpelweg gebruik van andere vormen van ‘architectuur.’ Voor hetzelfde project drie jaar voordien, gerealiseerd op eigen initiatief en zonder steun van een galerie, stuurt Buren een uitnodiging rond met een korte beschrijving van het werk en een telefoonnummer waarop geïnteresseerde ‘toeschouwers’ een lijst van de gerealiseerde werken kunnen verkrijgen. Bovenaan de uitnodigingskaart staat “You are invited to read this as a guide to what can be seen,” en vervolgens enkele praktische en technische gegevens over wat en waar er iets ‘te zien’ is. Naderhand spreekt Buren een boodschap in op de band van een antwoordapparaat, waarop nog gedurende een vijftiental dagen te beluisteren valt waar de werken te zien zijn. (fig. 3.14) Buren past deze strategie op verschillende manieren toe. Zo plaatst hij voor zijn *Collage Sauvage* projecten in 1969 in Parijs en in 1970 in Los Angeles een anonieme advertentie in de krant met de coördinaten van de plaatsen waar de werken te zien zijn.

---

<sup>1</sup> Smith, *On Daniel Buren*, p. 67.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 67.

<sup>3</sup> Voor een kritiek op de recensie van Roberta Smith, zie: Crimp, *Daniel Buren's New York Work*, pp. 75–78.

(fig. 3.15) Wanneer Buren in 1969 niet wordt uitgenodigd om deel te nemen aan de tentoonstelling *When Attitudes Become Form* van Harald Szeeman in de Kunsthalle Bern, besluit hij op eigen houtje zijn werk in de marge van de tentoonstelling aanwezig te stellen.

Ne pas être invité à cette exposition ne m'empêcherait pas d'y participer; et de montrer que la plus grande liberté, lorsqu'on aborde un tel sujet, c'était peut-être de s'arroger le droit d'être présent sans y avoir été invité.<sup>1</sup>

Tot zijn grote verbazing bieden Joseph Beuys, Mario Merz en Lawrence Weiner, die op de hoogte zijn van zijn project, hem een stuk van de hen toegewezen tentoonstellingsruimte aan. Hoewel Buren hiermee een werk had kunnen realiseren in het museum, zonder officieel te zijn uitgenodigd, verkiest hij toch zijn project op eigen initiatief te realiseren. Met de financiële steun van de Belgische verzamelaar Herman Daled plakt Buren een 100-tal affiches in en rond Bern.<sup>2</sup> Wanneer Buren vanwege deze illegale plakactiviteiten later door de politie wordt opgepakt, wordt hem duidelijk dat de kunst haar meest radicale expressies enkel binnen de veilige grenzen van het museale kader kan kenbaar maken: “La liberté de l’artiste (au musée) en tant que principe de l’exposition s’éclaira ainsi comme celle de l’ours (dans un zoo).”<sup>3</sup>

### 3.3.2. De tentoonstelling als discoursief evenement

Vaak wordt het werk van Buren ten onrechte geassocieerd met praktijken die zich onlosmakelijk verbinden met concrete, particuliere plaatsen, en de resultaten aldus onverplaatsbaar maken. Legendarisch hieromtrent is het credo van Richard Serra naar aanleiding van de verwijdering van zijn werk *Tilted Arc* op *Federal Plaza* in New York: “to remove is to destroy the work.”<sup>4</sup> In het geval van Buren wordt het werk weliswaar in honderd procent van de gevallen door hemzelf ter plekke gerealiseerd, maar dat belet niet dat negennegentig procent daarvan eveneens door hemzelf na afloop ter plaatse wordt vernietigd.<sup>5</sup> De notie *in situ* vormt een belangrijk alternatief voor het begrip *site specificity*, dat

---

<sup>1</sup> Buren & Sans, *Au sujet de*, p. 88

<sup>2</sup> Voor de correspondentie tussen Herman Daled en Daniel Buren voorafgaandelijk aan de tentoonstelling, zie copies van de brieven in: Blistène, Gingeras & Lebon (reds.), *Daniel Buren. Mot à mot*, pp. A04 – A05.

<sup>3</sup> Daniel Buren, *Exposition-Position-Proposition* (1972), LE I, p. 264.

<sup>4</sup> Richard Serra, *Letter to Donald Thalacker, January 1, 1985*, in: Clara Weyergraf & Martha Buskirk (reds.), *The Destruction of Tilted Arc*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1991, p. 38. Voor een uitstekende analyse van de controverse omtrent *Tilted Arc* en een situering van het werk binnen het oeuvre van Richard Serra en binnen de site specificity, zie: Douglas Crimp, *Redefining Site Specificity*, in: Crimp, *On the Museum's Ruins*, pp. 150–186.

<sup>5</sup> Buren, *Entretien avec Hildegund Amanshauer*, LE III, pp. 425–426.

vaak verbonden wordt met letterlijke plaatsgebondenheid.<sup>1</sup> De notie van een ‘elders’ laat Buren toe om het begrip *in situ* los te koppelen van het idioom van een specifieke plaats als definitieve bestemming. Het punt waarop werk en plek mekaar ontmoeten ligt toch steeds ‘elders’. De ultieme plaats van een werk is dat van zijn tentoonstelling. *In situ* is fundamenteel verankerd met de publieke conditie waartoe de kunst veroordeeld is: die van de tentoonstelling. Een werk *in situ* mag zich dan wel afstemmen op een welbepaalde plek, het hoort er nooit volledig thuis. Het punt waarop werk en plaats met mekaar ‘verwikkeld’ geraken, valt niet volledig samen met de actuele plek waar het werk zich letterlijk bevindt. In de tentoonstelling komt het werk steeds van die plek terug los. Het begrip *in situ* slaat op werken die niet enkel de plek maar bovenal de omstandigheden van hun presentatie blootleggen en zichtbaar maken. Het refereert zowel aan de plaats waar een presentatie van een werk ‘plaatsvindt,’ als aan de gebeurtenis waarin dat werk ‘zijn plaats vindt.’ Het gros van de werken van Buren verwikkelt zich niet enkel met de plaats van de tentoonstelling, maar tevens met haar duur. De meeste werken houden op te bestaan eenmaal de tentoonstelling is afgelopen. Bovendien steunt het idioom van letterlijke plaatsgebondenheid, zoals Jean-Marc Poinot terecht bemerkt, ten dele op het idioom van authenticiteit, uniciteit en originaliteit; begrippen die bij Buren door *l’outil visuel* volkomen ondermijnd worden.<sup>2</sup> *L’outil visuel* hecht zich weliswaar steeds opnieuw aan nieuwe, particuliere plekken, maar als systeem zelf komt het, eenmaal haar ‘act’ voorbij is, terug los van welke plek dan ook. Het werk van Buren lijkt om die reden te beantwoorden aan de definitie van de *situational aesthetics*, zoals die door kunstenaar en theoreticus Victor Burgin in 1969 werd geformuleerd:

(...) aesthetic systems are designed, capable of generating objects, rather than individual objects themselves. Two consequences of this work process are: the specific nature of any

---

<sup>1</sup> Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, Massachusetts / London, England, MIT Press, 2000, p. 37: “The conventional wisdom (of site specific art in the mid-sixties) dictates that a work’s siting demands a reception correlative to the properties of its environs or terrain – its topographical contingencies, its seasonal and diurnal fluctuations, its larger environmental conditions.” Poinot (*Quand l’oeuvre a lieu*, p. 94) plaatst het begrip *in situ* echter als tegenhanger van het begrip *site specificity*. Problematisch aan deze tegenstelling is dat hij begrippen als *in situ* en *site specificity* haast geografisch identificeert met respectievelijk de Europese praktijk van Buren en de Amerikaanse praktijken van Heizer, de Maria, Smithson en Serra. Ook al is het begrip *in situ* rechtstreeks verbonden met het oeuvre van Daniel Buren, wil ik opteren voor een terminologie die niet toegespitst is op specifieke begrippen, maar op de ruimtelijke betekenissen die de begrippen ontwikkelen. Dat het eerder een zaak is van geografisch bepaald woordgebruik, blijkt uit het feit dat Amerikaanse auteurs dan weer het begrip *in situ* begrippen als een vorm van letterlijke plaatsgebondenheid. Zo stelt James Meyer (*The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*, in: Suderburg (red.), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, Minneapolis; London, University of Minnesota Press, 2000, p. 24) het begrip *literal site* (an actual location, a singular place) gelijk aan het begrip *in situ*.

<sup>2</sup> Poinot, *Quand l’oeuvre a lieu*, p. 97. Vaak wordt de letterlijke plaatsgebondenheid begrepen als een reactie op de commodificatie van de moderne kunst, die plaatsloos en dus transporteerbaar was. Een werk dat zich definitief aan één plaats hecht, kan niet langer verhuizen en dus moeilijk verkocht worden (Crimp, *On the Museum’s Ruins*, pp. 154-155). Maar, zoals Poinot terecht aangeeft, bereikt men met het afbreken en vernietigen van de werken na de tentoonstelling hetzelfde doel.

object formed is largely contingent upon the details of the situation for which it is designed; through attention to time, objects formed are intentionally located partly in real, exterior space and partly in psychological, interior space.<sup>1</sup>

*L'outil visuel*, in de hoedanigheid van een formulering van een bewerking, dient zich eerder aan als een esthetisch systeem dan als een serie artistieke objecten. Telkenmale *l'outil visuel* op een plek wordt toegepast, leidt dit weliswaar tot een product, maar dat product is volkomen verweven met de omstandigheden waarbinnen het is ontwikkeld. Het ontwikkelingsproces is bepaald door de aanwezige *situatie*, meer bepaald de ruimtelijke en tijdsgebonden omstandigheden. Zoals eerder reeds vermeld, is het niet verwonderlijk dat Buren in dat opzicht steeds spreekt over een werk of *un travail*. Het uiteindelijke product is het resultaat van de 'bewerking' die op de situatie is uitgevoerd. De artistieke praktijk van Buren gedraagt zich als een systeem dat zich meet met specifieke plekken, en zich daarbij telkenmale afsplitst in nieuwe producten. Het richt zijn aandacht op zowel de tijd als de plaats van de tentoonstelling, en interpreteert het fenomeen van de tentoonstelling als sociaal evenement. Het is een gebeuren dat zich niet enkel in de tentoonstellingsruimtes afspeelt, maar zich uitstrekt van de uitnodiging tot de catalogus, van de receptie tot het zondagsbezoek, van de stad tot het bureau van de directeur. De som van deze plaatsen is volgens Buren de 'architectuur' van het culturele kader. Op al deze 'plaatsen' gaat Buren te werk:

Qui dit architecture dit contexte social, politique, économique. L'architecture quelle qu'elle soit est en fait le fond, le support et le cadre inéluctable de toute œuvre.

Il n'y a plus d'architecture propre à la peinture/à l'œuvre d'art (il n'y a plus d'histoire propre à la peinture/à l'œuvre d'art) qui puisse se concevoir sans passer obligatoirement par l'architecture propre au lieu où elle est exposée. D'où l'impossibilité de concevoir une œuvre en dehors du lieu où elle sera exhibée.

D'où l'inutilité de l'atelier d'artiste et l'absurdité de sa survivance.

L'architecture d'une galerie dans laquelle l'œuvre doit s'articuler ce n'est peut-être pas seulement la salle d'exposition proprement dite (là où la marchandise se montre) mais aussi le bureau directorial (là où la marchandise se vend), la réserve (là où la marchandise se discute).

C'est peut-être aussi l'architecture extérieure de la galerie, l'escalier qui y mène ou l'ascenseur, la rue qui y conduit, le quartier où elle se trouve, la ville ...<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Victor Burgin, *Situational Aesthetics*, in: *Studio International* 178, nr. 915 / October, 1969, pp. 118-121.

<sup>2</sup> Buren, *Notes sur le travail ...*, LE I, p. 433.

Voor Buren bestaat de context waarin een werk terechtkomt niet louter uit de tentoonstellingsruimte, maar tevens uit de omringende ruimtes en de sociale, politieke en economische operaties die zich daar voltrekken. Het gaat Buren niet louter om de architecturale vorm of karakteristieken van een ruimte, maar tevens om de transacties die deze ruimtes in hun vorm of configuratie herbergen. Buren, maar ook een tijdgenoot als Michael Asher, interpreteren een plek niet louter in fysieke of ruimtelijke termen, maar als een cultureel raamwerk, een plaats die een institutioneel geconditioneerd perspectief met zich meebrengt.<sup>1</sup> Het kader waarin de kunst vertoeft, dient ruimer opgevat te worden dan architectuur. Een 'specifieke' relatie aangaan met een dergelijke plek, komt er op neer de institutionele conventies te decoderen en de onderliggende, vaak verborgen maar desalniettemin bewuste operaties te reveleren. Hoewel dit vaak gepaard gaat met een precieze aandacht voor de letterlijke materialiteit of de fysieke karakteristieken of grenzen van de tentoonstellingsruimte, leidt dit paradoxaal genoeg tot een dematerialisatie van de behandelde plaats. Als bijvoorbeeld Michael Asher in 1974 een scheidingsmuur laat weghalen uit de *Claire Copley Gallery* in Los Angeles – waardoor de galeriste in haar dagelijkse, hoofdzakelijk commerciële beslommeringen te kijk wordt gezet – gaat het niet langer om een letterlijke ingreep op de architecturale context. De eigenlijke 'plaats van kritische interventie' bestaat nu uit het geheel aan operaties die op een dergelijke plek worden verricht. De tastbare ingreep is nog slechts een aanleiding om de institutionele of ideologische conditionering van de context aan het licht te brengen. (fig. 3.16)

Buren kan gerekend worden tot een van protagonisten van de praktijk die doorgaans als institutionele kritiek benoemd wordt, maar gemeenzaam ook als de kritiek van de *white cube*.<sup>2</sup> Zijn radicale praktijk voert regelrechte aanvallen uit op de valse neutraliteit waarachter traditionele kunstinstellingen zich verschansen, en waarvan de *white cube* het uitgelezen icoon vormt. Buren, maar ook een kunstenaar als Michael Asher, verwerpen de *white cube* echter niet, maar analyseren deze 'schijnbaar neutrale' ruimte en leggen de institutionele lading ervan bloot. Beiden demonstreren de limieten van de ruimte zonder ze te overschrijden. 'Nieuwe modellen' voor de *white cube* levert deze praktijk niet onmiddellijk op. De inzet ervan is analytisch en leidt tot een flinke ideologische ontzuivering van de tentoonstellingsruimte. Door letterlijk op de ruimte in te grijpen, trachten deze kunstenaars de verschillende operaties die er plaatsvinden, te onthullen en te begrijpen. Wat de praktijk

---

<sup>1</sup> Miwon Kwon, *One Place After Another: Notes On Site Specificity*, in: *October*, nr. 80, 1997, p. 87-88. Michael Asher wordt meermaals getypeerd als de protagonist van de *situational aesthetics*. Zie o.m.: Claude Gintz, *Michael Asher and the Transformation of "Situational Aesthetics"*, in: *October*, nr. 66, 1993, pp. 113-31. ; Benjamin Buchloh, *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*, in: Buchloh (red.), *Neo-avantgarde and culture industry*, pp. 1-39. ; Birgit Pelzer, *The insistent detail*, in: *October*, nr. 66, 1993, pp. 92-112.

<sup>2</sup> Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 87.

van de institutionele kritiek wél toevoegt, is een vierde ruimte, bovenop de driedelige ruimtelijke structuur van de minimal art. De institutionele kritiek toont dat iedere tentoonstellingsruimte ook een discursieve component bezit. Ze reveleert een tentoonstellingsruimte als een sociaal en institutioneel geconditioneerde plaats, een ruimte geregeerd door talrijke vakkundig verborgen vooronderstellingen. Met de institutionele kritiek komt, zoals Douglas Crimp treffend heeft geanalyseerd, net datgene aan de oppervlakte wat het traditionele esthetische discours verbergt: de materiële condities van een kunstwerk, de wijzen van productie en receptie, de institutionele transportkanalen en de achterliggende machtsrelaties.<sup>1</sup> In het werk van Buren wordt gedemonstreerd dat het amalgaam aan kunstinstellingen niet langer in louter ruimtelijke termen kan beschreven worden (zoals atelier, galerie of museum), maar dient begrepen te worden als een discursief netwerk van verschillende praktijken en instellingen, personen en gemeenschappen. De serie van systematische onderzoeksacties die het oeuvre van Buren kenmerken, zijn symptomatisch voor een radicale verschuiving in de 'plaatsing' of 'situering' van de kunst. Deze globale ontwikkeling, die James Meyer typeert als de verschuiving van een 'letterlijke' naar een 'functionele' plek, heeft ertoe geleid dat een plek sinds het begin van de jaren '70 eerder (inter)tekstueel dan ruimtelijk wordt begrepen.<sup>2</sup> Met de institutionele kritiek wordt het paradigma van de actuele ruimte van minimal art uitgebreid tot een sociaal/institutionele variant.<sup>3</sup>

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

De kritische houding van Buren ten opzichte van het museale kader impliceert niet dat hij dat kader ook verwerpt. Buren is zich steeds bewust geweest van de fatale afhankelijkheid van de kunst van het museum, en heeft het museum daarom nooit definitief verlaten. Hij heeft nooit zomaar toegegeven aan de uitdaging om 'buiten' te werken – een uitdaging die door Robert Morris wordt naar voren geschoven in zijn essay *Notes on Sculpture II*.<sup>4</sup> Zijn werk begint telkenmale met de beslissing om het museum al dan niet te verlaten. Dit

<sup>1</sup> Crimp, *On the Museum's Ruins*, p. 153.

<sup>2</sup> Meyer, *The Functional Site*, pp. 24–25.

<sup>3</sup> Ik beroep me hier op de drie paradigma's van *site-specificity* die Miwon Kwon (*One Place After Another*, p. 95) heeft gedefinieerd in haar uitmuntende genealogie van de site specificity: fenomenologisch, sociaal/institutioneel, en discursief. Ik sluit tevens aan bij Kwon's stelling dat, hoewel de drie paradigma's vaak in chronologische zin worden beschreven, niet noodzakelijk een lineair traject uitzetten. Het zijn definities die conflicteren en in een oeuvre vaak tegelijk aanwezig zijn. Kwon rangschikt trouwens Buren zonder meer onder de noemer site specificity, wat nogmaals bewijst dat het onderscheid tussen *in situ* en *site specificity* veeleer terminologisch dan inhoudelijk is.

<sup>4</sup> Gintz, *Michael Asher and the Transformation of "Situational Aesthetics"*, pp. 129–130.

verklaart trouwens waarom zijn werk zich vaak (letterlijk) afspeelt op de grens tussen 'binnen' en 'buiten'. Buren beseft dat zowel het vertrekken, het naar buiten gaan als het buiten werken in het teken staat van wat er 'binnen' gebeurt. Zijn werk houdt de herinnering aan het museum levend.<sup>1</sup> Het getuigt steeds opnieuw van het besef dat het museum overal meegenomen wordt. Het wil de ontzetting die in de museale ruimte onontkoombaar aan het werk is, niet van zich afschudden maar juist articuleren. De site-specificity van de institutionele kritiek dient begrepen te worden als een esthetische strategie om de relatie van het kunstwerk tot zijn institutionele kader scherp te stellen. Dit betekent dat de institutionele kritiek resoluut en uitdrukkelijk blijft opereren op het niveau van het esthetische instituut.<sup>2</sup> Buren beseft dat kunst enkel bij gratie van het instituut museum bestaat en zich onvermijdelijk tot het 'modernistisch reflexief kader' moet verhouden.<sup>3</sup> De traditionele modernistische reflexiviteit concentreerde zich op de mediumspecifieke eigenschappen van een kunstwerk; Minimal art verlegde het onderwerp van reflectie van het medium naar de context, een verschuiving van de optische en tactiele kwaliteiten van de schilder- en beeldhouwkunst naar de omstandigheden van de ervaring; de institutionele kritiek gaat nog een stap verder, en spitst haar aandacht toe op de conventies die de kunstinstellingen beheersen. Maar deze analyse verhoudt zich noodgedwongen steeds tot het klassieke 'kader.' De kritische rigueur van de institutionele kritiek manifesteert zich uiteindelijk in relatie tot – en letterlijk vaak slechts binnen, rond of op – de grenzen van het instituut dat het onderdak biedt.<sup>4</sup>

Het werk van Buren neemt de wereld als dusdanig niet tot onderwerp. Wanneer zijn werk zich 'in de stad' of 'op straat' begeeft, gaat het noch over de stad noch over de straat. Het stelt de vraag hoe het zichzelf binnen de wereld kan tonen, maar heeft het niet over de wereld als dusdanig. Vanuit het besef dat geen enkel kunstwerk ooit in een onbemiddelde ervaring bestaat en steeds gepresenteerd dient te worden, onderzoekt het steeds wat het betekent om te presenteren. Waar minimal art toont dát er gepresenteerd wordt,

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Fory, *Du musée au site – et retour*, in: *Situations (varia)*, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 27, 1989, p. 78. In de jaren '80 en '90 heeft Buren meermaals kritiek geleverd op het feit dat zijn werk wordt verstaan als een weigering van het museum. Zie: Daniel Buren & Jérôme Sans, *Au sujet de*, Paris, Flammarion, 1998, p. 125: « Je n'ai jamais refusé le musée, ni pensé qu'il était à brûler ou qu'il ne devait pas exister. Je suis toujours étonné de voir que ma position sur les musées ait été comprise par certains comme un refus de l'institution et d'entendre qu'aujourd'hui je changerais finalement d'avis après avoir dit que c'était insupportable. (...) Si l'on réfère aux textes Fonctions du musée ou Limites critiques que j'ai écrites en 1970, bien plus que d'une critique de l'institution, il s'agissait d'une réflexion sur le fonctionnement de la galerie, de l'institution ... Mes critiques portaient davantage sur les conditions de lecture qu'il induit. Quel type de travail produire, si ces conditions sont inacceptables? Comment en infléchir le cours avec un travail approprié? Jamais il ne fut question, en tout cas, de refuser d'utiliser ou abandonner ce terrain. et ceux qui ont cru lire de telles assertions ont simplement pris leurs désirs pour des réalités. »

<sup>2</sup> Buchloh, *Conceptual art 1962-1969*, pp. 136-137.

<sup>3</sup> Meyer, *The Functional Site*, pp. 26 - 27.

<sup>4</sup> ibidem, p. 27.

ondervraagt Buren de middelen die (al of niet) ingezet (dienen te) worden opdat er kán gepresenteerd worden. Waar minimal het besef reveleert dát het een scène of bijzondere omstandigheden behoeft, stelt Buren de vraag naar de vraag hóe die scène in mekaar zit en hoe ze de verschijning van een kunstwerk beïnvloedt. Buren toont dat er telkens opnieuw uitzonderlijke omstandigheden dienen gecreëerd te worden opdat de kunst als dusdanig kan (h)erkend worden. Om ‘opgemerkt’ te worden, dient kunst haar differentie te bewijzen. En daartoe dient ze op een scène geplaatst of gekaderd te worden. Buren is het echter niet zozeer om de hoedanigheid van de scène zelf te doen als om de wijze waarop het verschil tussen de scène en de haar omringende wereld is ‘vormgegeven.’ Hij onderzoekt telkenmale de wijze waarop een presentatie in stelling gezet is, of wat de *mise-en-scène* is van iedere *mise-en-vue*.<sup>1</sup> (fig. 3.17) Daarbij gaat het niet over de plaats waar die presentatie zich afspeelt, maar over de wijze waarop die presentatie zich van de plek losmaakt en differentieert. Het onderzoekt telkenmale het kijkdispositief dat ‘ter plekke’ geïnstalleerd is of dient te worden. Buren demonstreert steeds opnieuw dat de ruimte op een scène steeds van de wereld verschilt, of met andere woorden institutioneel geconditioneerd is. Op een scène gelden andere regels, de dingen worden er verbijzonderd. Tegelijkertijd toont Buren ook dat die regels en verordeningen niet kunnen verdoezeld worden. Een scène onttrekt weliswaar haar objecten aan de wereld, maar staat desalniettemin in zijn geheel ‘in de wereld’. Op een scène wordt de wereld ten dele opgeschort, maar dat betekent niet dat de scène zelf zich aan die wereld kan onttrekken. De globale ambitie van Buren is aan te tonen dat elk kijkdispositief ondanks alle idealistische ambities steeds een specifieke gedaante heeft en dus beïnvloedt hóe er gekeken wordt. En net om die reden schenkt Buren veel aandacht aan architectuur. Elk kijkdispositief bezit een eigen architectuur, of het nu om een postkaart, boek, tentoonstellingsruimte of museum gaat. En die architectuur bezit steeds een eigen, specifieke vorm, en kan dus nooit als neutraal, ideaal of natuurlijk gedacht worden.

In zijn totaliteit levert het oeuvre van Buren een staalkaart van de manieren waarop er ‘in de wereld’ naar kunst wordt gekeken, welke middelen er worden ingezet, en bovenal hoe en waar ze worden ingezet. Voor Buren vormt het opereren in het buitengebied geen doel op zich. Vanuit het besef dat het algemeen cultureel kader nooit écht kan verlaten worden, concentreert het zich op de limieten die dat kader eigen zijn, en hoe er met die limieten kan omgegaan worden. Het refereert wel aan het ‘buitengebied’, maar bevindt zich nooit

---

<sup>1</sup> Voor een vergelijking van het museum met het theater, zie: Daniel Buren, *Essai Hétéroclite*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1983, n.p.: “Les relations entre le Musée et le théâtre sont nombreuses. Pour être un spectacle généralement immobile et sans acteurs, l’exposition n’en est pas moins ‘mise en scène’. Elle n’est même bien souvent que mise en scène. (...) Mise en scène non plus calculée à la seconde, mais au centimètre près.”

volledig buiten. Haar 'ware' plaats ligt 'elders.' Het bespeelt de grens tussen binnen en buiten, en enceneert 'het vertrek' telkens opnieuw om die grens te articuleren.

Deze strategie illustreert Buren het best in het werk *Within and Beyond the Frame* in 1973 in de galerie John Weber te New York. Het werk bestaat uit 19 zwart-wit gestreepte doeken, waarvan telkenmale de buitenste witte strepen aan weerszijden met een laag witte verf zijn beschilderd. De 19 doeken hangen aan twee evenwijdige staaldraden die aan de ene zijde bevestigd zijn aan de binnenmuur van de galerie en aan de andere zijde aan de gevel van het gebouw aan de overkant van de straat. Van de 19 doeken hangen er welgeteld 9 in de galerie, 9 buiten de galerie, en 1 precies dwars op het vlak van een raam, of "à cheval sur la fenêtre."<sup>1</sup> Dat venster blijft open gedurende de volledige tentoonstelling. (fig. 3.18, 3.19)

---

<sup>1</sup> Daniel Buren, *Plan et texte de l'exposition "Within and Beyond the Frame"*, John Weber Gallery, New York, Octobre 1973, in: *Data Arte*, Settembre/Ottobre 1975, p. 41, zoals afgedrukt in: Blistène, Gingeras & Lebon (reds.), *Daniel Buren. Mot à mot*, p. C11. Het werk wordt opnieuw geïnstalleerd in 1978 voor de tentoonstelling *De Europa*. De enige verandering die Buren doorvoert is het herschilderen van de witte strepen. De herinstallatie van het werk wijst echter op de veranderingen die zowel buiten als binnen de galerie zijn gebeurd. In de galerie dient er een dwarse muur afgebroken te worden om het werk in zijn oorspronkelijke vorm te kunnen installeren, en in de 5 jaar tussentijd is SoHo immers veranderd van een artistiek getto naar het epicentrum van de kunst in de Westerse wereld. De titel van het werk is dan ook toepasselijk gewijzigd naar *Change of scenery*.

### **3.4. *Afbeeldingen***



## 4. Robert Smithson en de niet-ruimte

### 4.1. *Het buitengebied*

#### 4.1.1. Discursieve strategieën: Smithson's werken en geschriften

In the rear-view mirror appeared Tezcatlipoca – demiurge of the “smoking mirror.” “All those guide books are of no use,” said Tezcatlipoca, “You must travel at random, like the first Mayans; you risk getting lost in the thickets, but that is the only way to make art.”<sup>1</sup>

Werken van Daniel Buren bevinden zich steeds in de openbare ruimte. Enkel daar kunnen ze volgens Buren zinspelen op hun nood aan publieke zichtbaarheid. Het installeren van werken in de natuur, op zee, in de woestijn, in het bos of op het platteland heeft weinig of geen zin. Het zijn loze pogingen om te ontsnappen aan elk cultureel kader. In de tekst *Mise en Garde* n° 3 uit 1970 haalt Buren fel uit naar het, naar zijn oordeel, escapistisch gedrag van land art kunstenaars als Michael Heizer, Dennis Oppenheim en Robert Smithson. Deze – volgens Buren “naturalistische” – kunstenaars menen met hun vertrek te ontsnappen aan het institutionele kader en het kunstsysteem.<sup>2</sup> Zij worden toch geconfronteerd met de onontkoombaarheid van de institutionele conditie. Uiteindelijk zien ze zich genoodzaakt een compromis te sluiten met hun romantisch uitgangspunt, en hun ontsnappingspogingen via restanten of documenten terug het museum binnen te brengen. De kritiek van Buren op zijn Amerikaanse tijdgenoten is slechts ten dele terecht. Zoals Anne-Françoise Penders in haar studie over *land art* overtuigend heeft aangetoond, valt het vertrek van een aantal van de *land art* kunstenaars niet louter als een moedwillige en om die reden pathetische breuk met

---

<sup>1</sup> Robert Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* (1969), in: Jack D. Flam (red.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 120. De geschriften van Smithson werden voor het eerst verzameld in 1979 door zijn vrouw Nancy Holt. Het boek bevat een inleiding van Philip Leider, voormalig hoofdredacteur van *Artforum*, die een aantal van Smithson's artikels publiceerde, en werd vormgegeven door Sol LeWitt (Nancy Holt (red.), *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, New York, New York University Press, 1979). Ik heb gebruik gemaakt van de uitgave uit 1996, daar deze is aangevuld met enkele cruciale essays die in de versie van 1979 nog ontbreken. Verderop in de tekst zal de afkorting *TCW* gebruikt worden.

<sup>2</sup> Buren, *Mise en garde* n° 3 (1970), LE I, p. 117: « Indiquons également dès à présent que lorsque nous parlons d' « extérieur », il s'agit toujours de lieux publics où la proposition sera visible réellement et facile d'accès. Lorsque nous parlons de disparition de la forme ou de son invisibilité, ce n'est pas parce qu'elle se cache, mais parce qu'elle se montre ... Il ne faut donc pas confondre la mise à l'extérieur de la proposition telle que nous l'envisageons/pratiquons avec la mise à l'extérieur d'œuvres d'art telle que la sculpture le fait depuis des temps fort éloignés ou surtout avec certaines expériences actuelles d'artistes « naturalistes » qui, s'étant malencontreusement trompés de support, croient et voudraient faire croire qu'ils ne font plus de peinture de chevalet et sortent du système ! Dans leur cas, plus que jamais, le « tableau » dans toute son horreur et le « système » en perdition reprend courage et se fait une nouvelle jeunesse (nous pensons précisément aux travaux de Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Smithson et quelques autres). »

het systeem te interpreteren. Een breuk doet zich enkel voor als men wil vluchten, wanneer men niet geneigd is terug te keren. Doordat het vertrek bij een aantal van de land art kunstenaars gepaard gaat met een ingecalculerde terugkeer, vormt de reis zelf de kern van de artistieke démarche.<sup>1</sup> Waar Buren zich vaak letterlijk op de grens van het institutionele kader ophoudt, openen de land art kunstenaars de mogelijkheid om ook op een bewuste manier in de wereld rondom dat kader te verblijven. In tegenstelling tot het rituele vertrek bij Buren, gaan een aantal kunstenaars resoluut in op de uitdaging die Morris in 1966 formuleert in het essay *Notes On Sculpture II*. Ze zetten letterlijk de stap naar 'buiten,' zowel buiten de grenzen van het atelier, het museum, de galerie als de tentoonstelling, om 'andere,' doorgaans verlaten en niet-urbane plaatsen op te zoeken. Waar Buren de conditie van publieke zichtbaarheid hanteert als een basispremissie voor zijn operaties buiten het culturele kader, trachten land art kunstenaars net op desolate en afgelegen oorden te komen tot een herdefinitie van plaats of site (van zowel de kunstenaar, het werk, als de tentoonstelling).<sup>2</sup>

Een land art kunstenaar die op een bijzonder lucide manier omgaat met de problematiek van het werken buiten het culturele kader of het zogenaamde buitengebied, is Robert Smithson.<sup>3</sup> Smithson bezit nochtans een romantisch imago. Met grootschalige werken als *Spiral Jetty* (1970, Great Salt Lake, Utah), *Broken Circle Spiral Hill* (1971, Emmen, Nederland) of het postuum gerealiseerde *Amarillo Ramp* (1973, Amarillo, Texas) heeft Smithson de land art enkele uiterst herkenbare iconen verschaft. Vooral het indrukwekkende *Spiral Jetty* heeft de naam van Smithson onlosmakelijk verbonden met de heroïsche landschappelijke ingrepen van de land art.<sup>4</sup> (fig. 4.1) Smithson's démarche valt echter geenszins te herleiden tot een escapistisch programma. Zijn ondernemingen in het buitengebied kaderen binnen een kritische attitude ten opzichte van het regerende kunstdiscours aan het eind van de jaren 1960. Het formalistisch kader dat critici als Clement Greenberg en Michael Fried hanteren, is volgens Smithson gewoonweg te nauw. Het ontzegt de kunst elke diepgaande relatie met de werkelijkheid:

---

<sup>1</sup> Penders, *En Chemin, Le Land Art. Tome 1: Partir*, pp. 141-142.

<sup>2</sup> ibidem, p.14.

<sup>3</sup> ibidem, p. 32: « Si les limites restent floues entre intérieur et extérieur dans l'oeuvre de Smithson, il s'agit d'une intention délibérée. »

<sup>4</sup> Voor een beschrijving van het werk *Spiral Jetty* als het meest misbegrepen werk van Smithson, zie: Robert Hobbs (red.), *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1981, p. 192. In zijn korte artistieke loopbaan heeft Smithson een complex parcours afgelegd. Hij start zijn carrière als kunstenaar aan het eind van de jaren '50 met schilderijen in de lijn van het op dat moment regerende abstract expressionisme, debuteert nadien binnen de gelederen van minimal art, wordt vervolgens enige tijd gerekend tot de protagonisten van de conceptuele kunst, wordt later aanzien als een van de guru's van de land art, en vandaag zelfs bestempeld als de eerste post-studio kunstenaar. Het oeuvre van Smithson valt dan ook uiteen in een breed spectrum aan 'objecten,' gaande van schilderijen, tekeningen, glassculpturen tot films, fotoreportages en last but not least een belangrijk corpus aan geschriften.

Art is supposed to be on some eternal plane, free from the experiences of the world, and I'm more interested in those experiences, not as a refutation of art, but as part of that experience, or interwoven, in other words, all these factors come in.<sup>1</sup>

De rigide aandacht voor wat Smithson de “rationele categorieën” van de kunst noemt – schilderkunst, beeldhouwkunst en architectuur – verhindert dat de kunst zich op andere domeinen concentreert.<sup>2</sup> Smithson daarentegen tracht zijn kunst net wél met de wereld te verbinden, los van welk puristisch medium dan ook. Waar een kunstenaar als Buren telkenmale onderzoekt hoe er binnen de wereld naar ‘kunst’ kan gekeken worden, onderzoekt Smithson hoe die kunst een andere ‘kijk’ op de wereld kan bieden:

I'm totally concerned with making art and this is mainly an act of viewing, a mental activity that zeroes in on discrete sites. I'm not interested in presenting the medium for its own sake. I think that's a weakness of a lot of contemporary work.<sup>3</sup>

Terwijl Buren telkenmale de (relatieve) zichtbaarheid van de kunst in de wereld bespeelt, tracht Smithson de wereld zelf in de kijker te plaatsen. Smithson is niet zozeer geïnteresseerd in het reveleren van de aan- of afwezigheid van een institutioneel kader. Hij onderzoekt hoe de kunst eigenhandig kaders ‘in’ die wereld kan creëren en onderhouden, om aldus de wereld te laten verschijnen. Zoals Gary Shapiro terecht aangeeft, heeft Smithson geenszins de ambitie om het culturele kader te elimineren. Hij exploreert de limieten en de mogelijkheden van dat kader om te zien in welke mate de kunst zelf de traditionele scheiding tussen binnen en buiten kan manipuleren en verschuiven.<sup>4</sup> Het institutionele kader mag dan wel onvermijdelijk zijn, het is beslist rekbaar.

Binnen Smithson's démarche spelen zijn geschriften een primordiale rol. (fig. 4.2) Zijn meest productieve schrijfperiode valt trouwens samen met een belangrijke verschuiving in zijn beeldend werk. Tussen 1966 en 1969 verschuift Smithson's artistieke productie van minimalistische sculpturen naar de zogenaamde *Earthworks*, een ontwikkeling die Lawrence Alloway karakteriseert als “a movement from an art of autonomous objects to an art penetrating the world and penetrated by sign systems.”<sup>5</sup> Teksten of taal in het algemeen

---

<sup>1</sup> Robert Smithson & Bruce Kurtz, *Conversation with Robert Smithson (1972)*, TCW, p. 262.

<sup>2</sup> Robert Smithson, *Towards the development of an air terminal site (1967)*, TCW, p. 59.

<sup>3</sup> Willoughby Sharp & Liza Bear, *Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)*, TCW, p. 246.

<sup>4</sup> Gary Shapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1995, p. 96.

<sup>5</sup> Lawrence Alloway, *Robert Smithson's Development*, in: *Artforum* XI, nr. 3 / November, 1972, p. 58.

vormen voor Smithson het uitgelezen medium om zijn ‘werk’ met de wereld te verbinden: ze zijn het geëigende ‘materiaal’ om het over die wereld te hebben. In zijn geschriften gaat Smithson radicaal in tegen de puristische ingesteldheid van het regerende kunstdiscours. Hij schrijft, zoals het een klassiek *artist’s statement* betaamt, niet enkel over zijn eigen werk of dat van bevriende kunstenaars, maar neemt de wereld zelf tot onderwerp. Tussen 1966 en zijn dood in 1973 publiceert Smithson een 30-tal essays waarin hij onderwerpen als het Hayden Planetarium, Science Fiction en de prehistorie (*The Domain of the Great Bear*, 1966), Art Deco (*Ultramoderne*, 1967), het landschap van New Jersey (*A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, 1967), de bioscoop (*A Cinematic Atopia*, 1971) of het Central Park en de 19<sup>de</sup> eeuwse landschapsarchitectuur (*Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape*, 1973) aansnijdt. Zijn bronnenmateriaal beperkt zich niet tot de klassieke kunsthistorische of –kritische literatuur. Smithson citeert gretig uit werken over geologie, natuurkunde, kristallografie, archeologie, reizen, nieuwe wetenschappen, plantenkunde, science fiction, B-films of het werk van uiteenlopende schrijvers en filosofen als A.J. Ayer, Brian W. Aldiss, Lewis Carroll, J.G. Ballard, Jorge Luis Borges, Samuel Beckett en Roland Barthes.<sup>1</sup> Waar de geschriften van tijdgenoten als Robert Morris of Daniel Buren zich toespitsen op de kunst en het systeem dat haar omringt, laat Smithson gaandeweg de wereld binnen. Die wereld en haar structuur – Smithson vergelijkt de geologische lagen van de wereld vaak met een overhoop gegoooid museum – laten toe om de rationele categorieën en kaders te rekken:

The strata of the Earth is a jumbled museum. Embedded in the sediment is a text that contains limits and boundaries which evade the rational order, and social structures which confine art.<sup>2</sup>

In navolging van auteurs als Borges of Barthes beschouwt Smithson de wereld als een tekst. De wereld levert een onmetelijke schat aan informatie, een onuitputtelijk reservoir aan betekenissen dat dringend door kunstenaars dient aangeboord te worden.<sup>3</sup> Zoals Jack Flam stelt in de inleiding van de verzamelde geschriften van Smithson, beschouwt Smithson het als zijn taak als kunstenaar om de rijke structuur van de wereld bloot te leggen: “If Smithson saw the world as a text, he conceived of his own vocation as an artist not to interpret or

---

<sup>1</sup> Voor een overzicht van Smithson’s bibliotheek en platencollectie, zie Maggie Gilchrist & James Lingwood, *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993, pp. 246-267.

<sup>2</sup> Robert Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)*, TCW, p. 110.

<sup>3</sup> In de tekst *A thing is a hole in a thing it is not* uit 1968 (TCW, pp. 95-96) gebruikt Smithson trouwens het beeld van het ‘boren’ als een nieuwe techniek voor de *earth artist* (p. 95): “Boring, if seen as a discrete step in the development of an entire site, has an esthetic value. It is an invisible hole. It could be defined by Carl Andre’s motto – “A thing is a hole in a thing it is not.” All language becomes an alphabet of sites. The boring, like other works, is becoming more and more important to artists. Pavement, holes, trenches, mounds, heaps, paths, ditches, roads, terraces, etc., all have an esthetic potential.”

explain it, but rather to *reveal* it.”<sup>1</sup> Schrijven over die wereld is volgens Smithson een vorm van bouwen. Schrijven is een materiële bezigheid, het is een vorm van werk maken. Taal is meer dan een verzameling van abstracte tekens. Zij bezit een bijzondere materialiteit. Smithson spreekt over teksten steeds in termen van *printed matter* of drukwerk. Een tekst kan niet enkel gelezen maar ook bekeken worden.<sup>2</sup> Zo krijgt de perstekst voor zijn tentoonstelling in de Dwan Gallery in 1967 de veelbetekenende titel *Language to be looked at and/or things to be read* mee. (fig. 4.3) “Here language is built, not written,” schrijft Smithson.<sup>3</sup> De tekst wordt vergezeld door de tekening *A Heap of Language* (1966), een schets van een brede driehoek gevuld met woorden. De bouwstenen van deze pyramide zijn stuk voor stuk synoniemen of afgeleiden van het woord taal. Taal of *language* zelf staat bovenaan de pyramide, ondersteund door woorden als *phraseology*, *terminology*, maar ook *mother tongue*, *euphemism*, *dialect*, *confusion of tongue* of *Babel universal language*. De tekst en de schets zijn exemplarisch voor de wijze waarop Smithson bewust de grenzen tussen werk en tekst overschrijdt en doorbreekt. Smithson forceert de toeschouwer, of de ‘lezer’ na te denken over de conventionele grenzen tussen tekst en object, tussen woord en beeld, tussen gebouw en geschrift. Smithson beschouwt kunstwerken als teksten en vice versa, en maakt daarbij gretig gebruik van architectuur als metafoor. Kunst is een architecturale vorm van schrijven en schrijven een architecturale vorm van kunst; teksten bevatten een manier van bouwen en kunst is een vorm van architecturaal schrijven. In een interview uit 1972 met Paul E. Cummings geeft Smithson duidelijk aan hoe ‘constructief’ hij het schrijven beschouwt:

Smithson: (...) I thought of writing more as material to sort of put together than as a kind of analytic searchlight, you know.

Cummings: But did the writing affect the development of things that you made?

Smithson: The language tended to inform my structures. In other words, I guess if there was any kind of notation it was a kind of linguistic notation. (...) I was interested in language as a material entity, as something that wasn’t involved in ideational values. A lot of conceptual art becomes, you know, essentially ideational.

Cummings: How do you mean “material” though?

Smithson: Well, just as printed matter – information which has a kind of physical presence for me. I would construct my articles the way I would construct a work.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Jack D. Flam, *Introduction: reading Robert Smithson*, TCW, p. xviii.

<sup>2</sup> Shapiro, *Earthwards*, pp. 156–157.

<sup>3</sup> Robert Smithson, *Language to be looked at and/or things to be read* (1967), TCW, p. 61. Onderaan de tekst verschijnt een later toegevoegde voetnoot van een uitspraak van Smithson uit 1972: “My sense of language is that it is matter and not ideas – i.e. “printed matter.” R.S. June 2, 1972.”

<sup>4</sup> Robert Smithson & Paul Cummings, *Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution* (1972), TCW, p. 294.

De tekstuele omgang met werken en de objectmatige benadering van teksten vormt tevens de basis voor Smithson's operaties in het 'buitengebied' of wat hij benoemt als "backwaters or fringe areas."<sup>1</sup> In de tekst *Towards the development of an air terminal site* uit 1967, waarin Smithson verslag uitbrengt van zijn werkzaamheden als kunstenaar-consultant bij de firma *Tibbets-Abbott-McCarthy-Stratton (Engineers and Architects)* voor de ontwikkeling van een luchthaven terminal tussen Forth Worth en Dallas, komt hij tot het besluit dat de traditionele categorieën van de kunst – zoals schilderkunst en beeldhouwkunst – gedateerd zijn.<sup>2</sup> Voor een opdracht als de inrichting van een luchthaven zijn ze volkomen ontoereikend en voorbijgestreefd. Om "het werkelijke land als medium te gebruiken," dient elke vooropgezette mening over kunst uit de weg geruimd te worden.<sup>3</sup> Om plekken als een vliegveld, maar ook afgelegen en desolate plekken – "remote places such as the Pine Barrens of New Jersey and the frozen wastes of the North and South Poles" – door kunst(enaars) te laten bewerken, dient er een nieuwe benadering ontwikkeld te worden.<sup>4</sup> De kunstgeschiedenis en haar categorieën leveren niet langer het geschikte referentiekader: "What is needed is an esthetic method that brings together anthropology and linguistics in terms of "buildings"."<sup>5</sup> Om de betekenissen die in de wereld schuilen te reveleren, om het 'verhaal' van de wereld te kunnen ontcijferen, dient de kunst zich te bedienen van een mengvorm van de daartoe ontwikkelde disciplines zoals de antropologie en de linguïstiek. Onderwerp van onderzoek vormen niet langer de rationele categorieën die inherent zijn aan de discipline of het medium, maar wat Smithson "linguistic sense-data" noemt.<sup>6</sup> De kunstenaar dient op zoek te gaan naar gegevens van de wereld die een betekenisvolle ervaring opleveren. Om het uitgestrekte gebied buiten de publieke musea en steden te

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 295. Voor een beschrijving van de tekstuele basis van de *Earth works*, zie: Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago / London, The University of Chicago Press, 1996, p. 318.

<sup>2</sup> Voor een korte beschrijving van de manier waarop Smithson door deze firma wordt geëngageerd, zie: Smithson & Cummings, *Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institute*, TCW, pp. 290-291.

<sup>3</sup> Smithson, *Towards the development of an air terminal site (1967)*, TCW, p. 56. Smithson benadrukt dat hij aan de discussies deelneemt noch als architect noch als ingenieur, maar simpelweg als kunstenaar. Meer nog, binnen de discussies worden de traditionele grenzen tussen de verschillende disciplines en competenties opgeheven en ingeruild voor een experimenteel en onderzoeksmatige aanpak (p. 52): "The discussions do not operate on any presupposed notion of art, engineering or architecture. The problems disclose themselves, as we encounter them. Everything follows an exploratory path."

<sup>4</sup> ibidem, p. 56.

<sup>5</sup> ibidem, p. 59: "This would put an end to "art history" as sole criterion. Art at the present is confined by a dated notion, namely "art as a criticism of earlier art." The myth of the Renaissance still conditions and infects much criticism with a mushy humanistic content. Re-birth myths should not be applied as "meanings" to art. Criticism exists as language and nothing more. Usage precedes meaning. The "meanings" derived from the world Renaissance, such as "truth," "beauty," and "classic," are diseased words and outmoded criteria. As one becomes aware of discrete usages, the syntax of esthetic communications discloses the relevant features of both "building" and "language." Both are the raw materials of communications and based on chance – not historical preconceptions. Linguistic sense-data, not rational categories, are what we are investigating."

<sup>6</sup> ibidem, p. 60. Zie tevens de niet-gepubliceerde tekst *Untitled (site data)* uit 1968 (TCW, pp. 362-363).

verkennen, dienen de klassieke kunsthistorische tegenstellingen tussen binnen en buiten, tussen materie en concept, tussen ervaring en beschrijving, tussen object en tekst maar bovenal tussen het doel en de middelen grondig door mekaar geschud te worden. Om naar de wereld te kijken dient een kunstenaar nieuwe benaderingen te ontwikkelen. Daartoe kunnen alle mogelijke middelen aangewend worden. Het 'gereedschap' vormt niet langer een doel op zich en als dusdanig ook niet langer het criterium om kunst aan te toetsen of te beoordelen: "Painting is not an *end*, but a *means*, therefore it is linguistically an out-of-date category."<sup>1</sup> In de tekst *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* uit 1968 stelt Smithson dat de strategie van *earth projects* als "abstract geology" kan benoemd worden.<sup>2</sup> Het is de taak van de *earth artist* om de verschillende betekenislagen van de wereld bloot te leggen. In deze tekst voert Smithson trouwens een lyrisch betoog voor zware constructietechnieken. Kunstenaars dienen zich te bevrijden van de "focused limits of rational technique" en het klassieke gereedschap van de verschillende artistieke media – zoals de borstel en de verf binnen de schilderkunst – te onderwerpen aan wat Smithson een "entropy of technique" noemt. Als alternatief voor de mediums specifieke en dus bijzonder gedifferentieerde technologie binnen de kunst pleit Smithson voor een "oceanic undifferentiation" van het gereedschap. De kunst dient los te komen van welk medium dan ook en zich te verbinden met de wereld, met haar materiaal:

Common shovels, awkward looking excavating devices, what Michael Heizer calls "dumb tools," picks, pitchforks, the machine used by suburban contractors, grim tractors that have the clumsiness of armored dinosaurs, and plows that simply push dirt around. Machines like Benjamin Holt's steam tractor (invented in 1885) – "it crawls over mud like a caterpillar." Digging engines and other crawlers that can travel over rough terrain and steep grades. Drills and explosives that can produce shafts and earthquakes. Geometrical trenches could be dug with the help of the "ripper" – steel toothed rakes mounted on tractors. With such equipment construction takes on the look of destruction; perhaps that's why certain architects hate bulldozers and steam shovels. They seem to turn the terrain into unfinished cities of organized wreckage. A sense of the chaotic planning engulfs site after site. Subdivisions are made – but to what purpose? Building takes on a singular wildness as loaders scoop and drag soil all over the place. Excavations form

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 60.

<sup>2</sup> Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (1968), TCW, p. 100. Deze tekst vormt een van Smithson's belangrijkste en tegelijk meest complexe teksten. Smithson gaat er dieper in op de wijze waarop hij taal en tekst beschouwt als een belangrijk medium om zijn werk met de wereld te verbinden. In deze meanderende tekst, die kan gelezen worden als een manifest voor de *Earth Art*, biedt Smithson een bijzonder uitgewerkte argumentatie ter verdediging van het werken in het buitengebied. De tekst verschijnt trouwens een maand voor de tentoonstelling *Earthworks* in de galerie Virginia Dwan, georganiseerd door Robert Smithson zelf.

shapeless mounds of debris, miniature landslides of dust, mud, sand and gravel. Dump trucks spill soil into an infinity of heaps. The dipper of the giant mining power shovel is 25 feet high and digs 140 cu. yds. (250 tons) in one bite. These processes of heavy construction have a devastating kind of primordial grandeur, and are in many ways more astonishing than the finished project – be it a road or a building. (...) The tools of art have too long been confined to "the studio." The city gives the illusion that earth does not exist.<sup>1</sup>

Het verlaten van het artistieke vakmanschap – wat Smithson “the dislocation of craft” noemt – valt tevens samen met “the fall of the studio.” Doordat kunstenaars zich aangesproken voelen door de productietechnieken en de materialen van de industrie en technologie – samengevat door de laconieke stelling dat “Robert Morris would like to use a bulldozer” – vervallen “the private studio notions of craft.”<sup>2</sup> De positie van Smithson is dan ook verschillend van die van Daniel Buren, die, weliswaar in 1971, stelt dat de studio vernietigd dient te worden.<sup>3</sup> Buren borduurt verder op het contextueel denken dat minimal art initieert en vertrekt daarbij van de stellingname dat een werk dat niet geproduceerd wordt op de plaats of binnen het kader waar het gepresenteerd wordt, vervalt in idealisme. Indien de perceptie van een werk volledig afhankelijk is van en beïnvloed wordt door de situatie waarin het zich bevindt en gepresenteerd wordt, hoe kan het dan in één ruimte (de studio) geproduceerd worden om later in totaal verschillende ruimtes (galerie, museum) te worden ervaren? Volgens Buren, die het museum identificeert als de unieke plaats van de receptie van de kunst en het atelier als de unieke plaats van de productie, dient de publieke conditie van het museum over het atelier te worden gelegd, en de private conditie van het atelier het museum binnengebracht. Het failliet van de studio bij Smithson daarentegen berust niet zozeer op een analyse van de invloed van de presentatiecontext op de betekenis van een werk, maar eerder op zijn poging om de kunst en de wereld op semantisch vlak te verbinden. Daartoe dienen andere en nieuwe technieken aangewend te worden en is het atelier als ‘artisanale productieruimte’ niet langer toereikend noch uniek. Zoals Caroline A. Jones overtuigend heeft aangetoond, plaatst Smithson het klassieke begrip van de studio als plaats van het creatieve genie op de helling en ijvert hij voor een perifere en peripatetische kunstproductie. Smithson rekent af met de gecentraliseerde positie van het modernistische kunstenaarsatelier en verspreidt de artistieke productie over verschillende ‘plekken’ en ‘producenten’ die niet langer geïdentificeerd kunnen worden met een centrale, autoritaire

---

<sup>1</sup> ibidem, pp. 101-102.

<sup>2</sup> Smithson, *A thing is a hole in a thing it is not* (1968), TCW, p. 95. ; Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (1968), TCW, p. 105.

<sup>3</sup> Daniel Buren, *Fonction de l'atelier* (1971), LE I, p. 204.

bron.<sup>1</sup> Smithson geeft de studio echter niet compleet op. Het is slechts één van de mogelijke plaatsen waar de kunst 'betekenis' krijgt. Dit betekent evenmin dat Smithson het belang en de impact van de presentatiecontext op de aanmaak van betekenis van een werk onderschat. Smithson tracht de kritische limieten die Buren signaleert, te transponeren naar het buitengebied. Het is niet omdat Smithson werken in verlaten en afgelegen sites van het post-industriële landschap situeert, dat hij zich daarom bezondigt aan het idealisme waar Buren zo beducht voor is. Smithson hanteert een 'wijder' begrip van openbaarheid. Het is een kwestie van het verschil (in openbaarheid) tussen de verschillende 'locaties' op een adequate manier in rekening te brengen:

(...) I think there is really not discrepancy between the indoors and the outdoors once the dialectic is clear between the two places. (...) I don't really think it matters where you are. You will always be faced with limits of some kind. I think that actually it's not so much expanding into infinity, it's that you really are expanding in terms of a finite situation. I mean, there is no romantic urge towards the never-never land or something. I think that artists are now very conscious of strict limitations and they see them very clearly and can expand them in terms of other limitations. There's no way you can really break down limitations: it's a kind of fantasy that you might have, that things are unlimited, but I think there's a greater freedom if you realize that you have these limits to work against and actually, it's more challenging.<sup>2</sup>

Smithson liet zich ongetwijfeld meermaals tot een retoriek van de vlucht verleiden, maar in plaats van het buitengebied te sacraliseren, ontwikkelt hij een lucide praktijk waarin ruimtelijke operaties als transformatie, dislocatie en *displacement* centraal staan.<sup>3</sup> Zoals Robert Hobbs terecht opmerkt, kenmerkt het oeuvre van Smithson zich door een onoplosbare dialectiek. Het streeft naar een voortdurende staat van onbepaaldheid waarin betekenissen tegelijkertijd worden aangemaakt en ondermijnd.<sup>4</sup> Een singuliere benadering – artistiek, filosofisch, psychologisch, kritisch, sculpturaal of literair – kan nooit volstaan. De verschillende domeinen worden voortdurend in schommelende en veranderende verhoudingen angewend. Contradictorische en dialectische uitspraken zijn eigen aan Smithson's oeuvre. Begrippen als vrijheid en afhankelijkheid, bestemming en plaatsloosheid, plaats en niet-plaats worden voortdurend tegen mekaar uitgespeeld:

---

<sup>1</sup> Jones, *Machine in the Studio*, p. 345.

<sup>2</sup> Robert Smithson, *Earth (1969). Symposium at White Museum, Cornell University*, TCW, p. 185.

<sup>3</sup> Shapiro, *Earthwards*, p. 56.

<sup>4</sup> Robert Hobbs, *Smithson's unresolvable dialectics*, in: Hobbs (red.), *Robert Smithson: Sculpture*, p. 23. ; zie ook: Jessica Prinz, *Words en Abîme. Smithson's Labyrinth of Signs*, in: Jessica Prinz, *Art Discourse / Discourse in Art*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1991, p. 80.

(...) I want to get free from freedom, to get back to the limitation. The limitation is the art.<sup>1</sup>

Smithson heeft niet zozeer de ambitie de klassieke grenzen te doorbreken, maar ze in “suspens” te brengen.<sup>2</sup> Grenzen zijn weliswaar overmijdelijk en niet te doorbreken, maar dat belet niet dat ze op hun elasticiteit kunnen getest worden. Smithson getuigt van wat Brian O’ Doherty heeft benoemd als een typische laat-twintigste eeuwse houding, met name niet het veld zelf maar haar grenzen te onderzoeken, om ze te definiëren en te verbreden. In plaats van in de diepte wordt het domein in de breedte onderzocht.<sup>3</sup>

#### 4.1.2. Displacement en het model van de *site-nonsite*

Aan de basis van Smithson’s operaties in het buitengebied ligt eveneens de befaamde nachtelijke rit van Tony Smith op de New Jersey Turnpike, een landschap dat zijn desolaat en artificieel karakter net te danken heeft aan de door Smithson geprezen zware werken. Smithson beschouwt het een uitdaging om de fysiek overweldigende ervaring die Smith op de Turnpike onderging, toch een uitdrukking te geven binnen de kunst.<sup>4</sup> Zoals Smithson stelt in de tekst *Towards the development of an air terminal site* staat daarbij voor hem de “direct perception” van de wereld centraal. Sites in het buitengebied worden niet ‘gebruikt’ maar ‘getoond’:

“Site Selection Study” in terms of art is just beginning. The investigation of a specific site is a matter of extracting concepts out of existing sense-data through direct perceptions. Perception is prior to conception, when it comes to site selection or definition. One does not *impose*, but rather *expose* the site – be it interior or exterior. Interiors may be treated as exteriors or vice versa. The unknown areas of sites can best be explored by artists.<sup>5</sup>

Als Smithson de wereld begreep als een tekst, dan zag hij het als zijn taak om die tekst niet te verklaren noch te interpreteren, maar in al zijn rijkdom te reveleren. Het is de indruk die een *site* nalaat, die aan de basis ligt van haar keuze. Het is Smithson’s ambitie om die

---

<sup>1</sup> Willoughby Sharp, *Degrees of Disorder. Interview with Robert Smithson (1968)*, in: *Art in America* 86, nr. 12 / December, 1998, p. 79.

<sup>2</sup> Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)*, TCW, p. 103.

<sup>3</sup> O’Doherty, *Inside the white cube*, p. 20.

<sup>4</sup> Robert Hobbs, *Introduction*, in: Hobbs (red.), *Robert Smithson: Sculpture*, p. 14.

<sup>5</sup> Smithson, *Towards the development of an air terminal site (1967)*, TCW, p. 100.

ervaring, waarvan Smith stelt dat ze ‘weliswaar in kaart is gebracht maar sociaal nog niet aanvaard,’ een uitdrukking te geven in de kunst. Waar Smith stelt dat zijn ervaring als kunst niet te kaderen is – “there is no way you can frame it” – zal Smithson trachten de ervaring die dergelijke desolate en uitgestrekte plekken bieden in zijn werk van de noodzakelijke limieten te voorzien. Hij volgt Fried weliswaar in de stelling dat een primaire schoonheidservaring niet valt binnen het klassiek artistiek kader, maar stelt zichzelf de ambitie om eigenhandig de limieten van een dergelijke onderneming te onderzoeken:

The artist who is physically engulfed tries to give evidence of this experience through a limited (mapped) revision of the original unbounded state. I agree with Fried that limits are not part of the primary process that Tony Smith was talking about. There is different experience before the physical abyss than before the mapped revision.<sup>1</sup>

Smithson beseft dat een overweldigende of landschappelijke ervaring in de kunst niet zomaar valt vast te houden of toegankelijk te maken. Elke poging om die ervaring te representeren, behelst een bewerking – het in kaart brengen – en een revisie. Smithson acht het onbegrensde van de ervaring ‘ter plekke’ echter niet zo problematisch als Fried. Waar Fried stelt dat de ervaring van een wereldlijke situatie slechts neerkomt op een schoonheidservaring en ten koste gaat van het kunstwerk, gaat Smithson de uitdaging aan om te onderzoeken hoe een dergelijke ervaring vooralsnog in een ‘werk’ kan vertaald worden. Daarbij stelt Smithson zich eerst en vooral de vraag wat het vanuit artistiek standpunt ‘betekent’ om een dergelijke ervaring te ondergaan. Het is Smithson niet enkel te doen om de ervaring op zich, maar bovenal om haar betekenis. Hij begrijpt dat de ervaring zelf om die reden niet gereproduceerd of opnieuw opgevoerd dient te worden, maar gethematiseerd en als onderwerp beschreven. Daartoe gaat Smithson op zoek naar een systeem dat de oorspronkelijke en de gereviseerde ervaring met mekaar kan verbinden en het verschil tussen beide in kaart kan brengen. Smithson beseft echter dat hij de objecties van Fried, die de rit van Smith ‘uit de studio’ karakteriseert als een verregaande bedreiging voor de moderne kunst, van een gedegen antwoord zal moeten dienen.<sup>2</sup> Er dienen fundamentele alternatieven gezocht te worden voor de modernistische canon. Als de traditionele moderne kunst zich met zichtbaarheid heeft bezig gehouden, waarom dan geen kunst maken die juist dat weerlegt? En als ruimte het traditionele veld van onderzoek van de beeldhouwer is, waarom dan niet het daaraan tegenovergestelde bestuderen, met name niet-ruimte? Smithson neemt talrijke premisses van het formalisme uit die periode, zoals

---

<sup>1</sup> Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)*, TCW, p. 104.

<sup>2</sup> Jones, *Machine in the Studio*, pp. 315–316.

*presentness* (tegenwoordigheid), *surface* (oppervlak/buitenkant), en *sheer opticality* (pure zichtbaarheid) onder de loep, en besluit zijn artistieke productie naar hun tegenpolen te verleggen: afwezigheid in plaats van aanwezigheid; referentiepunten in plaats van zinnestrelend oppervlak; en onzichtbaarheid (niet-zien) in plaats van zichtbaarheid.<sup>1</sup> In deze dialectische aanpak onderscheidt Smithson zich trouwens van de meeste *Earth Art* kunstenaars. Smithson was niet louter geïnteresseerd in de wereld als een nieuw sculpturaal materiaal, maar bovenal in de manier waarop zijn operaties in die wereld konden gekoppeld worden aan nieuwe begrippen van ruimte. Deze operatie culmineert in het concept van Smithson's *site-nonsite* sculpturen (een woordspeling op *sight/nonsight*) uit 1968, een reeks werken die jongleren met begrippen als aanwezigheid en afwezigheid, aanduidingen als hier en daar, ergens en nergens, en processen als directe ervaring en mentale projectie.<sup>2</sup>

Sinds het begin van de jaren '60 onderneemt Smithson samen met zijn vrouw Nancy Holt, maar ook met toenmalige vrienden-kunstenaars zoals Donald Judd, Dan Graham, Carl Andre, Robert Morris, Richard Serra, Michael Heizer of Claas Oldenburg regelmatig werkbezoeken – *site selection trips* of *field trips* – aan de banlieus van New Jersey. Waar dit begint als eerder vriendschappelijke uitstapjes – om Manhattan vanop een afstand te bekijken – voert Smithson vanaf 1965 toch een zekere systematisering van zijn bezoeken door, om te leiden tot wat Kay Larson heeft benoemd als geologische dwaaltochten, of *geological rambles*.<sup>3</sup> Om zijn trips als artistieke ondernemingen 'betekenis' te geven en om zijn overweldigende ervaring van deze en andere oceanische plekken 'bevattelijk' te maken of te kaderen, ontwikkelt Smithson het begrip *site-nonsite*. Met deze notie verschaft Smithson zichzelf een theoretisch model om een dialoog op te zetten tussen het 'binnen' van het museum en het 'buiten' van de wereld.<sup>4</sup> Smithson lanceert het concept voor de eerste keer in de tekst *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* uit 1968. Smithson doet het relaas van zijn bezoek aan een leigroeve in Bangor-Pen Angyl, Pennsylvania, samen met zijn vrouw Nancy Holt, zijn galeriste en mecenas Virginia Dwan en de bevriende kunstenaar Dan Graham. In de steengroeve worden Smithson en zijn gezelschap op een gelijkaardige manier als Smith geconfronteerd met een overweldigende ervaring, eveneens van een artificiële, door grootschalige machines gecreëerde, verlaten plek. (fig. 4.4) In lyrische bewoordingen

<sup>1</sup> Robert Hobbs, *Robert Smithson: verbeelder van non-ruimte*, in: Robert Hobbs, *Robert Smithson: een terugblik*, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, 1983, p. 5.

<sup>2</sup> Robert Hobbs, *Introduction*, in: Hobbs (red.), *Robert Smithson: Sculpture*, p. 14.

<sup>3</sup> Kay Larson, *Robert Smithson's Geological Rambles*, in: Gilchrist & Lingwood, *Robert Smithson. Une rétrospective.*, pp. 281-284.

<sup>4</sup> Patsy Norvell, *Robert Smithson. June 20, 1969*, in: Patsy Norvell & Alexander Alberro (reds.), *Recording conceptual art: early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 126.

beschrijft Smithson hoe de oceanische kwaliteiten van de verschillende lagen leisteen hem een gevoel van ontwrichting of *displacement* opdringen:

Banks of suspended slate hung over a greenish-blue pond at the bottem of a deep quarry. All boundaries and distinctions lost their meaning in this ocean of slate and collapsed all notions of gestalt unity. The present fell forward and backward into a tumult of “de-differentiation,” to use Anton Ehrenzweig’s word for entropy. It was as though one was at the bottom of a petrified sea and gazing on countless stratographic horizons that had fallen into endless directions of steepness. Syncline (downward) and anticline (upward) outcroppings and the asymmetrical cave-ins caused mirror swoons and vertigos. The brittleness of the site seemed to swarm around one, causing a sense of displacement.<sup>1</sup>

Smithson is zich bewust van zowel de beperkingen en de mogelijkheden die de kunst bezit om een dergelijke ervaring te bevatten of te kaderen. Hij beseft dat elke ‘gekaderde’ ervaring de oorspronkelijke nooit kan evenaren daar ze ‘uit de wereld’ is gezet. Om een ervaring bevattelijk, verstaanbaar of begrijpbaar te maken, dient ze een vorm te krijgen. De kunst bestaat erin om het inherent verlies van deze operatie te erkennen en tot een modus operandi te verheffen. Elk materiële vertaling van een ervaring – of ze een geschreven dan wel een fotografische vorm bezit – is toch nooit volledig of omvattend. Ze bevat steeds slechts een fractie van de werkelijke gebeurtenis of situatie:

Yet, if art is art it must have limits. How can one contain this “oceanic” site? I have developped the Non-Site, which in a physical way contains the disruptions of the site. The container is in a sense a fragment of itself, something that could be called a three-dimensional map. Without appeal to “gestalts” or “antiform,” it actually exists as a fragment of a greater fragmentation. It is a three-dimensional perspective that has broken away from the whole, while containing the lack of its own containment. There are no mysteries in these vestiges, no traces of an end or a beginning.<sup>2</sup>

Een *nonsite* bestaat louter materieel gezien uit drie delen: documenten van de plek in kwestie (plannen, foto’s en beschrijvingen), minerale stalen (zand, steen of mijnafval) en een (al of niet uit meerdere delen bestaande) container die de stalen bevat. Smithson gaat daarbij als volgt te werk. Eerst en vooral wordt er op basis van zijn eigen herinneringen en van geografisch en geologisch onderzoek een concrete plek gekozen: de *site*. Vervolgens reist hij af naar die plek om er ter plaatse stalen te verzamelen en ze in de container te plaatsen. Deze

---

<sup>1</sup> Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)*, TCW, pp. 110-111.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 111.

operatie wordt nauwkeurig gedocumenteerd. Tenslotte worden de documenten, de container en de stalen in de anders 'lege' tentoonstellingsruimte geïnstalleerd en gepresenteerd onder de noemer *nonsite*.<sup>1</sup> (fig. 4.5) Smithson presenteert een eerste *site-nonsite* werk, genaamd *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey* (winter 1968), op de door hemzelf georganiseerde tentoonstelling *Earthworks* in de *Dwan Gallery* in 1968.<sup>2</sup> Het werk bestaat uit een hexagonale sokkel met aluminium bakken gevuld met zand, een luchtfoto, een kaart van het gebied in New Jersey waar het zand werd verzameld en een label met de volgende tekst:

*A NONSITE (an indoor earthwork)*

31 subdivisions based on a hexagonal "airfield" in the woodmansie Quadrangle-New Jersey (Topographic) map. Each sub-division of the *Nonsite* contains sand from the *site* shown on the map. Tours between the *Nonsite* and the *site* are possible. The red dot in the map is the place where the sand is collected.<sup>3</sup>

In de ongepubliceerde tekst *A Provisional Theory of Non-Sites* uit 1968 stelt Smithson dat zijn *site-nonsites* afrekenen met het modernistische representatiesysteem, en meer bepaald met de picturale traditie. Om een ervaring gelijkaardig aan die van Tony Smith op de New Jersey Turnpike bevattelijk te maken of te representeren, dienen beide fundamenteel ontwricht te worden. Smithson neemt wel de waarschuwing van Fried dat dit ten koste van de kunst dreigt te gaan, au sérieux. Smithson beseft dat er een 'verschil' tussen de kunst en de wereld dient te worden geïnstalleerd opdat ze zich blijvend zouden kunnen onderscheiden. Kunst die zich met de wereld wil verbinden, riskeert, zoals Fried terecht opmerkt, het van die wereld te verliezen. Smithson besluit voorbij te gaan aan de categorie van het object en een systeem te ontwikkelen waarbinnen weliswaar objecten worden ingezet, maar de objecten niet de essentie vormen.<sup>4</sup> Om een plek en de bijhorende ervaring 'beschikbaar' te maken

---

<sup>1</sup> In verschillende interviews heeft Smithson zijn werkwijze exhaustief toegelicht. Voor een van meest lucide omschrijvingen, zie: Norvell, *Robert Smithson. June 20, 1969*, pp. 124-134.

<sup>2</sup> De tentoonstelling liep van 5 tot 30 oktober. Deze tentoonstelling, die men beschouwt als de eerste manifestatie van de beweging die men later als *land of earth art* is gaan catalogeren, bevat het werk van 14 kunstenaars, waaronder Michael Heizer, Dennis Oppenheim en Robert Smithson, maar ook Walter De Maria, Carl Andre en Robert Morris, Claas Oldenburg, Herbert Bayer, Stephen Kaltenbach en Sol LeWitt. Opvallend aan de tentoonstelling is dat het gros van de tentoongestelde werken inderdaad bestaat uit fotografische reproducties van werken die ofwel op afgelegen locaties zijn gerealiseerd dan wel zijn afgebroken: een ruimte gevuld met aarde en lijntekeningen van een mijl lang in de woestijn van Walter De Maria; ringen uitgesneden in een koren veld door Dennis Oppenheim; een lijn van houten blokken van Carl Andre; verschillende grachten gedolven in het bos van Michael Heizer. Smithson presenteert zijn eerste *site-nonsite* werk, genaamd *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey* (winter 1968). Voor een bespreking van de tentoonstelling in relatie tot het werk van Smithson, zie o.m.: Brian Wallis, *Survey*, in: Jeffrey Kastner (red.), *Land and Environmental Art*, London, Phaidon Press Limited, 1998, pp. 23-27.

<sup>3</sup> Robert Smithson, *A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey (Winter 1968)*, zoals geciteerd in: Hobbs (red.), *Robert Smithson: Sculpture*, p. 104.

<sup>4</sup> Voor een grondige bespreking van het belang en de betekenis van het object in het oeuvre van Smithson, zie Jones, *Machine in the Studio*, hoofdstuk V.: "Smithson's work may not have been all objects, but neither was it all

voor de kunstwereld beroept Smithson zich in eerste instantie op de praktijk van zowel het beschrijven als het evoceren.<sup>1</sup> De klassieke tweedimensionale representatie van een plek – zoals een schilderij een venster is op de wereld – wordt ingeruild voor de productie en constructie van “logical pictures.”<sup>2</sup> De illusionistische en picturale ruimte van het klassieke schilderij wordt vervangen door een abstract systeem van referentie en verwijzing. Het resultaat is “a three dimensional picture which doesn’t look like a picture.”<sup>3</sup> De *site-nonsites* maken gebruik van de beeldtaal van diagrammen, plannen of topografische schema’s, die geëxtrapoleerd worden tot in de derde dimensie. Het conglomeraat aan ‘referenten’ van een *nonsite*, meer bepaald de container met stalen en het documentair materiaal, positioneren zich duidelijk in de ruimte; ze nemen in de tentoonstellingsruimte een concrete ‘plaats’ in. (fig. 4.6) Smithson definieert de nonsites als architecturale constructies, en spreekt in dit opzicht over de nonsites als kamers in een kamer of “rooms within rooms.”<sup>4</sup> Een *nonsite* fungeert als een driedimensionale representatie van een plek. Alleen levert het, zoals een maquette bijvoorbeeld, geen waarheidsgetrouwe of verschaalde versie van de plek die ze representeert. Het beeld dat het aflevert, is gecodeerd en abstract, en fungeert als dusdanig als een analogie of metafoor:

*The Non-Site (an indoor earth work)* is a three dimensional logical picture that is *abstract*, yet it *represents* an actual site in N.J. (The Pine Barrens Plains). It is by this three dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it – thus *The Non-Site*.<sup>5</sup>

---

talk or all action. The objects were the result of peripatetic actions, which in turn got represented in the talk, and the talk in turn mapped out the goals of the peripatetic and the significance of the objects (and these trajectories could be scrambled or reversed). But the presence of objects in the cluster was crucial. The totem, the fetish, the idol, and the icon must all exist; belief alone does not suffice to attract and mobilize desire.” Smithson (Norvell, *Robert Smithson. June 20, 1969*, p. 131) heeft zelf ook steeds de materialisering van zijn ideeën onderstreept, en vaak uitgehaald naar de idealisering die er binnen de conceptuele kunst zou plaatsvinden:” I think that conceptual art which depends completely on written data is only half the story; it only deals with the mind and it has to deal with the material too. Sometimes it is nothing more than a gesture. I find a lot of that written work fascinating. I do a lot of it myself, but only as one side of my work. My work is impure: it is clogged with matter. I’m for a weighty, ponderous art. There is no escape from matter. There is no escape from the physical nor is there any escape from the mind. The two are in constant collision of course. You might say that my work is like an artistic disaster. It is a quiet catastrophe of mind and matter.”

<sup>1</sup> Hobbs (red.), *Robert Smithson: Sculpture*, p. 111.

<sup>2</sup> Robert Smithson, *A Provisional Theory of Non-Sites* (1968), TCW, p. 364. Voor een bespreking van het ‘venster’ in het werk van Robert Smithson, zie: Mark Linder, *Sitely windows: Robert Smithson's architectural criticism*, in: *Assemblage*, nr. 39 / August, 1999, pp. 6–35.

<sup>3</sup> *ibidem*, p. 364.

<sup>4</sup> Norvell, *Robert Smithson. June 20, 1969*, p. 126.

<sup>5</sup> Smithson, *A Provisional Theory of Non-Sites* (1968), TCW, p. 364.

De ruimte die een *nonsite* als een driedimensioneel perspectief oproept, bevindt zich bovendien niet ‘achter’ het werk, maar ‘tussen’ het werk en de plek in kwestie. De ruimte biedt geen ‘diepte,’ het is een ruimte van verwijzing:

Between the *actual site* in the Pine Barrens and *The Non-Site* itself exists a space of metaphoric significance. It could be that “travel” in this space is a vast metaphor.<sup>1</sup>

Een ervaring van een *site-nonsite* werk omvat een semantische pendelbeweging tussen de plek en de *nonsite* die haar representeert. In het werk vallen toeschouwer, ruimte en object nooit samen in één ervaringsmoment. Het werk omvat een ruimte die zich voortdurend verplaatst tussen binnen en buiten, tussen de specifieke plek – de *site* – en haar representatie – de *nonsite*. Elke trip naar de werkelijke *site* van de *nonsite* is, zoals Smithson zelf aangeeft, gedoemd fictief te zijn:

Let us say that one goes on a fictitious trip if one decides to go to the site of the *Non-Site*. The “trip” becomes invented, devised, artificial; therefore, one might call it a non-trip to a site from a Non-Site.<sup>2</sup>

Zoals Lawrence Alloway terecht opmerkt, vormen noch de *site* noch de *nonsite* een betrouwbare bron van informatie; geen van beide werpt een helder licht op de ander.<sup>3</sup> In de *nonsite* botsen we op de afwezigheid van de *site*, terwijl een reis naar de *site* zelf ook slechts weinig oplevert. Ter plekke werd geen concrete ingreep verricht, maar werd alleen bewijsmateriaal verzameld. Zoals Smithson droogjes zijn werkzaamheden in de leigroeve van Bangor Pen-Angyl beschrijft: “I collected a canvas bag full of slate chips for a small *Non-site*.”<sup>4</sup> Het canvas dat traditioneel gehanteerd wordt om een ‘beeld’ te geven van een plek, wordt door Smithson gereduceerd tot een draagtas met stalen.

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 364.

<sup>2</sup> ibidem, p. 364.

<sup>3</sup> Alloway, *Robert Smithson's Development*, p. 58.

<sup>4</sup> Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)*, TCW, p. 111.

## 4.2. *Demonstratie van een elders*

### 4.2.1. De *site-nonsites* en het beeld van de spiegel

Binnen een *nonsite* worden de plek en haar bijhorende ervaring geabstraheerd en opgeslagen in een container die enkel bestaat uit documentair materiaal, zoals plannen, tekst, foto's en stalen. Dat documentair materiaal vervult meer dan een louter informatieve rol; het vormt de essentie van de *site-nonsite* werken. Doordat het fungeert als index van de geselecteerde plaats, laat het net die de plek in haar afwezigheid verschijnen:

(...) there's a big gap between what's outside and what's inside. And what you're really confronted with in the nonsite is the absence of a site. There's nothing ... (...) One is confronted with a very ponderous, weighty absence since there's a negation of the site. The site is not there, yet it's there in tonnage. It's a particle, it's a point on a large landmass that suddenly is contracted into an abstract containment.<sup>1</sup>

Een *site-nonsite* werk haalt zijn betekenis fundamenteel uit een plek waar het zich niet bevindt.<sup>2</sup> Haar ruimte wordt fundamenteel gekenmerkt door afwezigheid. Wat men in de ruimte van de *nonsite* ervaart, is fundamenteel de afwezigheid van de *site* die gerepresenteerd wordt:

The site is a place where a piece should be but isn't. The piece that should be there is now somewhere else, usually in a room. Actually everything that's of any importance takes place outside the room. But the room reminds us of the limitations of our condition.<sup>3</sup>

Smithson begrijpt het *site-nonsite* model als een manier om de consistente kunstervaring die verbonden is met het autonome kunstobject te ontmantelen.<sup>4</sup> Zoals Smithson zelf stelt, maakt het geen aanspraak op welke vorm dan ook, noch *gestalt* noch anti-vorm.<sup>5</sup> Noch het object, noch de *site* tonen zich in hun volledige hoedanigheid; ruimte, object en ervaring weigeren op de plaats en tijdens de gebeurtenis van de tentoonstelling samen te vallen. De

---

<sup>1</sup> Norvell, *Robert Smithson. June 20, 1969*, pp. 126-127.

<sup>2</sup> Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 38.

<sup>3</sup> Sharp & Bear, *Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)*, TCW, p. 250.

<sup>4</sup> Jones, *Machine in the Studio*, p. 319.

<sup>5</sup> Robert Smithson, *Fragments of a conversation. Edited by William C. Lipke (1969)*, TCW, p. 191. ; Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)*, TCW, p. 111.

zuivere actualiteit van de waarneming bij minimal art wijkt voor een gespleten of verstrooide perceptie.<sup>1</sup> De toeschouwer kan het werk noch in de tentoonstellingsruimte, noch op de plaats van herkomst als een object ‘uit één stuk’, als *a whole* (Morris) waarnemen. De *nonsite* is tegelijk een niet-plaats (het is niet de plek waar het materiaal vandaan komt, en waar het werk zijn specificiteit vandaan haalt) en een *non-sight* (want men krijgt de oorspronkelijke plek op geen enkel moment te zien).<sup>2</sup> Zoals Smithson zelf stelt, speelt het belangrijkste zich ‘elders’ af. Bij een *site-nonsite* wordt het waarnemend subject zich bewust van het onvermogen ooit volledig of transparant – verzinnebeeld door de pure visualiteit of *sheer opticality* waarvoor Greenberg en Fried ijveren – waar te nemen. Op het tautologisch credo van Frank Stella “what you see is what you see” antwoordt Smithson laconiek: "Invent your sight as you look. Allow your eyes to become an invention."<sup>3</sup>

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

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

Deze begrippenparen vormen een sprekend diagram voor de dialectische gedachtengang van Smithson. Ze illustreren de tegenstellingen en omkeringen die niet enkel de *site-nonsite* werken kenmerken, maar zijn oeuvre in het algemeen. Ze verbeelden de wijze waarop Smithson dichotomie, contradictie en paradox als basiscondities maar ook als werkprincipes

<sup>1</sup> Johanna Drucker, *Introduction*, in: Eugenie Tsai (red.), *Robert Smithson unearthed: drawings, collages, writings*, New York, Columbia University Press, 1991, p. xv.

<sup>2</sup> Shapiro, *Earthwards*, p. 72.

<sup>3</sup> Robert Smithson, *The Cryoshore* (1966), TCW, p. 38.

<sup>4</sup> Robert Smithson, *The Spiral Jetty* (1972), TCW, p. 153 (noot 1).

hanteert. De meest sprekende en tevens de meest frequente oppositie is die van de spiegel en de reflectie. Doorheen zijn gehele oeuvre maakt Smithson veelvuldig gebruik van spiegels, zowel letterlijk – in *Enantiomorphic Chambers* (1965) of de meerzijdige *Vortex* sculpturen (1964-65) – als figuurlijk – in de spiegelende watervlakken bij *Spiral Jetty* en *Broken Circle*. Bij de *site-nonsite* werken fungeert de spiegel eerder als metafoor. Net als een spiegel richt een *nonsite* niet de aandacht op zichzelf maar op datgene wat het reflecteert: de *site*.<sup>1</sup> Waar de *Mirror Cubes* van Robert Morris letterlijk de plek waarin ze zich bevinden weerspiegelen, verwijst de *nonsite* naar een plek die het representeert, maar waar het zich manifest niet bevindt:

There's a dialectic between inner and outer, closed and open, center and peripheral. It just goes on, constantly permuting itself into this endless doubling so that you have the nonsite functioning as a mirror of the site and the site functioning as a reflection, so that existence becomes a doubtful thing to capture, so that you're presented with a nonworld – or what I called the nonsite.<sup>2</sup>

Deze dichotomie tussen binnen en buiten, aanwezig en afwezig, spiegel en weerspiegeling voert Smithson verder door in het werk *Mirror Displacements* uit 1969. De decentrerende praktijk van de *site-nonsites* wordt er tot een hoogtepunt gebracht. Tijdens een reis naar Yucatan in Mexico plaatst Smithson een twaalfal vierkante en rechthoekige spiegels in het landschap, variërend van de jungle tot de kust. Deze 'installaties' van spiegelende oppervlakken worden vervolgens gefotografeerd en onmiddellijk terug afgebroken. De foto's verschijnen samen met een essay getiteld *Incidents of Mirror-Travel in Yucatan* in het september nummer van het tijdschrift *Artforum*. (fig. 4.7, 4.8) In mythische bewoordingen en doorspekt met referenties aan Mexicaanse mythologie, beschrijft Smithson minutieus zijn activiteiten en ervaringen. Daarbij gooit hij doelbewust de klassieke tegenstellingen tussen werk en tekst, reisverhaal en werkbeschrijving, dagboek en *artist statement* grondig door mekaar. De tekst laat zich enerzijds lezen als een verslag van de uitgevoerde *displacements*, maar kan anderzijds zelf ook als een *displacement* begrepen worden. Tijdens de lectuur stelt zich de vraag waar het eigenlijke 'werk' zich situeert en waaruit het bestaat: de tijdelijke 'incidenten' in het landschap, de spiegels, de foto's of de gepubliceerde tekst? Zoals Gary Shapiro dit werk terecht karakteriseert: "Here is everything displacement."<sup>3</sup> Het 'werk' valt binnen geen van de respectievelijke producten definitief te situeren. Het begrip 'hier' kan

---

<sup>1</sup> Hobbs, *Smithson's unresolvable dialectics*, p. 20.

<sup>2</sup> Norvell, *Robert Smithson. June 20, 1969*, p 127.

<sup>3</sup> Shapiro, *Earthwards*, p. 98.

binnen deze context trouwens moeilijk gehanteerd worden. De verschillende producten verwijzen elk op hun manier naar een andere plaats. De spiegels worden op de verschillende plekken steeds slechts tijdelijk opgesteld: ze horen er niet thuis. Bovendien verbinden spiegels zich nooit letterlijk met de plaats waar ze zich bevinden: ze weerspiegelen steeds een andere plaats dan diegene die ze innemen. Daarenboven bestaan de *Mirror Displacements* uit een serie van installaties, wat de spiegels zelf tot *displaced displacers* maakt.<sup>1</sup> De enige toegang tot het werk gebeurt via de fotografische en geschreven herinneringen aan de activiteiten. Deze inherent ontwrichte ervaring maakt volgens Smithson fundamenteel deel uit van het werk. Als het werk ooit nog ergens te bekijken valt, dan is het wel ‘elders’:

If you visit the sites (a doubtful probability) you find nothing but memory-traces, for the mirror displacements were dismantled right after they were photographed. The mirrors are somewhere in New York. The reflected light has been erased. Remembrances are but numbers on a map, vacant memories constellating the intangible terrains in deleted vicinities. It is the dimension of absence that remains to be found. The expunged color that remains to be seen. The fictive voices of the totems have exhausted their arguments. Yucatan is elsewhere.<sup>2</sup>

#### 4.2.2. Demonstratie van een elders, elsewhere

Met het begrip *elsewhere* continueert Smithson de discussie over het al dan niet thuishoren van kunstwerken op de plaats waar ze geproduceerd dan wel gepresenteerd worden. Zowel de *site-nonsites* als de *Mirror Displacements* ontwrichten zowel de plaats van productie als die van presentatie. In het amalgaam aan betekenisdragers valt er geen eenduidige plek te definiëren. De vraag stelt zich in welke mate het begrip *elsewhere* aansluit bij het begrip *ailleurs* van Daniel Buren. Aan de basis van het begrip ligt bij beide kunstenaars een systeem, respectievelijk *l'outil visuel* bij Buren en de *site-nonsite* bij Smithson. Beide systemen meten zich met specifieke plekken in de wereld, en splitsen zich daarbij telkenmale af in nieuwe producten. Bovendien lijkt Smithson met de structurele afwezigheid en *displacement* van de spiegel evenmin een symbiose tussen werk en plek te insinueren. Een nadere analyse van het begrip *elsewhere* bij Smithson leert echter dat hij een belangrijke uitbreiding levert op het *ailleurs* van Buren. Het *elders* valt bij Buren namelijk samen met de tijd en ruimte van de tentoonstelling. Het systematisch onderzoek van Buren is fundamenteel gericht op het

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 98.

<sup>2</sup> Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in Yucatan* (1969), TCW, pp. 132-133.

visuele of het reveleren van de situationele condities die het bekijken van de kunst in de wereld beïnvloeden. Bij Smithson daarentegen is elke vorm van zichtbaarheid relatief. Datgene wat gepresenteerd wordt, heeft de neiging te ‘ontvluchten.’ De presentatie bij Smithson wordt getekend door een structurele dimensie van afwezigheid. Het werk zelf valt noch in termen van tijd noch van ruimte samen met zijn tentoonstelling. Het *elsewhere* van Smithson situeert zich ergens tussen de presentatie en de wereld in. Het is een ruimte die zich ophoudt tussen object, waarnemer, tentoonstellingsruimte en actuele plek:

Most sculptors just think about the object, but for me there is no focus on one object so it is the back-and-forth thing.<sup>1</sup>

Smithson ondermijnt zowel de pure tegenwoordigheid – of *presentness* – van Greenberg en Fried als de nadrukkelijke aanwezigheid – of *presence* – bij minimal art. Zoals Smithson zelf stelt in een interview uit 1970, is zijn werk, in vergelijking met de specifieke objecten van minimal art, eerder voortvluchtig: “My objects are constantly moving into another area. There is no way of isolating them – they are fugitive.”<sup>2</sup> Smithson’s werken – en dan meer bepaald de *site-nonsites* – weigeren ‘ter plaatse’ te blijven. Het punt waarop het eigenlijke werk en de wereld mekaar treffen, bevindt zich noch in de wereld noch in de tentoonstelling. Het *displacement* dat aan de basis van de werken van Smithson ligt, situeert zich zowel in termen van tijd als ruimte. Werk en plek bevinden zich nooit simultaan op dezelfde plek; ze zijn nooit te samen op het zelfde moment *ergens* te zien. De presentatie van de *nonsite* speelt zich steeds *ergens anders* af dan de plaats waarnaar het verwijst, de *site*. Tussen de *site* en de *nonsite* bevindt er zich een fundamentele ruimte van verschil, van differentie.

De inzet van het ‘systematisch onderzoek’ achter de *site-nonsite* bij Smithson omvat niet zozeer het reveleren van de al dan niet vanzelfsprekende zichtbaarheid van kunst in de wereld, maar het ontwikkelen van een kijk op die wereld. Smithson’s werk gaat niet enkel over de kunst en haar plaats in de wereld, maar tevens over het wezen van die wereld zelf en onze positie daarin.<sup>3</sup> Smithson blijft niet langer binnen de kunstwereld – “that never-never land” – maar gaat *elders* te werk.<sup>4</sup> Waar minimal art haar plaats van interventie verlegt van het oppervlak van een medium naar de werkelijke tentoonstellingsruimte, Buren vervolgens naar de plaats en de gebeurtenis van de tentoonstelling, situeert Smithson zijn werk in de

---

<sup>1</sup> Smithson, *Earth* (1969). *Symposium at White Museum, Cornell University*, TCW, p. 178.

<sup>2</sup> Robert Smithson, *Interview with Robert Smithson (1970)* Edited by Paul Toner and Robert Smithson, TCW, p. 240.

<sup>3</sup> Maggie Gilchrist, *The wreck of former boundaries*, in: Gilchrist & Lingwood (reds.), *Robert Smithson. Une retrospective*, p. 277.

<sup>4</sup> Robert Smithson, *Cultural Confinement*, in: *Artforum* XI, nr. 2 / October, 1972, p. 39.

wereld. Het sociaal evenement van de tentoonstelling vormt voor Smithson niet het enige onderwerp van zijn praktijk. De relatie van een kunstwerk tot de tentoonstellingsruimte en tot de sociaal-institutionele ruimte wordt ondergeschikt gemaakt aan een *discursief* ontwikkelde plek. Met de *site-nonsites* introduceert Smithson een supplementaire ruimte. Waar Buren de tentoonstellingsruimte ontdebelt in een werkelijke en een discursieve (sociaal-institutionele) component, en zo een ruimte toevoegt aan de ruimtelijke driedigheid van minimal art, installeert het *site-nonsite* concept vervolgens, naast een concrete plek in het buitengebied (waar Buren enkel aan refereert), nog een vijfde, virtuele ruimte: een niet-plaats. Reële plekken in de wereld vormen voor Smithson niet de enige plekken van interventie. Zijn werkveld wordt gevormd door de fenomenen die de bewuste plekken hebben gecreëerd en nog steeds beheersen, zoals verval, vervuiling of entropie. Waar Buren's praktijk een staalkaart levert van de dualistische condities die een tentoonstellingscontext kenmerken – zoals binnen/buiten, aanwezig/afwezig, recto/verso, bovenaan/onderaan, of duurzaam/efemeer – wordt de praktijk van Smithson gekenmerkt door een reeks tegenstellingen tussen begrippen die zowel ontleend zijn aan de wetenschap, de natuur, de cultuur als de kunst – zoals realiteit/illusie, integratie/desintegratie, creatie/destructie, fragment/geheel, spiritueel/vervuild, bevat/vrij, museum/mijn, hier/daar, site/nonsite, open/dicht, duidelijk/duister, structuur/specie, vloed/stilstand.<sup>1</sup> Om deze begrippen aan te pakken, volstaat geen louter visueel gereedschap. Er is nood aan een discursief en ruimtelijk systeem. In de niet-gepubliceerde en bijzonder enigmatische tekst *The artist as site-seer; or, a dintorpic essay* uit 1966-67 stelt Smithson dat het visuele in de kunst uiteindelijk een probleem van de taal is. Louter op visualiteit gerichte kunst is niet in staat het arsenaal aan onderliggende betekenissen van een plek te reveleren. Het gaat Smithson niet enkel om zichtbaarheid, maar om communicatie. De kunstenaar – de *site-seer* – is in staat en plek te doorzien en er de verschillende lagen of *strata* van bloot te leggen en te ontcijferen.<sup>2</sup>

Wegens de prominente aanwezigheid van documentaire media – de *site-nonsite* Spiral Jetty omvat naast de landsculptuur tevens een film, foto's en een essay – geniet de ruimte die de *nonsite* oproept een tekstueel karakter. Zoals Caroline Jones overtuigend heeft aangetoond, is

---

<sup>1</sup> Gilchrist, *The wreck of former boundaries*, p. 275.

<sup>2</sup> Robert Smithson, *The artist as site-seer; or, a dintorpic essay (1966-67)*, TCW, pp. 342-343: "To talk constantly 'about seeing' is a linguistic problem not a visual problem. All abstract concepts are *blind*, because they do not refer back to anything that has already been seen. The 'visual' has its origin in the enigma of blind order – which is in a word, *language*. Art that depends only on the retina of the eye, is cut from this reservoir or paradigm of memory. When art and memory combine, we become aware of the *syntax* of communication." Smithson overstelt deze tekst bovendien met voetnoten, welgeteld één per zin. Die voetnoten bieden vaak overbodige en irrelevante informatie. Smithson parodieert hier niet enkel de klassieke academische schrijfstijl, maar schudt tevens de klassieke tegenstelling tussen hoofdttekst en bemerkingen, tussen centrum en periferie door mekaar.

de ervaring van *Spiral Jetty* meer “een product van discours dan van bedevaart.”<sup>1</sup> Dit valt niet enkel te wijten aan de afgelegen locatie van het werk en het feit dat de spiraal reeds na twee jaar onder het wateroppervlak is verdwenen. De tekstuele component van de werken dient hun letterlijke en figuurlijke ‘ontoegankelijkheid’ niet te compenseren.<sup>2</sup> In zijn geschriften tracht Smithson de rigide grens tussen het verbale en het visuele op te heffen. In een voetnoot van het essay *Spiral Jetty* (1972) definieert Smithson de *nonsite* als een “network of signs (...) discovered as you go along,” en dus, zoals Craig Owens terecht aangeeft, als een tekst.<sup>3</sup> De *site-nonsites* functioneren als een discursief netwerk van heterogene – deels visuele, deel tekstuele – informatie. Smithson begrijpt een plek als een kennisdomein, of, zoals Lawrence Alloway ooit stelde, de *site-nonsite* van Smithson is epistemologisch.<sup>4</sup> De secundaire ‘media’ die Smithson hanteert, verbinden zich niet letterlijk met de wereld, maar nemen haar tot onderwerp. Volgens Robert Hobbs is Robert Smithson de eerste moderne kunstenaar die ‘verhalende sculpturen’ creëerde.<sup>5</sup> Vanwege hun narratieve structuur nemen de *site-nonsites* in eerste instantie geen letterlijke plaats in, maar installeren voor zichzelf een ‘plaats van betekenis’, een ‘betekenisveld.’

#### 4.2.3. De *site-nonsites* en de ontwrichting van de *site-specificity*

Net als Daniel Buren met zijn notie *in situ* levert Robert Smithson met het model van de *site-nonsites* een belangrijk alternatief voor de letterlijke plaatsgebondenheid die met het begrip *site-specificity* verbonden wordt. Hun beider notie van een ‘elders’ bevrijdt hun werk van het idioom van een specifieke plaats als definitieve bestemming. Dit valt bij Smithson niet toe te schrijven aan het feit dat de ‘achtergestelde gebieden’ van zijn *site-nonsites* naar eigen zeggen geen ‘bestemming’ vormen (in tegenstelling tot Buren die zijn werken steeds in publiek toegankelijke plaatsen installeert).<sup>6</sup> Smithson tracht het verlies aan plaats van de moderne kunst op een structurele manier in zijn werk te incorporeren. Zoals Thierry De

<sup>1</sup> Jones, *Machine in the Studio*, p. 367. Jones benadrukt niettemin het belang van de ‘materialisatie’ van het werk, het feit dat het ooit is ‘gemaakt’ en niet in een louter conceptueel stadium is blijven steken: “it is a crucial aspect of that discursive experience that *we believe Spiral Jetty to have existed, to have been made* (...).”

<sup>2</sup> Dit argument wordt vaak gehanteerd om de geschriften van kunstenaars te herleiden tot een secundaire, afgeleide versie van ‘het werk zelf.’ Deze stelling kan, zoals Craig Owens in het essay *Earthwords* (*October*, nr. 10, 1979, p. 125) stelt, begrepen worden als een symptoom van een modernistisch ingestelde esthetica, en dan meer bepaald van de drang om kunstenaars op te sluiten binnen de scherp afgelijnde grenzen van een esthetische discipline.

<sup>3</sup> Robert Smithson, *The Spiral Jetty* (1972), TCW, p. 153 (noot 1). ; Craig Owens, *Earthwords*, p. 122.

<sup>4</sup> Alloway, *Robert Smithson's Development*, p. 58.

<sup>5</sup> Hobbs, *Robert Smithson: verbeelder van non-ruimte*, p. 9.

<sup>6</sup> Smithson & Cummings, *Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution*, TCW, p. 295: “These places are not destinations; they’re kind of backwaters or fringe areas.”

Duve terecht opmerkt, heeft Smithson van bij het begin begrepen dat ook de *site* van de *site-specificity* steeds een *nonsite*, een niet-plek is.<sup>1</sup> Ook in het buitengebied komt de kunst niet thuis, ook al hecht ze zich definitief aan een plek in de woestijn of het woud. Ook buiten het museum sleept de kunst een museum met zich mee. De kunst is gedoemd op een niet-plaats te verblijven. Ze kan die conditie van openbaarheid niet opheffen, maar enkel valoriseren en instrumentaliseren. Waar Buren de ultieme plaats van zijn werk situeert in de openbare ruimte en tijd van de presentatie, situeert Smithson zijn werk in het narratieve complex dat zijn werken ontwikkelen. Het *site-nonsite* model overstijgt de noodzaak om, zoals bij het begrip *in situ*, zowel de plek als de omstandigheden van een presentatie bloot te leggen en zichtbaar te maken. Zowel de plaats waar een presentatie van een werk ‘plaatsvindt,’ als de gebeurtenis waarin dat werk ‘zijn plaats vindt’ worden in de *site-nonsites* fundamenteel ontworpen. Binnen de *site-nonsites* valt een werk noch met de ruimte noch met de tijd van de presentatie samen. Al in de begintijden van *site specificity* maakt de *site-nonsite* duidelijk dat een werk zich tot de specificiteit van een plek kan verhouden zonder dat het tot die plek ‘behoort.’ Het conceptualistische credo dat een werk geen letterlijke vorm nodig heeft om te bestaan, wordt door Smithson geëxtrapoleerd. Bij hem luidt de stelling dat men niet letterlijk op een plaats aan de slag moet gaan om het toch over die plaats te hebben. Een letterlijke relatie met een concrete tentoonstellingsruimte of plek in het buitengebied vormt geen vereiste om met de singulariteit van beide plekken om te gaan. Bij Smithson vervalt niet enkel de noodzaak van een letterlijke of fysieke ingreep in de plaats van tentoonstelling (of het nu om een white cube gaat of niet), elke interventie in het buitengebied wordt eveneens ingrijpend geproblematiseerd.

Een belangrijke verdienste van het *site-nonsite* model is dat het erin slaagt om het *ailleurs* van Buren met de wereld te verbinden, en dan meer bepaald op een discursieve manier. Smithson volgt Buren in de vaststelling dat er ‘in’ de wereld niet te presenteren valt, tenzij er specifieke kaders in het leven worden geroepen. Terwijl de werken van Buren zich richten op de omstandigheden waarmee kunstwerken geconfronteerd worden, gaat Smithson over tot het ontwikkelen van eigen ‘kaders.’ Zoals Craig Owens terecht argumenteert, brengt Smithson met zijn werk een grondige verschuiving teweeg in de notie van het kader, of wat Buren benoemt als *le point de vue*:

Smithson accomplishes a radical dislocation of the notion of point-of-view, which is no longer a function of physical position, but of the *mode* (photographic, cinematic, textual) of confrontation with the work of art. The work is henceforth defined by the position it

---

<sup>1</sup> Thierry De Duve, *Ex Situ*, in: *Les Cahiers du Musée National d'art Moderne*, nr. 27, 1978, p. 39.

occupies in a potentially infinite chain extending from the site itself and the associations it provokes (...) to quotations of the work in other works.<sup>1</sup>

Bij Smithson hechten kunstwerken zich niet langer aan het kader waarbinnen ze verschijnen, om het aldus te reveleren – wat Buren karakteriseert als “révéler le « contenant » qui lui sert d’abri.”<sup>2</sup> Smithson handhaaft zichzelf een positie binnen dat kader, om het vervolgens probleemloos over die wereld te kunnen hebben. Daartoe kiezen en ontwikkelen Smithson’s werken een eigen modus of wijze – documentair, fotografisch, cinematografisch of textueel – om de fysieke beperkingen van het kader te overstijgen.

De *site-nonsites* leveren een belangrijke bijdrage aan het hertalen van het begrip ‘locatie’ in de kunst. Zoals Hal Foster aangeeft, realiseren ze de definitieve verschuiving van een modernistische medium-specifieke naar een postmodernistische discours-specifieke praktijk.<sup>3</sup> Smithson’s praktijk is exemplarisch voor het onderzoek naar wat Rosalind Krauss in 1979 heeft benoemd als “the expanded field.” Smithson definieert zijn praktijk niet langer in relatie tot een specifiek medium, maar in relatie tot de logische operaties op een set van culturele termen, waarvoor elke medium kan ingezet worden.<sup>4</sup> Het veld dat Smithson exploreert wordt niet langer geconditioneerd door een particulier medium, maar door een breed amalgaam aan culturele onderwerpen. Waar de strategie van minimal art uitging van een fenomenologisch begrip van de plek, en de tweede strategie van de institutionele kritiek vertrok van een sociaal-institutionele analyse, introduceert Smithson een derde strategie die zich baseert op een brede discursieve notie.<sup>5</sup> Hij bevrijdt zich niet enkel van de beperkingen van het medium-specifieke denken, maar zet de deur naar de wereld in het algemeen open. De ‘kunstwereld’ en haar geplogenheden – de functionele *site* voor de sociaal-institutionele analyse van kunstenaars als Buren of Asher – worden binnen deze démarche slechts één knooppunt in het netwerk van sites, een institutie tussen andere ‘instituties’ als politiek, natuur, technologie of architectuur. De publieke plaatsen van interventie bij Buren worden door Smithson ingeruild voor publieke onderwerpen. De concrete relatie van een kunstwerk tot haar plek en tot de condities van de institutionele ruimte worden beide ondergeschikt gemaakt aan een *discursief* ontwikkelde plek, een veld van kennis, intellectuele uitwisseling, cultureel debat. Architectuur wordt niet enkel, zoals bij Buren bijvoorbeeld, benaderd op basis van haar institutionele rol, maar tevens als onderwerp *an sich*. De wereld

---

<sup>1</sup> Buren, *Mise en garde* (1969), LE I, p. 87. ; Owens, *Earthwords*, p. 128.

<sup>2</sup> ibidem, p. 94.

<sup>3</sup> Foster, *The Return of the Real*, p 185.

<sup>4</sup> Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other modernist Myths*, p. 288.

<sup>5</sup> Kwon, *One Place After Another*, p. 95.

als breed discursief domein vormt de nieuwe plaats van interventie. Dit betekent echter niet, zoals Miwon Kwon terecht opmerkt, dat de parameters van een particuliere plaats of instituut niet langer van belang zijn. De contingente eigenschappen van een instituut of plaats spelen nog steeds een belangrijke rol. Alleen bestaat de *voornaamste* plek die wordt aangesneden niet langer uit sociaal-institutionele parameters of esthetische en kunsthistorische preoccupaties. Dit uit zich bijvoorbeeld in het feit dat, zoals de *site-nonsites* initiëren, de plaats van interventie niet langer samenvalt met de plaats van receptie. Smithson's werk geeft de aanzet tot de strategieën van het 'tekstualiseren van ruimtes' en het 'verruimtelijken van betogen' die vandaag door veel hedendaagse kunstenaars worden gehanteerd.<sup>1</sup> Een werk bestaat in de overlapping van de plek zelf en tekstuele, fotografische en cinematografische verslagen. Smithson begrijpt een 'plaats' als een vectoriële relatie: de concrete plek is een bestemming om bezocht en nadien achtergelaten te worden. Een plek fungeert als onderwerp van een reis of verblijf dat via foto's of tekst 'verslagen' wordt. De plek als unieke of afgelijnde plaats voor een omvattende ervaring – zoals in de fenomenologische plek van Richard Serra – wordt ingeruild voor een netwerk van plaatsen die verwijzen naar een 'elders.'<sup>2</sup>

De *site-nonsite* heeft niet langer de ambitie om haar kader – of het nu een *white cube* is of niet – verder te ontmantelen. Dat kader is reeds zowel in haar materiële als sociaal-institutionele componenten opengelegd. De *site-nonsite* vertrekt van het gegeven dat het cultureel kader nu eenmaal een noodzakelijke materiële context vormt, en als dusdanig een onvermijdelijke conditie oplevert. Het model *site-nonsite* definieert een ruimtelijk raamwerk dat een complexer begrip toelaat van de wijze waarop actuele, institutionele, artistieke en beleevingsmatige ruimtes elkaar overlappen. Het begrip gaat voorbij aan de klassieke dichotomie tussen binnen en buiten, tussen de witte kunstruimte en de buitenwereld. Het is niet gebaseerd op een starre oppositie, maar op een dialectisch verband waarbinnen interne en externe, reële en virtuele, fenomenologische en discursieve ruimtes als gelijkwaardig worden beschouwd. De *site-nonsite* vervalt niet in het idealistische geloof om grenzen te overschrijden, of om de *white cube* nog verder te ontmantelen. Het problematisch karakter van het institutionele kader wordt er keer op keer weliswaar mee aan de kaak gesteld, maar dat vormt niet haar inzet. Zoals Smithson laconiek stelt: "what it does ... it shows the problem; there's nothing solved."<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 95.

<sup>2</sup> Meyer, *The Functional Site*, p. 30.

<sup>3</sup> Norvell, *Robert Smithson. June 20, 1969*, p. 126.

### 4.3. *De site-nonsites en het museum als plaats van opgeschorte bestemming*

#### 4.3.1. Het museum als niet-plaats

I'm interested for the most part in what's not happening, that area between events which could be called the gap. This gap exists in the blank and void regions or settings that we never look at. A museum devoted to different kinds of emptiness could be developed. The emptiness could be defined by the actual installation of art. Installations should empty rooms, not fill them.

Robert Smithson <sup>1</sup>

Het *site-nonsite* model heeft Smithson steeds toegelaten een genuanceerde positie te ontwikkelen ten opzichte van het museum of het kunstsysteem in het algemeen. Hoewel Smithson een kritische houding inneemt ten opzichte van de instituties, kan zijn werk niet geassocieerd worden met het breed anti-establishment klimaat dat heerst aan het eind van de jaren '60. Dat hij in zijn werk wil afrekenen met de klassieke denk- en rollenpatronen binnen de kunst, betekent niet dat hij er resoluut mee breekt. Zijn realistische en pragmatische ingesteldheid hebben hem steeds een dubbelzinnige positie doen innemen. Hij wil kunst maken en verkopen, en hij beseft dat hij daartoe dient terug te vallen op galleries. Smithson is steeds verbonden geweest aan gevestigde, op minimalistische leest geschoede galleries zoals *Virginia Dwan*, of later *John Weber* en heeft snel grote tentoonstellingen gehad in belangrijke musea in binnen- en buitenland. Zijn stellingnames laten hem toe zonder problemen in dergelijke ruimtes te operen; ze maken gewoon deel uit van zijn dialectisch uitgangspunt.<sup>2</sup> Wanneer Allan Kaprow, in een discussie over het museum, Smithson en

---

<sup>1</sup> Robert Smithson & Allan Kaprow, *What is a Museum? A Dialogue Between Allan Kaprow and Robert Smithson* (1967), TCW, p. 44.

<sup>2</sup> Hobbs, *Smithson's unresolvable dialectics*, pp. 22-23. Smithson heeft nooit een marginale positie gecultiveerd. Dit blijkt bijvoorbeeld uit een opmerkelijke beschrijving van de Deen Erik Thygesen (Erik Thygesen, zoals geciteerd in: Vibeke Petersen, *europa / site - the museum / nonsite*, in: Per Boym (red.), *Robert Smithson Retrospective: works 1955-1973*, Oslo / Stockholm / Ishøj, The National Museum of Contemporary Art; Oslo / Moderna Museet; Stockholm / The Arken Museum of Modern Art; Ishøj, 1999, p. 80), die samen met Stig Brøgger in 1969 de West Village loft van Smithson bezoeken om met hem over de Deense vertaling van enkele van zijn teksten te spreken: "I'm damned disappointed. First, he lives much too nicely for a "difficult avant-garde theoretician." It all looks very petit bourgeois ... Then there are mirrors in the ceiling and in the tables and the walls, it's irritating and somehow perverted, whereas the loo is one big mirror, which is quite fun. And little piles of stones everywhere and heaps of photos of stones in other places. Usually Smithson with stones." Volgens Pincus-Witten (*Gordon Matta-Clark: Art in the Interrogative*, in: Mary Jane Jacob (red.), *Jacob, Mary Jane*, Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1985, pp. 10-16) bekleedde de groep rond Smithson, in vergelijking met de groep rond Gordon Matta-Clark, een aparte plaats in de New Yorkse kunstscène: "Smithson was part of an intellectually denser group of obdurate conviction, the epistemologists. (...) Smithson was seen as central to a small, hermetic, somewhat arcane group, rather a clique, jealous of its prestige and prerequisites – not to mention it's succes at the time in the market place." (Voor een uitgewerkte vergelijking tussen Gordon Matta-Clark en Robert Smithson, zie hoofdstuk 5.) Volgens Johanna Drucker (*Introduction*, in: Eugenie Tsai (red.), *Robert Smithson unearthed*, p. xvi) is dit ook de reden

zichzelf verwijt dat ze niet radicaal genoeg zijn doordat ze beiden in musea tentoonstellen, antwoordt Smithson dat hij dat allerm minst als een compromis beschouwt: “Extremity can exist in a vain context too, and I find what’s vain more acceptable than what’s pure.”<sup>1</sup> Smithson hekelt weliswaar de regels en conventies die het *establishment* beheersen, maar stelt zich niet tot doel ze te vernietigen. Integendeel, zijn doel is haar structuur te begrijpen, om de resulterende inzichten te opportuniseren: “The Establishment is a nightmare from which I am trying to awake.”<sup>2</sup> In de talrijke interviews, die merkwaardig genoeg allemaal zijn afgenomen na 1968 (het jaar waarin Smithson de reeks *site-nonsites* start) nuanceert Smithson meermaals zijn positie ten opzichte van het museum en het kunstcircuit in het algemeen. Daarbij valt het op hoe Smithson de dialectische verhouding die schuilt in het *site-nonsite* model, aanwendt om zijn algemene houding te verduidelijken. Zo uit Smithson in een symposium in 1969 zijn reserves bij het feit dat veel musea zich niet bewust zijn van hun eigen grenzen. Enkel dat bewustzijn stelt hen in staat na te denken over een relatie met de buitenwereld:

(...) most museum people aren't conscious of their museum, and they just take it for granted that artists are working in some garret and turning out objects. But I think they have to think about the limits of their spaces and how to extend them beyond the walls of confinement. But I think there is really no discrepancy between the indoors and the outdoors once the dialectic is clear between the two places.<sup>3</sup>

Smithson vertrekt van het artificiële karakter van het museum: “The artifice is plainly an artifice.”<sup>4</sup> Hij ziet geen enkele reden in het mystifiëren van de plaats die de kunst in het museum ter beschikking krijgt, noch de operatie die het er ondergaat. Binnen en buiten zijn er mogelijke plaatsen voor de kunst te vinden, op voorwaarde dat de inherente beperkingen van beide locaties in acht worden genomen. In een interview uit 1970 samen met Michael Heizer en Dennis Oppenheim, eveneens twee protagonisten van de land art, wordt duidelijk hoe Smithson, in vergelijking met zijn gespreksgenoten, het artificiële karakter van de plaats van de kunst – en de complexiteit en de mogelijke contradicties van een dergelijke stellingname – instrumentaliseert. Hoewel Oppenheim beweert dat zijn positie ten opzichte

---

waarom Smithson probleemloos met rijke mecenasen als Dwan omging: “He involved himself with and sought support from major art patrons and institutions and, far from being the loner and isolated heroic figure of modernist imagination, was a well-concerned and sophisticated manipulator of the networks essential to his artistic achievements.”

<sup>1</sup> Smithson & Kaprow, *What is a Museum?* (1967), TCW, p. 47.

<sup>2</sup> Robert Smithson, *The Establishment* (1968), TCW, p. 99.

<sup>3</sup> Smithson, *Earth* (1969), TCW, p. 182.

<sup>4</sup> Robert Smithson, *Smithson's non-site sights* (1969), TCW, p. 175.

van de binnen/buiten verhouding “subtieler” is, maakt hij desalniettemin een rigide onderscheid tussen zijn activiteiten binnen of buiten: “There are areas where they begin to fuse, but generally when I’m outside I’m completely outside.”<sup>1</sup> Smithson daarentegen merkt nuchter op dat men toch steeds gedoemd is om met de resultaten naar binnen terug te keren. Hijzelf tracht de noodzaak om vooralsnog ‘werk’ in een galerie tentoon te stellen, in dat werk zelf reeds te ondervangen:

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

*Isn't that a rather artificial dichotomy?*

Smithson: yes, because I think art is concerned with limits and I’m interested in making art. You can call this traditional if you like. But I have thought about purely outdoor pieces. (...) But then I got interested in the indoor-outdoor dialectic. I don’t think you’re freer artistically in the desert than you are inside a room.<sup>2</sup>

Smithson heeft doorheen zijn oeuvre een bijzonder kritische houding tegenover musea bewaard. Vooral de wijze waarop het museum de kunst en haar geschiedenis bewaart en vormgeeft, neemt Smithson geregeld op de korrel. In de volgende passage beschrijft Smithson zijn ervaring van een museumbezoek in termen die merkwaardig dicht aanleunen bij de “georganiseerde, maar vreemde wanorde” die Paul Valéry overviel bij zijn bezoek aan het Louvre:

Visiting a museum is a matter of going from void to void. Hallways lead the viewer to things once called “pictures” and “statues.” Anachronisms hang and portrude from every angle. Themes without meaning press on the eye. Multifarious nothings permute into false windows (frames) that open up onto a verity of blanks. Stale images cancel one’s perception and deviate one’s motivation. Blind and senseless, one continues wandering around the remains of Europe, only to end in that massive deception “the art history of the recent past.” Brain drain leads to eye drain, as one’s sight defines emptiness by blankness. Sightings fall like heavy objects from one’s eyes. Sight becomes devoid of sense, or the sight is there, but the sense is unavailable.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Sharp & Bear, *Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)*, TCW, p. 242.

<sup>2</sup> *ibidem*, pp. 244–245.

<sup>3</sup> Robert Smithson, *Some Void Thoughts on Museums (1967)*, TCW, pp. 41–42.

De kritiek van Smithson staat echter niet in het teken van de verloren plaats van de kunst. Integendeel, de *eye drain* bij Smithson situeert zich op een totaal ander vlak dan de *visions mortes* bij Valéry. Een eeuw later viseert Smithson het anachronistische systeem dat het museum hanteert.<sup>1</sup> Het gaat Smithson niet zozeer om het feit dat kunstwerken in het museum hun bestemming zijn verloren en aldus herleid worden tot stomme voorwerpen. Smithson viseert bovenal het disciplinaire kader – de klassieke kunstgeschiedenis- en kritiek – dat musea over de kunst trachten te schuiven. De categorieën die daarbij gehanteerd worden, zijn hopeloos gedateerd:

Museums are tombs, and it looks like everything is turning into a museum. Painting, sculpture and architecture are finished, but the art habit continues. Art settles into a stupendous inertia. Silence supplies the dominant chord.<sup>2</sup>

Smithson's commentaar op het museum – zowel in zijn teksten, interviews als in zijn werk – is niet zozeer gericht op het museum als publieke plaats voor de kunst, maar op haar disciplinair karakter. Hij stelt zich niet tot doel nieuwe of alternatieve instituten te ontwikkelen. Smithson's interventies zijn eerder strategisch dan principieel. Zijn kritiek is niet gericht tegen het museum, maar tegen het ondoordacht omgaan met het instituut, zowel door kunstenaars als door museumverantwoordelijken.<sup>3</sup> Hij is zich bewust van het feit dat er geen eenvoudige weg uit het museum valt te bedenken. Iedere overtuiging dat men zich 'buiten' bevindt, blijft opgesloten binnen een eenvoudige dichotomie tussen binnen en buiten, en versterkt zo slechts de discursieve normen en instituties waarvoor een alternatief wordt gezocht.<sup>4</sup> Smithson tracht eerder het museum en haar geplogenheden te begrijpen om

---

<sup>1</sup> Smithson & Kaprow, *What is a Museum?* (1967), TCW, pp. 48–49: "Actually, our older museums are full of fragments, bits and pieces of European art. They were ripped out of total artistic structures, given a whole new classification and then categorized. The categorizing of art into painting, architecture and sculpture seems to be one of the most unfortunate things that took place. Now all these categories are splintering into more and more categories, and it's like an interminable avalanche of categories. You have about forty different kinds of formalism and about a hundred different kinds of expressionism."

<sup>2</sup> Smithson, *Some Void Thoughts on Museums* (1967), TCW, p. 42.

<sup>3</sup> Smithson heeft in zijn carrière slechts twee belangrijke tentoonstellingen geweigerd. In 1969 weigert hij deel te nemen aan de Amerikaanse deelname aan de biennale van Sao Paulo met als thema *Art and New Technology*. Smithson weigert omdat hij zich niet met het thema kan verzoenen. In een brief aan Gyorgy Kepes (zoals geciteerd in: Per Boym, *Introduction*, in: Per Boym (red.), *Robert Smithson Retrospective: works 1955-1973*, p. 14.) schijft hij: "To celebrate the power of technology through art strikes me as a sad parody of NASA. I do not share the confidence of the astronauts. The rationalism and logic of the engineer is too self-assured. Art aping science turns into cultural malaise. The righteousness of "team spirit" is no solution for art."

In 1972 weigert Smithson tevens deel te nemen aan de Documenta 5 in Kassel, die geleid wordt door Harald Szeemann. Smithson levert enkel een bijdrage aan de catalogoog met een tekst getiteld *Cultural Confinement*, die later ook zal verschijnen in *Artforum* (XI, nr. 2 / October, 1972, p. 39). Smithson reageert hier niet zozeer op het feit dat een tentoonstelling geen geëigend kader zou vormen, maar vooral op de wijze waarop een curator de macht in handen neemt en aldus de kunstenaars zelf elke mogelijkheid ontnemt om een eigen kritische positie te ontwikkelen ten opzichte van het systeem: "Cultural confinement takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking the artist to set his limits. (...)"

<sup>4</sup> Shapiro, *Earthwards*, p. 49.

ze vervolgens te kunnen opportuniseren en te omzeilen: “I'm just making a plea for more consciousness in that area and I'm not bitter about it. I'm just saying that's just the way it is.”<sup>1</sup> Smithson is geïnteresseerd in een bewustzijn en een begrip van de limieten en beperkingen die een positie – binnen of buiten het museum – impliceren, om vervolgens op die plek aan de slag te kunnen gaan: “All legitimate art deals with limits. Fraudulent art feels that it has no limits. The trick is to locate those two elusive limits.”<sup>2</sup> Elke plaats is bruikbaar, mits een grondig inzicht in de situatie. De enigszins paradoxale bijtitel (*an indoor earthwork*) van het werk *Non Site # 1* voor het werk *The Palisades* verradt de lucide en genuanceerde positie die Smithson inneemt ten opzichte van het werken in het buitengebied. Het is een werk dat zich expliciet ‘binnen’ situeert, maar desalniettemin een relatie aangaat met de wereld. Zoals Lawrence Alloway opmerkt, gaat Smithson schalks om met de manier waarop de kunst zich met de wereld kan engageren:

Smithson's Nonsites embody a concern with mischievous knowledge: that is to say, knowledge that has a built-in limit, or twist. It is knowledge that affects the way we see the world, but does'nt really match its shape.<sup>3</sup>

Smithson houdt resoluut vast aan de categorie kunst en beseft dat hij daartoe van een artificieel kader gebruik dient te maken. Maar hij gaat wel resoluut in tegen het “eeuwige” of absolute karakter dat men dat kader toekent.<sup>4</sup> Daardoor wordt de kunst op een abstract draagvlak gesitueerd en elke relatie met de wereld onzegd. Smithson, die net wel in de ervaring van die wereld geïnteresseerd is, stelt het tot zijn ambitie om een artistiek model of systeem te ontwikkelen dat de ervaringen van die wereld een plaats geeft binnen dat artificieel kader. Daartoe dient het verkeer tussen dat kader en de wereld begrepen en gethematiseerd te worden. Transgressie vormt voor Smithson geen doel op zich maar een fundamenteel werkprincipe. Zoals Jessica Prinz terecht opmerkt: “Transgression “finds a space” in Smithson's art.”<sup>5</sup> Het overschrijden van de grenzen gebeurt niet in één richting, maar heen en weer. Smithson beseft dat hij, om zijn kunst een publiek bestaan te laten leiden, zijn werk steeds naar een institutionele omgeving moet terugbrengen. Opmerkelijk is dat Smithson de handeling van het terugbrengen van de resultaten van zijn acties in het buitengebied tot essentie van zijn démarche verheft:

---

<sup>1</sup> Smithson & Kurtz, *Conversation with Robert Smithson (1972)*, TCW, p. 264. Vooraan in datzelfde interview stelt Smithson tevens: “I'm not really discontented. I'm just interested in exploring the apparatus I'm being threaded through (...).”

<sup>2</sup> Norvell, *Robert Smithson. June 20, 1969*, p. 132.

<sup>3</sup> Lawrence Alloway, *Sites / Nonsites*, in: Hobbs (red.), *Robert Smithson: Sculpture*, p. 45.

<sup>4</sup> Smithson & Kurtz, *Conversation with Robert Smithson (1972)*, TCW, p. 262

<sup>5</sup> Prinz, *Words en Abîme. Smithson's Labyrinth of Signs*, p. 80.

My idea is to build a closed system and then bring the material back from the outside into the inside, so it's a kind of reversal. Instead of taking the art outside I'm bringing it back inside ...<sup>1</sup>

Smithson ziet af van het idealisme om kunst definitief met de wereld te verbinden en het vooralsnog een bestemming te geven die het in het museum mist. Dit valt niet enkel toe te schrijven aan het feit dat de 'achtergestelde gebieden' van zijn *site-nonsites* naar eigen zeggen geen bestemming vormen. Binnen de *site-nonsites* wordt het gegeven van bestemming over de volledige lengte 'opgeschort.' In een interview met Patsy Norvell uit 1969 beschrijft Smithson helder hoe het 'elders' van de *site-nonsites* hen zowel buiten als in het museum aan elke bestemming onttrekt:

If you try to come up with a logical reason, then you might as well forget it, because it's not dealing with any kind of nameable, measurable situation. All dimension seems to lose itself in the process. In other words, you're really going from someplace to no place and back to no place and back to someplace. And then to locate between those two points gives you a position of elsewhere, so that there's no focus. This outer edge and this center constantly subvert each other, cancel each other out, so that you really have no destinations. There's a suspension of destination.<sup>2</sup>

Met de *site-nonsites* gaat Smithson op een structurele manier om met het verlies aan plaats dat de kunst sinds de moderniteit heeft opgelopen. Smithson put inspiratie uit het feit dat kunst steeds gedoemd is op een artificiële plaats te verblijven. Hij ontwikkelt een artistiek systeem dat het ontheemde karakter van de moderne kunst erkent en instrumentaliseert. Zowel in de buitenwereld als in het museum verschijnen de *site-nonsites* als ontheemde werken. Ze horen op geen van beide plaatsen ooit definitief thuis. Ze verwijzen steeds naar een plaats waar ze zich niet bevinden, naar een *elders*. Een *site-nonsite* bevindt zich nooit op één plek, ze vertoeft 'tegelijkertijd' op verschillende plekken. Zowel in de ruimte als in de tijd biedt een *site-nonsite* een gespleten ervaring, ze goochelt met noties van aanwezigheid en afwezigheid. Dit betekent tevens dat Smithson een belangrijk aanknopingspunt levert in de traditie van de museumkritiek zoals die geïnitieerd werd door Quatremère de Quincy aan het einde van de 18<sup>de</sup> eeuw. In Smithson's werk komen de respectievelijke visies van zowel Valéry, Proust als Adorno tesamen. Smithson radicaliseert het verlies, de afwezigheid en de opschorting van de bestemming van de kunst.<sup>3</sup> De *site-nonsites* zijn een en al 'opgeschorte bestemming,' ze

---

<sup>1</sup> Sharp, *Degrees of Disorder. Interview with Robert Smithson (1968)*, p. 78.

<sup>2</sup> Norvell, *Robert Smithson. June 20, 1969*, p. 131.

<sup>3</sup> Hobbs, *Robert Smithson: verbeelder van non-ruimte*, p. 9.

nestelen zich binnen de artificiële plaats die het museum hen biedt. Ze ervaren het feit dat het museum nooit een oorspronkelijke of gepaste plaats voor de kunst kan worden niet als noodlottig, maar incorporeren de ontworteling die elk kunstwerk in het museum te wachten staat. Ontwrichting of *displacement* – zowel in ruimte als in tijd – of de onvermijdelijke vervreemding van zichzelf in het museum, ligt aan de basis van hun betekenis. De *site-nonsites* bezitten hun eigen ‘gespannen tijdsverhouding.’ Doordat de *site-nonsites* zowel in de *site* als in de *nonsite* elke authentieke presentie negeren, bevinden ze zich reeds van bij het begin in hun naleven. Om die reden toeven ze dan zonder problemen onmiddellijk in het museum. Het naleven dat het museum hen garandeert, hebben ze reeds zelf geïnstalleerd. Bovendien wordt de hoedanigheid van het museum als ‘schouwplaats van vertrek’ benadrukt. In de *site-nonsites* wordt het vertrek zelf niet aanschouwelijk gemaakt, maar het voortdurend heen en weer reizen tussen binnen en buiten. Reizen maakt niet alleen een fundamenteel onderdeel uit van Smithson’s artistieke praktijk, het vormt een metafoor voor zijn werk.<sup>1</sup> Elke ervaring ketst van de objectmatige *nonsite* af en zet de toeschouwer (al dan niet mentaal) op weg naar de *site*:

(...) in my case, the piece is there in the Museum, abstract, and it’s there to look at, but you’re thrown off it. You are sort of spun out to the fringes of the site. The site is a place you can visit and it involves travel as an aspect too.<sup>2</sup>

#### 4.3.2. De architectuur van het museum

Smithson visie op het museum gaat verder dan een avant-gardistisch pleidooi tot het slechten van de muren van het museum. Smithson laat die muren resoluut staan en gebruikt ze. Het museum blijft voor Smithson een ‘betekenisvolle plaats.’ Zijn pleidooi voor het bewustzijn van de limieten van de ruimte van het museum kleurt tevens zijn visie op architectuur. In een gesprek met Allan Kaprow hekelt Smithson die musea die, vanuit een moedwillig ontkennen van hun eigen beperkingen, zich geroepen voelen tot allerlei transformaties op institutioneel en architecturaal vlak. Musea moeten hun ware aard niet ontkennen en de vervreemding die kunstwerken in het museum ondergaan, niet trachten te verdoezelen door hun ruimtes op allerlei mogelijke manieren te reanimeren. Het (na)leven dat kunstwerken in een museum leiden, verschilt grondig van het leven buiten het museum:

---

<sup>1</sup> Eugenie Tsai, *Robert Smithson unearthed: drawings, collages, writings*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 26.

<sup>2</sup> Smithson, *Earth (1969)*, TCW, p. 181.

The museum tends to exclude any kind of life-forcing position. But it seems that now there's a tendency to try to liven things up in the museums, and that the whole idea of the museum seems to be tending more toward a kind of specialized entertainment. It's taking on more and more the aspects of a discothèque and less and less the aspects of art. So, I think that the best thing you can say about museums is that they really are nullifying in regard to action, and I think that this is one of their major virtues.<sup>1</sup>

Verderop in het interview veroordeelt Smithson de wijze waarop musea deze drang tot verlevendiging doorschuiven naar architectuur:

The museums are being driven into a kind of paralyzed position, and I don't think they want to accept it, so they've made a myth out of action: they've made a myth out of excitement: and there's even a lot of talk about interesting spaces. They're creating exciting spaces and things like that. I never saw an exciting space. I don't know what a space is. Yet, I like the uselessness of the museum.<sup>2</sup>

Volgens Smithson dienen musea niet te doen alsof hun ruimtes een zelfde vitaliteit bezitten als die van de buitenwereld, of de ruimtes waar de kunst 'tot leven' is gekomen te reconstrueren. Het baat volgens Smithson niet dat museumruimtes via architectuur een 'levendig' karakter worden aangemeten. Architectuur kan niet redden wat er tijdens de operatie van het museum 'verloren' gaat. Aangezien iedere presentatie apriori is ontworpen, baat het volgens Smithson niet om architectuur op te dragen die presentatie vooralsnog vlot te laten verlopen of een 'oorspronkelijk' karakter te verlenen. De presentatie vormt slechts een conditie die het werk nodig heeft om geopenbaard te worden. Dat kunstwerken, zoals Valéry beweert, 'verloren kinderen' zijn, vormt voor Smithson geen probleem. Integendeel, musea dienen dat verlies eerder te bestendigen dan te verdoezelen. Smithson uit bijvoorbeeld zijn fascinatie voor het ondergrondse museum dat Philip Johnson heeft gebouwd voor zijn privéverzameling in Connecticut. In plaats van een spectaculair en opzienbarend gebouw boven de grond geeft het museum van Johnson uitdrukking aan de leegte (*nullity*) die het museum voor Smithson impliceert. Zoals in de schets *The Museum of the Void* (1967) vormt het museum een tombe, een gapende diepte. (fig. 4.9) Het is een gebouwde leegte die de kunst opslokt:

I think that some of the symptoms as to what's going on in the area of museum building are reflected somewhat in Philip Johnson's underground museum, which in a sense buries

---

<sup>1</sup> Smithson & Kaprow, *What is a Museum?* (1967), TCW, pp. 43–44.

<sup>2</sup> *ibidem*, pp. 48–49.

abstract kinds of art in another abstraction, so that it really becomes a negation of a negation. I am all for a perpetuation of this kind of distancing and removal, and I think Johnson's project for Ellis Island is interesting in that he's going to get this nineteenth-century building into a ruin, and he says that's he's going to stabilize the ruins, and he's also building this circular building which is really nothing but a stabilized void. And it seems that you find this tendency everywhere, but everybody is still reluctant to give up their life-forcing attitudes.<sup>1</sup>

Smithson laat zich niet verleiden tot precieze uitspraken over de architectuur van de ruimtes waarin zijn werken worden opgesteld. De enige plaats waar Smithson een uitspraak doet over de architectuur van tentoonstellingsruimtes, is de volgende passage uit de tekst *Towards the development of an air terminal site* uit 1967:

"Sculpture," when not figurative, also is conditioned by architectural details. Floors, walls, windows, and ceilings delimit the bounds of interior sculpture. Many new works of sculpture gain scale by being installed in a vast room. The Jewish Museum and the Whitney Museum have such interiors. The rooms of these museums tend away from the intimate values of connoisseurship, toward a more public value. The walls of modern museums need not exist as walls, with diseased details near or on them. Instead, the artist could define the interior as a total network of surfaces and lines.<sup>2</sup>

Deze passage kan geïnterpreteerd worden als zou Smithson een pleidooi houden voor grootschalige, uitgepuurde tentoonstellingsruimtes, zoals in het Jewish Museum of het Whitney Museum te New York. Doordat deze passage zich echter bevindt in de tekst *Towards the development of an air terminal site*, waarin Smithson de start van de "Site Selection Study in terms of art" aankondigt, is dit moeilijk aanneembaar. Dat Smithson precies in die tekst waarin hij op een bijzonder lucide wijze het opereren in het buitengebied beschrijft, nauwkeurige voorschriften voor de presentatie van zijn eigen werk zou afleveren, is onwaarschijnlijk. Smithson houdt hier, in tegenstelling tot wat Jean-Marc Poinot beweert, geen pleidooi à la Donald Judd voor een uitgepuurde architectuur waarbinnen de kunst tot haar recht zou kunnen komen.<sup>3</sup> De betekenis van deze paragraaf schuilt in de laatste twee zinnen. Daarin doorbreekt Smithson de algehele fixatie op het reële karakter van museuminterieurs. In de zinsnede over de "verzielde details op of naast de wanden" pleit hij niet voor het uitpuren van

---

<sup>1</sup> ibidem, pp. 45-46.

<sup>2</sup> Smithson, *Towards the development of an air terminal site* (1967), TCW, p. 60.

<sup>3</sup> Poinot, *Quand l'oeuvre a lieu*, p. 94 & noot 13.

tentoonstellingsruimtes, maar trekt hij het belang van een precieze vormgeving net in twijfel. Smithson relateert de stelling dat een uitgekende vormgeving soelaas biedt voor het vaak problematisch verblijf van kunstwerken in een museum. Hij stelt net dat de wanden van het moderne museum niet langer als wanden moeten 'bestaan.' Het is aan de kunstenaar om het interieur van het museum te begrijpen op een hoger niveau dan het louter materiële, met name als "een netwerk van oppervlakken en lijnen" of met andere woorden, als een institutioneel geconditioneerd 'binnen.' De kunstenaar zelf kan beslissen of hij het interieur van het museum enkel hanteert als een concreet interieur dan wel óók als een metaforisch 'binnen.' Smithson kan moeilijk verdacht worden van een overname van de "formele en pragmatische benadering van de tentoonstellingsruimte van de minimalistische kunstenaars," om die ruimte "op axiomatisch vlak te begrijpen."<sup>1</sup> Het is Smithson niet langer om het concrete interieur van musea te doen. Zijn interesses liggen buiten. Het interieur van musea is slechts één van de punten van het discursieve netwerk dat de *site-nonsites* ontplooien. Smithson is net bijzonder pragmatisch, daar hij beseft dat hij niet overal dezelfde gepaste omstandigheden zal of kan tegenkomen om zijn werk te presenteren. Maar dat probleem omzeilen de *site-nonsites* reeds uit zichzelf. Het is een fundamenteel kenmerk van de *site-nonsites* dat ze aan elke formalistische interpretatie van de tentoonstellingsruimte voorbij gaan. Als 'object' kan een *nonsite* in zowat elke mogelijke ruimte tentoongesteld worden. De *site-nonsites* maken vooraf geen precieze voorstelling van de ruimte waarin ze terecht komen. De zogenaamde *espace axiomatique* die minimal art vooronderstelt, wordt bij Smithson onmiddellijk op discursief niveau gesitueerd. Smithson koppelt het denken over kunstruimtes los van elke letterlijke of louter formalistische architecturale terminologie. Hij hecht weinig of geen belang aan formalistische voorschriften voor museumruimtes, maar gaat met museale ruimte om op betekenisniveau. Binnen de logica van de *site-nonsite* wordt de architectuur van een instituut begrepen als de materialisering van een grens tussen binnen en buiten. Die grens is geen letterlijke scheidingslijn, ze is het semantische midden waarin de kunst zich beweegt. Waar Buren dit inzicht telkenmale letterlijk tastbaar maakt in zijn werk, beschouwt Smithson het als een conditie zonder meer. Hij smeedt de differentie tussen binnen en buiten om tot een werkbaar concept.

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 94.

#### **4.4. Afbeeldingen**



## 5. Gordon Matta-Clark en alternatieve ruimtes van openbaarheid

### 5.1. *The Alternative Spaces Movement, SoHo New York*

#### 5.1.1. Een nieuwe uitvalsbasis naast de studio: 10 Downtown

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

Caroline Goodden <sup>1</sup>

Artists felt that exhibitions were in the hands of critics and collectors and that they had very little to say in what was shown. The phrase most often used in connection with Ten Downtown was "to create an alternative."

Ingrid Wiegand <sup>2</sup>

Aan het einde van de jaren 1960 vormt SoHo, het oud textieldistrict ten zuiden van Houston Street nog een van de weinige wijken van Manhattan waar kunstenaars een grootschalige werkruimte kunnen vinden aan een lage huurprijs.<sup>3</sup> Het avontuurlijke leven in de lofts – tot 1964 was het verblijf illegaal vanwege een zoneringwet – en de concentratie aan artistieke energie resulteren op korte tijd in een actieve artistieke gemeenschap die haar territorium afbakent en een eigen publiek aanmaakt. Dit gebeurt ten dele uit noodzaak. Slechts weinig kunstenaars – waaronder dansers, dichters, muzikanten, acteurs, regisseurs,

---

<sup>1</sup> Caroline Goodden, *The History of Food. Letter from Caroline Goodden to Corine Diserens, September 5, 1992*, in: Catherine Morris, Klaus Bussmann & Markus Müller (reds.), *Food*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1999, p. 44.

<sup>2</sup> Ingrid Wiegand, zoals geciteerd in: Therese Schwartz, *The Politicalization of the Avant-Garde. Part I*, in: *Art in America* 59, nr. 6 / November/December, 1971, p. 102.

<sup>3</sup> Voor een beschrijving van de evolutie van de wijk SoHo tot een artistieke kolonie, zie o.m.: *Special SoHo Section*, in: *New York Magazine*, May 20, 1974, New York, pp. 52-78. ; René Block (red.), *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, Berlin, Akademie der Künste / Berliner Festwochen, 1976. ; Jim Stratton, *Pioneering in the urban wilderness*, New York, Urizen Books, 1977. ; Alanna Siegfried & Helene Zucker Seeman, *SoHo: a guide*, New York, Neal-Schuman, 1978 (eerste stadsgids van SoHo, met uitgebreide bibliografie over de wijk, pp. 251-260) ; Alexandra Anderson & B. J. Archer, *Anderson & Archer's SoHo: the essential guide to art and life in lower Manhattan*, New York, Simon & Schuster, 1979. ; Charles R. Simpson, *SoHo: The Artist in the City*, Chicago, University of Chicago Press, 1981. ; Sharon Zukin, *Loft living. Culture and Capital in Urban Change*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1982. ; James R. Hudson, *The Unanticipated City. Loft Conversions in Lower Manhattan*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1987.

fotografen, beeldhouwers en schilders – kunnen met hun werk (dat grootschalig, vormloos, conceptueel of theateraal is) terecht in het besloten circuit van musea en commerciële galeries rond 57th Street en Madison Avenue in Uptown New York. De weinige galeries die zich aan het eind van de jaren 1960 in SoHo vestigen, waaronder de pionier Paula Cooper in 1968 en kort daarop Richard Feigen, O.K. Harris en Max Hutchinson, kunnen niet voldoen aan de vraag naar tentoonstellingen van de immer groeiende kunstenaarspopulatie.<sup>1</sup> In 1967 sluit bovendien *Park Place*, een van de weinige door kunstenaars gerunde tentoonstellingsruimtes, de deuren wegens einde huurcontract. Waarop Barbara Rose in *Art in America* met enige spijt meldt dat “artists were robbed of the only space in which they could show work they believed in, rather than work chosen by curators or dealers.”<sup>2</sup> Om hun productie toch een publiek platform te geven, nemen een paar kunstenaars het heft in eigen handen. Ze creëren een ‘alternatief’ circuit van performance- en tentoonstellingsruimtes – zoals *Gain Ground*, *Apple*, *98 Greene Street*, *112 Greene Street Workshop*, *10 Bleeker Street*, *Idea Warehouse* en *3 Mercer* – om hun *poststudio*- of *postobject*-kunst te tonen. Samen met de verdeler van kunstenaarsboeken *Franklin Furnace Archive, Inc.* en de tijdschriften *Avalanche* en *Art-Rite* vormen deze plekken een zelf-onderhoudend en coöperatief netwerk dat een alternatieve context biedt voor het geijkte tentoonstellingscircuit, beter bekend als *The Alternative Spaces Movement*.<sup>3</sup> Vandaag behoren deze ruimtes en

<sup>1</sup> Simpson, *SoHo: The Artist in the City*, p. 22. Voor een beschrijving van de ontwikkeling van de galeriescène in SoHo, zie o.m.: Lawrence Alloway, *SoHo As Bohemia*, in: Block (red.), *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, pp. 143-149.

<sup>2</sup> Barbara Rose, *A gallery without walls*, in: *Art in America* 56, nr. 2 / March – April, 1968. Voor een beschrijving van de werking van *Park Place*, zie: Ed Ruda, *Park Place, 1963 – 1967*, in: *Arts* 42, nr. 2 / November, 1967, pp. 30-33. De initiële leden van deze kunstenaarsruimte waren: Anthony Magar, Mark di Suvero, Forrest Myers, Tamara Melcher, Robert Grosvenor, Leo Valledor, Dean Flemming, Peter Forakis en Ed Ruda. Later komen daar nog David Novros (1965), Jon Baldwin (1966) en Gay Galding (1967) bij. Het doel van deze ruimte was een plek van presentatie en esthetische uitwisseling te genereren: “The decision to carry out our purpose by finding a suitable place where we could show work and continue the exchange of aesthetic ideas.”

<sup>3</sup> Phil Patton (*Other Voices, Other Rooms: The Rise of the Alternative Space*, in: *Art in America* 65, nr. 4 July/August, 1977, p. 81) schrijft het toekennen van de noemer *Alternative Spaces* aan de verschillende initiatieven toe aan de criticus en kunstenaar Brian O'Doherty, die tussen 1969 en 1976 hoofd was van The National Endowment for the Arts (NEA), en een belangrijke rol heeft gespeeld in het erkennen en financieren van de initieel zelfbedruipende initiatieven. Een belangrijk overzicht van de *Alternative Spaces Movement* werd gerealiseerd naar aanleiding van een tentoonstelling *Alternatives in Retrospect* in 1981 in The New Museum in New York (Jacki Apple & Mary Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect. An Historical Overview 1969-1975*, New York, The New Museum, 1981). De selectie van deze tentoonstelling beperkt zich tot 7 *Alternative Spaces* – met name *Gain Ground*, *Apple*, *98 Greene Street*, *112 Greene Street*, *10 Bleeker Street*, *Idea Warehouse* en *3 Mercer* – en tot de periode 1969-1975. Curatrice en samenstelster Jacki Apple verantwoordt deze keuze als volgt (p.6): “I chose to represent locations – “spaces” – that had consistent, ongoing programs of activities over a period of a year or more, and in which a number of artists worked and interacted.” Deze keuze voor actuele ‘locaties’ maakt, zoals Apple toegeeft, dat de rol van ‘andere’ alternatieve ruimtes zoals boeken en tijdschriften niet worden aangeraakt. Ook Lawrence Alloway (*100 Studios*, in: Gloria Klein (red.), *10 Downtown 10 Years*, Washington / New York, National Endowment for the Arts / 112 Workshop, Inc. / the Institute for Art and Urban Resources, 1978, p. 4) hanteert een definitie van het begrip *Alternative Space* die eerder op concrete locaties en initiatieven berust: “Alternative spaces is a general term referring to the various ways in which artists show their work outside commercial galleries and formally constituted museums. It includes the use of studios as an exhibition space, the temporary use of buildings for work done on site, and co-operatives of artists, wether for the purpose of putting on one exhibition or for running a gallery on a long term basis.” Voor andere besprekingen van de *Alternative Spaces Movement* in New York, zie o.m.: Stephen Reichard, *Alternative Art Spaces: One to One Politics for the Avant-Garde*, in: Block (red.), *New York - Downtown*

initiatieven tot de folklore van het artistieke SoHo, maar begin jaren 1970 vormen ze een vitaal platform voor heel wat jonge kunstenaars, gaande van Vito Acconci, Mark di Suvero, Richard Nonas, Mel Bochner, Carl Andre, Alice Aycock, Louise Bourgeois, Dan Graham, Dennis Oppenheim, Gordon Matta-Clark tot dansers als Steve Paxton, Trisha Brown en Yvonne Rainer, of muzikanten en componisten als Ornette Coleman, John Cage en Philip Glass. (fig. 5.1)

Het initiatief dat vaak als de voorloper van de *Alternative Spaces Movement* wordt genoemd, is de tentoonstelling *10 Downtown*.<sup>1</sup> Gedurende drie weekends van de maanden april en mei 1968 stellen tien in SoHo residerende en werkende kunstenaars, waaronder Leon Golub en Julius Tobias, hun atelier open voor het publiek.<sup>2</sup> Dit gebeurt zonder inmenging van een galerie of curator. Zoals Lawrence Alloway stelt in een publicatie naar aanleiding van het 10-jarig jubileum van het initiatief, berust de motivatie voor deze onderneming op twee factoren: “[the] artists’ desire for self-determination and a predisposing social shift in the art world [and the] dissatisfaction with the gallery and museum exhibition system.”<sup>3</sup> Kunstenaars weigeren nog langer te wachten op de beslissing van museumverantwoordelijken of galeristen om hun werk openbaar te kunnen maken en gaan zelf tot actie over. Zoals Gregory Battcock terecht opmerkt, wekt het weinig verwondering dat het werk van de

---

*Manhattan: SoHo*, pp. 239–251. ; Kay Larson, *Rooms with a point of view*, in: *ARTnews* 76, nr. 8 / October, 1977, pp. 32–38. ; Josephine Gear, *Some Alternative Spaces in New York and Los Angeles*, in: *Studio International* 195, nr. 990 (themanummer *Is the alternative space a true alternative*), 1980, pp. 63–68. ; Julie Ault (red.), *Cultural Economies: Histories form the Alternative Arts Movement*, NYC., New York / Valencia, The Drawing Center / REAL LIFE Magazine, 1996.

De *Alternative Spaces Movement* beperkt zich echter niet enkel tot New York. In andere Amerikaanse steden ontstaan gelijkaardige initiatieven, zoals *Hallwalls* in Buffalo, *Artemisia* en *N.A.M.E.* in Chicago, *Nexus* in Atlanta, *and/or* in Seattle, *Museum of Conceptual Art* in San Francisco en *Los Angeles Contemporary Exhibitions, LACE* en *Los Angeles Institute for Contemporary Art, LAICA* in Los Angeles. In 1978 werd in het LAICA te Los Angeles een symposium georganiseerd waarin *Alternative Spaces* uit de verschillende uithoeken van de Verenigde Staten vertegenwoordigd zijn. Voor een verslag en evaluatie van dit symposium, enkele beschouwende essays en een lijst van de verschillende deelnemers, zie: LAICA, *The new Artsspace*, Los Angeles, Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1978. Voor een historisch overzicht van *Alternative Spaces* in Chicago, zie: Lynne Warren, *Alternative spaces. A History in Chicago*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1984. Voor een uitstekende algemene analyse van het fenomeen, zie: Sandy Nairne, *The Institutionalization of Dissent*, in: Greenberg, Ferguson & Nairne (reds.), *Thinking About Exhibitions*, pp. 387–410.

<sup>1</sup> Gear, *Some Alternative Spaces in New York and Los Angeles*, p. 64.

<sup>2</sup> De precieze data van de tentoonstelling zijn 20–22 april, 26–29 april en 3–6 mei. De studio’s zijn telkenmale open van 12–19.00 uur. De andere deelnemende kunstenaars zijn: Bernard Apteckar, Richard Baringer, Bil Creston, Charles Ginnever, Roger Jorgensen, Steve Montgomery, Hans Van Bovenkamp en Robert Wiegand. Voor de volgende edities werd het systeem toegepast dat de deelnemers van het vorige jaar zelf een kunstenaar naar keuze naar voor schoven voor de volgende editie.

In april 1968 vindt er reeds een gelijkaardig initiatief plaats in een loft in 97 Wooster Street, met deelnemende kunstenaars als Sue Atkins, Tony Balzano, Rudolf Baranik, George Gilson, Bob Pittinger en May Stevens. Voor een recensie van deze tentoonstelling, zie: Grace Glueck, *New York Times*, April 19, 1968.

<sup>3</sup> Lawrence Alloway, *100 Studios*, in: Gloria Klein (red.), *10 Downtown 10 Years*, Washington / New York, National Endowment for the Arts / 112 Workshop, Inc. / the Institute for Art and Urban Resources, 1978, p. 4. Alloway maakt hier tevens de vergelijking met de “artist’s co-ops” die in de jaren ’50 werden opgericht door de Abstract Expressionisten.

deelnemende kunstenaars niet onder een artistieke of stilistische noemer te schuiven valt: “All the artists relate to one another only in the sense that they are professional, they are artists, and they live in New York.” Ze delen enkel de drang naar een alternatief voor de geijkte tentoonstellingsprocedures: “This project represents a desire on the part of the artists to avoid the formalistic procedure, or perhaps the ritual, of the uptown gallery and museum showing.”<sup>1</sup> Volgens Amy Golding vormen het bereiken van een eigen publiek en het omzeilen van de traditionele bemiddeling die gepaard gaat met de artistieke openbaarheid de twee belangrijkste bekommernissen van de deelnemende kunstenaars:

For the most part, money is not the big issue. Sales are not the motive for this show. It is not the gallery’s commission that the artists covet, but its monopoly on the audience. (...) Every exhibition embodies a claim to an audience. By opening their studios, these artists are making an unmediated claim.<sup>2</sup>

Die aanspraak op het publiek gebeurt vanuit pragmatische overwegingen. De kunstenaars delen geen gemeenschappelijke ideologie, buiten het verlangen en de nood naar bekendheid voor hun eigen werk.<sup>3</sup> Bovendien brengt geen enkel van de deelnemende kunstenaars de gevolgen van deze démarche – met name het publiek maken van de studio, of de traditioneel private ruimte in de klassieke triade van het atelier, de galerie en het museum – in rekening in het gepresenteerde werk. Leon Golub vertoont bijvoorbeeld zijn reeks *Gigantomachies*, een serie schilderijen met naakte strijders die aansluiten bij de expressionistische, figuratieve traditie. Julius Tobias presenteert drie minimalistische balken in een kleine, losstaande *white cube* in zijn studio. Bernard Aptekar toont een bij pop art aanleunende groep van grote in staalplaat uitgesneden cartoonfiguren, terwijl William

---

<sup>1</sup> Gregory Battcock, *10 Downtown. Open studios in Lower New York*, in: *Arts Magazine* 42, nr. 6 / April, 1968, p. 18. Deze attitude geldt in zekere zin ook voor de eerste bewoners van SoHo, zie: Hudson, *The Unanticipated City*, p. 87: “The early invasion of lofts by artists in the late 1950s and early 1960s can be seen as an ad hoc solution to the problem artists had in finding adequate living and working space in New York. There was no core set of values that knitted these early loft dwellers together except their commitment to art.”

<sup>2</sup> Amy Goldin, *Look Aloft*, in: *ARTnews* 67, nr. 3 / May, 1968, p. 51 / 72. Dat deze manier van presenteren wel succes heeft, blijkt uit de wijze waarop Goldin vervolgt: “If the scene does not have a place for work of this caliber and range, it’s in trouble.” Achter de activiteiten van Alan Saret in diens *Spring Palace* schuilt eveneens een ontevredenheid met de werking van galleries, en dan meer bepaald de Bykert Gallery waaraan hij verbonden is. Zie Alan Saret, zoals geciteerd in: Robyn Brentano & Mark Savitt (reds.), *112 Workshop, 112 Greene Street. History, Artists & Artworks*, New York, New York University Press, 1981, p. xii: “At the time, I was terminating my involvements with commercial galleries because they had become a blind alley to the vehicles of art in an ethical and spiritual dimension. / In my ground floor and basement space at 119 Spring Street, the “Spring Palace,” I was moving toward the idea of an artist’s studio that would periodically become public for the display of the work of the artist and any others that artist might designate.” In zijn studio organiseert Saret naast een tentoonstelling van eigen werk (die trouwens in maart 1970 de cover van Artforum haalt), tevens tentoonstellingen van Jennifer Bartlett en Thornton Willis. Laura Dean en Joan Jonas doen er een dansvoorstelling, gecombineerd met een groots banket.

<sup>3</sup> John Gruen, *Bearding the Artist in His Sanctuary*, in: *New York Magazine* 1, April 22, 1968, p. 48.

Creston een eveneens aan pop art refererende reeks schilderijen van wasbakken en deuren presenteert. Dit werk verschilt in wezen weinig van de gangbare kunstproductie, en valt in principe probleemloos in een galeriecontext te presenteren. De enige uitzondering vormt wellicht het werk van Charles Ginnever. In zijn studio van ongeveer 10 op 7 meter staat één grote staatsculptuur. Ginnever, die voorheen verbonden was met *Park Place*, stelt dat hij samen met zijn werk de galeriecontext is ‘ontgroeid’: “Not only have I scaled myself out of a gallery, I’ve conceived myself out of one. These things look better outside.”<sup>1</sup>

Het opzet van *10 DOWNTOWN* verschilt grondig van de transformatie die Marcel Broodthaers in datzelfde jaar uitvoert met zijn *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle*, in zijn atelier in de Rue de la Pépinière in Brussel.<sup>2</sup> Waar Broodthaers in een omvattende geste de studio en de tentoonstellingsruimte – of de ruimte van productie en die van presentatie – gelijkschakelt om het klassieke onderscheid tussen privaat en publiek op te heffen, wordt het onderscheid tussen beide in het gepresenteerde werk in *10 DOWNTOWN* niet opgeheven, laat staan gethematiseerd. De kunstenaars van *10 DOWNTOWN* stellen louter hun studio open, om er hun ‘werk’ te kunnen presenteren. Dit biedt volgens de kunstenaar Bob Wiegand zelfs de mogelijkheid om het werk aldus in zijn ‘natuurlijke omgeving’ te presenteren. Een studiopresentatie biedt een bijzondere vorm van “intimiteit,” die schuilt in de zelfbeschikking: “it puts the artist in control, where he should be.”<sup>3</sup> Het statuut van de studio als mythische plaats van artistieke creativiteit wordt er allerminst ondermijnd, maar bestendigd.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Charles Ginnever, zoals geciteerd in: Goldin, *Look Aloft*, p. 51.

<sup>2</sup> Voor een uitstekende analyse van *Le Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle* van Broodthaers, zie: Douglas Crimp, *This Is Not a Museum of Art*, in: Crimp (red.), *On the Museum’s Ruins*, pp. 200–234. Het *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème Siècle* sluit na een jaar de deuren in Brussel en verhuist nadien naar Antwerpen, om aldaar opnieuw open te gaan met een nieuwe sectie, *la Section XVIIème Siècle*, in de alternatieve tentoonstellingsruimte *A37 90 89*. Deze ruimte – genaamd naar het telefoonnummer, gecombineerd met de A die meteen een eerste plaats in de telefoongids veilig stelt – werd op 24 mei 1969 opgericht door enkele kunstenaars, verzamelaars en critici. Voor een beschrijving van de activiteiten van *A37 90 89*, zie: Barbara Vanderlinden, *A379089: een anti-galerie achter het museum*, in: *De Witte Raaf*, nr. 53 / januari-februari ’95, pp. 15–17.

<sup>3</sup> Bob Wiegand, zoals geciteerd in: Goldin, *Look Aloft*, p. 51. Een gelijkaardige toon wordt aangehouden bij de tweede editie van de tentoonstelling door Gregory Battcock (*10 DOWNTOWN*, in: *Arts Magazine* 43, nr. 6 / April, 1969, p. 23), die stelt: “The artists admit this peculiar, new type format allows the public opportunity to “see what working artists want to show in the way they want it to be seen.” Een gelijkaardige motivatie schuilt achter de verschillende studio-tentoonstellingen die Alan Saret organiseert in zijn tot *Spring Palace* omgedoopt atelier. In een recensie van een van deze studio-tentoonstellingen in *Artforum* uit 1970 beschrijft Emily Wasserman (*Alan Saret’s Studio Exhibition*, in: *Artforum* VIII, nr. 7 / March, 1970, pp. 62–66) hoe het installeren van het werk in de studio deels berust op de motivatie om het werk in ‘ideale’ omstandigheden te presenteren: “The coefficient necessity is that of viewing the work within the specific context in which the artist has situated it and worked on it. This new and integral relation to place may account for the more retiring and insecure aspect of some of his earliest work which was moved from studio to gallery for exhibition – and with some loss of its original and intended effect, as I recall from having seen some of those first pieces in the artist’s studio, where shafts of soft afternoon light diffused the chicken-wire masses into glittering clouds, an experience which could not be altogether recreated under gallery lighting.”

<sup>4</sup> Zukin, *Loft living*, p. 80. Zukin stelt dat *10 DOWNTOWN* in belangrijke mate heeft bijgedragen tot de consumptie en popularisering van de studio, en dan meer bepaald de prototypische ruimte van de loft: “Eventually,

In de vierdelige artikelenreeks *The Politicalization of the Avant-Garde* bestempelt Therese Schwartz het initiatief *10 Downtown* als een belangrijke voorloper in het zoeken naar gemeenschappelijke formats om het kunstcircuit kort te sluiten: “Each artist felt strong enough to stand alone, yet needed the support of other artists in the cumbersome but necessary business of finding an audience.”<sup>1</sup> Het initiatief past binnen het uitgesproken artistiek en politiek activisme dat het complex maatschappelijk klimaat van het eind van de jaren 1960 kenmerkt. Bevrijdingsbewegingen zoals de *Black Power*, de feministen en de *Gay Rights*, maar ook de politieke onrust omtrent de Vietnam oorlog hebben een repercussie op de artistieke gemeenschap.<sup>2</sup> Kunstenaars als Hans Haacke of Nancy Spero maken niet enkel politiek getint werk, ze ondernemen ook concrete actie. Zo richt Hans Haacke samen met onder meer Carl Andre en de criticus Lucy Lippard de *Art Workers Coalition* (AWC) op, een groep die ijvert voor algemene rechten voor kunstenaars en protesteert tegen de oorlogspolitiek van de regering in Vietnam. Uit de *Art Workers Coalition* ontstaat de groep *Women Artists in Revolution* (WAR), die ijvert voor de waardering van vrouwelijke kunstenaars. Zo richten Barbara Zucker, Susan Williams, Mary Grigoriadis, Dotty Attie, Maude Boltz en Nancy Spero in 1971 de ruimte *A.I.R.* op in New York. Als reactie op het gebrek aan erkenning van vrouwelijke kunstenaars is deze tentoonstellingsruimte enkel gewijd aan het werk van vrouwen. *A.I.R.* stelt zich tot doel te tonen dat er “op zijn minst twintig vrouwelijke kunstenaars vernieuwend, professioneel werk produceren in 1971.”<sup>3</sup> Via protestacties, stakingen en controversiële performances reageren deze en andere kunstenaars tegen het politiek profiel, het conventioneel beleid – wat Lawrence Alloway bestempelt als “establishment policies” – en het gebrek aan inspraak van kunstenaars in de grote musea als het Museum of Modern Art, het Whitney Museum of American Art of het Metropolitan

---

the consumption of art in the artist's studio developed into a consumption of the studio too. In 1968, the "Downtown Ten" Art Show exhibited the work of ten New York artists in their lofts. People had to walk from one loft to another to see the work and the artists. It was a novel situation – even more redolent with artistic ambience than the late-fifties openings of the Tenth Street School of Abstract Expressionists, when an "uptown" art public used to go from one artists' co-op gallery to another in search of the most bohemian or most avant-garde showing. By the late sixties, the seed had been sown: people began to think of the art studio as an exciting place to live. The artists' success in attracting the art public to their studios became the success of the studios.”

<sup>1</sup> Schwartz, *The Politicalization of the Avant-Garde. Part I*, p. 102. Voor deel II-IV, zie: *Art in America* 60, nr. 2 / March-April, 1972, pp. 70-79. ; *Art in America* 61, nr. 2 / March-April, 1973, pp. 67-71. ; *Art in America* 62, nr. 1 / January-February, 1974, pp. 80-84.

<sup>2</sup> Voor een beschrijving van het algemene politiek en cultureel kader aan het eind van de jaren 1960 en het ontwikkelen van alternatieven door kunstenaars, zie: Lisa Phillips, *The Ascendancy of Alternatives*, in Lisa Phillips (red.): *The American Century. Art & Culture 1950-2000*, New York, Whitney Museum of American Art / W.W. Norton & Company, 1999, pp. 223-268.

<sup>3</sup> Barbara Zucker, *Making A.I.R.*, in: *Heresies* 2, nr. 3, 1979, p. 81. Zucker benadrukt dat dit achteraf (*An interview with members of A.I.R.*, in: *Arts Magazine*, December/January, 1973, pp. 58-59) weliswaar als een overdreven argument overkomt, maar toentertijd niet evident was: “Although this has been documented before, it bears reiterating: to blithely state then that there were so many good women artists working was met with many an arched eyebrow. If one were to say it now, it would be met with ridicule for its obviousness.” De naam *A.I.R.* verwijst naar de zoneringswet uit 1964 – de zogenaamde *Artists in Residence* – die toeliet dat twee verdiepingen van een loftgebouw in SoHo gebruikt werden door kunstenaars.

Museum of Art.<sup>1</sup> Zo gooien leden van een andere activistische groepering, de *Guerilla Art Action Group* (GAAG), eveneens opgericht in 1969, bijvoorbeeld geld op de trappen van het Metropolitan of dweilen ze de vloer in het Whitney. De meest ophefmakende performance is die waarin ze een fictief bloedblad (met runderbloed) creëren in de lobby van het MoMA.<sup>2</sup> (fig. 5.2)

Naast de vaak urgente nood tot erkenning van minderheidsgroepen, vormt de drang naar experiment de meest doorslaggevende drijfveer in de latere ontwikkeling van de *Alternative Spaces*. Met de oprichting van 'andere' en 'nieuwe' ruimtes trachten kunstenaars een antwoord te bieden op de radicale gedaantenwisseling die de kunstproductie aan het eind van de jaren 1960 ondergaat.<sup>3</sup> Uit reactie op de glamoureuze en marktgevoelige kunst van het voorbije decennium schakelen velen over op anti-objectmatige en zelfs anti-commerciële strategieën. Kunstenaars ontwikkelen wat Sandy Nairne toepasselijk heeft gekarakteriseerd als een "proces-georiënteerd begrip van de werkplek."<sup>4</sup> Schilder- en beeldhouwkunst worden ingeruild voor nieuwe media als video, installatie en performance. Deze nieuwe kunstvormen maken zich niet enkel los van de studio, maar laten het atelier als unieke plaats van productie verdampen. Bovendien vinden ze niet onmiddellijk een plaats binnen het klassiek tentoonstellingscircuit van galleries of een musea. De nadruk ligt meer op het opwekken van een ervaring dan het creëren van een product. Kunstenaars maken 'werk,' ze gaan 'ergens' aan de slag. Veel kunst is procesmatig of *site-specific*, waarbij materialen, concepten en acties met de plaats van interventie worden verbonden. Vaak zijn werken interactief, spontaan, improvisatorisch, open-ended, collaboratief en tijdelijk, met enkel nog fotografische documentatie als resultaat of herinnering aan de 'gebeurtenis'. Deze drastische – zowel op formeel als ideologisch vlak – transformaties in de artistieke productie hebben, zoals Kay Larson terecht aangeeft, een belangrijke invloed op de presentatie van de kunst:

As art has expanded its own definitions in the 70's, it has forced artshowing to do the same. The response has been the rise of something that may provide the most promising exercise in artists' self determination since Kurt Schwitters built his own Merzbau to harbor his artjunk, or since Duchamp decided to play chess – the noncommercial, bare-

---

<sup>1</sup> Lawrence Alloway, *Women's art in the 1970s*, in: *Art in America* 64, nr. 3 / May-June, 1976, pp. 64-72.

<sup>2</sup> Voor een beschrijving van de acties van de *Guerilla Art Action Group*, zie o.m.: John Hendricks & Jean Toche, *GAAG, the Guerilla Art Action Group, 1969-1976: A Selection*, New York, Printed Matter, 1978.

<sup>3</sup> Patton, *Other Voices, Other Rooms*, p. 80.

<sup>4</sup> Nairne, *The Institutionalization of Dissent*, p. 396.

walled, ripped-out 'alternative space', run by artists for artists, and designed to be at least philosophically if not materially sympathetic to the needs of post-studio art.<sup>1</sup>

De *Alternative Spaces* putten hun bestaansrecht niet enkel uit het feit dat kunstenaars niet aan de bak komen, maar tevens uit hun drang om de grenzen van het traditionele kunstcircuit te overschrijden. De post-studio kunst onttrekt zich moedwillig aan de klassieke artistieke categorieën om zich zowel fysisch als politiek 'buiten' het institutionele kader van de studio, de galerie en het museum te plaatsen. Een dergelijke attitude impliceert niet enkel een afwijzing van de typische museum- of galeriekunst, maar tevens een negatie van de mercantiele en tentoonstellingsgerichte mentaliteit van de kunstwereld. Zoals Jacki Apple, een van de figuren van de beweging zich herinnert, staat de opkomst van de *Alternative Spaces* in directe relatie met de vorm en de inhoud van het werk dat er 'plaatsvindt':

Beyond the diversity of styles, content, sensibilities, and ideological positions of the individual artists, the collective art activities that took place were characterized by a shared attitude of experimentation, immediacy, and urgency – the process of *making work* being the primary concern. Accompanying was the desire to "break out of the frame," to extend the boundaries and definitions of what was considered art, and to inevitably alter the established structure of the art world itself. Galleries and museums could not and did not recognize and accomodate this kind of work. In response (...) artists out of necessity created and took control of their own contexts. It was a brief, yet highly productive time in which they experienced a sense of both their individual autonomy and their power as a group.<sup>2</sup>

Kunstenaars beseffen dat ze het tentoonstellingsproces kunnen personaliseren, beïnvloeden, dirigeren en hervormen naar hun eigen noden en eisen. De algemene ontevredenheid over de traditionele en conventionele aanpak van musea en galleries zet hen ertoe aan om eigen ruimtes te ontwikkelen, fundamenteel anders dan het bestaand assortiment aan culturele instellingen. Dit heeft als resultaat dat het tentoonstellen van de kunst meer op een lijn komt te staan met de kunst die gepresenteerd wordt.<sup>3</sup> En zoals Sandy Nairne opmerkt, is het daarbij vreemd genoeg vaak duidelijker wat die ruimtes niet willen zijn dan wat wel:

---

<sup>1</sup> Larson, *Rooms with a point of view*, p. 33.

<sup>2</sup> Jacki Apple, *Introduction*, in: Apple & Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect*, p. 5.

<sup>3</sup> Larson, *Rooms with a point of view*, p. 34.

The new spaces colonized by artists, the 'alternate spaces', were not created as museums with collections, nor as commercial galleries as such, nor as spaces run by collectors or lovers of art (as in the German Kunstverein), nor as institutes of contemporary art, nor as city-sponsored Kunsthallen, nor as the spaces controlled by traditional art societies.<sup>1</sup>

### 5.1.2. Ruimtes van uitwisseling: *Gain Ground* en *Apple*

Een belangrijke verschuiving treedt op wanneer kunstenaars hun atelier niet meer louter gebruiken als een publiek platform voor hun eigen werk, maar systematisch ook andere kunstenaars toelaten en uitnodigen om er werk te maken en tentoon te stellen. Zo start de kunstenaar en dichter Robert Newman in de studio van de bevriende kunstenaar Naomi Dash op 246 West 80th street een forum voor verbale en visuele uitwisseling, *Gain Ground* genaamd.<sup>2</sup> De ruimte dient daarbij te fungeren als een 'nieuw format' voor de experimenten met visuele, verbale en sculpturale media van Newman en bevriende kunstenaars:

I particularly wanted to provide a spatial arena for some of my poet friends who were coming into new dimensions or actions, verbal/visual, intermedia, or whatever. I wanted to obtain a wide-open, experimental presentation field in a traditional gallery format. (...) It was open to any nonobjective installation concept. We would have nothing to sell but intelligence (...).<sup>3</sup>

De eerste tentoonstelling, genaamd *Bookwork Art, Objects Made by Poets, Word Art, and Poet Visions* zet alvast de toon. De kunstenaars Vito Acconci, Eleanor Antin, Michael Benedikt, Charles Frasier, Dan Graham, Ron Gross, Bici Forbes Hendricks, Jackson Mac Low, Bernadette Mayer, Robert Newman, John Perrault, Patricia Sloan en Hannah Weiner presenteren er concrete poëzie, of objecten op basis van woorden. *Gain Ground* staat tevens open voor experimenten op vlak van performance. In januari 1970 voert Vito Acconci er het werk *Room Piece (activity/room situation)* uit. (fig. 5.3) Gedurende de drie weekends van de show verhuist hij de volledige inboedel van een kamer van zijn appartement op Christopher Street tachtig blokken verder naar *Gain Ground* op West 80th Street. Dit proces

---

<sup>1</sup> Nairne, *The Institutionalization of Dissent*, p. 388.

<sup>2</sup> Ondanks de ligging Uptown op West 80th Street, wordt deze ruimte beschouwd als een voorloper van de *Alternative Spaces* in SoHo, zie: Mary Delahoyd, *Seven Alternative Spaces. A Chronicle 1969 - 1975*, in: Apple & Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect*, p. 9. *Gain Ground* opent 12 april 1969, en sluit in juni 1970, na verlies van de ruimte. Nadien blijft *Gain Ground* als organisatie nog verder werken, met onder meer multimediatestellingen in de *Cinemathèque* op Wooster Street en werken in de publieke ruimte: zie Robert Newman, *Gain Ground (1981)*, in: Apple & Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect*, p. 18.

<sup>3</sup> Newman, *Gain Ground (1981)*, p. 18.

wordt gedocumenteerd via foto's en aantekeningen, die vervolgens in de ruimte worden gepresenteerd. De tentoonstellingsruimte fungeert slechts als intermediaire ruimte of als "exchange-point." Ze maakt de operatie van de verhuis 'publiek': "I was thinking of gallery space not as exhibition area (a place for a perceiver) but as transaction area (a place for an agent ..)." De werkelijke inzet van het werk wordt gevormd door de 'verplaatsing' van Acconci zelf via het openbaar vervoer of te voet op straat in de stad. In de tentoonstellingsruimte wordt geen 'werk' – in de zin van objectmatige resultaten – gepresenteerd, tenzij de middelen en het verslag – het residu – van de actie of de performance.<sup>2</sup>

Initieel bestaat het publiek dat de performances en activiteiten in *Alternative Spaces* bijwoont enkel uit kunstenaars. De artistieke uitwisseling acht men even belangrijk als de aanwezigheid van een publiek.<sup>3</sup> Een belangrijke initiatief op dat vlak is de ruimte *Apple* op 161 West 23rd Street, opgericht door de kunstenaar Billy Apple in oktober 1969. Waar de ruimte initieel functioneert als een vitrine met werk van de kunstenaar zelf, ontwikkelt *Apple* zich op korte tijd als een plaats van artistieke interactie. In *Apple* ligt de nadruk op discursief en collaboratief werk, op uitwisseling tussen kunstenaars en publiek.

... I would like to expand the concept of Group Activities: an open ended situation of interaction between an unknown number of people. The idea is to continue a necessary alternative within the art context: an open, evolving situation concerned with the exchange of ideas, concepts, experiences, attitudes, perceptions, verbal and non-verbal communication. A meeting place.<sup>4</sup>

In *Apple* worden regelmatig activiteiten georganiseerd waarbij meerdere kunstenaars tegelijkertijd zijn betrokken. Zo voert David Thompson in 1972 samen met zogenaamde 'performers' Jacki Apple, David Troy en Muir Messinger het werk *Whisper/Writing* uit. (fig. 5.4) Thompson, gezeten in een zetel op een tapijt in het midden van de ruimte, fluistert en schrijft zijn gewaarwordingen op. Voor de duur van de situatie worden de performers gevraagd te luisteren, hun ervaringen op te schrijven en te spreken tot de persoon in de

---

<sup>1</sup> Vito Acconci, *Room Piece*, *Gain Ground Gallery, New York; three weekends; January 1970*, in: *Avalanche*, nr. 6 / Fall, 1972, p. 16.

<sup>2</sup> In 1970 voert Acconci een gelijkaardige performance uit in het kader van de tentoonstelling *Information* in het Museum of Modern Art, genaamd *Service Area*. Hiervoor laat Acconci zijn post toekomen in het MoMA in plaats van op zijn eigen appartement. Het werk bestaat erin dat Acconci elke dag naar het MoMA afreist per metro of te voet om er zijn post op te halen.

<sup>3</sup> Delahoyd, *Seven Alternative Spaces. A Chronicle 1969 - 1975*, p. 10.

<sup>4</sup> Billy Apple, *Apple (1973)*, in: Apple & Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect*, p. 22.

zetel. In dezelfde reeks performances, *Activity Exchanges* genaamd, voeren zes kunstenaars – Mac Adams, Jacki Apple, Geoff Hendricks, David Det Thompson, David Troy en Jerry Vis – het geschreven voorstel van een andere kunstenaar uit. Elk is vrij om het voorstel daarbij volgens eigen interpretatie te veranderen, uit te breiden en te personaliseren.<sup>1</sup>

Zoals blijkt uit de benamingen van de ruimtes *Gain Ground* en *Apple*, wordt bij de eerste *Alternative Spaces* het woord *gallery* moedwillig vermeden. Men wil de hiërarchische en formele invulling die het gedrag van de kunstenaars en het publiek in de klassieke kunstruimtes determineert, vermijden. Het verhandelen van kunst vormt geen prioriteit. De enige bekommernis is, zoals de initiatiefnemers van de 55 Mercer Gallery aangeven, ‘ruimte’ voor hun werk te voorzien: “We don't want to call ourselves a gallery. (...) We don't have a dealer, nor a director and no razzmatass facade. We have only a space to show our work.”<sup>2</sup> Het begrip ruimte maakt zich succesvol los van elke onmiddellijke mercantiele connotatie. De nadruk komt te liggen op interactieve communicatie, of op het creëren van wat Sandy Nairne een ‘zelfbewust chaotisch milieu’ noemt.<sup>3</sup> De in 1963 opgerichte *Factory* van Andy Warhol geldt natuurlijk als een belangrijke voorloper. De transformatie van de traditioneel geïsoleerde studio tot een ‘collaboratieve werkplaats’ staat bij Warhol echter in het teken van een op kapitalische leest geschoeid *executive management*, of de anonieme massa-productie van de naoorlogse Amerikaanse consumptiemaatschappij.<sup>4</sup> De *Alternative Spaces* daarentegen vertegenwoordigen de post-industriële mentaliteit die volgt op het optimisme van de pop art. Met aan performance ontleende strategieën wordt getracht de rigide economische wetmatigheden te omzeilen. Een performance is weliswaar ‘zichtbaar,’ maar niet te materialiseren, en dus niet onmiddellijk verhandelbaar. Bovendien weet een performance de klassieke afstand tussen toeschouwer en performer te verminderen, daar beiden het werk tegelijkertijd ervaren.<sup>5</sup> Met interactieve werken en performances wordt de studio getransformeerd van een plaats van individuele naar collectieve artistieke productie. Het atelier fungeert niet langer als de private plaats van artistieke creatie, maar als een platform, een scène voor performatieve en collaboratieve activiteiten.

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 22.

<sup>2</sup> David L. Shirey, *Downtown Scene: Heart*, in: *New York Times*, December 26, 1970, New York, p. 14.

<sup>3</sup> Nairne, *The Institutionalization of Dissent*, p. 396.

<sup>4</sup> Voor een uitgebreide analyse van *The Factory* van Andy Warhol binnen de problematiek van de studio in de post-moderne kunst, zie: Jones, *Machine in the Studio*, pp. 189–267.

<sup>5</sup> Roselee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1988, pp. 152–153.

### 5.1.3. Beschikbare plaatsen: 98 en 112 Greene Street

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

Holly Solomon <sup>1</sup>

Wanneer de verzamelaars Holly en Horace Solomon na jarenlang verzamelen tot het besef komen dat een private verzameling niet langer een gepaste betrokkenheid met de actuele kunst inhoudt, besluiten ze hun engagement radicaal te wijzigen. Met een achtergrond in experimenteel theater en op basis van talrijke vriendschappen met in SoHo residerende kunstenaars, dichters en dansers, openen ze in december 1969 het gelijkvloers van hun loft op 98 Greene Street.<sup>2</sup> Hun geste bestaat uit het ter beschikking stellen van een ruimte waarin kunstenaars ‘aan de slag’ kunnen gaan. Van bij het begin fungeert de loft van de Solomons als een mengvorm tussen een studio, tentoonstellingsruimte en bühne. 98 Greene Street wordt gedacht als een ruimte van actieve kunstproductie en -receptie. Als productieruimte behoort 98 Greene Street trouwens resoluut aan de kunstenaars toe, of met de woorden van Holly Solomon: “it was *their* space.” Alleen functioneert 98 Greene Street niet langer als een tot publieke scène getransformeerde kunstenaarsstudio. De ruimte die de Solomons voor experimenten op vlak van theater, kunst, performance, film, of poëzie ter beschikking stellen, wordt door hen apriori als openbaar gedacht. De ruimte heeft tot doel dat het ‘werk’ – of het nu beeldend, literair of performatief is – door een publiek gezien wordt, dat het er de mogelijkheid krijgt om zich te presenteren. Daarbij onderscheidt 98 Greene Street zich wel van de louter op presentatie gerichte ruimte van een galerie. 98 Greene Street mikt intrinsiek op de artistieke ‘handeling’ of performance: het is een ‘plaats van gebeuren.’ Vergelijkbaar met ruimtes als 55 Mercer Street, 3 Mercer Street of 112 Greene Street Workshop, wordt in 98 Greene Street het woord *gallery* moedwillig vermeden en enkel het adres van de ruimte gehanteerd. Zoals Holly Solomon stelt, is de plaatsbepaling van de ruimte die ter beschikking wordt gesteld of de locatie van het gebeuren van belang: “I didn’t want any

---

<sup>1</sup> Holly Solomon, *Holly Solomon in Conversation with Jacki Apple (1981)*, in: Apple & Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect*, p. 28.

<sup>2</sup> Barbaralee Diamonstein, *Interview with Holly Solomon, Holly Solomon Gallery, New York*, in: Barbaralee Diamonstein (red.), *Inside New York's Art World*, New York, Rizzoli, 1979, p. 240.

name on it. That's why it was called 98 Greene Street – a location, a place ... .”<sup>1</sup> Niet het presenteren en verhandelen van kunst vormen de basisdoelstelling van *98 Greene Street*, maar het ‘plaats maken’ voor artistieke spontaneïteit en sociabiliteit:

I wanted to create a place where there could be communication between people, between artists, poets, filmmakers, actors – an atmosphere where people could socialize and make friends, and create work and share it ... It was quite spontaneous on purpose – no particular schedule – an atmosphere of immediacy. Galleries and museums must plan ahead. At 98 Greene Street the artists created what happened ... They did a piece, brought their friends. The quality and spirit of the place was in this spontaneity.<sup>2</sup>

Op 25 december 1969 opent *98 Greene Street* meteen met een activiteit waarbij een sociaal met een artistiek gebeuren wordt gecombineerd. Naar aanleiding van de verjaardag van de bevriende kunstenaar Alan Saret organiseren de Solomons een feest waarop de kunstenaar Gordon Matta-Clark de performance *Christmas Piece* uitvoert. (fig. 5.5) In de verduisterde loft verlichten drie aan het plafond bevestigde spots een kerstboom, een bos hulst en een bloeiende fruitboom. Welgeteld honderd stoelen staan gerangschikt tegen de achterste wand. Elke gast die binnenkomt wordt gevraagd een stoel te nemen, zodat naargelang de avond vordert duidelijk wordt hoeveel gasten er precies aanwezig zijn.<sup>3</sup> *98 Greene Street* fungeert in eerste instantie als een platform voor de artistieke vriendenkring van de Solomons. Horace en Holly Solomon begrijpen het ‘alternatief’ karakter van *98 Greene Street* niet onmiddellijk in termen van politiek maar van urgentie. Ze trachten tegemoet te komen aan de dringende nood aan een geëigend en publiek platform voor de kunstproductie die zich ontwikkelt in de lofts van SoHo. Zoals Holly Solomon uitdrukkelijk stelt, heeft *98 Greene Street*, in vergelijking met andere, eerder politiek gedreven *Alternative Spaces*, zich nooit tegen het klassieke kunstcircuit afgezet. Haar ultieme doelstelling was het invullen van een specifieke, ontbrekende niche:

---

<sup>1</sup> Solomon, *Holly Solomon in Conversation with Jacki Apple (1981)*, p. 28.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 28.

<sup>3</sup> Andere bekende kunstenaars uit de jaren 1970 die *98 Greene Street* aandoen, zijn Dan Graham, Dennis Oppenheim, Robert Kushner, Susan Hall of Charles Simonds, een muzikant als La Monte Young, maar ook critici en dichters Carter Ratcliff en Peter Schjeldahl. *98 Greene Street* vormt het platform voor de videoperformance *Two Consciousness Projection(s)* van Dan Graham in 1972, en de bekende performance *Works with Offspring* van Dennis Oppenheim, waarin de woorden die zijn zoontje Erik op zijn rug schrijft, Oppenheim op zijn beurt tracht te reproduceren. Voor een chronologisch overzicht van de activiteiten in *98 Greene Street*, zie: Apple & Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect*, p. 29.

I've never been against the notion of galleries and museums. For me 98 Greene Street was something that added to the system, allowed for work to happen that the organizations and institutions at that time couldn't or wouldn't do.<sup>1</sup>

Een ruimte die op een zelfde genereuze wijze ruimte ter beschikking stelt aan de artistieke gemeenschap van SoHo, is *112 Greene Street Workshop*, vaak simpelweg afgekort tot *112*. Deze ruimte wordt in september 1970 opgestart door de kunstenaar Jeffrey Lew, nadat een bedrijfje van textielrecyclage het gelijkvloers en de kelderverdieping van het loftgebouw waarvan Lew eigenaar is, verlaat. De ruimte van de loft, die vaak als *raw and funky* wordt omschreven, meet ongeveer 10 bij 33,5 meter, met een plafondhoogte van 4,9 meter, en wordt opgedeeld door zeven Corinthische kolommen.<sup>2</sup> (fig. 5.6) Lew, die deel uitmaakt van de groep die onder meer ook *98 Greene Street* frequenteert, besluit het gelijkvloers en de kelder aan bevriende en naburige kunstenaars aan te bieden.<sup>3</sup> Een gebaar dat treffend wordt samengevat door de danseres Caroline Goodden: “[the artists] could do whatever they wanted to do, so in that way, it was a gift.”<sup>4</sup> Met de hulp van Alan Saret en Jennifer Bartlett organiseert Lew in oktober 1970 een eerste ‘show.’ Zonder enige vorm van artistieke of inhoudelijke selectie en zonder enige concrete openingsdatum gaan kunstenaars in de grootschalige loft aan de slag: “everybody just arrived. (...) They would just walk in and do it.”<sup>5</sup> Bovendien veranderen de kunstenaars gedurende de tentoonstelling regelmatig hun werk, of halen werk weg om er een volgend te installeren. Zo installeert George Trakas, die initieel niet bij de tentoonstelling betrokken is, maar geïnteresseerd raakt door de ‘activiteiten’ in *112* en zichzelf uitnodigt, een sculptuur achteraan in de kelder.<sup>6</sup> De sculptuur ↵ bestaat uit staaldraad, een plankenstructuur en een staande glasplaat met

---

<sup>1</sup> Solomon, *Holly Solomon in Conversation with Jacki Apple (1981)*, p. 28.

<sup>2</sup> Aan weerszijden van de ruimte bevinden zich grote ramen. Bij het binnenkomen links bevindt zich een trap naar de kelder. In 1970 bezit de ruimte geen verwarming, bladert de verf van de muren en is de vloer in slechte staat. Dit karakter wordt door de kunstenaars echter net als bijzonder uitdagend ervaren, getuige het volgende citaat van Jene Highstein (zoals geciteerd in: Robyn Brentano & Mark Savitt (reds.), *112 Workshop, 112 Greene Street. History, Artists & Artworks*, New York, New York University Press, 1981, p. viii): “It was the funkiest place in the world – so beautiful and impossible at the same time. The floor was terrible, but the space itself was so strong that whatever went on there had to be at least that strong to work. Some very powerful things happened in that space.”

<sup>3</sup> Stephanie T. Edens, *Alternative Spaces - SoHo Style*, in: *Art in America* 61, nr. 7 / November, 1973, pp. 38–39. Edens noemt Jeffrey Lew “an intimate part of the community the gallery serves.”

<sup>4</sup> Caroline Goodden, zoals geciteerd in: Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop, 112 Greene Street*, p. x.

<sup>5</sup> Jeffrey Lew, *From an interview with Jeffrey Lew, Winter, 1978*, in: *ibidem*, p. 2. De tentoonstelling loopt ongeveer van midden oktober tot eind december. Deelnemende kunstenaars zijn Bill Beckley, Bill Bollinger, David Bradshaw, James Brown, Rafael Ferrer, Lee Jaffe, Barry Le Va, Jeffrey Lew, Gordon Matta-Clark, Brenda Miller, Richard Nonas, Douglas Sanderson, Alan Saret, Marjorie Strider, George Trakas en Richard Van Buren. Voor een korte beschrijving van de verschillende werken, zie, *ibidem*, pp. 3–12.

<sup>6</sup> George Trakas, zoals geciteerd in: *ibidem*, p. 10: “I was very excited about the space. The minute I saw it, I knew that that was where I wanted to install this piece I’d been working on.” Lew weigert initieel Trakas een plaats te geven, maar wanneer Trakas op een morgen aankomt met de sculptuur in de laadbak van zijn bestelwagen, krijgt hij uiteindelijk toch een plaats in de kelder.

daartegen een hoop zand. Dit alles wordt door een touw opgespannen en verbonden via een raam met een buitenmuur. Na een hevige regenbui krimpt het touw en valt de sculptuur in mekaar. Op uitnodiging van Lew maakt Trakas een tweede sculptuur. Daartoe maakt hij, zonder de toestemming en tot ontsteltenis van Lew, een grote opening tussen de kelder en het gelijkvloers. De resulterende sculptuur, door Trakas toepasselijk benoemd als *The Demolition Piece*, bestaat eveneens uit een combinatie van staaldraad, een houten stelling, glas en touw en verbindt de kelder met de gelijkvloerse ruimte. (fig. 5.7)

Deze anarchistische mentaliteit wordt het handelsmerk van 112: “Showing at 112 was license to do anything you wanted.”<sup>1</sup> Lew’s tentoonstellingsbeleid bestaat erin bekende naast onbekende kunstenaars in dezelfde ruimte te presenteren: “112 had no political interests. It was a free space where an artist could come in unknown, without a resume, and have a show.”<sup>2</sup> Het meest opmerkelijke aspect van de eerste ‘tentoonstelling’ is dat de kunstenaars voor de volledige duur van de show het traditionele verschil tussen presentatie en productie radicaal opheffen. De nadruk ligt niet langer op het uiteindelijke product maar op het ‘werk,’ op de actie en de arbeid die daartoe noodzakelijk zijn. Dit blijkt uit een recensie van de eerste tentoonstelling door Peter Schjeldahl in *The New York Times*:

Not that the artists’ acceptance of the funky ambience necessarily constitutes an anti-establishment statement, it reflects exactly the new art’s esthetic ... [the artists] break with the recent tradition of formalism, with its insistence on the rationalized art ‘object,’ seems complete ... [the work carries] the precise inference of an act: each piece in its fragile or tough simplicity bespeaks the physical activity or series of activities that went into making it ... .”<sup>3</sup>

*112 Greene Street Workshop* fungeert als een radicale mengvorm tussen een studio en een tentoonstellingsruimte. Ook hier dekt de naam van de ruimte de institutionele lading. *112 Greene Street Workshop* is een werkplaats, of zoals Robyn Brentano opmerkt: “it was just a place where artists went to work and look at work.”<sup>4</sup> Productie en publieke presentatie komen er te overlappen, hetgeen resulteert in wat Alan Saret toepasselijk benoemt als “the prototype of the open-ended not-for-profit art-display-and-performance-space.”<sup>5</sup> *112*

---

<sup>1</sup> Jeffrey Lew, zoals geciteerd in: *ibidem*, p. x.

<sup>2</sup> Lew, *From an interview with Jeffrey Lew, Winter, 1978*, in: *ibidem*, p. 2.

<sup>3</sup> Peter Schjeldahl, *Sculpture ‘Found’ in a Rag Factory*, in: *New York Times*, November, 1970, zoals geciteerd in: Apple & Delahoyd, *Alternatives in Retrospect*, p. 37.

<sup>4</sup> Brentano, *Introduction*, in: Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop, 112 Greene Street*, p. vii.

<sup>5</sup> Alan Saret, zoals geciteerd in: *ibidem*, p. xii.

onderscheidt zich zowel van de traditionele tentoonstellingsruimtes als van de tot presentatieruimte omgevormde kunstenaarsstudio's. Het is niet enkel een ruimte waar 'gewerkt' wordt, maar een ruimte waar het proces van dat 'werk' als dusdanig ook gepresenteerd wordt. In een dubbelinterview met Alan Saret en Jeffrey Lew, de bezielers van *112*, in het tijdschrift *Avalanche* uit 1971 beschrijft Lew duidelijk in welke mate *112* zich onderscheidt van de paradigmatische ruimtes van de galerie én de studio:

AS: How do you see Greene Street in the context of what's happening in the New York art world?

JL: Somehow I feel separate from it. I've had my first gallery experiences with O.K. Harris, but I just don't have good feelings about it.

AS: So you don't want to show at another New York gallery?

JL: I would'nt say that, it depends on the kind of work I'm doing. What I'm doing is really too large to be shown in galleries.

AS: But the space at O.K. Harris is at least as large as Greene Street. Do you see your work as basically unexhibitable in a regular situation?

JL: There's something crisp about it being done on the spot, in a space where you feel free to work.

AS: Does the work shown at Greene Street evolve out of what is essentially a studio situation?

JL: Yes, but it's more than that, it isn't canned. It is a space to work in, but it's not your studio because you don't live there. The artists responded to the situation because they picked out their own spots to work in. They went to dark corners of the basement, places I didn't think were going to be used.<sup>1</sup>

Lew's motivatie tot het oprichten van *112* berust klaarblijkelijk, net als bij de kunstenaars van *10 Downtown* of Alan Saret en diens *Spring Palace*, op een zekere onvrede met de werking van galleries. Een bijkomende reden wordt gevormd door de schaal van zijn werk. Wanneer Saret terecht repliceert dat de galleries in SoHo ruimtes bezitten van een gelijkaardige grootte als *112*, maakt Lew een belangrijke nuance. Het gaat niet zozeer om het feit dat zijn werk in galleries niet kan tentoongesteld worden; in galleries wordt hem niet de mogelijkheid geboden om er 'aan de slag te gaan.' Lew maakt een radicaal onderscheid tussen de schouwplaats van een galerie en de werkplaats die hij beoogt. De ruimte van *112* bezit een zekere graad van frisheid en vrijheid die toelaat dat er ter plekke wordt gewerkt.

---

<sup>1</sup> Willoughby Sharp & Liza Bear, *112 Greene Street. Interview with Alan Saret and Jeffrey Lew*, in: *Avalanche*, nr. 2 / Winter, 1971, p. 13.

Wanneer Alan Saret vraagt of dit te herleiden valt tot een studio-situatie, maakt Lew een tweede belangrijke nuance. In 112 ontbreken de klassieke begrenzingsen van een studio.<sup>1</sup> 112 is en blijft een presentatieruimte; het is geen studio die openbaar wordt gemaakt. 112 is apriori een 'publieke' ruimte: er wordt gewerkt maar niet geleefd. Elke productie is er per definitie openbaar: het is een publieke workshop.<sup>2</sup> De ruimte is 24 uur op 24 open, zodat kunstenaars doorlopend werk kunnen installeren, presenteren en afbreken. De onafgebroken activiteit waartoe dit leidt, wordt door Lew beeldrijk vergeleken met een improvisatorische choreografie:

A piece would go up and a piece would come down and another piece would come in and some other pieces would stay and then finally those pieces would go and more pieces would come in. There was something very beautiful about that. It was like a dance floor where you get tapped on the shoulder and you're out. Then some person comes and starts dancing. That's the way it was.<sup>3</sup>

112 fungeert als een scène waarop aan de lopende band werk wordt aangemaakt, opgevoerd en afgevoerd. In de eerste jaren fungeert de ruimte trouwens niet enkel als tentoonstellingsruimte. Afhankelijk van de nood en de vraag wordt de ruimte ook gebruikt als atelier, dansstudio of repetitielokaal. 112 biedt een platform voor een spontane, anarchistische stroom van 'gebeurtenissen.' Het fungeert als "[a] 24-hour-a-day open house for artists, dancers, musicians, and poets to hang out and do anything in it."<sup>4</sup> Zo fungeert de ruimte lange tijd als oefen-, les- en voorstellingsruimte voor de *Grand Union Dance Company*, met leden als Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Green, Barbara Lloyd, Mary Overly, Steve Paxton en Yvonne Rainer. In de lente van 1972 organiseren ze er enkele workshops, gaande van *Crazy Dances* onder leiding van Nancy Lewis, imaginaire baseball games op straat met Yvonne Rainer, tot sessies waarin Steve Paxton dansers doet stilstaan en luisteren naar de innerlijke beweging – of dans – van hun eigen lichaam. Bovendien worden er vaak performances en dansvoorstellingen gehouden tussen en met de geïnstalleerde kunstwerken. Werken worden gehanteerd als *props* voor performances, terwijl dansers en choreografen gretig gebruik maken van de geïnstalleerde werken als een vorm van *ready-made* setting voor

---

<sup>1</sup> Zie hieromtrent ook Richard Nonas (1981), zoals geciteerd in: Apple & Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect*, p. 42: "We were ready – 112 and us – at the same moment. And we were full of it. 112 was our flood, our explosion. 112 was our action. We were prisoners in our studios, and 112 was our break-out. 112 Was our escape. We grabbed it. We held it. We tore it apart. 112 was our battlefield."

<sup>2</sup> Catherine Morris, *Siting Food*, in: Morris, Bussmann & Müller (reds.), *Food*, p. 18.

<sup>3</sup> Lew, *From an interview with Jeffrey Lew, Winter, 1978*, in: Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop, 112 Greene Street*, p. 2.

<sup>4</sup> Brentano, *Introduction*, in: Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop, 112 Greene Street*, p. x / viii.

concerten en dansvoorstellingen. Zo geeft het gezelschap *The Natural History of the American Dancer*, met leden als Carmen Beuchat, Suzanne Harris, Cynthia Hedstrom, Rachel Lew, Barbara Lloyd en Judit Padow, in oktober 1972 een voorstelling met de tentvormige doeken van het werk *Environmental Fabric Installation* van Richard Mock als achtergrond. Voor haar eerste solotentoonstelling in december 1972 installeert Tina Girouard het werk *Four Stages* (*Floor Space Stage*, *Air Space Stage*, *Wall Space Stage* en *Sound Space Stage*). Op de *Floor Space Stage*, een schuin oplopend vlak van houten platen tegen de muur voert de *Mabou Mines Theater Company* samen met enkele leden van de *Grand Union Dance Company* meerdere improvisatiesessies uit. (fig. 5.8) Later neemt de *Mabou Mines Theater Company* dit werk zelfs mee op de internationale tournee van de productie *B-Beaver Animation*.<sup>1</sup>

Deze *cross-over* tussen de verschillende disciplines, gecombineerd met het sociaal karakter van *112 Greene Street*, komt tot een climax met het werk *Open House*, ook bekend onder de naam *Drag-on* of *Dumpster*, van de kunstenaar Gordon Matta-Clark. (fig. 5.9) In mei 1972 installeert Matta-Clark een afvalcontainer tussen 98 en 112 *Greene Street*. In de container bouwt hij met oude deuren en planken een interieur bestaande uit drie gangen, enkele kamers en verschillende in- en uitgangen. Het 'huis' krijgt geen dak; op regenachtige dagen zorgen paraplu's voor de nodige beschutting. Met de hond Glaza van Caroline Goodden als 'gastheer' organiseert Matta-Clark op de vernissage samen met enkele bevriende kunstenaars en dansers zoals Vito Acconci, Tina Girouard, Suzanne Harris, Barbara Dilley, Richard Landry, Robert Prado een performance in en rond de container. Om het gebeuren een feestelijk karakter te geven, braadt Matta-Clark aansluitend een varken aan het spit. *Open House* fungeert als een tijdelijk podium voor artistieke uitwisseling, actie en ontmoeting: "It was about participation, to get you activate the piece, to involve the audience."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Een andere werk, *Air Space Stage* genaamd, bestaat uit een serie balken en buizen die zijn opgehangen aan het plafond, en wordt eveneens gebruikt voor performances. Voor een beschrijving van de activiteiten van de *Grand Union Dance Company*, het gezelschap *The Natural History of the American Dancer*, en het werk *Four Stages* van Tina Girouard, zie: Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop*, *112 Greene Street*, pp. 24-25 / 34 / 41.

<sup>2</sup> Richard Armstrong, *Interview with Keith Sonnier (1980)*, in: Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992, p. 397.

## 5.2. *Gordon Matta-Clark en het urbane grondgebied*

### 5.2.1. Een nieuwe 'scene'

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

Robert Smithson <sup>1</sup>

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

Gordon Matta-Clark <sup>2</sup>

Gordon Matta-Clark is een van de meest vitale figuren van *The Alternative Spaces Movement*. Hij speelt niet alleen een opmerkelijke historische rol in de beweging, ook zijn oeuvre is er onlosmakelijk mee verbonden. Hij behoort tot de hechte kring rond de verzamelaars Horace en Holly Solomon, en vormt met Jeffrey Lew en Alan Saret een van de spilfiguren van *112 Greene Street Workshop*. In de herfst van 1971 richt hij samen met Caroline Goodden, Suzanne Harris en Rachel Lew de coöperatieve *Food* op, een restaurant dat de kunstenaarsgemeenschap van SoHo van betaalbare maaltijden moet voorzien en tegelijkertijd functioneert als ontmoetingsplek en performance ruimte. Matta-Clark is echter vooral bekend voor zijn spectaculaire *Cuttings*, waarbij hij geometrische vormen uit de muren, vloeren en plafonds van een pand sneed, zoals voor het in Antwerpen gerealiseerde *Office Baroque* uit 1977, of in het geval van *Splitting* uit 1974 een volledige woning in twee zaagde. (fig. 5.10) Voor deze werken, zoals voor de serie *Bronx Floors* uit 1972, trekt Matta-Clark initieel naar leegstaande en bouwvallige gebouwen, om er vaak in hachelijke omstandigheden in de vloeren en wanden te 'snijden'.<sup>3</sup> Matta-Clark neemt steeds foto's van het resultaat, en laat soms de hele onderneming filmen. De restanten van de uitsnijdingen worden tenslotte meegenomen, om ze eventueel later in een tentoonstellingsruimte te

---

<sup>1</sup> Smithson & Kaprow, *What is a Museum?* (1967), TCW, pp. 48-49.

<sup>2</sup> Judith Russi Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark* (1978), in: Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 394.

<sup>3</sup> De eerste architecturale snede *Sauna* maakt Matta-Clark in zijn eigen woning, met name tijdens de renovatie van zijn loft in 4th Street waarnaar hij in 1971 verhuist, zie: Mary Jane Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1985, p. 37. De latere *Cuttings* in leegstaande gebouwen in de stad verricht hij echter op eigen verantwoordelijkheid en hebben vaak het karakter van guerilla-acties, daar hij niet alleen opereert in vaak zeer bouwvallige panden, maar tevens zonder toelating van de eigenaars, zonder vergoeding en met het risico op politiecontroles en op geweld van straatbendes. Zie hiervoor: *Interview met Gordon Matta-Clark, Antwerpen, sept. 1977*, in: Florent Bex (red.), *Gordon Matta-Clark*, Antwerpen, ICC Internationaal Cultureel Centrum, 1977, p. 2.

presenteren.<sup>1</sup> De diversiteit aan producten en restanten van één zo'n onderneming doet onwillekeurig aan de structuur van de *site-nonsites* van Robert Smithson denken. Ze maken duidelijk dat de *Cuttings* op verschillende niveaus spelen, of dat ze betrekking hebben op diverse 'plekken': er is de plek waar de ingreep gebeurt; de fotografische of filmische reproductie van die ingreep; er zijn de concrete stukken vloer, wand of plafond die resteren; en er is de publieke tentoonstellingsruimte waar die eventueel worden gepresenteerd.

Het oeuvre van Matta-Clark is in menig opzicht schatplichtig aan dat van Robert Smithson.<sup>2</sup> Beiden zijn niet alleen goed bevriend, ze delen ook talrijke fascinaties, zoals die voor entropie en verval. Maar terwijl het oeuvre van Smithson in de eerste plaats opvalt door zijn theoretische en kritische rigueur, wordt dat van Matta-Clark gekenmerkt door concrete actie. Matta-Clark profileert zich niet als theoreticus, hij is een uitvoerder, een gedreven en begenadigd performer.<sup>3</sup> Het werk van Matta-Clark vraagt niet dezelfde intellectuele inleving zoals de *site-nonsites* van Smithson, het is een praktijk die tot denken aanzet, of, zoals Ted Castle stelt: "I never used to think too much about Gordon's work. I used to think because of his work."<sup>4</sup> Smithson heeft zich bovendien menigmaal nogal sceptisch uitgelaten over het vinden van 'alternatieven' voor het kunstsysteem; hij zou zelfs hebben beweerd dat *112 Greene Street Workshop* diende opgedoekt te worden.<sup>5</sup> De context van de *Alternative Spaces*

---

<sup>1</sup> De eerste tentoonstelling van de resultaten van Matta-Clark's *Cuttings* vindt plaats in oktober 1972 in *112 Greene Street*. De restanten en fotocollages van de werken *Bronx Floors* worden er gepresenteerd samen met het werk *Walls Paper* en de uitsnijdingen die hij realiseerde in het interieur van het restaurant *Food*. Voor een beschrijving en illustraties van deze tentoonstelling, zie: Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop, 112 Greene Street*, pp. 34-37. De tentoonstelling wordt tevens gerecenseerd in het tijdschrift *Artforum*, zie: April Kingsly, *Gordon Matta-Clark, 112 Greene Street*, in: *Artforum* XI, nr. 5 / January, 1973, pp. 88-89.

<sup>2</sup> Beiden leerden mekaar kennen op de tentoonstelling *Earth Art*, georganiseerd door Willoughby Sharp, aan de Cornell University in 1968, tevens de universiteit waar Matta-Clark zijn diploma van architect behaalde. Matta-Clark helpt er onder meer Dennis Oppenheim bij het realiseren van diens werk *Annual Rings*. Voor een grondige beschrijving van de relatie en de wederzijdse invloed tussen Smithson en Matta-Clark, zie: Lee, *Object to Be Destroyed*, pp. 34-48. Matta-Clark wordt vaak als een levendiger tegenhanger van Smithson getypeerd, zie: *Interview with Keith Sonnier*, in: Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 397: "He resisted the rhetoric that accompanied Flavin and Judd, although there was some contact with Morris. Gordon had some sort of philosophical background as well as some distance on New York and himself. There was a poetic and literary side to him – there were many other directions in his early work that if he had lived he could have drawn on, not just the architectural alterations. He didn't limit himself to being a professional artist. He was a great information gatherer. He thought compositively, in a constant stack of images. It was a lot better than Smithson's moroseness. He and Suzy were real Charles Dickens characters in a way. It was our *Sparky and our Gang*."

<sup>3</sup> Judith Russi Kirshner, *Non-uments*, in: Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 366.

<sup>4</sup> Ted Castle, *Gordon Matta-Clark*, in: *Flash Art*, nr. 90-91 / June-July, 1979, p. 37. Voor een beschrijving van het werk van Matta-Clark als een praktijk of artistiek spel, zie: Lee, *Object to Be Destroyed*, p. xiii.

<sup>5</sup> Lew, *From an interview with Jeffrey Lew, Winter, 1978*, in: Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop, 112 Greene Street*, p. 2: "There were a lot of people who wanted 112 to end. I think Robert Smithson said that it should end. I don't remember why he said it ... he felt that works shown should be selected. But I never understood the difference between selectionism and elitism." De bekendste uitspraak van Smithson tegen de zogenaamde alternatieven is te vinden in een interview met Bruce Kurtz (*Conversation with Robert Smithson (1972)*, TCW, pp. 264-265): "Kurtz: The museum is an instrument of control. / Smithson: It's an instrument of control and it's like building cathedrals. I mean that's really an instrument of political control. (...) / Kurtz: And it's a very effective way of control because it absorbs so easily any kind of radical tendency. / Smithson: Yeah, and that's why it's so silly for artists to try to overcome that, because they will be absorbed. That's like what I said, they'll just be integrated into

laat Matta-Clark toe om te goochelen met de ervaringsgeschiedenis van minimal art, de dialectiek van de *site-nonsites* en de letterlijke plekgebondenheid van de site specificity. Waar Smithson met de *site-nonsites* elke ingreep in het buitengebied bij voorbaat problematiseert, gaat Matta-Clark er aan de slag.<sup>1</sup> Hoewel men daaruit zou kunnen concluderen dat Matta-Clark de inzichten van Smithson naast zich neerlegt, leert een nadere analyse van zijn artistieke praktijk het tegendeel. Het is net door de theoretische inzichten van Smithson tot uitvoering te brengen, dat Matta-Clark nieuwe ‘openingen’ creëert.

Net als Smithson tracht Matta-Clark de transparante kunstervaring te ontwrichten. Met de *Cuttings* wil hij afrekenen met “het klassieke objectmatige karakter van de beeldhouwkunst.” Hij wil werken realiseren “die geen eenduidige of overzichtelijke blik toelaten.” De snedes mogen niet in één oogopslag te vatten zijn, ze moeten “elke vorm van snapshotkwaliteit weten te ontwijken.”<sup>2</sup> In eerste instantie zet Matta-Clark daartoe het minimalistisch onderzoek naar een vorm van ‘sculptuur als plaats’, zoals geïnitieerd door Carl Andre in het midden van de jaren 1960, verder. Alleen brengt hij, zoals John Baldessari terecht opmerkt, de conceptuele inzet van minimal art tot een expressionistische uitvoering.<sup>3</sup> Matta-Clark reduceert Andre’s idioom van een sculptuur als ruimtelijke snede – “the material as the cut in space” – tot de spectaculaire handeling van het uitsnijden zelf.<sup>4</sup> Hij hanteert niet langer een object – of louter materiaal zoals Andre – als middel tot ruimtelijke intrusie of obstructie, hij pleegt een rechtstreekse inbreuk op die structuren die ruimte vervatten of aanmaken: op architectuur. Matta-Clark introduceert geen object ‘in’ de ruimte, maar hanteert ruimte en haar drager als sculpturaal medium: “It’s not about using sculptural ideas on architecture, it’s more like making sculpture through it.”<sup>5</sup> Dan Graham merkt in dat opzicht terecht op dat Matta-Clark’s projecten getuigen van een vorm van “reverse Cubism”: (...) where Cubist collage consists of fragments of the real world brought into (gallery) art, Matta-Clark’s work cut away from (into) things to subtract from the real

---

the whole thing, so there's no viable alternative. If there really was an alternative, consciously thought, then artists might do works which are radical but they are unconscious about why they are doing them. I'm just making a plea for more consciousness in that area and I'm not bitter about it. I'm just saying that's just the way it is.”

<sup>1</sup> Dan Graham, *Gordon Matta-Clark*, in: Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 378

<sup>2</sup> Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark (1978)*, p. 390.

<sup>3</sup> Baldessari, zoals geciteerd in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, p. 19: “this may sound strange, but he was both a Minimalist and a Surrealist ... Gordon was a second-generation Minimalist in that some of the dissatisfaction and restlessness, not with the ideas but with the execution of Minimalist art, are evident in his work. He made the transition between Minimalist concept and a kind of expressionist execution. You could say he was a messy Minimalist; he liked big rough edges.”

<sup>4</sup> Carl Andre, zoals geciteerd in: David Bourdon, *The Razed Sites of Carl Andre (1966)*, in: Battcock (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, p. 104: “Up a certain time I was cutting into things. Then I realized that the thing I was cutting was the cut. Rather than cut into the material, I now use the material as the cut in space.”

<sup>5</sup> Liza Bear, *Gordon Matta-Clark ... Splitting (1974)*, in: Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 376.

world, in order to make a 'sculpture'.”<sup>1</sup> De *Cuttings* transformeren een bestaande structuur tot een sculpturaal gegeven, alleen niet door toevoeging maar door substractie. De strategie is er volgens Matta-Clark een van *unbuilding*, of “the simplest way to create complexity (...) without having to make or build anything.”<sup>2</sup> Opmerkelijk is dat Matta-Clark daartoe de gebouwen wel als objectmatige entiteiten behandelt.<sup>3</sup> Hij benadert een gebouw niet als een aaneenschakeling van plaatsen of ruimtes, maar als een omvattende complexe structuur, gaande van de funderingen tot de nok. In een interview met Liza Bear in 1974 herinnert Matta-Clark zich dat deze globale aanpak zich ontwikkelde in de kelder van *112 Greene Street*, tijdens zijn eerste werken op locatie. Vanuit een zekere onvrede met de ontoereikendheid van ingrepen aan de oppervlakte van een gebouw, of in de ruimte van een gebouw, besluit hij de ruimte ‘structureel’ aan te pakken:

One of the things that's clearest in my mind is how this interest in working with buildings originated. It evolved out of that period in 1970 when I was living in the basement at 112 Greene Street and doing things in different corners. Initially they weren't that at all related to the structure, I was just working within a place, but eventually I started treating the place as a whole, as an object.<sup>4</sup>

Tijdens de openingstentoonstelling in *112 Greene Street* graaft Matta-Clark een diepe put in de kelder. Met deze kuil wil Matta-Clark een van de structurele, maar tegelijk verborgen bestanddelen van het gebouw blootleggen:

(...) I dug a deep hole in the basement of 112 Greene Street. What I wanted to do I didn't accomplish at all, which was digging deep enough so that a person could see the actual foundations, the 'removed' spaces under the foundation, and liberate the buildings enormous compressive, confining forces by making a hole. To be able to pass freely under an area once so dominated by gravitational constraint – that would have been something!<sup>5</sup>

Matta-Clark spitst zich toe op die ‘ruimtes’ die doorgaans buiten beschouwing vallen, zoals de kelder, de fundering, maar ook de ruimtes tussen een spouw of een draagstructuur die

---

<sup>1</sup> Graham, *Gordon Matta-Clark*, pp. 379-380.

<sup>2</sup> Bear, *Gordon Matta-Clark ... Splitting (1974)*, p. 375.

<sup>3</sup> *Interview met Gordon Matta-Clark, Antwerpen, sept. 1977*, p. 3. Matta-Clark spreekt hierbij zowel over het project *Splitting* uit 1974 als over *Bingo* uit 1974. Dit wordt tevens opgemerkt door Al Brunelle (*The Great Divide: 'Anarchitecture' by Matta-Clark*, in: *Art in America* 62, nr. 5 / September-October, 1974, p. 92) in een recensie van het project *Splitting*. Volgens Brunelle verleende de dissectie het gebouw merkwaardig genoeg een “object-achtige eenheid.”

<sup>4</sup> Bear, *Gordon Matta-Clark ... Splitting (1974)*, p. 374.

<sup>5</sup> Donald Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections (1976)*, in: Bex (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 32.

slechts na een snede door een wand of vloer zichtbaar worden. Het blootleggen van deze *ruimtes* vergt een structurele ruimtelijke aanpak, een radicale “fysieke implicatie.” Een ruimtelijk onderzoek kan zich volgens Matta-Clark niet langer beperken tot de oppervlakte, maar moet een gebouw “tot in haar wortels zelf veranderen.” Een “gegeneraliseerd” of “geïdealiseerd” begrip van ruimte dient ingeruild te worden voor een onderzoek naar “de bestaande ingrediënten van een plaats.” De enige logische stap die Matta-Clark voor zichzelf ziet, is “het fysisch binnendringen in het oppervlak.”<sup>1</sup> Hij beperkt zich niet langer tot een sculpturale behandeling van de ruimte, maar gaat over tot een resolute inbreuk:

Asher and Nauman have done strictly sculptural treatments within a space, rather than sculptural impingements on architecture: that is, the space as a whole is never altered to its roots ... They always dealt with aspects of interior space, but I don't think they ever penetrated the surface, which would seem to be the next logical step.<sup>2</sup>

Matta-Clark benadert architectuur als een reële materie waarvan er met de structuur kan gegoocheld worden: “It's like juggling with syntax, or disintegrating some kind of established sequence.”<sup>3</sup> De inzet van de uitsnijdingen gaat verder dan het ‘vernietigen’ van gebouwen. Zoals Ted Castle opmerkt, gaat de vernieling gepaard met een ontmanteling van de structuur die leidt tot een beter inzicht:

Nobody could construct buildings the way Gordon Matta-Clark destructed them. (...) The destruction was a way of seeing through and through, in the English phrase, or of finding out a structure.<sup>4</sup>

Hoewel een dissectie de klassieke ruimtelijke opdeling van een gebouw teniet doet en de ruimtes ‘onklaar’ maakt, is deze ingreep volgens Matta-Clark in staat de verschillende ‘plaatsen’ in een gebouw tot een continue ruimte te herenigen. Het maken van een opening (*a hole*) in een structuur moet leiden tot de eenmaking (*a whole*) van de verschillende ruimtes. Zo heffen de snedes in het werk *A Whole house* uit 1973 de rigide opdeling van een woonhuis op. (fig. 5.11) Het ingenieurskantoor dat Matta-Clark tot zijn beschikking krijgt, wordt gekenmerkt door een fascinerende graduele opdeling van het grondplan:

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 43: “I wanted to alter the whole space to its very roots, which meant a recognition for the building's total (semiotic) system, not in an idealized form, but using the actual ingredients of a place. So physically penetrating the surface seemed the logical next step.”

<sup>2</sup> Bear, *Gordon Matta-Clark ... Splitting* (1974), p. 376.

<sup>3</sup> ibidem, p. 376.

<sup>4</sup> Castle, *Gordon Matta-Clark*, p. 39.

The engineers took a small, square, primitive hut shape and divided it in half to make one big drafting room. They divided the other half into a quarter which became the office, and divided the remaining quarter in half again for the coatroom and bathroom. Everything was progressively divided so that the remaining last piece was 1/32 of the whole.<sup>1</sup>

Deze opdeling vormt de aanleiding voor twee snedes. Voor de eerste snede (*Roof Top Atrium*) verwijdert Matta-Clark een vierkante sectie uit het centrum van het dak. Vervolgens projecteert hij die snede dwars door het gebouw om lateraal doorheen de wanden en deuren te snijden (*Datum Cut*). Waar er in de oorspronkelijke structuur geen visueel contact mogelijk was tussen de ruimtes, leidt de combinatie van de twee snedes volgens Matta-Clark tot “een complexiteit met diepteperceptie”:

There is a kind of complexity which comes from taking an otherwise completely normal, conventional, albeit anonymous situation and redefining it, retranslating it into overlapping and multiple readings of conditions past and present. Each building generates its own unique situation.<sup>2</sup>

Dat de snedes het gebouw op ruimtelijk vlak verenigen, betekent niet dat de structuur meteen ook leesbaar of verstaanbaar wordt. Integendeel, ze openen meerdere perspectieven en interpretaties. Een eenduidige lectuur is uitgesloten. Het ‘openen’ van de ruimtes creëert geen transparantie, maar meerduidelijkheid en gelaagdheid.<sup>3</sup> In de resulterende complexe ruimtelijke structuur zijn aanknopingspunten ver te zoeken. Zo resulteren de verschillende cirkelvormige uitsnijdingen in *Circus or the Caribbean Orange* volgens curator Judith Russi Kirshner in een kruising tussen Piranesi en Alice in Wonderland.<sup>4</sup> (fig. 5.12) In de complexe ruimtelijke omgevingen of installaties staat voor Matta-Clark de ervaring van de toeschouwer centraal. Die ervaring is echter niet meer samenhangend en continu, zoals die van de minimal art, maar radicaal, extreem of ‘subliem’.<sup>5</sup> Matta-Clark voert een radicale omkering door van de strategie van minimal art. Hij volbrengt weliswaar de minimalistische

---

<sup>1</sup> Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections* (1976), p. 40.

<sup>2</sup> ibidem, p. 40.

<sup>3</sup> Voor Matta-Clark vormen de zogenaamde strata of ‘lagen’ van een gebouw zelfs een belangrijker drijfveer dan het creëren van duizelingwekkende perspectieven, zie: Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections* (1976), p. 40: “The act of cutting through from one space to another produces a certain complexity involving depth perception. Aspects of stratifications probably interest me more than the unexpected views which are generated by the removals – not the surface, but the thin edge, the severed surface that reveals the autobiographical process of its making.”

<sup>4</sup> Judith Russi Kirshner, zoals geciteerd in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, p. 121.

<sup>5</sup> Lee, *Object to Be Destroyed*, pp. 114-161.

belofte dat een object een beweging induceert bij de toeschouwer, maar hij inverteert of interioriseert daartoe de strategie.<sup>1</sup> Bij Matta-Clark bevindt het object zich niet langer 'in' de ruimte. Het object omhult de ruimte en valt samen met de structuur die de ruimte afbakent: het gebouw. De *Cuttings* ontlokken geen beweging in de ruimte die hen omringt, maar 'verinwendigen' die beweging. De toeschouwer wordt niet geconfronteerd met een object dat zijn of haar ruimte 'verspert', maar bevindt er zich midden in:

You have to walk – this is one of the big issues which I've brought up before: the difference between a kind of anecdotal piece – I don't know how you would classify it – and this sort of internal piece. There are certain kinds of pieces that can be summarized from a single view – at least characterized. And then there are other ones which interest me more, finally, which have a kind of internal complexity which doesn't allow for a single or overall view, which I think is a good thing. I like it for a number of reasons, one of which is that it does defy that category of a "snapshot" project or a sort of snapshot scenic work. The other thing is that it defies the whole object quality that is [implicit] with all sculpture, even with people who have escaped the so-called sculpture habit by going into some landscape or extra-gallery, extra-museum type of territorial situation.<sup>2</sup>

In tegenstelling tot een minimalistische sculptuur maakt een werk als *Splitting* de toeschouwer niet enkel op een abstracte manier bewust van zijn eigen lichaam, maar onderwerpt hem ook aan gevoelens als gevaar, hoogtevrees of duizeligheid. Zoals blijkt uit de beschrijving van Susan Rothenberg van haar bezoek aan het werk *Splitting*, haalde het project elke vorm van ruimtelijke transparantie, stabiliteit of houvast onderuit:

It showed more about volume than any Minimalist work – it had psychological and formal punch. Robert Morris' box piece made you walk around the edges of the room, but he forced you out of participation, while Gordon invited you into some very macabre participation.<sup>3</sup>

Bij Matta-Clark wordt de toeschouwer aangezet tot concrete participatie. Het werk in zijn totaliteit fungeert niet enkel als een scène waarop naar het 'werk' kan gekeken worden, maar tevens als een dispositief waardoor ook de toeschouwer te kijk wordt gezet. Werk en toeschouwer bevinden zich in dezelfde ruimte én op dezelfde Bühne. Zo fungeert het

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 136.

<sup>2</sup> Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark (1978)*, p. 390.

<sup>3</sup> Susan Rothenberg, zoals geciteerd in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, p. 73.

project *Circus or the Caribbean Orange* volgens Matta-Clark als een circus arena, een platform waarop toeschouwers halsbrekende toeren moeten uithalen:

Everybody knows that circuses go south in the winter, right? So, it's a winter circus. It's a circus because it sets a stage for people, sets a kind of stage from the ground up. Circus – basically the reason for “circus” in my own dyslexic manner means “circle” through which you operate. It means a circle in which you circle – a place of activity, a circle for action. And that's the way I understood this piece, that people were given a kind of circular stage to look at or to circulate through.<sup>1</sup>

Matta-Clark's projecten vertonen steeds een preoccupatie met het dynamische. Hij tracht de statische, besloten conditie van de architectuur te onderwerpen aan een vorm van “kinetisch, intern dynamisme.”<sup>2</sup> De snedes moeten de bezoeker op een actieve manier door de structuur laten bewegen. De tegelijk dynamische of ‘kinesthetische’ ervaring waartoe dit leidt, weet de klassieke verhouding tussen subject en werk te ontwrichten. Doordat architecturale structuur en sculptuur radicaal met mekaar verweven zijn, wordt het werk niet meer op een scène geplaatst: het is tegelijk werk én scène. (fig. 5.13) In een *Cutting* van Matta-Clark aanschouwt men niet enkel een werk, maar wordt men steeds tegelijkertijd mét het werk aanschouwd: men is tegelijkertijd publiek en figurant. Matta-Clark merkt zelf deze radicale vermenging tussen werk, kijker en kijkdispositief op wanneer hij de bezoekers doorheen *Circus* ziet rondlopen:

Once the piece is finished, it becomes a place – a kind of point of reference for ways of moving through space and looking back at the piece. And then ideally it's a way of looking at people occupying it. (...) someone said something the other night that I thought was real interesting, he said ‘you're using people as ‘figure-figure’ instead of ‘figure-ground.’<sup>3</sup>

Doordat de complexe ruimtelijke structuur van een *Cutting* zich aandient als een scène, maken de toeschouwers deel uit van de compositie. De scène verdwijnt niet op de achtergrond, maar komt samen met de toeschouwers – of de *performers* – mee op de voorgrond. Tijdens een bezoek aan een versneden gebouw kan de bezoeker geen afstand nemen: het kijken verloopt simultaan met een verblijf op het kijkdispositief. Het fenomenologisch onderzoek van minimal art wordt hiermee tot haar logische en extreme

---

<sup>1</sup> Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark (1978)*, p. 392.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 391.

<sup>3</sup> *ibidem*, p. 393.

eindpunt gevoerd. Ruimte en werk vallen samen in wat onvermijdelijk een destabiliserende ervaring oplevert, een gevoel van vertigo. In die optiek levert Matta-Clark's kunstproductie een radicaal antwoord op Fried's kritiek van theatraliteit. Waar minimal art het besef initieert dat elke ervaring geconditioneerd wordt door ruimtelijke en temporele factoren, gaat Matta-Clark nog een stap verder: hij theatraleert ze. In een project van Matta-Clark worden, ruimte (scène), werk (spelers) en toeschouwers (publiek) in een complex schouwspel opgevoerd waarin een ervaring zich niet langer als 'contingent' aandient. Zoals Pamela M. Lee terecht aangeeft, wijst het duizelingwekkende karakter van de snedes het waarnemend subject bewust op zijn of haar onvermogen ooit volledig of transparant waar te nemen:

Matta-Clark's building cuts (...) unleash what is deeply repressed within the minimalist formulation of contingency: the cognitive failure to grasp fully an object in phenomenal space, and, by turns, the failure of a universalized phenomenological subject who would attempt to grasp it.<sup>1</sup>

### 5.2.2. Leegstand als stedelijke conditie

Van de verschillende *Cuttings* die Matta-Clark ooit realiseerde, resten vandaag enkel nog afbeeldingen, fotocollages of video-opnames. Alle panden waarin hij ooit te werk ging, zijn ondertussen afgebroken. Voor zijn *Cuttings* ging Matta-Clark steeds te werk in bouwvallige of met sloop bedreigde panden. Wanneer Matta-Clark gevraagd wordt wat zijn eerste motivatie vormde om excursies naar bouwvallige panden te ondernemen, wijt hij dit in eerste instantie aan de benarde ruimtelijke situatie van kunstenaars in New York:

I think that the loft situation, at least the early loft situation in which artists were constantly confronted with their own housing needs, was an atmosphere in which many were compelled to transform their real and illusory environment as well as the nature of their works. Living in New York creates such a need for adaptation that raw, inhabitable spaces constantly had to be transformed into studios or exhibition areas. I imagine this is one of the ways that I became used to approaching space on an aggressive level.<sup>2</sup>

Later laadt hij deze eerder pragmatische overwegingen op met de drang om zijn werk in te schrijven in reële sociale condities, en meer bepaald die van zijn stad. Als New Yorker voelt Matta-Clark zich diep verbonden met de levenskwaliteit, of "de sociaal economische en

---

<sup>1</sup> Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 160-161.

<sup>2</sup> *Interview with Gordon Matta-Clark, Antwerp, september 1977*, in: Bex (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 8.

morele condities en de fysische staat van de straten en structuren” van de stad.<sup>1</sup> Die interesse wordt bovendien aangescherpt door zijn opleiding als architect aan Cornell University. Tussen 1962 en 1968, met een onderbreking voor een jaar Franse literatuur aan de Sorbonne in Parijs in 1963, volgt Matta-Clark architectuurstudies aan Cornell, waar op dat moment figuren als Colin Rowe, John Hejduk of Peter Eisenman lesgeven.<sup>2</sup> Matta-Clark studeert echter af met een grondige afschuw voor zijn opleiding en de discipline architectuur. Later beschouwt hij zijn studies zelfs als zijn eerste misstap, “my first trap”:

(...) the things we studied always involved such surface formalism that I never had a sense of the ambiguity of a structure, the ambiguity of a place, and that's the quality I'm interested in generating in what I do.<sup>3</sup>

Matta-Clark heeft geen ambitie om ruimte of architectuur te produceren. Zijn interesse gaat naar het blootleggen van die ruimtes die wel aanwezig zijn, maar als architecturaal onbelangrijk of onbruikbaar geacht worden.<sup>4</sup> Matta-Clark heeft een voorkeur voor die ruimtes die in de moderne architectuur genegeerd worden of als ‘negatief’ begrepen worden.<sup>5</sup> Perifere, overtollige, onzichtbare, verdoken of vergeten ruimtes vormen Matta-Clark's geliefkoosde werkterrein, gaande van de kelder van een gebouw (*Time Well*, 1971), de riolering van een stad (*Substrait. Underground Dailies*, 1976 of *Sous-Sols de Paris*, 1977), landoverschot in verkavelingen (*Fake Estates*, 1973) tot de verkommerde gebouwen in de achtergestelde en verwaarloosde wijken van New York (*Bronx Floors*, 1973). Waar architecten met deze ambigue plekken resoluut afrekenen door ze te saneren, is Matta-Clark net in hun conditie van vergetelheid geïnteresseerd: “Among the conditions my training and personal inclination have taught me to deal with, is neglect and abandonment.”<sup>6</sup> Matta-Clark beroept zich niet op de klassieke stedenbouwkundige en architecturale strategieën tot stedelijke vernieuwing. Leegstand is een fundamentele conditie van hedendaagse stedelijkheid die tijdelijk aangegrepen en gevaloriseerd kan worden:

---

<sup>1</sup> Gordon Matta-Clark, *Letter to his Lawyer in New York, October 1975*, zoals afgedrukt in: Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 383.

<sup>2</sup> Lee, *Object to Be Destroyed*, pp. 34-35.

<sup>3</sup> Bear, *Gordon Matta-Clark ... Splitting* (1974), p. 376.

<sup>4</sup> In het interview met Donald Wall (*Gordon Matta-Clark's Building Dissections* (1976), p. 43) stelt Matta-Clark dat een groot deel van zijn werk zich nu eenmaal concentreert op datgene wat ‘ontkend’ wordt: “(...) much of my life's energies are simply about being denied. There's so much in society that purposely intends denial: deny entry, deny passage, deny participation, etc. We would all still be living in towers and castles, if we hadn't broken down some of the social and economic barriers, inhibitions, and restraints. My work directly reflects this.”

<sup>5</sup> Graham, *Gordon Matta-Clark*, p. 379.

<sup>6</sup> Matta-Clark, *Letter to his Lawyer in New York, October 1975*, pp. 383-384.

(...) the reason for going to abandoned buildings in the first place was a fairly deeply rooted preoccupation with that condition, maybe not so much because I can't do anything about it, but because its predominance in the urbanscape or the urban condition.<sup>1</sup>

Architectuur, en dan meer bepaald die architectuur die “de lakei is van de grote zakenman,” vormt een geduchte aandeelhouder in wat Matta-Clark benoemt als “de deformatie van waarden (ethiek) onder het mom van Moderniteit, Vernieuwing, Urbanisatie.”<sup>2</sup> Onder het motto van vernieuwing worden grote stukken stad verwaarloosd, een proces dat Matta-Clark benoemt als “the ongoing fallacy of renewal through modernization.”<sup>3</sup> Wanneer Matta-Clark in 1976 samen met architecten als Richard Meier, Charles Gwathmey en Michael Graves wordt uitgenodigd deel te nemen aan de tentoonstelling *Idea As Model* in *The Institute for Architecture and Urban Resources* in New York, geeft hij radicaal uiting aan zijn diepgaand wantrouwen ten opzichte van de architectuurdiscipline. Hij besluit geen nieuwe idealistisch architectuurmodel te presenteren, maar de bouwvallige realiteit van enkele gebouwen in naoorlogse ‘modelwijken’ te presenteren. Matta-Clark toont een reeks foto's van gebouwen in de South Bronx waarvan de ramen door de bewoners zijn ingegoooid. Om zijn installatie te vervolledigen leent Matta-Clark een geweer van Dennis Oppenheim en schiet op de avond voor de opening de ramen van de tentoonstellingsruimte uit. Het werk *Window Blow-Out* veroorzaakt grote ontsteltenis bij onder meer organisator Peter Eisenman en wordt terstond verwijderd. In allerijl worden de ruiten hernieuwd.<sup>4</sup> Het werk levert een radicale aanklacht tegen het gebrek aan aandacht van architecten voor het probleem van achtergestelde wijken. Matta-Clark kan zich allerminst terugvinden in het werk van de architecten die eveneens aan de tentoonstelling deelnemen: “These are the guys I studied with at Cornell, these were my teachers. I hate what they stand for.”<sup>5</sup> Ze vertegenwoordigen volgens hem de liga van architecten die zich niet inzetten voor de noden van de mens, maar zich laten inlijven door het grote kapitaal van de vastgoedmarkt.

Een werk als *Window Blow-Out* is exemplarisch voor de thematiek die Matta-Clark in zijn werken aansnijdt. De *Cuttings* zijn niet bedoeld als een aanval op gebouwen, maar als een offensief tegen de asociale houding van de architectuurdiscipline en de zelfingenomenheid

---

<sup>1</sup> Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark* (1978), p. 389.

<sup>2</sup> Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections* (1976, vertaling), p. 30.

<sup>3</sup> Gordon Matta-Clark, *undated (and unaddressed) proposal*, c. 1974, zoals geciteerd in: Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 94.

<sup>4</sup> Volgens Andrew McNair (zoals geciteerd in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, p. 96) vergeleek Eisenman de act met het inslaan van de ruiten van Joodse winkels op de Kristalnachten in nazi-Duitsland.

<sup>5</sup> Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, p. 96.

van haar discipelen.<sup>1</sup> De vervallen panden in de Bronx waarin Matta-Clark zijn eerste snedes uitvoert, alsook de wijk SoHo waarin hij resideert, vormen “de demoraliserende getuigen” van de stedelijke vastgoedpolitiek, of “het grafschrift van stadsverzuim.”<sup>2</sup> Ze worden doelbewust ‘vergeten’ om later plaats te ruimen voor grootschalige ‘sociale’ woningbouwprojecten. In een brief uit 1971 aan het hoofd van het *Department of Real Estate New York* schrijft Matta-Clark dat hij het als zijn taak als kunstenaar beschouwt om deze gebouwen tijdelijk van de vergetelheid te redden:

It seems possible to put these buildings to use during this waiting period (...). As an artist, I make sculpture using the by-products of the land and people.<sup>3</sup>

Matta-Clark krijgt echter nooit de toestemming om in leegstaande panden aan de slag te gaan en besluit illegaal te opereren.<sup>4</sup> Binnen zijn démarche is het trouwens van belang dat de gebouwen een vorm van ‘urbaan afval’ vormen, dat ze klaar staan voor afbraak. Doorheen zijn oeuvre zinspeelt Matta-Clark vaak op het verband tussen architectuur en afval. In 1970 bouwt hij een muur uit afval, plaaster, teer en kippengaas (*Garbage Wall*). (fig. 5.14) Deze muur dient als setting voor een performance van ‘domestieke’ activiteiten en wordt nadien in een afvalcontainer gedumpt: “the total effect will be a home-street cycle growing from and returning to the garbage.”<sup>5</sup> In 1971 maakt hij een gelijkaardige muur in het kader van het *Brooklyn Bridge Project* van Alanna Heiss, gecombineerd met een berg metaaloverschot (*Jacks*). De transformatie van een afvalcontainer tot een open woning (*Open House*) in 1972

---

<sup>1</sup> Rosalind Krauss & Yve-Alain Bois, *A User's Guide to Entropy*, in: *October*, nr. 78, 1996, p. 59.

<sup>2</sup> Interview met Gordon Matta-Clark, Antwerpen, sept. 1977, p. 2.

<sup>3</sup> Gordon Matta-Clark, *Letter to Harald Stern, Department of Real Estate, New York, July 10, 1971*, zoals geciteerd in: Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 73. Matta-Clark is steeds bijzonder dubbelzinnig gebleven over het al dan niet pragmatische karakter van zijn illegale ingrepen in leegstaande gebouwen. Zo stelt hij in een interview met Liza Bear (*Gordon Matta-Clark ... Splitting (1974)*, p. 375) dat hij er wel voor te vinden is om bewoonde of bruikbare ruimtes te transformeren: “it would change your perception for a while, and it would certainly modify privacy a great deal.” In dit interview relateert Matta-Clark dan weer zijn operaties in leegstaande gebouwen als puur pragmatisch: LB: (...) why do something to a building that's about to be demolished? There's something perversely lyrical about that. / GMC: Actually, I find that whole aspect of it, the fact that the building is about to be demolished purely expedient. The only reason I'm dealing with those situations is because they're the ones that are available. / LB: So it's a purely pragmatic thing? / GMC: I think basically.”

<sup>4</sup> Wanneer Matta-Clark op de dag van de opening van het werk *Day's End* op Pier 52 (Gansevoort Street en West Street) in 1975 door de stad New York in beschuldiging wordt gesteld van vernieling van stedelijk grondbezit, voert hij als verdediging (Gordon Matta-Clark, *Letter to his Lawyer in New York, October 1975*, p. 384) aan dat hij de verlaten en verwaarloosde plaats als de loods op Pier 52, tijdelijk een nieuwe bestemming als stedelijk park heeft gegeven: “Given the prevalent conditions and specific circumstances at play in such a place as Pier 52, I can find only good in the conversion of the structure into a work of art, a sculptural festival of light and water, an enclosed park, rather than a derelict waste. In my final analysis such an act is not only defensible but would make a valuable contribution to the people of the city of New York.” De klacht wordt uiteindelijk ingetrokken.

<sup>5</sup> Gordon Matta-Clark, *Notebook*, zoals geciteerd in: Corinne Diserens, *The Greene Street Years*, in: Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 360: “Once I have built a wall it will provide a setting for some very simple ‘domestic’ activities: I will work, eat, drink, and clean, maintaining the area around the wall, which will be my role in the ongoing performance. (...) I shall rent a street container in order to remove the wall and all props. the total effect will be a home-street cycle growing from and returning to the garbage.”

zinspeelt eveneens op de rol van architectuur als afval. Tijdens de eerste *Cuttings* in de Bronx speelt Matta-Clark een spitsvondig woordspel met de begrippen architectuur en afval. Onder de generische noemer *Threshold* (1973) zitten een reeks werken waarbij de drempel (*the threshold*) van een aantal appartementen wordt uitgesneden. Het gat (*a hole*) dat hierdoor ontstaat, kan geïnterpreteerd worden als een afvalgat (*a trash hole*) of als een opening in een gebouw dat gedoemd is als afval gedumpt te worden. (fig. 5.15) Matta-Clark benoemt de gebouwen waarin hij tewerk gaat als wegwerpartikelen, “a throw-away environment.”<sup>1</sup> Tegen alle pretenties van architecten in blijft architectuur een vergankelijke materie. Ieder gebouw ondergaat vroeg of laat het lot te worden afgebroken: architectuur is een vorm van afval.<sup>2</sup> Matta-Clark’s démarche tracht de vergankelijkheid van gebouwen niet te ondervangen. Hij is geïnteresseerd in de onvermijdelijke entropie of het “metabolisme van oude gebouwen.”<sup>3</sup> Dat de panden waarin hij opereert een snelle afbraak tegemoet gaan, beschouwt hij niet als een verlies. Integendeel, in de film van het werk *Bingo* (1974), wordt de vernietiging van het werk laconiek ten tonele gevoerd. Naar het einde van de film meldt Matta-Clark droogweg hoeveel tijd hem nog rest om de klus te klaren, om uiteindelijk, eenmaal het werk is gerealiseerd, te filmen hoe een bulldozer alles met de grond gelijk maakt. De afbraak van het werk maakt wezenlijk deel uit van de onderneming, en wordt dus ook in beeld gebracht.<sup>4</sup>

Door zijn werk af te stemmen op de eindigheid van de gebouwde omgeving onzegt Matta-Clark zijn eigen werken elke kans tot voortbestaan.<sup>5</sup> Hoe cruciaal hij de ervaring van de toeschouwer ook beschouwt, hij lijkt tegelijk te willen beletten dat die ervaring bewaard wordt. De ervaring laat zich op termijn alleen onrechtstreeks kennen, via representaties. Over het documentaire aspect van Matta-Clark’s oeuvre zijn de meningen nochtans verdeeld. Hoewel een bevriende kunstenaar als Joseph Kosuth toegeeft dat Matta-Clark ‘de camera hanteert als een motorzaag,’ getuigen zijn foto’s van een schizofrene aanpak.<sup>6</sup> Voor Les Levine zijn ze dan weer te artistiek.<sup>7</sup> Matta-Clark zelf beschouwt de fotocollages als een verrijking van het louter documentair reproduceren en recupereren van zijn werk uit het

---

<sup>1</sup> Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark* (1978), p. 389.

<sup>2</sup> Krauss & Bois, *A User’s Guide to Entropy*, p. 60.

<sup>3</sup> Gordon Matta-Clark, *undated and unaddressed proposal*, c. 1974, zoals geciteerd in: Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 94.

<sup>4</sup> Het project *Bingo* kreeg meerdere namen, zoals *Bingo X Ninths*, *Bingone X Ninths*, *Bin.go.ne*, *Bingo.ne by Ninths and Days*, en *Been Gone By Ninth*. Opmerkelijk is dat Matta-Clark hierbij een woordspel speelt met de 9 delen die hij uit de gevel snijdt en de 10 dagen die hij daarvoor ter beschikking heeft. Matta-Clark voert het werk uit in kader van het project *Artpark* in Lewiston, New York. Hij krijgt daartoe een leegstaand huis tot zijn beschikking in Niagara Falls. De afbraak van het huis was tien dagen later gepland. Zie: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, p. 74.

<sup>5</sup> Lee, *Object to Be Destroyed*, p. xiv.

<sup>6</sup> Joan Simon, *Interview with Joseph Kosuth*, in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, p. 111.

<sup>7</sup> Joan Simon, *Interview with Les Levine*, in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, p. 95.

‘buitengebied’. Zo stelt hij in een interview met Judith Russi Kirshner uit 1978 dat hij de oorspronkelijke snapshot-documentatie gaandeweg heeft ingeruild voor beeld-composities die de tijdsgebonden evolutie van het werk moeten vatten:

I’ve come from straight-out documentation in the sense of snapshot documentation to a real preoccupation with this sort of documentation / time evolution of the piece, and now, more recently, to a kind of time and movement that it takes to experience the piece, and then beyond that to what happens to people in the piece. It’s gone from just the snapshot to a process documentation to a kind of personalized process documentation to a sort of voyeuristic interpretation and then finally into some sort of thing where the whole looking at the piece being made and having been finished becomes a narrative which is subject to all kinds of variations.<sup>1</sup>

In de fotografische reproducties van de werken tracht hij een procedure van montage en collage toe te passen die op een vergelijkbare wijze als de snedes de structuur blootlegt:

I like very much the idea of breaking – the same way I cut up buildings. (...) I started out with an attempt to use multiple images to try and capture the “all-round” experience of the piece. It is an approximation of this kind of ambulatory “getting to know” what the space is about.<sup>2</sup>

Waar Smithson in de *site-nonsites* de kunstervaring louter via representatieve media ontwricht, ontvouwt Matta-Clark een geleidelijke verbrokkeling in de tijd. De verstrooide of gespleten perceptie die Smithson situeert in een veelheid aan betekenaars, wordt door Matta-Clark reeds aangevat als een bevreemdende ervaring op fenomenologisch niveau, met name in opengesneden gebouwen. Ze start bij de sublieme lichamelijke ervaring van het échte werk – dat slechts een kort leven is beschoren – en eindigt bij de afwezigheid van die ervaring in de representatie van het werk. De voorstelling biedt op haar beurt een desoriënterend ruimtelijk gevoel. De collages van versneden foto’s ‘verstrooien’ moedwillig elk (centraal) standpunt en versterken het effect van de ruimtelijke doorsteken en perspectieven.<sup>3</sup> In de films van de *Cuttings* laat Matta-Clark de camera als een tollend oog over de gehavende architectuur glijden. Hoewel ze de oorspronkelijke ervaring niet kunnen reproduceren noch evenaren, leveren de collages volgens Joan Simon “surprising correlates

---

<sup>1</sup> Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark (1978)*, p. 393.

<sup>2</sup> ibidem, p. 393.

<sup>3</sup> Kirshner, *Non-uments*, p. 367.

to its spatial distortions.”<sup>1</sup> Zowel in de snedes als in de fotomontages breekt Matta-Clark met de euclidische, perspectivistische ruimte. Er is geen vast gezichtspunt, geen centrum meer, geen boven en onder, nauwelijks nog een binnen en een buiten.<sup>2</sup>

### 5.2.3. De stad als publiek platform: SoHo

If you think artists are shiftless, lazy, and free, you don't know SoHo.

Stephen Koch<sup>3</sup>

De houding van Matta-Clark ten opzichte van de representatie van zijn werk in tentoonstellingsruimtes is altijd dubbelzinnig geweest. In tegenstelling tot Robert Smithson beschouwt hij elke presentatie in een galerie of museum als een toegeving aan het institutionele systeem. Bij zijn eerste tentoonstelling in de *John Gibson Gallery* in 1969 vertoefde Matta-Clark volgens Dennis Oppenheim reeds in gedachten 'buiten': "He had mixed feelings about the show, as all of us had about galleries then. His mind was somehow outside the gallery."<sup>4</sup> Zijn betrokkenheid met het 'buitengebied' of wat Matta-Clark "de ruimten buiten de studio-galerij-context" noemt, stelt hem voor een dilemma. Hij ervaart dat zijn werk zich niet eenvoudig laat tentoonstellen, maar beseft dat dit de tol is die hij moet betalen:

The whole question of gallery space and the exhibition convention is a profound dilemma for me. I don't like the way most art needs to be looked at in galleries any more than the way empty halls make people look or high-rise city plazas create lifeless environments. And even though my work has always stressed an involvement with spaces outside the studio-gallery context, I have put objects and documentation on display in gallery spaces. All too often there is a price to pay due to the exhibition conditions; my kind of work pays more than most just because the installation materials end up making a confusing reference to what was not there. But for me, what was outside the display became more and more the essential experience.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Joan Simon, *Gordon Matta-Clark (1943-1978)*, in: *Art in America* 66, nr. 6 / November-December, 1978, p. 13.

<sup>2</sup> Lieven De Cauter, *Anarchitectuur. De kunst van Gordon Matta-Clark*, in: Lieven De Cauter, *Het hiernamaals van de kunst*, Vlees en beton, nr. 17-18, Damme, Laat-XXe-eeuws Genootschap, 1991, p. 45.

<sup>3</sup> Stephen Koch, *Where the Avant-garde Work the Hardest*, in: *Esquire*, April 1975, p. 113.

<sup>4</sup> Joan Simon, *Interview with Dennis Oppenheim*, in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, p. 21.

<sup>5</sup> Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections (1976)*, p. 39.

Hoewel Matta-Clark zijn werk beschrijft in bewoordingen die doen denken aan de fundamentele afwezigheid van het kunstobject in de *site-nonsites* van Robert Smithson, benadrukt hij dat de échte inzet van zijn werk schuilt in het letterlijke ‘buiten’ opereren. Maar welk systeem viseert Matta-Clark daarbij? Zijn ‘buiten’ is niet hetzelfde als dat van Smithson. Beide kunstenaars verhouden zich tot een ander institutioneel systeem. Matta-Clark kan zich, in tegenstelling tot Smithson, niet schikken in de traditionele kunstcontext. Hij bedient zich van een ‘alternatieve’ context. De uitvalsbasis voor zijn ‘vertrek’ is fundamenteel verschillend. Smithson’s werk is gelieerd aan institutionele zwaargewichten als de galeries van Virginia Dwan of John Weber, terwijl dat van Matta-Clark ingebed zit in de context van de *Alternative Spaces*, en dan meer specifiek met ruimtes als *98 Greene Street* en *112 Greene Street Workshop*.<sup>1</sup> Die context bevindt zich zowel letterlijk als figuurlijk ‘buiten’: buiten het institutionele circuit, midden in de urbane omgeving. De actieradius van een ruimte als *112 Greene Street*, of van de *Alternative Spaces* in het algemeen, beperkt zich niet tot de interieurs van lofts: hun werking strekt zich uit tot op straat, de wijk SoHo en in extremis zelfs de openbare ruimte van de stad. Zoals Alan Katzman, de opvolger van Jeffrey Lew, terecht opmerkt, was de werking van *112* fundamenteel ingebed in het algemene artistieke klimaat – de zogenaamde *scene* – dat zich doorheen de jaren in de wijk SoHo had geïnstalleerd:

SoHo became a launching pad for testing new creative ideas. This could only be done in an area where the prices weren’t skyrocketed, where nobody had control of it ... *112* got a lot of attention because it was new, pure and had a lot of energy ... and it created a scene, not just inside the space but outside the space.<sup>2</sup>

De hoge concentratie aan (niet noodzakelijk gelijkgestemde) kunstenaars in de wijk SoHo aan het eind van de jaren 1960 en begin jaren 1970 installeert een specifieke atmosfeer, een gevoel van “artistieke gemeenschap.”<sup>3</sup> Voor veel kunstenaars is SoHo meer dan een locatie, het representeert een ‘ingesteldheid,’ een politieke en esthetische attitude.<sup>4</sup> SoHo fungeert als

---

<sup>1</sup> Robert Pincus-Witten, *Gordon Matta-Clark: Art in the Interrogative*, in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, p. 13. Matta-Clark heeft echter van bij het begin ook in reguliere galeries tentoon gesteld, zoals de galerie John Gibson, waar hij in 1969 reeds deelneemt aan de groepstentoonstelling *Documentations*. In diezelfde galerie houdt Matta-Clark in 1974 een tentoonstelling met de resultaten van de werken *Splitting* en *Bingo*. Na het uitvoeren van *Bingo*, voert Matta-Clark onderweg naar de galerie een haast rituele actie uit door 6 van de negen brokstukken in een ravijn te dumpen.

<sup>2</sup> Alx Katzman, zoals geciteerd in: Brentano & Savitt (reds.), *112 Workshop, 112 Greene Street*, p. x.

<sup>3</sup> Lucy Lippard, *The Geography of Street Time: A Survey of Street Works Downtown*, in: Block (red.), *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, pp. 181-209.

<sup>4</sup> René Block, *Square Map SoHo*, in: Block (red.), *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, p. 7. Volgens Sharon Zukin (*Loft living*, p. 16) is SoHo eerder een product van de vastgoedpolitiek dan van een reëel gevoel van artistieke gemeenschap: (...) far from being either an indigenous or a spontaneous artists' community, SoHo was really a creation of the investment climate.” In haar analyse van de loftbeweging in SoHo New York besteedt

een artistiek grondgebied, als een urbaan platform waarop kunstenaars hun werk kunnen uitproberen. In deze gemeenschap speelt Matta-Clark een pivotale rol. SoHo is zijn thuishaven, zijn werkveld en zijn gemeenschap:

Gordon Matta-Clark was a very free guy – you couldn't keep him on a short leash. He was always running around SoHo with Alan Saret and his other cronies. They were the inhabitants, the community of SoHo. They actually thought about it as a community, an extended family, at 98 Greene Street, 112 Greene Street, Food.<sup>1</sup>

Voor Matta-Clark, maar ook voor kunstenaars als Alan Sonfist, Charles Simonds of Adrian Piper, vormen zowel de lofts, de stoep, de gevel als de omliggende straten en pleinen een territorium waarop ze aan de slag kunnen. De stad en haar architectuur fungeren tegelijk als site, onderwerp en materiaal.<sup>2</sup> Architectuur beperkt zich volgens Matta-Clark niet tot gebouwen. Architectuur omvat de urbane omgeving in zijn totaliteit: "Architecture is environment too. When you're living in a city the whole fabric is architectural in some sense."<sup>3</sup> De gebouwen vormen voor Matta-Clark geen bestemming op zich. Ze vormen slechts de aanleiding tot of de ingrediënten voor een onderzoek dat 'verder' gaat dan het gebouw zelf:

The building (...) [is] just that given ingredient which is somewhat useful and (...) obedient, but is really just the beginning of speculations about what could be beyond it and what numbers of directions there could be. So that's pretty much the way I see them ... I see a building as something which exists and is passionately beautiful in itself, but also demands or excites a certain kind of extension.<sup>4</sup>

---

Zukin vooral aandacht aan de politieke en economische context in New York aan het eind van de jaren 1960 en als exponent van de cultivering van een alternatieve life-style. Aan de betekenis van de loft als productieruimte voor de beeldende kunst, besteedt ze weinig of geen aandacht. Dat belet echter niet dat het boek *Loft Living* tot op heden de meest lucide analyse biedt van de transformatie van SoHo van een artistiek getto tot een gecultiveerd bohemia. Voor artikels van Zukin over de loft beweging in New York, zie: Sharon Zukin, *Loft living as 'historic compromise' in the urban core: the New York experience*, in: *International Journal of Urban and Regional Research* 6, nr. 2 / June 1982, 1982, pp. 256-267. ; Sharon Zukin, *The creation of a "loft lifestyle": the seventies*, in: *Lotus International*, nr. 66, 1990, pp. 16-27. Voor artikels die reeds aan het begin van de jaren 1970 de popularisering van SoHo en de daaropvolgende gentrification aankaarten, zie: Peter Hellman, *SoHo: Artist's Bohemia Imperiled*, in: *New York Magazine* 3, nr. 34 / August 24, 1970, pp. 46-49. ; Paul Gardner, *SoHo: Brave new bohemia*, in: *ARTnews* 73, nr. 4 / April, 1974, pp. 56-57. ; Fred Feretti, *SoHo grows up and grows rich and chic*, in: *New York Times*, October 12, 1975, New York, p. 32. ; Richard Goldstein, *SoHo loft for sale : Artists need not apply*, in: *Village Voice*, March 21, 1977, New York, pp. 22-26. ; Carter Ratcliff, *SoHo : Disneyland of the Aesthete*, in: *New York Affairs* 5, nr. 4, 1978, pp. 64-72.

<sup>1</sup> Joan Simon, *Interview with John Gibson*, in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, p. 23.

<sup>2</sup> Hayden Herrera, *Manhattan Seven*, in: *Art in America* 65, nr. 4, *New York / Special Issue (Part I)*, 1977, p. 50.

<sup>3</sup> Bear, *Gordon Matta-Clark ... Splitting (1974)*, p. 375.

<sup>4</sup> Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark (1978)*, p. 391.

Net als Smithson gaat Matta-Clark niet voorbij aan het verkeer tussen binnen en buiten. Hij modelleert diens model van de *site-nonsite* naar eigen maat. Hij laat de wisselwerking niet achterwege, maar verplaatst de referentiepunten waartussen deze zich afspeelt. Het 'interieur' van Matta-Clark valt niet langer samen met het klassieke institutionele 'binnen,' het wordt onmiddellijk met het buitengebied gecombineerd. De fundamentele zet van Matta-Clark is dat hij de ruimtes waartussen de *site-nonsite* zich ontwikkelt, met het urbane buitengebied laat samenvallen: zowel de plek waar de ingreep heeft plaatsgevonden en even bleef bestaan, als de ruimtes waarin de representaties van die actie te zien zijn, zijn a priori buitengebied.<sup>1</sup> Zowel de *site* als de *nonsite* bevinden zich op urbaan territorium. Corinne Diserens heeft Matta-Clark's projecten om die reden terecht benoemd als *earthworks in an urban context*.<sup>2</sup> Het circuit van de *Alternative Spaces* vormt de uitgelezen context voor die kunst die zich met de stad engageert en verbindt. De ruimte van *112 Greene Street* ligt letterlijk en figuurlijk in het verlengde van de stad. De ruimte is even rauw en urbaan als de omliggende straten van SoHo. Het werk *Open House* staat weliswaar op straat, maar dan op de stoep tussen *98* en *122 Greene Street*. Het bevindt zich in de openbare ruimte van de stad, maar als artistiek project wordt het gelegitimeerd via de nabijgelegen *Alternative Spaces*. Matta-Clark zinspeelt trouwens op het 'stedelijk' interieur van *112 Greene Street* tijdens zijn tentoonstelling in 1972. Voor het werk *Walls Paper* verzamelt hij tientallen afbeeldingen van de wachtgevels van gebouwen, met een voorkeur voor gevels die nog de structuur en de interieurafwerking van het afgebroken gebouw vertonen. (fig. 5.16) Deze afbeeldingen, gedrukt in kleur op krantenpapier, worden in *112 Greene Street* over de volledige lengte van de rechterwand opgehangen. Volgens Caroline Goodden bracht Matta-Clark hiermee de straat binnen in de tentoonstellingsruimte: "[he made] the inside of 112 look like a regular street."<sup>3</sup>

Matta-Clark doet weliswaar een toegeving, maar die is slechts gedeeltelijk. Hij vertrekt niet écht, en keert evenmin écht terug: hij vertoeft 'elders', op alternatieve plaatsen. Tijdens het werken in leegstaande panden en gebouwen hanteert hij een ander referentiekader: "the choice of dealing with either the urban environment in general, and building structures

---

<sup>1</sup> Reiss, *From Margin to Center*, p. 16.

<sup>2</sup> Diserens, *The Greene Street Years*, p. 359.

<sup>3</sup> Joan Simon, *Interview with Caroline Goodden*, in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, p. 123. De ambiguïteit die de rauwe ruimtelijke context van de lofts oplevert, wordt duidelijk uit een recensie van April Kingsley (*Gordon Matta-Clark, 112 Greene Street*, in: *Artforum* XI, nr. 5 / January 1973, 1973, pp. 88-89) van de eerste tentoonstelling van de restanten van de *Cuttings* in *112 Greene Street* in oktober 1972: "A section of wall, a hunk of floor or ceiling (depending on how you look at it) becomes a work of art when it is transferred to the setting of a gallery. 112 Greene Street, however, looks like the sites from which his pieces have been removed, which makes it difficult for the viewer to "see" his work as art. But then if it were viewed in the glossy surroundings of an uptown gallery it might look too arty to be real. Matta-Clark has left himself only a very fine margin between art and life in which to manoeuvre."

specifically, alters my whole realm of reference.”<sup>1</sup> Matta-Clark’s territorium overlapt niet met Smithson’s “outer fringes,” maar situeert zich in wat Phil Patton benoemt als “the art world’s fringes.”<sup>2</sup> In de *Alternative Spaces* is net zo goed sprake van een institutionele conditie, alleen wordt die voortdurend zélf verplaatst en gemanipuleerd. Het circuit van de *Alternative Spaces* laat Matta-Clark en zijn kompanen weliswaar toe om buiten het ‘aanvaarde kunstcircuit’ te treden, maar uiteindelijk bedienen ze zich van dezelfde kanalen als het traditionele circuit: een tentoonstellingsruimte (112 Greene Street), een magazine (*Avalanche*), een verdeler van kunstenaarsboeken (*Franklin Furnace Archive, Inc.*) en een sociale en discursieve plek (*Food*).<sup>3</sup> Het grote verschil schuilt in de attitude of aanpak: de hele onderneming vindt, in ideologisch en formeel opzicht, op experimentele en anarchistische gronden plaats.<sup>4</sup> (fig. 5.17)

De gevoerde tentoonstellingspolitiek is niet enkel vrijer – Matta-Clark had de gewoonte om in 112 Greene Street te pas en te onpas, op eigen houtje, een ‘werk’ te realiseren of te installeren – maar ook ‘rauwer’. De artistieke productie in SoHo situeert zich niet enkel in lofts, maar in de globale urbane sfeer. Zoals Lucy Lippard, een van de spilfiguren van de reeks *Streetworks*, opmerkt, fungeert SoHo in zijn totaliteit als een alternatief artistiek platform: op vacante loten, op straat tot op de daken worden tentoonstellingen, performances, theater- en dansvoorstellingen georganiseerd. Elke plek in de stad kan tot een beeldentuin of podium getransformeerd worden.<sup>5</sup> (fig. 5.18) Op dit breed assortiment aan alternatieve ruimtes worden de klassieke grenzen tussen de ruimte van presentatie en die van productie, tussen performers en publiek, tussen scène en tribune, tussen leven en werken, tussen binnen en buiten voortdurend op hun elasticiteit en breekbaarheid getest.

Met de ontwikkeling van een eigen circuit van alternatieve ruimtes verheffen kunstenaars ‘ruimte’ – die sinds minimal art reeds een fundamenteel onderdeel van het *artistieke* programma vormt – tot onderdeel van het *institutionele* programma. Waar minimal art de aandacht vestigt op de context waarbinnen een kunstwerk publiek gemaakt wordt, ontwikkelen kunstenaars met de *Alternative Spaces* hun eigen context van openbaarheid. Ze voelen niet langer de noodzaak om de ‘situationele condities’ van de tentoonstelling te

---

<sup>1</sup> Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections* (1976), p. 40.

<sup>2</sup> Patton, *Other Voices, Other Rooms*, p. 80.

<sup>3</sup> Richard Armstrong, *Interview with Tina Girouard* (1980), in: Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 396: “With Food and 112 and Avalanche, we had our own places to meet, our own magazine.”

<sup>4</sup> Robin F. Holland, *And Now, from the Commissioner of Acronyms: TriBeCa*, in: *Village Voice*, March 21, 1977, New York, p. 22.

<sup>5</sup> Lippard, *The Geography of Street Time*, p. 199. Voor een beschrijving van het fenomeen van de *Streetworks*, zie tevens: John Perrault, *Critique Street Works*, in: *Arts Magazine* 43, nr. 3 / December, 1969, p. 18.

expliciteren, maar trachten zelf die condities in overeenstemming te brengen met hun werk.<sup>1</sup> *The Alternative Spaces Movement* symboliseert niet alleen het verlangen om aan de cleane, institutionele ruimte te ontsnappen, ze ontwikkelt een eigen ruimtelijk en institutioneel model om aan dat verlangen tegemoet te komen. De belangrijkste verdienste van de *Alternative Space* schuilt volgens Kay Larson dan ook in het zoeken naar voortdurend nieuwe 'ruimtelijke formats' voor artistieke experimenten:

The "alternative" these establishments provide is to be found in the word 'space' - a neutral, non-judgmental, non-authenticating, openly experimental and sympathetic place to house new ideas, a place unconcerned with traditional amenities like engraved invitations and plaques on the walls, or trustees with connections to IBM and Xerox. Not only are alternative spaces begun by artists, but they are also run by artist-directors and boards in which artists (elected often by the membership) make up the majority. They are not designed to mimic museums; their purpose is to thrive in the gap between what museums can afford (or are willing) to do for contemporary art, and what artists need.<sup>2</sup>

Bij de *Alternative Space* zijn ruimte en programma niet van mekaar te scheiden; beide worden gekenmerkt door een open, gastvrije en experimentele ingesteldheid jegens nieuwe artistieke ideeën. De *space* waarvoor de *Alternative Space* een alternatief wil zijn, is niet langer de klassieke, cartesische tentoonstellingsruimte. De betekenis van de alternatieve ruimtes dient begrepen te worden binnen een breder kader van artistieke vormen van publieke interventie.<sup>3</sup> Een *Alternative Space* kan net zo goed een loft, een boek, als een radioprogramma zijn; waarbij een boek tegelijk een ruimte én een programma is.<sup>4</sup> De artistieke activiteit of het creatieve proces als dusdanig staat centraal en dient telkens opnieuw voorzien te worden van een geschikte ruimtelijke format om 'publiek' gemaakt te worden: *to get the work done*. Ondanks de vaak naïeve en romantische retoriek, zijn de kunstenaars binnen de *The Alternative Space Movement* zich terdege bewust van de

---

<sup>1</sup> Zoals Pamela M. Lee (*Object to Be Destroyed*, p. 88) terecht betoogt, onderscheidt het werk van Matta-Clark zich van dat van kunstenaars als Michael Asher of Daniel Buren. Deze kunstenaars zetten de door minimal geïnitieerde exploratie van de presentatiecontext voort op een institutioneel kritisch niveau. De meeste plaatsen waar Matta-Clark aan de slag gaat, kunnen vanuit de kunst niet als 'institutioneel geladen' beschouwd worden. Op de leegstaande en bouwvallige panden kan hij geen kritiek leveren als zijn het instituties. Buiten de rijwoning voor het werk *Circus*, dat eigendom is van het Museum of Contemporary Art te Chicago, heeft geen van deze panden een toekomst in cultureel opzicht.

<sup>2</sup> Larson, *Rooms with a point of view*, p. 34.

<sup>3</sup> Nairne, *The Institutionalization of Dissent*, p. 388.

<sup>4</sup> Boeken spelen eveneens een belangrijke rol in de ontwikkeling van de *Alternative Spaces*. Een van de prominente figuren in de promotie en verdeling van kunstenaarsboeken is Martha Wilson, de oprichtster van de verdeler *Printed Matter*. Voor een analyse en overzicht van het boek als alternatieve ruimte, zie o.m.: Kate Linker, *The Artist's Book as an Alternative Space*, in: *Studio International* 195, nr. 990, 1980, pp. 75-79; Martha Wilson, *Artist's Books As Alternative Spaces*, in: LAICA, *The new Artsspace*, pp. 35-37.

onvermijdelijke publieke conditie van kunst. Dat kunstenaars de modernistische definities van het kunstobject, de galerie of de toeschouwer aanvechten, betekent niet dat ze de openbaarheid als een noodzakelijke en onvermijdelijke conditie negeren.<sup>1</sup> Met de *Alternative Space* wordt weliswaar het verlangen uitgesproken om 'écht te vertrekken'; maar de alternatieve ruimte articuleert ook altijd dat vertrek *zelf*. Ze maakt het *publiek*. De *Alternative Space* neemt het besef in zich op dat de kunst wel een bepaald gevestigd circuit kan omzeilen, maar niet de artistieke conditie van openbaarheid. Vandaar dat het artistieke vertrek zich, in de *Alternative Space*, voorziet van een eigen institutioneel en ruimtelijk model. De alternatieve ruimte is een ruimtelijk compromis: de publieke conditie van de institutionele ruimte wordt niet achtergelaten, maar (willens nillens) meegenomen, toegeëigend én gemanipuleerd.

Vandaag wordt de betekenis van de *Alternative Spaces Movement* vaak vastgepind op de paradigmatische ruimte van de loft. De krachtige beelden van de tentoonstellingen en performances in de grootschalige lofts van SoHo spreken nog steeds tot de verbeelding. Ze suggereren een onmiddellijke artistieke productie en een krachtig treffen tussen de ruimte en het resulterende werk. En net deze constructieve ontmoeting tussen werk en plek – tussen productie en presentatie – appelleert aan het verlangen van musea voor hedendaagse kunst. Lofts belichamen de belofte van een directe, onbemiddelde kunstproductie. De vaak heroïsch aandoende activiteiten van kunstenaars als Matta-Clark in de lofts van SoHo fungeren meermaals als bron van inspiratie. Op het einde van de 20<sup>ste</sup> eeuw wordt de loft zelfs naar voren geschoven als dé typologie voor het nieuwe museum voor hedendaagse kunst. In de jaren 1950 werden de ruimtes van musea massaal wit geschilderd; in de jaren 1970 werden ze verwacht 'flexibel' te zijn; vandaag is het de trend om oude industriële panden tot tentoonstellingsruimtes te transformeren. Zo stelt Hal Foster bijvoorbeeld dat, aangezien kunstenaars sinds minimal art veelvuldig in lofts gewoond en gewerkt hebben, het 'gepast' is om hun werk in gelijkaardige ruimtes tentoon te stellen.<sup>2</sup> Het onderzoek dat minimal art initieert, culmineert inderdaad in het bezetten en exploreren van ruimtes die niet meer onmiddellijk als traditionele kunstruimtes kunnen geïdentificeerd worden en zich 'elders' bevinden. Maar dit betekent nog niet dat die kunst als het ware onlosmakelijk verbonden is met die zogenaamd rauwe of alternatieve ruimtes. Reduceert men de betekenis

---

<sup>1</sup> Delahoyd, *Seven Alternative Spaces. A Chronicle 1969 - 1975*, p. 8.

<sup>2</sup> Hal Foster, *Illuminated Structure, Embodied Space*, in: Richard Gluckman, *Space Framed. Richard Gluckman Architect*, New York, Monacelli Press, 2000, p. 184: "Often involved with industrial materials, structures and techniques, minimalist art was scaled to industrial space. Often made in such spaces, (e.g. in old lofts), it was fitting to exhibit it there as well (e.g. in old warehouses). Indeed the emergence of minimalism coincided with the transformation of SoHo from a light-industrial neighbourhood into an art community, and with the expansion of exhibition spaces beyond the old palace-model of the museum-gallery."

van de *Alternative Space* tot de optie voor een museale stijl – van een loft of industriële ruimte – dan veronachtzaamt men de expansie van de kunstruimte van een fenomenologische tot een institutionele en discursieve plek – een ontwikkeling waarbinnen de *Alternative Space* een hoogtepunt vormt. Het zoeken naar alternatieve ruimtes voor de *white cube*, van Morris tot Matta-Clark, heeft meer opgeleverd dan een nieuwe gedaante, een alternatieve typologie of stijlkamer. Hun démarche teert niet op het ‘rauwe’ karakter van gebouwen maar steunt op een fundamenteel onderzoek naar de ruimte waarin de kunstwerken tijdens hun publieke verschijning een plaats vinden. Het belang van de *Alternative Spaces* schuilt in de bijzondere inventiviteit en vrijheid in het ontwikkelen van publieke ruimtelijke formats voor die kunst die zich niet langer in geëigende kunstruimtes ophoudt, maar voortdurend ‘elders’ – in de studio, op straat of op de radio – vertoeft. De *Alternative Spaces* komen tegemoet aan het gebrek aan publiek platform voor die artistieke productie die wegens haar efemer, performatief, procesmatig of plekgebonden karakter slechts tijdelijk ‘ergens’ verblijft en verlangt naar een openbaar kader. Van de experimentele werkplaatsen als 112 en 98 *Greene Street*, de ontdekking en verovering van de straat als podium in de *Streetworks*, het uitzenden van concerten op New Yorkse radiostations en kunstenaarsvideo’s en performances op de *SoHo Television* of *Manhattan Cable TV* door organisaties als *The Kitchen*, *Global Village* of het door Jonas Mekas opgerichte *Anthology Film Archives*, tot het catalogeren en verdelen van boeken door Martha Wilson in *Franklin Furnace Archives, Inc.*; elk van deze ‘ruimtes’ bieden een platform waarop verschillende kunstvormen hun eigen parameters van openbaarheid aantreffen en eventueel kunnen ontwikkelen.<sup>1</sup> Voor Matta-Clark vormt de belangrijkste uitkomst van het opereren in de lofts en de urbane omgeving van SoHo de ruimtelijke inventiviteit die kunstenaars aan de dag leggen:

If you're given the freedom (...) of developing the kind of place that you want, then I think that that is the most interesting formula that has come out of the so-called SoHo, New York art ghetto environment, is really people struggling to invent their own spaces.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Voor een beschrijving van de activiteiten van organisaties als *The Kitchen*, *Global Village* en *Anthology Film Archives* zie o.m.: Patton, *Other Voices, Other Rooms*, pp. 80-89. ; Gear, *Some Alternative Spaces in New York and Los Angeles*, pp. 63-68.

<sup>2</sup> Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark (1978)*, p. 393.

### ***5.3. Afbeeldingen***



## 6. Centre Pompidou tot Tate Modern: van de gebouwde tot de verbouwde fabriek

### 6.1. *Het museum als cultuurfabriek*

#### 6.1.1. *Tate Modern: neutraliteit, flexibiliteit, identiteit én patina*

I think if I were the Chairman of the Board, I would really make the Museum on 53rd Street an historical document of its time, and if members of the board wanted to play the museum game of the moment with contemporary art, I would get a loft space in SoHo and begin a completely new chapter in what might turn art to be questionable but lively museology for the future.<sup>1</sup>

What kind of "new" museum for the 21st century can be considered serious architecture if it is just an adaption of an old power station, of another former industrial space as a place for the display of art?

Cynthia C. Davidson<sup>2</sup>

Op 12 mei 2000 opende in London Tate Modern, de nieuwe vleugel voor moderne en hedendaagse kunst van de Tate Gallery. Zoals gewoonlijk werd ook deze grootschalige museale bouwonderneming door zowel nationale als internationale pers met veel bravoure aangekondigd. De opening van de Tate Gallery of Modern Art in de Bankside Power Station zou dé gebeurtenis van het jaar 2000 worden voor de museumwereld; het museale landschap zou nadien nooit meer hetzelfde zijn.<sup>3</sup> De nieuwe vleugel van de Tate betrof immers geen uitbreiding van de bestaande infrastructuur of een 'nieuwbouw' – een zogenaamde *purpose-built structure* – maar een reconversie van een bestaande industriële structuur, een oude krachtcentrale op de Southbank.<sup>4</sup> (fig. 6.1) Deze beslissing werd

---

<sup>1</sup> Member of the Board of the Museum of Modern Art, zoals geciteerd in: Russell Lynes, *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*, New York, Atheneum, 1973, p. 433.

<sup>2</sup> Cynthia C. Davidson & Luis Fernández-Galiano, *Exquisite Corpse*, in: *Any*, nr. 13, 1996, p. 42.

<sup>3</sup> Daniel Birnbaum, *Tate Show. Daniel Birnbaum on Tate Modern*, in: *Artforum*, April, 2000, pp. 39-40.

<sup>4</sup> Met de realisatie van de Tate Modern kwam er een einde aan het langdurige schizofrene karakter van de oude Tate Gallery. In het gebouw aan de Millbank diende de collectie moderne kunst het gebouw te delen met de collectie Britse kunst. Bovendien kon wegens een tekort aan oppervlakte nooit meer dan 20% van de totale collectie getoond worden. Om aan deze situatie een eind te maken, werden er in de loop der jaren meerdere plannen gemaakt. Zo ontwierp onder meer James Stirling een uitbreidingsplan, waarvan in 1983 uiteindelijk alleen de Clore-gallery gerealiseerd werd. Met de aanstelling van directeur Nicholas Serota kwam de uitbreidingsoperatie echter in een stroomversnelling. Serota liet het masterplan van Stirling voor de Tate Gallery afwegen tegen de noden op lange termijn, en kwam zo tot de conclusie dat het terrein aan de Millbank gewoonweg te klein was. Daarop werd besloten de collectie in tweeën te delen: de collectie Britse kunst zou in het oude gebouw blijven, terwijl voor de collectie moderne kunst een nieuwe locatie zou worden gezocht in Londen. De Tate hanteerde

aanvankelijk op flinke kritiek onthaald, door zowel architectuur- als kunstcritici. Men verdacht de Tate Gallery van een Thatcheriaanse conservatieve bouwpolitiek. Met de keuze voor de reconversie van een bestaand gebouw zou men bij de Tate Gallery de kans voorbij laten gaan om in het centrum van London een nieuw gebouw te realiseren dat representatief zou zijn voor het Groot-Britannië van de 21<sup>ste</sup> eeuw.<sup>1</sup> De Tate Gallery werd verweten niet in acht te nemen dat het museum als bouwopdracht nu eenmaal een van de meest prestigieuze en belangrijkste opdrachten in architectuur is, en dus een uitgelezen gelegenheid om London – dat als een van de belangrijkste culturele hoofdsteden nog niet kon prat gaan op een grootschalig museaal bouwproject – vooralsnog te voorzien van een belangwekkend museumproject. Bij de Tate Gallery werd deze kritiek echter onmiddellijk te baat genomen om zichzelf een positie te verzekeren in het debat over museumarchitectuur. De a-typische keuze van de reconversie werd bij de Tate Gallery naar voren geschoven als de *major move*, de belangrijkste beslissing die men van bij het begin van het bouwproject had genomen. Tate Modern zou het eerste instituut uit de internationale museumliga zijn dat ervoor koos een bestaande industriële structuur aan te passen.<sup>2</sup> Waar de meest recente musea haast allemaal bestonden uit nieuwbouwprojecten, zou de Tate voor verregaande vernieuwing zorgen door te kiezen voor reconversie. Terwijl vergelijkbare instituten als het Centre Pompidou te Parijs (Piano & Rogers, 1977), het Museum for Contemporary Art (MoCA) (Arata Isozaki, 1986) en het Getty Center te Los Angeles (Richard Meier, 1997) of het Guggenheim te Bilbao (Frank Gehry, 1997) resoluut voor actuele, opvallende architectuur kozen, profileerde de Tate haar strategie van architecturale wegcijfering als de slimste en meest radicale beslissing, die haar zou onderscheiden van elk ander groot museum in de wereld.<sup>3</sup> De nieuwe Tate Modern zou niet enkel het begrip

---

echter reeds vroeger een strategie van 'delocalisatie'. In het kader van de vroegere uitbreidingspolitiek opende de Tate Gallery in 1988 reeds een afdeling in Liverpool (James Stirling & Michael Wilford) en in 1993 een afdeling in St. Ives (Eldred Evans & David Shalev). Naar aanleiding van de opening van de nieuwe afdeling op de South Bank, werd bovendien voor het totale Tate Gallery consortium een passende 'brand name' gekozen: Tate. Op een vergelijkbare wijze als 'Guggenheim', fungeert 'Tate' nu als voorvoegsel voor de verschillende afdelingen, die herdoopt werden in *Tate Britain*, *Tate Modern*, *Tate Liverpool* en *Tate St. Ives*.

<sup>1</sup> Voor de voorgeschiedenis van het project Tate Modern, zie o.m. Karl Sabbagh, *Power into Art*, London, Allen Lane / The Penguin Press, 2000. ; Richard Burdett, *Tate Gallery of Modern Art, Bankside, London: story of a project*, in: *Casabella* 62, nr. 661, 1998, pp. 8-12.

<sup>2</sup> In de wedstrijdopgave plaatst Tate Modern zichzelf in de liga van de vier belangrijkste collecties voor moderne kunst in de wereld, zie: *Tate Gallery of Modern Art. Competition to Select an Architect*, London, Tate Gallery of Modern Art, 1994, p. 2-3: "The present Tate Gallery holds one of the three or four most important collections of twentieth-century art in the world, comparable with those of the Museum of Modern Art, New York; the Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris and the Guggenheim Museum, New York."

<sup>3</sup> Rowan Moore, *Introduction*, in: Rowan Moore & Raymund Ryan (reds.), *Building Tate Modern: Herzog & De Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, London, Tate Gallery, 2000, pp. 8-9: "(...) it begins to dawn that Tate Modern's apparent self-effacement may be its cleverest and most radical move, the thing that sets it apart from every other large new art gallery in the world." Een van de basisredenen voor de keuze voor Bankside vormde echter het reusachtige volume dat de ruimte van de krachtcentrale bood, een volume dat economisch gezien in een nieuwbouw wellicht onmogelijk realiseerbaar was, zie Cynthia C. Davidson, *An interview with Nicholas Serota and Richard Burdett*, in: *Any*, nr. 13, 1996, p. 48.

museumarchitectuur herdefiniëren, maar tevens leiden tot een nieuwe notie van het instituut museum.<sup>1</sup> Met de reconversie zou manifest een alternatief museumtype worden ontwikkeld.

De strategie van hergebruik en de bijhorende architecturale 'afzijdigheid' wordt bij Tate Modern verantwoord vanuit een fundamenteel artistiek perspectief. Men beroept zich op een rondvraag die ter voorbereiding van het project naar kunstenaars over de gehele wereld werd rondgestuurd. Op de vraag in welke ruimtes kunstenaars het liefst tentoonstelden, antwoordde een meerderheid dat ze verbouwingen van bestaande (al dan niet industriële) gebouwen verkiezen. Gebouwen waar de inbreng van architecten zo minimaal mogelijk is gebleven, dragen de voorkeur weg van het gros van de kunstenaars. Recente nieuwbouw musea worden eerder afgeschreven dan geprezen. Hoewel de rondvraag verstuurd werd nadat de krachtcentrale op Bankside reeds was verworven, grijpt men bij de Tate de uitkomst terstond aan om de keuze voor het bestaande gebouw niet enkel vanuit architecturaal oogpunt, maar tevens vanuit museaal oogpunt te legitimeren. Daartoe hanteert men in de wedstrijdopgave een bijzonder summier referentiekader. Men plaatst er de strategie van reconversie ten opzichte van de drie 'dominante modellen van musea voor moderne kunst' (waarvan er twee niet toevallig de naaste concurrenten in de liga van topmusea voor moderne kunst vormen):

Two of three important models for the museum of modern art in the twentieth century have been urban: the Museum of Modern Art in New York, established in 1929 – and since the 1930s in its present location – in a series of quasi-domestic artificially lit rooms, and the Centre Georges Pompidou, Paris, conceived in the late 60s, as open floors of space, each infinitely adaptable to the new technologies and new uses over time. The third model, epitomised by both the Louisiana Museum of Modern Art, Humblebaek and the Rijksmuseum Kröller-Müller, is by contrast rural, humanist and naturally-lit.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Deyan Sudjic, *Modern Masters*, in: *Tate*, nr. 21 / *Tate Modern Special*, 2000, p. 24: "Of all the avalanche of new projects unleashed by the millennium lottery fund, Tate Modern looks like being one of the few unquestioned triumphs. It serves to redefine not just museum architecture, but the notion of the museum."

<sup>2</sup> *Competition to Select an Architect*, p. 2. Zoals Kitty Scott (*From Palaces to Powerhouses: The Conversion of Bankside Power Station and the production of the New Tate Gallery of Modern Art*, Unpublished MA Dissertation, Visual Arts Administration: Curating and Commissioning Contemporary Art, Royal College of Art, 1995) terecht aantoonde, lanceert de Tate Modern hier op een uiterst subtiel wijze haar aanval op nieuwbouw musea. Door de uitleg over en de voorbeelden van de eventueel werkbaar en succesvolle nieuwbouw musea uiterst summier te houden, en onmiddellijk over te gaan tot de verantwoording van de reconversiestrategie, weet het haar keuze voor de Bankside Power Station onmiddellijk te legitimeren. Daarbij faalt het te onderkennen dat er ook succesvolle en werkbaar nieuwe musea bestaan. De Tate beroept zich onmiddellijk op de mening van levende kunstenaars, en weet op die manier handig een polaire tegenstelling op te bouwen, die haar keuze voor Bankside enkel kracht bijzet. Opmerkelijk is tevens dat het Guggenheim New York van Frank Lloyd Wright niet in de lijst van musea wordt opgenomen, daar dit gebouw net kan gelden als het paradigma van de architectural sculptuur. Ook aan het Guggenheim Bilbao, dat bij de uitschrijving van de wedstrijd in 1994 reeds in de steigers staat, wordt niet gerefereerd.

Vervolgens baseert men zich op de uitkomst van de rondvraag om te poneren dat geen van beide urbane modellen bij kunstenaars de voorkeur geniet. De ‘meest populaire’ ruimtes zijn, naast varianten op het rurale model of op het klassieke 19<sup>de</sup> eeuwse museum, vooral reconversies van bestaande gebouwen:

(...) in a recent survey most living artists favoured neither of the two urban models, preferring the rural prototype and, above all, day-lit conversions of existing buildings, where architectural intervention was minimal, such as the Hallen für Neue Kunst in Schaffhausen, and the Saatchi Collection, London or the late nine-teenth century Beaux-Arts Style museums such as the Kunsthalle, Bern and the Stedelijk Museum, Amsterdam. Very few cited the new buildings which have been erected in recent years in France, Germany and the USA, except as models to avoid.<sup>1</sup>

Bij Tate Modern wil men een nieuw urbaan model creëren dat vergelijkbaar is van schaal met het MoMA te New York of het Centre Pompidou te Parijs, maar desalniettemin ‘verschillend.’ Dat verschil situeert zich in de inrichting van de ruimtes: Tate Modern wil ruimtes die anders zijn dan de “domestieke en kunstmatig belichte ruimtes” van het MoMA enerzijds en de “open, aanpasbare vloeren” van het Centre Pompidou anderzijds. In de wedstrijdopgave worden beide paradigma’s – zonder weliswaar het Centre Pompidou noch het MoMA nog te vernoemen als representatieve voorbeelden – opgevoerd als referentiekader voor de omschrijving van de verwachtingen voor de tentoonstellingsruimtes. Zo wordt in de rubriek *The Display Spaces* aangegeven dat de ruimtes van Tate Modern een zekere vorm van flexibiliteit aan de dag moeten leggen, maar niet tot in het oneindige:

It is anticipated that most rooms will be divided by substantial walls rather than by obviously temporary screens. It is not envisaged that the rooms should be infinitely ‘flexible’ but that they should be of varied size and perhaps capable of combination and division on a rectangular modular basis. The plan should be capable of being traversed in several directions. In place of infinite flexibility the curator and artist will be expected to deploy their imagination in response to the architectural framework, rather than seeking to adjust the framework for every installation.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Competition to Select an Architect*, p. 2. Volgens Nicholas Serota (zoals geciteerd in: Daniel Birnbaum, *Tate Show*, p. 39) bood de uitkomst van de rondvraag vertrouwen in de gemaakte keuze: “Extensive research and a questionnaire sent out to a large number of artists all over the world asking in what kinds of spaces they prefer to exhibit made it clear that the most popular spaces for art are quite frequently industrial conversions. (...) That gave us confidence in our choice of the Bankside Power Station.”

<sup>2</sup> *Competition to Select an Architect*, p. 25.

Vervolgens wordt gesteld dat de ruimtes een zekere graad van afzijdigheid moeten bieden, maar dat dit evenmin mag resulteren in een serie identieke, neutrale, witte dozen. De ruimtes dienen een elegante vormgeving en proportionering te bezitten:

The galleries (...) need to be rooms in which the art will be the dominant visual experience. This does not, however, mean that the galleries must be neutral, identical and white boxes. They need to be elegant, well-proportioned and varied rooms in which one might wish to spend as much as half an hour in a single space contemplating a group of works.<sup>1</sup>

Vreemd genoeg wordt in de rubriek *The Display Spaces* geen allusie gemaakt op de industriële structuur waar de tentoonstellingsruimtes moeten worden ingevoegd. De operatie wordt niet als de transformatie van een bestaand industrieel gebouw voorgesteld, maar als de inrichting van autonome en nieuwe entiteiten. Dit valt te begrijpen, daar de schaal van de industriële structuur van het Bankside Power Station op geen enkele manier correspondeert met de schaal van een tentoonstellingsruimte. De beschikbare industriële structuur is niet meer dan een enveloppe, bestaande uit een stalen skelet van drie kolossale traveeën omgeven door een baksteenschil. (fig. 6.2) Het interieur van de krachtcentrale is van een dergelijke schaal dat er in eerste instantie gewoonweg geen architectuur op schaal van een tentoonstellingsruimte te hergebruiken valt. Elke architectuur – of tentoonstellingsruimte – zou sowieso ingevoegd moeten worden. Over het feit of het begrip reconversie van toepassing is op Tate Modern, verschillen dan ook de meningen. Zo stelt Sir Nicholas Serota, directeur van de Tate Gallery en bezieler van het project Tate Modern, in een artikel in *Casabella* uit 1998 dat het eerder om een transformatie dan om een reconversie gaat:

At first sight the Bankside project reads as a conversion of an industrial building, but examination reveals that the opportunity offered by Giles Gilbert Scott's skeletal structure clad with brick skin is one of transformation rather than conversion.<sup>2</sup>

Vreemd genoeg belet dat diezelfde Serota niet om het industriële interieur van de krachtcentrale naar voren te schuiven als een van de belangrijkste elementen van het project. Wanneer hij samen met Richard Burdett, architect en adviseur van de architectuurwedstrijd, door Cynthia Davidson van *Any Corporation* ondervraagd wordt naar het verloop van de architectuurwedstrijd en vooral naar hun keuze voor de reconversie van de krachtcentrale,

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 25.

<sup>2</sup> Nicholas Serota, *The new Tate Gallery of Modern Art*, in: *Casabella* 62, nr. 661, 1998, pp. 13-19.

verstrikt hij zich in een bijzonder tegenstrijdig vertoog. In dit ontluisterend interview schuift Serota het karakter van de bestaande industriële structuur plots wel naar voren als dé bijzondere karakteristiek van de museum- en tentoonstellingsruimtes.<sup>1</sup> Op de vraag welke architecturale concepten er aan de basis lagen voor de bouw van Tate Modern, antwoordt Serota onmiddellijk dat ze zeker geen zogenaamd neutrale oplossing voor ogen hadden. Ze waren op zoek naar een sterke architectuur, een gebouw met karakter, ruimtes met identiteit. Het idioom van neutraliteit – door Serota geïdentificeerd met de *white cube* – had bij veel recente musea geleid tot een schizofrene architectuur, waarbij een opvallend exterieur en een expressieve vestibule in fel contrast staan met de steriliteit van de tentoonstellingsruimtes. Bij de Tate zou men niet toegeven aan de vraag naar spraakmakende signatuur-architectuur of naar architecturale *prima donna's*. De reconversie van een oude krachtcentrale zou een andere architecturale splendeur opleveren. Ze zochten een gebouw waarin een ‘karaktervolle’ architectuur zich zowel in het interieur als in het exterieur zou manifesteren:

Serota: We were certainly not looking for an architect who would give us what is commonly regarded as a neutral solution. We were looking for strong architecture. (...) It means producing spaces that are not neutral white cubes but that have identity, that use natural and artificial light and that, by their use of shape in some instances but also of texture, color and material, engender spaces in which we will want to focus on the objects. There are a rather large number of museums around the world that have not done that, and the challenge we set before the architects in this competition was that they respond to those needs positively. Quite a large number of museums have been built in recent years that have responded to that challenge in a way that I regard as negative. You come into the grand entrance hall with all kinds of architectural pyrotechnics, and then you go into the galleries and there are seemingly flexible, neutral white boxes with wooden floors and track lighting, and you think to yourself, "Where do these languages come together?" We were looking for something that would integrate those two.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cynthia Davidson, *An interview with Nicholas Serota and Richard Burdett*, in: *Any*, nr. 13, 1996, p. 35: "I certainly wanted an architect who would respond to the existence of the power station and who would take on some of its history and weave that in some way into his or her construct about the building rather than simply regard it as an empty box of bricks that could just be filled up."

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 39. Deze argumentatie wordt bij de oplevering van Tate Modern nog versterkt, zie: Moore, *Introduction*, in: Moore & Ryan (reds.), *Building Tate Modern*, pp. 8-9: "By re-using the imposing power station, the Tate and their architects bypass the need to create the memorable, signature form that is deemed essential in every other modern art gallery. They simply borrow it from the old building, with adaptations. The tactic also allows them the luxury of the power station's former turbine hall, a colossal and, indeed, spectacular space which could never be achievable in a brand new building. In Tate Modern there will not be the nagging, ever-present voice of the celebrated architect, nor the uneasy, synthetic feeling that comes from inhabiting the work of a single imagination. The architects, freed from the obligation to make grand gestures, can address more subtle and complex matters, and create a more nuanced, intricate relationship between the fabric of the building and the life that goes on in and around it."

De combinatie van identiteit en afzijdigheid, van variëteit en standaardisering is volgens Serota echter niet zo eenvoudig te behalen in een nieuw gebouw. In overeenstemming met de resultaten van de rondvraag, stelt Serota dat de reconversie van een bestaand industrieel pand wel die mogelijkheid biedt. Daartoe baseert hij zich op de ervaring dat sommige van de beste ‘installaties’ – of tentoonstellingen – van hedendaagse kunst zich in de laatste twee decennia in oude fabriekspanden hebben afgespeeld. Meer nog, het zijn vooral de kunstenaars die positief hebben gereageerd op het werken in dat type ruimtes, en een uitgesproken voorkeur voor deze ruimtes hebben laten kennen:

Serota: (...) It (...) will give us something that none of the great museums of modern art have, which is a variety of spaces and experiences that you would probably find difficult to achieve in an entirely new building. We know from the experience of the last 20 years that some of the best installations of contemporary art have been made in converted warehouse buildings, whether the Warhol Museum on the one hand or the Hallen für Neue Kunst in Schaffhausen. Artists have responded very positively to working with these former industrial spaces. The Tate will become one of the few institutions that can work on a really large scale that has that kind of space available to it.<sup>1</sup>

Waarop Davidson de vraag stelt of industriële ruimtes nu eenmaal niet onlosmakelijk verbonden zijn met de kunstproductie van de laatste drie decennia. Hoewel Serota hier enigszins cryptisch op antwoordt vanuit de notie van geheugen, gaat hij in op het feit dat veel hedendaagse kunst affiniteit vertoont met industriële ruimtes. En hij doet dit vanuit het perspectief van het ‘werk.’ Waar hij initieel spreekt over museale ruimte in termen van *schouwplaats*, met name over een plaats waar ‘de toeschouwer zich wil concentreren op de objecten,’ ontwikkelt Serota zijn argument vervolgens in termen van *werkplaats*, of het museum als een plaats waar kunstenaars ‘intrekken’ en aan de slag gaan.<sup>2</sup> Het museum moet een ruimte zijn waar de kunst niet enkel ‘getoond’ wordt, maar waar ze ‘comfortabel kan vertoeven’:

---

<sup>1</sup> Davidson, *An interview with Nicholas Serota and Richard Burdett*, pp. 43–45.

<sup>2</sup> In het essay *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, (New York, Thames and Hudson, 1997, p. 36), dat als een geloofsbrief voor het Tate Modern project kan gelezen worden, stelt Serota reeds naar aanleiding van het werk van Richard Serra en Carl Andre dat de taak van het museum is veranderd. Doordat deze kunstenaars en hun tijdgenoten hun werk ‘ter plekke’ maken, wordt de tentoonstellingsruimte tot studio getransformeerd, en verschuift de taak van het museum en de curator van esthetische beoordeling naar een actieve samenwerking met de kunstenaar: “These works also share a feature which has come to characterize the work of many artists of their generation: the sculptures were realized in the place of the exhibition itself. The gallery or museum has become a studio, prompting a significant change in the conventional relationship between the artist, the work of art and the curator. No longer can the curator be seen solely as the dispassionate judge of quality, who visits the studio or the private collection to select works and to assemble a body of material which will be presented to the public in the museum. Instead the curator is a collaborator, often engaging with the artist to accomplish the work.”

Serota: I think that art and artists are deeply involved with memory, and they sometimes have a tough time moving into a brand-new house and making it sufficiently dirty. There is sufficient patina on this building for the art to be comfortable rather than simply on show. Most artists obviously are making art in the present, but they have a dialogue with the past and especially the immediate past, so it seems to me entirely appropriate that we should be thinking about making a building that engages with the fairly recent past, as this building does.<sup>1</sup>

Volgens Serota fungeert het museum als een instrument dat moet kunnen ‘bespeeld’ worden in de toekomst, en hij plaatst daarbij de kunstenaars vooraan in de lijst van toekomstige gebruikers, en vervolgens pas de curatoren en het publiek. Het is niet de kunst, maar de figuur van de kunstenaar zelf, en dus de artistieke activiteit – Serota heeft het uitdrukkelijk over het ‘maken’ van kunst – die aan de basis liggen voor latere architecturale beslissingen. En daartoe zijn oudere gebouwen blijkbaar beter geschikt. Zij hebben een verleden en een geheugen, en bezitten vandaar een zeker patina. Nagelnieuwe gebouwen hebben nog geen eigen verhaal en laten minder toe dat kunstenaars erin gaan ‘rotzooien.’ Bovendien biedt een nieuw gebouw niet eenzelfde ‘variëteit aan ruimtes en ervaringen’ als een industriële ruimte. Die variëteit is trouwens nodig voor het toekomstig gebruik van het museum dat onmogelijk kan ‘voorspeld’ worden. Die onvoorspelbaarheid dient echter niet beantwoord te worden met het aanmaken van de stereotype flexibele ruimte. De flexibiliteit van wat Serota benoemt als de ‘ruimte met verplaatsbare wanden’ bezit evenmin karakter noch bestendigheid. De ‘doos met hoogtechnologische voorzieningen op vlak van klimatisatie en belichting, verplaatsbare schotten en wanden’ bezit een vluchtig, efemeer karakter, waarin de kunst allerm minst op haar gemak is. De flexibiliteit die door de architectuur wordt afgeleverd, is volgens Serota ontoereikend. Een flexibele tentoonstellingsruimte is even identiteits- als geheugenloos als een *white cube*:

Serota: In a way the responsibility in creating a museum is to create an instrument that can be played by artists, by our successors, and by visitors in ways that I can't possibly predict. We are trying to provide a series of spaces that could be played in different ways rather than a box with moveable partitions. In the 1960s one thought of flexibility as

---

<sup>1</sup> Davidson, *An interview with Nicholas Serota and Richard Burdett*, pp. 45–47. Dat industriële ruimtes ‘sympathiekere en inspirerender’ ruimtes zouden vormen voor het tentoonstellen van hedendaagse kunst, wordt ook in de receptie van de Tate Modern herhaald, zie o.m.: Raymond Ryan, *Transformation*, in: Moore & Ryan (reds.), *Building Tate Modern*, pp. 17–18: “The choice of an existing building undoubtedly had political advantages, as it bypassed the destructive rows that affect large new buildings in London, but the choice of the power station was never an exercise in industrial archeology. It was driven more by the view, ascertained by the Tate through its discussions with artists and curators, that adapted industrial spaces made more sympathetic and inspiring spaces for exhibiting art than purpose-built new ones.”

being created simply by having a box with optimum technological conditions of air-conditioning and lighting, with partitions and walls. We know now that that results in a very transient, temporary feeling and that art doesn't sit very comfortably in such spaces.<sup>1</sup>

Waar Serota het Centre Pompidou in het interview niet vernoemt, maar het eerder als een stilzwijgende referentie hanteert, schuift hij het gebouw in de tekst in *Casabella* wél naar voren als paradigma van het ijle karakter van flexibele musea: “(...) the Pompidou Centre (Piano & Rogers) [is] a hangar space [that] lends itself to sub-division and the promise of flexibility, but accordingly generates no sense of permanence.”<sup>2</sup>

Serota's argumentatie van het begrip 'architecturale afzijdigheid' kan op zijn minst als ambivalent bestempeld worden. Hij goochelt voortdurend met termen als neutraliteit, flexibiliteit en identiteit. Als we Serota mogen geloven, beschikken industriële ruimtes over een bijzondere mengvorm van alledrie. Meer nog, de ruimte blijkt die kwaliteiten reeds uit zichzelf te bezitten, zonder dat daar de inbreng van een architect voor nodig is. Nieuwe architectuur – en de respectievelijke ruimtelijke paradigma's van de drie begrippen – dient daarbij systematisch als tegenvoorbeeld. Een industriële ruimte is neutraal, maar niet zo aseptisch als een white cube; ze is flexibel, maar weet de vluchtigheid van een flexibele box te vermijden; ze bezit identiteit, maar verliest zich niet in architecturaal vuurwerk. Opmerkelijk is dat Serota veel aandacht besteedt aan de uitstraling van de ruimtes. De magische karakteristiek van de industriële ruimte is het patina waarover ze beschikt. Het verleent gebouwen een glans van verleden die niet enkel het betere installatie- of presentatiewerk van kunstwerken garandeert, maar er tevens het verblijf van kunstenaars veraangenaamt. En het is net dat 'aura' dat nieuwe – zowel flexibele, neutrale als opzienbarende – musea missen.

In de kwarteeuw tussen de bouw van het Centre Pompidou in 1977, het gebouw dat gemeenzaam als de start van de museumboom wordt erkend, en Tate Modern in 2000 lijkt er een belangrijke verschuiving in museumarchitectuur te zijn opgetreden. Waar men voor het Centre Pompidou nog resoluut voor de conceptie en bouw van een nieuw museum opteert, weigert men bij de Tate Gallery een nieuw museum te bouwen. De architecten worden bij Tate Modern niet langer gevraagd of de vrijheid verleend om het institutionele programma van het museum vorm te geven – om een museum als fabriek te ontwerpen – maar worden tot 'afzijdigheid' gedwongen – om een bestaande fabriek tot museum te

---

<sup>1</sup> ibidem, pp. 48.

<sup>2</sup> Serota, *The new Tate Gallery of Modern Art*, p. 14.

transformeren.<sup>1</sup> Tate Modern is exemplarisch voor een verschuiving in het architectuurprogramma die Pedro Lorente treffend heeft omschreven als de shift van musea als gebouwde tot gerecupereerde fabrieken:

Instead of erecting factory-like buildings which were 'machines to exhibit art-works in', it has now become the vogue to convert former factories. Actually, not only old factories, but many other emblematic sites of the bygone industrial age have been often re-used to house the latest museums of contemporary art.<sup>2</sup>

Met haar reconversie-strategie levert Tate Modern bovendien niet eens een primeur. Het project vormt eerder de apotheose van een ontwikkeling die door Helen Searing naar aanleiding van de opening van het Andy Warhol Museum in 1994 reeds werd benoemd als "the hottest trend in museum design."<sup>3</sup> Sinds het begin van de jaren 1980 opteren steeds meer musea voor het herinrichten van bestaande, industriële panden tot tentoonstellingsruimtes, met het Museum für Gegenwartskunst in Basel (1980) als pionier, en andere bekende voorbeelden als de tijdelijke afdeling Temporary Contemporary voor het Museum of Contemporary Art te Los Angeles (Frank Gehry, 1983), de Saatchi Collection of 98A Boundary Road in London (Max Gordon Associates, 1984), het Dia Center for the Arts in New York (Richard Gluckman, 1987) het Guggenheim SoHo (Arata Isozaki, 1992) of Stichting De Pont in Tilburg (Bentham & Crouwel, 1992). (fig 6.3, 6.4)

Gezien de schaal en de reputatie van de institutionele opdrachtgever signaleert het project Tate Modern wel een belangrijke paradigmawissel in de museumarchitectuur van de laatste

---

<sup>1</sup> Het bouwen van een museum als 'fabriek' werd aan het eind van de jaren 1960 meermaals aanzien als een alternatief voor musea met een spraakmakende architectuur, zoals reeds door Ada Louis Huxtable (*Architecture of Museums*, in: *Museum News* 47, nr. 3 / November, 1968, pp. 18-19) aangegeven in een recensie van een tentoonstelling over museumarchitectuur in het MoMA in 1968: "It is a well known fact that most museum directors do not want architecture although the examples shown indicate that a good number of them get it. There is a perpetual tug of war between directors and architects with the director asking for a faceless and flexible space with all the specific character of a factory and the architect bent on producing an *objet d'art* that shoves the other art into the wings." Als een van de eerste voorbeelden kan het Museum of Contemporary Arts in Houston gelden, gebouwd in 1972, met de Nederlander Jan Van der Marck als directeur. Volgens Van der Marck (*Houston's 'Clean Machine': The Contemporary Arts Museum*, in: *Art in America* 60, nr. 5 / September-October, 1972, pp. 94-95) vormt het museum als fabriek de meest geëigende oplossing voor 'een museum dat geen museum wil zijn': "Most new museum buildings have veered away from the traditional with more rhetoric than truth. This building offers one good instance in which a courageous and imaginative departure from proven concepts has produced remarkable results. (...) the museumworld's first "clean machine." The result was a shell around a multipurpose space equipped for the installation of the diverse forms and phenomena now current in the artworld. (...) The architect has created, quite intentionally, what he calls a "minimal metal-block sculpture." The thin, vertical strips of stainless steels covering the exterior are so reflective, and the points where the walls converge elude the eye's grasp so effectively, that in the harsh Texas sun the Contemporary Arts Museum performs a "disappearing act" not unlike Robert Morris' mirrored cubes or David von Schlegel's polished tangents. This seems altogether appropriate for a museum that does not want to be a museum except in the most freewheeling way."

<sup>2</sup> Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity*, p. 257.

<sup>3</sup> Searing, *The Brillo box in the warehouse*, p. 39.

decennia. Het Centre Pompidou werd in 1977 beschouwd als het prototype van “le musée de demain,” terwijl Tate Modern zichzelf een kwarteeuw later uitroept als het nieuwe model voor “a popular museum of the twenty-first century.”<sup>1</sup> Het geraamte dat voor ‘het museum van de eenentwintigste eeuw’ vereist is, wordt echter niet langer gekenmerkt door een ‘maximale flexibiliteit aan ruimtelijke arrangementen’ van een gebouwde fabriek, maar door het ‘rauwe karakter’ van een bestaande fabriekshal. De identiteitsloze ruimtes van het Centre worden vervangen door de met patina beladen ruimtes van een oude krachtcentrale. Maar wat maakt een museum dat als fabriek is gedacht en gebouwd zo verschillend van een museum waarvoor een fabriek wordt gerecupereerd? Is dit verschil louter een zaak van architectuur, dan wel het resultaat van een verschuiving in de verlangens die op die architectuur geprojecteerd worden?

### 6.1.2. *Centre Pompidou*: een nieuw institutioneel model

La République française a décidé d’édifier au cœur de Paris, non loin des Halles, sur le plateau Beaubourg, un Centre consacré à la lecture publique, à l’art et à la création contemporaine. L’originalité du projet réside dans la conjonction, en même lieu, du livre, des arts plastiques, de l’architecture, de la musique, du cinéma et de la création industrielle. (...) le Centre du Plateau Beaubourg doit permettre le lien entre un passé historique et l’époque contemporaine marquée par la recherche incessante d’expressions nouvelles.

Centre Pompidou, 1970 <sup>2</sup>

Since the day in 1977 when the Pompidou Center opened in Paris, museum architecture has never been the same. Turning its back on the conventional role of the museum as a sanctuary for serene contemplation, Pompidou promulgated a vision of the museum as a civic institution providing education and even entertainment. Rather than insisting that visitors reverently behold its masterpieces, the Pompidou invited us to walk, talk, think, read, shop, and even eat within its doors. Hugely popular with the public, if not the

---

<sup>1</sup> *L’ARC*, nr. 63, *Beaubourg et le musée de demain*, 1976. ; *Competition to Select an Architect*, p. 1.

<sup>2</sup> *Centre du Plateau Beaubourg Paris. Concours international d’idées à un degré*, Paris, Le Ministère des Affaires Culturelles de la République Française, 1970-71, p. 1 ; Voor verkorte versies van de wedstrijdopgave, zie: *Le Règlement du concours international d’architecture organisé pour la construction d’un centre culturel sur le plateau Beaubourg à Paris*, in: *Le Moniteur des Travaux Publics et du Bâtiment*, 28 novembre 1970, zoals afgedrukt in: Renzo Piano & Richard Rogers, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p. 52. Voor een Engelse vertaling van de opgave, zie: *Competition Brief*, 1971, in: *Architectural Design* 47, nr. 2, 1977, p. 97.

traditional arbiters of high taste, its controversial exterior form and interior program radically reversed notions of what a museum could be or do.

Douglas Davis <sup>1</sup>

Het Centre Pompidou heeft haar belang niet enkel te danken aan haar ophefinakende architectuur. De bouw van het Centre Pompidou signaleert bovenal het begin van een nieuw programmatorisch model voor het instituut museum. In het Centre Pompidou wordt het traditioneel museumprogramma aangevuld met een conglomeraat aan culturele en sociale functies. In navolging van de wens van President Georges Pompidou, wordt het Centre als een omvattend cultureel centrum opgevat, hetgeen resulteert in de titel *Le Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou*.<sup>2</sup> Daartoe worden enkele voorheen autonome instellingen rond een nieuwe publieke bibliotheek verzameld. Het museum (het traditionele *Musée d'Art Moderne* of MNAM dat sinds 1947 huisde in het Palais de Tokyo) vormt samen met het *Centre National d'Art Contemporain* (CNAC) het *Département des Arts Plastiques* en slechts één van de vier departementen van het Centre, naast de *Bibliothèque Publique d'information* (BPI), het *Centre de Création Industrielle* (CCI) en het *Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique* (IRCAM).<sup>3</sup> Het programma van het Centre Pompidou wordt van bij het begin gekenmerkt door een pluridisciplinaire aanpak. Alle kunsten zullen op één plaats – *en même lieu* – worden verzameld, en tot een *Unity of Place* gebracht.<sup>4</sup> Het Centre Pompidou dient te fungeren als een open, publiek toegankelijk en democratisch macro-organisme, als een instrument voor massacommunicatie waarin de bezoeker de producten van de verschillende culturele uitingen kan 'consulteren'.<sup>5</sup> Het Centre stelt haar ruimtes open voor alle verschijningsvormen van artistieke actualiteit, van kunst, dans, literatuur, industrial design tot muziek, en stelt daartoe een geïntegreerde culturele infrastructuur ter beschikking. Daarbij spiegelt het Centre Pompidou zich aan het multidisciplinaire programma dat door zogenaamde piloot-instituten als het MoMA te New

---

<sup>1</sup> Douglas Davis, *The Museum Transformed. Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, New York, Abbeville Press, 1990, binnenflap.

<sup>2</sup> "Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel qui soit à la fois un musée et un centre de création, où les arts plastiques voisinerait avec la musique, le cinéma, les livres, la recherche audio-visuelle....," President Georges Pompidou, 1969, in: *CREE*, nr. 46, 1977, *Le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, p. 6.

<sup>3</sup> Het in 1967 opgerichte *Centre National d'Art Contemporain* (CNAC) is de experimentele vleugel van het *Musée National d'Art Moderne* (MNAM). Met de verhuis naar het Centre Pompidou versmelten beide departementen. Voor een gedetailleerde bespreking van deze fusie, zie: Catherine Lawless, *Musée national d'art moderne. Historique et mode d'emploi*, Paris, Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou, 1986, p. 61-70; Jean Lauxerois, *L'Utopie Beaubourg, vingt ans après*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, 1996, pp. 75-79.

<sup>4</sup> Cultural Affairs Committee of the Parti Socialist Unifié, *Baubourg: the containing of culture in France*, in: *Studio International* 194, nr. 988, 1979, p. 29.

<sup>5</sup> Lawless, *Musée national d'art moderne. Historique et mode d'emploi*, p. 10.

York onder leiding van Alfred Barr, door het Stedelijk Museum te Amsterdam onder Willem Sandberg of door het Moderna Museet te Stockholm onder Pontus Hulten is ontwikkeld. Het takenpakket van het Centre Pompidou overschrijdt eveneens de klassieke triade van verzamelen, bewaren en presenteren. Maar het Centre Pompidou implementeert dit experimenteel beleid zowel op grotere schaal als *from scratch*: in een nieuw instituut én in een nieuw gebouw. Het samenvoegen van verschillende culturele departementen op één plaats, in één gebouw en tot één overkoepelend instituut, vormt een unieke operatie voor een instituut van dergelijke allure. Bij voornoemde zusterinstituten werden tal van andere diverse culturele functies aan een bestaand museum(gebouw) toegevoegd. Bij het Centre Pompidou wordt deze klassieke logica totaal omgekeerd. Het museum wordt niet enkel naar een nieuw gebouw verhuisd, het wordt in één beweging ‘onderdeel’ gemaakt van een hybride programma – wat in de wedstrijdopgave “un ensemble d’art contemporain” wordt genoemd.<sup>1</sup> Het museum vormt niet langer hét centrum van het instituut – of de kern van de bouwopgave – maar wordt gereduceerd tot één van de vier te behuizen departementen. Het Centre Pompidou wordt in zijn totaliteit nooit als een museum *pur sang* gedacht, maar als een cultureel grootwarenhuis waarbinnen het museum zelf is herleid tot een ‘afdeling.’<sup>2</sup> Dat de conceptie van het Centre Pompidou zowel op institutioneel als op architecturaal vlak start van een tabula rasa, betekent tevens dat er op beide vlakken radicaal nieuwe ‘modellen’ ontwikkeld kunnen worden. Vooruitstrevend is bovendien dat voor de eerste keer voor een onderneming als deze een internationale architectuurwedstrijd wordt georganiseerd. Op uitdrukkelijke vraag van president Pompidou wordt ervoor gezorgd dat ook jonge architecten de mogelijkheid krijgen om vernieuwende ideeën te lanceren.<sup>3</sup> Hiermee wil men, zoals Bernadette Dufrêne opmerkt, vermijden dat de bouw van het Centre uitdraait op een ‘marmeren paleis.’<sup>4</sup> Een nieuw museum mag niet een zoveelste monumentale tempel voor de kunsten in de stad zijn, maar moet zich profileren als een democratisch en toegankelijk cultureel instrument voor de stedeling.<sup>5</sup> Dit vormt trouwens ook het besluit van een serie gesprekken die in 1969 en 1970 worden gevoerd door een groep van vermaarde museumverantwoordelijken, met onder meer Jean Leymarie van het toen nog

<sup>1</sup> *Concours international d'idées à un degré*, p. 1.

<sup>2</sup> Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Editions Gallimard, 1995, pp. 366.

<sup>3</sup> *Competition Brief (1971)*, in: *Architectural Design* 47, nr. 2, 1977, p. 97. Voor President Georges Pompidou is het belangrijk dat de architecten de volle vrijheid krijgen om nieuwe ideeën te lanceren, zie: Président Georges Pompidou, *brief aan Minister Edmont Michelet, 15 december 1969*, zoals geciteerd in: Marie Leroy, *Le Phénomène Beaubourg*, Paris, Editions Syros, 1977, p. 12: “Je souhaite que ce concours soit le plus souple possible. Ceci veut dire que les conditions du concours ne devront comporter qu’un minimum de données se rapportant à l’utilisation envisagée des lieux, et qu’il appartiendra aux architectes en fonction des données d’établir leurs projets sans avoir à se préoccuper de règlements tels que ceux concernant la limitation de hauteur [ou de budget].”

<sup>4</sup> Bernadette Dufrêne, *La création de Beaubourg*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2000, p. 102.

<sup>5</sup> Monnier, *L'art et ses institutions en France*, p. 363.

onafhankelijke Musée National d'Art Moderne, Pierre Gaudibert van het Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Eddy De Wilde van het Stedelijk Museum én Pontus Hulten van het Moderna Museet. In het hoofdstuk *The building* van de transcriptie, door Harald Szeeman opgesteld en in 1972 gepubliceerd in het tijdschrift *Museum (UNESCO)*, oppert men de hoop dat de museale experimenten van de voorbije decennia hun gevolg vinden in de toekomstige musea:

First of all we would break from the flat uniform informality of frontal encounter with a 'valuable' object. Some artists have tried to do this through their works and museums have followed with new forms of presentation.

Monumental museums have had their day. The modern solution is a framework costing as little as possible with maximum flexibility of space arrangements. This framework must offer the facilities (e.g. electricity, stereo systems, gas, fire) necessary for artists and collaborators to implement all their projects.

(...) The erection of a new museum calls for a detailed programme of action rather than specialized architecture.<sup>1</sup>

Het begrip flexibiliteit, zoals door Szeemann naar voren geschoven, vormt trouwens de rode draad doorheen de wedstrijdopgave van het Centre Pompidou, en dan meer bepaald doorheen het gedetailleerde architectuurprogramma dat door architect François Lombard in samenspraak met de toekomstige gebruikers van het Centre werd opgesteld. In dat programma worden twee centrale concepten naar voren geschoven: wendbaarheid (*flexibilité*) en doordringbaarheid (*perméabilité*). Flexibiliteit moet de souplesse en aanpasbaarheid van de ruimtes in functie van de evolutie van de noden garanderen; doordringbaarheid heeft tot doel het Centre 'open' te stellen, zowel in het volledige interieur als naar de buitenwereld, of zowel naar het publiek als naar de eigenlijke werking. De toekomstige bezoeker moet een zo vrij mogelijke toegang tot het Centre krijgen en de uitwisseling tussen verschillende disciplines moet maximaal zijn.<sup>2</sup> Het Centre wil het hedendaagse capteren en de artistieke creatie bevorderen, en verlangt een architectuur die soepel en transparant is:

---

<sup>1</sup> Szeemann, *Problems of the Museum of Contemporary Art in the West*, p. 29.

<sup>2</sup> Lauxerois, *L'Utopie Beaubourg*, p. 48. Voor een beschrijving van de functie van de programmatie in Centre Beaubourg door de verantwoordelijke architect Claude Mollard, zie: Claude Mollard, *The Georges Pompidou National Center for Art and Culture, Paris*, in: *Museum (UNESCO)* 31, nr. 2, 1979, pp. 77-87. Voor een kritiek op het technocratisch karakter van die programmatie, zie: Cultural Affairs Committee of the Parti Socialist Unifié, *Baubourg: the containing of culture in France*, pp. 27-57.

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

En revanche, la flexibilité intérieure du Centre doit être aussi grande que possible. Dans un organisme vivant et complexe où il faudra tenir le plus grand compte de l'évolution des besoins, tous les secteurs et chaque partie d'un secteur seront articulés de telle manière que l'on puisse jouer sur toutes les surfaces pour obtenir la souplesse d'adaptation indispensable. À noter enfin que dans le présent programme les termes de « salles », « galeries », etc. ne doivent pas être interprétés dans un sens strict; ils ne désignent que des espaces réservés à certaines fonctions.<sup>1</sup>

Opmerkelijk aan deze passage is de verschuiving die men maakt van het begrip zaal of vertrek naar 'ruimte.' Doorheen de wedstrijdopgave wordt de traditionele ruimtelijke begrenzing voortdurend gerelativeerd. Het interieur van het Centre wordt geacht elke ruimtelijke onderverdeling te overstijgen door een ruimtelijk continuüm, een agglomeraat van 'ruimtes' of 'oppervlaktes' te voorzien. Het programma mocht trouwens op geen enkele manier een specifiek type ruimte naar voren schuiven:

(...) ceux qui ont conçu le programme non seulement n'ont jamais eu à l'esprit une forme architecturale préétablie, mais encore, tout en cherchant à donner une description concrète et précise des activités du futur Centre, se sont constamment efforcés de rendre ce programme « aussi peu contraignant que possible pour l'architecte ».<sup>2</sup>

Hoewel men de verwachtingen voor de voornaamste activiteiten zoals de actualiteitszaal, de permanente tentoonstellingsruimte voor het CCI, de experimentele tentoonstellingsruimte voor hedendaagse kunst, de tijdelijke tentoonstellingsruimte, een hal voor manifestaties, de bibliotheek en het museum, in detail beschrijft, wordt angstvallig vermeden om precieze voorschriften naar afwerking of inrichting te voorzien. Het begrip flexibiliteit wordt voortdurend ter relativering gehanteerd, daar elk programma toch onvoorspelbare wendingen kan aannemen. Elke aanpassing naargelang de noden of de verlangens moet steeds mogelijk zijn. Zo wordt voor de tijdelijke tentoonstellingsruimtes van de verschillende departementen (MNAM & CNAC, BPI en CCI) enkel een richtcijfer van de

---

<sup>1</sup> *Programma Architectural*, in: *Concours international d'idées à un degré*, pp. 10-11.

<sup>2</sup> *Concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. Rapport du Jury*, Paris, Établissement Public du Centre Beaubourg, 1971, p. 21.

oppervlakte gegeven. De oppervlakte voor elk departement is niet bindend, daar departementen onderling ‘ruimte’ kunnen uitwisselen. De tentoonstellingsruimtes dienen zich te lenen tot een flexibele inrichting van tentoonstellingsarchitectuur:

Il va de soi que si les expositions temporaires constituent un moyen d’expression nécessaire pour chacun des participants du Centre, cette répartition des surfaces n’implique pas nécessairement une occupation permanente, par chaque participant, de son aire d’exposition. Par conséquent, l’architecte ne prévoira dans les 4000 m<sup>2</sup> de surfaces intérieurs traitées par lui comme un ensemble, que des séparations amovibles permettant de le fragmenter à la demande, avec la plus grande souplesse possible.<sup>1</sup>

Meest opmerkelijk is de passage waarin de beschrijving van de ruimtes voor het museum wordt gegeven. Hoewel de opgave een serie verschillende zalen vooropstelt om een chronologisch ensemble te ontwikkelen, wordt hun eventuele vormgeving vervolgens doelbewust terug open verklaard om een zo breed mogelijk gamma aan presentatiemogelijkheden toe te laten:

Ces salles ne doivent pas être conçues en fonction d’une certaine idée de la présentation, qui fixerait définitivement leur mode d’utilisation. Elles doivent, au contraire, offrir une souplesse pour permettre, par des aménagements minimes, n’importe quel mode de présentation. Cette notion de flexibilité doit être entendue au sens plus large.<sup>2</sup>

De enige échte richtlijn naar architecturale vorm die de architecten meekrijgen is dat het project beantwoordt aan het beschreven programma én Parijs voorziet van een actueel bouwwerk: « La réalisation de ce dessein permettra (...) de doter Paris d’un ensemble architectural et urbain qui marquera notre époque et dont l’économie répondra à celle du programme. »<sup>3</sup> In een document dat aanvullend op de wedstrijdopgave aan de deelnemende architecten werd gestuurd, wordt de deelnemers “toute liberté d’expression architecturale” geboden, zelfs de vrijheid “d’apporter des modifications de fond au programme du concours.”<sup>4</sup> Dit vormt tevens het uitgangspunt van de jury, voorgezeten door de Franse architect Jean Prouvé.<sup>5</sup> De jury wenst geen enkel vooroordeel te hanteren: “(...) aucune

---

<sup>1</sup> *Programma Architectural*, p. 14.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 17.

<sup>3</sup> *ibidem*, p. 3.

<sup>4</sup> *Réponse aux questions des candidats. Document n° 2*, zoals aangehaald in: *Rapport du Jury*, pp. 21-22.

<sup>5</sup> De juryleden waren Willem Sandberg, Gaetan Picon, Emile Aillaud, Frank Francis, Michel Lacotte, Herman Liebaers en Henri Pierre Maillard en de prominente architecten Philip Johnson en Oscar Niemeyer, die

idée préconçue, aucune préférence, de style ni d'école.”<sup>1</sup> De ontwerpvrijheid dient gerespecteerd te worden. Merkwaardig genoeg merkt de jury in haar verslag wel onmiddellijk op dat de algehele flexibiliteit van het programma geen vrijbrief vormt voor een onverschillige architectuur. Hoewel de jury haar waardering uitspreekt voor de 681 inzendingen, uit ze niettemin haar bezorgdheid omtrent het gebrek aan “kracht en originaliteit” van de ingezonden ontwerpen:

D'un côté, en effet, un expressionisme tourmenté, l'extravagance, le paroxysme et l'outrance; de l'autre, la sagesse dans la grisaille, des espaces, certes, fonctionnels, mais si « banalisés » qu'ils tombent dans la banalité, des volumes compactes et indifférenciés, qui pourraient être indifféremment un hôpital ou un musée, un immeuble d'habitation ou une bibliothèque.<sup>2</sup>

Vreemd genoeg wordt net dát gebouw bekroond dat later vanwege haar radicale flexibiliteit van een reductivistische ingesteldheid verdacht zal worden, met name de inzending van de architecten Piano & Rogers.<sup>3</sup> In een artikel uit 1977 in de krant *Libération* wordt het Centre Pompidou omwille van haar flexibiliteit een verregaande graad van karakterloosheid of architecturale onverschilligheid toegeschreven, precies die kwaliteit die de jury ten allen tijd wilde vermijden:

On peut tout y faire. Donc rien de vraiment efficace. Beaubourg est un bâtiment sous-performant. Trop de plafond pour une bibliothèque et pas assez pour installer les cintres d'un théâtre. C'est vaste pour en faire des salles de gymnastique et pas assez intime pour aménager un éros-centre. Tout reste possible et si le Centre ne fonctionne pas, on pourra y établir le siège du RPR, un annexe du bureau des objets trouvés, une usine de mise en conserve ou un hôpital.<sup>4</sup>

In juli 1971 wordt het project van Piano & Rogers nochtans met een haast volledige unanimiteit van 8 op 9 tot laureaat van de architectuurwedstrijd uitgeroepen.<sup>5</sup> (fig. 6.5) In haar verslag looft de jury onder meer de intelligente stedenbouwkundige plaatsing van het

---

aldus volgens Anette Michelson (*Beaubourg: The Museum in the Era of Late Capitalism*, in: *Artforum* XIII, nr. 8 / April, 1975, p. 65.) vakkundig belet werden aan de wedstrijd deel te nemen.

<sup>1</sup> *Rapport du Jury*, p. 21.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 8.

<sup>3</sup> Alan Colquhoun, *Plateau Beaubourg*, in: Alan Colquhoun, Peter Eisenman & Kenneth Frampton (reds.), *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1981, p. 114.

<sup>4</sup> Jean-François Foget, *L'usine culturelle Beaubourg*, in: *Libération*, 31 janvier, 1977.

<sup>5</sup> De tegenstem kwam van de Belg Herman Liebaers, directeur van de Albertina Bibliotheek in Brussel.

mono-volume op slechts de helft van het beschikbare terrein, het creëren van een stedelijk plein, alsook de lichtheid en transparantie van de structuur en de levendige uitstraling van het buitenwerk. Dé karakteristiek waarin het ontwerp van Piano & Rogers uitblinkt, is volgens de jury haar radicale flexibiliteit. Doordat het gebouw is geconcipieerd om mee te evolueren met de veranderende noden van haar gebruikers, weet het project volgens de jury beter dan de andere deelnemers te beantwoorden aan de ‘diepgaande intenties’ van het programma:

Le programme exprimait, tout d’abord, le souhait de disposer d’une construction « fonctionnelle », « flexible », « polyvalente », c’est-à-dire adaptable, aussi largement que possible, à des besoins, à des moyens et à des goûts changeants et imprévisibles.<sup>1</sup>

Het project beantwoordt op meerdere vlakken aan deze eisen: in de eenvoud van gestapelde, identieke, kolomvrije plateaus, de gerieflijkheid van de publieke en logistieke circulatie, de grootschalige buitenruimtes, de eenvoud van de verbindingen met het exterieur van het Centre en in de mogelijkheid tot het veranderen van de buitenvolumes zonder de geest van het project te schaden.<sup>2</sup> Bovendien leveren Piano & Rogers een project dat de titel van ‘een architecturaal en urbaan ensemble dat het tijdsgewricht markeert’ waardig is. De eenvoud van het project is slechts schijn: « si le projet frappe par sa simplicité (...) cette simplicité n’est pas simplisme. »<sup>3</sup> De lichte structuur en het animo van de circulatie en de informatieschermen maken het tot een structuur die niet enkel beweeglijkheid, vreugde en levendigheid uitstraalt maar tevens belichaamt:

(...) dans ses formes extérieures, le projet lauréat a, certes, été conçu avec une grande simplicité et une grande pureté linéaire (encore renforcées par la sécheresse inévitable de l’épure), mais tout est fait pour y attirer, y stimuler, y retenir la vie.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Rapport du Jury*, p. 95. Voor een uitgebreide evaluatie van de architectuurwedstrijd, zie tevens: Nathan Silver, *The Making of Beaubourg. A Building Biography of the Centre Pompidou, Paris*, Cambridge, Massachusetts / London, England, MIT Press, 1994, pp. 19-56.

<sup>2</sup> Tussen het wedstrijdontwerp en de eigenlijke vorm van het Centre Pompidou heeft het ontwerp van Piano & Rogers meerdere, vaak ingrijpende wijzigingen ondergaan. Voor een overzicht van het moeizame bouwproces en de veranderingen in het ontwerp, zie: Silver, *The Making of Beaubourg*, pp. 57-83.

<sup>3</sup> *Rapport du Jury*, Paris, p. 96.

<sup>4</sup> *ibidem*, p. 96.

### 6.1.3. Het levende museum gebouwd

al jaren heb ik gedroomd van een museum, gebouwd als een warenhuis, waar men van buiten kan zien wat er binnen te koop is – koopwaar op alle gebieden – men loopt er vrij in en uit – zoekt iets speciaals en gaat daar recht op af, of dreunt er rond totdat oog of oor plotseling door iets geboeid worden. ik dacht dus aan een tehuis voor alle muzen: niet alleen beeldende kunsten maar ook muziek, dans, literatuur, film en foto: een echt museum dus.

Willem Sandberg <sup>1</sup>

Het ontwerp van Piano & Rogers moet ongetwijfeld tot de verbeelding hebben gesproken van Willem Sandberg, voormalig directeur van het Stedelijk Museum te Amsterdam, en een van de meest cruciale figuren in de wedstrijdjury. Zowel het institutioneel als het architecturaal programma van het Centre Pompidou beantwoordt aan Sandberg's droom van een democratisch, toegankelijk en 'levend' museum, zoals hij die in 1950 beschrijft in de tekst *Réflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art d'aujourd'hui*. In deze tekst biedt Sandberg enkele bijzonder revolutionaire beschouwingen over de taken, de werking en de uitstraling van een museum voor hedendaagse of actuele kunst. Opmerkelijk is daarbij een kleine bemerking in de rand van de tekst, waarin Sandberg enigszins droogjes opmerkt dat de tekst is geschreven door een conservator die zich verplicht ziet zijn ideeën tot stand te brengen in een 'oud' gebouw: "Ces réflexions ont été écrites par un conservateur de musée qui tâche de les réaliser dans un vieux bâtiment."<sup>2</sup> Het Stedelijk Museum te Amsterdam, gebouwd in 1895 en ontworpen door stadsarchitect A.W. Weissman, is een prototype van een 19<sup>de</sup> eeuwse museum. Het gebouw bezit een klassieke gevel, een statige trapphal en een lineair parcours van tentoonstellingsruimtes met lambrizeringen. Van bij zijn aanstelling als conservator van het Stedelijk Museum te Amsterdam doet Sandberg een aantal ingrepen in het gebouw om het zogenaamd *up to date* te maken of te 'moderniseren'.<sup>3</sup> Voor een van zijn eerste experimenten laat hij in mei 1938 de bakstenen van de trapphal witwassen, de gele glasoverkappingen door doorschijnende velums vervangen, de lambrizeringen verwijderen en lichte wandbespanning in de zalen aanbrengen. Doorheen de daaropvolgende jaren ontwikkelt Sandberg een duidelijke visie omtrent hoe een 'nieuw' gebouw van een museum voor actuele kunst er moet uitzien. Sandberg beseft dat het integreren van kunstvormen als film, fotografie of manifestaties, maar

---

<sup>1</sup> Willem Sandberg, zoals geciteerd in: Ad Petersen & Pieter Brattinga (reds.), *Sandberg. een documentaire / a documentary*, Amsterdam, Kosmos, 1975, p. 106; zie tevens: Eveline Schlumberger, *Sandberg: mon expérience avec l'art. Une interview d'un conservateur de musée anticonformiste*, in: *Connaissance des Arts*, nr. 254 / avril, 1973, p. 83.

<sup>2</sup> Willem Sandberg, *Réflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art d'aujourd'hui*, in: *Art d'Aujourd'hui* 2, nr. 1 / octobre, 1950, n.p.

<sup>3</sup> Ank Leeuw-Marcar, *Willem Sandberg. Portret van een kunstenaar*, Amsterdam, Meulenhoff, 1981, p. 42.

ook het openstellen van het museum naar het grote publiek toe, een andere inrichting vergen dan neutrale zalen. Indien het museum zich een plaats in het heden wil verwerven en in contact treden met het publiek, dient het nieuwe strategieën te ontwikkelen, zowel op vlak van informatie, communicatie als museografie. En daarbij speelt de architectuur van het museum een belangrijke rol. Met de bouw van een nieuwe vleugel aan het Stedelijk Museum in 1954, krijgt Sandberg de kans om zijn “experimenteelmodel van een nieuw museum” tot stand te brengen.<sup>1</sup> Het gebouw vormt een perfecte vertaling van de ideeën die Sandberg omtrent een typologie voor het museum van de 20<sup>ste</sup> eeuw naar voren schuift. Twee ideeën staan daarbij centraal: openheid en flexibiliteit.<sup>2</sup> Het museum mag zich niet langer van de wereld afsluiten, maar dient zich als een vitrine letterlijk ‘open’ te stellen naar de straat. Zo blijft het museum steeds in contact met de buitenwereld, kan de bezoeker de kunst steeds in een ‘wereldlijk’ perspectief plaatsen en ziet de toevallige voorbijganger van op straat wat er in het museum getoond wordt:

(...) [le visiteur] aime à regarder par une fenêtre sur la ville ou sur les pelouses  
il a besoin de comparer le monde irréel du musée avec la réalité de la vie quotidienne  
(...) pour le musée comme pour les grands magasins il faut voir de la rue ce qu'il y a à  
l'intérieur  
les objets eux-mêmes invitent les passants à entrer  
le front fermé et sévère d'un musée – même si on l'a déguisé en temple grec – n'a d'attrait  
que pour les snobs <sup>3</sup>

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

une fenêtre grande et large, qui couvre toute la façade du bâtiment nous permet de  
changer les salles d'exposition avec des écrans qu'on déplace à volonté  
la succession de plusieurs salles de mêmes dimensions et de même caractère ennuie le  
visiteur  
le visiteur ne doit pas être contraint à circuler comme dans un labyrinthe  
à droite et de nouveau à droite puis à gauche et enfin tout droit <sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 42.

<sup>2</sup> Dufrêne, *La création de Beaubourg*, p.85.

<sup>3</sup> Sandberg, *Réflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art d'aujourd'hui*, n.p.

<sup>4</sup> ibidem, n.p.

Op basis van zijn standpunt dat de gemiddelde bezoeker maximaal 70 verschillende indrukken kan verwerken, tracht Sandberg “een meer ijle opstelling van tentoonstellingen of verzamelingen te bewerkstelligen.”<sup>1</sup> Sandberg verafschuwt de traditionele presentatie die gekenmerkt wordt door een visuele overdaad, gaande van de decoratieve afwerking van de zalen tot het groot aantal gepresenteerde werken. Het kader dat het museum voor hedendaagse kunst nodig heeft, is er volgens Sandberg een van “uiterste eenvoud en flexibiliteit.”<sup>2</sup> In opdracht van Sandberg worden de ruimtes van de nieuwe museumvleugel “neutraal gehouden.”<sup>3</sup> Sandberg herleidt er de traditionele sequentie van vierkante museumzalen tot een open platform waarop voor elke tentoonstelling een open parcours van losse stelwanden kan worden ingericht. De architectuur van het paviljoen wordt tot een uitgepuurde huls gereduceerd, het is een secundaire architectuur – of tentoonstellingsarchitectuur – die voor de inrichting of het concrete ‘kader’ voor de tentoonstelling zorgt. (fig. 6.6, 6.7) Want, “om levend te blijven,” zo stelt Sandberg, moet het museum onophoudelijk “tentoonstellingen organiseren.”<sup>4</sup> Tijdelijke tentoonstellingen vormen het medium bij uitstek om het museum voeling te laten houden met de actualiteit. Ze valoriseren de vaste collectie door haar in een bijzonder daglicht te plaatsen. Het is volgens Sandberg de taak van een museum om rekening te houden met het feit “dat wij naar het verleden kijken met de ogen van vandaag.”<sup>5</sup> Het spectrum aan hedendaagse artistieke uitdrukkingen vormt een ideaal referentiekader voor de kunst van het verleden. Met een aanhoudende stroom aan tijdelijke tentoonstellingen wil Sandberg het publiek “een panorama der hedendaagse kunst” bieden.<sup>6</sup> Daarbij beperkt Sandberg zich niet enkel tot tentoonstellingen over beeldende kunst, zoals de baanbrekende tentoonstelling *Abstracte Kunst* (1938), maar stelt zich ook open voor onderwerpen als typografie (*Internationale Affiches*, 1940) of architectuur (*Zo wonen wij in Zweden*, 1947-48). De verschillende artistieke uitdrukkingvormen vertellen samen het verhaal van een tijdperk:

misschien moeten musea van hedendaagse kunst  
 weer worden tot een ‘mouseion’  
 een huis voor vele muzen  
 aangezien de verschillende kunsten van een periode een overeenkomstig verhaal vertellen

<sup>1</sup> Leeuw-Marcar, *Willem Sandberg*, p. 42.

<sup>2</sup> Willem Sandberg, *musea op de tweesprong*, in: Blotkamp (red.), *Museum in 'motion'*, p. 329.

<sup>3</sup> Willem Sandberg, zoals geciteerd in: Cor Blok & Riet De Leeuw (reds.), *De kunst van het tentoonstellen: de presentatie van beeldende kunst in Nederland van 1800 tot heden*, p. 56. De vleugel van het Stedelijk Museum werd om die reden dan ook terecht door Michael D. Levin (*The modern museum: temple or showroom*, Jerusalem, Dvir Pub. House, 1983, p. 118) gekarakteriseerd als “flexibel maar vormloos.”

<sup>4</sup> Sandberg, *musea op de tweesprong*, p. 329.

<sup>5</sup> *ibidem*, p. 327.

<sup>6</sup> Willem Sandberg, zoals geciteerd in: Petersen & Brattinga (reds.), *Sandberg. een documentaire / a documentary*, p. 41.

zij het met behulp van andere middelen  
behoren dichtkunst muziek dans schilder- en  
beeldhouwkunst  
fotografie en film  
van onze tijd bij elkaar  
worden zij samen getoond  
dan komt het verhaal sterker naar voren <sup>1</sup>

Wanneer Willem Sandberg in 1970 uitgenodigd wordt om te zetelen in de jury van de architectuurwedstrijd van het Centre Pompidou, ziet hij zijn idee van het museum van de 20<sup>ste</sup> eeuw, of van een breed, multidisciplinair en open 'centrum' bewaarheid. De "culturele supermarkt" waarvoor het Stedelijk in de pers vaak versleten werd, wordt plots zowel op architecturaal als institutioneel vlak op grote schaal gerealiseerd. <sup>2</sup> De experimenten die Sandberg in zijn 'oud' gebouw en in een annex heeft gevoerd, krijgen nu de kans om tegelijkertijd in een nieuw instituut en in een nieuw gebouw geïmplementeerd te worden. Als jurylid is Sandberg een onmiddellijk voorstander van het ontwerp van Piano & Rogers. Het project beantwoordt aan en verwezenlijkt volgens Sandberg "de droom waarover ik in 1950 schreef in het tijdschrift 'art d'aujourd'hui'." <sup>3</sup> Samen met Prouvé, Johnson en Niemeyer overtuigt hij 8 van de 9 juryleden dat het project van Piano & Rogers 'dat is wat ze zoeken.' De constructie belichaamt de belofte van transparantie, flexibiliteit en polyvalentie, en beantwoordt aan de wedstrijdopgave om "oneindig mogelijk aanpasbaar te zijn aan de noden, bedoelingen en smaken die veranderbaar en onvoorzienbaar zijn." <sup>4</sup> Sandberg ziet de kans schoon om een grote versie van zijn kleinschalige tentoonstellingsmachine in Parijs te realiseren. Wat bij het Stedelijk Museum niet meer was dan een flexibele lidmaat, lijkt in Parijs tot een volwaardig lichaam uit te groeien:

in Parijs wordt een nieuw centrum gebouwd  
ontworpen door een Londens team van Engelse en Italiaanse architecten  
het Centre Beaubourg, helemaal van staal en glas  
– je kunt zien wat binnen gebeurt  
hierin zullen worden gehuisvest  
het museum van de 20<sup>e</sup> eeuw

---

<sup>1</sup> Sandberg, *musea op de tweeksprong*, p. 331.

<sup>2</sup> Jacques Michel, *Le grand magasin culturel*, in: *Le Monde*, 6 april 1973, zoals geciteerd in: Dufrêne, *La création de Beaubourg*, p. 80.

<sup>3</sup> Willem Sandberg, zoals geciteerd in: Petersen & Brattinga (reds.), *Sandberg. een documentaire / a documentary*, p. 108.

<sup>4</sup> *Rapport du Jury*, p. 94.

een openbare bibliotheek, industriële vormgeving  
centra voor experimentele film en muziek  
en grote expositieruimten  
als geheel: een uniek experiment<sup>1</sup>

Met de aanstelling van Pontus Hulten in 1972 als eerste directeur van het naar het Centre Pompidou overgehevelde MNAM, krijgt het gedachtengoed van Sandberg bovendien een eloquente spreekbuis. Hulten, die in de jaren 1960 reeds furore maakte met zijn levendig en open museumbeleid in het Moderna Museet te Stockholm, beschouwt Willem Sandberg als zijn spirituele vader.<sup>2</sup> In navolging van de slogan van Sandberg – laten wij het museum niet hermetisch afsluiten van het leven, open de musea ! – ijvert Hulten in een folder uitgegeven door het MNAM uit 1975, getiteld *Musées, toutes les muses*, voor een verdere ‘openverklaring’ van de musea:

Nous devons essayer de créer des institutions nouvelles qui puissent répondre aux besoins présents et à ceux de demain. Déjà certains musées sont devenus non des anti-musées mais des institutions pilotes.

Ce sont des espaces où la rencontre se fait plus naturellement qu'entre les artistes et le public au contact des développements les plus actuels de la créativité. (...) En attendant que l'art soit intégré à la vie et pénètre la société dans sa totalité, c'est dans des "musées" d'une conception nouvelle que ces échanges peuvent se faire.

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

Comment décrire ce qui peut et qui doit être fait? Il faut d'abord essayer *d'ouvrir* les musées.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Sandberg, *musea op de tweesprong*, p. 331.

<sup>2</sup> Dufrière, *La création de Beaubourg*, p. 79. Hulten (*in the stedelijk ...*, in: Petersen & Brattinga (reds.), *Sandberg. een documentaire / a documentary*, p. 5) citeert dan ook eerder Willem Sandberg dan Alfred Barr als zijn referentie: “In the Stedelijk Museum Sandberg showed what a center of artistic and cultural information could be like. The Museum of Modern Art in New York was the great creation of the thirties. In Amsterdam the scope was wider. The Stedelijk was unpretentious, open and popular. Sandberg constructed a new social institution for the museum. (...) In the Stedelijk Sandberg created a climate of openness, experimentation and curiosity. (...) It is possible that the best elements of the modern museum were first introduced in the Stedelijk.”

<sup>3</sup> Pontus Hulten, *Musées, toutes les muses*, Paris, Editions Centre Georges Pompidou, 1975, zoals afgedrukt in: *L'ARC*, nr. 63, 1976, pp. 4-5.

In haast dezelfde bewoordingen als Sandberg oppert Hulten dat musea, om een reële plaats in het heden te bekleden, dienen te fungeren als broedplaatsen voor de levende kunst. Het museum dient een plek te worden waar niet enkel kunst wordt gepresenteerd, maar ter plaatse geproduceerd en gekaderd binnen een breed, eigentijds cultureel programma. Deze openstelling van het museum dient in twee richtingen te gebeuren, met name zowel naar de figuur van de levende kunstenaar als naar het publiek toe. Net als Sandberg koppelt Hulten de actualisering van het museum aan een ideologische agenda van democratisering, demystificatie van de kunst en globale participatie. In het Centre Pompidou zullen de kunsten niet enkel gecontempleerd, maar tevens ter plekke geproduceerd worden. Het dient een plek te worden waar de kunstenaar met het publiek in contact kan komen, en waar het publiek ten volle kan participeren, of zelfs tot creatie worden aangezet. De flexibiliteit van het ontwerp van Piano & Rogers vormt ook voor Hulten een belangrijke troef van het nieuwe instituut. In een interview uit 1976 in het tijdschrift *ARC*, net voor de opening van het Centre, stelt Hulten dat het project een gepast antwoord geeft op het multidisciplinaire programma:

L'architecture du bâtiment a les qualités que je m'étais imaginé pour ce genre d'activités: un grand lieu ouvert, fait d'espaces flexibles, et qui multiplie les communications avec le quartier environnant, une construction précise et simple.<sup>1</sup>

Het door de jury verkozen project van Piano & Rogers staat volop in het teken van de vooropgestelde 'maximale flexibiliteit.' In een statement over hun project benoemen Piano & Rogers flexibiliteit als het globale concept van hun project en als antwoord op het programma van democratisch, levendig en toegankelijk cultuurcentrum:

It was decided that the centre was to be 'a live centre of information, entertainment and culture,' the building to be both a flexible container and a dynamic machine, highly serviced and made from prefabricated pieces, aimed at attracting as wide a public as possible by cutting across the traditional cultural-institutional limits.<sup>2</sup>

Het ontwerp van Piano & Rogers levert, weliswaar op monumentale schaal, precies dat multifunctioneel en hoogtechnologisch geraamte of *framework* dat in 1969 door de verschillende museumverantwoordelijken wordt vooropgesteld. De structuur van het project

---

<sup>1</sup> L'ARC, *Entretien avec Pontus Hulten*, in: L'ARC, nr. 63, 1976, pp. 12-13.

<sup>2</sup> Renzo Piano & Richard Rogers, *Centre Georges Pompidou. Piano & Rogers: A Statement*, in: *Architectural Design* 47, nr. 2, 1977, p. 87.

is erop gesteld een 'kader' te vormen voor de groei en verandering die het instituut doorheen de tijd ongetwijfeld zal ondergaan:

*Growth, change and scale*

It is our belief that buildings should be able to change, not only in plan but in section and elevation – a framework which allows people freedom to do their own things, the order, scale and grain coming from a clear understanding and expression of the process of building; the optimisation of each individual element, its system of manufacture, storage, transportation, erection and connection, all within a clearly defined and rational framework. The framework must allow people to perform freely inside and out, to change and adapt, in answer to technical and/or client needs, this free and changing performance becoming an expression of the architecture of the building – a giant meccano set rather than a traditional static transparent or solid dolls' house.<sup>1</sup>

Zowel op vlak van architectuur als op vlak van het programma wordt het Centre Pompidou algemeen erkend als een ode aan het flexibiliteitsconcept. Het Centre verenigt een flexibel instituut – via het programma van een groot cultureel centrum – met een flexibele architectuur – in de gedaante van een stapeling van grote open platforms. Vreemd genoeg wordt het Centre Pompidou net omwille van die tweeledige flexibiliteit menigmaal gebrandmerkt als het “schoolvoorbeeld en archetype van alles wat een museum niet moet zijn.”<sup>2</sup> Het Centre Pompidou zou, zoals Kenneth Frampton opmerkt, gewoonweg “te veel flexibiliteit afleveren.”<sup>3</sup> Deze paradoxale uitspraak wijst op de dubbelzinnige rol die het begrip flexibiliteit speelt in het museale discours in het algemeen, en in het Centre Pompidou in het bijzonder. Het Centre levert het duidelijkste bewijs dat flexibiliteit het verlangen naar actualiteit van het museum niet beantwoordt, maar openlegt in al haar onvervulbaarheid. Het conflict tussen de structureel ruimtelijke paradox van het museum en de ambitie van de architectuur om dat via flexibele ruimtes op te lossen, komt er tot zijn volle ontplooiing. Bij de vele kritiek die het project te verduren heeft gekregen, kan men zich afvragen in welke mate die kritiek de architectuur dan wel het museumprogramma viseert. De vraag is in welke mate de architectuur van het nieuwe Centre wel het probleem vormt. In al haar radicaliteit legt ze bovenal het problematisch karakter van het overkoepelende programma bloot.

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 90.

<sup>2</sup> Robert Hughes, zoals geciteerd in: Suzanne Stephens (red.), *Building the new museum*, New York / Princeton, N.J., The Architectural League of New York / Princeton Architectural Press, 1986, p. 31.

<sup>3</sup> Kenneth Frampton, *Moderne architectuur: een kritische geschiedenis*, Nijmegen, Sun, 1988, p. 351.

#### 6.1.4. Een paradoxaal programma

Het programma van het Centre Pompidou wordt resoluut getekend door het schizofreen ruimtelijk karakter van het museum voor hedendaagse kunst. Het is exemplarisch voor de wijze waarop het verlangen naar een plaats in de actualiteit uitloopt op twee – zowel in termen van tijd als ruimte – verschillende operaties: bewaren en produceren.<sup>1</sup> Het programma van het Centre Pompidou is, zoals Annette Michelson reeds in 1975 aangeeft, niet enkel megalomaan, maar bovenal paradoxaal:

Immense in scale, it is also immense in aspirations: seeking to fuse conservation and creation, art and industry, and a certain pantheonization with fugitive, transitory and immediately consumed event.<sup>2</sup>

Het programma van het Centre is symptomatisch voor de structureel ruimtelijke identiteitscrisis van het museum voor hedendaagse kunst: het profileert zich simultaan als een statische *bewaarplaats* van het verleden maar ook als een dynamische *werkplaats* van het heden. De radicale flexibiliteit van het architecturale project is eerder een product van het eigen problematisch verlangen van het museum voor hedendaagse kunst, dan, zoals Kenneth Frampton stelt, van nalatigheid ten opzichte van “de specifieke taak van het gebouw, namelijk het huisvesten van verzamelingen kunstwerken en boeken.”<sup>3</sup> Het programma van het Centre is van bij de start veel complexer dan het klassieke museale drieluik van bewaren, bestuderen en presenteren. In het gebouw van Piano & Rogers is het principe van vrije benutting en optimale flexibiliteit inderdaad tot het uiterste doorgevoerd, maar dit als regelrecht antwoord op de vraag die de wedstrijdopgave aan de deelnemende architecten stelde. Daarin wordt het Centre Pompidou resoluut gekarakteriseerd als een instituut dat voortdurend *up to date* wil blijven met de hedendaagse artistieke ontwikkelingen:

Le Centre est envisagé dans une perspective également originale, celle de l'actualité constamment renouvelée: actualité de la création artistique dans ses manifestations les plus

---

<sup>1</sup> Catherine David, *L'art contemporain au risque du musée*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, (hors série) *L'Art Contemporain et le Musée*, 1989, p. 54.

<sup>2</sup> Michelson, *Beaubourg: The Museum in the Era of Late Capitalism*, p. 65. Een gelijkaardige kritiek valt te vinden bij Martin Even (*Un Etat sans histoire*, in: *L'ARC*, nr. 63, 1976, p. 21) die stelt dat het Centre naast de culturele massaconsumptie en de cult van de informatie bovenal in het teken staat van “un désir technocratique de maîtriser l'évolution (conserver et créer en un même lieu).”

<sup>3</sup> Frampton, *Moderne architectuur: een kritische geschiedenis*, p. 351.

diverses, actualité de la création industrielle, mais aussi mise à jour constante de ces mémoires des idées et des formes que sont la Bibliothèque et le Musée.<sup>1</sup>

Het Centre wil het publiek informeren en in contact laten treden met de kunst die zich nog aan het ontwikkelen is. Het wil *up to date* blijven, en verwacht van haar architectuur op zijn minst dat ze dat verlangen ondersteunt, maar liefst nog stimuleert. Bovendien profileert het zich openlijk als een publiek verlengstuk van het atelier van de kunstenaar. Naast het publiek en de jeugd wordt een belangrijke rol toebedeeld aan de kunstenaars:

Les artistes. Outre l'information que leur offrira ce Centre, il est prévu que seront mis à leur disposition des lieux d'expérimentation, tenant à la fois de la salle d'exposition et de l'atelier, où ils pourront même produire leurs œuvres avec le concours ou en présence du public.<sup>2</sup>

Een bijkomend gegeven in de problematiek omtrent het Centre Pompidou is dat er steeds een zeker schisma is gebleven tussen het voorheen autonome Musée National d'Art Moderne (MNAM) en het overkoepelend instituut van het Centre. De verhuis is allerminst vlekkeloos verlopen.<sup>3</sup> Het MNAM heeft voor zichzelf als 'afdeling' steeds een relatieve graad van autonomie trachten te bewaren en bewust gepoogd haar eigenheid als museum te vrijwaren, in weerwil van haar positie in het Centre.<sup>4</sup> Vanwege haar deelstatuut heeft het museumprogramma zich steeds tot de *over-all architecture* – en dus de inherente flexibiliteitsideologie – van het Centre Pompidou moeten verhouden. Naast de vele vijandigheden en conflicten omtrent bevoegdheden en autonomie die zich reeds situeerden tussen het MNAM zelf en de andere departementen, diende het MNAM zich bovendien te modelleren naar de anti-museale ideologie die het Centre in zijn globaliteit huldigt.<sup>5</sup> (fig. 6.8) Het wekt dan ook weinig verwondering dat het net in dat museum tot een botsing komt. Het MNAM wordt tegen wil en dank geconfronteerd met een instituut én een gebouw dat het fantasma van flexibiliteit tracht te belichamen. Het project van Piano & Rogers levert een dermate radicaal en welbewust antwoord op het institutioneel programma

---

<sup>1</sup> *Préambule*, in: *Concours international d'idées à un degré*, p. 4.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 4.

<sup>3</sup> Dufrière, *La création de Beaubourg*, p. 151.

<sup>4</sup> Dit statuut als afdeling heeft vaak geleid tot misverstanden, waarbij het museum niet alleen in zijn ware identiteit werd miskend, maar het ook vaak werd geïdentificeerd met het overkoepelend instituut waaronder het ressorteerde. Zie: Lawless (red.), *Musée national d'art moderne. Historique et mode d'emploi*, p. 9.

<sup>5</sup> Lauxerois, *L'Utopie Beaubourg*, p. 78. Volgens werd dit conflict alleen maar erger met de aanstelling van Pontus Hulten, die net de ideologie van het levende museum vertegenwoordigde. Hij moest concurreren met de vroegere curatoren van het MNAM, die net verheugd waren eindelijk een degelijk onderkomen te krijgen voor hun collectie.

van het Centre, dat het dat Centre precies in het museum een spiegel voorhoudt. In hun ontwerp voor het Centre Pompidou leveren Piano & Rogers bovendien een boeiende synthese van de verschillende opvattingen over architecturale flexibiliteit. Ze weten het ‘kameleontisch’ karakter van het begrip flexibiliteit tot het waarmerk van het project te verheffen.<sup>1</sup> Ze wisselen de modernistische architectuurtaal in voor een postmoderne beeldtaal die bijzonder goed aansluit bij de overkoepelende retoriek van het instituut.

### 6.1.5. Isotropie en entropie

Vooraleer er kan geëvalueerd worden in welke mate de geleverde architecturale oplossingen overeenstemmen met de artistieke vragen en noties, dient onderzocht te worden op welke manier architectuur de institutionele vraag naar en noties van flexibiliteit heeft beantwoord. Daartoe dienen zich twee begrippen aan: *isotropie* en *entropie*. Deze begrippen, het ene afkomstig uit de materiaalkunde en het andere uit de thermodynamica, worden haast simultaan in de loop van de jaren 1960 respectievelijk in het architectuurdiscours en het kunstdiscours ontwikkeld en gelanceerd. Beide noties worden echter volkomen afzonderlijk van mekaar ontwikkeld, terwijl ze wel elk respectievelijk door architecten en kunstenaars omstreeks dezelfde periode worden geprojecteerd op het museum en haar programma. In de architectuur levert het begrip isotropie een boeiende synthese van het modernistische idioom van universele ruimte van Mies van der Rohe en de laat-moderne fascinatie voor dynamische infrastructuren van figuren als Buckminster Fuller of Cedric Price. In de kunst krijgt het begrip entropie gestalte in het post-studio werk van kunstenaars als Robert Smithson of Gordon Matta-Clark. Waar het begrip *isotropie* bij Fuller of Price een positief geloof in de stimulerende en creatieve mogelijkheden van de architectuur belichaamt, staat *entropie* bij kunstenaars als Smithson en Matta-Clark net voor ‘de onderdrukte conditie van de architectuur.’<sup>2</sup> *Isotropie* staat voor een haast onvoorwaardelijk vertrouwen in de potentie van de architectuur om toekomstige ‘verandering en groei’ te ondervangen; *entropie* daarentegen onderkent een structurele verliespost op de architectuur. Hoewel de begrippen – gezien hun oorsprong in respectievelijk de materiaalkunde en de thermodynamica – bovenal staan voor een ruimtelijke conditie van flexibiliteit, en niet voor een louter formeel begrip van het concept flexibiliteit, vertaalt de notie van *isotropie* zich in de architectuur toch in een specifieke typologie: de laatmoderne open werkvloer. *Entropie* daarentegen staat in de

---

<sup>1</sup> Davis, *The Museum Transformed*, p. 55.

<sup>2</sup> Krauss & Bois, *A User's Guide to Entropy*, p. 57.

kunst net voor de ontkenning van de architecturale typologie van flexibiliteit en voor de claim op het flexibel 'gebruik' van architectuur.

Er zal onderzocht worden welke ideologische programma's beide begrippen dienen, en op welke manier ze vervolgens ingezet worden of kunnen ingezet worden in het denken over museumarchitectuur. Het Centre Pompidou en Tate Modern zullen daarbij dienen als uitersten van het spectrum. Met haar stapeling van grootschalige, hoogtechnologisch uitgeruste plateaus vormt het Centre Pompidou het paradigma van de isotrope ruimte. Tate Modern daarentegen, met de expliciete keuze voor ruimtes met 'patina' of een verleden dat getekend wordt door verval, kan gelden als het paradigma van het projecteren van het begrip entropie op de museale ruimte.

## **6.2. Isotropie**

### **6.2.1. Glazen paleizen van plezier: *Fun Palace*, *Crystal Palace* en de *Neue Nationalgalerie***

De flexibele ruimte is zo'n begrip waar niemand meer aan begint, wat totaal gedateerd lijkt, wat stelselmatig wordt uitgebannen uit onze architectuur. Doodzonde! Het Centre Georges Pompidou wordt verbouwd en de sporen van de flexibiliteit worden uitgewist. Ik denk dat de flexibele ruimte wel degelijk een heel wezenlijk en essentieel onderwerp is, wat niet uitgediept is, wat levend begraven is en dus op een gegeven moment wel weer aan de oppervlakte zal komen. Ik denk dat die flexibiliteit een heel aantrekkelijk iets is om weer op door te gaan.

Rem Koolhaas <sup>1</sup>

I would definitely opt for the flexible, openended museum, although I don't know exactly what I am talking about because there are no precedents.

Richard Serra <sup>2</sup>

Hoewel de term flexibiliteit zijn oorsprong kent in het modernistisch functionalisme van het interbellum, duurt het tot in de jaren '50 alvorens hij zijn intrede doet in het

---

<sup>1</sup> Rem Koolhaas, *Ik zou een museum willen maken. Een elitaire substantie die massaal genoten wordt*, in: Chris Dercon (red.), *Fascinaties 8*, Rotterdam, NAI Uitgevers, 2000, p. 53.

<sup>2</sup> Richard Serra, *Richard Serra in Conversation with Alan Colquhoun, Lynne Cooke and Mark Francis*, in: Edelbert Köb (red.), *Museum Architecture. Texts and Projects by Artists / Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*, Bregenz, Kunsthhaus Bregenz, 2000, p. 86.

architectuurdiscours.<sup>1</sup> Het begrip speelt een belangrijke rol in het debat omtrent de erfenis van het functionalisme dat ten volle gevoerd wordt in het naoorlogs modernisme. Flexibiliteit wordt gehanteerd om zowel het modernistisch functionalisme te verruimen alsook om het te bestrijden. Het credo *form follows function* wordt door de laat-modernisten als beperkend ervaren. Als reactie op het functionalistisch idioom dat elk onderdeel van een gebouw overeenstemt met een specifiek gebruik, wordt gepleit dat een ontwerp niet alle vormen van gebruik in de tijd kan voorzien.<sup>2</sup> Flexibiliteit creëert de hoop dat men het functionalisme kan vrijwaren van deterministische excessen door concepten als tijd, het onbekende, verandering en groei in het ontwerpproces te introduceren. Daartoe beroept men zich opnieuw op de moderne wetenschap en technologie. Waar het vroegmodernisme zich eerder had laten inspireren door de esthetiek dan door de effectieve ‘werking’ van machines, wordt nu gepoogd om die technologie zelf te instrumentaliseren. De architecten van de *first machine age* hadden zich volgens Reyner Banham – de apologeet van het technologisch architectuurdiscours – beperkt tot een symbolische representatie van de technologie. De werkelijke roeping van de architectuur bestaat er volgens Banham in om de onafwendbare vooruitgang en verandering van de technologie te incorporeren.<sup>3</sup> Het werk van de architecten van de zogenaamde *second machine-age* – die vaak als erfgenamen van Buckminster Fuller worden afgeschilderd – verschilt grondig van dat van de pioniers van het modernisme: in de utopische projecten van Archigram, Yona Friedman en Constant Nieuwenhuys, of in de realistische ontwerpen van Cedric Price verschijnen gebouwen die er niet enkel als machines uitzien, maar bovenal als machines gedacht zijn.<sup>4</sup> Gebouwen worden ontwikkeld als hoogtechnologische organismes of infrastructuren die in de tijd mee evolueren, of, zoals Charles Jencks omschrijft: “architecture was meant to become like clothing, or like a responsive robot fulfilling every individual wish.”<sup>5</sup> De vernieuwingen in gestandaardiseerde productie worden niet enkel aangewend om het bouwproces te vereenvoudigen, maar tevens om het latere gebruik van het gebouw te verrijken. Industriële bouwelementen – zoals bouwpakketten of de mecano-sets – stellen de toekomstige bewoner in staat zijn of haar woning naar believen uit te breiden of te veranderen. Waar flexibiliteit in het vroegmodernisme werd gerealiseerd door schuivende of plooierende elementen – zoals in het Schröderhuis in Utrecht van Gerrit Rietveld (1924) of het Maison du Peuple in

---

<sup>1</sup> Adrian Forty, *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*, New York, Thames & Hudson, 2000, p. 142.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 142.

<sup>3</sup> Reyner Banham, *The Machine Aesthetic*, in: Penny Sparke (red.), *Reyner Banham. Design by choice*, London, Academy Editions, 1981, p. 44. Zie ook, Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1980, pp. 327–330.

<sup>4</sup> Buckminster Fuller gold voor Banham trouwens als de ‘verlossende witte ridder van het modernisme’, daar deze architect-ingenieur-uitvinder-fantast vastbesloten was de wetenschap en de technologie op een structurele manier aan te wenden in de architectuur. Zie: Frampton, *Moderne architectuur*, p. 347.

<sup>5</sup> Charles Jencks & William Chaitkin, *Current Architecture*, London, Academy Editions, 1982, p. 37.

Clichy van Jean Prouvé (1939) – verlegt de aandacht zich naar de ontwikkeling van lichte structuren en allerlei ‘machinerie’, die een flexibele controle en eenvoudige manipulatie van het gebouw toelaten, los van traditionele architecturale elementen als wanden of deuren. Flexibiliteit wordt niet langer aanzien als het resultaat van een inherent ruimtelijk ‘overschot’ of als marge maar als de capaciteit van technologische uitrusting.<sup>1</sup>

Een van de meest illustere voorbeelden van de naoorlogse verschuiving van het flexibiliteitsbegrip is het Fun Palace van de Britse architect Cedric Price (1961-64), een project voor een oneindig flexibel, multifunctioneel, 24-uur draaiend ontspanningscentrum in een buitenwijk van London. (fig. 6.9) Hoewel het project – dat bijnamen als ‘de universiteit van de straat’ of ‘het laboratorium van plezier’ draagt – nooit is gerealiseerd, heeft het door zijn kritische en ideologische rigueur een belangrijke plaats verworven in de architectuurgeschiedenis en -theorie. De vele diagrammatische tekeningen en schema’s die Cedric Price voor het project produceerde, getuigen van een radicaal antiformalisme. Wars van elke vorm van machine-esthetiek verzoent het project de mogelijkheden van industriële bouwmechanismen met die van de communicatietechnologie. Het Fun Palace is opgevat als een architecturale machine die gelijke tred moet houden met de voortdurende veranderingen van de eigentijdse technologie en zich aanpassen aan de noden van haar gebruikers.<sup>2</sup> Het project belichaamt volgens David Allford de belofte van ultieme gebruiksvrijheid of ‘functioneel plezier’: “There is the sheer delight in creating a building which can be enjoyed, added to, taken to pieces, even eaten! It is controlled, serious and non-puritan.”<sup>3</sup> Volgens Price vraagt het programma van een werkplaats voor experimenteel theater, zoals ontwikkeld door Joan Littlewood, nu eenmaal om een architectuur die door haar gebruikers naar believen kan gemanipuleerd worden:

(...) since the social concept of the Fun Palace is primarily a people’s workshop or a university of the street, the self-participatory element of the activities must extend to a degree of control by the users of their physical environment.<sup>4</sup>

Volkomen in de lijn van Price’s *Philosophy of enabling* belichaamt het Fun Palace de ambitie op elk cultureel gebruik vooruit te lopen en aan de hand van een niet-deterministische structuur de onvermijdelijke ‘verandering en groei’ van het project en de veelheid aan

---

<sup>1</sup> Forty, *Words and Buildings*, p. 143.

<sup>2</sup> Mary Louise Lobsinger, *Cybernetic Theory and the Architecture of Performance: Cedric Price’s Fun Palace*, in: Sarah Williams Goldhagen & Réjean Legault (reds.), *Anxious Modernisms Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Montréal / Cambridge, Mass., Canadian Centre for Architecture / MIT Press, 2000, p. 128.

<sup>3</sup> David Allford (red.), *Cedric Price. Works II*, London, Architectural Association, 1984, p. 7.

<sup>4</sup> Cedric Price, *Fun Palace*, in: *Link*, June-July 1965, zoals afgedrukt in: Allford (red.), *Cedric Price. Works II*, p. 56.

wensen en verlangens van de gebruikers te anticiperen.<sup>1</sup> Het Fun Palace is een structuur waar ‘alles ten allen tijde overal mogelijk is.’ De architectuur doet afstand van haar klassieke dienende rol en treedt op als een dynamisch medium of interface voor een emancipatorische en participatieve culturele consumptie. Daartoe dient een zekere graad van onzekerheid of impermanentie ingecalculeerd te worden. Price tracht een ‘gezonde onzekerheid’ te transformeren tot ‘een vreugde in het onbekende,’ en dit zowel in relatie tot het bouwproces als tot de uiteindelijke vorm van het gebouw:

Many other fields of artefactual endeavour, particularly scientific, are generated and sustained through a delight in the unknown. The resultant quality of both output and individuals involved compares favourably with the architectural profession.

Indeed an overwhelming desire to ‘get it right the first time’ in architecture and planning encourages the safe solution and the dull practitioner. As this sequence has become increasingly clear to the rest of society during the last thirty years, architecture has moved further and further from the areas of human endeavour that respond rapidly and effectively to society’s needs and aspirations.<sup>2</sup>

Architectuur dient een manipuleerbaar kader of geraamte te voorzien dat elke vorm van gebruik de vrije loop laat. De traditionele omsluiting van een gebouw of architecturale schil hindert en beperkt al te vaak de mogelijke verandering en verbetering van activiteiten.<sup>3</sup> Voor Price fungeert tijd als een absolute ontwerpcategorie. Een gebouw moet rekening houden met de relatieve levensduur van de activiteiten die het herbergt. Het moet de temporele verschuivingen in ‘gepastheid’ durven onderkennen. Het Fun Palace bezit een ingebouwde flexibiliteit of wat Price ook geplande achterhaaldheid of “planned obsolescence” noemt.<sup>4</sup> Het project is opgevat als een oneindig manipuleerbare infrastructuur, een onafgebakende ‘gereedschapskist aan onderdelen’:

In order to achieve the degree of flexibility in the provision of activity enclosures it is necessary to be able to rapidly construct such enclosures from a limited kit of parts and for the final particular variation or tuning-up to depend on the additive use of environmental control equipment. Required enclosures, whether total or partial, can be roughly divided into two categories – small-scale cell-type with a high degree of servicing and large

---

<sup>1</sup> Royston Landau, *A philosophy of enabling: the work of Cedric Price*, in: *AA Files*, 8 / January, 1985, pp. 3-7; Zie tevens: Allford (red.), *Cedric Price. Works II*, p. 7. ; Cedric Price, *Anticipating the unexpected*, in: *Architects' Journal* 204, nr. September 5, 1996, pp. 27-41.

<sup>2</sup> Cedric Price, *Uncertainty and delight in the unknown*, in: Allford (red.), *Cedric Price. Works II*, p. 54.

<sup>3</sup> Price, *Fun Palace*, p. 56.

<sup>4</sup> *ibidem*, p. 56.

volumes requiring a lower degree of servicing. Kitchens, restaurants, workshops and lavatories are included in the first category while auditoria, cinema and meeting halls come in the second.<sup>1</sup>

Het ontwerp bestaat uit een grid van technische torens, met daarop een reeks open spanten. Aan die spanten is een systeem van kranen bevestigd waarmee veranderbare delen (gaande van vloeren, wanden, informatieschermen tot prefab units) naar believen verplaatst en in positie gebracht konden worden. De circulatie – zowel op de begane grond, als tussen de verschillende platforms – wordt georganiseerd aan de hand van beweegbare en verplaatsbare catwalks, trappen, roltrappen. De programma's met specifieke functionele vereisten – zoals een keuken, toiletten of een werkplaats – bestaan uit prefab-units. Alle andere programma's, zoals een auditorium of bioscoop kunnen vrij gebruik maken van de verplaatsbare vloeren, wanden en technische voorzieningen, die met behulp van het kraansysteem tot de vereiste configuratie worden samengesteld. (fig. 6.10)

Het project gaat voorbij aan elke klassieke definitie als gebouw, of zoals Cedric Price ooit laconiek stelde: "It's a kit of parts, not a building."<sup>2</sup> Tijdens de ontwikkeling van het project weigert Price trouwens maandenlang ook maar enige indicatie te geven van hoe het project er zal uitzien, en presenteert enkel diagrammatische tekeningen en schema's, waaruit onmogelijk de 'verschijning' van een gebouw te distilleren valt. Het diagrammatische karakter van het *Fun Palace* moet de architectuur in staat stellen gelijke tred te houden met de voortdurende veranderingen van de eigentijdse technologie.<sup>3</sup> Dit verklaart tevens de lyrische appreciatie van Reyner Banham voor het project. Het *Fun Palace* gaat in op zijn vraag aan architectuur om met die technologie zelf aan de slag te gaan. Volgens Banham is de structuur "less a building than a 'facility', [it's] a 'service', a 'space-mobile', a 'giant toy'."<sup>4</sup> Het dient zich aan als een interactief speeltuig:

Sorry, the word 'building' got in there by mistake (old cultural habits die hard). There probably isn't going to be any building in the normal scope of the concept at all. What there will be – if any current concept really covers the FP proposition – is a gigantic version of the three-dimensional chess they play on long interstellar voyages in science fiction, only any number of unspecified and random players, individuals or groups, can

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 56.

<sup>2</sup> Cedric Price, zoals geciteerd in: Lobsinger, *Cybernetic Theory and the Architecture of Performance*, p. 121. Zie ook: Reyner Banham, *People's Palaces*, in: Reyner Banham, *A critic writes*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 107.

<sup>3</sup> ibidem, p. 128.

<sup>4</sup> Banham, *Megastructures, Urban Futures of the Recent of Past*, pp. 83-84.

play, competing for optimum environments for whatever kind of knees-up they have in mind. So it may turn out more like one of those vast and inscrutable social games in Van Vogt's *Null-A* novels.<sup>1</sup>

Banham hanteert echter verschillende metaforen door mekaar. Waar hij enerzijds het beeld van een spelmachine naar voren schuiven, karakteriseert hij het Fun Palace tevens als een “leisure plant,” een ontspanningsfabriek.<sup>2</sup> Het woord ‘fabriek’ is echter net zo min van toepassing als ‘gebouw’. Het Fun Palace maakt geen ruimte voor de nodige machinerie, zoals een klassieke fabriek dat bijvoorbeeld doet in de vorm van een hal of een loods: de structuur ‘is’ de machinerie. Het Fun Palace bezit – zoals het een ruwe machine betaamt – noch exterieur noch interieur. Het creëert een technologisch continuüm tussen, rondom en binnen de infrastructuur van kranen, spanten, en mobiele platforms, wanden en circulatiesystemen.<sup>3</sup> De klassieke rol van de representatieve of symbolisch geladen gevel wordt ingeruild voor het beeld van een volautomatische, veranderlijke machine. Maar het Fun Palace ziet er niet enkel uit als een machine, het is bovenal als machine gedacht.<sup>4</sup> Het project maakt de clichématige modernistische machinemetafoor zinledig door haar architectuur met de apparatuur van een machine te versmelten. De flexibiliteit van het Fun Palace is niet van ruimtelijke maar van programmatische aard. Ze schuilt niet in de ruimte die het ter beschikking stelt of afbakent, maar in de aanwezigheid van een machinerie die een programmatische conditie van ongelimiteerd gebruik genereert. (fig. 6.11)

Een van de belangrijkste voorbeelden van het paradigma van ruimtelijke flexibiliteit is ongetwijfeld de Neue Nationalgalerie van Mies van der Rohe in Berlijn (1962-68).<sup>5</sup> Met dit rondomrond beglaasd tentoonstellingsplatform realiseert Mies zijn idioom van een unitaire, universele ruimte, zoals dat reeds verscheen in de collages voor projecten als het Museum for a Small City uit 1942, de Concert Hall (1943) of de Chicago Convention Hall (1953-54).<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Banham, *People's Palaces*, p. 108.

<sup>2</sup> Banham, *Megastructures, Urban Futures of the Recent of Past*, pp. 83-84.

<sup>3</sup> Banham, *People's Palaces*, p. 107: “Seven nights of the week it will probably look like nothing on earth from the outside: the kit of service towers, lifting gantries and building components exist solely to produce the kind of interior environments that are necessary and fitting to whatever is going on.”

<sup>4</sup> Lobsinger, *Cybernetic Theory and the Architecture of Performance*, pp. 122-124.

<sup>5</sup> Rosalind Krauss, *Le Musée sans murs du postmodernisme*, in: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 17/18, *L'oeuvre et son accrochage*, 1986, pp. 154.

<sup>6</sup> Een vroeg voorbeeld van het bereiken van het idioom van ‘universele ruimte’ door middel van grote overspanning valt reeds terug te vinden in het ontwerp van Mies voor het Duitse paviljoen van de Internationale Wereldtentoonstelling in Brussel in 1934. Andere projecten die kunnen gelden als voorlopers van de Neue Nationalgalerie zijn o.m. de Bacardi Building in Santiago Cuba (1957) of het Georg-Schäfer-Museum in Schweinfurt (1960), zie: Werner Blaser, *Mies van der Rohe. The Art of Structure / Die Kunst der Struktur*, Basel / Boston / Berlin, Birkhäuser Verlag, 1993, pp. 190-219.

(fig. 6.12-14) De Neue Nationalgalerie bestaat uit één enkele massieve ruimte, vierkant in plan die – als een openlijke referentie aan het nabije Altes Museum van Karl Friedrich Schinkel (1823-30) – op een sokkel is geplaatst. In deze sokkel bevinden zich de ruimtes voor de permanente collectie, het glaspaviljoen huisvest de tijdelijke tentoonstellingen. De uitgestrekte ruimte van deze transparante container – of hal – brengt onwillekeurig de traditie van de grote, uit glas en ijzer vervaardigde tentoonstellingspaleizen uit de 19<sup>de</sup> eeuw in herinnering, met als bekendste voorbeeld het Crystal Palace in London van John Paxton (1850-1851).<sup>1</sup> (fig. 6.15) Deze structuur, die werd opgetrokken naar aanleiding van de eerste werelddtentoonstelling in 1851, bestaat eveneens uit één grootschalige tentoonstellingsvloer, overdekt door een modulaire staalstructuur van geprefabriceerde elementen, waarop het tentoonstellen van objecten (in dit geval koopwaar) zich op een vrije manier kan ontplooien.<sup>2</sup> Bovendien bieden beide ruimtes een gelijkaardige belofte van ruimtelijke flexibiliteit, met name in de ‘leegte’ die ze bewust aanmaken. De gemeenschappelijke ambitie een open, amorge ruimte te creëren, leidt bij beide gebouwen tot een ruimte die manifest als ‘leeg’ wordt ervaren. De belofte van flexibiliteit die beide gebouwen aan de hand van die leegte opwekken, is echter fundamenteel verschillend. Waar het bij de Neue Nationalgalerie gaat om de modernistische belofte van het oningevulde, presenteert het Crystal Palace de fantasmatische belofte van het massale.<sup>3</sup> Het Crystal Palace en de Neue Nationalgalerie realiseren elk op hun eigen manier een intrinsiek ‘moderne’ leegte. Als gebouw bezit de Neue Nationalgalerie niet enkel expliciet vormelijke referenties (de sokkel, de zuilen en het fronton) aan de sacraliteit van de klassieke museumtypologie, de gigantische, unitaire ruimte is tevens gedacht als een museum en staat in het teken van de uniciteit van het modernistische kunstwerk.<sup>4</sup> Het Crystal Palace daarentegen past binnen het encyclopedische en panoramische opzet van de werelddtentoonstellingen, en sluit aan bij de modernistische typologie van het warenhuis. Haar ruimte staat in het teken van de overvloed aan fantasmatische hoeveelheden koopwaar en artefacten die de bezoeker krijgt voorgeschoteld op de werelddtentoonstellingen.<sup>5</sup> In deze structurele leegte onderscheiden beide ruimtes zich trouwens van het Fun Palace. Waar het Fun Palace haar flexibiliteit genereert door aanwezigheid – een gerieflijke structuur of *a well-serviced structure* – baden de Neue Nationalgalerie en het Crystal Palace in afwezigheid – een leeg gemaakte ruimte. Het

<sup>1</sup> Levin, *The Modern Museum*, p. 107.

<sup>2</sup> Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University Press, p. 150.

<sup>3</sup> Voor een gedegen beschrijving van het modernistische concept leegte, en de bijhorende ‘belofte van het oningevulde,’ zie: Van Winkel, *Moderne Leegte*, pp. 11-60.

<sup>4</sup> Steven Jacobs, *Het Gebroken Venster*, Damme, *Vlees & Beton* 25, Laat-XXe-eeuws Genootschap, 1994, p. 68.

<sup>5</sup> Greenhalgh, *Ephemeral Vistas*, p. 150. Dit betekent dat de leegte van de Neue Nationalgalerie eerder als een mogelijkheid wordt ervaren, en de leegte van het Crystal Palace als een afwezigheid.

Fun Palace wordt – binnen zijn hoedanigheid als machine – nooit als ‘leeg’, maar enkel als ‘buiten gebruik’ ervaren, terwijl de Neue Nationalgalerie en het Crystal Palace nooit als ‘operatief’, maar enkel als ‘ingevuld’ worden ervaren. Vreemd genoeg worden zowel het Crystal Palace als de Neue Nationalgalerie binnen de typologische analyse van museumarchitectuur toch benoemd als *machines à exposer*.<sup>1</sup> Dit doet veronderstellen dat beide gebouwen – net als het Fun Palace – gedacht zijn als structuren die de aanwezige activiteit – in dit geval het tentoonstellen – niet enkel herbergen, maar tevens stimuleren. Geen van beide gebouwen zijn echter *als machines* gedacht. Integendeel, ze realiseren een intrinsiek modernistische ruimte, die door haar unitaire en uitgestrekte karakter de belofte van flexibiliteit weliswaar belichaamt, maar niet zelf in de hand werkt. Beide gebouwen vormen – in het geval van de Neue Nationalgalerie zelfs letterlijk – een platform of scène voor het tentoonstellen, maar verder gaat hun inzet niet. Om de tentoonstellingsactiviteit te laten plaatsvinden, moet een secundaire, of *tentoonstellingsarchitectuur* ontplooid worden. (6.16) De handeling van het tentoonstellen vindt er plaats, maar is niet inherent aan het gebouw.<sup>2</sup> Hun flexibiliteit zit in de geste van de ruimte die ze vrijmaken, en niet in het optimaliseren van de mogelijke vormen van gebruik aan de hand van welke machinerie dan ook.<sup>3</sup> Dat beide gebouwen ontelbare mogelijkheden bieden aan het tentoonstellingsbedrijf, betekent niet dat ze met tentoonstellingsmachines kunnen geïdentificeerd worden.

Naar het einde van de jaren 1960 komt het tot een synthese tussen de verschillende flexibiliteitsideologieën. De nieuwe typologie van de *well-serviced shed*, met als bekendste voorbeeld het Sainsbury Center in Norwich van Foster Associates (1974-1977), combineert de ruimtelijke flexibiliteit van een overkapping met de programmatische flexibiliteit van technologische voorzieningen. (fig. 6.17) Gebruik makend van de grootschalige structurele

---

<sup>1</sup> Searing, *Hypothesis on the development of the typology of the museum*, p. 121.

<sup>2</sup> Het is trouwens bekend dat Mies Van der Rohe niet echt begaan was met de problemen op vlak van tentoonstellingstechniek die zijn gebouwen boden, en de grote lijnen van de Neue Nationalgalerie reeds te zien waren in een ontwerp voor een kantoorgebouw. Welk programma in zijn gebouwen precies terecht kwam, was voor Mies niet van primordiaal belang. Zoals hij zelf stelde over het project Museum for a Small City: “The building, conceived as one large area, allows complete flexibility. The type of structure which permits this is the steel frame. This construction permits the erection of a building with only three basic elements – a floor slab, columns and a roof plate.” Mies van der Rohe, *Museum for a Small City*, in: *Architectural Forum* 78, nr. 5 / May, 1943, pp. 84-85, zoals afgedrukt in: Philip C. Johnson (ed.), *Mies van der Rohe*, New York, The Museum of Modern Art, 1978, p. 202.

<sup>3</sup> De Neue Nationalgalerie wordt net omwille van haar ‘verzengende’ leegte net als een uiterst problematische ruimte voor tentoonstellingen ervaren, zie: Douglas Davis, *The Museum Impossible*, in: *Museum News* 61, nr. 5 / June, 1983, p. 35: “Witness Mies’s own National Gallery in West Berlin: a gaunt glass box resting on a solid gray pedestal. It is the horror of any curator or artist who has tried to act within it. Inside, a network of apparently disposable walls is normally erected to defuse the omnipresent neutrality of the box. It is an impotent attempt to endow the interior with identity, so that art can be seen at all, rather than overwhelmed by purity.” Dit is tevens het unanieme besluit van de deelnemers aan het *Third Annual Academy Forum on New Museology* in The Royal Academy of Arts in London in juli 1991. De proceedings van dit congres werden gepubliceerd in: Andreas C. Papadakis, *New Museology*, London / New York, Academy Editions / St. Martin’s Press, 1991.

overspanningen van ruimtevakwerken – waarbij alle dragende elementen uit de ruimte worden gebannen – en van de mogelijkheid om in die structuur een gelijkmatig netwerk van technologische voorzieningen te integreren, ontwikkelt men een structuur waarbij een open, amorphe ruimte niet enkel wordt vrijgemaakt maar tevens op hoogtechnologisch vlak uitgerust. De typologie van de *well-serviced shed* combineert de inherente leegte van het Crystal Palace of de Neue Nationalgalerie met de structurele machinerie van het Fun Palace. De machinerie wordt echter van haar structurele rol bevrijd en als een homogene laag over het gebouw gespreid. Dit leidt tot een sandwichvormige ruimte, die niet enkel op ruimtelijk maar tevens op technologisch vlak “dezelfde is in alle richtingen (buiten verschillen in lengte),” en door Charles Jencks toepasselijk als *isotroop* werd bestempeld.<sup>1</sup> Het begrip isotropie is afkomstig uit de materiaalkunde en slaat op de gelijkmatige verdeling van materiaalkarakteristieken. Als dusdanig is het goed van toepassing op de wijze waarop de intrinsieke programmatische mogelijkheden van een machine – als driedimensioneel organisme – getransformeerd worden tot een gelijkmatig verdeelde materiële karakteristiek van een gebouw – een tweedimensionale layer of huid. De conditie van programmatische flexibiliteit van het Fun Palace wordt als een ‘machinale’ layer rond een ruimte heen gelegd. Een isotrope ruimte belichaamt opnieuw de tautologische belofte dat ‘alles steeds op elke plaats mogelijk is.’ Alleen functioneert een *well-serviced shed* niet langer als een machine. Doordat de voorzieningen vakkundig verdeeld zijn boven, onder of omheen de ruimte, houden ze de ruimte niet ‘draaiende.’ De ruimte is fundamenteel statisch en leeg. Een *well-serviced shed* gedraagt zich niet als een dynamisch speeltuig, maar presenteert zich als een goed uitgeruste speelplaats.

Het wekt weinig verwondering dat de isotrope ruimte vaak vergeleken wordt met de ruimte van een supermarkt. De extreme gelijkmatigheid en uitgestrektheid kunnen niet enkel gelezen worden als een extreem doorgevoerde versie van het modernistische *plan libre* van bijvoorbeeld het Domino Project van Le Corbusier, maar tevens als een perfecte uitdrukking van de laatkapitalistische ruimte van overvloed, zoals die werd voorafgebeeld in het Crystal Palace. Isotrope ruimte houdt namelijk het midden tussen de universele ruimte van Mies en de commerciële ruimte van een supermarkt of een grootwarenhuis. De uitgestrektheid van de ruimte weet extreme openheid te koppelen met extreme onverschilligheid. Uiteindelijk maakt het niet uit welke activiteit er plaatsvindt: ‘alles is er toch overal mogelijk.’ Omwille van die ‘egaliteit’ wordt de isotrope ruimte in de jaren 1960 door Archizoom en Superstudio gelauwerd als dé democratische ruimte bij uitstek. De extreme repetitie en uitgestrektheid leiden voor hen tot een ruimte die in al haar

---

<sup>1</sup> Charles Jencks, *Late-modern architecture and other essays*, New York, Rizzoli, 1980, p. 8.

onverschillige leegte net de belofte van onbeperkte keuzevrijheid en gebruiksmogelijkheden belichaamt. Ironisch genoeg komt daarmee de laatkapitalistische ruimte van de supermarkt symbool te staan voor een nieuw type democratische ruimte, voor een nieuw ‘egalitair’ maatschappijmodel. In de isotrope ruimte gaan pure architectuur en pure commercie hand in hand, doordat ze moeiteloos elkaars autonomie respecteren.<sup>1</sup> De architectuur is er van die aard dat ze zich enkel nog terugtrekt op die plaats waar de activiteit geen hinder kan ondervinden van enige architecturale expressie. De vloer van de hall moet vlak en onexpressief zijn, de wanden liefst mobiel. Enkel het plafond “blijft over voor de architectuur.”<sup>2</sup> Dit komt bijvoorbeeld manifest tot uiting in de Bartle Exhibition Hall in Kansas City van Helmut Jahn (1977). Het appel van het interieur van deze expositie zit in het reusachtige – en om die reden expressieve – vakwerk dat het dak draagt. Verder bezit de ruimte een uitgestrektheid die tegelijkertijd indrukwekkend als op het saaie af is. De extreme leegte en repetitiviteit van de ruimte roepen tegelijkertijd het beeld op van een uitgepuurde, hypermodernistische ruimte, alsook dat van een grootwarenhuis of zelfs een sporthal.

### 6.2.2. De raffinaderij van Pompidou

The view out from the building from the floors and even more from the galleries and large escalator snaking its way outside the building is exceptional. There is no façade, so transparency and scale has more to do with the activities within the external open steel framework. The building reveals its internal mechanism to all who look up at it. It is a flexible, functional, transparent, inside-out building. And it could even be a fun place to be. Piano & Rogers<sup>3</sup>

The supermarket atmosphere of bemused consumption is not appropriate to cultural activity in any case. Given this drawback, the [Centre Pompidou] has to be seen as the typical Late-Modern failure (as well as its crowning success) – a failure of content, a failure where the means of architecture, its technology, have predictably taken over its ends. Charles Jencks<sup>4</sup>

Naar aanleiding van de bouw van het Centre Pompidou in 1977 uit Alan Colquhoun in een bijzonder kritische recensie van het gebouw zijn reserves omtrent het concept van

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 58.

<sup>2</sup> Jencks & Chaitkin, *Current Architecture*, p. 90.

<sup>3</sup> Piano & Rogers, *Centre Georges Pompidou. Piano & Rogers: A Statement*, p. 90.

<sup>4</sup> Jencks & Chaitkin, *Current Architecture*, p. 44.

architectuur als een flexibel en gediensig mechanisme. Volgens Colquhoun getuigt de flexibiliteitsideologie van een reductivistische ingesteldheid. Ze banaliseert zowel de rol als de betekenis van architectuur:

This attitude assumes that architecture has no further task other than to perfect its own technology. It turns the problem of architecture as a representation of social values into a purely aesthetic one, since it assumes that the purpose of architecture is merely to accommodate any form of activity which may be required and has no positive attitude toward these activities. It creates institutions, while pretending that no institutionalization of social life is necessary.<sup>1</sup>

Deze altruïstische architectuuropvatting wordt bovendien nog problematischer wanneer ze, zoals in het Centre Pompidou, ten dienste staat van een instituut dat een ideologie van algehele culturele fusie huldigt: “(...) the concept suggests that the instruments of public life should be dismantled in the name of some vague apocalyptic vision of cultural fusion.”<sup>2</sup> Het leidt volgens Colquhoun tot een verdubbeling van de inzet, daar het discours van gediensige afzijdigheid wordt aangescherpt met begrippen als transparantie, functionaliteit, maar vooral flexibiliteit. De begrippen worden verondersteld een passend antwoord te leveren op het institutioneel verlangen transparant, multifunctioneel en flexibel te zijn. Ze fungeren als wondermiddelen voor het problematisch verlangen van een instituut om zo weinig mogelijk een instituut te zijn. In het exterieur kan het Centre Pompidou echter moeilijk beschuldigd worden van een betekenisarme of stilzwijgende architectuur. Het gebouw mag dan wel geen architecturale vertaling geven van de respectievelijke functies, het gebruikt een beeldtaal die radicaal het institutioneel programma in haar totaliteit representeert. Het ontwerp van Piano & Rogers geeft geen ruimtelijke of plastische uitdrukking aan de verschillende departementen die er dienen gehuisvest te worden, maar symboliseert net de verhoopte fusie tussen de culturele disciplines.<sup>3</sup> In verweer tegen Colquhoun stellen Piano & Rogers dat het gebouw geen ‘letterlijke of maniakale vertaling van functie naar vorm’ aflevert, maar een vrijere interpretatie van het programma.<sup>4</sup> In het

---

<sup>1</sup> Colquhoun, *Plateau Beaubourg*, p. 114.

<sup>2</sup> ibidem, p. 114.

<sup>3</sup> Piano & Rogers, *Centre Georges Pompidou. Piano & Rogers: A Statement*, p. 87: “The client specified a number of specialist cultural activities. It has been our intention to broaden the brief while not forgetting specialist needs: to create a centre for both tourists and people who live in the neighbourhood (and it is in many respects a neighbourhood in crisis); not to create a centre divided into four water-tight departments, but a true dynamic meeting-place where activities overlap in flexible well-served spaces.”

<sup>4</sup> Antoin Picon, *Le Centre Pompidou: du bâtiment-jouet au monument. Entretien avec Renzo Piano et Richard Rogers*, in: Renzo Piano & Richard Rogers, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p. 35: « En plan, mais aussi en façade, le Centre reste neutre par rapport aux activités qu’il abrite. Colquhoun a eu certainement raison de considérer que notre attitude remettait en cause » le

Centre Pompidou vindt het fantasma van een transparant en flexibel museum een radicale gedaante. Zo stelt Benjamin Buchloh dat het Centre Pompidou kan beschouwd worden als het eerste *major* instituut waarbij de “structurele transformatie van of in het museuminstituut zichtbaar wordt in de architecturale schil.”<sup>1</sup> Een stelling die wordt bijgetreden door Josep Montaner, voor wie de architectuur van het Centre Pompidou net wél betekenis verleent aan het institutioneel programma:

The intention was to find a spatial solution to absorb the unpredictable development of the contemporary work of art, as well as expressing the new image of a popular and iconoclastic museum, open to the urban masses, active as a cultural centre well into the night, transparent, flexible and welcoming.<sup>2</sup>

Volgens Montaner levert het gebouw niet enkel een transparante, multifunctionele en flexibele structuur, maar verbeeldt het tegelijkertijd de verhoopte transparantie, multifunctionaliteit en flexibiliteit van de cultuurfabriek die het huisvest: “The building responds to the philosophy that generated it.”<sup>3</sup> Doorheen de beschrijving van zowel het instituut als de architectuur van het Centre Pompidou komen voortdurend drie verschillende metaforen terug: die van de machine, de fabriek en de supermarkt. Dit uiteenlopend woordgebruik is niet verwonderlijk. Het project van Piano & Rogers verbeeldt namelijk op een bijzonder dubbelzinnige wijze de strategieën die het inzet om zowel de architecturale als institutionele flexibiliteit te realiseren. Bij een bezoek aan het gebouw wordt men achtereenvolgens met de respectievelijke metaforen geconfronteerd.<sup>4</sup> (fig 6.18)

---

langage de l'architecture » auquel il était attaché, et qui nous semblait quant à nous synonyme d'académisme. Pour autant, le Centre Pompidou n'est pas un bâtiment silencieux. S'il ne paraphrase pas son programme, il parle, je crois, de la tension de la compression, du dynamisme du verre et du métal, d'une certaine euphorie de la machine, du plaisir de se reconstruire, toutes choses qui échappent au vocabulaire de la correction académique, soucieuse d'établir une correspondance terme à terme entre forme et fonction. Au lieu d'une traduction littérale, d'une exactitude presque maniaque, nous avons voulu délivrer un autre type de message, quelque chose de plus libre, au sein duquel les significations partielles pouvaient évoluer, le hasard jouant son rôle dans cette évolution. C'est cette liberté de ton que Colquhoun a refusé dans notre bâtiment. »

<sup>1</sup> Benjamin Buchloh, *The museum today and tomorrow*, in: *Quaderns*, nr. 2, *El Museu d'Art Contemporani en el Futur*, 1989, pp. 90-91.

<sup>2</sup> Montaner & Oliveras, *The museums of the last generation*, p. 12.

<sup>3</sup> *ibidem*, p. 14.

<sup>4</sup> Men zou kunnen stellen dat die metaforen, zoals Carol Duncan en Allan Wallach (*The Museum of Modern Art As Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis*, in: *Marxist Perspectives*, Winter 1978, p. 28) op briljante wijze hebben aangetoond over de iconografie van het gebouw van het Museum of Modern Art te New York, aangewend worden volgens “an architectural script, which engages the visitor in an activity most accurately described as a ritual.”

In het Centre Pompidou komt het laat-moderne model van de isotrope ruimte tot een luisterrijke climax. Volgens Jencks kan het gebouw, dat is opgevat als een verticale stapeling van identieke, uitgestrekte plateaus, beschouwd worden als een van de meest extreme voorbeelden van isotropie.<sup>1</sup> Hoewel het gebouw beantwoordt aan de logica van een *well-serviced shed*, heeft het die logica radicaal binnenstebuiten gekeerd: “it is (...) ‘a big shed inside out’.”<sup>2</sup> Alle structurele, architecturale en utilitaire elementen, zoals trappen, kolommen, leidingen of buizen, zijn uit het interieur weggehaald, maar vervolgens niet zomaar in de vloer, het plafond of de wand weggewerkt. Ze zijn manifest en duidelijk zichtbaar aan de buitenkant ‘teruggeplaatst.’ Dit heeft als gevolg dat het gehele binnenwerk van het Centre tot façade of gezicht van het gebouw is verheven. Het gebouw manifesteert zich niet langer via een autonome, representatieve gevel, maar via een structureel karkas dat openlijk laat zien welke infrastructuur er nodig is om een flexibel interieur te realiseren. Dit betekent echter niet dat het Centre Pompidou hiermee ontsnapt aan wat Reese Greenberg treffend heeft omschreven als de ‘gespleten architecturale persoonlijkheid van veel postmoderne musea.’<sup>3</sup> Het uitwendig karkas roept een metafoor in het leven die de inwendig gerealiseerde flexibiliteit in zekere zin toch ‘beliegt.’ Terwijl het Centre Pompidou in het interieur de premissen van de isotrope fabriekshal toepast, wekken het opzichtige vakwerk, de veelkleurige leidingen en de roltrappen aan het exterieur de illusie dat het een machine is. Deze dubbele metaforiek wordt door Renzo Piano ook zelf gehanteerd. Terwijl Piano het gebouw enerzijds karakteriseert als “une machine à tout faire” laat hij op anderzijds ook verstaan dat de vergelijking met een fabriek hem niet stoort:

Pour être franc, cette comparaison ne me gêne pas. De toutes les réalisations contemporaines, l’usine est peut-être l’un des rares espaces sans concessions, où l’on ne fait ce qui est absolument nécessaire. De plus, le Centre Pompidou a été conçu dans l’idée de produire de la culture, et de ne pas se contenter de la présenter.<sup>4</sup>

Vreemd genoeg verwondert Piano zich wel over het feit dat het gebouw de bijnaam ‘de raffinaderij van Pompidou’ heeft gekregen.<sup>5</sup> Een raffinaderij representeert namelijk net het dubbel beeld van fabriek en machine. Een raffinaderij is net dat type fabriek waarbij de

<sup>1</sup> Jencks & Chaitkin, *Current Architecture*, pp. 44 / 95

<sup>2</sup> Sutherland Lyall, *The State of British Architecture*, London, Architectural Press, 1980, p. 128.

<sup>3</sup> Greenberg, *The exhibited redistributed*, pp. 362-363.

<sup>4</sup> Antoin Picon, *Le Centre Pompidou*, p. 16.

<sup>5</sup> ibidem, p. 22 ; Voor de bijnaam raffinaderij, zie: Cultural Affairs Committee of the Parti Socialist Unifié, *Beaubourg: the containing of culture in France*, p. 31. ; Donald Judd, *On installation*, in: A. A. Bronson & Peggy Gale (reds.), *Museums by artists*, Toronto, Art Metropole, 1983, p. 198. ; Reyner Banham gebruikt de bijnaam Pompidolium zelfs als titel voor zijn artikel *Architectural Review* (nr. 963 / May, 1977, p. 277): “Not for nothing does local humour call it the Pompidolium – it does look like an oil refinery.”

ruimte van de fabriek en de machinerie samenvallen. Het Centre Pompidou weet de structurele leegte en het bijhorende gebrek aan uitstraling van activiteit en dynamiek van een *well-serviced shed* handig te compenseren met het beeld van de fabrieksmachine zoals dat van het Fun Palace: “it poses simultaneously as a factory and a place of production.”<sup>1</sup> Het Centre Pompidou is inderdaad het prototype van wat Pedro Lorente treffend heeft omschreven als “factory-like buildings which were ‘machines to exhibit art-works in.’”<sup>2</sup> De façade vergast de gretige bezoeker-consument op de belofte van een dynamische cultuurproductie. Maar de zogenaamde *fun and flexibility* die volgens Banham wordt geëvoceerd door de machinerie van die façade, blijkt uiteindelijk die te zijn van een lege en transparante doos, zelfs van een supermarkt.<sup>3</sup> In het Centre Pompidou wordt de ruimtelijke leegte van een fabriek verdubbeld met die van een warenhuis: het gebouw gedraagt zich enerzijds als een ‘platonische loft’ en anderzijds als een ‘platonische bazaar’.<sup>4</sup> Het produceert een dubbele belofte: die van de (culturele) productie en die van het massale. Waar een kunstenaar als Robert Morris het gebouw typeert als “a cultural smorgasbord,” verliest het zich volgens een tijdgenoot als Donald Judd in een bedrieglijk schouwspel:

(...) Beaubourg (...) an expensive, disproportionate monster, romanticizing the machinery of an oil refinery, not scarce. The building makes change the main characteristic of paintings and sculptures that don't change. The building and the change are just show business, visual comedy.<sup>5</sup>

Het beloofde hoogtechnologisch interieur blijkt bij nader inzien ‘opgelost’ in een gestapelde leegte. (fig. 6.19, 6.20) De machine is hol en haar ruimte net zo leeg als die van het Crystal Palace of de Neue Nationalgalerie. Het Centre Pompidou is niet enkel een lege machine, maar bovenal, zoals Baudrillard stelt, “une machine à faire le vide.”<sup>6</sup> Op het gebouw zelf loopt het programma van culturele productie stuk:

<sup>1</sup> Benjamin Buchloh, *Daniel Buren's Les Couleurs / Les Formes*, in: Benjamin Buchloh (red.), *Neo-avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000, p. 124.

<sup>2</sup> Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity*, p. 257.

<sup>3</sup> Banham, *Megastructures, Urban Futures of the Recent of Past*, p. 211: “What adds to its comprehensiveness as a monument to the movement it terminates is that its visual aspect remains Archigrammatic. (the good old imagery of fun and flexibility).” Banham (*The Pompidolium*, p. 277) plaatst het Centre Pompidou tevens in de rij van het Nieuw-Babylon van Nieuwenhuis en het Fun Palace van Cedric Price, maar stelt wel dat het project niet zo radicaal is als het ‘vloerloze’ Fun Palace.

<sup>4</sup> Voor een beschrijving van het Centre Pompidou als ‘platonic loft’, zie: Rem Koolhaas, *Bigness or the problem of the large*, in: Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S, M, L, XL*, Rotterdam, 010 Publishers, 1995, pp. 504-505. Voor een beschrijving van de paviljoenen van de wereldtentoonstellingen als ‘platonische bazars’, zie: Lieven De Cauter, *Archeologie van de kick*, Amsterdam / Leuven, De Balie / Halewijnck, 1995, p. 128.

<sup>5</sup> Robert Morris, *American Quartet*, CPAD, p. 250; Judd, *On installation*, p. 198.

<sup>6</sup> Jean Baudrillard, *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Éditions Galilée, 1977, p. 18.

De toute façon, l'idéologie même de "production culturelle" est antithétique de toute culture, tout comme celle de visibilité et d'espace polyvalent: la culture est un lieu de secret, de la séduction, de l'initiation, d'un échange symbolique restreint et hautement ritualisé. Nul n'y peut rien.<sup>1</sup>

De belofte van een toegankelijke, transparante culturele productie die door het exterieur wordt aangeboden, ontkracht die culturele productie zelf. In die ruimte waarin het verwacht wordt zich te ontwikkelen en te manifesteren, wordt ze resoluut met een uitgestrekte leegte, met een vacuüm geconfronteerd.<sup>2</sup> Voor de flexibiliteit van de tentoonstellingsmachine wordt er manifest leegte 'aangemaakt.' Dit betekent echter dat het gebouw zelf statisch is en een secundaire architectuur voor de gewenste mobiliteit moet zorgen. De belofte van flexibiliteit van de isotrope leegte blijkt slechts een uitgestelde opdracht tot het creëren van nieuwe architectuur, of wat Lothar Baumgarten en Walter Nikkels treffend hebben omgeschreven als een 'pseudo-architectuur':

Wellicht is dit museum toch het best te omschrijven als een soort kijkmachine, waar geen enkel beeld meer tot rust komt. Het blijkt in de tijd meer en meer een architectuur te zijn, die in de zin van muziek, programmatisch is. Het is filmmuziek, geen absolute muziek. Het is werelddtentoonstellingsarchitectuur, als document van een tijd, in dit geval de jaren zestig. Het interessante is dat de straat naar binnen gekeerd wordt en het interieur naar buiten, waardoor geen enkele inhoud of betekenis de mogelijkheid krijgt zich te articuleren. Hoe er nu ook met nieuwe opstellingen wordt gesleuteld om deze effecten op te heffen, voor de kunst wordt het nooit wat. Bij deze architectuur en veel andere die haar ruimte niet definieert door de begrenzing van de muur, moeten er toch wanden geplaatst worden om er iets op te hangen. Dit alles leidt tot een in bijna al onze musea waarneembare pseudo-architectuur van zogenaamde 'stelwanden', waar wij de vormgevers in de weer zien met spaanplaat, muurverf en prefab hoeksystemen.<sup>3</sup>

De flexibiliteit die het instituut vooropstelt, dient het uiteindelijk zelf te handhaven. Het dient haar omgang met de zogenaamd oneindige aanpasbaarheid telkens opnieuw te

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 18.

<sup>2</sup> Jean Clair, *Le musée comme élevage de poussière (pensées impies)*, in: *L'ARC*, nr. 63. *Beaubourg et le musée de demain*, 1976, pp. 47-54: « (...) vouloir au nom de la flexibilité ou de la transparence supprimer les repères, les seuils, les murs, les portes, les passages qui définissent l'enclos du musée et la distribution des salles, c'est faire bien autre chose que moderniser un espace traditionnel en l'ouvrant à une pluralité de destinations. C'est porter atteinte à ce qu'ils fondent en tant qu'espace localisé, lieu culturel et rituel, détenteur d'un sens singulier que chaque visiteur essaie de s'approprier. Dans la volonté de désorienter que Beaubourg manifeste dès l'entrée, on reconnaîtra le besoin contraire. »

<sup>3</sup> Lothar Baumgarten & Walter Nikkels, *De betekenis van het museum voor de kunstenaar*, in: van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, p. 82.

‘programmeren.’<sup>1</sup> Jean Lauxerois merkt dan ook terecht op dat, om de tentoonstellingsmachine te laten draaien, de leegte telkens opnieuw dient gecompenseerd of ‘ingevuld’ te worden: «Cet espace abstrait, immatériel, (...) fluide et illimité est aussi un espace vide qui est extrêmement difficile d’occuper, d’aménager.»<sup>2</sup> Dit ruimtetype dwingt de curator of conservator iedere keer weer nieuwe ‘omgevingen’ te bedenken voor de tentoon te stellen kunst. De conservator tegelijk regisseur en tentoonstellingsarchitect: hij moet ook de *mise-en-scène* bepalen.<sup>3</sup> Dit confronteert het instituut, en meer bepaald het museumdepartement, op bruuske wijze met het paradoxale karakter van het overkoepelend programma en de daaraan inherente flexibiliteitsvraag aan de architectuur. Zoals Reyner Banham aangeeft, komt het museum in het Centre Pompidou oog in oog te staan met een gebouw dat deze vraag meer dan au sérieux heeft genomen en op elliptische wijze terugschenkt:

Here is a response to a commission that called for adaptability, interpreted by the architects in an extreme form that drove the idea of perfect adaptability almost as far as it can be driven; therefore there was, presumably, a bigger potential for changes of direction and interpretation than normal.<sup>4</sup>

De architectuur verschaft het museum een scène die niet enkel leeg is, maar die bewust zo leeg mogelijk is gemaakt. Het kader waarbinnen het museum zijn publieke werking kan ontvouwen, neigt naar een vacuüm. Alleen blijkt de in architectuur omgezette flexibiliteitsideologie een tautologische nachtmerrie te zijn voor dat museum: ‘niets is er nooit mogelijk.’

### 6.2.3. Enfin un vrai musée: Pontus Hulten versus Dominique Bozo

It’s a real monster. But I think a good monster. Basically, it’s not at all a bad idea.

Pontus Hulten<sup>5</sup>

Voor Pontus Hulten, de eerste directeur van het Musée National d’Art Moderne vormt de leegte van het Centre Pompidou geen probleem maar een uitdaging. Hij gaat gretig in op de

---

<sup>1</sup> Colquhoun, *Plateau Beaubourg*, p. 117.

<sup>2</sup> Lauxerois, *L’utopie Beaubourg*, p. 57.

<sup>3</sup> van de Ven, *Het museumgebouw, planning en ontwerp*, p. 48.

<sup>4</sup> Banham, *The Pompidolium*, p. 278.

<sup>5</sup> Pontus Hulten, zoals geciteerd in: *Pontus Hulten*, in: *The New Yorker*, April 29, 1974, New York, p. 29.

uitnodiging om op een flexibele manier met architectuur, meer bepaald met *tentoonstellingsarchitectuur* om te gaan.<sup>1</sup> Hulten realiseert tentoonstellingen waarin verandering, vernieuwing en confrontatie centraal staan, en de isotrope ruimte van het Centre Pompidou ten volle wordt benut. De lege platforms bieden hem de mogelijkheid zijn visie omtrent een scenografische of 'evolutieve' museografie, getiteld "le musée-village," te ontwikkelen.<sup>2</sup> Aan de hand van verplaatsbare wanden creëert Hulten een dynamisch parcours dat twee soorten museale opstellingen combineert: « le style linéaire qui permet de suivre avec précision et clarté (...) les grands courants de l'art, [et] le style « mosaïque », « labyrinthe » qui permet de flâner avec bonheur, mais au risque, pour le profane, de se perdre. »<sup>3</sup> De eerste *accrochage* van de collectie van het MNAM organiseert Hulten als een combinatie van vier parcours. Een eerste, snelle route presenteert de bezoeker de meesterwerken van de 20<sup>ste</sup> eeuw, en fungeert als leidraad of hoofdstraat van de tentoonstelling; het tweede parcours laat toe om zich te verdiepen in de context van een werk of een beweging in aparte *cabanes*; een derde parcours spitst zich toe op het persoonlijk onderzoek, waarbij de bezoeker zich onder meer kan bedienen van de mobiele reserves of *kinakothèques* met verwante werken en documenten; het vierde parcours biedt een alternatieve blik, en presenteert corresponderende objecten, zoals Afrikaanse sculpturen of maskers, grafiek, foto's, meubels, en andere artefacten. De bezoeker is vrij de tentoonstelling aan verschillende tempo's te doorlopen, en in gradaties van interesse dieper in de structuur 'binnen te dringen.' Wat deze tentoonstellingsarchitectuur vernieuwend maakt, is de wijze waarop de werken 'gekaderd' worden. De tentoonstelling biedt geen traditionele, kunsthistorische visie, maar een pluriform dispositief waarbinnen de toeschouwer, naargelang zijn interesse, een eigen visie kan ontwikkelen. De tentoonstelling biedt de toeschouwer een veelheid aan ingangen. Karakteristiek voor deze tentoonstellingsarchitectuur is tevens haar tijdelijke natuur. Pontus Hulten spreekt in dat opzicht over een 'elastische ophanging'; elke tentoonstelling of presentatie van een deel van de collectie kent zijn eigen verhaal, en vergeet aldus zijn eigen dispositief.<sup>4</sup> Afhankelijk van het onderwerp en de benadering dient het museuminterieur te worden heringericht. Hulten verandert de opstelling van de collectietentoonstellingen ongeveer twee tot drie keer per jaar. Voor de tijdelijke tentoonstellingen op de vijfde verdieping, zoals de legendarische reeks *Paris-New York*, *Paris-Moscow*, of *Paris-Berlin* laat hij telkens een eigen, labyrinthisch circuit van diverse

---

<sup>1</sup> Alexander Fils, *Das Centre Pompidou in Paris. Idee - Baugeschichte - Funktion*, München, Heinz Moos Verlag, 1980, p. 107.

<sup>2</sup> Duffrène, *La création de Beaubourg*, p. 162.

<sup>3</sup> Pontus Hulten, zoals geciteerd in: Duffrène, *La création de Beaubourg*, p. 162.

<sup>4</sup> *ibidem*, p. 163.

ruimtes en straten installeren.<sup>1</sup> De resulterende tentoonstellingsruimte moet urbane kwaliteiten bezitten zodat de bezoeker met afwisselende en verrassende perspectieven wordt geconfronteerd, zowel op de tentoonstelling als op de stad. (fig. 6.21–24)

De open tentoonstellingsplatforms van het Centre Pompidou worden echter van bij de opening van het gebouw bijzonder kritisch geëvalueerd. De flexibele inrichting zou de curatoren voortdurend dwingen tot het vinden van noodoplossingen en gepaard gaan met grootschalige kosten. Bovendien, zo stelt Hélène Demorlane, omvat de tentoonstellings-architectuur niet meer dan een simulatie van een écht museum:

Les nécessités de l'accrochage ont entraîné la construction d'un véritable « décor » intérieur qui, en définitive, avec son alternance de places et de petites salles couvertes de velums blancs, ses cabinets de verre et ses mezzanines suspendues, récrée artificiellement l'atmosphère d'un musée traditionnel.<sup>2</sup>

Dit is tevens een doorn in het oog van Dominique Bozo, die in 1981 als nieuwe directeur van het *Département des Arts Plastiques* wordt aangesteld. Volgens Bozo is de flexibiliteit van het Centre in de voorbije vier jaren op haar limieten en beperkingen gestoten. Waar die flexibiliteit misschien gunstig is voor de meest recente kunst, vraagt de moderne kunst een totaal andere aanpak.

Dans le projet initial – qui voulait rompre avec la conception traditionnelle du musée –, les notions de flexibilité, de mobilité, de mise en scène éphémère, de même type pour toutes les expositions du Centre, ont prévalu et momentanément convaincu qu'il fallait tenter cette expérience. On a pensé que l'absence de repère au sol multiplierait les possibilités de présentation. Or, ce principe à l'usage a montré ses limites et ses contraintes. La mobilité des œuvres et des espaces de présentation n'est nécessaire qu'à l'art le plus récent. Une architecture éphémère convient donc parfaitement. Pour les œuvres du début du siècle, il en va autrement.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Fils, *Das Centre Pompidou in Paris*, p. 107. Volgens Pontus Hulten vormt de tentoonstelling Paris-Moscou trouwens een bijzonder evenement, daar de verschillende departementen van het Centre eraan hebben meegewerkt. Zo heeft het CCI bijvoorbeeld de keuze van design- en architectuurvoorwerpen geleid.

<sup>2</sup> Hélène Demorlane, *Le Département des Arts Plastiques*, in: *Architecture d'Aujourd'hui*, nr. 189, *Le défi de Beaubourg*, 1977, p. 75.

<sup>3</sup> Catherine Lawless, *Musée National d'Art Moderne, Enrichissements et nouveaux espaces, Interview avec Dominique Bozo*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985, p. 1.

Bozo, die in 1974 het programma van het MNAM redigeerde, heeft steeds ervaren dat het programma van het museum niet te rijmen viel met het institutioneel concept van het Centre. Dat concept werd bovendien, tot zijn ontsteltenis, consequent vertaald door de architecten van het Centre:

Il me semble que la conception idéologique du musée à l'époque était contradictoire avec celle du programme que j'avais rédigé. Celui-ci tenait compte de la collection, de la notion de musée, d'œuvres à conserver. Il faisait aussi la part entre ce qui était permanent et ce qui était temporaire. Tandis que les architectes du Centre concevaient le musée comme une « Kunsthalle », comme un musée sans murs, comme un espace d'expositions temporaires.<sup>1</sup>

Wanneer Bozo in 1984 aan het hoofd van het MNAM komt te staan, wordt de levendige tentoonstellingsstrategie van zijn voorganger Pontus Hulten verlaten voor een politiek van duurzaamheid en stabiliteit: « Nous avons recherché une présentation plus concentrée, par opposition à la présentation antérieure qui était éclatée, atomisée, pourrait-on dire. »<sup>2</sup> Het MNAM tracht zich – in weerwil van haar institutionele overste en het gebouw – terug als (onafhankelijk) 'museum' te profileren. Daartoe wordt de afdeling moderne kunst terug gescheiden van de hedendaagse kunst. Waar Pontus Hulten als directeur van het *Département des Arts Plastiques* streefde naar een symbiose tussen het *Musée National d'Art Moderne* en het *Centre National d'Art Contemporain*, worden beide terug losgekoppeld. Ze krijgen elk een aparte verdieping, respectievelijk de derde en vierde verdieping. Voor de presentatie van de moderne kunst op de vierde verdieping wordt de evolutieve tentoonstellingsarchitectuur vervangen door een traditioneel historisch parcours; voor de presentatie van de hedendaagse kunst blijft ze gehandhaafd.<sup>3</sup> In de sectie moderne kunst (1905-1965) ontdekt men zich van het demystifiërende en efemere karakter van de vroegere opstelling en plaatst 'het werk en zijn ophanging' terug centraal.<sup>4</sup> Voor deze 'act van herfundering' wordt de tijdelijke en labyrinthische opstelling in 1985 ingeruild voor een vast parcours van een dubbele rij white cubes langsheen een centrale promenade, ontworpen door de Italiaanse interieurarchitecte

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 5. Bozo zou trouwens van bij het ontstaan tegen het Centre Pompidou zijn geweest. Voor een uitvoerige beschrijving van de interne strubbelingen in het Centre, zie: Lauxerois, *L'Utopie Beaubourg*, pp. 83-107.

<sup>2</sup> Lawless, *Musée National d'Art Moderne, Enrichissements et nouveaux espaces, Interview avec Dominique Bozo*, p. 1.

<sup>3</sup> ibidem, p. 5: « Si leur présentation connaît quelques modifications muséographiques, elles gardent cependant le principe d'une structure nécessaire évolutive pour mieux faire connaître par des accrochages renouvelés l'art d'aujourd'hui, comme une sorte d'exposition temporaire des collections, renouvelable à peu près tous les ans dans ses structures. »

<sup>4</sup> Zie hiervoor het nummer 17 / 18 van *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1986, getiteld *L'oeuvre et son accrochage* & Elisabeth Lebovici, *Centre Georges Pompidou, les dix premières années du Centre Pompidou, 1977 – 1987*, Paris, Beaux Arts, 1987.

Gae Aulenti, die voordien reeds het Musée d'Orsay heeft ingericht met een neo-klassieke tentoonstellingsarchitectuur.<sup>1</sup> (fig. 6.25-28) Het parcours van 'zalen' dat in het oorspronkelijke wedstrijdreglement gerelativeerd werd tot een agglomeraat van 'ruimtes,' wordt aldus nog geïnstalleerd. Met de inrichting van Bozo en Aulenti keert het MNAM terug naar een traditionele, museale aanpak.<sup>2</sup> Volgens Bozo dient het museum te beschikken over tentoonstellingsruimtes die corresponderen met de werken in de collectie, en dan meer bepaald met die werken waarvan de condities van creatie en perceptie zijn gekend. Bozo opteert om die reden voor een parcours van zalen op schaal van het atelier van kunstenaars (zoals Mondriaan, La Ruche of Brancusi) of het appartement van verzamelaars (Stein, Dutilleul, Gourgaud en Doucet). Waar de labyrintische opstelling van de jaren 1970 uitdrukking gaf aan het warenhuiskarakter van het Centre Pompidou, wordt met de inrichting van Aulenti teruggekeerd naar de statige en uitgepuurde inrichting van een traditioneel museum, een operatie die Catherine David treffend heeft getypeerd als "Du musée soixante-huitard au musée néo-classique."<sup>3</sup> In vergelijking met de eerder rommelige opstelling van de collectietentoonstelling in 1977, waarbij kunstwerken en artefacten kriskras verspreid staan in de ruimte, aangevuld met stoelen, zithoeken, informatiestands, zelfs enkele bloembakken, creëert Aulenti ruime, introverte 'zalen' met witte wanden, waarbinnen de verschillende kunstwerken een statige en uitgepuurde opstelling krijgen.

In de pers kan deze transformatie op veel goedkeuring rekenen. De ingreep van Bozo en Aulenti krijgt het paradoxale commentaar dat het Centre Pompidou 'eindelijk een echt museum' bezit:

Tour de passe-passe, magie, peut-être miracle, en tout cas quelque chose qu'on n'attendait pas, qu'on n'osait même pas imaginer: la réalisation à l'intérieur du Centre Georges-Pompidou d'un vrai musée, avec de vraies salles, de vrais murs, de vraies cimaises bien éclairées. Un musée comme on les aime aujourd'hui, et comme on risque de les aimer encore un bout de temps, parce qu'il est de coupe sobre et classique.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Gilberto Botti, *Gae Aulenti: architecture and museography*, in: *Lotus International*, nr. 53, 1987, p. 57. Voor een uitgebreide documentatie en verantwoording van de ingreep van Aulenti, zie o.m.: Gae Aulenti & Piero Castiglioni, *Sistemazione del Musée National d'Art Moderne al Centre Georges Pompidou*, *Lotus International*, nr. 53, 1987, pp. 98-107; *Les visages multiples de Gae Aulenti*, in: *Connaissance des Arts*, nr. 411 / Mai, 1986, pp. 66-79.

<sup>2</sup> Lauxerois, *L'Utopie Beaubourg*, p. 129.

<sup>3</sup> Catherine David, *Le Musée national d'art moderne. Du musée soixante-huitard au musée néo-classique*, in: *Parachute*, nr. 46, 1987, pp. 30-34. De Franse kunstenaar Daniel Buren noemde die transformatie ooit laconiek als de "Retour à l'ordre, étape n° 1," zie: Buren & Sans, *Au sujet de*, p. 134. Josep Montaner (*The museums of the last generation*, p. 13) benoemt de ingreep van Aulenti terecht als "the last milestone in a very short elliptical process - just over ten years - in the history of museum design, and shows the need to return to the elements of the traditional museum."

<sup>4</sup> Jean-Marie Tasset, *Le Centre Pompidou nouvelle version - Enfin un vrai musée*, in: *Le Figaro*, 12 juin, 1985 ; John Russell, *At Last, Paris Gets a Modern Museum Equal To Its Past*, in: *The New York Times*, January 12, 1986.

Hoewel deze musealisering van het Centre Pompidou als een falen van de flexibiliteitsideologie kan begrepen worden, wijst ze tegelijkertijd ook op de kracht van het Centre Pompidou als flexibel platform. Want, zoals Douglas Davis terecht opmerkt, laat het interieur van het Centre Pompidou beide 'architecturen' probleemloos bestaan:

Rather than abandoning the palace of pleasure, in other words, Bozo and Aulenti in fact paid it the ultimate compliment by proving that it was capable of reverse transformation. Even those critics who complained about the deterioration of the plant betrayed a similar irony.<sup>1</sup>

Davis duidt hier op het feit dat het gebouw in zijn totaliteit niet als tentoonstellingsruimte valt te begrijpen. De isotrope plateaus van het Centre zijn van een dergelijke schaal dat, om er een tentoonstellingsruimte op te creëren, er steeds een secundaire architectuur dient opgetrokken te worden. En, afhankelijk van de keuze van de tentoonstellingsmaker, kan het daarbij om een evolutieve of traditionele inrichting gaan. Zoals Reyner Banham reeds bij de opening van het Centre ironisch opmerkt, dient daarom steeds gekeken te worden naar de wijze waarop de tentoonstellingsmakers met het gebouw zijn omgegaan:

A fair number of critics will be sure to pan the gallery spaces as unsympathetic to whatever is exhibited there – but how many will ask whether they would be more sympathetic if someone other than Pontus Hulten was running the Musée d'Art Moderne and using them differently.<sup>2</sup>

De omgang met het gebouw die Bozo & Aulenti vooropstellen, gaat echter resoluut in tegen de identiteit van het gebouw. Niet enkel werkt Aulenti het plafond, of het meest expressieve kenmerk van de isotrope ruimte, vakkundig weg, ze zorgt tegelijkertijd voor een regelrechte kortsluiting van de flexibiliteitsbelofte van het Centre Pompidou. Het vast parcours van zalen verhindert dat de essentiële leegte van het Centre zich nog als een mogelijkheid presenteert. De leegte van het Centre, die uiteindelijk nooit door de bezoekers wordt ervaren, maar zich enkel als mogelijkheid presenteert aan de échte gebruikers, met name de tentoonstellingsmakers, werd door diezelfde tentoonstellingsmakers opgeheven. Waar de leegte in de evolutieve tentoonstellingsarchitectuur van Hulten als een permanente conditie werd gehandhaafd, gaat die resoluut verloren in de vaste tentoonstellingsroute van Aulenti. De uitgestrekte leegte van het isotrope platform werd ingeruild voor de

---

<sup>1</sup> Douglas Davis, *The Museum Transformed*, p. 55.

<sup>2</sup> Reyner Banham, *The Pompidolium*, in: *Architectural Review*, nr. 963 / May, 1977, p. 278.

omschreven leegte van een 'zaal.' Terwijl het net de kwaliteit van een isotrope sandwich is dat niet een 'lege zaal' maar de leegte zelf tevoorschijn komt wanneer bijvoorbeeld een tentoonstelling wordt afgebroken. Bovendien verschijnt samen met die leegte in het Centre Pompidou ook steeds de stad. Doordat de gevel aan drie zijden beglaasd is, krijgt men, niet enkel wanneer een platform wordt leeggehaald, maar tevens doorheen de labyrintische tentoonstellingsarchitectuur, een zicht op de stad. Deze kwaliteit wordt door de permanente ingreep van Aulenti manifest opgedoekt. Doordat het parcours van de zalen is georganiseerd langs een centraal gelegen promenade, biedt het enkel op de beide uiteindes van de centrale gang een blik op de stad.<sup>1</sup> De zalen zelf zijn bovendien naar die promenade gericht en met hun achterzijde tot op ongeveer een meter van de glasgevel geplaatst. Hierdoor bezitten de tentoonstellingsruimtes niet enkel een achter- en buitenkant, maar wordt de isotrope ruimte van het Centre in haar totaliteit met een buitenkant opgezaagd. (fig. 6.29)

#### **6.2.4. Het lege kader gehandhaafd: Daniel Buren in het Centre Pompidou (1977 / 2002)**

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

Georges Perec <sup>2</sup>

In 1966 maakt Marcel Broodthaers het werk *Building (Les Yeux)*. Het bestaat uit vier draadstangen, waartussen gestapelde glasplaten vier vloeroppervlakken realiseren. Op elk van die vloeren staan dicht tegen mekaar verschillende confituurpotten, met daarin uitgeknipte afbeeldingen van ogen. (fig. 6.30) Het werk past binnen een reeks van structuren met bokalen en ogen, zoals het werk *La camera qui regarde* (1966), een camerastatief met daarop enkele bokalen tussen twee ronde planken, of *La tour visuelle* (1966), een toren van tussen acht ronde planken gestapelde bokalen. Het werk *Building (Les Yeux)* bezit het meest uitgesproken architecturaal karakter. Het laat zich lezen als een maquette van een

---

<sup>1</sup> Dominique Bozo bestrijdt nochtans het feit dat de transparantie en de relatie met de stad met de ingreep van Aulenti verloren gaat, maar net 'duidelijker' wordt, zie: Catherine Lawless, *Musée National d'Art Moderne, Enrichissements et nouveaux espaces, Interview avec Dominique Bozo*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985, p. 4: « (...) il n'a pas été question de nier la transparence, ni la relation avec la cité, mais, au contraire, d'affirmer l'ouverture sur la ville, de la concevoir dans le respect des oeuvres. On peut dire qu'aujourd'hui le rapport du musée avec la ville est total. / L'essentiel des baies vitrées a été dégagé. Une grande avenue intérieure, parallèle à la ville, longe les terrasses et crée un axe qui est à la fois un parcours suggéré de la présentation et un parcours libre. (...) Ce principe n'annule absolument pas le rapport intérieur/extérieur qui caractérise l'architecture du Centre. Mais il souligne en plus grande clareté par rapport au parcours des collections, l'inscription nord-sud du bâtiment par rapport à Paris, en conservant une grande liberté de visite. »

<sup>2</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, addendum.

modernistische structuur, haast een parafrase op het *Domino*-project van Le Corbusier. Het werk *Building (Les Yeux)* is echter geen *machine à habiter*. Zoals de titel aangeeft, staat in dit gebouw het 'kijken' centraal. Daarbij bezit de structuur een uitgesproken panoptisch karakter. Ze spreidt een vorm van totale zichtbaarheid ten toon, waarbij men van zowel naar binnen als naar buiten alles ziet en volledig gezien wordt. Het gebouw heeft geen buitenkant, en de vloeren zijn van glas. De blik zit niet, zoals bij het panopticon van Jeremy Bentham, verscholen in het centrum van het gebouw. In *Building (Les Yeux)* wordt de panoptische blik verheven tot een algehele ruimtelijke conditie. Het werk verbeeldt als het ware het 'omgekeerd panopticisme' dat volgens Tony Bennett werkzaam is in het Crystal Palace, en in wezen ook in het Centre Pompidou.<sup>1</sup> Er is geen centraal gezichtspunt, en het lijkt alsof de structuur zegt: hier is alles zichtbaar, in alle richtingen, en (van)op elke plaats. Dit leidt tot een allesomvattende zichtbaarheid, een panoptisch panorama waarbij elke plek in het gebouw inwisselbaar wordt. Het vrijwaart het gebouw van elke specificiteit. Het kijkdispositief dat het aflevert, is 'leeg.' In *Building (Les Yeux)* valt er niets te zien, tenzij het 'zien' zelf, verbeeld door de gekooide ogen. Dit maakt het werk niet enkel tot *une machine à regarder*, maar – zoals Baudrillard het Centre Pompidou benoemde – "*une machine à faire le vide*."<sup>2</sup> *Building (Les Yeux)* is als een doorzichtig en leeg museum, dat naast zichzelf enkel de belofte van totale overzichtelijkheid en flexibiliteit tentoonstelt. Bij nader toezien vertoont het werk daarbij zelfs treffende gelijkenissen met het gebouw dat die belofte belichaamt, het Centre Pompidou. Het bestaat eveneens uit een doosvormig volume, grote open werkvloeren en een rigide karkas; het kader waarbinnen de kunstwerken worden 'te kijk gezet,' is alvast even leeg.

Het reveleren van de belofte van flexibiliteit die schuilt in de leegte van het Centre Pompidou, vormt tevens het uitgangspunt voor twee werken in de eerste solotentoonstelling van Daniel Buren in het Centre Pompidou in de zomer van 2002, getiteld *Le Musée qui n'existait pas*. De titel refereert aan het type museum dat nog niet bestond vóór de zogenaamde 'uitvinding' van het Centre Pompidou. Met de bouw van het Centre Pompidou in 1977 wordt de ideologie van 'het museum voor hedendaagse kunst' in een radicaal architecturaal model vertaald. In de stapeling van de zes open, lege werkvloeren bereikt zowel het museale als het architecturale flexibiliteitsdiscours zijn apotheose. Het gebouw moest een ruimtelijke oplossing bieden aan de onvoorspelbare ontwikkelingen van de hedendaagse kunst, en zou meteen ook het nieuwe imago van het populaire en iconoclastische museum uitdrukken. Het 'museum dat niet bestond' verwijst echter niet

---

<sup>1</sup> Bennett, *The Birth of the Museum*, p. 65.

<sup>2</sup> Baudrillard, *L'effet Beaubourg*, p. 18.

enkel naar deze nieuwe museumtypologie, maar ook naar de praktijk die met deze typologie verbonden is. Het museum voor hedendaagse kunst is een museum dat zichzelf dag na dag, tentoonstelling na tentoonstelling, opnieuw uitvindt. De actuele kunst is morgen al weer anders. Ze vraagt om een flexibel kader, zowel op institutioneel als op architecturaal vlak. In twee werken van de tentoonstelling, die met een tussenpoos van een kwarteeuw gemaakt zijn, toont Buren tot wat voor een 'kader' deze ambitie in het Centre Pompidou heeft geleid: geconditioneerde leegte. Beide werken, respectievelijk *Les Couleurs: sculptures* uit 1977 en *Le Dispositif* uit 2002 volgen daarbij Buren's geijkte werkprocedure. Geen van beide plooit zich gewillig naar de situatie waarin ze te kijk worden gezet. Ze becommentariëren de zichtbaarheid die ze daar genieten. Of, zoals het devies van de tentoonstelling *Le Musée qui n'existait pas* in het Centre Pompidou luidt: "exposer dans un musée, c'est aussi exposer le musée."<sup>1</sup>

Voor het eerste werk, *Les Couleurs: sculptures*, gemaakt voor de opening van het *Musée National d'Art Moderne* in 1977 en ter gelegenheid van de solotentoonstelling opnieuw geïnstalleerd, plaatste Buren drie verrekijkers op de terrassen van de vijfde verdieping van het Centre. Binnen hun blikveld, op daken en vlaggemasten van gebouwen in de stad, bracht hij vijftien gestreepte wimpels aan. Bij de verrekijkers bevindt zich een pancarte met een fotografisch panorama van de stad, waarop de plaats van de wimpels is aangeduid. (fig. 6.31-33) Het werk *Les Couleurs: Sculptures* viseert de wijze waarop het Centre Pompidou als publiek kijk- en informatiedispositief is geconstrueerd:

Mettant en évidence l'importance du musée comme centre d'information et de bâtiment / instrument public pour voir des œuvres, *Les Couleurs: sculptures* fait disparaître le cadre physique de l'institution: on lui tourne le dos, la longue-vue empêchant d'être distrait par autre chose que ce qu'elle vient chercher au loin; permettant de regarder ailleurs tout en faisant disparaître l'objet longue-vue, au moment de son utilisation. Se côtoient ainsi deux instruments construits dans le but de voir mieux et autrement, l'un – le bâtiment – constamment présent visuellement, lorsque l'on regarde ce qu'il présente, ce qu'il enveloppe, l'autre – la longue vue – qui devient invisible dès que l'œil l'utilise pour regarder ce qu'il a choisi de voir.<sup>2</sup>

Het werk bespeelt zowel letterlijk als figuurlijk de limieten en de conditionering van de zichtbaarheid die het in het museum geniet. Ook al bevinden de vijftien wimpels zich

---

<sup>1</sup> Daniel Buren, tentoonstellingsfolder *Le Musée qui n'existait pas*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 2002.

<sup>2</sup> Buren & Sans, *Au sujet de*, p. 134.

letterlijk ‘in de stad,’ ze kunnen enkel via het dispositief van het museum in hun totaliteit als ‘kunstwerk’ ervaren worden. Maar die wimpels bevinden zich zo ver van het museum, dat ze met het blote oog nauwelijks zijn waar te nemen. Er dient een ‘supplementair’ dispositief te worden ingeschakeld.<sup>1</sup> *Les Couleurs: Sculptures* incorporeert het besef dat een kunstwerk steeds een scène, kader of dispositief nodig heeft om aan de toeschouwer als kunstwerk te kunnen verschijnen. Alleen weigert het dat kader als vanzelfsprekend te aanvaarden. Integendeel, in het Centre Pompidou treft Buren een museaal kader dat zijn gelijke – zowel op institutioneel als architecturaal vlak – nog niet kende. Waarop hij zich tot doel stelt om de structuur en hoedanigheid van dat kader als ‘lege scène’ radicaal bloot te leggen.

Een scène heeft steeds architectuur nodig om een lege plaats in de wereld af te bakenen. Om objecten of handeling van de wereld te onderscheiden, dient een afgezonderde plaats vrijgemaakt te worden. In het Centre Pompidou is die leegte echter zo extreem dat ze nog moeilijk als een ‘plaats’ kan begrepen worden. Zoals Alan Colquhoun schertsend opmerkt, vergt het enige moeite om ook maar één (culturele) activiteit te bedenken die een oppervlakte behoeft die twee voetbalvelden beslaat en zeven meter hoog is, laat staan een kunstwerk.<sup>2</sup> De wijze waarop het Centre Pompidou als gebouw de leegte die het creëert, omschrijft, grenst door haar schaal aan het onbepaalde en het vormloze. Om er een leegte te vinden die als ‘plaats’ kan begrepen worden, dient de oorspronkelijke leegte door een bijkomende architectuur te worden opgedeeld. De architectuur blijft doelbewust steken in een extreme graad van onbepaaldheid, waardoor het geen, wat Geert Bekaert “precies betekeniskader waarin de kunst en de mens zijn plaats kan zoeken” noemt, weet op te bouwen.<sup>3</sup> Het kader dat het aflevert neigt naar een semantisch vacuüm.<sup>4</sup> Het gebouw op zich levert slechts een superstructuur waarbinnen telkens opnieuw afzonderlijke betekenisvolle kaders geïnstalleerd moeten worden. De leegte van de overkoepelende structuur dient eerst ingevuld te worden. De ‘plaats’ die het Centre Pompidou aflevert, overstijgt door haar schaal elke plaatsbepaling van welk gebruik dan ook. Om ‘handelbare’ leegtes of bruikbare ‘plaatsen’ te creëren, dient een secundaire architectuur te worden geïnstalleerd. De ‘bepaalde onbepaaldheid’ die daaruit resulteert, is echter steeds niet meer dan een simulatie en bovendien gedoemd tijdelijk te zijn. En het is net die handeling die *Les Couleurs: Sculptures* bewust verdaagt. Buren beseft dat het kader van het Centre Pompidou steeds de schaal van een werk overstijgt. Om een werk in het museum tentoon te stellen – of zijn plaats te laten vinden en zijn verschijning te laten plaatsvinden – dient er in de

---

<sup>1</sup> Daniel Buren, *Les Couleurs: Sculptures, Les Formes: Peintures (1981)*, LE II, p. 320.

<sup>2</sup> Colquhoun, *Plateau Beaubourg*, p. 117.

<sup>3</sup> Bekaert, *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, p. 68.

<sup>4</sup> von Moos, *A Museum Explosion: Fragments of an Overview*, p. 22.

architecturale enveloppe van het Centre een 'tweede' kader op schaal of op maat van het werk geïnstalleerd te worden. Buren weigert dit, en besluit de totale enveloppe als dispositief te hanteren. Het werk laat zichzelf niet te kijk zetten in het gebouw zelf, maar gebruikt het gebouw in zijn totaliteit om zich 'elders' te presenteren: in de stad. Tegelijkertijd onthult Buren de tautologische belofte dat er binnen het flexibele 'kader' van het Centre Pompidou 'altijd alles overal mogelijk is'. Hij werkt 'ter plaatse' of *in situ*, maar maakt geen gebruik van de aangeboden flexibiliteit. Hij toont wel het wezen van die flexibiliteit zelf: de leegte. Zijn werk zet noch het gebouw noch het instituut 'in de kijker', maar de structurele leegte van de plateaus van het Centre en datgene wat met die leegte verschijnt: een panorama op de stad.<sup>1</sup>

Wanneer het werk aangekocht wordt door het Musée National d'Art Moderne, laat Buren het vergezellen van een contract, voorzien van een gedetailleerde handleiding en een serie spelregels. Zo mogen de wimpels niet als artefacten of reliëken van het werk in het museum worden tentoongesteld, foto's, schetsen of documenten van het werk evenmin.<sup>2</sup> Voor Buren impliceert het contract tevens dat het werk enkel kan 'bestaan' in een situatie die vergelijkbaar is met de originele situatie waarvoor het werk werd geconcipieerd:

Elle ne peut donc exister qu'au Centre Georges Pompidou pour lequel elle fut conçue. Cette œuvre n'existerait également plus si demain ce même musée se trouvait entièrement transformé, cloisonné, pour devenir un espace entièrement fermé sur l'extérieur, un blockhaus dorénavant privé de la lumière de jour, et si les terrasses où les longues-vues doivent être installées se trouvaient fermées et interdites au public. Ce cas de figure n'est pas impossible à concevoir étant donné les premières transformations déjà entreprises dix années seulement après son ouverture, transformations qui pourraient s'être intitulées: « Retour à l'ordre, étape n° 1 » !<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Blistène, Gingeras & Lebon (reds.), *Daniel Buren. Mot à mot*, p. A47: « (...) une œuvre exemplaire conçue spécialement pour un bâtiment qui fait date dans l'espace urbain par sa transparence et sa relation à la ville, dont il offre une vision panoramique alors inédite. Conscient de cette spécificité, considérant, comme il en a l'habitude, la situation particulière de l'architecture du Centre et la fonction du Musée au sein de cette architecture, Buren conçoit Les Couleurs: sculptures (1975-1977). Depuis des télescopes disposés sur les coursives extérieures, le visiteur perçoit, plantés sur les toits de Paris, quinze drapeaux faits de tissus rayés selon sa marque habituelle, et limités à cinq couleurs. L'œuvre se trouve à l'extérieur de l'espace muséal et n'est pourtant pleinement visible que depuis le Musée qui en offre le seul point de vue complet. Ne se situant pas en confrontation directe avec les autres œuvres de la collection, elle induit son propre mode de présentation, ne laissant au conservateur aucune part d'initiative, sauf à choisir les édifices qui supporteront les drapeaux, et pervertit ainsi l'accrochage traditionnel d'une collection qui suscite en général des rencontres et des confrontations en donnant du sens aux œuvres rassemblées. »

<sup>2</sup> Zo vermeldt het contract tussen Buren en het museum de volgende richtlijn: « L'Accrochage pourra changer constamment au gré des conservateurs successifs et des emplacements disponibles. Il ne pourra cependant jamais se faire à l'intérieur du Musée. » Zie: Daniel Buren, *Indications à lire comme description d'un travail à voir, contract tussen Daniel Buren en Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, Musée National d'Art Moderne, 27 janvier, 1977, zoals afgedrukt in: Blistène, Gingeras & Lebon (reds.), *Daniel Buren. Mot à mot*, pp. C56-59.

<sup>3</sup> Buren & Sans, *Au sujet de*, p. 134.

Het wekt dan ook enigszins verwondering dat Buren het werk, gezien de transformaties in het Musée National d'Art Moderne door Bozo & Aulenti in 1985 en de globale renovatie in 2000, toch opnieuw laat installeren op de daken van Parijs. Na de renovatie in 2000 is ook de afdeling voor de hedendaagse kunst ingericht volgens een parcours van white cubes zoals in 1985 door Aulente geïntroduceerd in de collectie moderne kunst. Bovendien zijn de roltrappen en de passerelles nog slechts toegankelijk voor bezoekers met een geldig ticket voor het museum, terwijl vroeger duizenden bezoekers enkel de roltrap namen om bovenaan het Centre van het prachtige panorama op de stad te genieten.<sup>1</sup> Met het werk *Le Dispositif*, 2002 dat Buren naar aanleiding van de tentoonstelling *Le Musée qui n'existait pas* eveneens op de vijfde verdieping realiseerde, formuleert hij echter een intelligent antwoord op de ontwikkelingen tussen 1977 en vandaag. De vijfde verdieping is de enige vloer van het museum die tot op heden structureel 'leeg' wordt gelaten, daar ze fungeert als platform voor wisselende tentoonstellingen. De verdieping kan door kunstenaars of tentoonstellingsmakers naar believen worden ingericht. Net als in 1977 weigert Buren een 'dispositief' of 'kader' te installeren om zijn werk, of een retrospectieve van zijn oeuvre, naar behoren te presenteren.<sup>2</sup> Buren weigert de leegte van de scène op te vullen met een *mise-en-scène* die 'past' bij zijn werk. Hij opteert voor een structuur die tegelijkertijd als werk én als kader fungeert, of met de woorden van Buren: "une oeuvre à part entière, à la fois contenant et contenu."<sup>3</sup> Buren installeerde een gridstructuur van 61 kubussen van elk ongeveer 3,50 op 3,50 meter. (fig. 6.34) Die structuur beperkt zich niet tot de vooropgestelde ruimte, maar deint uit tot op de terrassen, de patio en de gangen, wat resulteert in ongeveer een verdubbeling van de hem toegekende oppervlakte. De verschillende kubussen zijn op de hoeken open gemaakt, waardoor er een diagonaal parcours ontstaat; de wanden, vloeren of het plafond zijn telkens met andere kleuren en materialen afgewerkt, gaande van spiegels, rijstpapier, glas tot rasters en het obligate strepenpatroon. Sommige ruimtes zijn daarbij als zelfstandige entiteiten aangepakt, terwijl andere dan weer dienen als drager voor werken uit Burens serie *Les Cabanes Eclatées*.<sup>4</sup> Dit

<sup>1</sup> Buren slaagde er trouwens in om tijdens de duur van zijn tentoonstelling het aparte ticket voor de tijdelijke tentoonstellingen te herleiden tot één globaal ticket voor het Centre (het opnieuw gratis toegankelijk maken van de roltrappen zat er blijkbaar niet in).

<sup>2</sup> Buren heeft steeds elke vorm van retrospectieve van zijn werk afgezworen. Zo trekt hij in de tekst *à partir de là* (LE I, pp. 439-456) uit 1975 fel van leer tegen het zogenaamde formaat van de retrospectieve. Omdat volgens Buren iedere retrospectieve de ambitie heeft 'een zo groot mogelijke verzameling werken van eenzelfde kunstenaar, die een gedeelte of het geheel van zijn productie beslaat en tegelijkertijd in dezelfde ruimte is bijeengebracht', te presenteren. En om dit toe te laten, moet het werk transporteerbaar, en op een plaats verzamelbaar zijn. Twee eigenschappen die Buren in zijn werk steeds heeft trachten te vermijden.

<sup>3</sup> Daniel Buren, tentoonstellingsfolder *Le Musée qui n'existait pas*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 2002.

<sup>4</sup> Voor een beschrijving van de inzet van de serie *Les Cabanes Eclatées*, zie o.m.: Buren & Sans, *Au sujet de*, pp. 101-103. In dit interview met Jerome Sans stelt Buren dat de *Cabanes* het probleem van *in situ* niet omdraaien, maar net complexer maken. Met eenzelfde hut worden telkens nieuwe plekken getest aan de hand van een set identieke bestanddelen, wat steeds tot een 'verschillend' werk leidt.

alles levert een visueel prikkelende structuur op die het midden houdt tussen een spiegelpaleis en een kleurig doolhof. Temidden van die overdaad aan spiegelende en kleurrijke oppervlakken, lichteffecten en perspectieven vraagt de bezoeker zich in eerste instantie af wat er precies te bekijken valt. Er is weinig of geen ‘werk’ te bespeuren in deze gridstructuur; het geheel functioneert als een ruimtelijke belevingsmachine. (fig. 6.35–37) Wie zich over zijn ergernis bij zoveel spektakel heenzet, merkt echter dat *Le Dispositif* de strategie van *Les Couleurs: Sculptures* op een interessante manier omkeert. Waar Buren met *Les Couleurs: Sculptures* de leegte van het Centre Pompidou handhaaft, laat hij ze in *Le Dispositif* volledig imploderen. Waar de lege ruimte door de afwezigheid van kunstwerken de aandacht vestigt op de ruimte zelf en op de eigen ervaring, gebeurt dit in *Le Dispositif* door de ruimtelijke omvattendheid van het werk. Niemand die zich op de zesde verdieping begeeft, weet aan de structuur van Buren te ontsnappen. Zelfs de bezoekers van het *fancy* restaurant worden ermee geconfronteerd. Buren weigert de leegte op te vullen met een kader waarin hij vervolgens zijn werk presenteert. Hij laat kader en werk in het moment van de presentatie samenvallen en bezet daartoe alle beschikbare ruimte. Het vacuüm van Pompidou wordt tot aan het plafond gevuld. Buren beantwoordt daarmee als het ware aan de drang van musea naar een carrousel van tentoonstellingen in tijdelijke expositieruimtes, zoals ooit verwoord door Aernout Mik: “Die Räume sollen gefüllt werden.”<sup>1</sup> Het exposeren van de leegte in *Les Couleurs: Sculptures* maakt in *Le Dispositif* plaats voor een tautologisch kijken naar een ‘werk als kader als werk’. Samen illustreren deze twee werken de twee uitersten van de flexibiliteitsideologie. Een isotrope ruimte biedt de kunst slechts twee mogelijkheden: leeg laten of volledig invullen, niets doen of samen met het werk een eigen kader installeren.

Het is Buren echter niet om de leegte *an sich* te doen. De werken *Les Couleurs: Sculptures* en *Le Dispositif* viseren niet zozeer dé leegte, maar de wijze waarop een instituut leegte hanteert als medium om haar kader vorm te geven. In de dubbele operatie – leeg laten en opvullen – weet Buren bovenal de leegte te handhaven en te tonen dat een leeg kader óók een kader is. Wanneer Buren gevraagd wordt zijn bedenkingen te geven bij een overzichtstentoonstelling van Yves Klein in 1983, nota bene in het Musée National d’Art Moderne, vaart Buren hard uit tegen Klein’s ambitie om in zijn tentoonstelling *Le Vide* uit 1957 dé leegte te evoceren:

Il a cru également – et fait croire à d’autres – que faire une exposition sans accrocher de tableaux en repeignant la galerie en blanc, était faire l’exposition du vide. C’est bien là

---

<sup>1</sup> Aernout Mik, zoals geciteerd in: Lex Ter Braak, *Het versnelde ronddolen*, in: *Kunst & Museumjournaal* 6, nr. 1, 1995, p. 52.

une croyance typique de peintre qui pense qu'aussitôt qu'un espace est vide de tableaux (ou d'objets), celui-ci « montre » le vide. C'est oublier qu'une salle « vide » est pleine de murs, d'un plafond, d'un plancher, de portes, de fenêtres, sans parler de la couleur de ce volume. Un mur sans tableau n'est pas un mur vide mais un mur plein de lui-même, de même un espace vide. Si, par contre, Klein a voulu nous montrer l'espace de la galerie comme espace signifiant c'est alors, pour le moins, toute sa terminologie qui est fausse.<sup>1</sup>

Buren hanteert zelf een 'andere' terminologie, en bovenal een ander gereedschap. Het is Buren te doen om de belofte die achter die leegte schuilt, én hij wil achterhalen van welke instantie die belofte afkomstig is. Zoals de titel van de tentoonstelling *Le Musée qui n'existait pas* aangeeft, viseert Buren in eerste instantie het museum dat precies dat vacuüm nodig heeft om zijn eeuwige sterven en opeenvolgende herrijzenissen te celebreren. Het museum voor hedendaagse kunst wil elke dag opnieuw met een propere lei beginnen. Het museum wil de kunstenaar telkens opnieuw een maagdelijke ruimte aanbieden zodat hij of zij vrij is de ideale condities voor zijn of haar werk te installeren. Buren ontmaskert echter de belofte dat er in de daartoe voorgeschotelde leegte 'alles altijd overal mogelijk is.' Zelfs een leeg kader is institutioneel geconditioneerd, en dus meer dan een semantisch vacuüm. Dat vacuüm levert het onvermijdelijke en noodzakelijke platform waarbinnen de kunst publiek gemaakt wordt. Het is bovendien niet letterlijk leeg, daar het ondanks alles steeds een eigen materialiteit bezit: "(...) croire qu'une salle sans tableau, c'est « le Vide », c'est comme dire qu'un appartement non meublé c'est le vide: il reste toujours les murs, le volume qu'ils définissent."<sup>2</sup> Met *Les Couleurs: Les Sculptures* en *Le Dispositif* demonstreert Buren op magistrale wijze dat de leegte van het Centre Pompidou niet louter van de schaal van een zaal is, maar van het instituut in het algemeen. Door het gebouw in zijn totaliteit als dispositief te hanteren – door het leeg te laten of de resterende ruimte tot aan het plafond te vullen – reveleert Buren het museum als een instituut dat zichzelf in haar drang naar actualiteit genoodzaakt ziet zichzelf op regelmatige basis te legen of te reinigen.

Het maakt Buren niet uit hoe een kader er precies uit ziet, of het nu leeg of vol, kaal dan wel aangekleed is. Het is en blijft een kader dat nooit als vanzelfsprekend kan gedacht worden. Voor Buren heeft het weinig zin dat het zogenaamd gebrek aan identiteit van het kader van het Centre Pompidou zou gecompenseerd moeten worden met het karakter van een plaats die structureel als een 'elders' wordt ervaren. Dit berust op het fantasma dat de kunst op haar plaats van verschijning kan 'thuiskomen.' In een leeg kader kan een werk net zo goed

---

<sup>1</sup> Daniel Buren, *Les Outils d'Yves Klein (1983)*, LE II, pp. 407-408.

<sup>2</sup> Daniel Buren, *Entrevue (avec Anne Baldessari, 1987)*, LE III, p. 229.

verblijven als in een 'alternatief' ogende of aangeklede plaats. In het moment van de presentatie bevindt een werk zich toch 'elders.' Wil een werk zichzelf nog presenteren, dan dient het zich van de plek waar het gepresenteerd wordt, te onderscheiden. Het is dus niet aan die plek om vooralsnog een symbiose met het werk trachten te insinueren; het werk zelf dient zijn differentie te bewijzen. Deze ontwrichte plaatsbepaling manifesteert zich radicaal in de wimpels van het werk *Les Couleurs: Sculptures*: ze wapperen in de skyline van de stad, maar bevinden zich tegelijkertijd 'in de collectie' van het museum. Ze hebben het museum nodig om gezien te worden, maar ze verplichten de toeschouwer die zich op de passerelles van het museum bevindt, het fysieke kader van het instituut de rug toe te keren.

### **6.3. Afbeeldingen**



## 7. De loft als belofte

### 7.1. *Het museum als productiestudio*

#### 7.1.1. Ruimtes met identiteit: *Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach*

(...) one's enthusiasm for isotropic space is tempered by the fact that, on occasion, it can be excruciatingly boring, known at a glance, and the knowledge that it results quite logically from the most rapacious exploitation of real estate. The maximum coverage for the minimum expense is a dull sandwich. (...) Extreme isotropic space (...) comes as a double-entendre: the sign of the sublime and the rapacious. It also gains power through an effective use of rethorical devices – redundancy and simplicity.

Charles Jencks <sup>1</sup>

In 1972, Beaubourg – Platonic Loft – had proposed spaces where "anything" was possible. The resulting flexibility was unmasked as the imposition of a theoretical average at the expense of both character and precision – *entity* at the price of *identity*.

Rem Koolhaas <sup>2</sup>

Het idioom van een flexibel en transparant museum en het bijhorende model van de isotrope ruimte hebben slechts weinig navolging gekregen. Sinds de bouw van het Centre Pompidou zijn er weinig of geen musea meer gerealiseerd die met een vergelijkbare enverchure het institutioneel programma van flexibiliteit hebben vertaald. Integendeel, de meeste musea die nadien zijn gerealiseerd, trachten zich net te onderscheiden van het vernieuwend manifest van Piano & Rogers.<sup>3</sup> De isotrope belofte dat 'altijd alles overal mogelijk is,' botst in het Centre Pompidou radicaal met de kunst en wordt vooral als nefast aanzien voor het presenteren van kunstwerken. De belofte draait uit op een ruimte die niet enkel als structureel leeg, maar bovenal als 'identiteitsloos' wordt ervaren. Het optimistische geloof in de ongebreidelde mogelijkheden van een isotrope ruimte loopt stuk op de karakterloze, saaie en simplistische gedaante van een lege sandwich. De retorische leegte van het laat-moderne 'open plan' blijkt weinigzeggend, zelfs betekenisarm. De ruimte biedt geen aanknopingspunten, het is een ijl platform dat, zoals Nicholas Serota van de Tate Gallery het

---

<sup>1</sup> Jencks, *Late-modern architecture and other essays*, p. 58.

<sup>2</sup> Koolhaas, *Bigness or the problem of the large*, pp. 504-505.

<sup>3</sup> Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity*, p. 257.

uitdrukt, het ‘gevoel aan permanentie’ dat kunstwerken verwachten, ontbeert.<sup>1</sup> Om kunstwerken in de grootschalige en uitgepuurde ruimtes een ‘plaats’ te geven, dient de ruimte gefragmenteerd en ingericht te worden. Maar de daartoe vereiste installatie van tijdelijke wanden is, zoals Douglas Davis opmerkt over de Neue Nationalgalerie van Mies van der Rohe, niet meer dan “een impotent streven de ruimte van enige identiteit te voorzien.”<sup>2</sup> Het is een ijdele poging om vooralsnog voor de kunst een betekenisvolle en bepaalde plaats af te bakenen in een ruimte die doelbewust baadt in de betekenisvrijheid en onbepaaldheid.

Zoals de ingreep van Bozo & Aulenti in het Centre Pompidou signaleert, trachten museumdirecteurs en architecten in de jaren '80 een alternatief te formuleren voor de laat-moderne flexibiliteitsideologie. In musea als de Neue Staatsgalerie in Stuttgart (James Stirling en Michael Wilford, 1977-84), het Ludwig Museum in Keulen (Peter Busmann en Godfried Haberer, 1975-86), het Museum of Contemporary Art in Los Angeles (Arata Isozaki, 1981-86) of het Städtisches Museum Abteiberg in Mönchengladbach (Hans Hollein, 1972-81) wordt de open werkvloer ingeruild voor een complex ruimtelijk arrangement. De specificiteit van de museumruimtes komt terug centraal te staan, en daartoe wordt vrijelijk geciteerd uit het arsenaal aan typologische kenmerken van het klassieke museum, zoals de rotonde, de binnenpatio of de parcoursmatige zaalindeling. Waar het Centre Pompidou geen ruimtelijke of plastische uitdrukking geeft aan de verschillende functies die in het gebouw zijn gehuisvest – alles bevindt zich in één container – wordt in deze nieuwe musea opnieuw getracht de verschillende elementen van het gebouw te articuleren.<sup>3</sup> Zo wordt de stapeling van open platforms – of de zogenaamde bureaulandschappen – van het Centre Pompidou in het Städtisches Museum Abteiberg in Mönchengladbach ingeruild voor een ‘landschap van gebouwen.’ Op de licht glooiende helling van de Abteiberg plaatst Hollein geen solide bouwblok maar rijgt een reeks individuele gebouwen diagonaal aan mekaar. De verschillende volumes verschillen niet enkel in buitenafwerking, het interieur van het museum is al even divers op vlak van schaal, belichting en toegang. De wanden daarentegen zijn overal wit geschilderd. (fig. 7.1, 7.2) Voor het ontwerp werkt Hollein nauw samen met Johannes Cladders, directeur van het Städtisches Museum Abteiberg.<sup>4</sup> In een interview uit 1985 stelt Cladders dat hij en Hollein radicaal wilden breken met zowel het traditioneel

---

<sup>1</sup> Serota, *The new Tate Gallery of Modern Art*, p. 14: “(...) the Pompidou Centre (Piano & Rogers) where a hangar space lends itself to sub-division and the promise of flexibility, but accordingly generates no sense of permanence.”

<sup>2</sup> Davis, *The Museum Impossible*, p. 35.

<sup>3</sup> Montaner, *Nouveaux Musées*, p. 10.

<sup>4</sup> Opmerkelijk is dat Cladders voor de bouw van het museum geen wedstrijd uitschrijft, maar zelf Hans Hollein kiest als architect. Zie: Wolfgang Pehnt, *Hans Hollein Museum in Mönchengladbach. Architektur als Collage*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1986, p. 19.

lineaire parcours van gelijkvormige zalen als met de flexibiliteitsideologie, en dan in het bijzonder met de wijze waarop deze vorm heeft gekregen in het Centre Pompidou :

We were against flexible walls, we were against flexibility at all. We said architecture is something which is static, but a work of art can be moved. You can't move buildings: in America perhaps, but not in Europe. That is the wrong idea at the Pompidou Centre for instance, they are now changing everything to make a fake stability. At the Pompidou, the works can't live because it's a flexible architecture. It is a good building in my opinion – it is a very good machine, it should have been done by Tinguely, but it is not a museum. That is the experience we have had since the 1960s: you can go into each space, and everywhere art looks different. So that was one of the main ideas, not to work with flexibility, but to build different rooms of different shapes and then afterwards, because you don't have to walk through according to a chronology, you can see which work of art is the best for each space. That's all – a very simple idea.<sup>1</sup>

Cladders' voorkeur gaat uit naar een gevarieerd parcours van particuliere ruimtes. En daarvoor doet hij bewust beroep op nieuwe of eigentijdse architectuur. Cladders verwerpt het argument dat oude, leegstaande fabrieken of lofts (die in het tanende Ruhrgebied veelvuldig aanwezig zijn) neutralere ruimtes bieden:

There had been big discussions since the end of the 1960s on museum buildings and a lot of people at that time, and today too I think, had the opinion that it would be best to take an old building, a factory or a loft for example, and to install the museum in such a space. They say that these are neutral spaces. I can't believe that, because if I enter a loft then I immediately see that it is a loft, and that can't be neutrality. I think that people who argue on this level want to avoid the question of architecture in our time. Of course, there is a fight between art and architecture – that is clear. But you can't avoid this question when you go into an already existing building: it doesn't solve the problems.<sup>2</sup>

De neutraliteit van een loft is volgens Cladders om meerdere redenen vals. Eerst en vooral bezit een loft een specifieke en duidelijke vormgeving. Daarenboven is het argument van neutraliteit gebaseerd op de idee dat het interieur van een loft niet wordt geplaagd door de vormwil van architecten. Maar, zoals Cladders eerder schamper opmerkt, weet men daarmee

---

<sup>1</sup> Johannes Cladders, *Mönchengladbach. In the hands of the museum director and the architect*, in: *Parachute*, nr. 46, 1987, p. 49. Dit interview werd afgenomen in 1985, en eerst gepubliceerd in het tijdschrift *Art & Text*, nr. 19, 1985.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 46.

de structurele wedijver tussen kunst en architectuur in het museum niet te vermijden noch op te lossen. Integendeel, men ontkent de rol die hedendaagse architectuur kan spelen in het betekenis verlenen aan de ruimtes van het museum. Het is volgens Cladders een kwestie van zowel de rechten van de kunst als van de architectuur te respecteren. De structureel problematische positie die de kunst in het museum geniet én de rol die architectuur speelt bij het afbakenen van de institutionele plaats van het museum, moeten ten gronde erkend worden. Architectuur materialiseert de grenzen van die ruimte waarbinnen het museum te werk gaat, waarbinnen het objecten van hun alledaagse betekenis ontzet en 'waarde' toekent:

My idea is that art exists through the institution of the museum. For example, if you don't bring Duchamp's *pissoir* into the space of the museum, it will be a *pissoir* and nothing more: only if you transport it into the space of the museum can it be recognised as art. The museum, in my opinion, has a very strong position on the question of what is art or what art can be. So architecture has to make this view on art clear.<sup>1</sup>

Bovendien is de rol van architectuur in het museum voor hedendaagse kunst nog crucialer. Sinds de chronologische benadering van de kunstgeschiedenis niet meer valabel is – 'in het heden gebeurt alles toch tegelijkertijd' – voldoet het lineaire parcours van zalen niet meer. Het museum heeft nood aan een dispositief dat zich leent tot de aanmaak en presentatie van 'andere' narratieven. Iedere tentoonstelling van een kunstwerk wordt immers overmijdelijk door het museum 'bemiddeld', of zoals Cladders het stelt, in het museum wordt de kunst onvermijdelijk 'opgevoerd': "(...) our idea was to "perform" art because whatever you do you are always dramatising art."<sup>2</sup> De condities van dat 'openbare optreden' van de kunst kunnen niet als neutraal of afzijdig gedacht worden. De kunst heeft het museum als bijzondere plaats nodig om te kunnen verschijnen, en het museum heeft een gebouw nodig om die opvoering te dragen: "Art always needs a special place, a concrete one in the form of a building which is also an idea: that is the museum."<sup>3</sup> Het museaal kader situeert zich zowel op institutioneel als op architecturaal vlak. Instituut en gebouw leveren samen het kader voor de tentoonstelling als plaats en gebeurtenis: ze voorzien de context waarbinnen het tentoonstellen van kunstwerken kan 'plaatsvinden' en 'zijn plaats vinden.' Het museuminstituut is de regisseur van de vertoning, het zorgt voor het scenario, de plaatsbepaling en uiteindelijk ook de keuze van de 'spelers.' Het museumgebouw is meer

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 46.

<sup>2</sup> ibidem, p. 47.

<sup>3</sup> ibidem, p. 48.

dan een decor, het levert de scène waarop hedendaagse kunstwerken worden vertoond. Cladders verafschuwt dat type ruimte waarin, naargelang het gehanteerde (tentoonstellings)verhaal telkens een bijpassende architecturale scenografie dient ontplooid te worden. Hollein krijgt dan ook de opdracht een gebouw te ontwerpen dat zélf reeds een eerste script naar voren schuift waarbinnen het museum als instituut aan haar opvoering kan beginnen. Hollein zelf is eveneens de mening toegedaan dat een museuminterieur meer kan bieden dan ‘functionele flexibiliteit en neutraliteit’ alleen. De ruimte dient gekenmerkt te worden door – wat Hollein noemt – ‘complexe neutraliteit’: “Flexibiliteit, dat wil zeggen verplaatsbaarheid van wanden en plafonds is ondergeschikt aan de rijkdom van gelaagde situaties die het museum moet bieden.”<sup>1</sup> Een lege schil voldoet niet langer als architecturaal kader. Een museum heeft behoefte aan een context met uiteenlopende omstandigheden. Het ontwerp van Hollein voor het Museum Abteiberg bestaat uit wat hij benoemt als een “matrix van gelaagde, elkaar overlappende ruimten, ontsluitingen, looproutes en zichtlijnen.”<sup>2</sup> Het gebouw is zowel in het interieur als in het exterieur opgevat als een collage van uiteenlopende volumes en verbindingen.<sup>3</sup> Dat deze diversiteit niet toelaat dat ‘altijd alles overal mogelijk is,’ vormt voor Cladders net de kwaliteit van het gebouw. De ruimtelijke verscheidenheid garandeert een betekenisvolle presentatie die noch de institutionele hoedanigheid van het museum, noch de structurele rol van de architectuur, noch het autonome wezen van het kunstwerk teniet doet of negeert. Volgens Cladders heeft het sinds de moderniteit geen zin meer om een kunstwerk met zijn rituele omgeving – gaande van het altaar tot de ‘heilige’ ruimte van het kunstenaarsatelier – te verbinden: hij verkiest een relatie tussen museum en kunstwerk op basis van een ruimtelijk ‘arrangement.’<sup>4</sup> Het museum kan de strijd tussen kunst en architectuur slechts overstijgen indien het zichzelf als een *Gesamtkunstwerk*, een totaalspektakel aandient: “the museum is the potential work of art of the 20th century. It becomes such to the extent in which it succeeds in uniting the spatial claims of architecture with those of art.”<sup>5</sup> Het architectonisch kader is opgevat als een opeenstapeling van situaties waarin de kunstwerken en de bezoekers samen een wisselend kunstwerk vormen.<sup>6</sup> De uitsnijdingen in de wanden, de balkons, de binnenramen, de vloeiende overgang tussen de verschillende ruimtes en de verrassende perspectieven

<sup>1</sup> Hans Hollein, *Museumontwerpen*, in: van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, p. 95.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 98.

<sup>3</sup> Pehnt, *Hans Hollein Museum in Mönchengladbach*, pp. 49-58.

<sup>4</sup> De taak van de architectuur gaat volgens Cladders (*Mönchengladbach. In the hands of the museum director and the architect*, p. 47) verder dan bijvoorbeeld het afleveren van de ideale of ‘oorspronkelijke’ belichting: “(...) it is wrong to say that the best condition for a work of art is the original light condition. This is stupid. Light is a question of interpretation, not a question of singularity.”

<sup>5</sup> Johannes Cladders in tentoonstellingscatalogoog van de Galerie Ulysses, Wenen, 1979, zoals geciteerd in: Klotz & Krase (reds.), *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik*, p. 19.

<sup>6</sup> Hollein, *Museumontwerpen*, p. 95.

doorheen het gebouw resulteren in een vorm van museumarchitectuur die gebaseerd is op een spektakel waarbij niet enkel de kunst, maar ook de toeschouwers te kijk worden gezet.<sup>1</sup>

Cladders en Hollein zijn exponenten van een nieuw museumconcept. Het museum beroept zich niet langer op een zogenaamd ‘neutrale’ setting om de autonomie van het werk te garanderen, elke tentoonstelling mondt uit in wat Heinrich Klotz benoemt als een ‘moedwillig geregisseerde samenhang tussen ruimte en werk.’<sup>2</sup> In het *Museum Abteiberg* fungeren de verschillende ruimtes als afzonderlijke ‘karakters’ in een uitgekiend architecturaal scenario. Er is geen sprake van nivellering, elke ruimte kent zijn rol :

The intention is no longer the flexibility of the large hall with moveable partitions in the sense of modern buildings but, rather, a wide variety of different room “characters” which are specially suited to various different art objects. The result is a varied, complex whole characterized by a wide range of spatial individuality which, as an aesthetic environment, stands in fundamental opposition to traditional museums of art.<sup>3</sup>

In deze architectuur ervaart de beschouwer niet langer het werk alleen, maar het werk in én met de context waarin het wordt gepresenteerd. Het wekt dan ook weinig verwondering dat het Museum Abteiberg in Mönchengladbach, maar ook het Museum für Moderne Kunst in Frankfurt – een vergelijkbaar ontwerp van Hollein – vaak worden aangehaald als schoolvoorbeelden van een moeilijke, zelfs ‘kunst-vijandige’ museumarchitectuur.<sup>4</sup> De artistieke aspiraties van Hollein zouden tot ruimtes leiden waar de échte kunst geen schijn van kans krijgt. De architecturale vormgeving is zo uitgesproken dat kunstwerken er een verweesde en overbodige aanblik bieden. Het gebrek aan identiteit van een isotrope sandwich slaat er om in een overdaad aan architecturale finesse. Tegenover het ijle karakter

---

<sup>1</sup> Zoals Rosalind Krauss (*Le Musée sans murs du postmodernisme*, pp. 157-158) heeft aangetoond, ruilt het Museum Abteiberg, maar bijvoorbeeld ook het High Museum of Art in Atlanta van Richard Meier de moderne, geïndividualiseerde perceptie in voor de post-moderne, comparatieve en globale perceptie. Krauss vergelijkt het bezoek aan het Museum Abteiberg zelfs met het bezoek aan een rommelmarkt: « Cloisons ajourées, balcons ouverts, fenêtres intérieures – la circulation est aussi visuelle que physique ; le regard, constamment sollicité par autre chose, une autre exposition, un autre rapport, un autre agencement formel, déborde sans cesse le déplacement, motivé à la fois par l’intérêt et la distraction: découverte du musée comme marché aux puces. » Dit spektakel is door Tony Bennett (*The Birth of the Museum*, pp. 59-88) via een vergelijking met de ‘panoptische’ wereldtentoonstellingen’ ook benoemd als een dubbele vorm van exhibitionisme.

<sup>2</sup> Klotz & Krase (reds.), *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik* p. 19.

<sup>3</sup> ibidem, p. 18.

<sup>4</sup> von Moos, *A Museum Explosion*, p. 24. Het Museum Abteiberg vormt ongetwijfeld het mikpunt van de tirade van Markus Lüpertz (*Kunst und Architektur / Art and Architecture*, in: Klotz & Krase (reds.), *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*, pp. 30-36) Lüpertz noemt geen musea of architecten bij naam, maar de tekst bevindt zich in een van de eerste overzichtswerken over de nieuwe museumarchitectuur in Duitsland, waarin het museum van Hollein een ereplaats inneemt. Lüpertz’ verwijt naar de architect als kunstenaar kan bovendien begrepen worden als gericht op Hollein, die zich steeds als kunstenaar en architect heeft geprofileerd.

van een leeg platform staat een verstikkende aanwezigheid van een ‘gedesignd’ museuminterieur. In het Museum Abteiberg dreigt de scène alle aandacht op te eisen en de spelers tot requisieten te reduceren. De structurele relatie die Cladders beoogt tussen gebouw en kunst wordt door dat gebouw zelf in de weg gestaan. De kunst wordt er in een decoratief keurslijf gedwongen, zonder dat ze de kans wordt geboden zichzelf te bewijzen.<sup>1</sup> Of zoals Rémy Zaugg ooit stelde naar aanleiding van een ontgoochelend bezoek aan de Neue Staatsgalerie in Stuttgart van Stirling en Wilford, een museum dat vaak in één adem met het Museum Abteiberg wordt genoemd: “I came in order to look at certain pieces of work, not to visit Disneyland.”<sup>2</sup> Beide musea worden dan ook vaak aangehaald als de uitersten van het spectrum aan museumgebouwen. Ze zijn exemplarisch voor een afleesbare vormwil van de architect, zowel in het interieur als het exterieur, en zouden om die reden niet ‘voor de kunst’ maar voor zichzelf gebouwd zijn. Aan de andere zijde van het spectrum situeert men de verbouwingen van industriële panden, daar de ingreep van de architect er doorgaans aan het onzichtbare grenst.<sup>3</sup> De ruimtes bezitten reeds een eigen identiteit, en dwingen de architect tot een respectvolle omgang. Dat kunstenaars sinds minimal art veelvuldig in lofts woonden en werkten, vormt een bijkomend argument om te stellen dat dergelijke ruimtes zich beter lenen tot het herbergen van kunst.<sup>4</sup> Sinds het midden van de jaren ‘80 wordt de reconversie van industriële panden als dé gepaste oplossing naar voren geschoven, hét alternatief voor zowel de white cube, de flexibele container als de architecturaal expressieve museumruimte.

---

<sup>1</sup> Het museum Abteiberg signaleert de opkomst van de zogenaamde signatuur-musea. Sinds het midden van de jaren ‘80 spelen musea immers een belangrijke rol in geplande stadsontwikkelingen, waarbij ‘sterarchitecten’ worden aangezocht de projecten van een herkenbare en specifieke ‘signatuur’ te voorzien. Zo vormt het Museum Abteiberg de eerste fase van een stedenbouwkundig plan in het stadscentrum van Mönchengladbach, waarbij het museum het eerste onderdeel vormt van een groots cultureel centrum, met aansluitend een school en woningbouw. Het museum van Hollein is dan ook exemplarisch voor de vele nieuwe musea voor hedendaagse kunst die in de jaren ‘80 aan een hoog tempo uit de grond rijzen. Zowel naar vormgeving als stedelijke inplanting is het een excentriek gebouw dat expliciet de handtekening draagt van zijn ontwerper. Hollein signeerde het museum letterlijk met een gouden inscriptie, zie: van de Ven, *Het museumgebouw, planning en ontwerp*, p. 46.

<sup>2</sup> Rémy Zaugg, *The Inevitable Prodaedutics*, in: Edelbert Köb (red.), *Museum Architecture. Texts and Projects by Artists / Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*, Bregenz, Kunsthau Bregenz, 2000, p. 128.

<sup>3</sup> Vreemd genoeg wordt het Museum Abteiberg in de literatuur regelmatig een ‘quasi-industriële uitstraling’ toegeschreven, zie o.m.: Pearman, *Contemporary world architecture*, p. 48. Die uitstraling heeft het gebouw echter te danken aan haar exterieur, waar het gebruik van metaal, glas, staal en beton en de zaagtanddaken het gebouw een industrieel karakter verlenen. Het zowel ruimtelijk als vormelijk complex interieur stemt allern minst overeen met het strenge interieur van een industrieel pand, en het Museum Abteiberg is dan ook, zoals Reesa Greenberg in het artikel *The exhibited redistributed* (p. 347) opmerkt, exemplarisch voor de gespleten persoonlijkheid van veel postmoderne musea.

<sup>4</sup> Hal Foster, *Illuminated Structure, Embodied Space*, p. 184.

### 7.1.2. Een ruimte om te ‘rotzooien’: *Temporary Contemporary*, Los Angeles

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

Kenneth Powell <sup>1</sup>

Wanneer men in Los Angeles in 1984 de Olympische Spelen organiseert, heeft de stad nood aan een representatief museum voor hedendaagse kunst. De stad staat al jaren in de schaduw van culturele metropolen als New York en Parijs, en beslist daarom om de Spelen aan te grijpen om definitief komaf te maken met haar zwakke cultureel imago.<sup>2</sup> Het museum maakt deel uit van een groot stadsvernieuwingproject in downtown L.A., op een locatie genaamd Bunker Hill. In januari 1981 wordt de Japanner Arata Isozaki als architect aangesteld.<sup>3</sup> Het bouwproces loopt echter al snel grote vertraging op. Dit valt niet enkel te wijten aan de moeizame financiering, maar tevens aan een belangwekkende controverse tussen de in 1979 opgerichte *Artists Advisory Council* (met vooraanstaande kunstenaars als Robert Irwin en Sam Francis), de museumstaf, de projectontwikkelaar én de architect. De artistieke adviesraad eist inspraak in het bouwproject, en slaagt erin meerdere belangrijke wijzigingen in het project aan te brengen. Zo weet de raad onder meer het voorstel van de bevoegde projectontwikkelaar te verwerpen, de naamgeving van het museum de prefix *modern* naar *contemporary* te veranderen en in 1980 te zorgen voor de aanstelling van top-

---

<sup>1</sup> Ken Powell, *Architecture Reborn. Converting Old Buildings for New Uses*, New York, Rizzoli, 1999, p. 181.

<sup>2</sup> De oprichting en bouw van het Museum of Contemporary Art kan dan ook gelden als een van de meest opmerkelijke pogingen tot wedijver met het Centre Pompidou in Parijs. Zoals Pedro Lorente (*Cathedrals of Urban Modernity*, p. 252) opmerkt, zijn er tal van correspondenties tussen beide projecten te traceren. Het MOCA vormt eveneens het orgelpunt van een groot project van stadsvernieuwing in Downtown L.A.. Bovendien staat het project in teken van de wedijver met de culturele metropool New York.

<sup>3</sup> Uit een lijst van 6 internationale architecten, met James Stirling, Kevin Roche, Frank Gehry, Arata Isozaki, Richard Meier en Edward Barnes wordt in 1981 Arata Isozaki gekozen. Voor een uitgebreide analyse van het bouwproces en de rol van de verschillende betrokken partijen, zie: Jo-Anne Berelowitz, *The Museum of Contemporary Art, Los Angeles: An Account of Collaboration Between Artists, Trustees and an Architect*, in: Marcia Pointon (red.), *Art apart. Art institutions and ideology across England and North America*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1994, pp. 267-284.

curator Pontus Hulten als directeur en Richard Koshalek als vice-directeur van het nieuwe instituut. Met Hulten rijven de kunstenaars een figuur met internationale uitstraling binnen, met Koshalek een *grass-roots* figuur die voeling heeft met de artistieke gemeenschap van Los Angeles. Zowel Hulten als Koshalek genieten een onorthodox museumprofiel, ze maakten naam en faam met controversiële tentoonstellingen en een avontuurlijke museumprogrammatie in respectievelijk het Centre Pompidou in Parijs en het Hudson River Museum in Yonkers. Bovendien koesteren beiden de visie dat het museum in eerste instantie gericht is op de figuur van de hedendaagse kunstenaar.<sup>1</sup> Het programma dat ze samen naar voren schuiven, definieert het museum als een ‘werkplaats’:

Pontus and I have talked extensively about the new Museum, and what kind of Museum is needed for Los Angeles. We feel that the Museum should be a research center for the living artist. We feel that the contemporary living artist working in close collaboration with the staff should be assisted in producing new work. The format of the exhibition should be related to the artist's work.<sup>2</sup>

Het model dat Arata Isozaki in 1981 krijgt voorgeschoteld, is dat van een kunstenaarsstudio.<sup>3</sup> Isozaki wordt gevraagd een museum te ontwerpen dat in eerste instantie beantwoordt aan de premissen van een atelier; de vormgeving van het exterieur is slechts van tweedegraads belang. Deze vraag strookt echter niet met Isozaki's benadering. Zijn vertrekpunt ligt net wél bij de buitenkant van het museum. Hij wil het museum voorzien van een schil die het hoogwaardig statuut van een cultureel instituut als het museum representeert.<sup>4</sup> De onenigheid tussen Isozaki en het comité escaleert tot op het moment dat Isozaki, onder dreiging van ontslag, in maart 1982 uiteindelijk een project presenteert dat zich voegt naar de eisen van het comité. Het ontwerp bestaat uit een ensemble van twee warenhuisachtige gebouwen rondom een verzonken binnenkoer waarin de signatuur van Isozaki – zijn geometrische vormtaal uit de voorgaande voorontwerpen – nergens meer te bespeuren valt. Uit pure ontgoocheling besluit Isozaki de pers in te lichten. In een artikel in de *Herald*

---

<sup>1</sup> Calvin Tomkins, *The Camel in the Tent*, in: *The New Yorker*, March 2, 1981, New York, n.p.

<sup>2</sup> Richard A. Koshalek, *The Challenge of the Future*, Istituto Poligrafico E Zecca Dello Stato, Libreria Dello Stato, 1980, p. 53, uit archief Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

<sup>3</sup> I. A. Sischy, *A conversation with Pontus Hulten about the new Los Angeles Museum of Contemporary art*, in: *Artforum*, June, 1981, p. 70. In dit interview stelt Hulten trouwens dat oude gebouwen de beste oplossing vormen. Hetgeen de schampere opmerking van Bozo verklaart in het interview met Catherine Lawless (*Musée National d'Art Moderne, Enrichissements et nouveaux espaces, Interview avec Dominique Bozo*): « Ce n'est pas sans ironie que l'on peut noter aujourd'hui, dans le développement frénétique des collections d'art contemporain qui caractérise les années 80, une tendance à redécouvrir les châteaux, les palais, les monuments historiques comme lieu idéal pour l'art contemporain, par ceux qui précisément furent les grands défenseurs de l'idéologie du musée sans murs et mobile, transparent, lieu de communication de masse, etc. » (p. 6)

<sup>4</sup> Joseph Giovannini, *On Architecture*, in: *Artforum* 26, nr. 6 / February, 1987, p. 5.

*Examiner* wordt het dispuut tussen Isozaki en het comité breed uitgesmeerd, en uit Isozaki zijn onvrede over het karakterloze ontwerp waartoe hij werd gedwongen: "The building had no character (...) like a factory. I had to, otherwise I had to quit or be fired."<sup>1</sup> Joseph Giovannini, een architectuurcriticus die de wedstrijd van nabij gevolgd heeft, merkt eveneens ontgoocheld op dat dit ontwerp de kracht van de vorige ontwerpen niet evenaart en het gebouw niet de uitstraling biedt die het verdient: "it had no symbolic presence that distinguished it as a cultural institution important to the city."<sup>2</sup> Na hevige reacties in de pers en een drastische interne reorganisatie van het bouwcomité krijgt Isozaki terug de kans om zijn vorige ontwerp uit te werken.<sup>3</sup> Ondertussen heeft het bouwproces echter zo lang aangesleept dat de richtdatum van 1984 niet meer gehaald kan worden. Aangezien het museum niet langer wenst te wachten om aan de slag te gaan, beslist men een tijdelijke oplossing te zoeken 'elders' in de stad. De stad Los Angeles is bereid om een voormalige politiegarage en een aansluitend pakhuis in de wijk Little Tokyo voor de symbolische prijs van een dollar aan het dakloze museum te verhuren. De job wordt toevertrouwd aan Frank Gehry, een architect wiens sterallures op dat moment nog beperkt zijn. Gehry verbouwt de loodsen voor de – in vergelijking met de kostprijs van andere nieuwe musea – lage kostprijs van anderhalf miljoen dollar tot het Temporary Contemporary.<sup>4</sup> (fig. 7.3, 7.4) Gehry, die in de jaren '90 furore zal maken met het extravagante Guggenheim Bilbao, speelt in deze verbouwing een opvallend bescheiden rol, of zoals hij in een interview ooit zijn werk omschreef: "I did not do anything there. I swept the floor."<sup>5</sup> Gehry houdt zijn ego als architect op de achtergrond en voert in welgeteld zes maanden een subtiele transformatie van de twee loodsen door. Zijn ingreep omvat niet meer dan het verenigen van de loodsen, het uitzuiveren van de oorspronkelijke structuur en het toevoegen van enkele functionele elementen.<sup>6</sup> Als enige echt 'architecturale' toemaat plaatst Gehry een stalen pergola aan de

<sup>1</sup> Arata Isozaki, zoals geciteerd in: Joseph Giovannini, *Dispute over the design for the Museum of Contemporary Art. Los Angeles*, in: *Herald Examiner*, March 29, 1982, Los Angeles, p. 12.

<sup>2</sup> Joseph Giovannini, *L.A. Controversies. Isozaki's Museum Designs for MoCA*, in: *Skyline*, May, 1982, p. 6.

<sup>3</sup> De zaak lag sowieso gevoelig in Los Angeles, gezien de schaal en het belang van het project, maar tevens wegens een precedent in het Los Angeles County Museum of Art, LACMA, waar tijdens het ontwerpproces onenigheid ontstond met de architect, hetgeen eindigde in het ontslag van Mies van der Rohe, zie: Barbaralee Diamonstein, *Interview with Richard Koshalek, Director, The Museum of Contemporary Art Los Angeles*, in: Diamonstein (red.), *Inside New York's Art World*, p. 139.

<sup>4</sup> Gehry werd beschouwd als een van de bekendste 'locale' architecten in L.A., zie: Constance Roe, *Workstyle West. Cultural Infusions*, in: *Designers West* 31, nr. 1 / November, 1983, p. 111: "Many, particularly in the contemporary art field, feel that Frank Gehry is the best known, the most international of the local architects. So when it came down to doing the temporary structure, we all felt that he was most representative of California and would add a California touch and flavour, which he has."

<sup>5</sup> Gerhard Mack, *The Museum as Sculpture. Interview with Frank O. Gehry on the Guggenheim Museum Bilbao*, in: Mack (red.), *Art museums into the 21st century*, p. 24.

<sup>6</sup> Gehry reinigt de draagstructuur en het plafond, plaatst een reeks daklichten, vervangt de kantelpoorten door wanden gevuld met glas en staalplaten, introduceert een circulatieparcours aan de ingang, schildert de betonnen vloer en de wanden zilvergrijs, brengt de electriciteit en de loodgieterij in orde en installeert de nodige technische en sanitaire ruimtes.

ingang van het Temporary Contemporary. Deze minimale interventies vatte hij ooit als volgt samen: “my job was not to screw it up.”<sup>1</sup> Vanuit het besef dat de structuur als een showcase voor het werk van levende kunstenaars zal fungeren, stemt hij zijn werkwijze af op de inrichting van de biotoop van de hedendaagse artistieke productie:

Some architects might have been inclined to redo the space – I was inclined not to. I guess my inspiration for this is the artists themselves, who, when they buy or rent old commercial spaces, just clean them up and put their work in – and the places are beautiful. So I’ve taken my cue from this and tried not to DE-sign it.<sup>2</sup>

Van bij de opening in 1984 oogst het Temporary Contemporary een groot succes. Zo noemt John Russel in *The New York Times* het gebouw “a prince among spaces,” terwijl Pilar Viladas in *Progressive Architecture* het karakteriseert als “[a] “world class” museum [that] challenges our notions of how best to house contemporary art.”<sup>3</sup> Volgens Viladas berust het succes van Gehry’s ingreep op diens vertrouwde met de behuizing van kunst en kunstenaars:

(...) his approach to the museum stemmed partly from his recognition that the buildings, which already looked much like many artist’s studio’s, jangle with the same raw energy that marks the art the museum is meant to show.<sup>4</sup>

Het feit dat Frank Gehry inderdaad het studiokarakter van de twee loodsen in ere heeft gelaten, doet Joseph Giovanni in *Artforum* stellen dat de werken uit de openingstentoonstelling er als het ware thuishoren:

So much postwar art is created in lofts that works are often encoded with a sense of these spaces, and many pieces in the inaugural exhibition seemed simply to be returning to their birth space.<sup>5</sup>

De reacties van kunstenaars zijn eveneens unaniem positief. De oplossing die ter compensatie van de vertraging op het nieuwbouwproject uit de bus is gekomen,

---

<sup>1</sup> Frank Gehry, zoals geciteerd in: Pilar Viladas, *The Undecorated Shed*, in: *Progressive Architecture*, nr. 3 / March, 1984, p. 82.

<sup>2</sup> Frank Gehry, zoals geciteerd in: Patricia Failing, *MOCA: Los Angeles Gets its Long-awaited Museum of Contemporary art - or at Least a Temporary Contemporary*, in: *ARTnews* 82, October, 1983, p. 107.

<sup>3</sup> John Russel, *The New York Times*, December 12, 1983.

<sup>4</sup> Viladas, *The Undecorated Shed*, p. 81.

<sup>5</sup> Giovannini, *On Architecture*, p. 6.

beantwoordt wél aan de vraag naar een gebouw dat zich onthoudt van signatuur-architectuur. De ruimte van het Temporary Contemporary ziet eruit als een kunstenaarsstudio of loft, en stemt als dusdanig overeen met dát type gebouw dat Isozaki gevraagd werd te ‘ontwerpen.’<sup>1</sup> Het ad-hoc karakter en de enigszins afgelegen of *off-site* locatie maken het bij kunstenaars tot een aantrekkelijke en populaire ruimte.<sup>2</sup> Het is een ruimte waar volgens Peter Plagens “Burden, Vito Acconci, Paul McCarthy and Barbara Smith could have a post-studio jamboree on the same weekend.”<sup>3</sup> De meest opmerkelijke commentaar op het gebouw houdt echter verband met de flexibiliteit die de ruimte biedt. Het feit dat Gehry de ruimte niet heeft opgedeeld of ingericht, maar een systeem van losstaande, witte wanden heeft voorzien, kan op veel waardering rekenen. Zo schrijft de kunstcriticus William Wilson in *The Los Angeles Times* de ruimte een bijzondere souplesse toe die opmerkelijk genoeg de isotrope belofte van flexibiliteit dicht benadert:

As a building, Temporary Contemporary seems to have it all: a copious and highly flexible space, impressive enough to enhance anything that goes in it; a picturesque aura of do-it-ourselves Post-Modernist recycling that inspires emphatic admiration.<sup>4</sup>

De ruimte van het Temporary Contemporary is niet enkel zo flexibel dat er ‘alles overal mogelijk is’, ze is bovendien rijkelijk en indrukwekkend, maar bezit bovenal een onpretentieuze en improvisatorische uitstraling. Omwille van deze laatste eigenschap onderscheidt het Temporary Contemporary zich van de iconen van flexibele musea. Zo merkt men in een artikel in het tijdschrift *Baumeister* verwonderd op dat een afbeelding van het interieur van de ‘hal’ van het Temporary Contemporary spontaan doet denken aan de Neue Nationalgalerie van Mies van der Rohe in Berlijn. Niet enkel de oppervlakte – het Temporary Contemporary (5760 m<sup>2</sup>) is zelfs groter dan de Neue Nationalgalerie (3317 m<sup>2</sup>) – maar tevens de uitgestrekte ruimte en de gehanteerde vorm van tentoonstellings-architectuur maken beide gebouwen verwant. Maar, zo stelt men verder, ondanks die ruimtelijke en organisatorische verwantschap zorgt het verschil in het ‘karakter’ van de architectuur voor een andere ‘aanpak’: “Dort is sie imponierende Baukunst, hier Rohbau, dort ist sie für solche Ausstellungen oft hemmend, hier einladend zum Weiterbauen.”<sup>5</sup> Het

---

<sup>1</sup> Jo-Anne Berelowitz, *The Museum of Contemporary Art, Los Angeles: An Account of Collaboration Between Artists, Trustees and an Architect*, in: Marcia Pointon (red.), *Art apart. Art institutions and ideology across England and North America*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1994, p. 279. ; Robin Green, *The Temporary Contemporary Museum*, in: *American Arts*, July, 1984, p. 32.

<sup>2</sup> Powell, *Architecture Reborn*, p. 14.

<sup>3</sup> Peter Plagens, *Exemplary Contemporary*, in: *Art in America* 72, nr. 3 / March, 1984, p. 133.

<sup>4</sup> William Wilson, *Temporary Contemporary: Its Time is Now*, in: *Los Angeles Times*, November 20, Los Angeles, 1983.

<sup>5</sup> MoCA. *Museum of Contemporary Art in Los Angeles*, in: *Baumeister* 81, nr. 8 / August, 1984, p. 46.

feit dat de ruimte van de Neue Nationalgalerie is ‘ontworpen,’ belemmert blijkbaar de mogelijkheden om haar naar believen verder te modelleren. Het ruimtelijk principe is in beide gevallen hetzelfde, de werkwijze of omgang eveneens, maar de bewuste vormgeving van de architect staat in schril contrast met de doe-het-zelf aanblik. De ruimte van het Temporary Contemporary is weliswaar isotroop maar ‘onafgewerkt’: het is een ‘ruwbouw.’ Een tentoonstelling in het Temporary Contemporary biedt dan ook geen gefinaliseerde aanblik. Het ruwe karakter van de ruimte breidt de isotrope belofte dat ‘altijd alles overal mogelijk is’ uit tot de belofte dat ‘altijd alles steeds mogelijk blijft.’ Het Temporary Contemporary is niet ‘af’, het is een *work-in-progress*. (fig. 7.5)

Het simultaan duiden van de gelijkenis en het onderscheid tussen beide ruimtes is echter veelbetekenend. Het duidt op de wijze waarop men in het discours over museumarchitectuur voortdurend een onderscheid maakt tussen musea die in échte loodsen zijn gehuisvest en musea die zich bevinden in gebouwen die als loodsen ‘ontworpen’ zijn. Dit verschil situeert zich niet enkel op architecturaal vlak – waar inderdaad een duidelijk formeel onderscheid valt te maken – maar tevens op institutioneel vlak: in de respectievelijke gebouwen gaan musea per definitie anders te werk, zo stelt men.

Zowel de Neue Nationalgalerie als het Temporary Contemporary zijn exponenten van wat Douglas Davis treffend heeft omschreven als het *Museum-as-Loft syndrome*: “an empty barn in which a perfectly neutral, unadorned space can be transformed by the artworks brought there.”<sup>1</sup> Beide ruimtes bestaan uit een lege en onversierde loods die ofwel door de kunst(enaars) naar believen kan ‘aangepakt’ worden of door het museum met een aangepaste tentoonstellingsarchitectuur ingericht. Maar de afwezigheid van versiering – of de zogenaamde neutraliteit – is in de twee gevallen compleet verschillend. In de Neue Nationalgalerie is die afwezigheid het resultaat van de geraffineerde vormgeving van de architect, terwijl ze in het Temporary Contemporary net het resultaat is van de terughoudendheid van de architect. Het feit dat Davis zowel échte als ontworpen loodsen onder dezelfde noemer van *het museum als loft* plaatst, is echter niet zo vreemd. In het discours over museumarchitectuur wordt het adjectief *loft-like* gebruikt voor zowat elk museum dat over uitgestrekte en open vloeroppervlakken beschikt, of het nu om een nieuwbouw dan wel om een verbouwing gaat. Zo wordt het Centre Pompidou niet enkel door de architecten Piano & Rogers zelf bestempeld als “large open loft spaces,” een criticus als Kenneth Frampton heeft het over de “open-ended loft space” van het Centre, terwijl

---

<sup>1</sup> Davis, *The Museum Impossible*, p. 34. Davis schuift zelf onder meer de Neue Nationalgalerie en het Centre Pompidou naar voren.

Reyner Banham onverholen stelt: “it is a large simple loft building.”<sup>1</sup> Het begrip loft heeft sinds zijn ontwikkeling in het begin van de 19<sup>de</sup> eeuw een grondige betekeniswijziging ondergaan. Waar het begrip oorspronkelijk sloeg op de onverdeelde verdiepingen van een pakhuis of industriegebouw, wordt het vandaag gebruikt voor zowat elke fabrieksruimte, loods, of geconverteerd gebouw.<sup>2</sup> Indien we aannemen dat de term slaat op een uitgestrekte, open werkvloer, dan kunnen ruimtes als het Temporary Contemporary, maar ook het Centre Pompidou of de Neue Nationalgalerie inderdaad als *loft-like* benoemd worden. Het ruimtelijke principe is immers hetzelfde. Desalniettemin moeten de ‘gebouwde’ of *loft-achtige* ruimtes van deze laatste twee steeds de duimen leggen voor échte of geconverteerde lofts. Dat in het Temporary Contemporary, net als in het Centre Pompidou of de Neue Nationalgalerie, uiteindelijk een secundaire architectuur of scenografie dient te worden opgetrokken, levert in deze échte fabrieksruimte geen probleem. Zo merkt men in *Baumeister* op hoe de ingevoegde tentoonstellingsarchitectuur in het Temporary Contemporary toelaat de werken rustig te bekijken: “Mit einfachsten Mitteln ist eine Ausstellungszone geschaffen worden, in der man sich auf die Kunstwerke konzentrieren kann.”<sup>3</sup> Waar de tentoonstellingsarchitectuur in het Centre Pompidou of de Neue Nationalgalerie gedoemd is door de uitgestrektheid en leegte van de ruimte gebagatelliseerd te worden, blijkt ze in het Temporary Contemporary de werken volledig tot hun recht te

---

<sup>1</sup> Piano & Rogers, *Centre Georges Pompidou. Piano & Rogers: A Statement*, p. 90: “Each of the major floors are 170m x 84m x 7m high with no fixed vertical interruptions from structure, mechanical services or movement to limit the user’s freedom. These large open loft spaces are serviced both from the ceiling where all ducts and conduits are exposed for ease of change and maintenance, and from the floor where there is a 14cm high computer floor.” ; Kenneth Frampton, *Introduction*, in: Colquhoun, Eisenman & Frampton (reds.), *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*, p. 3: “Thus where the technology in the Centre Pompidou occupies the void left by the absence of architectural order, its open-ended loft space singularly fails to engender that anthropological creation of meaning which may be regarded as making up for the absence of cultural forms.” ; Banham, *The Pompidolium*, p. 278: “Something else, the evidence of the eye will suggest, for certain, is that this facility, for it is a single ‘building’, is still a complex. Functionally, it is a large simple loft building, (...)” ; Colquhoun, *Plateau Beaubourg*, p. 112: “(...) it proposed solution in which the entire building was flexible and which consisted of a series of superimposed and uniform loft spaces.” Andere gebouwen, zoals het MoMA of het Whitney Museum of American Art worden ook soms onder de noemer loft-like geschoven, in een beschrijving die verdraaid goed zou kunnen gelden voor het Centre Pompidou; zie: Searing, *New American art museums*, p. 59: “Like the Museum of Modern Art, the Whitney provides a vertical stack of loft-like spaces that are extremely flexible (...)”

<sup>2</sup> Voor een definitie van de loft, zie o.m.: Kingsley C. Fairbridge & Harvey-Jane Kowal, *Loft living: recycling warehouse space for residential use*, New York, Saturday Review Press/E. P. Dutton, 1976, p. 16: “technically, the term loft refers to one of the nonpartitioned upper floors of a warehouse or business building. Today the term is applied more broadly to any kind of factory space or warehouse – in fact, to recycled buildings of any size, shape, and structure, such as supermarkets, garages, and railway stations – and is certainly not restricted to upper floors.” ; Betsy Hunter Bradley, *The Works: The Industrial Architecture of the United States*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 264-265: “Industrial loft. A multistory building with relatively large, open floor areas – lofts – in which various types of light manufacturing operations are housed. The program of an industrial loft is to provide adequate light, ventilation, and materials handling devices for production areas as unobstructed as possible by columns and auxiliary functions, such as elevators. / Loft. Originally, any upper floor, especially the one under the roof. In the United States, the term came to mean any upper level without partitions or elaborate finish intended to be used for manufacturing or storage.”

<sup>3</sup> *MoCA. Museum of Contemporary Art in Los Angeles*, in: *Baumeister* 81, nr. 8 / August, 1984, p. 46.

laten komen.<sup>1</sup> De tentoonstellingsarchitectuur in het Temporary Contemporary lijkt blijkbaar niet aan de zogenaamde valse stabiliteit. De isotrope ruimte wordt niet geplaagd door de onbepaaldheid van de leegte. De isotrope leegte van het Temporary Contemporary is niet louter leeg, maar opgeladen met het ‘rauwe’ karakter van een ruwbouw. De loods beschikt over die kwaliteit die Nicholas Serota als ‘patina’ bestempelt.<sup>2</sup> De scenografie moet het gebrek aan identiteit van de hal niet compenseren; de loods blaakt uit zichzelf reeds van persoonlijkheid. Het gebouw bezit een ruwe glans die een verleden insinueert, en die de ruimte een bijzonder karakter verleent. De flexibiliteit die het Temporary Contemporary in vergelijking met bijvoorbeeld het Centre Pompidou aan de dag legt, is, zo stelt onder meer Alex Katz, opzienbarend:

The Temporary Contemporary, designed by Frank Gehry. It's just a plain factory, with walls you can put wherever you want. It has high ceilings, beautiful proportions, and very nice light. (...) I think Beaubourg's a mess. Flexible space works sometimes – at the Temporary Contemporary it's absolutely sensational. Most of the artists I know love that space.”<sup>3</sup>

Dit ‘unieke’ karakter van de ruimte wordt bovendien ook in een andere richting geëxtrapoleerd op het moment dat de door Arata Isozaki ontworpen nieuwe vestiging van het MOCA in 1986 ingehuldigd wordt. Het gebouw van Isozaki is, zoals Richard Koshalek bevestigt in een interview met Reesa Greenberg, fundamenteel ‘anders’: het is als museum gedacht en ontworpen.<sup>4</sup> In vergelijking met de onopvallende verschijning van het Temporary Contemporary – Douglas Davis noemt het “a self-effacing warehouse” – laat het gebouw van Isozaki haar status als cultureel instituut nadrukkelijk gelden: het bezit volgens Kenneth Frampton “a unifying gestalt which guarantees the civic presence of the work.”<sup>5</sup> Het is bekleed met roodkleurige, Indiaanse zandsteen en groene aluminium panelen, en presenteert zich als twee gesculpteerde vleugels rondom een centraal plein en een lager gelegen binnenkoer. Blickvanger is de overkragende balk met cilindervormig dak die

---

<sup>1</sup> Zo plaatst Douglas Davis (*The Museum Transformed*, p. 146/172) het Temporary Contemporary in een positief en de Neue Nationalgalerie in een negatief daglicht: “(...) The beloved Temporary Contemporary (...). Gehry's design indulges the wide-open spaces and generous day-light pouring in from the warehouses' large overhead windows to display new and unconventional art. / (...) West Berlin's New National Gallery. (...) a building universally admired as architecture and condemned as an exhibition space, since the intensity of light requires the erection of clumsy partitions.”

<sup>2</sup> Davidson, *An interview with Nicholas Serota and Richard Burdett*, pp. 45-47.

<sup>3</sup> Alex Katz, zoals geciteerd in: Stephens (red.), *Building the new museum*, p. 30.

<sup>4</sup> Reesa Greenberg, *The Los Angeles MOCA. From temporary to permanent and vice-versa. Interview with Richard Koshalek*, in: *Parachute*, nr. 46, 1987, p. 37.

<sup>5</sup> Davis, *The Museum Transformed*, p. 72; Kenneth Frampton, *Arata Isozaki. MOCA, Museum of Contemporary Art Los Angeles*, in: *Domus*, nr. 677 / November, 1986, p. 45.

fungeert als een statige poort naar het binnenplein. (fig. 7.6) Dit expressief exterieur wordt gecompenseerd door een minimalistisch interieur. De uniform wit geschilderde tentoonstellingsruimtes variëren in hoogte, breedte en diepte en worden verlicht door verschillende vormen van dakkoepels, gaande van grote en kleine pyramides tot een lange serie evenwijdige dakramen. Isozaki kiest niet voor een uniforme, flexibele ruimte, maar voor een parcours van ruimtes van diverse proportie en belichting.<sup>1</sup> (fig. 7.7, 7.8) In de precieze afwerking en vormgeving van de ruimtes onderscheidt Isozaki's MOCA zich trouwens resoluut van het Temporary Contemporary, een verschil dat Giovannini als volgt duidt: "Isozaki's MOCA is a highly finished building; Gehry's Temporary Contemporary is raw."<sup>2</sup> In het jaarverslag van het MOCA uit 1986 wordt dan ook met enige trots geproclameerd dat de flexibiliteit van haar infrastructuur verspreid is over twee gebouwen: "These two distinctive and unique buildings, with a combined 70,000 square feet of exhibition space, give MOCA unequalled versatility in showcasing the art and artists of our time."<sup>3</sup> Dit blijkt bijvoorbeeld uit de structuur van de tentoonstelling waarmee het nieuwe gebouw van Isozaki in 1986 ingehuldigd wordt. Waar bij de eerste tentoonstelling *First Show: Painting from Eight Collections, 1940-1980* in 1983 in het Temporary Contemporary alle kunstwerken in één ruimte worden samengebracht, maakt men in 1986 voor de enigszins vergelijkbare tentoonstelling *Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1945-1986* een merkwaardige opdeling in de gepresenteerde collectie.<sup>4</sup> De werken daterend tussen 1945 en 1965 krijgen een plaats in het 'nieuwe museum' van Isozaki, de kunst van latere datum in het Temporary Contemporary. Het werk van Abstract Expressionisten,

<sup>1</sup> Geneviève Monnier, *Interview with Arata Isozaki. Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, in: *Architecture & Technique*, nr. 368 / Octobre-Novembre, 1986, p. 94: « Pour un musée d'art contemporain, trois éléments seulement sont à prendre en considération: le premier est l'ambiance lumineuse, le second concerne les proportions des salles d'exposition, et le troisième est la circulation à l'intérieur des galeries. Nous accumulons les expériences en les parcourant. L'idée que j'ai essayé d'introduire dans le MOCA est que chaque pièce puisse être différente en terme de lumière, de proportion et de dimension. Ces différentes salles étant reliées ensemble, les gens peuvent vivre toutes sortes d'expériences en traversant diverses ambiances et des environnements différents. »

<sup>2</sup> Giovannini, *On Architecture*, p. 6. Opmerkelijk is de evaluatie van Douglas Davis (*The Museum Transformed*, p. 74) over de resulterende flexibiliteit van de ruimtes: "The galleries within are often as wide open and "flexible" in their spacious containers as any loft or as the Miesian-contained volumes in Berlin (...)."

<sup>3</sup> The Museum of Contemporary Art Los Angeles, *1986 Annual Report*, p. 3. ; Zie ook: Mary Jane Jacob, curator van het MOCA, zoals geciteerd in: Peter Plagens, *Los Angeles: Two for the Show*, in: *Art in America* 75, nr. 3 / May, 1987, pp. 149: "with the new building and the old warehouse available we can do major definitive shows of the greats, of uner-recognized artists, and of artists to be reassessed without pushing out the exhibited permanent collection."

<sup>4</sup> In november 1983 opent het Temporary Contemporary de deuren met de tentoonstelling getiteld *First Show: Painting from Eight Collections, 1940-1980*. Deze tentoonstelling verzamelt een 150-tal kunstwerken uit 8 internationale collecties, met het leeuwendeel aan werken uit de op minimalistische en conceptuele kunst gerichte collectie van de Italiaanse verzamelaar Panza di Buono (Varese). De andere verzamelingen zijn van Dominique de Menil (Houston), Howard en Jean Lipman (New York), Peter en Irene Ludwig (Keulen), Robert Rowan (Los Angeles), Charles en Doris Saatchi (Londen), Taft en Rita Schreiber (Los Angeles) en de Weisman familie (Los Angeles), zie: Peter Plagens, *Exemplary Contemporary*, in: *Art in America* 72, nr. 3 / March, 1984, p. 128-137. Op 29 September 1983 vond reeds een eerste evenement plaats in T.C., genaamd *Available Light*, een multidisciplinaire voorstelling onder leiding van Lucinde Childs en met een decorontwerp van Frank Gehry.

Colorfield Painters en minimalistische schilders wordt 'opgehangen' in het MOCA op Bunker Hill, terwijl alle werk vanaf minimal art en pop art in het Temporary Contemporary wordt 'geïnstalleerd.' Een opdeling die Peter Plagens als volgt snedig karakteriseert: "the historic, Clean Gene stuff in Isozaki's edifice and the contemporary floorscratchers down at the T.C.." <sup>1</sup> Koshalek geeft toe dat deze opdeling op basis van datum eerder arbitrair was, maar stelt vervolgens dat het noodzakelijk is dat ze in het museum doorheen de jaren een expertise opbouwen omtrent de potenties van de respectievelijke gebouwen. <sup>2</sup> Het verschil in omgang met het Temporary Contemporary of Isozaki's MOCA is een kwestie van het gepaste scenario te ontwikkelen voor de relatie tussen kunstwerken en hun respectievelijke plaatsen van opvoering:

The Isozaki building was designed to be a museum, it's much more formal. It's got a more predictable circulation pattern to the galleries. The galleries are clean, well-lighted spaces like Hemingway would say, and it's got a very sophisticated skylight system. So they're very different buildings. We felt we wrote a very good script for the Temporary Contemporary. We looked at it more like an artist's studio, that we could actually do projects that are large scale installations, that relate to the building and the spaces of the building. This building is much more classical in presentation and what we're going to have to do here is write as good a script as we wrote for the Temporary Contemporary. <sup>3</sup>

Daarbij rekent Koshalek in eerste instantie op de hulp en het inzicht van kunstenaars, daar zij uiteindelijk het best weten waar ze hun werk willen tonen en uitvoeren:

Artists have favorites. I mean Ellsworth Kelly wanted to be in this [MOCA Bunker Hill] building. He felt the spaces of this building were more appropriate for his work. Other artists such as Richard Serra wanted to be at the Temporary Contemporary. He felt that that was where he could do his best work. We'll have the best diversity of space of any museum in the country for contemporary [art]. I think the artists are going to help us sort out which work is more appropriate in which building. So it's going to be an interesting experience for us and I think it's healthy that the museum would have these two very

---

<sup>1</sup> Plagens, *Los Angeles: Two for the Show*, pp. 146-161.

<sup>2</sup> Greenberg, *The Los Angeles MOCA*, p. 37: To get the relationship between the two buildings worked out, we had the first show in both buildings. We did roughly 1940 to the mid-sixties here, and the mid-sixties to the seventies and eighties at the Temporary Contemporary. So we did it by date in one show. But I think what we need is some time to work with both buildings and then we can start to understand how each building can relate to the other building and which show really is appropriate for this building and which show is appropriate for that building."

<sup>3</sup> *ibidem*, p. 37.

different spaces both of which have received acclaim as good [sic] works of architecture, which is also important.<sup>1</sup>

Beide gebouwen worden immers gelauwerd om hun flexibiliteit. Zo stelt Kenneth Frampton in *Domus* over het gebouw van Isozaki dat het parcours van eenvoudige maar gevarieerde ruimtes een breed gamma aan presentatiecondities en –mogelijkheden oplevert. De verfijnde combinatie van flexibiliteit en particulariteit verleent het gebouw een genereuze gebruiksvrijheid.<sup>2</sup> En volgens Frampton betekent dit dat Isozaki rekening heeft gehouden met de wensen van de kunstenaars:

As it is the desire of artists to have the galleries free of columns to maximize flexibility in exhibition design and neutral in finish to enable artwork to be viewed without distraction, variation in proportion, sectional shape, and quality of light are crucial in establishing the character of each gallery.<sup>3</sup>

Frampton benadert de problematiek van de voorkeur van kunstenaars voor een bepaalde ruimte enkel vanuit het standpunt van de *presentatie* van kunstwerken. De kwaliteiten die hij het gebouw toeschrijft, schuilen in het creëren van een serene, terughoudende context waarin kunstwerken zo ongestoord mogelijk kunnen gepresenteerd en ervaren worden. Voor Herbert Muschamp daarentegen is Isozaki's gebouw om die reden net té sereen en dus té museaal: “[it’s] the ‘lively’ counterpoint to Isozaki’s (deadly?) evocation of noble serenity and calm grandeur.”<sup>4</sup> Bovendien wordt dit verschil in afwerking – sereen versus rauw – tot op institutioneel niveau getild. Volgens Giovannini impliceert het rauwe karakter van het Temporary Contemporary niet enkel een andere aanpak maar vooral een alternatief gebruik:

Whereas Isozaki’s MOCA is really a precious container, Gehry’s building encourages play: you can break the building, participate with the shape. (...) it is a powerful space of complexity and character, and one that is extremely accepting of the most ambitious art, even that art that turns on the building itself.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 37.

<sup>2</sup> Frampton (*Arata Isozaki. MOCA, Museum of Contemporary Art Los Angeles*, in: *Domus*, nr. 677 / November, 1986, p. 46) plaatst voor deze notie van ‘synthese’ het MOCA tegenover het Museum Abteiberg van Hollein en de Neue Staatsgalerie van Stirling: “This gallery sequence not only provides for different viewing conditions, but also for a wide range of installations. For all its commitment to flexibility, MOCA achieves a balanced compromise between the palazzo-gallery type, comprised of discrete rooms, and the modern gallery space open to infinite forms of subdivision. In fact, Isozaki has achieved a far subtler combination of these different types than has been the case in either Hans Hollein’s Mönchengladbach Museum of 1983 or James Stirling’s Stuttgart Staatsgalerie of 1984.”

<sup>3</sup> ibidem, p. 48.

<sup>4</sup> Herbert Muschamp, *Chez Muse. The American museum scene*, in: *Lotus International*, nr. 53, 1987, p. 15.

<sup>5</sup> Giovannini, *On Architecture*, p. 6.

Het Temporary Contemporary bezit niet enkel het vermogen om de ideale condities voor de *perceptie* van kunstwerken te creëren, maar weet een stimulerende context voor de *productie* van kunstwerken af te leveren. De kwaliteit die het Temporary Contemporary voor velen zo uniek maakt, is niet zozeer de letterlijke of ruimtelijke flexibiliteit, maar haar figuurlijke flexibiliteit: het gebouw bezit de bijzondere gave om kunstenaars te prikkelen om er radicaal aan de slag te gaan. De grootste kwaliteit van de ruimte zit in de belofte van vrijheid die ze belichaamt en het beloftevol beeld van artistieke productie dat het uitdraagt. Of zoals Frank Gehry het zelf uitdrukt, is het de ‘openheid’ en ‘toegankelijkheid’ van de ruimte die menig kunstenaar aanspreekt: “A lot of artists like it because it’s not a fixed place. You can come in and kick it around, build something huge.”<sup>1</sup> In vergelijking met de sacrale ruimtes van het MOCA Bunker Hill kunnen kunstenaars probleemloos inbreuk plegen op de ruimtes van het Temporary Contemporary; ze zijn toch niet ‘stabiel.’ Wanneer het museum voor de openingstentoonstelling in 1986 bij vijf kunstenaars – Robert Irwin, James Turrell, Richard Fleischner, Chris Burden en Richard Serra – een *site-specific* installatie bestelt, worden die dan ook niet gesitueerd in het gebouw van Isozaki – dat bij deze gelegenheid uiteindelijk ingehuldigd wordt – maar in en rond het Temporary Contemporary. Het museum beroept zich daartoe op het imago van het Temporary Contemporary als “an ideal museum facility for the exhibition of environmentally-scaled situational works.”<sup>2</sup> Het Temporary Contemporary is de plek waar zogenaamd ‘alles kan,’ terwijl men in MOCA Bunker Hill sommige dingen gewoonweg niet ‘doet.’ Zo stelt Giovannini dat het werk van Richard Serra de ruimte van Isozaki geweld zou aangedaan hebben:

It would (...) be difficult to see the Serra that so confidently occupies Gehry’s space chopped into Isozaki’s maple floors – one wouldn’t have the heart to break the building’s serenity with such a violent gesture. Gehry’s space can take it.<sup>3</sup>

Het ‘rauwe’ karakter van de ruimte van het Temporary Contemporary voldoet niet enkel aan de eisen en wensen van de kunstenaars, maar vooral aan het verlangen van het museum om die kunstenaars onvoorwaardelijk ter wille te zijn. Met het Temporary Contemporary bezit het een ruimte waar het kunstenaars *carte blanche* kan geven, zonder restricties: de ruimte verdraagt het toch. Meer nog, het uitgestrekte maar vooral het rauwe karakter van de

---

<sup>1</sup> Frank Gehry, zoals geciteerd in: Patricia Failing, *Los Angeles Gets a New Temple of Art*, in: *ARTnews* 85, nr. 9 / November, 1986, p. 90.

<sup>2</sup> Kate Linker & Howard Singerman (reds.), *Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1945-1986*, Los Angeles / New York, Museum of Contemporary Art / Abbeville Press, 1986, p. 3.

<sup>3</sup> Giovannini, *On Architecture*, p. 6.

ruimte vormt een inspirerende context, ze nodigt uit om er in te 'rotzooien.' Wanneer Michael Heizer bijvoorbeeld gevraagd wordt om in 1984 binnen de tentoonstellingsreeks *In Context* een installatie te bedenken voor de ruimte van het Temporary Contemporary, wordt hij door Koshalek letterlijk aangemoedigd 'voluit' te gaan:

It's an incredible building. When Koshalek first talked to me about this show, he said, 'I want something big.' Do you know how unusual this is? No one wants anything big. Who else does shows like this anywhere in the United States?<sup>1</sup>

Het 'script' dat Koshalek en zijn staf naar voor schuiven voor de respectievelijke gebouwen is regelrecht gebaseerd op het *type* ruimte dat de gebouwen aanbieden. Het gebouw van Isozaki is als museum gedacht, het bezit een formele vormgeving en vraagt als dusdanig om als schouwplaats gebruikt te worden; het Temporary Contemporary daarentegen is niet als museum gedacht, het bezit een informeel karakter en vraagt aldus om als 'werkplaats' te fungeren. Men kan zich echter de vraag stellen in welke mate een type ruimte onlosmakelijk verbonden is met een specifieke aanpak. Met de tentoonstelling *When Attitudes Become Form* uit 1969 in de Kunsthalle Bern bewees Harald Szeemann reeds dat men zelfs een klassiek museuminterieur kan transformeren tot een werkplaats of "construction site."<sup>2</sup> Voor deze tentoonstelling realiseert Richard Serra trouwens het werk *Splashing Piece* dat hij in december 1968 maakte voor de tentoonstelling *Nine in a warehouse* in het industrieel depot van Leo Castelli op West 108th Street in New York, georganiseerd door Robert Morris.<sup>3</sup> (fig. 7.9) Het werk, waarvoor Serra gesmolten lood werpt langsheen de voet van een muur, gaat daarbij probleemloos de confrontatie aan met de klassieke tentoonstellingsruimte van de Kunsthalle. (fig. 7.10) Ook Michael Heizer gaat het museumgebouw radicaal te lijf, en

---

<sup>1</sup> Michael Heizer, zoals geciteerd in: Robin Green, *The Temporary Contemporary Museum*, in: *American Arts*, July, 1984, p. 32.

<sup>2</sup> In het dagboek van de tentoonstelling noteert Harald Szeemann: "The coming and going begins. The Kunsthalle becomes a construction site." Harald Szeemann, zoals geciteerd in: Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, New York, Abrams, 1994, p. 245. Voor een beschrijving van de tentoonstelling door Szeemann zelf, zie: Harald Szeemann, *When Attitudes Become Form*, in: Bernd Klüser & Katharina Hegewisch (reds.), *Die Kunst der Ausstellung: eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1991, pp. 212-219. Voor een beschrijving van de tentoonstelling als de eerste 'studio'-tentoonstelling, zie: Susan L. Jenkins, *Information, communication, documentation: an introduction to the chronology of group exhibitions and bibliographies*, in: Ann Goldstein & Anne Rorimer (reds.), *Reconsidering the object of art: 1965-1975*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995, p. 270: "Among the earliest of these exhibitions is "When Attitudes Become Form: Works - Concepts - Processes - Situations," organized by Harald Szeemann in 1969 for the Kunsthalle Bern. To emphasize the importance of the artistic process, Szeemann converted the museum into a giant studio in which an international group of radical artists could produce works and from which they could extend their activities outside of the museum and into the city."

<sup>3</sup> Voor een bespreking van de tentoonstelling, zie o.m.: Max Kozloff, *Nine in a Warehouse: An Attack on the Status of the Object*, in: *Artforum* 7, nr. 6 / February, 1969, pp. 38-42. ; Philippe Leider, 'The Properties of Materials': *In the Shadow of Robert Morris*, in: *The New York Times*, December 22, 1968, New York, Section D, p. 31. ; Gregoire Muller, *Robert Morris Presents Anti-form. The Castelli Warehouse Show*, in: *Arts Magazine* 43, nr. 4 / February, 1969, pp. 29-30.

vernietigt voor het werk *Berne Depression* met een sloophamer een stuk van het plankier voor het museum. De tentoonstelling levert echter wel het bewijs dat deze transformatie niet noodzakelijk zonder kleerscheuren gebeurt. Het destructieve karakter van werk van Heizer wekt immers de nodige commotie in Bern: een dergelijke ‘aanval’ op het museum is gewoonweg *not done*. Hoewel deze controverserige uiteraard binnen de tijdsgeest dient begrepen te worden en een product is van publieke stemmingmakerij, wijst ze desalniettemin op de wijze waarop een bepaald type architectuur geassocieerd wordt met een bepaalde artistieke aanpak. Alternatieve gestes worden verondersteld niet in de ‘heilige’ ruimte van het museum maar ‘elders’ plaats te vinden.

Binnen het kader van de tentoonstelling *Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1945-1986* in het Temporary Contemporary in 1986 realiseert Chris Burden het werk *Exposing the Foundations of the Museum*. Burden legt niet de funderingen van het nieuwe MOCA Bunker Hill bloot, maar gooit de betonnen vloer van het Temporary Contemporary open. Een geste die hij volgens Giovannini ‘niet had kunnen doen in het gebouw van Isozaki.’<sup>1</sup> Het gebouw van Isozaki bezit volgens Giovanni niet het gepaste ‘karakter’ om een dergelijk werk te realiseren. Het Temporary Contemporary daarentegen levert, gezien haar rauwe uitstraling, net wel een gepast alternatief voor de cleane ruimtes van MOCA Bunker Hill. Dit betoog doet onwillekeurig denken aan de puntige uitspraak van Jeffrey Lew over de ruimte van *112 Greene Street* en de werkzaamheden van Gordon Matta-Clark: “In most galleries you can't scratch the floor. Here you can dig a hole in it. Gordon Matta even dug up the basement.”<sup>2</sup> Alleen valt de vrijheid tot radicale ingrepen waarnaar Jeffrey Lew hier verwijst, niet louter te verbinden met de ‘rauwe’ ruimte van de loft van *112 Greene Street*. Integendeel, de vrijheid schuilt bovenal in het ideologische verschil tussen het programma van een klassieke kuntruimte en dat van een *Alternative Space*. Dat beleid staat niet louter in relatie tot de ruimte, maar is het product van een ideologie van radicale gebruiksvrijheid en experiment. In relatie tot de graafwerken van Matta-Clark krijgt de geste van Burden een haast pathetisch karakter. Burden legt allerminst de funderingen van het museum bloot, maar ploegt de vloer om van die vleugel van het museum waarin het zich net als alternatief meent te kunnen gedragen. De subversieve inzet van het werk wordt gefnuikt door de valse ‘vrijheid’ die het geniet in de ruimtes van het Temporary Contemporary. Het échte museum – die vleugel van het MOCA waarin het zich zowel op vlak van het gebouw als van de tentoonstellingen als museum presenteert en laat gelden — kan (of mag) Burden niet aanraken. Hij vertoeft in die ruimte waar het

---

<sup>1</sup> Giovannini, *On Architecture*, p. 6.

<sup>2</sup> Jeffrey Lew, zoals geciteerd in: Brentano & Savitt, *112 Workshop, 112 Greene Street*, p. viii.

museum zich maar al te graag laat blootleggen. De ‘mentale gebruiksvrijheid’ die 112 Greene street aanbiedt, wordt door het MOCA Los Angeles op Janus-achtige wijze institutioneel aangemaakt, geplagieerd, en verbonden met het rauwe karakter van de ruimte. In de serene *white cubes* van Isozaki’s gebouw handhaaft het museum doelbewust een ander klimaat; dat gebouw is nu eenmaal als museum gedacht en gebouwd. Het alternatief beleid dat het wil voeren, wordt onvoorwaardelijk gekoppeld aan die ruimte die wegens haar industrieel of ruw karakter als rauw of alternatief wordt aanzien. Het Temporary Contemporary past dan ook binnen de stroming die Pedro Lorente toepasselijk heeft benoemd als “the homage of the art museum to the artist’s studio space.”<sup>1</sup> Musea willen optreden als centra voor artistieke productie, en spiegelen zich daarbij aan het type ruimte dat met die productie geassocieerd wordt. Zoals Sharon Zukin terecht heeft aangetoond, draagt de loft het beloftevol beeld van artistieke activiteit uit.<sup>2</sup> (fig. 7.11) De veelvuldige aanwezigheid van kunstenaars in de lofts van SoHo New York, maar ook in andere Amerikaanse steden, hebben het type ruimte een onmiskenbaar artistiek aura verleend. De brede aandacht van de media voor de loft maken het op korte tijd een paradigma van de vrijgevochten en alternatieve levensstijl van de hedendaagse kunstenaar.<sup>3</sup> De loft fungeert als prototype van wat Zukin “an avant-garde *mise en scène* or *décor*” noemt.<sup>4</sup> Het gevaar is echter dat, zoals Rowan Moore terecht opmerkt over het Temporary Contemporary, deze identificatie uitmondt in een romantisch en gemonumentiseerd ‘beeld’ van de kunstenaarsstudio: “As a converted warehouse it can (...) be seen as the enlargement to the scale of museum of what is now the pre-eminently characteristic setting for artist’s studios, a sort of monumentalised Bohemia.”<sup>5</sup> In het Temporary Contemporary is de schaal van een atelier tot museale proporties opgeblazen.

Oude industriële panden lijken te beschikken over een kwaliteit die Lynne Cooke, voormalig directrice van de Mattress Factory in Pittsburg, heeft omschreven als ‘quasi-generisch.’ Volgens Cooke vertonen de ruimtes van de oude matrassenfabriek waarin het instituut gevestigd is, een verwantschap met de populaire ruimte van de lofts:

---

<sup>1</sup> Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity*, p. 254.

<sup>2</sup> Zukin, *Loft living*, p. 92.

<sup>3</sup> Sinds het begin van de jaren 1970 verschijnen regelmatig bijdragen in dag- en weekbladen over het verschijnsel van loft-living, waarin de loft wordt voorgesteld als dé nieuwe woonstijl voor de *urbanite*, zie o.m.: John Dominis, *Long Live Loft Living. Living Big in a Loft*, in: *Life* 68, nr. 11/ March 27, 1970, pp. 61-65. ; Joan Kron, *SoHo: the Most Exciting Place to Live in the City (Special SoHo Section)*, in: *New York Magazine*, May 20, 1974, New York, pp. 54-58. ; Voor een algemene analyse van de creatie van de loft-lifestyle, zie: Sharon Zukin, *The creation of a "loft lifestyle": the seventies*, in: *Lotus International*, nr. 66, 1990, pp. 16-27.

<sup>4</sup> Zukin, *Loft living*, p. 2.

<sup>5</sup> Rowan Moore, *Frank Gehry. Temporary Contemporary*, in: *The Architectural Review* CLXXXII, nr. 1090, 1987, p. 70..

(...) its large uninflected interiors are akin to the loft spaces which New York artists used as both studios and galleries during the sixties, and after. The near ubiquity of this type of space of the past twenty years has helped invest it with a quasi-generic status, permitting artists to treat it, if they desire, as a neutral, flexible, anonymous venue.<sup>1</sup>

Volgens Cooke behouden industriële ruimtes steeds het nodige karakter, maar kunnen door kunstenaars naar believen aangepakt worden. Industriële ruimtes bieden kunst(enaars) niet enkel een ontvankelijke omgeving, maar tegelijkertijd een verregaande vorm van 'zelfbeschikking.' Vanwege haar statuut als paradigma van de naoorlogse kunstenaarsstudio, staat de loft symbool voor een tegelijk gewortelde en ongebonden kunstproductie. Het wekt weinig verwondering dat ook Cooke de oorsprong van de populariteit en familiariteit van de industriële ruimte rechtstreeks situeert in de artistieke transformatie van lofts tot studio's en tentoonstellingsruimtes in SoHo aan het eind van de jaren '60 en '70, de bakermat van de *Alternative Spaces Movement*.<sup>2</sup> Deze beweging staat immers symbool voor de ontwikkeling van institutionele en ruimtelijke modellen tot artistieke zelfbeschikking. Daarbij komt dat de krachtige beelden van de tentoonstellingen en performances in de grootschalige lofts van SoHo nog steeds tot de verbeelding spreken. Ze suggereren een verregaande symbiose tussen de ruimte en het gepresenteerde of uitgevoerde werk. We hebben het gevoel dat het 'daar gebeurde'. De werken 'hoorden er thuis'. Dit vreedzame en tegelijk heroïsche treffen van kunst – vooral dan kunst die 'in het heden' gemaakt wordt – en architectuur is nu al decennialang de grote wensdroom in het denken over kuntruimtes, en meer bepaald over musea en hun architectuur. De vraag luidt: hoe moeten we ruimtes creëren waar de kunst zich niet enkel 'thuis' voelt, maar waar ze tevens met alle plezier aan de slag wil gaan. Gezien het vaak eerder problematisch dan aangenaam verblijf van kunst en kunstenaars in nieuwe museumruimtes, lijkt de loft soelaas te bieden. Industriële, of loftachtige ruimtes symboliseren *de afwezigheid van de architect* en het daaruit resulterend *ruimtelijk zelfbeschikkingsrecht van de kunstenaar*.<sup>3</sup> Zoals Douglas Davis terecht aangeeft, vormt het onconventionele karakter van het fenomeen van de *Alternative Spaces Movement* vandaag meermaals een inspiratiebron:

---

<sup>1</sup> Lynne Cooke, *Mattress Factory, an essay*, in: *Mattress Factory, Mattress Factory: installation and performance, 1982-1989*, Pittsburgh, The Mattress Factory, 1991, p. 21.

<sup>2</sup> De populariteit van de loft als toonbeeld van artistieke productie valt volgens Sharon Zukin (*Loft living*, pp. 3-4) tevens te relateren aan de hegemonie van New York in de naoorlogse kunstwereld.

<sup>3</sup> Serra, *Richard Serra in Conversation with Alan Colquhoun, Lynne Cooke and Mark Francis*, p. 90.

The non-style of the alternative space rapidly became an official unofficial style, repeated over and over. The peeling wall and warped Corinthian column turned into symbols, no more, no less, of paraconventional esthetic dissent.<sup>1</sup>

In de discussie over museumarchitectuur wordt de ‘industriële ruimte’ of ‘de typologie van de loft’ al enige tijd getipt als de gedoodverfde opvolger van zowel de *white cube* als de flexibele box. Musea die zich ‘alternatief’ willen gedragen, bezitten best geen *white cubes* of flexibele platforms meer, maar *loft-like spaces*. De loft – als toonbeeld van de *Alternative Space* – fungeert tegenwoordig als een ‘nieuw architecturaal model’, als een van de mogelijke typologieën die de architectuur kan aanwenden om een alternatieve museumruimte te ontwerpen. Daarbij wordt zonder schroom gesproken over ‘alternatieve ruimtes’ en ‘ruimtes die er alternatief uitzien.’<sup>2</sup> Vanuit het verlangen te fungeren als een plaats van artistieke productie, trachten musea hun ruimtes te modelleren naar de paradigmatische ruimte van het hedendaagse artistieke proces: de loft.<sup>3</sup> Waar het gebruik van bestaande panden in de stad – met een voorkeur voor industriële ruimten – vroeger een ideologisch ‘alternatief’ betekende voor (de publieke ruimte van) het museum, dreigt het bij dat eigenlijke museum vandaag enkel nog om een alternatieve *look* te gaan. De loft is getransformeerd tot een embleem van het ideologisch model van de *Alternative Space*, om te verworden tot wat Montaner benoemt als ‘het academisme van het anti-museum.’<sup>4</sup> De loft heeft volgens Douglas Davis een onmiskenbare bijdrage geleverd tot de officialisering van de ideologie van het anti-museum:

(...) it seems fair to declare the unofficial non-style first realized in the raw lofts and factories converted by artists and architects in the 1970s to be the final summit – in our time – of the increasingly official anti-museum.<sup>5</sup>

Vreemd genoeg is de eerste exponent van de ideologie van het zogenaamde anti-museum, met name het Centre Pompidou in Parijs, allermint een ‘gerecupereerde’ fabriek. Tussen de bouw van het Centre Pompidou en Tate Modern is het architectuurprogramma van het

---

<sup>1</sup> Davis, *The Museum Transformed*, p. 177.

<sup>2</sup> Newhouse, *Towards a New Museum*, p. 109. In het hoofdstuk *Alternative Spaces and two who look like them* start Newhouse met een korte beschrijving van enkele ‘echte’ alternative spaces, zoals *112 Greene Street* of *P.S.1*, en haalt vervolgens het Temporary Contemporary van Frank Gehry aan als een betekenisvol precedent. Daarop stelt Newhouse verheugd vast dat er zich een nieuw fenomeen heeft ontwikkeld, met name “buildings for contemporary art with galleries designed to resemble renovated industrial architecture.” De voorbeelden die ze gebruikt zijn de uitbreiding van het Kunstmuseum Winterthur door Gidon & Guyer (1995) en het Museum of Contemporary art in North Miami van Gwathmey Siegel (1996).

<sup>3</sup> Lowry, *Building the Future*, pp. 80–81; Muschamp, *Chez Muse*, p. 15.

<sup>4</sup> Montaner, *Museums for the new century*, p. 90.

<sup>5</sup> Davis, *The Museum Transformed*, p. 199.

anti-museum fundamenteel gewijzigd. Architectuur wordt niet langer geacht zelf een drager voor het museum als ruimte van artistieke productie te 'bedenken', maar wordt gevraagd dat type ruimte te recuperen waarin kunstenaars de laatste decennia hebben geleefd en gewerkt. Deze verschuiving tekent zich duidelijk af in de wedstrijdopgave van Tate Modern. In een van de opmerkelijkste passages worden industriële ruimtes, naast private en urbane ruimtes, naar voren geschoven als de meest paradigmatische context van de hedendaagse kunst. Industriële ruimtes worden gehanteerd als symbool voor de drang van kunstenaars om het starre institutionele circuit te verlaten. Sommige van de belangrijkste tentoonstellingen van hedendaagse kunst hebben zich in de laatste decennia buiten de traditionele kunstcontext afgespeeld, op 'alternatieve plaatsen,' met andere woorden *elders*:

Contemporary and modern art challenge our preconceptions and values. Some of the most significant presentations of new art have taken place outside the traditional gallery in private houses, disused warehouses, or in the urban townscape.<sup>1</sup>

Deze vaststelling wordt echter onmiddellijk tot op institutioneel niveau getild. Aangezien Tate Modern zich wil profileren als een platform voor hedendaagse kunst, dient het zich het rauwe of alternatieve karakter van dat elders zien eigen te maken:

In creating a new museum at the end of the twentieth century we have the ambition to provide an institution in which the present can be set against the past in a manner that sometimes allows for dislocation and even disruption. It will sometimes involve the presentation of art in 'raw' spaces.<sup>2</sup>

Deze passage is exemplarisch voor de wijze waarop niet enkel Tate Modern, maar musea in het algemeen, architectuur inschakelen om globale institutionele ambities te realiseren. Musea verlangen van hun architectuur dat het een 'gepast' kader aflevert voor hun plannen. Ze willen in de branding van de artistieke actualiteit gaan staan en verwachten van hun behuizing dat ze dat verlangen tenminste een plaats geeft, eventueel ondersteunt, en het liefst nog 'invult.' Ze willen een geëigend platform creëren voor het 'werk van levende kunstenaars,' maar moeten tot hun spijt vaststellen dat dat beter 'elders' tot zijn recht komt. Dit ongelukkig bewustzijn zet musea ertoe aan om, vanuit een zekere vorm van institutionele introspectie, zelf een context te creëren waarbinnen er, met de woorden van Tate Modern, 'ontregelende en verstorende presentaties' kunnen ontwikkeld worden. En dé

---

<sup>1</sup> *Competition to Select an Architect*, pp. 2-3.

<sup>2</sup> *ibidem*, pp. 2-3.

oplossing ligt bij architectuur: dergelijke ondernemingen vergen nu eenmaal ‘rauwe ruimtes.’ Vanuit het verlangen ook die kunst die zich ‘elders’ manifesteert, te herbergen, trachten musea hun ruimtes naar het karakter van dat elders te modelleren. Zoals Johanne Lamoureux opmerkt, laten musea zich daarbij verleiden door een “lokaal exotisme.” Industriële panden, kantoren, publieke gebouwen of de openbare ruimte worden vanuit een institutioneel perspectief immers steeds als *off-circuit*, als een structureel ‘elders’ ervaren. Gezien hun populariteit bij de kunst, vormen ze een haast fantasmatische plek van bestemming, een *Saint-Elsewhere*.<sup>1</sup> Maar Lamoureux waarschuwt dat een dergelijke ontwikkeling dreigt uit te draaien op een fetisjering van het buitengebied, en aldus voorbij te gaan aan de oorspronkelijke inzet van die artistieke praktijken die zich met dat buitengebied hebben verbonden. Het museaal verlangen om ‘buiten de begane paden te treden’ resulteert immers niet in een stap in dat buitengebied, maar in een *architecturale simulatie* van het ‘alternatieve karakter’ van dat buitengebied in het museum zelf. Het aanwenden van de ‘alternatief-ogende’ ruimte van de loft als pretext voor artistieke productie heeft nog weinig te maken met de inventieve omgang waarvoor de loft volgens Matta-Clark symbool staat. Het type ruimte waarin die inventie zich historisch gezien heeft afgespeeld, wordt handig gerecupereerd en geplagieerd. Om een gat te graven en de funderingen van een gebouw bloot te leggen heeft Matta-Clark geen loft nodig: voor het werk *Descending Steps for Batan* (1977) graaft hij een gat in de kelder van de Parijse galerie Yvonne Lambert. Baldessari noemde Matta-Clark ooit een ‘messy minimalist.’ En inderdaad, het maakt Matta-Clark niet uit of ruimtes wit en clean, dan wel rauw en smerig zijn, zolang hij er maar mee kan ‘rotzooien.’ Voor Matta-Clark hangt de vrijheid om ergens ‘voluit te gaan’ niet af van een specifiek type ruimte. In een interview met Judith Russi Kirshner uit 1978 stelt hij dat die vrijheid bovenal een product is van de ingesteldheid van de personen of instituties die de ruimte beheren. Zijn werk zinspeelt op de taboes die aan architectuur eigen zijn: “There are very elaborate kinds of taboos built into what is a building and what can be done.”<sup>2</sup> En als er één ruimte is die bijzonder geladen en geconditioneerd is, dan is het wel het museum. Radicale ingrepen als die van Matta-Clark zijn er dan ook uit den boze. In een

---

<sup>1</sup> Johanne Lamoureux, *The Museum Flat*, in: Greenberg, Ferguson & Nairne (reds.), *Thinking about exhibitions*, p. 124. Binnen dit kader dienen ook de verschillende extra-muros tentoonstellingen van de jaren '80 en '90 gezien te worden. Het museum wil er niet van verdacht worden achter de nieuwe kunstvormen aan te lopen en verzint daarom een antwoord op de massale museumvlucht. Het museum wil met name ook zelf vertrekken. Het zet deze wens om in een nieuw tentoonstellingsconcept: de extra-muros tentoonstelling, waarvan *Chambres d'Amis* (Gent, 1986) of de *Skulptur Projekte* in Münster vroege exponenten zijn. Bij deze ondernemingen wordt de strategie van de *site-specificity* door het museum gerecupereerd, toegeëigend en geformaliseerd tot de vraag aan kunstenaars om ‘samen’ het gebouw te verlaten. Voor een analyse van het fenomeen van de extra-muros tentoonstellingen, zie: Wouter Davidts, *Het museum buiten spel gezet. Over stadstentoonstellingen*, in: *De Witte Raaf*, nr. 88 / november-december, 2000, pp. 17-19.

<sup>2</sup> Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark* (1978), p. 392.

interview met Donald Wall uit 1976 stelt Matta-Clark dan ook dat musea liever *safe* spelen en zich richten op de producten van de snedes die zich 'elders' hebben afgespeeld:

If someone in the museum was truly interested in my work they would let me cut open the building. The desire for exhibiting the leftover pieces will hopefully diminish as time goes by. This may be useful for people whose mentality is oriented toward posession. Amazing the way people steal stones from the Acropolis.<sup>1</sup>

Zelfs indien Matta-Clark door een museum gevraagd wordt om een werk 'ter plaatse' te realiseren, krijgt hij andere panden dan het museumgebouw toegewezen. Voor het werk *Circus or the Caribbean Orange* (1978) gaat Matta-Clark te werk in een woning die men pas achteraf tot museumruimtes wil verbouwen. In tussentijd kan hij er zijn gang gaan. In de lente van 1978 wordt Matta-Clark trouwens uitgenodigd door het Museum of Modern Art van New York om een werk voor en in het museum te realiseren. Hij krijgt echter één precieze gevel toegewezen, met name die van de uitbreiding van Philip Johnson uit 1964 op West 53rd Street die men in het kader van uitbreidingsplannen van zin is af te breken. (fig. 7.12) Nancy Foote signaleert dan ook enigszins schamper dat musea zich wel willen inlaten met het werk van hedendaagse kunstenaars, maar dat ze daartoe de kunstenaars steeds verwijzen naar een plek of een gebouw waar dat in alle veiligheid kan gebeuren:

It's a risky business for museums to get into, since there's no telling what the artists might do. If it freaks out the trustees, everyone's in trouble. (Imagine, just for fun, Gordon Matta-Clark sawing the Whitney in half, or Alan Saret knocking a hole through the wall at MOMA. Daniel Buren did get loose at MOMA with some stripes, to be sure, but they were harmless).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections* (1976), p. 39.

<sup>2</sup> Nancy Foote, *The Apotheosis of the Crummy Space*, in: *Artforum* XV, nr. 2 / October, 1976, p. 30.

### 7.1.3. Matta-Clark en urbane activa: The Institute for Art & Urban Resources, New York

There are thousands of buildings all over the city with whole floors that are empty, usually because the owner wants to keep the property fluid – maybe plans to sell it, or it is zoned for redevelopment. Whatever the reasons, he is unwilling to tie it up with a 10-year lease. And a long term lease is the only thing you can offer to an industrial firm or an artist who wants to sink enough money into the place to make a living loft. But these same owners are reluctant to rent it loft by loft to working artists or craftsmen figuring the hassles of short-term, low-price rental would'nt be worth the returns.

Alanna Heiss <sup>1</sup>

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

Alanna Heiss <sup>2</sup>

De betekenis van architectuur voor de *Alternative Space* is niet vast te pinnen op de formalistische tentoonstellingstypologie van de loft. Het gaat Matta-Clark en de kunstenaars van SoHo immers niet om lofts *an sich*. Hun werk speelt zich af in lofts, wordt mét lofts gemaakt, maar het gaat niet óver lofts. De *Alternative Spaces Movement* heeft zich trouwens niet eens uitsluitend in lofts afgespeeld. De strategie van bijvoorbeeld *The Institute for Art & Urban Resources* – waar Matta-Clark nauw bij betrokken was – bestaat uit het voortdurend bezetten van stedelijke ruimtes. Door de hoge huurprijzen en het wantrouwen van verhuurders is het voor kunstenaars aan het begin van de jaren '70 bijzonder moeilijk bruikbare én betaalbare studio's te vinden. Geïnspireerd door het project *S.P.A.C.E.* van de Londonse kunstenaars Bridget Riley en Peter Sedgely, die in 1969 in het St. Katherine's Dock in London een oude havenloods transformeren tot kunstenaarsstudio's, besluit Alanna

---

<sup>1</sup> Alanna Heiss, zoals geciteerd in: Sally Helgesen, *Home's where the art is. Wesbeth Strike, SoHo Squeeze*, in: *Village Voice*, July 6, 1972, New York.

<sup>2</sup> Alanna Heiss (red.), *Rooms P.S. 1*, New York, The Institute for Art & Urban Resources Inc., 1976, p 3.

Heiss, een jonge curator bij de Municipal Art Society aan deze nood tegemoet te komen.<sup>1</sup> Ze richt daartoe *The Institute for Art & Urban Resources* op, een instantie die moet onderhandelen met de stedelijke overheid, maar ook met vastgoedagenten en eigenaars om de immense ‘voorraad’ aan vacante gebouwen of terreinen in de stad voor korte of lange duur aan kunstenaars ter beschikking te stellen. De afdeling *Workspace* spitst zich daarbij toe op het voorzien van kunstenaarsstudio’s, terwijl de afdeling *Exhibitions* ruimtes opspoorde die kunnen fungeren als kader voor tijdelijke tentoonstellingen. Zoals Nancy Foote opmerkt, heeft dit beleid van Heiss “some bizarre but very succesful exhibition places” opgeleverd.<sup>2</sup> Zo bezet *The Institute for Art & Urban Resources* onder meer een loft (10 Bleeker Street, 1972) maar ook een fabriek (*Coney Island of Sculpture Factory*), een ruimte onder een brug (*Brooklyn Bridge Project*, 1971), een oude politiekazerne (*Workspace Program, 77th & 80th Precinct House*, 1972) of een klokkentoren (*The Clocktower*, 1972). Het grootste en tegelijk meest ambitieuze project is de transformatie van een leegstaande en vervallen school op Long Island, Queens tot *Project Studios One* of P.S.1. (fig. 7.13–15) In het pand worden naast een 35-tal studio’s ook een reeks tentoonstellingsruimtes ingericht, een auditorium en de kantoren van het instituut. De werken die daartoe worden uitgevoerd zijn uiterst minimaal. Enkel op cruciale plaatsen wordt de school opgeknapt met de hulp van Shael Shapiro, door Douglas Davis terecht bestempeld als de ‘onzichtbare’ architect.<sup>3</sup> Het leeuwendeel van het budget – 150.000 \$ – wordt besteed aan de herstellingen van het dak en aan basisvoorzieningen als electriciteit, water en verwarming. Het vervallen karakter van de klaslokalen of de gangen wordt niet verdoezeld, de afbladderende verf, de voormalige schoolborden en de versleten vloer worden niet geneutraliseerd maar gehandhaafd.<sup>4</sup> In 1976 opent P.S.1 met de tentoonstelling *Rooms*, waaraan 78 kunstenaars deelnemen, met figuren uit het *Alternative Spaces* circuit zoals Gordon Matta-Clark, Jeffrey Lew, Jene Highstein, Suzanne Harris en Stefan Eins, en met bekendere figuren als Robert Ryman, Carl Andre, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, John Baldessari, Daniel Buren en Richard Serra.<sup>5</sup> Enigszins verwonderd merkt Nancy Foote op dat de kunstenaars probleemloos in zowat elke mogelijke ruimte van de school aan de slag gaan: “Here there was no “best “ space; closets, bathrooms, windows, corridors, even the roof, schoolyard and basement were as desirable as the classrooms.”<sup>6</sup> Zo

<sup>1</sup> Voor een beschrijving van het project S.P.A.C.E., zie o.m.: Peter Sedgely, *A proposal to provide studio workshops for artists*, in: *Studio International* 177, nr. 908 / February, 1969, pp. 65–67. ; David Mellor, *The sixties art scene in London*, London, Phaidon, 1993, pp. 193–194.

<sup>2</sup> Foote, *The Apotheosis of the Crummy Space*, p. 29.

<sup>3</sup> Davis, *The museum transformed*, p. 174.

<sup>4</sup> Shael Shapiro, in gesprek met de auteur, New York, 63 Greene Street, 1 maart 2001. Volgens Shapiro had dit ook in belangrijke mate te maken met de budgetbeperking. Het beschikbare budget liet enkel toe om het gebouw op vlak van de hoogstnoodzakelijke voorzieningen uit te rusten.

<sup>5</sup> Voor een groepsfoto en volledige lijst van de kunstenaars, zie: Heiss (red.), *Rooms P.S. 1*, p. 5.

<sup>6</sup> Foote, *The Apotheosis of the Crummy Space*, p. 29.

hangt Ryman een van zijn witte vlakken in een donkere kelderkamer, gebruikt Andre de binnenkoer voor het werk *Lament for the Children*, zaagt Matta-Clark voor het werk *Doors Through and Through* net achter de drempel van drie bovenliggende lokalen het oppervlak van een deur uit de vloer, en verzinkt Richard Serra twee secties van een stalen ligger in de vloer van een zolderkamer (*Untitled*).<sup>1</sup> (fig. 7.16, 7.17) Deze boeiende confrontatie tussen de kunstwerken en de eerder kunstvriendelijke dan kunstgenegen omgeving signaleert volgens Foote “the apotheosis of the crummy space.”<sup>2</sup> De intelligente en spitsvondige omgang van de kunstenaars met de belabberde toestand van het schoolgebouw vormt een hoogtepunt van de afkeer van de post-minimal kunstenaars voor de cleane ruimtes van het traditionele kunstcircuit :

So Post-Minimal began to seek out the alternative space, which, as it turned out, offered considerable challenge. It made much slick art look terrible. The artists were forced to produce work that could survive its surroundings, rather than relaying on them to “authenticate” it. One solution: co-opt the crumminess, draw upon it: work it into the art. Never mind if the result is a two-week gesture instead of a beautiful object. Unpurchasability signified the new purity; the non-art context became its testing ground.<sup>3</sup>

Hoewel Foote initieel alle belang lijkt te hechten aan de esthetische en formele overeenkomst tussen het werk en het belabberde karakter van de ruimte – het doelbewust ‘onaffe’ karakter van het werk zou perfect overeenstemmen met het ‘rauwe’ karakter van de ruimte – wijst ze vervolgens echter op de structurele confrontatie die een dergelijke ruimte van het werk vergt. Om zich van een ‘kunstvriendelijke’ ruimte te onderscheiden, moet de kunst zich weren: doordat de context niet als kunstruimte is geconditioneerd, ‘test’ ze de kunst. De kunst kan niet blindelings vertrouwen op de omgeving om haar statuut als kunstwerk te waarborgen. De context fungeert niet langer als een aseptisch of neutraal platform, maar treedt mee op de voorgrond. Dit betekent dat de kunst haar differentie zelf moet bewijzen. De scène waarop ze publiek wordt gemaakt houdt zich niet langer afzijdig. De kunst kan er niet louter zichzelf zijn, maar moet de aanwezigheid van het kader waarbinnen het verschijnt in rekening brengen. Zoals Alanna Heiss stelt in de tentoonstellingscatalogoog, werden de kunstenaars, of ze zich nu met de toestand van de

---

<sup>1</sup> Voor Rosalind Krauss is de tentoonstelling *Rooms* trouwens paradigmatisch voor de indexicale strategie, zie het hoofdstuk *Notes on the Index, Part 2*, in: Krauss, *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, pp. 210–219: “Again and Again this group of artists, working independently, chose the terminology of the index. Their procedures were to exacerbate an aspect of the building’s physical presence, and thereby to embed within it a perishable trace of their own.”

<sup>2</sup> Foote, *The Apotheosis of the Crummy Space*, p. 29.

<sup>3</sup> *ibidem*, p. 30.

ruimtes vereenzelvigden of niet, in *Rooms* verplicht mét het gebouw en de architectuur om te gaan:

Some of the artists changed the spaces within which they worked, while others used the spaces as part of their art. Still others selected rooms that fit the specific formal concerns that were the central focus of their work. A few chose relatively neutral spaces and worked with the architectural details of the building itself. But, all had to deal with the space instead of ignoring it; all had to acknowledge it instead of avoiding it. And that was the power and unity of the show; 78 artists working with a complex building and not just in it.<sup>1</sup>

Binnen het kader van de afstandse school geniet de kunst geen onbezorgd verblijf noch vanzelfsprekende verschijning. Kunstenaars zien zich genoodzaakt om het kader waarbinnen hun werk publiek gemaakt wordt, in rekening te brengen. Alleen stelt zich de vraag in welke mate dit louter te wijten is aan het zogenaamd belabberde uitzicht van die context, dan wel aan de onconventionele aard van de plaats tout court. P.S.1 bevindt zich enerzijds in een schoolgebouw en anderzijds in een buitenwijk van Manhattan, ver weg van het artistieke epicentrum. De condities van presentatie zijn er fundamenteel anders dan in een als artistiek geconditioneerde omgeving, zowel op architecturaal als op institutioneel vlak. Zoals Nancy Foote terecht opmerkt, wekt het weinig verwondering dat de tentoonstelling zowel op vlak van *gebeurtenis* als van *plaats* een onconventionele strategie hanteert: "It is typical (...) that Rooms should have happened at an off-season time, in an out-of-the-way place, where relatively few people saw it."<sup>2</sup> De onconventionele plaatsbepaling is de essentie van de strategie van *The Institute for Art & Urban Resources*. Het architecturaal belang van P.S.1 schuilt volgens Douglas Davis dan ook niet in haar belabberde uiterlijk, maar in de keuze om een dergelijk gebouw als kunstruimte te gebruiken :

(...) the key architectural decision here was simply the decision by P.S.1's parent organization, the Institute of Art and Urban Resources, Inc., to locate in this immense, abandoned Romanesque revival building. The widely imitated rusticity of P.S.1's architectural and programming style springs almost entirely from its vital "found" container.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Heiss (red.), *Rooms P.S. 1*, p. 3.

<sup>2</sup> Foote, *The Apotheosis of the Crummy Space*, p. 37.

<sup>3</sup> Davis, *The Museum Transformed*, p. 174.

Initieel hanteert Heiss voor het organiseren van tentoonstellingen zelfs het devies dat een ruimte maximaal drie keer mag gebruikt worden, om aldus de institutionele conditionering van een ruimte te omzeilen.<sup>1</sup> Van zodra een plek door de aficionados als 'kunstruimte' wordt erkend, verliest ze immers haar informele en ongewone karakter. Zoals Grace Glueck reeds in 1972 stelde, berust het succes van de urbane plekken die het instituut achtereenvolgens bezet, bovenal op het feit dat ze niet als 'kunstruimtes' zijn gedacht, maar wel als dusdanig kunnen 'gevonden' worden: "space not thought of by the art world as *art* space."<sup>2</sup> Het zijn stuk voor stuk ruimtes die niet tot het geijkte kunstcircuit worden gerekend, daar ze zich 'elders' bevinden: in de stad, in onconventionele panden in en rond Manhattan. In sommige gevallen gaat het daarbij zelfs om ruimtes die in principe wél met het karakter van een kunstruimte kunnen geïdentificeerd worden, maar nooit een functie als kunstruimte hebben gekregen. Dit geldt bijvoorbeeld voor de Clocktower, waarvan het interieur bestaat uit een fraaie white cube. Het is dan ook niet zozeer het architecturale karakter van de ruimte, maar, zoals Stephanie Edens terecht aangeeft, de 'ongewone' en tegelijk 'informele' status van de ruimte die de kunstenaars aanspreekt en uitdaagt:

The Clocktower space, at the top of a dingy thirteen-story former life-insurance building, is exhilarating and versatile – a tranquil white cube frequently drenched in sunlight from high windows. It has provided interesting problems for such artists as Joel Shapiro, Richard Tuttle and James Bishop. The interaction between the artists and an unusual space encourages inventive "solutions" that the commercial gallery space hardly offers. And this is highly appropriate for seventies art, which adapts a casual attitude to the provisional spaces that tend to be its informal arena.<sup>3</sup>

Ook Peter Schjeldahl laat zich in *The New York Times* in 1973 bijzonder lyrisch uit over de Clocktower. Het is een hoogstaande bron van zowel urbaan als esthetisch genot:

Considered from any angle besides that of viewer convenience, the Clocktower is an inspired project. It is a perfect use of an obscure but lovely "urban resource" and it is a distinct service to the art it shows, an art purposely at odds with the commercial glitter of the conventional gallery space. The Clocktower is a place conducive to attentiveness,

---

<sup>1</sup> Stephen Reichard, *Alternative Art Spaces: One to One Politics for the Avant-Garde*, in: Block (red.), *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, p. 249.

<sup>2</sup> Grace Glueck, *Art Notes. Brightening Up the Bowery*, in: *The New York Times*, Sunday, July 23, New York, 1972.

<sup>3</sup> Stephanie T. Edens, *Alternative Spaces: SoHo Style*, in: *Art in America* 61, November 1973, pp. 38-39.

even to meditation, far from businesslike galleries and clamorous museums. The experience of visiting it is elevating in more ways than one.<sup>1</sup>

Zowel Edens als Schjeldahl beweren dat de ruimte van de Clocktower bijzonder geschikt is voor die kunst die zich afzet tegen de geconditioneerde perceptie in het klassieke kunstdomein. Alleen bezit de Clocktower net dát type ruimte dat paradigmatisch is voor dat domein, met name een *white cube*. (fig. 7.18, 7.19) Het ‘verkwikkende’ alternatief dat de Clocktower als ruimte aflevert, valt dan ook niet toe te schrijven aan haar belabberde uitzicht maar aan haar structurele locatie ‘elders’: in een klokkentoren bovenop een kantoorblok, waarvoor men een onconventioneel parcours dient af te leggen langs een conciërge en verdiepingen met beduimelde kantoren, om te eindigen op een dak met een prachtig panorama op de skyline van New York. Met de Clocktower beschikt de kunst over een hoog buitenverblijf, of zoals Schjeldahl het stelt: “*The Diffident Avant-Garde Has an Outpost in the Sky.*”<sup>2</sup>

In deze voorkeur en keuze voor onverwachte locaties is Alanna Heiss ongetwijfeld schatplichtig aan Gordon Matta-Clark, wie ze niet enkel als haar ‘irrationele adviseur’ maar tevens als inspiratiebron voor haar werkzaamheden als curator benoemt: “my particular specialty in contemporary art is so entwined with what he did.”<sup>3</sup> Heiss deelt Matta-Clark’s fascinatie voor de structurele leegstand in een metropool als New York, voor die ruimtes die wel tot de stad behoren, maar niet tot haar ‘patrimonium’ gerekend worden.<sup>4</sup> Leegstand is een fundamentele conditie van hedendaagse stedelijkheid die aangegrepen en via artistieke projecten gevaloriseerd kan worden. Wanneer Liza Bear aan Matta-Clark vraagt of zijn fascinatie voor restructuur of perifere plekken berust op een voorliefde voor het bouwvallige of het belabberde karakter – het ‘patina’ – van de panden die hij op die plekken aantreft, ontkent hij resoluut. Matta-Clark, die op dat moment net het werk *Splitting* heeft gerealiseerd, stelt dat zijn keuze vooral berust op de onconventionele locatie van het werk. De suburbane woning is weliswaar leeg en verwaarloosd, maar staat daarom nog niet op instorten:

---

<sup>1</sup> Peter Schjeldahl, *The Diffident Avant-Garde Has an Outpost in the Sky*, in: *The New York Times*, Sunday, June 10, New York, 1973.

<sup>2</sup> *ibidem*.

<sup>3</sup> Joan Simon, *Interview with Alanna Heiss*, in: Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, p. 123.

<sup>4</sup> Linda Bloomberg, in: Heiss (red.), *Rooms P.S. 1*, p. 3: “The project fits the goals of the Institute: the re-use of an existing urban resource and the saving of an architecturally interesting building. This is an important concept not only for contemporary art but for modern cities as well. Using abandoned spaces in an imaginative way seems to be a practical solution to the space problems in overcrowded cities that can no longer afford to construct new facilities.”

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

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

*Like a gallery building?*

Almost any space. Gallery buildings are probably less interesting in some ways because they have such special priorities and also because people go there with certain expectations. One aspect of buildings I've worked on which may be considered romantic is that they're in unexpected locations, but the unexpected is not dependent on the particular disintegrated quality that they have. I'm very glad that this building was less disintegrated than the ones I've dealt with before, that it had a clear structural continuity, and that it wasn't competing with erosion or prior collapse.<sup>1</sup>

Matta-Clark laat hier duidelijk verstaan dat hij geen plekken opzoekt omwille van hun belabberde karakter, maar omwille van het feit dat ze structureel 'elders' liggen of buiten de begane paden vallen. De inzet schuilt in het vinden van plaatsen die niet als kunstruimtes zijn gedacht en aldus aan de gecodeerde perceptie van het kunstcircuit ontsnappen. En daarbij maakt het niet uit of de architectuur gloednieuw dan wel bouwvallig is. Een ruimte is niet alternatief op grond van haar intrinsieke materiële hoedanigheid, ze is dat door de manier waarop er bezit van wordt genomen. Een *white cube* kan immers, net als een loft, 'alternatief' gebruikt worden. Matta-Clark gaat aan de slag in een pand omdat de architectuur ervan iets te betekenen heeft, niet omdat het gebouw er zus of zo 'uitziet.' Architectuur is bij uitstek een drager van betekenissen. Elke ingreep heeft tot doel die betekenissen te reveleren:

The determining factor is the degree to which my intervention can transform the structure into an act of communication. It is undesirable to have a situation where the fabric of the space is too run down for it to be identified as ever having been changed, or a situation where I would be competing with factual disintegration.<sup>2</sup>

Matta-Clark laat zich niet verleiden tot een romantische cultivering van de esthetiek van het bouwvallige of het belabberde. Desintegratie of bouwval vormen geen noodzakelijke (formele) voorwaarde voor het opereren in een ruimte of gebouw, hun onconventionele

---

<sup>1</sup> Bear, *Gordon Matta-Clark ... Splitting* (1974), p. 376.

<sup>2</sup> Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections* (1976), p. 39.

status daarentegen wel. De panden die Matta-Clark opzoekt, vallen volledig buiten het klassieke register van 'kunstruimtes.' Het zijn plekken waar het klassieke kunstpubliek zich niet uit zichzelf begeeft. Het SoHo waarin Matta-Clark aan het begin van de jaren 1970 operatief is, stemt allerm minst overeen met het imago van fancy lofts en hippe boutiques dat de wijk later draagt. De verlaten industriegebouwen, de werkloze bevolking en de vervuilde straten geven gestalte aan de conditie van urbaan verval van een metropool als New York. SoHo is als het ware een stedelijke versie van het *entropic landscape* dat Smithson terugvindt in de verlaten industriezones van Passaic, New Jersey.<sup>1</sup> Het verblijf van kunstenaars als Matta-Clark in deze ruimtes dient dus ook binnen deze optiek begrepen te worden. Het is vooral uit noodzaak dat kunstenaars de vacante ruimtes in de stad – waaronder lofts – betrekken, of zoals Brian Wallis het stelt: “it was all about resources.”<sup>2</sup> De latere cultivering van de loft als paradigma van zowel de radicale artistieke productie als van een vrijgevochten levensstijl gaat volgens Matta-Clark voorbij aan de werkelijke betekenis van die loft in het verhaal van SoHo en haar leegstaande panden: “the loft experience denies the history of the building.”<sup>3</sup> Binnen Matta-Clark's artistieke project vormt de loft geenszins de enige of unieke plaats van artistieke productie. Een loft is slechts één van de mogelijke ruimtes die het urbane landschap te bieden heeft. Matta-Clark is niet in lofts *an sich* geïnteresseerd, maar in ruimtes die ontsnappen aan de klassieke beeld van een gesacraliseerde kunstruimte. En die vindt Matta-Clark net zo goed terug in een suburbane woning in New Jersey (*Splitting*, 1974) als in een oude loods op een pier aan de Westside van New York (*Day's End*, 1975). Het zijn ruimtes die ontsnappen aan de institutionele codering van een kunstruimte, en resoluut ‘in de wereld’ staan. Het zijn ruimtes waar, om een uitdrukking van Smithson te lenen, ‘entropie aan het werk is.’ Het zijn panden die hun statuut als ‘afval’ niet negeren maar resoluut te kennen geven. Vermits deze gebouwen stuk voor stuk nadien zijn afgebroken, kunnen de *Cuttings*, zoals Pamela M. Lee aangeeft, beschouwd worden als monumenten voor entropie.<sup>4</sup> Daar de snedes gemaakt worden tijdens de ondergang van het gebouw – waardoor de verschijning en de verdwijning van het werk haast simultaan wordt opgevoerd – doet onwillekeurig denken aan Robert Smithson's begrip van “ruins in reverse,” of “buildings [that] don't *fall* into ruin after they are built, but *rise* into ruin before they are built.”<sup>5</sup> Terwijl de snedes van Matta-Clark worden gemaakt, zien ze hun eigen ondergang reeds tegemoet. Matta-Clark beschouwt de dreigende sloop als een wezenlijk

<sup>1</sup> Zoals Pamela M. Lee (*Object to Be Destroyed*, p. 90) terecht aangeeft, werd SoHo in die tijd zelfs beschouwd als een sloppenwijk, een *slum*.

<sup>2</sup> Brian Wallis in gesprek met de auteur, New York, 1133 Avenue of the Americas, 6 maart 2001. ; Zie ook Richard Armstrong, *Interview with Richard Nonas*, in: Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, p. 394.

<sup>3</sup> Gordon Matta-Clark, *Undated Notes*, zoals geciteerd in: Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 98.

<sup>4</sup> Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 46.

<sup>5</sup> Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967), TCW, p. 72.

onderdeel van de onderneming. Wanneer Matta-Clark de laatste hand legt aan het werk *Bingo* (1974), staan de bulldozers reeds te wachten om het huis – en dus ook het werk – met de grond gelijk te maken. Een operatie die achteraf door Matta-Clark plichtsbewust in beeld wordt gebracht. Matta-Clark benoemt zijn werken dan ook als *non.u.ments*, monumenten die hun eigen ondergang, hun eigen entropische natuur incorporeren.<sup>1</sup> De plek of het gebouw dat ze markeren wordt later toch met de grond gelijk gemaakt.

Matta-Clark's visie op entropie is trouwens in menig opzicht beïnvloed door Smithson. Matta-Clark behoorde tot de vriendenkring van Robert Smithson en was volgens Nancy Holt, de vrouw van Smithson, een gretig aanhorder van Smithson's opvattingen over entropie.<sup>2</sup> In vergelijking met Smithson's discursieve benadering van entropie, kenmerkt het oeuvre van Matta-Clark zich door een daadwerkelijke omgang. Entropie is een conditie van het urbane territorium waar hij aan de slag gaat. Voor een diepgaande theoretisering van het begrip moet men echter terecht bij Robert Smithson. Naast de dialectische notie *site-nonsite* vormt entropie een van de cruciale kritische categorieën van zijn oeuvre, of zoals James Lingwood de rol van entropie in het oeuvre van Smithson duidt: “th[e] fascination with the entropic energises Smithson's art and drives on it.”<sup>3</sup>

## 7.2. Entropie

### 7.2.1. Het entropie project van Robert Smithson

Art is supposed to be on some eternal plane, free from the experiences of the world, and I'm more interested in those experiences, not as a refutation of art, but as art as part of that experience, or interwoven, in other words, all these factors come in.

Robert Smithson<sup>4</sup>

(...) entropy seems to be a word that conceals absences. Science utilizes the word in terms of existence. I think art utilizes it in terms of nonexistence. Science is always fighting

---

<sup>1</sup> Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections* (1976), p. 39: “I seek structures which have certain kinds of historical and cultural identities. But the kind of identity for which I am looking has to have a recognizable social form. One of my concerns (...) is the Non.u.mental, that is, an expression of the commonplace that might counter the grandeur and pomp of the architectural structures and their self-glorifying clients.”

<sup>2</sup> Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 39.

<sup>3</sup> James Lingwood, *The Entropologist*, in: Gilchrist and Lingwood (reds.), *Robert Smithson. Une rétrospective*, p. 278.

<sup>4</sup> Smithson & Kurtz, *Conversation with Robert Smithson* (1972), TCW, p. 262.

against entropy, and artists seem to accept entropy. (...) entropy is interesting in that it deals with things breaking down and falling apart, but in a very limited way.

Robert Smithson <sup>1</sup>

Het begrip entropie werd ontwikkeld in het midden van de 19<sup>de</sup> eeuw en valt onder de *Tweede Wet van de Thermodynamica*, die volgt op de *Eerste Wet van de Thermodynamica*. De Eerste Wet stelt dat energie in de wereld constant is en nooit kan gecreëerd of opgeheven worden. De Tweede Wet stelt dat entropie functioneert als een verstrooiende kracht in het universum, waardoor de fysische wereld drijft van een systeem van orde naar maximale wanorde. Terwijl energie constant blijft, behoudt entropie ofwel een constante graad van wanorde, of een stijgende graad van wanorde door thermodynamische, chemische of materiële processen.<sup>2</sup> De introductie van het begrip entropie vormde in de 19<sup>de</sup> eeuw een belangrijk antwoord op het Newtoniaanse mechanicisme. Met het begrip entropie werd de geordende, onveranderbare, cyclische en noodzakelijke wereld van het mechanicisme opengemaakt met begrippen als wanorde, verval, onomkeerbaarheid en toevallige verandering.<sup>3</sup> Als voorbeeld voor entropie, of de “onomkeerbaarheid van de eeuwigheid” gebruikte Smithson vaak het voorbeeld van het volgende volgens hem “onbenullige” experiment.<sup>4</sup> Wanneer je een kind laat lopen in een zandbak waarvan de ene halve cirkel is gevuld met wit zand en de andere met zwart zand, dan krijg je na een hondertal rondjes in wijzerzin een mengeling van wit en zwart zand, tot het zand grijs is. Wanneer je het kind nadien in tegenwijzerzin terug laat lopen, zal de situatie zich niet herstellen. Integendeel, het zand zal nog grijzer worden. De entropie of de wanorde, zal nog verhogen. Voor deze onafwendbare diffusie of dispersie leent Smithson – op zijn autodidactische en vrijpostige manier – de term *de-differentiation* van de psycho-analist Anton Ehrenzweig.<sup>5</sup>

Entropie staat bij Smithson in het teken van de aanval op de modernistische kunstgeschiedenis en haar discursief apparaat. Met het natuurkundig concept tracht Smithson de biologische metaforen van groei en evolutie die aan de basis liggen van de genealogie van de moderne kunst te doorbreken.<sup>6</sup> Met het begrip entropie – als koepel voor noties als chaos, vervuiling, onzuiverheid, afval, of verval – tracht Smithson komaf te maken met de

---

<sup>1</sup> Norvell, *Robert Smithson. June 20, 1969*, p. 131.

<sup>2</sup> Rudolf Arnheim, *Entropy and art. An essay on disorder and order*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1971, pp. 8-9.

<sup>3</sup> Luis Fernández-Galiano, *Fire and Memory: on Architecture and Energy*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000, pp. 48-49

<sup>4</sup> Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (1967)*, TCW, p. 74.

<sup>5</sup> Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)*, TCW, pp. 102-103 / 110.

<sup>6</sup> Shapiro, *Earthwards*, p. 27.

autonomie en auto-referentialiteit van de moderne kunst, of begippen als *Gestalt* en *presentness* die de Greenbergiaanse kunstkritiek van de jaren '60 domineren.<sup>1</sup> Daarbij viseert Smithson bovenal de idealistische opvatting dat een kunstwerk in en vanuit zichzelf een vaste en transhistorische waarde bezit, die haar plaatsloos, thuisloos én tijdloos maakt. Smithson verafschuwt het 'eeuwige platform' waarop de kunst verondersteld wordt te toeven. Hij wil een kunst die zich niet enkel 'in de wereld' maar ook 'in de tijd' situeert. In een paragraaf getiteld *The Value of Time* van de tekst *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* bekritiseert Smithson die critici die vanwege hun aandacht voor het unitaire kunstobject geen aandacht schenken aan tijd als een artistiek criterium:

For too long the artist has been estranged from his own "time." Critics, by focusing on the "art object," deprive the artist of any existence in the world of both mind and matter. The mental proces of the artist which takes place in time is disowned, so that a commodity value can be maintained by a system independent of the artist. Art, in this sense, is considered "timeless" or a product of "no time at all"; this becomes a convenient way to exploit the artist out of his rightful claim to his temporal process. The arguments for the contention that time is unreal is a fiction of language, and not of the material of time or art. Criticism, dependent on rational illusions, appeals to a society that values only commodity type art separated from the artist's mind. By separating art form the "primary process," the artist is cheated in more ways than one. Separate "things," "forms," "objects," "shapes," etc., with beginnings and endings are mere convenient fictions: there is only an uncertain disintegrating order that transcends the limits of rational separations. The fictions erected in the eroding time stream are apt to be swamped at any moment. The brain itself resembles an eroded rock from which the ideas and ideals leak.<sup>2</sup>

Elk object, als het kunst is, is volgens Smithson onderhevig aan de tand des tijds, zelfs een statisch werk. Het modernistisch idioom van *presentie* gaat voorbij aan het feit dat een object – ongeacht of het verondersteld wordt een 'eeuwige schoonheid' te bezitten – nooit 'tijdloos' is en doorheen de jaren steeds aan entropie onderhevig is, zowel naar materie als naar betekenis: "Not everybody sees art in the same way, only an artist viewing art knows the ecstasy or dread, and this viewing takes place in time."<sup>3</sup> Iedere criticus die het begrip tijd miskent, is dan ook 'een vijand voor de kunst en de kunstenaar.' De ontkenning van de tijd

---

<sup>1</sup> Eugenie Tsai, *The Sci-Fi Connection: The IG, J.G. Ballard, and Robert Smithson*, in: Edward Leffingwell & Karen Marta (reds.), *Modern dreams. The Rise and Fall and rise of Pop*, New York / Cambridge Mass., Institute for Contemporary Art / P.S. 1 Museum and the Clocktower Gallery / MIT Press, 1988, p. 75.

<sup>2</sup> Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)*, TCW, p. 112-113.

<sup>3</sup> *ibidem*, p. 112.

heeft, en volgens Smithson weet elke authentieke kunstenaar dat, te maken met het feit dat tijd 'het doodsprincipe' bevat:

An artist is enslaved by time only if the time is controlled by someone or something other than himself. The deeper an artist sinks into the time stream the more it becomes oblivion; because of this, he must remain close to the temporal surfaces. Many would like to forget time altogether, because it conceals the "death principle" (every authentic artist knows this).<sup>1</sup>

Volgens Smithson heeft een kunstenaar dus drie mogelijkheden: hij kan gewoonweg de tijd vergeten; hij kan zich diep laten zinken in de maalstroom van de tijd; of hij kan dicht aan de oppervlakte van de tijd blijven. Vooral de tweede optie neemt Smithson sterk onder vuur. Een kunstenaar die zich laat meedrijven in de maalstroom van de tijd onderwerpt zich aan het narratieve en progressieve canon van de moderne kunst en haar genealogie van 'meesters' en 'meesterwerken.' Smithson daarentegen opteert voor de strategie, zoals hij bijvoorbeeld in het artikel *Entropy and the New Monuments* schrijft over het werk van Sol LeWitt, die de "mythe van vooruitgang helpt te neutraliseren."<sup>2</sup> En dit acht Smithson een geknipte rol voor de *earth artist*. Deze koestert een diep wantrouwen voor een notie als vooruitgang en is zich bewust van de algemene trend tot entropie, verval en aftakeling van de wereld in het post-industriële tijdperk. In plaats van bij te willen blijven met de vooruitgang, laat hij regressief het afval en het bezinksel van die zogenaamde vooruitgang in haar kielzog verschijnen. Geschiedenis en vooruitgang worden onvermijdelijk geremd door entropie, de onderstroom van elk humaan of natuurlijk proces.<sup>3</sup> De eerste optie, het onvluchten van de tijd, komt volgens Smithson neer op de ontkenning van het eigen bestaan als kunstenaar; een gegeven dat Smithson op zich reeds evenwaardig acht aan een afgewerkt kunstobject: "The existence of the artist in time is worth as much as the finished product."<sup>4</sup> Smithson verkiest dan ook de derde optie, met name 'dicht te toeven aan de oppervlaktes van de tijd.' Zoals Gary Shapiro treffend heeft geanalyseerd, houdt deze optie in dat de kunst de ideologische tijd – zoals geconstrueerd in de grote verhalen van de kunstgeschiedenis – inruilt voor een actuele, belevingsmatige tijd, zoals door minimal art geïntroduceerd in het midden van de jaren 1960.<sup>5</sup> Zo merkt Rudolf Arnheim in het boek *Entropy and Art* uit 1971 op dat de rol van het begrip entropie in het laatste decennium een

---

<sup>1</sup> ibidem, pp. 112-113.

<sup>2</sup> Smithson, *Entropy and the New Monuments* (1966), TCW, p. 15.

<sup>3</sup> Shapiro, *Earthwards*, p. 36.

<sup>4</sup> Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (1968), TCW, p. 112.

<sup>5</sup> Shapiro, *Earthwards*, p. 39.

belangrijke verschuiving heeft ondergaan: “If during the last century it served to diagnose explain, and deplore the degradation of culture, it now provides a positive rationale for “minimal” art and the pleasures of chaos.”<sup>1</sup> Minimalistische kunstenaars brengen de contingentie in ruimte en in tijd van de context van een werk in rekening. Een minimalistische sculptuur – of ‘obstructie’ in de woorden van Smithson – dient niet vanop afstand als een autonome en autoreferentiële entiteit gecontempleerd te worden; de beschouwer wordt geacht er rond te lopen. Dit maakt de beschouwer niet enkel bewust van het ‘werk’ dat de kunstenaar heeft geleverd – of van de tijd die in het werk is geïnvesteerd – maar tevens van de tijd die de ervaring zelf in beslag neemt. Smithson schrijft trouwens voor de eerste keer over entropie in een recensie van een tentoonstelling met werk van minimalisten als Ronald Bladen, Donald Judd, Robert Morris, Sol Le Witt en Dan Flavin in *Artforum* in 1966. In het artikel getiteld *Entropy and the New Monuments* uit Smithson zijn fascinatie voor het werk van deze kunstenaars daar het een “zichtbare analogie vertoont met de Tweede Wet van de Thermodynamica.”<sup>2</sup> Dit valt volgens Smithson te wijten aan de visuele uitstraling van deze werken. Door hun excentriek materiaalgebruik – plastic, chroom of electrisch licht – gaan deze sculpturen in tegen de eeuwigheidsaanspraak van de klassieke materialen zoals marmer of graniet:

Instead of causing us to remember the past like old monuments, the new monuments seem to cause us to forget the future. (...) They are not built for the ages, but rather against the ages. They are involved in a systematic reduction of time down to fractions of seconds, rather than in representing the long spaces of centuries. Both past and future are placed into an objective present. This kind of time has little or no space: it is stationary and without movement, it is going nowhere, it is anti-Newtonian, as well as being instant, and is against the wheels of time-clock.<sup>3</sup>

Minimalistische sculpturen ontwichten de klassieke opdeling tussen heden, verleden en toekomst. In deze ‘nieuwe monumenten’ worden verleden en toekomst samengebracht in een objectief heden. Dat heden overlapt met de actuele tijd die het minimalistische object reveleert aan de toeschouwer. Wanneer Smithson stelt dat de kunst ‘dicht aan de oppervlaktes van de tijd’ dient te toeven, ijvert hij voor kunstwerken die zich radicaal in het hier en nu positioneren. Smithson breidt echter de fenomenologische exploratie van ruimte en tijd bij minimal art uit met zijn eigen fascinatie voor langdurige fysieke processen.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Arnheim, *Entropy and art*, pp. 11-12.

<sup>2</sup> Smithson, *Entropy and the New Monuments (1966)*, TCW, p. 11.

<sup>3</sup> ibidem, p. 11.

<sup>4</sup> Shapiro, *Earthwards*, p. 39.

Daarbij koestert hij niet zozeer de ambitie te komen tot sculpturen die hun tijdelijk of vergankelijk karakter benadrukken, een démarche die een tijdgenoot als Robert Morris benoemd heeft als *Anti Form*:

There's no exit, no road to utopia, not great beyond in terms of exhibition space. I see it as an inevitability; of going toward the fringes, towards the broken, the entropic. But even that has limits. (...) It isn't a question of form or anti-form. It's a limitation. I'm not at all interested in the problems of form and anti-form, but in limits and how these limits destroy themselves and disappear.<sup>1</sup>

Smithson heeft niet de ambitie om entropie te verbeelden als letterlijke eigenschap van een kunstobject. Zoals Smithson opmerkt in een interview met Paul Cummings uit 1972, kanaliseerde hij zijn fascinatie voor entropie door een model te ontwikkelen waarmee hij zijn werk met 'achtergestelde' plaatsen in de wereld – landschappen waar entropie merkbaar aan het werk is – kon verbinden:

(...) I just became interested in sites ... I guess in a sense these sites had something to do with entropy, that is, one dominant theme that runs through everything. (...) And I became interested in kind of low profile landscapes, the quarry or the mining area which we call an entropic landscape, a kind of backwater or fringe area.<sup>2</sup>

In het artikel *Entropy and the New Monuments* uit 1966 maakt Smithson reeds talloze referenties aan sites die zich 'elders' bevinden. Hij verwijst daarbij niet enkel naar steengroeves of desolate industrieparken, maar ook naar de 'smakeloze en saaie' suburbs, highways en malls in het stedenlijke buitengebied.<sup>3</sup> In een interview met Willoughby Sharp uit 1968 stelt Smithson trouwens dat deze fascinatie voor het buitengebied is ingegeven door het feit dat deze plekken niet als kunstuimtes zijn gedacht. Het zijn plaatsen die zowel letterlijk als figuurlijk buiten elke traditionele categorie vallen: buiten de stad, buiten de kunst en buiten de architectuur:

---

<sup>1</sup> Robert Smithson & William C. Lipke, *Fragments of a conversation (1969)*, TCW, p. 191. Het essay *Anti Form* van Robert Morris verschijnt tussen het derde en het vierde luik van de serie *Notes on Sculpture* in 1968, zie: Robert Morris, *Anti Form*, in: Morris, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, pp. 41-50.

<sup>2</sup> Smithson & Cummings, *Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution (1972)*, TCW, p. 293.

<sup>3</sup> Smithson, *Entropy and the New Monuments (1966)*, TCW, p. 13: "The slurbs, urban sprawl, and the infinite number of housing developments of the postwar boom have contributed to the architecture of entropy. (...) Near the superhighways surrounding the city, we find the discount centers and cut-rate stores with sterile façades. On the inside of such places are maze-like counters with piles of neatly stacked merchandise; rank on rank it goes into a consumer oblivion. The lugubrious complexity of these interiors has brought to art a new consciousness of the vapid and the dull."

I also saw a lot of possibilities in rather ordinary buildings that were scattered out in the suburbs, things of that sort. (...) working with the landscapes or dealing with areas that are not thought of in terms of artistic places. Areas that are not necessarily picturesque or involved in International Style architecture – actually, the suburbs and the postwar complexes that were built up in these outlying areas, penumbral zones that are pretty much out on the fringes of the city.<sup>1</sup>

Hij zoekt niet enkel ruimtes op waar entropie aan het werk is, maar tracht tegelijkertijd entropie als conditie structureel in zijn werk te integreren. Daarbij is Smithson niet zozeer geïnteresseerd in de *esthetiek* van entropie – het belabberde, het vervallene of het afgebrokkelde – maar in de *betekenis* van entropie als proces. Hij hanteert het begrip om zijn aanhoudende drang naar het doorbreken en overschrijden van de grenzen van – zowel artistieke, culturele als ideologische – systemen te stillen. Zo stelt Smithson in 1971 dat de verschillende kaders en systemen die de wereld moeten ordenen, gedoemd zijn te desintegreren: “We live in frameworks and are surrounded by frames of reference, yet nature dismantles them and returns to a state where they no longer have integrity.”<sup>2</sup> Een van die referentiekaders is architectuur. Zoals Dennis Hollier heeft aangetoond, kan men geen enkel stelsel beschrijven zonder zich te beroepen op het vocabularium van architectuur.<sup>3</sup> Polaire noties als binnen of buiten, centrum of periferie, open of gesloten zijn telkens terug te brengen tot een architecturaal geladen tegenstelling. Architectuur is het systeem der systemen, het ‘archi-systeem.’ Het entropiebegrip bij Smithson is dan ook onlosmakelijk verbonden met architectuur. Architectuur is voor Smithson het disciplinerend regime bij uitstek dat entropie in bedwang tracht te houden. In een interview uit 1973 getiteld *Entropy made visible* trekt Smithson fel van leer tegen het idealistisch geloof van architecten dat hun gebouwen aan de onverbidelijke impact van de natuur kunnen weerstaan: “Architects tend to be idealists, and not dialecticians. I propose a dialectics of entropic change.”<sup>4</sup> Een technocratisch architect als Buckminster Fuller moet het daarbij ontgelden: “Buckminster Fuller also has a notion of entropy as a kind of devil that he must fight against and recycle.”<sup>5</sup> Zoals Bernard Tschumi in het artikel *Architecture and Transgression* uit 1976 ook aangeeft, is ‘verrotting’ of verval van gebouwen binnen het modernistisch architectuurideaal ontoelaatbaar of ondenkbaar. De muren van moderne architectuur – Tschumi gebruikt de

---

<sup>1</sup> Sharp, *Degrees of Disorder. Interview with Robert Smithson (1968)*, p. 75.

<sup>2</sup> Robert Smithson, *Art through the camera's eye (c. 1971)*, TCW, p. 375.

<sup>3</sup> Denis Hollier, *Against architecture: the writings of Georges Bataille*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1989, p. 33.

<sup>4</sup> Smithson, *Entropy Made Visible (1973) Interview with Alison Sky*, TCW, p. 304.

<sup>5</sup> *ibidem*, p. 302.

icoon *Villa Savoye* Van Le Corbusier – moeten wit, zuiver en clean zijn.<sup>1</sup> (fig. 7.20) Architecten houden niet van de manier waarop de tijd – of het doodsprincipe waar Smithson over spreekt – zich meester maakt van hun gebouwen. Het is moderne gebouwen niet toegestaan te verouderen, verslijten of vergaan.<sup>2</sup> De sporen die de tijd nalaat op architectuur zijn onverenigbaar met de modernistische architectuurideologie en haar esthetische premissen. Smithson tracht te breken met deze idealistische visie op architectuur door entropie als een fundamentele – in plaats van als onderdrukte – conditie van architectuur te beschouwen.<sup>3</sup> Entropie neemt bezit van iedere structuur, ieder systeem, en dus ook van architectuur. En dat is precies wat architecten ontgaat: “I think that those preoccupations do escape architects.”<sup>4</sup> De wijze waarop entropie zich onherroepelijk meester maakt van gebouwen en structuren, vormt voor Smithson een geliefkoosd thema. In het interview *Entropy made visible* spreekt Smithson bij een afbeelding van een werf in Central Park bijvoorbeeld over “a kind of entropic architecture or de-architecturization,” of de onvermijdelijke ondergang van gebouwen die zich reeds manifesteert tijdens het bouwproces: “it’s not really manifesting itself the way let’s say Skidmore Owings and Merrill might manifest itself. It’s almost the reverse of that, so that you can observe these kinds of entropic building situations which develop around construction.”<sup>5</sup> Andere illustraties bij het interview tonen gebouwen die door natuurfenomenen als aardbevingen of vulkaanuitbarstingen zijn verwoest of op punt staan in te storten. De meest letterlijke demonstratie van *entropy in action* of *de-architecturization* levert Smithson met het werk *Partially Buried Woodshed* uit 1970. Op de campus van Kent State University laat Smithson met een bulldozer aarde aanvoeren op het dak van een kleine houten schuur, totdat de centrale draagbalk het begeeft, net zoals lava bij een vulkaanuitbarsting een huis langzaam inpalmt en vernielt. (fig. 7.21) Zoals James Lingwood treffend omschrijft, symboliseert het werk de impact van entropie, daar het pas ‘af’ is wanneer de structuur het begeeft:

Wherever there was a limit he sought to test it: wherever a boundary, he tried to overcome it. Like the supporting beam of *Partially Buried Woodshed*, each and every position needed to be pushed to breaking point. He knew the centre could not hold.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Bernard Tschumi, *Architecture and Transgression*, in: *Oppositions*, nr. 7 / Winter, 1976, pp. 59–60.

<sup>1</sup> Fernández-Galiano, *Fire and Memory*, p. 4.

<sup>2</sup> Thierry De Duve, *Ex Situ*, p. 40.

<sup>3</sup> Krauss & Bois, *A User's Guide to Entropy*, p. 57.

<sup>4</sup> Smithson, *Entropy Made Visible (1973) Interview with Alison Sky*, TCW, p. 307.

<sup>5</sup> *ibidem*, p. 304.

<sup>6</sup> Lingwood, *The Entropologist*, p. 280.

Smithson's fascinatie voor de impact van entropie op architectuur dateert reeds van 1969, wanneer hij samen met zijn vrouw Nancy Holt en zijn galeriste Virginia Dwan een bezoek brengt aan Mexico.<sup>1</sup> Van deze trip brengt Smithson geen foto's mee van de wereldberoemde Maya ruïnes, maar van het bouwvallige hotel waar hij verblijft, Hotel Palenque. (fig. 7.22) Smithson is niet zozeer onder de indruk van de ruïnes van vroege beschavingen, maar van die van zijn eigen tijdsgewricht.<sup>2</sup> De foto's van het hotel gebruikt Smithson in 1972 voor een lezing aan de Universiteit van Utah in Salt Lake City. De lezing zelf houdt het midden tussen een performance, een serieuze academische lezing en een ironisch reisverslag.<sup>3</sup> In de beschrijving van de schamele architectuur van het hotel neemt hij met zijn typerende zin voor humor en parodie een loopje met het regerende sérieux van het kunst- en architectuurdiscours. Smithson verheft een gebouw dat wegens zijn banaliteit normaliter buiten het architectuurcanon zou vallen, tot een architecturaal paradigma.

Hoewel Smithson in zijn fascinatie voor de eerder onbenullige en bouwvallige architectuur een loopje lijkt te nemen met elke vorm van architectuurkritiek, bezit de tekst over Hotel Palenque een belangwekkend architectuurkritisch potentieel. Zoals Philip Ursprung terecht opmerkt, bewijst de tekst dat het oeuvre van Smithson de architectuurtheorie meer te bieden heeft dan louter formalistische of stylistische aanknopingspunten.<sup>4</sup> De wijze waarop Smithson zijn entropiedenken toespist op architectuur – en dan meer bepaald op die van het Hotel Palenque – levert bijvoorbeeld een bijzonder perspectief op architecturale noties als functionaliteit en flexibiliteit. Zeker voor het laatste begrip, en meer bepaald voor de bijhorende notie van isotropie, biedt het concept entropie een boeiend tegengewicht. Het epicentrum van Smithson's entropiedenken situeert zich trouwens aan het eind van de jaren '60, net die periode waarin het begrip flexibiliteit bijzonder populair is in het laat-moderne architectuurdenken. Hoewel Smithson nooit een tekst of een werk letterlijk aan het begrip flexibiliteit of isotropie heeft gewijd, reveleert zijn notie van entropie enkele bijzonder interessante aanknopingspunten.<sup>5</sup> De romantische technofilie heeft bij Smithson plaats geruimd voor een fascinatie voor de schaduwzijde van de technologische vooruitgang. (fig.

<sup>1</sup> Smithson verbleef in 1969 met zijn vrouw Nancy Holt en de galleriste Virginia Dwan enige tijd in Mexico. Voor een beschrijving van de reis naar Palenque door Virginia Dwan, zie: *Reflections on Robert Smithson*, in: *The Art Journal*, Fall 1982, p. 233.

<sup>2</sup> Hobbs (red.), *Robert Smithson: Sculpture*, p. 164; Pablo Leon De La Barra, *Hotel Palenque*, in: *Purple*, nr. 7 / Spring, 2001, p. 192.

<sup>3</sup> Philip Ursprung, *Robert Smithson's Hotel Palenque*, in: *Daïdalos*, nr. 62 / December, 1996, p. 148. Smithson concipieerde de lezing van bij het begin als een artistiek project, of een kunstwerk, en had er dan ook voor gezorgd dat de lezing op tape werd opgenomen.

<sup>4</sup> *ibidem*, p. 153.

<sup>5</sup> Zowel flexibiliteit als isotropie zijn niet opgenomen in de index van de geschriften van Smithson. De enige tekst waar Smithson het begrip isotropic gebruikt is in een bijzonder cryptische beschrijving van het Mexicaanse jungle; zie: Smithson, *Incidents of Mirror-Travel in Yucatan (1969)*, TCW, p. 127.

7.23) Smithson laat zich niet langer verleiden door de mogelijkheden van de technologie, maar is geboeid door de gevolgen van het post-industriële tijdperk dat zich aankondigt.<sup>1</sup> Zo uit Smithson in een interview met Willoughby Sharp, afgenomen op de vooravond van de opening van de tentoonstelling *The Machine – As Seen at the End of the Industrial Age* in het MoMA in 1968, zijn grondige reserves voor het blind geloof in de technologie:

Americans are basically idealistic because they put so much faith in machinery and technology. If anything, my art is preoccupied with something that isn't clouded over by all these technological devices and machines, so that in a sense it's probing the phantom nature of matter itself, and it's not really involved in creating distractions. As fine and great as all technology is, you can get hung up on the shenanigans that come from it.<sup>2</sup>

In zijn artistieke praktijk heeft Smithson niet de ambitie de mogelijkheden van de technologie te instrumentaliseren. Dat leidt enkel tot bedrieglijke en vermakelijke 'trucs.' Smithson onderzoekt de wijze waarop natuur en tijd – het fantoom entropie – bezit nemen van de machinerie. Machines zijn net als alle wezens gedoemd te vergaan: "The tools of technology become a part of the Earth's geology as they sink back into their original state. Machines like dinosaurs must return to dust or rust."<sup>3</sup> Smithson's fundamenteel wantrouwen ten opzichte van iedere vorm van controle of impact op de natuur kan ook doorgetrokken worden naar zijn visie op architectuur. Zijn wantrouwen in de almacht van de technologie geldt net zo goed voor zijn architectuurvisie. Smithson heeft het gemunt op die architectuur die zich aan de tijd of aan de werking van entropie wil onttrekken, en daartoe, zoals Buckminster Fuller, onvoorwaardelijk beroep doet op technologie. Flexibiliteit, en dan vooral het laat-moderne begrip als product van de hoogtechnologische uitrusting van een gebouw, valt binnen die categorie. Flexibiliteit wordt in het architectuurdiscours immers geïntroduceerd om het modernistisch functionalisme te vrijwaren van deterministische excessen door concepten als tijd, het onbekende, verandering en groei te introduceren. Deze begrippen spelen stuk voor stuk een rol binnen Smithson's entropiedenken. In de lezing *Hotel Palenque* projecteert Smithson deze begrippen op architectuur, en als dusdanig biedt de tekst op velerlei vlakken een tegengewicht voor de flexibiliteitsideologie.

---

<sup>1</sup> Jones, *Machine in the Studio*, p. 311.

<sup>2</sup> Sharp, *Degrees of Disorder. Interview with Robert Smithson (1968)*, p. 76.

<sup>3</sup> Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)*, TCW, p. 104.

### 7.2.2. Robert Smithson, *Hotel Palenque* (1969-72)

Palenque actually used to be called the city of the snake. There were people there who worshiped the snake and, in a sense, this hotel is built in a kind of intertwining snaking way. It has no center, or you might try to find a center in this place but you really can't, you know, because it's so de-differentiated.

Robert Smithson <sup>1</sup>

Wat Smithson aanspreekt in het Hotel Palenque is dat er op geen enkele manier een logica valt in te traceren. Het is een 'oceanische' plaats waar geen enkele plek zich onderscheidt van de andere.<sup>2</sup> In het Hotel Palenque vindt Smithson een equivalent voor wat hij in het "zero panorama" van Passaic bestempelde als "ruins in reverse." Doordat het gebouw in voortdurende staat van aanbouw en afbraak verkeert, belichaamt het Smithson's definitie van "buildings [that] don't *fall* into ruin *after* they are built, but *rise* into ruin *before* they are built."<sup>3</sup> Terwijl het hotel aan de ene zijde wordt uitgebreid en verbouwd, wordt het aan de andere kant dan weer verwaarloosd: "it's not often that you see buldings being both ripped down and built up at the same time."<sup>4</sup> Men lijkt als het ware niet te kunnen kiezen voor het verleden of de toekomst en men laat het gebouw dus in een gedurige staat van werf: een onafgewerkt heden.<sup>5</sup> Het Hotel is tegelijkertijd een bouwproject én een bouwval: het is een ruïneus *work-in-progress*. (fig. 7.24) De bouwwerkzaamheden zijn als het ware doelloos. Dat belet Smithson echter niet om zijn bewondering te uiten voor de wijze waarop ze niet alles in een ruk met de grond gelijk maken. Het wordt gedaan met een zekere graad van gevoeligheid en gratie:

(...) once again you get a better idea of the careful way that they don't tear everything down in one fell swoop. It's done slowly with a certain degree of sensitivity and grace so that there is time for the foliage to grow throught the broken concrete, and there is time for the various colors on the wall to mellow under the sun. So you get this kind of really sensuous sense of something extending both in and out of time, something that doesn't belong to the earth and really something that is rooted very much into the earth. This kind of de-architecturization pervades the entire structure. And you have to remember

---

<sup>1</sup> Robert Smithson, *Insert: Robert Smithson, Hotel Palenque, 1969-72*, in: *Parkett*, nr. 43, 1995, p. 118.

<sup>2</sup> Lingwood, *The Entropologist*, p. 278.

<sup>3</sup> Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (1967)*, TCW, p. 72.

<sup>4</sup> Smithson, *Hotel Palenque*, p. 120.

<sup>5</sup> Penders, *En Chemin, Le Land Art. Tome 1: Partir*, p. 223.

that it's a-centric, no focuses, nothing to grip on, no certainty, everything is completely random and done to please somebody's everyday activity.<sup>1</sup>

De structuur van het hotel Palenque is in haar totaliteit doordrongen van wat Smithson – in een parafrase op het begrip de-differentiatie van Anton Ehrenzweig – benoemt als *de-architecturization*. Doorheen de werkzaamheden lijkt de structuur elke samenhang te verliezen. Van een 'masterplan' is er dan ook geen sprake. Op de werf van Hotel Palenque vallen er geen bouwvakkers, laat staan een architect te bespeuren. Smithson spreekt voortdurend over 'they', waarbij het niet duidelijk is over wie het gaat. In Hotel Palenque is 'men' simpelweg aan de slag. Het gaat Smithson dan ook niet zozeer om de figuur van de architect, dan wel om de architectuur *an sich*. Architectuur als disciplinair systeem, als middel om de wereld in bedwang te houden. In Hotel Palenque treft Smithson echter een behoorlijk a-typische architectuur aan. Zo ontdekt Smithson een aantal losstaande kolommen op een binnenkoer, wier simultane nutteloosheid en evidentie hem doen stellen dat de architectuur er gewoonweg aanwezig is, zonder pretenties: "[it] is blunt, unpretentious, it's not calling attention to itself, it doesn't wear its architecture on its sleeve."<sup>2</sup> De de-architecturisatie die volgens Smithson in het gebouw werkzaam is, heeft weinig van doen met een architecturale strategie als deconstructie. Het gebouw wordt door de werkzaamheden niet doelmatig 'gedeconstrueerd,' maar uit zichzelf alsmaar complexer, onoverzichtelijker, chaotischer, of met andere woorden, entropischer. De de-architecturerende operaties of 'gebeurtenissen' in het Hotel Palenque bieden geen analytische dissectie van het gebouw. Integendeel, in plaats van de inherente structuur open te leggen, wordt de structuur alleen maar verregaander versplinterd en verstrooid.<sup>3</sup> De-architecturisatie is geen strategie maar een fenomeen, een gebeurtenis die de architectuur overvalt, die haar 'overkomt'. Het meest duidelijke voorbeeld van de-architecturisatie meent Smithson te ontwaren in een stel uitstekende wapeningsstaven van een vloer. (fig. 7.25) Volgens Smithson is dit fascinerend beeld van de staven het product van de wispelturigheid van de bouwers: "At one point they evidently decided to build some floors, and decided that that wasn't a very good idea so they demolished them, but left this spiky, irregular, cantilevered effect coming of the side of the wall."<sup>4</sup> Deze onregelmatige structuur doet Smithson denken aan de carceri van Piranesi, waarin ook trappen en vloeren in het niets verdwijnen. Smithson kan deze 'techniek' wel appreciëren: "It's a "de-architecturisation" you might say. It's a breaking away of unnecessary floors. After all, floors are not merely for

---

<sup>1</sup> Smithson, *Hotel Palenque*, p. 126.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 127.

<sup>3</sup> Ursprung, *Robert Smithson's Hotel Palenque*, pp. 152-153.

<sup>4</sup> Smithson, *Hotel Palenque*, p. 119.

standing on, I mean you can have some of the partial floor motif.”<sup>1</sup> De-architecturisatie maakt architectuur functioneel en herleidt ze tot louter aanwezigheid: het ‘motief’ of de herinnering aan een vloer. Voortdurend loopt de architectuur vast in haar eigen ‘tekens’ en ‘beelden’.

De fascinerende combinatie van opbouw en afbraak heeft geleid tot een gebouw waarin elke structurele transparantie ontbreekt, het is acentrisch, zonder focus, zonder houvast, zonder zekerheid en willekeurigheid. De logica of structuur van het gebouw zijn onmogelijk te doorgronden, laat staan te registreren. Zo uit Smithson meermaals in de tekst zijn frustratie dat hij de centrale toren van het hotelcomplex in zijn totaliteit niet kan fotograferen. Dat het Hotel Palenque als gebouw elke notie van overzichtelijkheid, bevattelijkheid of transparantie tart, wordt door Smithson’s lectuur enkel nog uitvergroot. De bouwkundige en materiële toestand van hotel vormt als het ware een metafoor voor de lezing zelf. Zoals Neville Wakefield opmerkt, ontwikkelt de lezing zich als een doelloze wandeling doorheen het hotel.<sup>2</sup> Op geen enkel moment laat Smithson uitschijnen waar hij naartoe wil. Hij maakt geen echt punt, net als het gebouw bezit zijn lezing geen ‘centrum.’ De lezing is een nevenschikking van afzonderlijke registraties. Zo stelt Smithson ergens in het midden van zijn lezing “You should be getting to the point that I am trying to make, which is no point actually.”<sup>3</sup>

Het enige document waarin Smithson trouwens enigszins een overzicht biedt op het hotel, is een schets gemaakt tijdens zijn verblijf in het hotel in april 1969. (fig. 7.26) Deze schets is echter eerder als een portret dan als een precieze registratie of cartografie van de plek opgevat. Ze biedt slechts een grove planindeling waarin de verschillende ruimtes worden benoemd, evenwel zonder afmetingen of proporties. De schets is wel voorzien van talrijke notities over de meest triviale aspecten, zoals *broken concrete*, *stuffed hawk*, *rubble*, *brick pile*, *bird house* of *palm*; stuk voor stuk gegevens die weinig met het gebouw te maken hebben, maar in het gebouw verspreid liggen. De weinige notities die toch rechtstreeks op het gebouw slaan, gaan over de vervallen of aanbouw toestand van het gebouw, zoals *broken roof with hanging plastic*, *under construction* of *ruins*. Daarnaast zijn er ook enkele zones waar Smithson niet uit wijs raakt, en dus als *unknown* worden bestempeld. Het ‘overzicht’ dat hij geeft, is buitengewoon fragmentarisch, subjectief en verstrooid. Net zoals in de foto’s streeft de tekening geen overzichtelijkheid na, maar levert enkel een vorm van ‘lectuur’ van de plek.

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 119.

<sup>2</sup> Neville Wakefield, *Yucatan is elsewhere: on Robert Smithson's Hotel Palenque*, in: *Parkett*, nr. 43, 1995, p. 134.

<sup>3</sup> Smithson, *Hotel Palenque*, p. 124.

Het geeft een blik op de wijze waarop Smithson de plek heeft gezien, gelezen en geregistreerd.

Gezien Smithson's aandacht voor het alomtegenwoordige afval, wekt het weinig verwondering dat hij het 'centrum' van het hotel uiteindelijk situeert in de tuin die bezaaid is met steengruis en baksteenpuin. (fig. 7.27) Het is geen cruciale ruimte voor de werking van het hotel, maar een plaats waar het afval van de werkzaamheden wordt gedumpt. De wanorde van deze plek symboliseert volgens Smithson de wijze waarop alles in het hotel met mekaar is verstrengeld tot een onontwarbaar kluwen: "the whole thing, the whole hotel is just interlacing on interlacing. A kind of great mass of filigree just winding around itself."<sup>1</sup> In dat kluwen staan de meest merkwaardige elementen, zoals losstaande kolommen, die elke betekenis lijken te hebben verloren: "And here you can see this kind of meaningless pillar of some sort that was evidently the beginning of some structure but it doesn't really matter, (...)."<sup>2</sup> Waar die structuur uiteindelijk toe heeft moeten dienen, doet er niet toe. Het gebouw tart – tot vreugde van Smithson – elke functionele logica: "I mean, it sort of defies all functionalism." Van de helft van de ruimtes van het hotel is niet duidelijk welke functie ze precies dragen. En, als een ruimte al een precieze functie heeft, dan is die buiten gebruik: "This is a dance hall which is inoperative, of course."<sup>3</sup> Dit geldt net zo goed voor het zwembad, waar Smithson een architectuur ontwaart die haar beloftes niet nakomt: "it sort of promises something but doesn't deliver."<sup>4</sup> (fig. 7.28) Dit heeft te maken met het feit dat architectuur de verlangens van de gebruiker toch niet kan voorzien of voorspellen: "Evidently they wanted a swimming pool at one time and they built this swimming pool but actually, when you come to a place like this nobody wants to swim."<sup>5</sup> Net om die reden verdenkt Smithson de bouwers ervan dat ze het zwembad tégen alle gebruik in hebben gebouwd. Met sarcastisch plezier merkt Smithson op dat de stenen van de rand van het zwembad zo scherp zijn dat, indien men het bad met water zou vullen, de mensen bij het zwemmen wellicht hun benen en armen zouden verwonden. Waarop Smithson het zwembad vergelijkt met een krokodillenpoel of een offerkuil: "this pool becomes something like a kind of pen for iguanas scampering all around. I just like it. It is really bluntly made and it calls up all the fears and dreads of the ancient Mayan Aztec culture, human sacrifice and mass slaughter."<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 119.

<sup>2</sup> ibidem, p. 119.

<sup>3</sup> ibidem, p. 123.

<sup>4</sup> ibidem, p. 122.

<sup>5</sup> ibidem, p. 122.

<sup>6</sup> ibidem, p. 122. Volgens Timothy Martin (*De-architecturisation and The Architectural Unconscious: A Tour of Robert Smithson's Chambers and Hotels*, in: Alex Coles & Alexia Defert (reds.), *The Anxiety of Interdisciplinarity*,

Het tarten van de strenge functionaliteit vormt voor Smithson de belangrijkste kwaliteit van het gebouw.<sup>1</sup> Zo merkt Smithson op een gegeven moment op dat bij enkele kamers het dak ontbreekt. (fig. 7.29) Goedkeurend stelt hij vast dat men hiermee de bouwvallige toestand in ere houdt: “You are not deprived of the complete wreckage situation.”<sup>2</sup> Men weet blijkbaar niet of men dit stuk van het hotel nog wil of niet, dus vindt Smithson het behoorlijk slim om het als dusdanig te laten staan. In plaats van een rigide functionalisme, namelijk dat men van elk deel van het gebouw de functie kent, stelt Smithson een soort losbandig gebruik of een functionele verwaarlozing voor. Zelfs de meest bouwvallige stukken kunnen misschien nog van dienst zijn. De flexibiliteit van een gebouw schuilt niet noodzakelijk in de totale bruikbaarheid, met name dat overal ‘alles’ mogelijk is. Er kan volgens Smithson best wel van onbruikbaarheid worden uitgegaan. Die wordt de volgende dag immers misschien volledig anders ervaren: “you never know when you might have some traveller, some tourist who comes to the hotel and wants a place that doesn’t have a roof on it. So they are very canny like that.”<sup>3</sup> Hotel Palenque is de absolute antagonist van een gebouw dat geacht wordt de verandering en groei van een programma op te vangen, gelijke tred te houden met de voortdurende veranderingen van de eigentijdse technologie, en zich aan te passen aan de noden van haar gebruikers. Hotel Palenque wordt wel voortdurend ‘verbouwd,’ maar blijft desondanks steken in een werffase; van technologische hoogstandjes is er geen sprake, de bouwprocessen zijn op het primitieve af; en het Hotel lijkt zelfs exemplarisch te zijn voor een architectuur die zich haast tégen haar gebruikers keert. Hotel Palenque trotseert elk architecturaal begrip van functionaliteit of flexibiliteit. Van de helft van de ruimtes of constructies is de functie onduidelijk of onbestaand; indien ze al een precieze functie hebben, dan zijn ze, zoals de danszaal of het zwembad, buiten gebruik of lappen ze, zoals het dak op de slaapkamers, de architecturale voorwaarden voor die functie aan hun laars. Waar een specifieke functie gepland is, maakt de architectuur het gebruik onmogelijk, en waar een andere functie door architecturale gebrekkigheden onmogelijk wordt geacht, ziet Smithson dan weer geen problemen. In bijvoorbeeld de absurde passage over het ontbrekende dak op de hotelkamers keert Smithson zowel de notie van architecturale flexibiliteit als die van functionaliteit vrolijk om. Het gebouw heeft niet de ambitie om een oneindige dienstbaarheid aan de dag te leggen of voortdurend *up to date* te zijn. De architectuur mag dan wel in gebreke blijven, de wensen van de gasten zijn toch niet te voorspellen, dus kunnen ruimtes best gelaten worden in de toestand waarin ze zich bevinden. Architectuur

---

London, BACKless Books / Black Dog Publishing, 1998, p. 110) lijkt het zwembad als het ware een Freudiaanse architectuurlapsus te verbergen: “It was as if the architect had meant to say ‘Modern pool’ but had said ‘Mayan pit’ instead.”

<sup>1</sup> Hobbs (red.), *Robert Smithson: Sculpture*, p. 164.

<sup>2</sup> Smithson, *Hotel Palenque*, p. 120.

<sup>3</sup> ibidem, p. 120.

belooft toch vanalles dat ze niet aflevert. Als de architectuur precies doet wat ze gevraagd wordt, dan schiet ze toch altijd te kort. Dus beter een architectuur die niets belooft, zij heeft veel meer in petto. De architectuur van Hotel Palenque geeft geen rigoureuus gevolg aan de functies die het herbergt, en koestert net zo min de ambitie zich in de tijd blijvend af te stemmen op de noden en wensen van de gebruikers. De kwaliteit van het gebouw schuilt volgens Smithson net in het feit dat het op beide vlakken alle pretenties achterwege laat. In Hotel Palenque wordt niets ontkend, verdoezeld of voorgewend. De architectuur is wat ze is, zowel in de tijd als in de ruimte, en dus te nemen of te laten. Het gebouw laat genoegzaam de tijd van haar ruimtes bezit nemen, het onderkent haar onvermijdelijk entropische natuur. (fig. 7.30)

Hotel Palenque, als paradigma van werkzame entropie, kan begrepen worden als een tegenvoorbeeld van zowel functionele als flexibele gebouwen. Uit Hotel Palenque is elke logica verdwenen, het centrum is opgeheven, het gebouw is volledig ge-de-differentieerd. Elk onderscheid tussen de verschillende ruimtes is door het entropisch proces gradueel opgeheven, de ruimte bezit geen houvast noch referentiepunt. Hotel Palenque lijkt te beschikken over een architectuur die in de loop van de tijd zich van alle gebruik heeft gedistantieerd om enkel nog zichzelf of een herinnering aan zichzelf te zijn. Hotel Palenque huldigt noch de belofte van functionalistische rigiditeit noch die van isotrope gebruiksvrijheid. Zowel de logica van de functionalistische partitionering als die van het isotroop vacuüm worden er geconfronteerd met een ander uiterste: een onontwarbaar ruimtelijk kluwen, “a kind of great mass of filigree just winding around itself.”<sup>1</sup>

De flegmatieke aanwezigheid die Smithson het Hotel Palenque toekent, kan tegelijkertijd begrepen worden als een boeiend antwoord op de functionele flexibiliteit die vaak van museumarchitectuur verwacht wordt. Het hotel fungeert immers als dubbele metafoor voor het museum. Een museum is net als een hotel een plaats van opgeschorte bestemming. Een hotel is een plaats waar niemand ooit ‘thuis’ komt, het is een niet-plaats, een *non-site*. Een hotelkamer kan de plek die de reiziger heeft achtergelaten niet vervangen. Ze kan de ‘oorspronkelijkheid’ van de achtergelaten *Heimat* nooit herstellen. De metafoor van het hotel is eveneens van toepassing op de houding van musea, en dan meer bepaald van musea voor hedendaagse kunst, ten opzichte van de figuur van de hedendaagse kunstenaar. In hun drang tot actualisering ambiëren steeds meer musea te fungeren als een herberg voor dat type kunstenaar waarvoor Smithson, (maar ook Daniel Buren of Gordon Matta-Clark) geldt als protagonist: de *in situ* of nomadische kunstenaar. Om actief deel te nemen aan de artistieke

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 119.

productie verlangen musea niets liever dan dat kunstenaars tijdelijk in hun ruimtes verblijven en er ‘ter plekke’ te werk gaan. Musea stellen met grote regelmaat hun ruimtes open voor kunstenaars zodat die er hun werk mee kunnen verbinden. Hotel Palenque is een plek waar Smithson heeft verbleven en waar hij in situ heeft gewerkt. Hij heeft er weliswaar geen letterlijke ingreep verricht, maar desalniettemin fungeert het hotel als een (van de) structurele plaats(en) van de productie van het werk. Hotel Palenque volgt daarbij de discursieve structuur van de site-nonsites, en verspreidt de betekenisproductie over meerdere plekken: het werk situeert zich tegelijkertijd in de tekst, de beelden, de schets, op de originele plaats én tenslotte in de lezing als plaats en gebeurtenis van de presentatie. Dat belet echter niet dat Smithson in Hotel Palenque – weliswaar discursief en beeldmatig – met én in de architectuur aan de slag gaat. En net in die analytische werkzaamheden reveleert Smithson een bijzonder boeiende visie op de rol van architectuur in de artistieke betekenisproductie. Smithson ontwikkelt zijn analyse van de architectuur van Hotel Palenque immers niet tot een voorschrift maar tot een begrip van architectuur. Uit zijn waardering voor bepaalde karakteristieken van de architectuur van het hotel volgt immers geen formele beschrijving van wat Smithson van de architectuur van een plek van interventie verwacht, maar een eigengereide benadering van architectuur.

### 7.2.3. Het museum als work-in-progress

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

Manuel J. Borja-Villel<sup>1</sup>

Het paradigma van het museum als *work-in-progress* is steeds bijzonder populair geweest binnen de ideologie van de verhedendaagsing van het museum. Musea voor hedendaagse kunst willen fungeren als een platform voor actuele artistieke productie en zien die ambitie liever niet geremd door een logge, monumentale infrastructuur. Integendeel, om te beantwoorden aan de onvoorspelbare grillen van de kunst(enaars), verlangen musea een architectuur die ontvankelijk, veranderbaar en aanpasbaar is. Musea wensen *up to date* te blijven, en verwachten van hun gebouwen hetzelfde. Zoals het document *Problems of the Museum of Contemporary Art in the West: Exchange of Views of a Group of Experts* uit 1972 aangeeft, bestaat de oplossing uit een ‘flexibel’ en ‘uitgerust’ raamwerk:

---

<sup>1</sup> Borja-Villel, *The End(s) of the Museum*, pp. 11.

Monumental museums have had their day. The modern solution is a framework costing as little as possible with maximum flexibility of space arrangements. This framework must offer the facilities (e.g. electricity, stereo systems, gas, fire) necessary for artists and collaborators to implement all their projects.<sup>1</sup>

Waar dit verlangen in een ontwerp als het Fun Palace levendig wordt verbeeld en aangewakkerd, wordt in een ‘gebouwd’ project als het Centre Pompidou duidelijk waar deze ideologie – van wat Buren toepasselijk heeft benoemd als het ‘museum dat nog niet bestond’ – in werkelijkheid op uitdraait: een semantisch vacuüm. Het museum dat zichzelf en zijn kader dag na dag opnieuw wil uitvinden, baadt in een betekenisloze leegte. De ambitie om de onvermijdelijke verandering en groei van het instituut op te vangen en te kanaliseren, leidt tot een isotroop platform waarin volgens Nicholas Serota van de Tate Gallery het ‘gevoel aan permanentie’ dat kunstwerken verwachten, ontbreekt.<sup>2</sup> Men kan zich echter de vraag stellen in welke mate de strategie van reconversie die Serota prefereert, wel het beloofde soelaas zal bieden. Tussen Tate Modern en het Centre Pompidou heeft het programma van het museum voor hedendaagse kunst allesbehalve drastische wijzigingen ondergaan. Integendeel, Tate Modern heeft, net zoals het Centre Pompidou vijftientig jaar voordien, de ambitie een krachtige mix van heden, verleden en toekomst aan te bieden. Het programma is dat van een open, democratisch en toegankelijk instituut, waar de figuur van de levende kunstenaar en het publiek centraal staan. Het is een plaats waar de bezoeker via ‘het werk van levende kunstenaars’ een geijkt referentiekader voor de kunst van het verleden krijgt aangeboden :

During the past fifty years museums of modern art have become places within which we explore our social and cultural values. The museum of modern art is an arena in which we examine the immediate past, our attitude towards the present and our hopes concerning the future. The presence of the work of living artists, the constant debate about the value of the art of our time, and the re-examination of the recent past in the light of changing social and political conditions create a powerful cocktail which attracts large audiences, particularly young people. These and other visitors come expecting to be stimulated by new ideas and experiences but they want to find themselves in an institution which is relaxed, welcoming to all social groups, stimulating and, above all, enjoyable to visit.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Szeemann, *Problems of the Museum of Contemporary Art in the West*, p. 29.

<sup>2</sup> Serota, *The new Tate Gallery of Modern Art*, p. 14.

<sup>3</sup> *Competition to Select an Architect*, p. 1.

Deze beleidsverklaring kan gelezen worden als een actuele vertaling van het programma van het ‘open’ museum, zoals belichaamd door het Centre Pompidou. Alleen geeft Tate Modern de architecten niet langer *carte blanche* om een (al dan niet geactualiseerde) drager voor dat programma te ontwerpen. Het instituut heeft vooraf een specifieke keuze gemaakt van het type ruimte waarbinnen het haar werking wil ontplooien: een bestaande industriële ruimte. De oude krachtcentrale biedt volgens Serota een bijzondere mengvorm van neutraliteit en flexibiliteit, gecombineerd met identiteit en karakter. Deze laatste twee eigenschappen zijn het resultaat van het leven dat de ruimte in kwestie reeds achter de rug heeft. In vergelijking met een nieuw gebouw bezit een bestaand gebouw een vorm van ‘geheugen.’ En het is deze herinnering aan een vorig leven en een voormalig gebruik die het pand tot een geliefkoosde biotoop voor kunstenaars maakt:

I think that art and artists are deeply involved with memory, and they sometimes have a tough time moving into a brand-new house and making it sufficiently dirty. There is sufficient patina on this building for the art to be comfortable rather than simply on show. Most artists obviously are making art in the present, but they have a dialogue with the past and especially the immediate past, so it seems to me entirely appropriate that we should be thinking about making a building that engages with the fairly recent past, as this building does.<sup>1</sup>

Bestaande gebouwen bezitten in vergelijking met nieuwe gebouwen inderdaad een andere ‘uitstraling.’ Ze ‘blinker’ niet langer van noviteit. De tijd heeft er reeds zijn sporen nagelaten. Dat gebouwen doorheen de tijd een soort van patina of glans krijgen, geldt echter niet enkel voor lofts. Entropie, of het gradueel proces van aftakeling en verval, neemt bezit van iedere structuur. Na 20 jaar intensief gebruik moest zelfs het Centre Pompidou haar deuren sluiten voor een grondige renovatie. De raffinaderij vertoonde duidelijk de gevolgen van slijtage. Maar waarom poneert men voortdurend dat de voorkeur van kunstenaars specifiek uitgaat naar bestaande industriële panden of lofts?

De voorkeur van musea voor de typologie van de loft wordt gevoed door haar artistiek aura en door haar status als architecturaal paradigma van artistieke creatie.<sup>2</sup> Het geheugen van een loft herinnert niet zozeer aan de industriële maar aan de artistieke werkzaamheden die met de ruimte worden verbonden.<sup>3</sup> In de laatste decennia is de loft, zoals Germano Celant

---

<sup>1</sup> Davidson, *An interview with Nicholas Serota and Richard Burdett*, pp. 45–47.

<sup>2</sup> Muschamp, *Chez Muse*, p. 15.

<sup>3</sup> Het industrieel verleden van deze ruimtes, en de identificatie van de kunstenaar met de figuur van de ‘werkman,’ worden vaak aangehaald als invloedrijke factoren voor de populariteit van industriële ruimtes (zie o.m.: Searing, *The Brillo Box in the Warehouse*, p. 42; Greenberg, *The exhibited redistributed*, pp. 350–351). Via de analyse

terecht opmerkt, gaan fungeren als beeld en als spiegel van de artistieke productie.<sup>1</sup> Het rauw en onaf karakter van de ruimte draagt een *dubbele* belofte van 'productie' uit. Zoals reeds werd aangetoond bij het Temporary Contemporary, expandeert een industriële ruimte de isotrope belofte dat 'altijd alles overal mogelijk is' tot de belofte dat 'altijd alles steeds mogelijk blijft.' Doordat de ruimte zelf niet is 'afgewerkt,' laat ze zich lezen als een *work-in-progress*: het is een *ruwbouw*. Dit resulteert niet enkel in een stimulerende context voor kunstenaars, maar bovenal in een beloftevolle werkomgeving voor het museum zelf. Het verlangen dat kunstenaars zich 'comfortabel' voelen in musea, wordt door de musea zelf gecultiveerd. Musea willen ruimtes waar de kunst zich niet enkel 'thuis' voelt, maar waar ze tevens met alle plezier in te werk gaat. Gezien het vaak eerder problematisch verblijf van kunst en kunstenaars in nieuwe museumruimtes, biedt de ruimte van de loft soelaas. Het is een 'bestaande' ruimte, ze is met patina beladen ruimte, én ze combineert het veelbelovend beeld van artistieke productie met de belofte van zowel artistieke als institutionele vrijheid. Deze vrijheid bevestigt op haar beurt het fantasma van de museale 'werkplaats.' De ruwe aanblik van de ruimte verleent de werken een niet-definitief of *open-ended* karakter. In een industriële ruimte worden kunstwerken volgens Serota meer dan louter 'gepresenteerd.' Ze worden er geconfronteerd met condities waardoor ze zich 'vertrouwd' voelen, of 'comfortable rather than simply on show.' Een loft geeft iedere presentatie een surplus van oorspronkelijkheid mee, dat resideert in het beeld van productie dat de ruimte uitdraagt. Hiermee lijkt het alsof musea zo de ontwrichting die met iedere presentatie gepaard gaat, weten te vermijden. De *dirty* esthetiek van de loft schenkt een tentoonstelling een aura van productie, waardoor ze de conditie van pure presentatie lijkt te overstijgen.<sup>2</sup>

Het kritisch potentieel van de term entropie reikt echter verder dan de rauwe of onaffe kwaliteiten van een ruimte, zoals die van een loft. De nadrukkelijke aandacht voor de effecten van entropie, meer bepaald het 'patina' van een gebouw of ruimte, dreigt op een cultivering van een entropische *look* uit te draaien. Is het wel noodzakelijk dat musea over ruige of alternatief ogende ruimtes beschikken om kunstenaars aan het werk te zetten of om kunstwerken te presenteren die zich in dergelijke ruimtes hebben ontwikkeld? Dat kunstenaars sinds minimal art veelvuldig in lofts woonden en werkten, impliceert dit, zoals Hal Foster beweert, dat het apriori 'gepast' is om hun werk in gelijkaardige ruimtes tentoon te stellen?<sup>3</sup> Reeds in 1974 uit William Rubin, toenmalig directeur van het Museum of

---

van de Alternative Spaces Movement heb ik menen aan te tonen dat het belang van lofts verder gaat dan de identificatie met de industriële productie.

<sup>1</sup> Germano Celant, *SoHo art lofts*, in: *Lotus International*, nr. 66, 1990, p. 8.

<sup>2</sup> Searing, *The Brillo Box in the Warehouse*, p. 42: "the structures which these new museums of contemporary art inhabit exude a different aura from that we have come to expect from canonical museums."

<sup>3</sup> Hal Foster, *Illuminated Structure, Embodied Space*, p. 184.

Modern Art te New York, zijn reserves tegenover dergelijke denkpistes: “Als ik een van deze kunstenaars was, zou ik mij meer zorgen maken over de open armen dan over de gesloten deuren van de musea.”<sup>1</sup> Het onderzoek dat minimal art initieert, culmineert inderdaad in het bezetten en exploreren van ruimtes die niet onmiddellijk als traditionele kunstruimtes kunnen geïdentificeerd worden en zich ‘elders’ bevinden. Maar dit betekent niet dat die kunst onlosmakelijk met dergelijke ruimtes is verbonden of enkel in overeenkomstige ruimtes wil ‘verschijnen.’ Minimal art start een fundamenteel onderzoek naar de omstandigheden waarbinnen kunstwerken tijdens hun publieke verschijning een plaats vinden, naar het kader waarbinnen of de scène waarop ze onvermijdelijk worden ‘opgevoerd.’ (fig. 7.31) Dat minimal art zelf een zekere graad van abstractie doorvoert van haar context, belet niet dat ze die context – zowel in tijd als in ruimte – als een contingent kader reveleert. Minimal art oppert, zoals Jean Marc Poinsoot aantoonde, het besef dat het naast de ruimte om te ‘bestaan’ – *l’espace axiomatique* – ook een concrete plek nodig heeft om publiek te ‘verschijnen’ – *le lieu d’accueil*. Dit onderzoek bereikt een hoogtepunt in de *Alternative Spaces Movement*, waar kunstenaars overgaan tot het ontwikkelen van eigen of alternatieve ruimtes van publieke ‘verschijning’ die overeenstemmen met hun artistieke productie. Wanneer men deze ontwikkeling vastpint op één enkel *type* ruimte – de iconische ruimte van de loft – dan veronachtzaamt men de expansie van de kunstruimte van een fenomenologische tot een institutionele en discursieve plek die ermee gepaard gaat. Het zoeken naar alternatieve ruimtes, van Morris tot Matta-Clark, heeft meer opgeleverd dan een nieuwe gedaante, een alternatieve typologie of stijlkamer. Hun démarche teert niet op het rauwe karakter van gebouwen, maar steunt op een fundamentele bevraging van het kader waarbinnen kunstwerken publiek worden gemaakt. Ze begrijpen een tentoonstelling niet langer als een immateriële conditie of evidente voorwaarde om te bestaan, maar als een operatie waaraan ze *ergens* worden ‘blootgesteld.’ Het kader of de omstandigheden waarbinnen dit gebeurt begrijpen ze niet langer als vanzelfsprekend, maar als een gegeven waartoe ze zich structureel dienen te verhouden. Minimal art signaleert de start van het onderzoek naar de fundamentele ‘ongepastheid’ tussen het kunstwerk en de scène waarop het wordt gepresenteerd. Met minimal art wordt de scène gereveleerd als een onvermijdelijke en noodzakelijke conditie voor de openbaarheid van de kunst, maar tegelijkertijd als een kader dat fundamenteel van de kunst *verschilt*. Over Morris, Buren, Smithson en Matta-Clark heen wordt het kader waarbinnen de kunst verschijnt, opengelegd als de materialisering van de onvermijdelijke conditie van openbaarheid waartoe de kunst zich noodgedwongen moet verhouden, maar waarmee ze zich nooit kan verzoenen. Het is

---

<sup>1</sup> William Rubin, *Gesprek met William Rubin. 'Het begrip museum is niet onbeperkt rekbaar'*, in: Blotkamp (red.), *Museum in 'motion'*, p. 319.

een gegeven waarvan het zich tegelijkertijd bedient en onderscheidt. In het moment van de presentatie dient een kunstwerk van haar kader van presentatie te *verschillen* om als dusdanig herkend te worden.

Het kritisch vermogen van de term entropie schuilt in het onderkennen van het contingente karakter van de scène – het ergens – waarop kunst opgevoerd wordt. Ook al onttrekt een scène een ruimte aan de wereld om er een welafgelijnde leegte mee aan te maken, die ruimte wordt nooit volledig uit de realiteit losgesneden. Elke scène verhoudt zich tot de wereld, de stad, of het gebouw waardoor het omhuld wordt. Een scène onttrekt kunstwerken aan de wereld om ze nadien op een bijzondere plaats aan die wereld terug te presenteren. En, zoals Geert Bekaert terecht aangeeft, is architectuur het middel bij uitstek om die aparte plek te begrenzen, om er de noodzakelijke leegte van te omschrijven:

Architectuur is niet gemaakt om te bepalen, maar om door zijn bepaling de wezenlijke onbepaaldheid te realiseren; om door haar eigen kunstgrepen in de volle verzadiging van de natuur, heel letterlijk en concreet een plaats vrij te maken en open te houden, een leegte die niets anders dan precies die leegte uitsprekt, die geen andere betekenis heeft dan die leegte zelf, die mogelijkheid om steeds opnieuw te laten gebeuren, dit geloof in die mogelijkheid, die verwachting ervan, die honger ernaar. Het lege huis. Wat er ook in gebeurt, het blijft leeg. Die leegte is het, die moet gebouwd worden. Ze is niet vormloos, ze is veeleisend.<sup>1</sup>

Om zich te onderscheiden van een ordinaire plaats in de wereld, heeft een scène nood aan architectuur. Een plaats kan in wezen zonder architectuur, een scène niet. De grenzen van de leegte die ze omschrijft, dienen duidelijk afgebakend te worden. Om de scène ‘concreet’ of ‘specifiek’ te maken – tot de plaats die het in werkelijkheid is – moet architectuur inspringen. In traditionele kunstruimtes wordt architectuur echter gedwongen zich volledig afzijdig te houden en een immaterieel platform af te leveren. Zoals Brian ‘O Doherty treffend heeft beschreven, cijfert een witte kunstruimte zich volledig weg ten voordele van de kunst: “the art is free, as the saying used to go, ‘to take on its own life’.” De ruimte wordt van elk wereldlijk karakter ontdaan en als een tijdloos kader geprofileerd: “Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of “period” (late modern), there is no time.”<sup>2</sup> Er wordt ten allen prijze vermeden dat de entropie die er, zoals in elke concrete ruimte, werkzaam is, zichtbaar wordt. Indien de wanden van een *white cube* enig spoor van

---

<sup>1</sup> Bekaert, *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, p. 67.

<sup>2</sup> O'Doherty, *Inside the white cube*, p. 15.

gebruik of slijtage vertonen, worden ze weer netjes gewit. Hetzelfde geldt voor het begrip flexibiliteit. Een flexibele tentoonstellingsruimte belooft dat ze zich elke dag opnieuw als maagdelijk en ontvankelijk zal aandienen en zich dus aan de tijd kan onttrekken. Een flexibel geraamte pretendeert met de noden en verlangens mee te evolueren en aldus nooit gedemodeerd of voorbijgestreefd te geraken.

Het belang van de loft als model schuilt niet zozeer in het feit dat de ruimte fungeert als toonbeeld van een ‘geleefde’ ruimte. De historische analyse van de rol van de loft – maar ook van de andere bestaande ruimtes – binnen de *Alternative Spaces Movement*, wijst uit dat haar betekenis in eerste instantie berust op de contingentie die de ruimte nadrukkelijk tentoonstreeft. Tijdens de tentoonstellingen, performances en dansvoorstellingen in de lofts van SoHo werd de bepaaldheid en concreetheid van de toegeëigende scène niet verdoezeld. Het proces van entropie heeft in deze ruimtes ontegensprekelijk zijn sporen nagelaten, maar het grote onderscheid met de klassieke ‘kunstruimtes’ is dat het entropisch proces niet geweerd of genegeerd wordt. Het wordt als een inherente conditie van dat kader aanvaard. De betekenis van de loft als biotoop voor de avant-garde van de jaren 1960-70 berust op het feit dat de ruimte radicaal *verschilt* van de ongerepte witte wanden van het klassieke kunstcircuit, de zogenaamde ‘pristine white-walled galleries.’ In vergelijking met de aseptische ruimtes van galleries en musea, leveren lofts een context waarbinnen de kunst niet louter zichzelf kan zijn, maar waar ze met het tentoonstellingskader resoluut geconfronteerd wordt, of zoals Johannes Cladders terecht opmerkte: “if I enter a loft then I immediately see that it is a loft, and that can’t be neutrality.”<sup>1</sup> Lofts zijn niet ‘voor de kunst’ gemaakt, maar leveren, zoals Jene Highstein opmerkt over de ruimte van *10 Bleeker Street* (IAUR), aldus een uitdaging voor de kunst:

It was a situation where the exhibition space itself was so violent that you had real competition between the work and the environment. To try to put something that was contemplative in that space was a real challenge. That was generally the nature of the alternative-space context.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cladders, *Mönchengladbach. In the hands of the museum director and the architect*, p. 46.

<sup>2</sup> Jene Highstein, zoals geciteerd in: Apple & Delahoyd, *Alternatives in retrospect*, p. 43. Jene Highstein refereert hier naar de tentoonstelling *Six Sculptors – 7,000 Square Feet* in 1972 in 10 Bleeker Street, georganiseerd door *The Institute for Art & Urban Resources*. Deelnemers waren Cecile Abish, Bill Bollinger, Peter Gourfain, Robert Grosvenor, Jene Highstein en Richard Nonas. De tentoonstelling liep van 10 tot 24 juli. Over de ruimte van 112 Greene Street doet Highstein (ibidem, p. 37) een gelijkaardige uitspraak: “It was the funkiest place in the world – so beautiful and impossible at the same time. The floor was terrible, but the space itself was so strong that whatever went on there had to be at least that strong to work. Some very powerful things happened in that space.”

Dit vormt ook de ervaring van Gordon Matta-Clark, die zowat op alle mogelijke plaatsen in de 112 *Greene Street* aan de slag is gegaan:

One of the prevailing tendencies was – and I think Greene Street was typical of widespread sensibilities – the idea of working with a very specific, particular space. The generalized was downplayed. So most everyone's work at that time involved doing art in a space as well as for a space.<sup>1</sup>

De structurele confrontatie tussen werk en ruimte die met minimal art wordt ingezet en culmineert in de *Alternative Spaces Movement*, is niet het product van één specifiek type ruimte. Het belang van de beweging schuilt in de wijze waarop kunstenaars een structurele confrontatie aangaan met ruimtes die niet als kunstruimtes zijn gedacht en ingericht, en onderzoeken hoe ze er hun werk kunnen publiek maken. Dit geldt net zo goed voor lofts als voor alle andere ruimtes, zoals de school, de klokkentoren of het politiekantoor dat *The Institute for Art & Urban Resources* bezet. Het gaat telkens om ruimtes waar de kunst geen vanzelfsprekende verschijning noch verblijf kent. Ze kan er niet blindelings vertrouwen op haar omgeving om haar statuut als kunstwerk te waarborgen. De context fungeert niet langer als een gediensig platform, maar als een eigenzinnig kader. Het zijn ruimtes die de kunst de mogelijkheid bieden zich tegelijkertijd met de wereld te verbinden en te onderscheiden. Het zijn plaatsen waar de kunst haar 'verschil' met de wereld op een nadrukkelijke wijze zelf kan opvoeren. De leegte die ze aanbieden, is noch aseptisch noch betekenisloos. De architectuur wordt niet gedwongen zichzelf weg te cijferen, maar kan in haar concrete hoedanigheid berusten. In de ruimtes van de oude school van P.S.1 zagen de kunstenaars, zoals Alanna Heiss stelt naar aanleiding van de eerste tentoonstelling *Rooms* in 1976, zich verplicht mét de architectuur te werken in plaats van haar te ontwijken: "all had to deal with the space instead of ignoring it; all had to acknowledge it instead of avoiding it."<sup>2</sup>

Het kritisch vermogen van het begrip entropie gaat verder dan een pleidooi voor ruimtes waarin de tijd 'letterlijk' valt af te lezen. Indien men het begrip entropie loskoppelt van haar effecten – of de esthetiek van het belabberde – kan men het begrip inschakelen om het doelmatige karakter van kunstruimtes, waardoor zowel het discours omtrent de white cube als de flexibele box wordt getekend, te counteren. Zoals Geert Bekaert treffend betoogt, bewijst de schitterende huishouding van kunst in bestaande of oude gebouwen het belang

---

<sup>1</sup> Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections* (1976), p. 43.

<sup>2</sup> Heiss (red.), *Rooms P.S. 1*, p. 3.

van een ondoelmatige relatie tussen architectuur en kunst. De populariteit van industriële panden – maar ook van classicistische architectuur – in museumkringen berust op het feit dat ze het ideaal van een neutrale architectuur op een ‘bepaalde’ manier belichamen:

Beide zijn op hun manier zuivere, lege architectuur, zichzelf volgens eigen spelregels ontwikkelend, nauwelijks verwijzend naar een functie, en in geen geval in staat om zich naar een of andere particuliere eis van het kunstwerk te voegen. Het kunstwerk vindt in die architectuur zijn plaats, maar kan ze niet naar zijn hand zetten.<sup>1</sup>

Deze combinatie ligt, zo stelt Bekaert, ook binnen de mogelijkheden van nieuwe, voor musea ontworpen, gebouwen. Het inzicht dat de kracht van het gebruik van bestaande panden berust op het feit dat deze ruimtes niet vanuit een bemoeienis voor de kunst zijn ontstaan, kan net zo goed als ontwerpprincipe voor nieuwe gebouwen gehanteerd worden:

De architectuur moet zich niet om het kunstwerk bemoeien, maar om zichzelf, pas dan ontstaat er een kans voor het kunstwerk om zich in die architectuur te ontplooien, om met die ‘persoonlijke’ architectuur een ‘persoonlijke’ relatie aan te gaan.

De stelling dat bestaande panden de ideale oplossing bieden voor de vaak problematische confrontatie tussen kunst en ‘nieuwe’ gebouwen, berust op een schromelijke onderschatting van de verwachtingen van de kunst én van de potenties van architectuur. De nadrukkelijke aandacht voor de uitstraling en vormgeving van bijvoorbeeld een loft, gaat voorbij aan de structurele relatie die kunstwerken met deze *niet-als-kunstruimte-gedachte* panden aangaan. De loft dreigt te verworden tot een geprefereerd décor, een ideale *mise-en-scène* voor de presentatie en productie van kunst. Maar, zo gaat Bekaert verder, architectuur is geen decor, ze is veel minder en veel meer:

Elk gebouw, of het classicistisch, industrieel, romantisch of weet ik veel is, heeft zo zijn eigen manier om de leegte te omschrijven. Rond en met die leegte bouwt elk gebouw zijn eigen precieze betekeniskader op, waarin de kunst en de mens zijn plaats kan zoeken. Architectuur, de architectuur van een museum, is niet bij machte iets over kunst te zeggen. Ze weet niet eens dat kunst bestaat. Maar door de architectuur kan het kunstwerk op een eigen en onvervangbare wijze tot spreken komen. Een motto van Motherwell: 'Het leven heeft de kunst niet nodig, maar wat een armzalig leven zonder kunst'.

---

<sup>1</sup> Bekaert, *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, p. 67.

Parafraserend zou men kunnen zeggen: het museum heeft de architectuur niet nodig, maar wat een armzalig museum zonder architectuur.<sup>1</sup>

Meer dan een leegte creëren waarbinnen het museum haar werking kan ontplooien, is er voor architectuur niet weggelegd. Noch over de operatie van het museum zelf, noch over de kunst kan architectuur uitspraken doen. Architectuur kan slechts een kader afleveren waarbinnen het museum zijn operatie van 'blootstelling,' die schuilt in iedere tentoonstelling, kan uitvoeren. Architectuur kan niet redden wat er tijdens die onderneming 'verloren' gaat. Evenmin kan het de ontwrichting die huist in iedere tentoonstelling ongedaan maken, laat staan een oorspronkelijk karakter verlenen. Het kader dat een tentoonstelling zowel in ruimte als in tijd aan kunstwerken ter beschikking stelt, is fundamenteel artificieel, en dus nooit natuurlijk of ideaal. Maar architectuur kan het kader waarbinnen de operatie van het museum plaatsvindt, van concrete parameters voorzien. Het kan de artificiële plaats die een kunstwerk via zijn tentoonstelling 'in' de wereld terugkrijgt, bestendigen en kracht bijzetten, waardoor het kunstwerk een structurele en betekenisvolle relatie met die plaats kan aangaan. Iedere tentoonstelling is een structurele situatie van verschil, een *moment* en een *plaats* van *differentie* tussen kunst en de wereld. Door haar bepaaldheid en gegrepenheid in de tijd (en in de wereld) kan architectuur een context voorzien waarbinnen kunstwerken hun differentie met die wereld zelfbewust kunnen opvoeren. Architectuur bezit een onbetwistbaar belang in het uitzetten van de plaats, de condities, het kader, de limieten en de omstandigheden waarbinnen een tentoonstelling zich kan ontplooien en waarbinnen een kunstwerk zich van de wereld kan onderscheiden. Het baat dus niet architectuur te vragen zich afzijdig te houden, of een rauwe omgeving af te leveren. Met een tentoonstelling krijgt de kunst – vaak ondanks zichzelf – uiteindelijk wat ze vraagt. Om die reden verdient ze er niet enkel in de watten te worden gelegd, maar vooral bewust blootgesteld te worden aan de gevolgen van een dergelijke operatie. Architectuur kan en dient zich niet voortdurend naar de capriolen van de kunst of het museum te voegen. Zij kan niet als een levend organisme voortdurend mee evolueren, maar mag, zoals Smithson registreert in het Hotel Palenque, soms in haar nuttelosheid en beperkingen berusten. Bekaert stelt dan ook de terechte vraag 'waarom er in een museum geen duistere hoeken of zalen, geen mysterieuze kabinetten, geen smalle, hoge gangen, zouden mogen zijn?'<sup>2</sup> Een gebouw kan niet altijd en overal bruikbaar zijn of klaar staan voor de kunst. Architectuur is het medium bij uitstek om de onbarmhartige omgang met kunstwerken die Adorno vooropstelt te handhaven.<sup>3</sup> Architectuur die berust in haar stabiele

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 68.

<sup>2</sup> ibidem, p. 65.

<sup>3</sup> Adorno, *Valéry Proust museum*, p. 139.

en vergankelijke natuur, is tegelijk genereus en genadeloos. (fig. 7.32) Architectuur die zichzelf niet wegcijfert maar bewust in de wereld staat, voorziet kunstwerken enerzijds van een scène waarop ze zelfbewust hun verschil met de wereld kunnen demonstreren en het museum anderzijds van een kader waarin het meedogenloos met kunstwerken kan omgaan.

### **7.3. Afbeeldingen**



## Besluit

In 1995 eindigen de Zwitserse architecten Herzog & De Meuron als de winnaars van de architectuurwedstrijd voor Tate Modern.<sup>1</sup> Hun ontwerp krijgt de voorkeur omwille van de ‘low-key benadering, de strategische aanpak van het bestaande gebouw, en eenvoud van het parcours.’<sup>2</sup> In werkelijkheid is die eenvoud uitgedraaid op een vorm van bedrieglijke simpliciteit. Het project van Herzog & De Meuron geeft immers de illusie dat het iets gedaan heeft met de bestaande constructie. De enige plaats in Tate Modern waar de industriële ruimte tot haar recht komt, is de reusachtige entreehal.<sup>3</sup> (fig. 8.1) In deze ruimte wordt de grandeur van de constructie ten volle getoond. Paradoxaal genoeg wordt hiermee het industrieel karakter van het gebouw aangewend in die ruimte waarin het representatiegehalte en het spektakelkarakter van veel nieuwe musea het hoogste zijn. De ruimtes waarin de reconversiegedachte het meest zou kunnen renderen, met name de tentoonstellingsruimtes, zijn volledig nieuw. De travee naast de entreehal werd netjes met een nieuwe structuur van tentoonstellingsruimtes tot aan het dak gevuld, en het nieuwe staalskelet dat dit alles draagt, staat precies achter de bestaande staalkolommen. Het is niet duidelijk waar de nieuwe interventie start, waar het bestaande gebouw eindigt, of waar beide met elkaar in contact komen. Herzog & De Meuron laten beide naadloos in elkaar overgaan. In het interieur van de tentoonstellingsruimtes krijgt de bezoeker het gevoel dat hij in een nieuw museum rondloopt. (fig. 8.2) Op geen enkele plaats komt het industrieel karakter van de oude krachtcentrale nog naar boven. Het patina waaraan Serota zoveel belang hechtte, valt nergens te bespeuren. Dit probleem werd door Serota en de architecten reeds aangevoeld tijdens het ontwerpproces: “There were moments at which we’ve been trying to recognise that even though we were creating entirely new galleries, they lay within Giles Gilbert Scott’s building, which had a certain rigour and also an industrial character.”<sup>4</sup> (fig. 8.3) Om de industriële voorgeschiedenis van het gebouw vooralsnog te evoceren, werd een ruw parket gelegd en ontwierpen Herzog & De Meuron volgens Serota een passend ventilatierooster: “[they] designed a cast iron grille that was a response to the fact that this was originally an industrial building.”<sup>5</sup> Het *purpose-built museum* dat men bij Tate Modern via

---

<sup>1</sup> De andere deelnemers van de laatste ronde van de wedstrijd waren Renzo Piano, Tadao Ando, Rafael Moneo, Rem Koolhaas en David Chipperfield.

<sup>2</sup> Richard Burdett, *Tate Gallery of Modern Art, Bankside, Londen. Story of a Project*, in: *Casabella*, nr. 661, november 1998, p. 11.

<sup>3</sup> In de toekomst is men wel van plan de twee cirkelvormige ruimten achter het complex ook tot tentoonstellingsruimten om te vormen, zie: Raymond Ryan, Transformation, in: Moore & Ryan, *Building Tate Modern*, p. 23.

<sup>4</sup> Conversation. Nicholas Serota, Jacques Herzog, Rowan Moore, in: Moore & Ryan (reds.), *Building Tate Modern*, p. 43.

<sup>5</sup> *ibidem*, p. 43.

de reconversie van de krachtcentrale wilde vermijden, is vakkundig in een oude schil geschoven. Het resultaat is, zoals Serota moet toegeven, hetzelfde: “(...) yet we’ve completely new, architect-designed exhibition spaces.”<sup>1</sup> In Tate Modern is de architect niet afwezig; hij heeft zich bewust weggecijferd. Om deze reden misloopt Tate Modern de fundamentele rol van architectuur binnen de artistieke reconversie. In vergelijking met de aseptische ruimtes van galeries en musea, leverden industriële panden of lofts – maar ook andere bestaande panden – een context waarbinnen de kunst niet louter zichzelf kon zijn, maar waar ze resoluut met haar tentoonstellingskader geconfronteerd werd. Architectuur stond er nu eenmaal, ze deed geen moeite – én ze werd ook niet gevraagd – om te pretenderen alsof ze er niet was. De context waarbinnen kunstwerken getoond werden, werd aanvaard als een invloedrijke parameter, een gegeven waarmee gewerkt moest worden. Het wekt dan ook verwondering dat de Tate – aangezien ze de strategie van de reconversie als model wilde hanteren – de architecten de opdracht gaf te simuleren alsof dat niet het geval is. Tate Modern beschikt ontegenzeggelijk over kwalitatieve en aangename tentoonstellingsruimten, die stuk voor stuk mooie proporties en een verbluffende afwerking bezitten. Maar ze zijn van een architectuur die zelden dwarsligt en weinig concrete uitdagingen biedt aan de kunst.<sup>2</sup> Zoals Nicholas Serota aangeeft, werd er gezocht naar een ‘kunstvriendelijke’ combinatie tussen karakter en afzijdigheid: “There was a wish to create a series of rooms in which each would have a definite character but once hung with art it would be the art that came to the fore.”<sup>3</sup> De potenties van reconversie als theoretisch model om de doelmatigheid van architectuur ten opzichte van kunst los te laten, heeft men links laten liggen. Niet omwille van het feit dat de oorspronkelijke ‘enveloppe’ weinig mogelijkheden bood tot concrete reconversie of het blootleggen van de industriële structuur in de tentoonstellingsruimtes, maar omdat de theoretische potenties van het begrip reconversie niet zijn uitgebuit. De motivatie van kunstenaars om industriële ruimtes of lofts – maar ook andere bestaande panden – in te palmen, berustte net op de idee dat deze ruimtes niet als kuntruimtes waren gedacht, met andere woorden, dat ze niet ‘voor de kunst’ gemaakt of gedacht waren. De structurele confrontatie die ze er aangingen, is in Tate Modern herleid tot een vredig treffen op maat van de kunst.

---

<sup>1</sup> ibidem, p. 55.

<sup>2</sup> Volgens Jacques Herzog (ibidem, p. 42) werd bij de architectonische inrichting van de tentoonstellingsruimtes gestreefd naar een middenweg tussen het specifieke en het generieke: “I truly think that these are among the most beautiful galleries in the world. It was the most difficult thing to make the galleries very sober, very neutral, very simple, very clear and at the same time to avoid the boring minimalism which is all too perfect.”

<sup>3</sup> ibidem, p. 42.

Hiermee wil ik niet beweren dat het huisvesten van musea in industriële ruimtes of bestaande panden niet valabel is. De indrukwekkende tentoonstellingen in plekken als de Hallen für Neue Kunst in Schaffhausen, de Stichting De Pont in Tilburg of de Sammlung Hauser & Wirth in Sankt-Gallen bewijzen dat collecties vaak bijzonder goed tot hun recht komen in dergelijke ruimtes. (fig. 8.4) Het probleem van Tate Modern ligt niet zozeer bij het project van Herzog & De Meuron – dat objectief gezien een kwalitatief gebouw heeft opgeleverd – maar bij de institutionele legitimatie zowel voor het globale project als voor het ontwerp van H&DM. De strategie van reconversie wordt immers problematisch als ze ingezet wordt tégen de keuze voor nieuwe architectuur, en dit op basis van artistieke voorkeur. Met deze scriptie heb ik willen bewijzen dat deze argumentatie berust op de volgende drie misvattingen: dat het museum zichzelf kan gedragen als een ‘gepaste’ plaats van artistieke productie; dat het zich daartoe moet spiegelen aan die ruimte die paradigmatisch is voor die artistieke productie; en dat deze operatie volbracht kan worden door musea letterlijk in dat type ruimte te huisvesten. Deze misvattingen vallen te herleiden tot de volgende drie oorzaken: een structureel gebrek aan zelfkennis en een chronische verloochening van het museum van haar rol als institutionele plaats van de openbaarheid van de kunst; een gebrekkige analyse van de rol en de betekenis van architectuur in de artistieke productie en in het artistiek begrip van openbaarheid; en een schromelijke onderschatting van de potenties van architectuur, en dan zeker ‘nieuwe’ architectuur, in de aanmaak van die institutionele plaats.

Het idee dat architectuur het fantasma van de tentoonstelling als *work-in-progress* moet beantwoorden, culmineerde recentelijk nog in de verbouwing van het Parijse Palais de Tokyo, de vroegere thuisbasis van het Musée National d’Art Moderne, tot een centrum voor hedendaagse kunst. Zinspelend op de dubbele betekenis van het Franse woord *friche* – braakland en kraakpand – opteerden de architecten Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal samen met de verantwoordelijken Jérôme Sans en Nicholas Bourriaud voor een verbouwing waarbij entropie zorgvuldig als beeld gecultiveerd werd. Voor het programma van *site de création contemporaine* achtte men een ‘afgewerkte’ verbouwing ongepast. Onder het voorwendsel van pragmatisme en goedkope restauratie heeft men grote inspanningen gedaan om het statische tentoonstellingspaleis de *look* van een kraakpand aan te meten: een veredelde versie van het Hotel Palenque van Smithson. Stellingen, nadarhekken en uitstekende wapeningsstaven suggereren dat de plek in een voortdurende staat van werf verkeert, wat zowel de kunstenaar als de bezoeker tot creatie moet aanzetten. (fig. 8.5)

Met dit proefschrift heb ik een pleidooi willen voeren om net via architectuur tot een beter begrip van het museum te komen. De boutade dat musea voor de kunst gebouwd dienen te

worden, verradt immers evenveel over de taak die het museum zichzelf toeschrijft als over de rol die het architectuur daarbij schenkt. Het museum is geen plaats waar de kunst thuiskomt, maar een plaats waar ze in het openbaar op haar bestaansrecht aangesproken wordt. In het museum vindt de artistieke productie – die zich vandaag zowat overal kan afspelen – geen ‘natuurlijke’ plaats maar een platform waar zij haar resultaten publiek kan maken. Het fantasma van het museum als werkplaats gaat voorbij aan de onvermijdelijke conditie dat kunstwerken, van zodra ze in het museum gepresenteerd wordt, een ‘externe’ productie ondergaan: die van het publieke. Het ‘publiek karakter’ van kunst valt samen met een bewerking die op kunstwerken wordt uitgevoerd en inhoudt dat kunstwerken hun plaats verlaten en onvoorspelbaar *elders* terecht komen. Het museum levert de scène die kunstwerken toelaat een ander leven te leiden dan het ‘authentieke’ moment van hun productie, en *elders* aan betekenis te winnen. Het baat dan ook niet architectuur in te roepen om kunstwerken vooralsnog ‘in’ het museum een beloftevol leven te laten leiden. De belofte van dat leven ligt niet in het museum, maar in de tentoonstelling die dat museum hen garandeert. Het museum maakt kunstwerken los uit de realiteit waarin ze zijn ontstaan, om ze ontwricht terug aan die realiteit op te voeren. De taak van architectuur ligt niet in het recreëren van die plaats van oorsprong, maar in het betekenis verlenen aan de plaats van opvoering.

In plaats van architectuur in te roepen om de voortdurende drang tot zelfopheffing van musea te ontcijferen, kan architectuur een belangrijke rol spelen in het aanvaarden van de hoedanigheid van die musea. De traditionele handelingen van het bewaren, bestuderen en presenteren van kunstwerken, zijn vandaag allesbehalve gedateerd. Thans lopen kunstwerken eens te meer het gevaar met het slib van de samenleving weg te spoelen. De huidige cultuurproductie is niet meer globaal statisch en traag evoluerend zoals in de 19<sup>de</sup> eeuw, maar bijna geheel gecommercialiseerd, vluchtig en mediatiek gecodeerd. Musea zijn van primordiaal belang in de aanmaak van het geheugen van een samenleving wier geheugencapaciteit steeds meer door korte-termijnprogramma’s in beslag wordt genomen.<sup>1</sup> Ze vormen de aangewezen plekken om de huidige situatie van culturele inflatie van op de zijlijn gade te slaan en met de nodige tijdsruimte na te gaan wat er vooralsnog de moeite loont om bij te houden. Als kunst vandaag een van de weinige plaatsen in onze cultuur is waar tamelijk vrij gewerkt kan worden op de betekenissen waarvan deze samenleving leeft, dan vormen musea de uitgelezen plekken om het gesprek dat de kunst is, in alle sérieux en in het openbaar te voeren.<sup>2</sup> Dat gesprek heeft steeds met keuzes te maken, en over die

---

<sup>1</sup> Van Winkel, *Moderne Leegte*, p. 9.

<sup>2</sup> Bart Verschaffel, *Editoriaal*, in: *De Witte Raaf*, nr. 100 / november-december, 2002, p. 1.

keuzes kan en moet gesproken en van mening verschild worden. Op grond van hun statuut als ‘publieke ruimte’ kunnen musea nooit een vorm van consensus bereiken, maar zijn ze gedoemd als plaatsen van kritische dissensus te fungeren. Musea zijn plaatsen waar kunst ter discussie staat en waar er over het ‘publieke’ van de kunst voortdurend onderhandeld wordt.<sup>1</sup> Op de vooravond van de opening van het Centre Pompidou stelt Gilbert Lascaux zich de vraag waarom het museum niet beschouwd wordt als een zet in een schaakspel: « Peut-être faut-il accepter que le musée soit un échec, un échec indispensable, un échec volontaire et qui se définirait comme tel, qui se voudrait tel. »<sup>2</sup> Dat kunstwerken in musea vaak allesbehalve de ideale condities vinden om te verschijnen, belet niet dat ze zonder die musea weinig overlevingskansen hebben: « Sans les musées, les œuvres cessent d’être visible. Elles disparaissent. Elles sont détruites. »<sup>3</sup> Het museum is een ongelukkig maar beloftevol compromis: « Il nous montre les œuvres de manière dont il ne faut pas les voir. Il nous oblige à les imaginer ailleurs, là où nous ne pourrions pas les rencontrer. »<sup>4</sup>

Op dit punt tekent zich een belangrijke rol af voor architectuur. Architectuur levert het kader waarbinnen musea concrete ‘zetten’ kunnen doen in het brede veld van de cultuurproductie. Als het museum een van de plaatsen van het gesprek van de kunst is, dan kan architectuur bijdragen aan de wijze waarop dat gesprek op deze of gene plaats gestalte krijgt. Architectuur kan aan dat gesprek niet deelnemen, noch de onvoorspelbaarheid ervan anticiperen, noch ervoor zorgen dat het vlot of probleemloos verloopt. Architectuur kan enkel de mogelijkheid creëren dat het op een betekenisvolle manier kan gevoerd worden. Ze kan mediëren in het gesprek, het van concrete parameters voorzien. En het is aan de musea om haar in het gesprek toe te laten.

---

<sup>1</sup> Thomas Keenan, *No Ends in Sight*, in: Borja-Villel, Hanhardt & Keenan (reds.), *The End(s) of the Museum*, p. 29.

<sup>2</sup> Gilbert Lascaux, *Le musée comme échec indispensable*, in: *L'ARC*, nr. 63, *Beaubourg et le musée de demain*, 1976, p. 60.

<sup>3</sup> *ibidem*, p. 60.

<sup>4</sup> *ibidem*, p. 60. Voor een bespreking van het museum als compromis, zie tevens: William Rubin, *Gesprek met William Rubin. 'Het begrip museum is niet onbeperkt rekbaar'*, p. 315.

## *Afbeeldingen*

## Lijst afbeeldingen

- 1.1. Willem Sandberg, *Nu*, 1959. Cover.
- 1.2. Willem Sandberg, *Nu*, 1959.
- 1.3. James Lee Byars, performance op de facade van het Museum Fredericianum, Documenta V, Kassel, 1972.
- 1.4. Carel Blotkamp (red.), *Museum in 'motion' : the modern art museum at issue / Museum in 'beweging' : het museum voor moderne kunst ter discussie*, 1979. Cover.
- 1.5. Rémy Zaugg, *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder der Ort des Werkes und des Menschen, Von der Mauern*, 1998.
  
- 2.1. Robert Morris, *Untitled (Mirror Cubes)*, Green Gallery New York, 1965.
- 2.2. Dan Flavin, *Fluorescent Light*, Green Gallery, New York, 1964.
- 2.3. Robert Morris, *Plywood Show*, Green Gallery, New York, 1964.
- 2.4. Robert Morris, *Plywood Show*, Green Gallery, New York, 1964.
- 2.5. Carl Andre, *Sculpture as Place*, Tibor de Nagy Gallery, New York, 1965. Met *Crib* (1965), *Compound* (1965) en *Coin* (1965).
- 2.6. Carl Andre, *Sculpture as Place*, Tibor de Nagy Gallery, New York, 1965. Met *Crib* (1965), *Compound* (1965) en *Coin* (1965).
- 2.7. Robert Morris, *Untitled (L-beams)*, 1965-67.
- 2.8. Robert Morris, *Untitled*, 1964.
- 2.9. Dan Flavin, *untitled (Green Gallery)*, 1964. Diagram
- 2.10. Dan Flavin, *drawing for the nominal three (to William of Ockham) on four walls*, 1964.
  
- 3.1. Daniel Buren, *Travail in situ*, Galerie Apollinaire, Milaan, 1968.
- 3.2. Daniel Buren, *Travail in situ*, Galerie Wide White Space, Antwerpen, 1969.
- 3.3. Daniel Buren, *Travail in situ*, Galerie Wide White Space, Antwerpen, 1969.
- 3.4. Daniel Buren, *Peinture-Sculpture*, tijdens *Sixth Guggenheim International*, Guggenheim Museum, New York, 1971.
- 3.5. Frank Lloyd Wright, *Guggenheim New York*.
- 3.6. Daniel Buren, *Peinture-Sculpture*, tijdens *Sixth Guggenheim International*, Guggenheim Museum, New York, 1971. Petitie uit protest tegen de verwijdering van het werk van Daniel Buren.
- 3.7. Dan Flavin, *Untitled*, tijdens *Sixth Guggenheim International*, Guggenheim Museum, New York, 1971.
- 3.8. Donald Judd, *Untitled*, tijdens *Sixth Guggenheim International*, Guggenheim Museum, New York, 1971.
- 3.9. Daniel Buren, *Peinture-Sculpture*, tijdens *Sixth Guggenheim International*, Guggenheim Museum, New York, 1971.
- 3.10. Donald Judd, *Untitled*, tijdens *Skulptur Projekte*, Münster, 1977.
- 3.11. Daniel Buren, *Peinture-Sculpture*, tijdens *Sixth Guggenheim International*, Guggenheim Museum, New York, 1971.
- 3.12. Daniel Buren, *Cinquante Travaux Environ New York, Travail in situ*, New York, oktober 1970.
- 3.13. Daniel Buren, *Cinquante Travaux Environ New York, Travail in situ Part 2*, New York, april 1973.
- 3.14. Daniel Buren, *Cinquante Travaux Environ New York, Travail in situ*, New York, oktober 1970. Uitnodigingskaart.
- 3.15. Daniel Buren, *Affichages Sauvages*, Parijs, 1969. Reclamebijlage, *Les Lettres Françaises*, Paris, nr. 1298, 3-16 September 1969, p. 23.
- 3.16. Michael Asher, *Installation at Claire Copley Gallery*, Los Angeles, 1974.
- 3.17. Daniel Buren, *Acte 3*, New Theatre, New York, 1973.
- 3.18. Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, John Weber Gallery, New York, 1973.
- 3.19. Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, John Weber Gallery, New York, 1973. Cover *Data*, nr. 18, september-oktober 1975.

- 4.1. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah, 1970.
- 4.2. Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, 1979. Cover.
- 4.3. Robert Smithson, *A Heap of Language*, 1966.
- 4.4. Robert Smithson, *The Bangor Quarry. Slate site in an uncontained condition before being contained in a Non-Site by Robert Smithson*, 1968. (foto Virginia Dwan)
- 4.5. Robert Smithson met *A Nonsite, Franklin, New Jersey* (1968) tijdens *Earthworks*, Dwan Gallery, New York, 1968.
- 4.6. Robert Smithson, *A Nonsite, Franklin, New Jersey*, 1968.
- 4.7. Robert Smithson, *First Mirror Displacement*, Yucatan, Mexico, 1969.
- 4.8. Robert Smithson, *Ninth Mirror Displacement*, Yucatan, Mexico, 1969.
- 4.9. Robert Smithson, *The Museum of the Void*, 1969.
  
- 5.1. Ornette Coleman, *Friends and Neighbours*, 1970. CD-hoes.
- 5.2. Guerrilla Art Action Group, *Blood Bath*, The Museum of Modern Art, New York, 1969.
- 5.3. Vito Acconci, *Room Piece (activity/room situation)*, Gain Ground, New York, 1970.
- 5.4. Davi Det Hompson, *Wisper/ Writing (Activity Exchanges)*, Apple, New York, 1972.
- 5.5. Gordon Matta-Clark, *Christmas Piece*, 98 Greene Street, New York, 1969.
- 5.6. Nancy Holt, *Crossed Locators*, 112 Greene Street Workshop, New York, 1972.
- 5.7. George Trakas, *Steel, Wood, Glass and Rope (The Demolition Piece, in progress)*, 112 Greene Street Workshop, New York, 1970.
- 5.8. Tina Girouard, *Four Stages, Floor Stage Space*, 112 Greene Street Workshop, New York, 1972. Improvisatie door Mabou Mines Theater Company.
- 5.9. Gordon Matta-Clark, *Open House (Drag-On of Dumpster)*, Greene Street, New York, 1972. Dans performance.
- 5.10. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, Humphrey Street, Englewood, New Jersey, 1974.
- 5.11. Gordon Matta-Clark, *A W-Hole House: Roof Top Atrium*, Genua, 1973.
- 5.12. Gordon Matta-Clark, *Circus or The Caribbean Orange (in progress)*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1978.
- 5.13. Tina Girouard, *Spread*, performance in Gordon Matta-Clark's *Circus or The Caribbean Orange*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1978.
- 5.14. Gordon Matta-Clark, *Garbage Wall*, St. Mark's Church, New York, 1970.
- 5.15. Gordon Matta-Clark, *Threshold*, The Bronx, New York, 1973.
- 5.16. Gordon Matta-Clark, *Walls paper*, 112 Greene Street Workshop, New York, 1972.
- 5.17. *Avalanche*, Zomer 1975.
- 5.18. Trisha Brown, *Roof Piece*, SoHo, New York, 1973.
  
- 6.1. *Tate Modern*, Londen, 1994. Turbinehal.
- 6.2. *Tate Modern*, Londen. Ontmantelde turbinehal.
- 6.3. Max Gordon Associates, *Saatchi Collection*, 98A Boundary Road, London, 2000. Met werk van Damien Hirst.
- 6.4. Benthem & Crouwel, *Stichting De Pont*, Tilburg. Met werk van Richard Long en Jan Dibbets.
- 6.5. Renzo Piano & Richard Rogers, *Centre Pompidou*, 1971. Maquette van het wedstrijdontwerp
- 6.6. Willem Sandberg, *Stedelijk Museum*, Amsterdam, 1954. Interieur nieuwe museumvleugel.
- 6.7. Willem Sandberg, *Stedelijk Museum*, Amsterdam, 1954. Grondplan nieuwe museumvleugel.
- 6.8. Centre Pompidou, interieur bureaus, 1977.
- 6.9. Cedric Price, *Fun Palace*, Londen. Schets (n.d.).
- 6.10. Cedric Price, *Fun Palace*, Londen, 1965. Centerfold van fund-raising folder.
- 6.11. Cedric Price, *Fun Palace*, Londen. Nachtzicht.
- 6.12. Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlijn, 1965. Constructie dak
- 6.13. Mies van der Rohe, *Concert Hall Project*, 1943.
- 6.14. Mies van der Rohe, *Convention Hall project*, Chicago, 1953-54.

- 6.15. John Paxton, *Crystal Palace*, Londen, 1851.
  - 6.16. Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlijn, 1968. Tentoonstellingsarchitectuur openingstentoonstelling.
  - 6.17. Foster Associates, *Sainsbury Center*, Norwich, 1977.
  - 6.18. Renzo Piano & Richard Rogers, *Centre Pompidou*, Parijs, 1977.
  - 6.19. Renzo Piano & Richard Rogers, *Centre Pompidou*, Parijs. Constructie draagstructuur.
  - 6.20. Renzo Piano & Richard Rogers, *Centre Pompidou*, Parijs. Interieur tijdens constructie.
  - 6.21. Centre Pompidou, tentoonstelling *Paris-New York*, 1977.
  - 6.22. Centre Pompidou, tentoonstelling *Paris-New York*, 1977.
  - 6.23. Centre Pompidou, tentoonstelling *Paris-New York*, 1977.
  - 6.24. Centre Pompidou, tentoonstelling *Paris-New York*, 1977.
  - 6.25. Centre Pompidou, MNAM (4<sup>de</sup> verdieping), inrichting 1977 (Pontus Hulten) versus inrichting 1985 (Dominique Bozo & Gae Aulenti).
  - 6.26. Centre Pompidou, MNAM (4<sup>de</sup> verdieping), axonometrie van tentoonstellingarchitectuur Gae Aulenti, 1985.
  - 6.27. Centre Pompidou, MNAM (4<sup>de</sup> verdieping), zicht op de centrale hal, 1985.
  - 6.28. Centre Pompidou, MNAM (4<sup>de</sup> verdieping), zicht op zaal van Nouveau-Réalisme & Pop-art, 1985.
  - 6.29. Centre Pompidou, MNAM, 2002. Achterzijde tentoonstellingsdozen
  - 6.30. Marcel Broodthaers, *Les Yeux (Building)* en *La Tour Visuelle*, 1966.
  - 6.31. Daniel Buren, *Les Couleurs: Sculptures, Travail in situ*, MNAM, Centre Pompidou, Parijs, 1977.
  - 6.32. Daniel Buren, *Les Couleurs: Sculptures, Travail in situ*, MNAM, Centre Pompidou, Parijs, 1977. Pancarte met aanduiding van de plaatsing van de wimpels.
  - 6.33. Daniel Buren, *Les Couleurs: Sculptures, Travail in situ*, MNAM, Centre Pompidou, Parijs, 1977.
  - 6.34. Daniel Buren, *Le Musée qui n'existait pas*, plan van *Le Dispositif*, Centre Pompidou, Parijs, 2002.
  - 6.35. Daniel Buren, *Le Musée qui n'existait pas*, Centre Pompidou, Parijs, 2002. Interieur *Le Dispositif*.
  - 6.36. Daniel Buren, *Le Musée qui n'existait pas*, Centre Pompidou, Parijs, 2002. Interieur *Le Dispositif*.
  - 6.37. Daniel Buren, *Le Musée qui n'existait pas*, Centre Pompidou, Parijs, 2002. Interieur *Le Dispositif*.
- 
- 7.1. Hans Hollein, *Städtisches Museum Abteiberg*, Mönchengladbach.
  - 7.2. Hans Hollein, *Städtisches Museum Abteiberg*, 1986. Met werk van Giulio Paolini.
  - 7.3. Frank Gehry, *Temporary Contemporary*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1984. Constructie van losse tentoonstellingswanden.
  - 7.4. Frank Gehry, *Temporary Contemporary*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1984.
  - 7.5. Frank Gehry, *Temporary Contemporary*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1984.
  - 7.6. Arata Isozaki, *The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles, 1998. Exterieur.
  - 7.7. Arata Isozaki, *The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles, 1998. Interieur.
  - 7.8. Arata Isozaki, *The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles, 1998. Interieur met werk van Carl Andre en Richard Serra.
  - 7.9. Richard Serra, *Splashing en Prop*, tijdens *Nine in a Warehouse*, Castelli Warehouse, New York, 1968.
  - 7.10. Richard Serra, *Splashing en Prop*, tijdens *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Bern, 1969.
  - 7.11. Ugo Mulas, *Robert Rauschenberg*, New York, 1964.
  - 7.12. Gordon Matta-Clark, voorstel voor een *Cutting* in de gevel van het Museum of Modern Art, New York, 1978.
  - 7.13. The Institute for Art & Urban Resources, *P.S.1*, Long Island City, Queens, New York, 1976. Achterzijde.
  - 7.14. The Institute for Art & Urban Resources, *P.S.1*, Long Island City, Queens, New York, 1976. Voorzijde.
  - 7.15. The Institute for Art & Urban Resources, *P.S.1*, Long Island City, Queens, New York, 1976. Interieur schoolgebouw voor de renovatie.
  - 7.16. Gordon Matta-Clark, *Doors Through and Through*, tijdens *Rooms*, P.S.1, Long Island City, Queens, New York, 1976.
  - 7.17. Carl Andre, *Lament for the Children*, tijdens *Rooms*, P.S.1, Long Island City, Queens, New York, 1976.
  - 7.18. The Institute for Art & Urban Resources, *The Clocktower*, Manhattan, New York, 1976. Exterieur. (foto Michael Asher).

- 7.19. The Institute for Art & Urban Resources, *The Clocktower*, Manhattan, New York, 1976. Interieur. (foto Michael Asher).
- 7.20. Bernard Tschumi, *Architecture and Transgression*, 1976.
- 7.21. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, Kent State University, Ohio, 1970.
- 7.22. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-72.
- 7.23. Robert Smithson, *King Kong Meets the Gem of Egypt*, 1972.
- 7.24. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-72.
- 7.25. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-72.
- 7.26. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969. Plan van het hotel.
- 7.27. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-72.
- 7.28. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-72.
- 7.29. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-72.
- 7.30. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969-72.
- 7.31. Soll Lewitt, *Wall Floor Piece (Three Squares)*, 1966.
- 7.32. O.M.A. Rem Koolhaas, *MoMA Charette*, Wedstrijdbundel Office For Metropolitan Architecture, 1997.
  
- 8.1. Herzog & De Meuron, *Tate Modern*, Londen, 2000. Inkomhal.
- 8.2. Herzog & De Meuron, *Tate Modern*, Londen, 2000. Tentoonstellingsruimte op de derde verdieping.
- 8.3. Herzog & De Meuron, *Tate Modern*, Londen. Schaalmodel (1/1) van deur en belichting tentoonstellingsruimte.
- 8.4. Robbrecht & Daem, *Sammlung Hauser & Wirth*, Sankt Gallen, 2002. Met werk van Michaël Borremans.
- 8.5. Lacaton & Vassal, *Palais de Tokyo*, Parijs, 2002.

## Herkomst afbeeldingen

**I: 1.1; 1.2:** Willem Sandberg, *NU*, Hilversum, Steendrukkerij De Jong & Co, 1959, cover; pp. 36-37. / **1.3; 1.4:** Carel Blotkamp (red.), *Museum in 'motion' : the modern art museum at issue / Museum in 'beweging' : het museum voor moderne kunst ter discussie*, 's-Gravenhage, Govt. Pub. Office, 1979, p. 126; cover. / **1.5:** Rémy Zaugg, *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder der Ort des Werkes und des Menschen*, Verlag für Moderne Kunst, 1998, p. 47.

**II: 2.1; 2.7:** Michael Compton & David Sylvester (reds.), *Robert Morris*, London, the Tate Gallery, 1971, p. 40; 42. / **2.2:** Lisa Phillips (red.), *The American Century. Art & Culture 1950-2000*, New York, Whitney Museum of American Art / W.W. Norton & Company, 1999, p. 154. / **2.3; 2.4; 2.5; 2.6; 2.9; 2.10:** James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000, p. 114; 114; 128; 128; 42; 101; 103. / **2.8:** Robert Morris (red.), *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts / London / New York, The MIT Press / Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, p. 13.

**III: 3.1; 3.2; 3.3; 3.17:** Daniel Buren, *Daniel Buren : Erinnerungsphotos 1965-1988*, Basel, Wiese, 1989, nr. 23; nr. 45; nr. 44; nr. 104. / **3.4; 3.6; 3.9; 3.11; 3.12; 3.13; 3.14; 3.15; 3.18; 3.19:** Bernard Blistène, Alison Gingeras & Laurent Lebon (reds.), *Daniel Buren. Mot à mot*, Paris, Centre Pompidou / Editions Xavier Barral / Editions de La Martinière, 2002, p. C44; C42; C53; C48; A21; A21; A20; A10; C15; C09. / **3.5:** *Connaissance des Arts*, nr. 485/486, Juillet-Aout, 1992, p. 30. / **3.7; 3.8:** Alexander Alberro, *The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition*, in: *October* (Cambridge, Mass), nr. 80, 1997, p. 74; 74. / **3.10:** Klaus Bussmann, Kasper König & Florian Matzner (reds.), *Contemporary Sculpture. Projects in Münster 1997*, Stuttgart / Ostfildern-Ruit, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster / Verlag Gerd Hatje, 1997, p. 25. / **3.16:** Benjamin H. D. Buchloh (red.), *Michael Asher. Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, Halifax, Nova Scotia / Los Angeles, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design / The Museum of Contemporary Art Los Angeles, 1983, p. 98.

**IV : 4.1; 4.3; 4.6; 4.7; 4.8; 4.9:** Maggie Gilchrist & James Lingwood, *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993, p. 133; 85; 96 ; 110; 110 ; 63. / **4.2; 4.4:** Nancy Holt (red.), *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, New York, New York University Press, 1979, cover; 82. / **4.5:** Willoughby Sharp, *Degrees of Disorder. Interview wit Robert Smithson (1968)*, in: *Art in America* 86, nr. 12 / December, 1998, p. 79.

**V: 5.1:** Ornette Coleman, *Friends and Neighbours*, BMG Musis, 1970; BMG France, 2001. / **5.2:** Lisa Phillips (red.), *The American Century. Art & Culture 1950-2000*, New York, Whitney Museum of American Art / W.W. Norton & Company, 1999, p. 227. / **5.3; 5.4; 5.6:** Jacki Apple & Mary Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect. An Historical Overview 1969-1975*, New York, The New Museum, 1981, p. 19; 25; 44. / **5.5; 5.9; 5.12; 5.13; 5.16:**

Mary Jane Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1985, p. 24; 43; 112; 120; 47. / **5.7; 5.8:** Robyn Brentano & Mark Savitt (reds.), *112 Workshop, 112 Greene Street. History, Artists & Artworks*, New York, New York University Press, 1981, p. 11; 41. / **5.10; 5.11; 5.14; 5.15:** Corinne Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992, p. 202; 170; 77; 179. / **5.17; 5.18:** René Block (red.), *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, Berlin, Akademie der Künste / Berliner Festwochen, 1976, p. 19; 199.

**VI: 6.1; 6.2:** Rowan Moore & Raymund Ryan (reds.), *Building Tate Modern : Herzog & De Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, London, Tate Gallery, 2000, p. 143; 200. / **6.3; 6.4; 6.29:** eigen foto. / **6.5; 6.19; 6.20:** Renzo Piano & Richard Rogers, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987, p. 54; 108; 116. / **6.6:** Cor Blok & Riet De Leeuw (reds.), *De kunst van het tentoonstellen. De presentatie van beeldende kunst in Nederland van 1800 tot heden*, Amsterdam, Meulenhoff, 1991, p. 129. / **6.7:** Carel Blotkamp (red.), *Museum in 'motion' : the modern art museum at issue / Museum in 'beweging' : het museum voor moderne kunst ter discussie*, 's-Gravenhage, Govt. Pub. Office, 1979, p. 330. / **6.8; 6.21; 6.22; 6.23; 6.24:** *Domus*, nr. 575, 1977, p. 1; p. 11; p. 11; p. 11; p. 11. / **6.9; 6.10; 6.11:** David Allford (red.), *Cedric Price. Works II*, London, Architectural Association, 1984, p. 53; 58; 60. / **6.12; 6.13; 6.16:** John S. Russell (red.), *Twentieth Century Museums I*, London, Phaidon, 1999, n.p. / **6.14:** Werner Blaser, *Mies van der Rohe. The Art of Structure / Die Kunst der Struktur*, Basel / Boston / Berlin, Birkhäuser, 1993, p. 198. / **6.15:** Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London; New York, Routledge, 1995, p. 80. / **6.17:** François Chaslin, Frédérique Hervet & Armelle Lavalou (reds.), *Norman Foster*, Milan / Paris, Electa / Moniteur, 1990, p. 72. / **6.18:** *Architectural Design* 47, nr. 2, 1977, p. 111. / **6.25:** *The Architectural Review* 178, nr. 1065 / November, 1985, p. 88. / **6.26; 6.27; 6.28:** *Lotus International*, nr. 53, 1987, p. 98; 99; 102. / **6.30:** Susana Martinez-Garrido (red.), *Marcel Broodthaers*, Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Reina Sofia, 1992, p. 86. / **6.31; 6.32; 6.33:** Bernard Blistène, Alison Gingeras & Laurent Lebon (reds.), *Daniel Buren. Mot à mot*, Paris, Centre Pompidou / Editions Xavier Barral / Editions de La Martinière, 2002, p. Z02; C60; M30. / **6.34:** Daniel Buren, tentoonstellingsfolder, *Le Musée qui n'existait pas*, 2002 / **6.35; 6.36; 6.37:** Centre Pompidou (foto Philippe Migeat).

**VII: 7.1; 7.4; 7.5; 7.13; 7.14:** Douglas Davis, *The Museum Transformed. Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, New York, Abbeville Press, 1990, p. 85; 147; 33; 175; 175. / **7.2:** Wolfgang Pehnt, *Hans Hollein Museum in Mönchengladbach. Architektur als Collage*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1986, p. 40. / **7.3:** Susan M. Kahn (red.), *Open House West : Museum Architecture and Changing Civic Identity*, Los Angeles, USC School of Architecture / USC Fisher Gallery, 1999, p. 72. / **7.6; 7.7; 7.31:** eigen foto. / **7.9:** Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993, p. 152. / **7.10:** Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, New York, Abrams, 1994, p. 250. / **7.11:** Germano Celant, *Ugo Mulas*, New York, Rizzoli, 1989, n.p. / **7.12:** Corinne Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992, p. 332. / **7.15; 7.16; 7.17:** Alanna Heiss (red.), *Rooms P.S. 1*, New York, The Institute for Art & Urban Resources Inc., 1976, p. 11; 18; 107. / **7.18; 7.19:** Benjamin H. D. Buchloh (red.), *Michael Asher. Writings*

1973-1983 on Works 1969-1979, Halifax, Nova Scotia / Los Angeles, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design / The Museum of Contemporary Art Los Angeles, 1983, p. 125; 137. / **7.20:** Bernard Tschumi, *Architecture and Transgression*, in: *Oppositions*, nr. 7 / Winter, 1976, p. 56. / **7.21; 7.23; 7.26:** Maggie Gilchrist & James Lingwood, *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993, p. 126; 127; 129. / **7.22; 7.24; 7.25; 7.27; 7.28; 7.29; 7.30:** Robert Smithson, *Insert: Robert Smithson, Hotel Palenque, 1969-72*, in: *Parkett*, nr. 43, 1995, pp. 117-132. / **7.32:** Rem Koolhaas, *MoMA Charette*, Westrijdbundel Office For Metropolitan Architecture, 1997, n.p.

**VIII: 8.1; 8.4; 8.5:** eigen foto. ; **8.2:** Iwona Blazwick & James Wilson (reds.), *Tate Modern. The Handbook*, London, Tate Gallery Publishing Limited, 2000, p. 20. ; **8.3:** Rowan Moore & Raymund Ryan (reds.), *Building Tate Modern: Herzog & De Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, London, Tate Gallery, 2000, p. 165.

## Bibliografie

- ADORNO, Theodor W. *Valéry Proust museum*, in: Cornelis van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, Rotterdam, 010, 1989, pp. 126-140.
- ALBERRO, Alexander. *The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition*, in: *October*, nr. 80, 1997, pp. 57-84.
- ALBERRO, Alexander & Stimson, Blake (reds.). *Conceptual Art: a Critical Anthology*, Cambridge, Mass. / London, England, The MIT press, 1999.
- ALBRIGHT, Thomas. *The Contemporary Art Museum: Irresponsibility Has Become Most Widespread*, in: *ARTnews* 79, nr. 1 / January, 1980, pp. 42-47.
- ALLFORD, David (red.). *Cedric Price. Works II*, London, Architectural Association, 1984.
- ALLOWAY, Lawrence. *Art*, in: *The Nation* 211, nr. 12 / October 19, 1970, pp. 381-382.
- . *Art*, in: *The Nation* 211, nr. 2 / July 20, 1970, pp. 61-62.
- . *Robert Smithson's Development*, in: *Artforum* XI, nr. 3 / November, 1972, pp. 52-61.
- . *SoHo As Bohemia*, in: René Block (red.), *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, Berlin, Akademie der Künste / Berliner Festwochen, 1976, pp. 143-149.
- . *Women's art in the '70s*, in: *Art in America* 64, nr. 3 / May-June, 1976, pp. 64-72.
- . *100 Studios*, in: Gloria Klein (red.), *10 Downtown 10 Years*, Washington / New York, National Endowment for the Arts / 112 Workshop, Inc. / The Institute for Art and Urban Resources, 1978, pp. 3-7.
- . *Sites / Nonsites*, in: Robert Hobbs (red.), *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1981, pp. 41-45.
- Alan Shields, Paula Cooper Gallery*, in: *Artforum* VII, nr. 9 / May, 1969, pp. 64-65.
- ALTSHULER, Bruce. *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, New York, Abrams, 1994.
- American Lofts*, in: *Lotus International*, nr. 66.
- AMMANN, Jean-Christophe. *Schweizer Brief*, in: *Art International* 13, nr. 5 / May 20, 1969, pp. 47-50.
- . (red.). *Räume für Kunst. Europäische Museumsarchitektur der Gegenwart*, Hannover, Kestner, 1993.
- ANDERSON, Alexandra & ARCHER, B. J. *Anderson & Archer's SoHo: the essential guide to art and life in lower Manhattan*, New York, Simon & Schuster, 1979.
- ANDERSON, Laurie. *About 435 East 13th Street*, in: *Artforum* XII, nr. 1 / September, 1973, pp. 88-90.
- ANDERSON, Stanford (red.). *Planning for Diversity and Choice*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1968.
- ANDRAULT, Michel. *Créativité*, in: *Techniques & Architecture*, nr. 303 / March, 1975, pp. 35-105.
- ANDRE, Carl. *FORM -> STRUCTURE -> PLACE*, in: *Arts Magazine* 43, nr. 7 / May, 1969, pp. 24-25.
- ANTIN, David. *Lead Kindly Blight*, in: *ARTnews* 69, nr. 7 / November, 1970, pp. 37-39 / 87-90.
- APPLE, Jacki & DELAHOYD, Mary (reds.). *Alternatives in Retrospect. An Historical Overview 1969-1975*, New York, The New Museum, 1981.
- ARMSTRONG, Richard. *Interviews*, in: Diserens, Corinne (red.). *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992, pp. 333-346.
- ARNHEIM, Rudolf. *Entropy and art. An essay on disorder and order*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1971.
- Artists District Plans a Weekend of Shows*, in: *New York Times*, May 8, 1970, New York, p. 34.
- ASHER, Michael & SNAUWAERT, Dirk (reds.). *Michael Asher*, Brussel, Palais des Beaux Arts / Paleis voor Schone Kunsten, 1992.

- . Renaissance Society. *Michael Asher: the Renaissance Society*, Chicago, The Renaissance Society at the University of Chicago, 1991.
- ASHTON, Dore. *Exercises in Anti-Style. Six Ways of Regarding Un, In and Anti-Form*, in: *Arts Magazine* 43, nr. 6 / April, 1969, pp. 45 – 47.
- . *New York commentary: Uptown, Downtown, all around the town*, in: *Studio International* 181, nr. 929, 1971, pp. 38–40.
- . *Synoptic loft: U.S. commentary*, in: *Studio International* 182, nr. 938 / November, 1971, pp. 199–201.
- AULENTI, Gae & CASTIGLIONI, Piero. *Sistemazione del Musée National d'Art Moderne al Centre Georges Pompidou*, in: *Lotus International*, nr. 53, 1987, pp. 98–107.
- AULT, Julie (red.). *Cultural Economies: Histories from the Alternative Arts Movement, NYC.*, New York / Valencia, The Drawing Center / REAL LIFE Magazine, 1996.
- AUPÉTITALLOT, Yves (red.). *Wide White Space. Achter het museum / Derrière le musée. 1966-1976*, Düsseldorf, Richter Verlag, 1995.
- BACHMANN, Wolfgang. *P.S.1 Contemporary Art Center in New York*, in: *Baumeister* 95, nr. 1998, pp. 38–47.
- BAETENS, Jan & PIL, Lut (reds.). *Kunst in de publieke ruimte*, Symbolae Facultatis litterarum Lovaniensis. Series A, nr. 13, Universitaire pers, Leuven, 1998.
- BAKER, Kenneth. *Report from London: the Saatchi Museum opens*, in: *Art in America* 73, nr. 1985, pp. 23–5+.
- . *Minimalism: An Art of Circumstance*, New York, Abbeville, 1988.
- BALCAEN, Bert, DAVIDTS, Wouter, DE CLERCQ, Dieter, DE BOECK, Lieven & VANMEIRHAEGHE, Tijl (reds.). *B-SITES. over de plaats van een kunst - en onderzoekscentrum te Brussel / à propos de la place d'un centre d'art et de recherche à Bruxelles*, Brussel / Gent, Bruxelles/Brussel 2000, Vakgroep Architectuur & Stedenbouw, Universiteit Gent, 2000.
- BALKEMA, Annette W. & SLAGER, Henk (reds.). *Still, the Museum*, Rotterdam, Still Foundation, 1997.
- BANHAM, Reyner. *A Clip-On Architecture*, in: *Design Quarterly*, nr. 63, 1965, pp. 2–31.
- . *Megastructures, Urban Futures of the Recent of Past*, London / New York, Thames and Hudson / Harper & Row, 1977.
- . *The Pompidolium*, in: *Architectural Review*, nr. 963 / May, 1977, pp. 277–278.
- . *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1980.
- . *Reyner Banham. Design by choice*, Penny Sparke (red.), London, Academy Editions, 1981, pp. 48–55.
- . *Cycles of the Price-mechanism*, in: *AA Files*, nr. 8 / January, 1985, pp. 103–106.
- . *In the neighborhood of art*, in: *Art in America* 75, nr. June, 1987, pp. 124–129.
- . *A critic writes: essays by Reyner Banham / Selected by Mary Banham, Paul Barker, Lyall Sutherland and Cedric Price*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- . *People's Palaces*, in: *ibidem*, pp. 105–108.
- BANNARD, Walter D. *The Art Museum and the Living Artist*, in: Lee E. Sherman (red.), *On Understanding Art Museums*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prenticehall, 1975, pp. 163–184.
- BARKER, Emma (red.). *Contemporary cultures of display*, New Haven, Yale University Press, 1999.
- BAROWITZ, Elliott. *No Where Form Noho*, in: *Art Workers News* 5, nr. 6 / December – January 1976, 1976, p. 6.
- BARTHELMMESS, Stephan. *Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur. Die Bauaufgabe des Museums im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne*, München, TUDUV Verlag, 1988.
- BASELITZ, Georg. *Vier wanden en bovenlicht of beter geen werk aan de wand*, in: Cornelis van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, Rotterdam, Uitgeverij 010, 1989, pp. 140–144.
- BASSO PERESSUT, Luca. *Musées. Architectures 1990-2000*, Milan, Actes Sud/Motta, 1999.

- BÄTSCHMANN, Oskar. *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1997.
- BATTCKOCK, Gregory. *10 Downtown. Open studios in Lower New York*, in: *Arts Magazine* 42, nr. 6 / April, 1968, pp. 18-19.
- . *10 Downtown*, in: *Arts Magazine* 43, nr. 6 / April, 1969, pp. 23.
- . *New York: The New Figuration*, in: *Art and Artists*, nr. 1970 / 4, 1970, pp. 48-49.
- . *The Politics of Space*, in: *Arts Magazine* 44, nr. 4 / February, 1970, pp. 40-42.
- . *SoHo: The Artists Day*, in: *Domus*, nr. 575 / Ottobre, 1977, p. 55.
- . *Why Art. Casual notes on the aesthetics of the immediate past*, New York, Dutton & Co., Inc., 1977.
- . *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley (Calif.), University of California Press, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Éditions Galilée, 1977.
- BAUMGARTEN, Lothar & NIKKELS, Walter. *De betekenis van het museum voor de kunstenaar*, in: Cornelis van de Ven & Bob Martens (reds.), *Museumarchitectuur*, Rotterdam, Uitgeverij 010, 1989, pp. 79-87.
- BAZIN, Germain. *The Museum Age*, New York, Universal Press, 1967.
- BEAR, Liza. *Gordon Matta-Clark ... Splitting (1974)*, in: Corinne Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992, pp. 374-377.
- BEER, Evelyn & LEEUW, Riet de (reds.). *L'Exposition imaginaire. The art of exhibiting in the eighties / De kunst van het tentoonstellen in de jaren tachtig*, 's-Gravenhage, SDU: Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989.
- BEKAERT, Geert. *Museum - architectuur*, in: Carel Blotkamp (red.), *Museum in 'motion': the modern art museum at issue = Museum in 'beweging': het museum voor moderne kunst ter discussie*, 's-Gravenhage Netherlands, Govt. Pub. Office, 1979, pp. 175-183.
- . *Een gebouw waar kunst haar intrek kan nemen*, in: Cornelis van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, Rotterdam, 010, 1989, pp. 56-68.
- BENEDIKT, Michael. *Sculpture as Architecture: New York Letter, 1966-67*, in: Gregory Battcock (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley (Calif.), University of California Press, 1995, pp. 61-91.
- BENGSTON, Billy Al. *Los Angeles Artists' Studios*, in: *Art in America* 58, nr. 6 / November-December, 1970, pp. 100-109.
- BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London / New York, Routledge, 1995.
- BERELOWITZ, Jo-Anne. *From the body of the prince to Mickey Mouse*, in: *Oxford Art Journal* 13, nr. 2, 1990, pp. 70-84.
- . *The Museum of Contemporary Art, Los Angeles: An Account of Collaboration Between Artists, Trustees and an Architect*, in: Marcia Pointon (red.), *Art apart. Art institutions and ideology across England and North America*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1994, pp. 267-284.
- BERGER, Maurice. *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism and the 1960s*, New York, Harper & Row Publishers, 1989.
- BERGVELT, Ellinoor (red.). *Verzamelen. Van Rareitenkabinet tot Kunstmuseum*, Heerlen, Open universiteit Heerlen, 1998.
- BEX, Florent (red.). *Gordon Matta-Clark*, Antwerpen, ICC Internationaal Cultureel Centrum, 1977.
- BIDEAU, André. *De-typologisering*, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, nr. 3 / März, 2000, pp. 8-9.
- BIJVOET, Marga. *Art as inquiry: toward new collaborations between art, science and technology*, New York / Washington D.C. / Baltimore / Bern / Frankfurt am Main / Berlin / Vienna / Paris, Peter Lang, 1997.
- BILLOUT, Guy & MATTELSON, Marvin. *SoHo: A Pull-out Guide (Special SoHo Section)*, in: *New York Magazine*, May 20, 1974, New York, p. 59.
- BIRNBAUM, Daniel. *Tate Show. Daniel Birnbaum on Tate Modern*, in: *Artforum* 38, nr. 8 / April, 2000, pp. 39-40.
- BLASER, Werner. *Mies van der Rohe. The Art of Structure / Die Kunst der Struktur*, Basel / Boston / Berlin, Birkhäuser, 1993.

- BLAZWICK, Iwona & WILSON, James (reds.). *Tate Modern. The Handbook*, London, Tate Gallery Publishing Limited, 2000.
- BLISTÈNE, Bernard, GINGERAS, Alison & LEBON, Laurent (reds.). *Daniel Buren. Mot à mot*, Paris, Centre Pompidou / Editions Xavier Barral / Editions de La Martinière, 2002.
- BLOCK, René (red.). *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, Berlin, Akademie der Künste / Berliner Festwochen, 1976.
- . *Square Map SoHo*, in: ibidem, pp. 7-33.
- BLOK, Cor. *Art and the World Outside. The Dilemma of Museums of Modern Art in Holland*, in: *Studio International* 194, nr. 988, 1979, pp. 18-25.
- BLOK, Cor & DE LEEUW, Riet (reds.). *De kunst van het tentoonstellen. De presentatie van beeldende kunst in Nederland van 1800 tot heden*, Amsterdam, Meulenhoff, 1991.
- BLOTKAMP, Carel (red.). *Museum in 'motion': the modern art museum at issue / Museum in 'beweging': het museum voor moderne kunst ter discussie*, 's-Gravenhage, Govt. Pub. Office, 1979.
- Bohemia's last frontier: Artists and Galleries in SoHo*, in: *Time*, May 25, 1970, New York.
- BOIS, Yve-Alain. *Exposition: esthétique de la distraction, espace de démonstration*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 29 / Automne, 1989, pp. 57-79.
- BORGER, Hugo, PREISS, Achim, STAMM, Karl & ZEHNDER, Frank (reds.). *Das Museum: die Entwicklung in den 80er Jahren: Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag*, Zeit, Zeuge, Kunst, München, Klinkhardt & Biermann, 1990.
- BORJA-VILLEL, Manuel J., Hanhardt, John G. & Keenan, Thomas (reds.). *The End(s) of the Museum / Els límits des museu*, Barcelona, Fundació Antonio Tàpies, 1995.
- BOTT, Gerhard (red.). *Das Museum der Zukunft: 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, DuMont-Aktuell, Köln, M. DuMont Schauberg, 1970.
- BOTTI, Gilberto. *Gae Aulenti: architecture and museography*, in: *Lotus International*, nr. 53, 1987, pp. 56-85.
- BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. *L'Amour de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.
- BOURDON, David. *The Razed Sites of Carl Andre (1966)*, in: Gregory Battcock (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley (Calif.), University of California Press, 1995, pp. 103-108.
- . *Art: Robert Morris: II*, in: *Village Voice*, March 18, 1965, p. 11.
- BOYM, Per (red.). *Robert Smithson Retrospective: works 1955-1973*, Oslo / Stockholm / Ishoj, The National Museum of Contemporary Art; Oslo / Moderna Museet; Stockholm / The Arken Museum of Modern Art; Ishoj, 1999.
- BRADLEY, Betsy Hunter. *The Works: The Industrial Architecture of the United States*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1999.
- BRAWNE, Michael. *Neue Museen. Planung und Einrichtung*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1965.
- . *The New Museum. Architecture and Display*, New York, Praeger, 1966.
- . *The Museum Interior. Temporary and Permanent Display Techniques*, New York, Architectural Book Pub. Co., 1982.
- . *Museums: mirrors of their time*, in: *Architectural Review* 175, nr. 1044, 1984, pp. 17-19.
- . *Das neue Museum und seine Einrichtung*, Hatje, Stuttgart, 1982.
- BREITWIESER, Sabine (red.). *White Cube / Black Box*, Wien, EA-Generali Foundation, 1996.
- BRENTANO, Robyn & SAVITT, Mark (reds.). *112 Workshop, 112 Greene Street. History, Artists & Artworks*, New York, New York University Press, 1981.
- BRONSON, A. A. & GALE, Peggy (reds.). *Museums by artists*, Toronto, Art Metropole, 1983.
- BROUWER, Marianne. *Blotleggen: Gordon Matta-Clark en de taal van architectuur / Laying bare: Gordon Matta-Clark and the language of architecture*, in: *Archis*, nr. 4 / april, 1993, pp. 54-65.
- . *To be saved is passé: Robert Smithson and the entropy of modernism*, in: *Archis*, nr. 6 / juni, 1994, pp. 52-61.

- . (red.). *Dan Graham. Oeuvres 1965-2000*, Dusseldorf, Richter Verlag, 2000.
- BRUNELLE, AL. *The Great Divide: 'Anarchitecture' by Matta-Clark*, in: *Art in America* 62, nr. 5 / September-October, 1974, pp. 92-93.
- BRYANT, Edward (red.). *Ten in Situ*, Hamilton, New York, The Picker Art Gallery / Colgate University, 1976.
- BRYSON, Norman. *The Logic of the Curatorial Gaze*, in: Annette W. Balkema & Henk Slager (reds.), *Still, the Museum*, Rotterdam, Still Foundation, 1997, pp. 29-38.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (red.). *Michael Asher. Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, Halifax, Nova Scotia / Los Angeles, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design / The Museum of Contemporary Art Los Angeles, 1983.
- . *Beuys: The Twilight of the Idol – Preliminary Notes for a Critique*, in: *Artforum* 18, nr. 5 / January, 1980, pp. 35-43
- . *The museum today and tomorrow*, in: *Quaderns*, nr. 2, *El Museu d'Art Contemporani en el Futur*, 1989, pp. 81-94.
- . *Conceptual art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in: *October*, nr. 55, 1990, pp. 105-43.
- . *Sculpture: Publicity and the Poverty of Experience*, in: Sabine Breitwieser (red.), *White Cube / Black Box*, Wien, EA-Generali Foundation, 1996, pp. 163-173.
- . *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000.
- . *Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture*, in: *ibidem*, pp. 1-39.
- . *The Museum and the Monument: Daniel Buren's Les Couleurs / les Formes*, in: *ibidem*, pp. 119-139.
- BURCAW, Ellis G. *Introduction to Museum Work*, Walnut Creek / London / New Delhi, Altamira Press, 1997.
- BURDETT, Richard. *Tate Gallery of Modern Art, Bankside, London: story of a project*, in: *Casabella* 62, nr. 661, 1998, pp. 8-12.
- BUREN, Daniel & POINSOT, Jean-Marc (reds.). *Daniel Buren. Les Ecrits (1965-1990). Tome I: 1965-1976*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991. (LEI)
- . *Mise en garde (1969)*, in: *ibidem*, pp. 85-97.
- . *Mise en garde n° 3 (1970)*, in: *ibidem*, pp. 113-123.
- . *Fonction du Musée (1970)*, in: *ibidem*, pp. 169-173.
- . *Limites Critiques (1970)*, in: *ibidem*, pp. 175-190.
- . *Fonction de l'atelier (1971)*, in: *ibidem*, pp. 195-204.
- . *Absence-présence, autour d'un détour (1971)*, in: *ibidem*, pp. 205-211.
- . *L'affaire Guggenheim (1971)*, in: *ibidem*, pp. 213-215.
- . *Exposition-Position-Proposition (1972)*, in: *ibidem*, pp. 263-283.
- . *Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit, prises entre 1967 et 1975 et dont certaines sont spécialement récapitulées ici (1975)*, in: *ibidem*, pp. 427-433.
- . *À partir de là (1975)*, in: *ibidem*, pp. 439-456.
- . *Anatomie (1976)*, in: *ibidem*, pp. 497-501.
- BUREN, Daniel & POINSOT, Jean-Marc (reds.). *Daniel Buren. Les Ecrits (1965-1990). Tome II: 1977-1983*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991. (LE II)
- . *Les Couleurs: Sculptures, Les Formes: Peintures (1981)*, in: *ibidem*, pp. 317-320.
- . *Les Outils d'Yves Klein (1983)*, in: *ibidem*, pp. 407-408.
- . *Daniel Buren, matériau rayé non identifié / Delphine Renard (1983)*, in: *ibidem*, pp. 413-420.
- BUREN, Daniel & POINSOT, Jean-Marc (reds.). *Daniel Buren. Les Ecrits (1965-1990). Tome III: 1984-1990*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991. (LE III)
- . *Du volume de la couleur (1985)*, in: *ibidem*, pp. 97-102.

- . *Entrevue (avec Anne Baldessari, 1987)*, in: *ibidem*, pp. 193–260.
- . *A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?*, Paris, Sens & Tonka, 1998.
- . *Round and about a detour*, in: *Studio International*, June, 1971, pp. 246–247.
- . *Function of the Museum*, in: *Artforum* XII, nr. 1 / September, 1973, p. 68.
- . *Notes on work in connection with the places where it is installed, taken between 1967 and 1975, some of which are specially summarized here for the September/October 1975 edition of Studio International*, in: *Studio International* 190, nr. 977 / September–October, 1975, pp. 124–129.
- . *Ailleurs / Elders*, Eindhoven / Amsterdam, Stedelijk Van Abbemuseum / Stedelijk Museum, 1976.
- . *The Function of the Studio*, in: *October*, nr. 10, 1979, pp. 51–59.
- . *Essai Hétéroclite*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1983.
- . *Daniel Buren: Erinnerungsphotos 1965–1988*, Basel, Wiese, 1989.
- BUREN, Daniel & SANS, Jérôme. *Au sujet de*, Paris, Flammarion, 1998.
- BURGIN, Victor. *Situational Aesthetics*, in: *Studio International* 178, nr. 915 / October, 1969, pp. 181–121.
- BURTON, Scott. *Time on Their Hands*, in: *ARTnews* 68, nr. 4 / Summer, 1969, pp. 40–43.
- BUSSMANN, Klaus, KÖNIG, Kasper & MATZNER, Florian (reds.). *Contemporary Sculpture. Projects in Münster 1997*, Stuttgart / Ostfildern-Ruit, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster / Verlag Gerd Hatje, 1997.
  
- C.F.D.T., Section. *Beaubourg vu de l'intérieur*, in: *L'ARC*, nr. 63. *Beaubourg et le musée de demain*, 1976, pp. 31–36.
- CAMERON, Dan. *Incidents of Robert Smithson: Posthumous Dimensions of a Premature Pre-Modern*, in: *Flash Art*, nr. November/December, 1990.
- CARDONI, Edmund. *Why is a pedestal better than a soapbox? The alternative space as a democratic institution*, in: *Art Papers* 19, nr. 1995, pp. 4–7.
- CAREY, Peter. *New space*, in: *Studio International* 178, nr. 917 / December, 1969, pp. 209–211.
- CARLSEN, Peter. *Background for an artist*, in: *Architectural Digest*, nr. April, 1977, pp. 101–106.
- CASTLE, Ted. *Gordon Matta-Clark*, in: *Flash Art*, nr. 90–91 / June–July, 1979, pp. 37–42.
- CAUMAN, Samuel. *The living museum, experiences of an art historian and museum director: Alexander Dörner*, New York, New York University Press, 1958.
- CELANT, Germano. *Ugo Mulas*, New York, Rizzoli, 1989.
- . *SoHo art lofts*, in: *Lotus International*, nr. 66, 1990, pp. 7–16.
- . *A visual machine. Art installation and its modern archetypes*, in: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne (reds.), *Thinking about exhibitions*, London / New York, Routledge, 1996, pp. 371–386.
- Centre du Plateau Beaubourg Paris. Concours international d'idées à un degré*, Paris, Le Ministère des Affaires Culturelles de la République Française, 1970–71.
- Centre Pompidou*, in: *Architectural Design* 47, nr. 2, 1977.
- CHAMBERLAIN, Betty. *Alternative Spaces*, in: *American Artist* 44, nr. 14, 1980, pp. 14/99–100.
- CHASLIN, François, Hervet, Frédérique & Lavalou, Armelle (reds.). *Norman Foster*, Milan / Paris, Electa / Moniteur, 1990.
- CHASTEL, André. *La notion de patrimoine*, in: Pierre Nora (red.), *Les lieux de mémoire II. La Nation. 2. Le territoire, l'état, le patrimoine*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 405–449.
- CHAVE, Anna- C. *Minimalism and the Rhetoric of Power*, in: *Arts Magazine* 64, nr. 51 / January, 1990, pp. 44–63.
- City Planning Commission, New York (N.Y.). *Lofts: balancing the equities*, New York, New York (N.Y.) City Planning Commission, 1985.

- CLADDERS, Johannes. Mönchengladbach. *In the hands of the museum director and the architect*, in: *Parachute*, nr. 46, 1987, pp. 45-49.
- CLAIR, Jean. *Le musée comme élevage de poussière (pensées impies)*, in: *L'ARC*, nr. 63. *Beaubourg et le musée de demain*, 1976, pp. 47-54.
- COHEN, Michael. *Michael Asher: rethinking site-specific critique*, in: *Flash Art*, nr. 173, 1993, pp. 88-90.
- COHN, Joshua. *Afloat Between School and Castelli: Problems of a Beginning Artist in New York City*, in: *Art in America* 61, May, 1973, pp. 116-19.
- COLES, Alex (red.). *Site-specificity: The Ethnographic Turn*, de-, dis-, ex-. (vol. 4), London, Black Dog Publishing Limited, 2000.
- . *Ex-cavating Modernism*, de-, dis-, ex-. (vol. 1), London, BACKless Books / Black Dog Publishing, 1996.
- . *The Anxiety of Interdisciplinarity*, de-, dis-, ex-. (vol. 2), London, BACKless Books / Black Dog Publishing, 1998.
- COLPITT, Frances. *Minimal art. The Critical Perspective*, Seattle, University of Washington Press, 1993.
- COLQUHOUN, Alan, EISENMAN, Peter & FRAMPTON, Kenneth. *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1981.
- COLQUHOUN, Alan. *Plateau Beaubourg*, in: *ibidem*, pp. 110-119.
- COMPTON, Michael & SYLVESTER, David (reds.). *Robert Morris*, London, the Tate Gallery, 1971.
- Competition Brief (1971)*, in: *Architectural Design* 47, nr. 8, 1977.
- Concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. Rapport du Jury*, Paris, Établissement Public du Centre Beaubourg, 1971.
- COOKE, Lynne. *Mattress Factory, an essay*, in: *Mattress Factory (red.)*, *Mattress Factory: installation and performance, 1982-1989*, Pittsburgh, The Mattress Factory, 1991, pp. 19-28.
- COUDERC, Sylvie. *L'exposition comme oeuvre*, in: Jean-Louis Déotte & Pierre-Damien Huyghe (reds.), *Le jeu de l'exposition*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1998, pp. 21-44.
- CRANE, Diana. *The Transformation of the avant-garde: the New York art world, 1940-1985*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- CRANE, Susan A. (red.). *Museums and Memory*, Stanford, California, Stanford University Press, 2000.
- CRAWFORD, Tad. *Lofts & Leases*, in: *Art Workers News* 6, nr. 2, 1976, p. 2.
- CRIMP, Douglas. *Daniel Buren's New York Work*, in: Rudi Fuchs (red.), *Discordance / Cohérence*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1976, pp. 75-78.
- . *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.
- . *Redefining Site Specificity*, in: *ibidem*, pp. 150-186.
- . *The Postmodern Museum*, in: *ibidem*, pp. 282-318.
- . *This Is Not a Museum of Art*, in: *ibidem*, pp. 200-234.
- CROW, Thomas. *Modern Art in Common Culture*, New Haven, CT, Yale University Press, 1996.
- Cultural Affairs Committee of the Parti Socialiste. Unifié. *Beaubourg: the containing of culture in France*, in: *Studio International* 194, nr. 988, 1979, pp. 27-57.
- DAMISCH, Hubert. *The Museum Device. Notes on institutional changes*, in: *Lotus International*, nr. 35, 1982, pp. 4-11.
- DARRAGH, Joan & SNYDER, James S. *Museum design: planning and building for art*, New York, Oxford University Press, 1993.
- DAVID, Catherine. *L'invention du lieu*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 17/18, *L'oeuvre et son accrochage*, 1986, pp. 114-119.
- . *Le Musée national d'art moderne. Du musée soixante-huitard au musée néo-classique*, in: *Parachute*, nr. 46, 1987, pp. 30-34.

- . *L'art contemporain au risque du musée*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, (hors série) *L'Art Contemporain et le Musée*, 1989, pp. 54-58.
- DAVIDSON, Cynthia C. (red.). *Anyplace*, New York / Cambridge, Mass., Anyone Corporation / MIT Press, 1995.
- . *An interview with Nicholas Serota and Richard Burdett*, in: *Any*, nr. 13, 1996, pp. 21-58.
- DAVIDSON, Cynthia C. & FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *Exquisite Corpse. New York / Madrid*, in: *Any*, nr. 13, 1996, pp. 41-47.
- DAVIDTS, Wouter. *Museumarchitectuur. Een discoursanalyse*, in: *De Witte Raaf*, nr. 85 / mei-juni, 2000, pp. 17-19.
- . *Het museum buiten spel gezet. Over stadstentoonstellingen*, in: *De Witte Raaf*, nr. 88 / november-december, 2000, pp. 17-19.
- . *De illusie van de reconversie. Tate Modern in London / The illusion of reconversion. Tate Modern in London*, in: *Archis*, nr. 8, 2000, pp. 40-49.
- . *Messy Minimalism. voorbij de white cube*, in: *De Witte Raaf*, nr. 93 / september-oktober, 2001, pp. 1-5.
- . *Het Museum als Warenhuis*, in: Geert Bekaert (red.), *Xaveer De Geyter Architecten. 12 projecten*, Gent / Amsterdam, Ludion, 2001, pp. 36-39.
- DAVIS, Douglas. *Information Please*, in: *Newsweek*, July 20, 1970, 1970, New York, p. 47.
- . *Art and the future: a history/prophesy of the collaboration between science, technology, and art*, New York, Praeger, 1973.
- . *Artculture. Essays on the Post-Modern*, New York, Harper & Row, 1977.
- . *The Museum Impossible*, in: *Museum News* 61, nr. 5, june 1983, 1983, pp. 32-37.
- . *The Museum Transformed. Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, New York, Abbeville Press, 1990.
- . *In gesprek met auteur*, New York, Wooster Street, 6 november, 1999.
- DE CAUTER, Lieven. *Het hiemamaals van de kunst, Vlees en Beton*, nr. 17-18, Damme, Laat-XXe-eeuws Genootschap, 1991.
- . *Anarchitectuur. De kunst van Gordon Matta-Clark*, in: *ibidem*, pp. 39-50.
- . *Archeologie van de kick*, Amsterdam / Leuven, De Balie / Halewijnck, 1995.
- DE COPPET, Laura & JONES, Alan. *The Art Dealers. The Powers Behind the Scene Tell How the Art World Really Works*, New York, Clarkson N. Potter, 1984.
- DE DUVE, Thierry. *Ex Situ*, in: *Les Cahiers du Musée National d'art Moderne*, nr. 27, 1978, pp. 39-55.
- . *Essais Datés I. 1974-1986*, Paris, Editions de la Différence, 1987.
- . *Performance ici et maintenant: l'art Minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre*, in: *ibidem*, pp. 159-206.
- DE LA BARRA, Pablo Leon. *Hotel Palenque*, in: *Purple*, nr. 7 / Spring, 2001, pp. 192-193.
- DECTER, Joshua. *De-coding the museum*, in: *Flash Art*, nr. 155, 1990, pp. 140-142.
- DELAHOYD, Mary. *Seven Alternative Spaces. A Chronicle 1969 - 1975*, in: Jacki Apple & Mary Delahoyd (reds.), *Alternatives in Retrospect. An Historical Overview 1969-1975*, New York, The New Museum, 1981, pp. 8-17.
- . (red.). *A New Beginning, 1968-1978*, New York, Yonkers, 1985.
- DELSALLE, Jef. *Cedric Price Interaction Center; Architect: Cedric Price*, in: *Architecture Intérieure CREE*, nr. 169 / December-January, 1978-79, pp. 70-75.
- DEMORIANE, Hélène. *Le Département des Arts Plastiques*, in: *Architecture d'Aujourd'hui*, nr. 189 / Le défi de Beaubourg, 1977, p. 75.
- DE NOBRIGA, Kathie. *Interview with Martha Wilson and Ruby Lerner*, in: *Art Papers* 19, nr. 1995, pp. 9-15.
- DÉOTTE, Jean-Louis. *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- . *The Museum as the Site of Passage from Modernity to Postmodernity*, in: Cynthia C. Davidson (red.), *Anyplace*, New York / Cambridge, Mass., Anyone Corporation / MIT Press, 1995, pp. 32-39.

- DÉOTTE, Jean-Louis & HUYGHE, Pierre-Damien (reds.). *Le jeu de l'exposition*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1998.
- DÉOTTE, Jean-Louis. *Marcel Broodthaers (MB) et le Musée*, in: ibidem, pp. 228-248.
- DERCON, Chris (red.). *Ik zou een museum willen maken waar de dingen elkaar overlappen*, Fascinaties 8, Rotterdam, NAI Uitgevers, 2000.
- Detroit Institute of Arts. *Art in space. Some turning points*, Detroit, Institute of Arts, 1973.
- DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: art and spatial politics*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.
- DEVIIENNE, Frank. *Museums & Catering*, in: *Arts Digestive* 25, nr. 3 / March, 1987, pp. 3-6.
- DIAMONSTEIN, Barbaralee (red.). *Inside New York's Art World*, New York, Rizzoli, 1979.
- . *Interview with Richard Koshalek, Director, The Museum of Contemporary Art Los Angeles*, in: ibidem, pp. 135-142.
- DISERENS, Corinne (red.). *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992.
- . *The Greene Street Years*, in: ibidem, pp. 359-361.
- . *Gordon Matta-Clark: Opening up Views through the Invisible*, in: Sabine Breitwieser (red.), *White Cube / Black Box*, Wien, EA-Generali Foundation, 1996, pp. 141-149.
- DOMINIS, John. *Long Live Loft Living. Living Big in a Loft*, in: *Life* 68, nr. 11 / March 27, 1970, pp. 61-65.
- DRAKE, Nicholas. *Ten years of site-specific art*, in: *Sculpture* (Washington, DC) 18, nr. 2, 1999, pp. 36-43.
- DROBNICK, Jim. *Dia Art Foundation. A history of daring gestures as recollected by Heiner Friedrich and redirected by Charles Wright*, in: *Parachute*, nr. 54 / mars-juin, 1989, pp. 15-21.
- DUFRENE, Bernadette. *La création de Beaubourg*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2000.
- DUNCAN, Cameron (red.). *Are Art Galleries Obsolete?*, Toronto, Peter Martin Associates, 1969.
- DUNCAN, Carol (red.). *Civilizing rituals. Inside Public Art Museums*, London / New York, Routledge, 1995.
- DUNCAN, Carol & WALLACH, Alan. *The Museum of Modern Art As Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis*, in: *Marxist Perspectives*, Winter, 1978, pp. 28-51.
- DUNNING, Jennifer. *New Arts Flourish in New Spaces*, in: *The New York Times*, June 5, 1983, New York.
- DWAN, Virginia. *Reflections on Robert Smithson*, in: *The Art Journal*, Fall 1982, p. 233.
- EDELMAN, Rob. *Two Co-ops and an Alternative Space*, in: *Art Workers News* 5, nr. 7 / October, 1975, p. 3.
- EDENS, Stephanie T. *Alternative Spaces - SoHo Style*, in: *Art in America* 61, nr. 7 / November, 1973, pp. 38-39.
- ELDERFIELD, John (red.). *Imagining the future of the Museum of modern art*, Studies in modern art 7, New York, Museum of modern art / Harry N. Abrams, Inc., 1998.
- ELLIS, Charlotte. *Redesign of galleries, Centre Georges Pompidou*, Paris, in: *The Architectural Review* 178, nr. 1065 / November, 1985, pp. 86-90.
- ELLOR, Elizabeth. *Richard Nonas at 112 Greene Street*, in: *Art in America* 61, nr. 2, 1973, pp. 101-102.
- ESCOBEDO, Helen. *Site-specific sculpture or the mythology of place*, in: *Leonardo* 21, nr. 2, 1988, pp. 141-4.
- EVEN, Martin. *Un Etat sans histoire*, in: *L'ARC*, nr. 63. *Baubourg et le musée de demain*, 1976, pp. 17-21.
- FAILING, Patricia. *MOCA: Los Angeles Gets its Long-awaited Museum of Contemporary art - or at Least a Temporary Contemporary*, in: *ARTnews* 82, nr. 8 / October, 1983, p. 107.
- . Patricia. *Los Angeles Gets a New Temple of Art*, in: *ARTnews* 85, nr. 9 / November, 1986, pp. 88-94.
- FAIRBRIDGE, Kingsley C. & KOWAL, Harvey-Jane. *Loft living: recycling warehouse space for residential use*, New York, Saturday Review Press / E. P. Dutton, 1976.
- FERETTI, Fred. *SoHo grows up and grows rich and chic*, in: *New York Times*, October 12, 1975, New York, p. 32.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *Fire and Memory: on Architecture and Energy*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000.

- FIBICHER, Bernard (red.). *L'art exposé. Quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies*, Sion / Küsnacht, Musée Cantonal des Beaux Arts, Sion / Cantz Verlag, 1995.
- FIELD, Marcus & IRVING, Mark. *Lofts*, London, Laurence King, 1999.
- FILS, Alexander. *Das Centre Pompidou in Paris. Idee - Baugeschichte - Funktion*, München, Heinz Moos Verlag, 1980.
- FINLAY, Ian. *Priceless heritage: the future of museums*, London, Faber and Faber, 1977.
- FISHER, Thomas. *Against entropy*, in: *Progressive Architecture* 72, nr. 12 / December, 1991, pp. 54-63.
- FITZGIBBONS, Ruth Miller. *Dennis Oppenheim's loft*, in: *American Artist* 43, nr. January, 1979, pp. 60-63+.
- FLAVIN, Dan. ... *in daylight or cool white (1964)*, in: James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000, pp. 204-206.
- FOGET, Jean-François. *L'usine culturelle Beaubourg*, in: *Libération*, 31 janvier, 1977, Paris.
- FOOTE, Nancy. *The Apotheosis of the Crummy Space*, in: *Artforum* XV, nr. 2 / October, 1976, pp. 28-37.
- FORAY, Jean-Michel. *Du musée au site- et retour*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 27, 1989, pp. 76-83.
- FORSTER, Kurt W. *Improvisations on Locations*, in: *The Architectural Review* CLXXXII, nr. 1090, 1987, pp. 65-67.
- . *Shrine? Emporium? Theater? Reflections on Two Decades of American Museum Building*, in: *Zodiac*, nr. 6 / Marzo-Agosto, 1991, pp. 30-75.
- FORTY, Adrian. *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, New York, Thames & Hudson, 2000.
- FOSTER, Hal. *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983.
- . *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.
- . *Illuminated Structure, Embodied Space*, in: Richard Gluckman (red.), *Space framed: Richard Gluckman architect*, New York, Monacelli Press, 2000, pp. 182-187.
- FOSTER, Hal, HOLLIER, Denis, KOLBOWSKI, Silvia & KRAUSS, Rosalind. *The MOMA Expansion: A Conversation with Terence Riley*, in: *October*, nr. 84, 1998, pp. 3-30.
- FOURCADE, Dominique. *Crise du cadre*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 17/18, *L'oeuvre et son accrochage*, 1986, pp. 68-83.
- FRADIER, Georges. *The Georges Pompidou National Center for Art and Culture Paris*, in: *Museum (UNESCO)* 30, nr. 2, 1978, pp. 77-87.
- FRAMPTON, Kenneth. *Arata Isozaki. MOCA, Museum of Contemporary Art Los Angeles*, in: *Domus*, nr. 677 / November, 1986, pp. 38-49.
- . *Moderne architectuur: een kritische geschiedenis*, Nijmegen, Sun, 1988.
- FRETTON, Tony. *Into the void: Herzog & De Meuron's Tate Modern*, in: *Architecture Today*, nr. 109 / June 2000, 2000, pp. 34-36 / 39-41 / 45-48 / 51-52 / 54 / 57.
- FRIED, Michael. *Art and Objecthood (1967)*, in: Gregory Battcock (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley (Calif.), University of California Press, 1995, pp. 116-147.
- FRIEDMAN, Martin (red.). *Works for new spaces*, Minneapolis, Walker Art Center, Minneapolis, 1971.
- FUCHS, Rudi (red.). *Discordance / Cohérence*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1976.
- . *L'architecte, est absent: works from the collection of Annick and Anton Herbert, répertoire*, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 1984.
- . *Het Museum Van Binnen*, in: Evelyn Beer, Riet de Leeuw & Netherlands. Rijksdienst Beeldende Kunst (reds.), *L'Exposition imaginaire: the art of exhibiting in the eighties = de kunst van het tentoonstellen in de jaren tachtig, 's-Gravenhage*, SDU: Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989, pp. 305-327.
- . *Het museum is geen verzameling witte wanden*, in: Cornelis van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, Rotterdam, Uitgeverij 010, 1989, pp. 69-78.
- . *Boven Khabarovsk: over witte muren*, in: *Kunst & Museumjournaal* 6, nr. dubbel nieuwjaarsnummer, 1994-95, pp. 45-50.

- GABRIELSON, Walter. *LAICA: Only Game in Town*, in: *Art in America* 62, nr. 6 / November-December, 1974, pp. 43.
- GALISON, Peter & JONES, Caroline A. *Trajectories of Production. Laboratories / Factories / Studios*, in: Hans Ulrich Obrist & Barbara Vanderlinden (reds.), *Laboratorium*, Cologne / Antwerpen / Brussel, DuMont / Antwerpen Open / Roomade, 2001, pp. 205-210.
- GARDNER, Paul. *SoHo: Brave new bohemia*, in: *ARTnews* 73, nr. 4 / April, 1974, pp. 56-57.
- GAUDIBERT, Pierre. *Modernité, art moderne, musée d'art moderne*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, (hors série) *L'Art Contemporain et le Musée*, 1989, pp. 10-12.
- GEAR, Josephine. *Some Alternative Spaces in New York and Los Angeles*, in: *Studio International* 195, nr. 990, 1980, pp. 63-68.
- GIELEN, Pascal. *Kleine dramaturgie voor een artefactenstoet. Omtrent 'Gent Cultuurstad'*, Gent, Stad Gent. Dienst Culturele Zaken, 2000.
- GILCHRIST, Maggie & LINGWOOD, James. *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993.
- GILCHRIST, Maggie. *The wreck of former boundaries*, in: *ibidem*, pp. 274-277.
- GINTZ, Claude. *Michael Asher and the Transformation of "Situational Aesthetics"*, in: *October*, nr. 66, 1993, pp. 113-31.
- GIOVANNINI, Joseph. *Dispute over the design for the Museum of Contemporary Art. Los Angeles*, in: *Los Angeles Herald Examiner*, March 29, 1982, Los Angeles, p. 12.
- . *L.A. Controversies. Isozaki's Museum Designs for MoCA*, in: *Skyline*, nr. May, 1982, pp. 6-7.
- . *On Architecture*, in: *Artforum* 26, nr. 6 / February, 1987, pp. 3-6.
- GLASER, Bruce. *Interview with Donald Judd and Frank Stella*, in: *ARTnews*, nr. 7 / September, 1964.
- GLUCKMAN, Richard. *Space Framed. Richard Gluckman Architect*, New York, Monacelli Press, 2000.
- . *In gesprek met auteur*, New York, 12 november, 1999.
- GLUECK, Grace. *Art Notes: More Than Art Meets the Eye*, in: *New York Times*, July 11, 1971, New York, p. 22.
- . *Four Uptown Dealers Set Up in SoHo*, in: *New York Times*, September 27, 1971, New York, p. 40.
- . *The Ivory Tower versus the Discotheque*, in: *Art in America* 59, nr. 3 / May-June, 1971, pp. 80-85.
- . *Art Notes. Brightening Up the Bowery*, in: *The New York Times*, Sunday, July 23, 1972, New York.
- . *They Create a New Art Scene*, in: *The New York Times*, May 5, 1974, New York, p. 21.
- GOLDBERG, Roselee. *Space as Praxis*, in: *Studio International* 190, nr. 977, 1975, pp. 130-136.
- . *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1988.
- GOLDHAGEN, Sarah Williams & Legault, Réjean (reds.). *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Montréal / Cambridge, Mass., Canadian Centre for Architecture / MIT Press, 2000.
- GOLDIN, Amy. *Look Aloft*, in: *ARTnews* 67, nr. 3 / May, 1968, pp. 50-51/ 70-72.
- GOLDSTEIN, Ann & RORIMER, Anne (reds.). *Reconsidering the object of art: 1965-1975*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995.
- GOLDSTEIN, Richard. *SoHo lofi for sale: Artists need not apply*, in: *Village Voice*, March 21, 1977, New York, pp. 22-26.
- . *Alanna Heiss and Steve Reichart*, in: *The Village Voice*, December 18, 1978, New York.
- GOODDEN, Caroline. *The History of Food. Letter from Caroline Goodden to Corine Dissirens, September 5, 1992*, in: Catherine Morris, Klaus Bussmann, Markus Müller (reds.), *Food*, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1999, pp. 44-47.
- GOODMAN, Nelson. *The end of the museum?*, in: *The New Criterion* 2, nr. 2 / October, 1983, pp. 9-14.
- GOULD, Claudia & SMITH, Valerie (reds.). *5,000 artists return to artists space: 25 years*, New York, Artists Space, 1998.

- GRAHAM, Dan. *Art in Relation to Architecture / Architecture in Relation to Art*, in: *Artforum* XVII, nr. 6 / February, 1979, pp. 22-29.
- . *Gordon Matta-Clark*, in: *Parachute*, nr. 43 / June-August 1986, 1986, pp. 21-25.
- . *Gordon Matta-Clark*, in: Corinne Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992, pp. 378-380.
- . *Gordon Matta-Clark*, in: Sabine Breitwieser (red.), *White Cube / Black Box*, Wien, EA-Generali Foundation, 1996, pp. 229-237.
- . *My Works for Magazine Pages. 'A history of Conceptual Art', 1965-1969*, in: Gloria Moure (red.), *Dan Graham*, Barcelona, Fundacio Antoni Tapies, 1998, pp. 61-66.
- GRANT, Daniel. *The high cost of cheap space*, in: *Art Workers News* 6, nr. 8 / March, 1977, pp. 1-2.
- GRASSKAMP, Walter. *Künstler und andere Sammler*, in: *Kunstforum International*, nr. 32, 1979, pp. 31-115.
- . *Museumsgründer und Museumsstürmer: zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*, München, Beck, 1981.
- GRATZ, Roberta B. *The Artful Reincarnation of PS1, Queens*, in: *New York Post*, June 11, 1976, New York.
- GREEN, Robin. *The Temporary Contemporary Museum*, in: *American Arts*, July, 1984, p. 32.
- GREENBERG, Clement. *Recentness of Sculpture (1967)*, in: Gregory Battcock (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley (Calif.), University of California Press, 1995, pp. 180-186.
- GREENBERG, Reesa. *The Los Angeles MOCA. From temporary to permanent and vice-versa. Interview with Richard Koshalek*, in: *Parachute*, nr. 46, 1987, pp. 35-40.
- GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce W. & NAIRNE, Sandy (reds.). *Thinking about exhibitions*, London / New York, Routledge, 1996.
- GREENBERG, Reesa. *The exhibited redistributed. A case for reassessing space*, in: *ibidem*, pp. 349-367.
- GREENHALGH, Paul. *Ephemeral vistas: the expositions universelles, great exhibitions, and world's fairs, 1851-1939*, Manchester, UK / New York, Manchester University Press / St. Martin's Press, 1988.
- GRUEN, John. *Bearding the Artist in His Sanctuary*, in: *New York Magazine* 1, nr. April 22, 1968, pp. 45-48.
- . *New Worlds to Conquer*, in: *New York Magazine*, July 6, 1970, New York, p. 65.
- . *Architectural Digest visits: John Cage and Merce Cunningham (New York)*, in: *Architectural Digest* 45, nr. 11 / November 1988, 1988, pp. 198-201 / 272.
- GRUNENBERG, Christoph. *The politics of presentation: The Museum of Modern Art, New York*, in: Marcia Pointon (red.), *Art apart. Art institutions and ideology across England and North America*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1994, pp. 192-211.
- . *The Modern Art Museum*, in: Emma Barker (red.), *Contemporary cultures of display*, New Haven, Yale University Press, 1999, pp. 26-49.
- Guggenheim Museum SoHo, New York*, in: *Lotus International*, nr. 85, 1995, pp. 60-1.
- HARBISON, Robert. *Eccentric spaces*, New York, Knopf, 1977.
- HARRISON, Marina & ROSENFELD, Lucy D. *Artwalks in New York. Delightful discoveries of Public Art and Gardens in Manhattan, Brooklyn, the Bronx, Queens and Staten Island*, New York, Michael Kesend Publishing, 1994.
- HARRISSON, Charles. *On exhibitions and the world at large. Seth Siegelau in conversation with Charles Harrison*, in: *Studio International* 178, nr. 917 / December, 1969, pp. 202-203.
- HAYS, Michael (red.). *Architecture theory since 1968*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1998.
- HEISS, Alanna (red.). *Rooms P.S. 1*, New York, The Institute for Art & Urban Resources Inc., 1976.
- . *Placing the Artist*, in: LAICA, *The new Artsspace*, Los Angeles, Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1978, pp. 10-12.
- HELGESEN, Sally. *Home's where the art is. Wesbeth Strike, SoHo Squeeze*, in: *Village Voice*, July 6, 1972, New York.

- . *The Coming Place*, in: *Village Voice*, February 22, 1973, New York.
- HELLMAN, Peter. *SoHo: Artist's Bohemia Imperiled*, in: *New York Magazine* 3, nr. 34 / August 24, 1970, pp. 46-49.
- HENDERSON, Justin (red.). *Museum architecture*, London, Beazley, 1998.
- HERBERT, Anton. *La Collection Herbert. La recherche sans compromis d'Anton et Annick Herbert. La Collection et ses facteurs déterminants*, in: *Parachute*, nr. 54, 1989, pp. 10-13.
- HERRERA, Hayden. *Manhattan Seven*, in: *Art in America* 65, nr. 4 / July-August, New York / *Special Issue (Part I)*, 1977, pp. 50-63.
- HESS, Thomas B. *Across the river and into P.S. 1*, in: *New York Magazine*, April 25, 1977, New York, pp. 63-64.
- HOBBS, Robert (red.). *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1981.
- . *Smithson's unresolvable dialectics*, in: *ibidem*, pp. 19-30.
- . *Robert Smithson: een terugblik*, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, 1983.
- . *Robert Smithson: verbeelder van non-ruimte*, in: *ibidem*, pp. 1-5.
- HOLLAND, Robin F. *And Now, from the Commissioner of Acronyms: TriBeCa*, in: *Village Voice*, March 21, 1977, New York, pp. 22-26.
- HOLLEIN, Hans. *Museumontwerpen*, in: Cornelis van de Ven (red.), *Museumarchitectuur*, Rotterdam, 010, 1989, pp. 88-98.
- HOLLIER, Denis. *Against architecture: the writings of Georges Bataille*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1989.
- HUBER, Antonella. *Il Museo Italiano / The Italian Museum*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 1997.
- HUDSON, James R. *The Unanticipated City. Loft Conversions in Lower Manhattan*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1987.
- HUDSON, Kenneth. *Museums of influence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- HULTEN, Pontus. *in the stedelijk*, in: Ad Petersen & Pieter Brattinga (reds.), *Sandberg. een documentaire / a documentary*, Amsterdam, Kosmos, 1975, p. 5.
- . *Toutes les muses*, in: *L'ARC*, nr. 63. *Beaubourg et le musée de demain*, 1976, pp. 4-5.
- . *Pontus Hulten*, in: *The New Yorker*, April 29, 1974, New York, pp. 29-30.
- HUXTABLE, Ada Louise. *Good Buildings Have Friends*, in: *New York Times*, May 24, 1970, New York, p. 26.
- . *Architecture of Museums*, in: *Museum News* 47, nr. 3 / November, 1968, pp. 18-19.
- ICOM. *Museums of contemporary art*, in: *ICOM (International Council of Museums)* 25, nr. 3, 1972, p. 190.
- IMPEY, Olive & MACGREGOR, Arthur (reds.), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- INGRAHAM, Catherine. *Architecture and the Burdens of Linearity*, New Haven / London, Yale University press, 1998.
- Is the alternative space a true alternative*, in: *Studio International* 195, nr. 990, 1980, pp. 69-74.
- JACOB, Mary Jane (red.). *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1985.
- JACOB, Mary Jane & BOLTANSKI, Christian. *Places with a Past. New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival*, New York, Rizzoli International Publications, 1991.
- JACOBS, Jay. *The Iceman Cometh - symptoms of the seventies*, in: *Art in America* 58, nr. 1 / January-February, 1970, pp. 62-67.
- JACOBS, Steven. *Het Gebroken Venster*, Damme, Vlees & Beton 25, Laat-XXe-eeuws Genootschap, 1994.
- JENCKS, Charles. *Architecture 2000: Predictions and Methods*, New York, Praeger, 1971.
- . *Modern Movements in Architecture*, London, Penguin, 1973.

- . *Late-modern architecture and other essays*, New York, Rizzoli, 1980.
- . *Ecstatic Architecture*, London, Academy Editions, 1999.
- JENCKS, Charles & CHAITKIN, William. *Current Architecture*, London, Academy Editions, 1982.
- JENKINS, Susan L. *Information, communication, documentation: an introduction to the chronology of group exhibitions and bibliographies*, in: Ann Goldstein & Anne Rorimer (reds.), *Reconsidering the object of art: 1965-1975*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995, pp. 268-275.
- John Chamberlain, Paula Cooper Gallery, in: *Artforum* VII, nr. 8 / April, 1969, pp. 72-73.
- JOHNSTON, Douglas. *Site-specific art and changing circumstances*, in: *International Journal of Museum Management and Curatorship* 7, nr. 1988, pp. 298-300.
- JONES, Caroline A. *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago / London, The University of Chicago Press, 1996.
- JORDY, William H. *The new museum*, in: *The New Criterion* 1, nr. 1 / September, 1982, pp. 61-65.
- JUDD, Donald. *Specific Objects*, in: *Arts Yearbook*, nr. 8, 1965
- . *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975.
- . *On installation*, in: A. A. Bronson & Peggy Gale (reds.), *Museums by artists*, Toronto, Canada, Art Metropole, 1983, pp. 195-199.
- . *Art and Architecture (1987)*, in: Edelbert Köb (red.), *Museum Architecture. Texts and Projects by Artists / Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*, Bregenz, Kunsthaus Bregenz, 2000, pp. 49-53.
- KAHN, Susan M. (red.). *Open House West. Museum Architecture and Changing Civic Identity*, Los Angeles, USC School of Architecture / USC Fisher Gallery, 1999.
- KANDEL, Susan. *The non-site of theory*, in: *Frieze*, nr. 22, 1995, pp. 28-31.
- . *Theory as Phantom Text: Plundering Smithsonian's Non-Sites*, in: Alex Coles (red.), *Ex-cavating Modernism*, de-, dis-, ex-. (vol. 1), London, BACKless Books / Black Dog Publishing, 1996, pp. 84-94.
- KARP, Ivan & LAVINE, Steven D. (reds.). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington / London, Smithsonian Institution Press, 1991.
- KASTNER, Jeffrey (red.). *Land and Environmental Art*, London, Phaidon Press Limited, 1998.
- KAUFMAN, Michael T. *SoHo Seeks to Preserve a Life-Style*, in: *New York Times*, January 25, 1972, New York, p. 37.
- KAYE, Nick. *Site Specific Art. Performance, Place, and Documentation*, New York, Routledge, 2000.
- KEENAN, Thomas. *No Ends in Sight*, in: Manuel J. Borja-Villel, John G. Hanhardt & Thomas Keenan (reds.), *The End(s) of the Museum / Els límits des museu*, Barcelona, Fundació Antonio Tàpies, 1995, pp. 17-29.
- KINGSLEY, April. *Gordon Matta-Clark, 112 Greene Street*, in: *Artforum* XI, nr. 5 / January, 1973, pp. 88-89.
- KIRBY, William. *Place and Process*, in: *Artscanada (Toronto)* 26, nr. 5 / October, 1969, pp. 38-39.
- KIRSHNER, Judith Russi. *Non-uments*, in: Corinne Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992, pp. 365-368.
- . *Interview with Gordon Matta-Clark (1978)*, in: Corinne Diserens (red.), *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992, pp. 388-394.
- KLEIN, Gloria (red.). *10 DOWNTOWN 10 YEARS*, Washington / New York, National Endowment for the Arts / 112 Workshop, Inc. / the Institute for Art and Urban Resources, 1978.
- KLOTZ, Heinrich & KRASE, Waltraud (reds.). *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland / New museum buildings in the Federal Republic of Germany*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1985.
- KLÜSER, Bernd & HEGEWISCH, Katharina (reds.). *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1991.
- KNELL, Simon J. *A Bibliography of Museum Studies*, Aldershot, Department of Museum Studies, University of Leicester / Scholar Press, 1994.

- KÖB, Edelbert & STILLER, Adolph (reds.), *Räume der Kunst / Space for Art*, Salzburg, Verlag Anton Pustet, 1998.
- KÖB, Edelbert (red.). *Museum Architecture. Texts and Projects by Artists / Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*, Bregenz, Kunsthaus Bregenz, 2000.
- KOCH, Stephen. *Reflections on SoHo*, in: *SoHo: Anderson and Archer's Essential Guide to Art and Life in Lower Manhattan*, New York, Simon and Schuster, 1970, np.
- . *Where the Avant-garde Work the Hardest*, in: *Esquire*, April, 1975, pp. 113-117 / 168-170.
- . *Reflections on SoHo*, in: René Block (red.), *SoHo. Downtown Manhattan*, Berlin, Akademie der Künste, 1976, pp. 105-141.
- KOOLHAAS, Rem & MAU, Bruce. *S, M, L, XL*, New York, Monacelli Press, 1995.
- KOOLHAAS, Rem. *Bigness or the problem of the large*, in: ibidem, pp. 494-517.
- . *Ik zou een museum willen maken. Een elitaire substantie die massaal genoten wordt*, in: Chris Dercon (red.), *Ik zou een museum willen maken waar de dingen elkaar overlappen*, Fascinaties 8, Rotterdam, NAI Uitgevers, 2000, pp. 45-56.
- . *O.M.A. with Richard Gluckman*, in: *Any*, nr. 13, 1996, pp. 40-45.
- . *Charrette. M(OMA) 1997*, Rotterdam / New York, Office for Metropolitan Architecture, 1997.
- KOSHALEK, Richard A. *The Challenge of the Future*, Istituto Poligrafico E Zecca Dello Stato, Libreria Dello Stato, 1980.
- KOZLOFF, Max. *Nine in a Warehouse: An Attack on the Status of the Object*, in: *Artforum* 7, nr. 6 / February, 1969, pp. 38-42.
- . *Under the corporate wing*, in: *Art in America* 59, nr. 4 / July-August, 1971, pp. 92-99.
- KRAUSS, Rosalind. *Le Musée sans murs du postmodernisme*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 17/18, *L'oeuvre et son accrochage*, 1986, pp. 152-158.
- . *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, in: *October*, nr. 54, 1990, pp. 3-17.
- . *The Originality of the Avant-Garde and Other modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985.
- . *Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism*, in: John Elderfield (red.), *American Art of the 1960s*, New York, The Museum of Modern Art / Harry N. Abrams, Inc., 1991, pp. 123-141.
- . *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts / London, England, The MIT Press, 1999.
- KRAUSS, Rosalind & BOIS, Yve-Alain. *A User's Guide to Entropy*, in: *October*, nr. 78 (Fall 1996), 1996, pp. 38-88.
- KRON, Joan. *Lofty Living (Special SoHo Section)*, in: *New York Magazine*, May 20, 1974, New York, pp. 54-58.
- KUHN, Annette. *Culture Shock: Kids - Slinking Around SoHo*, in: *Village Voice*, May 13, 1971, New York, p. 47.
- . *Culture Shock: Artists Recycled SoHo*, in: *Village Voice*, May 19, 1975, New York, p. 105.
- KUSTOW, Michael. *Profiles and situations of some museums of contemporary art*, in: *Museum (UNESCO)* 24, nr. 1, 1972, pp. 33-58.
- KWON, Miwon. *One Place After Another. Notes On Site Specificity*, in: *October*, nr. 80, 1997, pp. 85-110.
- LAICA. *The new Artsspace*, Los Angeles, Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1978.
- LAMOUREUX, Johanne. *The Museum Flat*, in: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne (reds.), *Thinking about exhibitions*, London / New York, Routledge, 1996, pp. 113-131.
- LANDAU, Royston. *Directions in British Architecture*, London / New York, Studio Vista / Braziller, 1968.
- . *A philosophy of enabling: the work of Cedric Price*, in: *AA Files*, nr. 8, 1985, pp. 3-7.
- L'ARC. *Entretien avec Pontus Hulten*, in: *L'ARC*, nr. 63. *Beaubourg et le musée de demain*, 1976, pp. 12-16.
- LARSON, Kay. *The myth and logic making taste in New York*, in: *ARTnews* 75, nr. 9 / November, 1976, pp. 36-41.
- . *Rooms with a point of view*, in: *ARTnews* 76, nr. 8 / October, 1977, pp. 32-38.
- . *Six art institutes. On the lonesome road of the avant-garde*, in: *ARTnews* 76, nr. 10 / December, 1977, pp. 50-54.

- . P.S. 1, in: *New York Magazine*, nr. February 15, 1982.
- . *Robert Smithson's Geological Rambles*, in: Maggie Gilchrist & James Lingwood (reds.), *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993, pp. 281-284.
- LASCAUX, Gilbert. *Le musée comme échec indispensable*, in: *L'ARC*, nr. 63. *Beaubourg et le musée de demain*, 1976, pp. 55-60.
- LAUXEROIS, Jean. *L'Utopie Beaubourg, vingt ans après*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, 1996.
- LAVIN, Sylvia. *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1992.
- LAWLESS, Catherine. *Musée National d'Art Moderne, Enrichissements et nouveaux espaces, Interview avec Dominique Bozo*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1985.
- . *Musée national d'art moderne. Historique et mode d'emploi*, Paris, Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou, 1986.
- . *L'oeuvre et son accrochage*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 17/18, *L'oeuvre et son accrochage*, 1986, pp. 3-6.
- LEBOVICI, Elisabeth. *Centre Georges Pompidou, les dix premières années du Centre Pompidou, 1977-1987*, Paris, Beaux Arts, 1987.
- LEE, Pamela M. *Object to Be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, Mass. / London, England, MIT Press, 2000.
- LEEN, Frederik. *Asher's Model of Mimetic Rationality / Rational Mimesis*, in: *Michael Asher*, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1991, pp.
- . ... *Notes for an Electric Light Art (Dan Flavin)*, in: *Forum International* 15, november-december, 1992, pp. 71-81.
- . *Archive and Index. Michael Asher, Brussels, Palais des Beaux-Arts, 1992*, in: *Michael Asher & Dirk Snauwaert* (reds.), *Michael Asher*, Brussel, Palais des Beaux Arts / Paleis voor Schone Kunsten, 1992, pp.
- LEERING, Jean. *La fonction d'un musée d'art moderne. L'exposition comme moyen de communication plastique*, in: *L'ARC*, nr. 63. *Beaubourg et le musée de demain*, 1976, pp. 42-46.
- LEEUW-MARCAR, Ank. *Willem Sandberg. Portret van een kunstenaar*, Amsterdam, Meulenhoff, 1981.
- LEFFINGWELL, Edward & MARTA, Karen (reds.). *Modern dreams. The Rise and Fall and Rise of Pop*, New York / Cambridge, Mass., Institute for Contemporary Art, P.S. 1 Museum and the Clocktower Gallery / MIT Press, 1988.
- LEHMBRUCK, Manfred. *Museum Architecture*, in: *Museum (UNESCO)* 26, nr. 3/4, 1974, pp. 127-267.
- LEIDER, Philippe. 'The Properties of Materials': *In the Shadow of Robert Morris*, in: *The New York Times*, December 22, 1968, New York, p. 31.
- . *Richard Serra, Castelli Warehouse / Painting Annual, Whitney Museum / Spaces, Museum of Modern Art / Art in Process IV, Finch College*, in: *Artforum* VIII, nr. 6 / February, 1970, pp. 69-70.
- LEROY, Marie. *Le Phénomène Beaubourg*, Paris, Editions Syros, 1977.
- Les visages multiples de Gae Aulenti*, in: *Connaissance des Arts*, nr. 411 / Mai, 1986, pp. 66-79.
- LEVIN, Michael D. *The Modern Museum. Temple or Showroom*, Jerusalem, Dvir Pub. House, 1983.
- LEVINE, Edward. *Alternative Spaces and the University*, in: *LAICA, The new Artsspace*, Los Angeles, Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1978, pp. 28-29.
- LIBERMAN, Alexander. *The Artist in his Studio*, New York, Thames & Hudson, 1960.
- LICHT, Jennifer. *Spaces*, New York, Museum of Modern Art, New York, 1970.
- LIEBERMAN, Gerald. *Police Station Aiding the Arts*, in: *The New York Times*, November 31, 1972, New York.
- LIND, Maria. *Spatial facsimiles and ambient spaces: some reflections on site specificity in contemporary art*, in: *Parkett*, nr. 54, 1998, pp. 186-94.

- LINDER, Mark. *Sitely windows: Robert Smithson's architectural criticism*, in: *Assemblage*, nr. 39 / August, 1999, pp. 6–35.
- LINGWOOD, James. *The Entropologist*, in: Maggie Gilchrist & James Lingwood (reds.), *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993, pp. 278–280.
- LINKER, Kate. *The Artist's Book as an Alternative Space*, in: *Studio International* 195, nr. 990, 1980, pp. 75–79.
- LINKER, Kate & SINGERMAN, Howard (reds.). *Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1945-1986*, Los Angeles / New York, Museum of Contemporary Art / Abbeville Press, 1986.
- LIPPARD, Lucy R. (red.). *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 tot 1972*, London, Studio Vista, 1973.
- . *New York Letter: Carl Andre*, in: *Art International* 9, nr. 2 / March, 1965, p. 46.
- . *More Alternate Spaces: The LA Woman's building*, in: *Art in America* 62, nr. 3 / May-June, 1974, pp. 85–86.
- . *The Geography of Street Time: A Survey of Street Works Downtown*, in: René Block (red.), *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, Berlin, Akademie der Künste / Berliner Festwochen, 1976, pp. 181–209.
- . *Art Outdoors, In and Out of the Public Domain. A Slide Lecture*, in: *Studio International* 193, nr. 986 / March–April, 1977, pp. 83–90.
- . *Escape attempts*, in: Ann Goldstein & Anne Rorimer (reds.), *Reconsidering the object of art: 1965-1975*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995, pp. 16–40.
- . *New York Letter: Carl Andre (1965)*, in: James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000, pp. 206–207.
- LIPPARD, Lucy R. & CHANDLER, John. *The Dematerialization of Art (1968)*, in: Alexander Alberro & Blake Stimson (reds.), *Conceptual Art: a Critical Anthology*, Cambridge, Massachusetts / London, England, The MIT press, 1999, pp. 47–50.
- Lofts: an information handbook*, New York, New York (N.Y.) City Planning Commission / New York (N.Y.) Dept. of City Planning, 1979.
- LOBSINGER, Mary Louise. *Cybernetic Theory and the Architecture of Performance: Cedric Price's Fun Palace*, in: Sarah Williams Goldhagen & Réjean Legault (reds.), *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*, Montréal / Cambridge, Mass., Canadian Centre for Architecture / MIT Press, 2000, pp. 119–140.
- LORENTE, Pedro. *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, Aldershot / Brookfield / Singapore / Sydney, Ashgate, 1998.
- LOWRY, Glenn D. *The New Museum of Modern Art Expansion: A Process of discovery*, in: John Elderfield (red.), *Imagining the Future of the Museum of modern art*, Studies in modern art 7, New York, Museum of modern art / Harry N. Abrams, Inc., 1998, pp. 11–26.
- . *Building the Future: Some Observations on Art, Architecture, and the Museum of Modern Art*, in: John Elderfield (red.), *Imagining the Future of the Museum of modern art*, Studies in modern art 7, New York, Museum of modern art / Harry N. Abrams, Inc., 1998, pp. 75–95.
- LÜPERTZ, Markus. *Kunst und Architektur / Art and Architecture*, in: Heinrich Klotz & Waltraud Krase (reds.), *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland / New museum buildings in the Federal Republic of Germany*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1985, pp. 30–36.
- LYALL, Sutherland. *The State of British Architecture*, London, Architectural Press, 1980.
- LYNES, Russell. *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*, New York, Atheneum, 1973.
- LYOTARD, Jean-Francois. *Preliminary Notes on the Pragmatic of Works: Daniel Buren*, in: *October*, nr. 10 / Fall, 1979, pp. 59–67.
- . *The Works and Writings of Daniel Buren. An Introduction to the Philosophy of Contemporary Art*, in: *Artforum* XIX, nr. 6 / February, 1981, pp. 56–64.
- MACK, Gerhard (red.). *Art museums into the 21st century*, Basel, Birkhäuser, 1999.
- . *Time Rediscovered*, in: *ibidem*, pp. 11–15.

- . *The Museum as Sculpture. Interview with Frank O. Gehry on the Guggenheim Museum Bilbao*, in: *ibidem*, pp. 23-35.
- LAMPUGNANI, Vittorio Magnago (red.). *Museums for a New Millennium: Concepts, Projects, Buildings*, Munich / New York / London, Prestel, 1999.
- MARIN, Louis. *Fragments d'histoires de musées*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 17/18, *L'oeuvre et son accrochage*, 1986, pp. 8-17.
- MARMER, Nancy. *Art & Politics '77*, in: *Art in America* 65, nr. 4 / July-August, 1977, pp. 64-66.
- MARTIN, Timothy. *De-architecturisation and The Architectural Unconscious: A Tour of Robert Smithson's Chambers and Hotels*, in: Alex Coles (red.), *The Anxiety of Interdisciplinarity*, de-, dis-, ex-. (vol. 2), London, BACKless Books / Black Dog Publishing, 1998, pp. 89 - 114.
- MARZORATI, Gerald. *Marcia Tucker interviewed*, in: *Art Workers News* 6, nr. 9 / April, 1977, pp. 1/3.
- MATTA-CLARK, Gordon. *Gordon Matta-Clark*, in: *Flash Art*, nr. 64-65 / May-June, 1976, pp. 38-40.
- . *Interview met Gordon Matta-Clark, Antwerpen, sept. 1977*, in: Florent Bex (red.), *Gordon Matta-Clark*, Antwerpen, ICC Internationaal Cultureel Centrum, 1977, pp. 2-7.
- MATTRESS FACTORY. *Mattress Factory: installation and performance, 1982-1989*, Pittsburgh, The Mattress Factory, 1991.
- MAYO, Anna. *The Artistoids of SoHo*, in: *Village Voice*, May 16, 1974, New York, p. 14.
- MC SHINE, Kynaston L. (red.). *Information*, New York, Museum of Modern Art, New York, 1970.
- . *Primary structures: younger American and British sculptors*, New York, Jewish Museum, 1966.
- MC DARRAH, Fred W. *Art and Industry in SoHo*, in: *Village Voice*, January 28, 1971, p. 1.
- MELLOR, David. *The sixties art scene in London*, London, Phaidon, 1993.
- MELVILLE, Stephen. *Aspects*, in: Ann Goldstein & Anne Rorimer (reds.), *Reconsidering the object of art: 1965-1975*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995, pp. 228-245.
- MENGES, Axel. *Jörgen Bo, Vilhelm Wohlert. Louisiana Museum, Humlebaek*, Tübingen, Wasmuth, 1993.
- MERKEL, Jayne. *The Age of the Museum*, in: *Oculus* 60, nr. 6 / February, 1998, pp. 6-9.
- MESSER, Thomas M. *Impossible Art - Why it is*, in: *Art in America* 57, nr. 3 / May-June, 1969, pp. 30 - 31.
- MEYER, James. *Nomads*, in: *Parkett*, nr. 49, 1997, pp. 205-14.
- . *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*, in: Erika Suderburg (red.), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 2000, pp. 23-37.
- . *Nomads: Figures of Travel in Contemporary Art*, in: Alex Coles (red.), *Site-specificity: The Ethnographic Turn*, de-, dis-, ex-. (vol. 4), London, Black Dog Publishing Limited, 2000, pp. 10-29.
- . (red.). *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000.
- . *Minimalism. Art and polemics in the sixties*, New Haven / London, Yale University Press, 2001.
- MICHELSON, Annette. *Beaubourg: The Museum in the Era of Late Capitalism*, in: *Artforum* XIII, nr. 8, April, 1975, pp. 62-67.
- . *Robert Morris, An Aesthetics of Transgression*, in: James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000, pp. 247-250.
- MILLSTEIN, Gilbert. *Portrait of the Loft generation*, in: *New York Times Magazine*, January 7, 1962, New York, pp.
- MOCA. *Annual report 1986*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1986.
- MoCA. *Museum of Contemporary Art in Los Angeles*, in: *Baumeister* 81, nr. 8 / August, 1984, pp. 40-47.
- MOLLARD, Claude. *The Georges Pompidou National Center for Art and Culture*, Paris, in: *Museum (UNESCO)* 31, nr. 2, 1979, pp. 77-87.
- MONNIER, Geneviève. *Interview with Arata Isozaki. Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, in: *Architecture & Technique*, nr. 368 / Octobre-Novembre, 1986, pp. 92-95.
- MONNIER, Gérard. *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Editions Gallimard, 1995.

- MONTANER, Josep Maria. *Nouveaux Musées*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990.
- . *Museos para el nuevo siglo / Museums for the new century*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995.
- MONTANER, Josep Maria & OLIVERAS, Jordi. *The museums of the last generation*, London / New York, Academy Editions / St. Martin's Press, 1986.
- MOORE, Rowan. *Frank Gehry. Temporary Contemporary*, in: *The Architectural Review* CLXXXII, nr. 1090, 1987, pp. 68-72.
- MOORE, Rowan & RYAN, Raymund (reds.). *Building Tate Modern. Herzog & De Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, London, Tate Gallery, 2000.
- MOOS, Stanislaus von. *A Museum Explosion: Fragments of an Overview*, in: Vittorio Magnago Lampugnani (red.), *Museums for a new millennium: concepts, projects, buildings*, Munich ; New York ; London, Prestel, 1999, pp. 15-27.
- MORGAN, Robert C. *Between Modernism and Conceptual Art. A Critical Response*, Jefferson, North Carolina / London, McFarland & Company, Inc., Publishers, 1997.
- MORGAN, Robert C. *MOCA: Mecca for the Latest Art (1986), Between Modernism and Conceptual Art. A Critical Response*, Jefferson, North Carolina / London, McFarland & Company, Inc., Publishers, 1997, pp. 153-155.
- MORGAN, Stuart. *London: the Saatchi Collection*, in: *Artforum* 24, nr. 1985, pp. 132-3.
- MORRIS, Catherine, Bussmann, Klaus & Müller, Markus (reds.). *Food*, Münster / New York, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte / White Columns, 1999.
- MORRIS, Robert (red.). *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts / London / New York, The MIT Press / Solomon R. Guggenheim Museum, 1993. (CPAD)
- . *Notes on Sculpture, Part 1 (1966)*, in: ibidem, pp. 1-10.
- . *Notes on Sculpture, Part 2 (1966)*, in: ibidem, pp. 11-22.
- . *Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Non Sequiturs (1967)*, in: ibidem, pp. 23-40.
- . *Anti Form (1968)*, in: ibidem, pp. 41-50.
- . *Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects (1969)*, in: ibidem, pp. 51-70.
- . *American Quartet*, in: ibidem, pp. 233-257.
- MORTON, David. *Museums: the second round*, in: *Progressive Architecture* 83, nr. 8, pp. 65.
- MOURE, Gloria (red.). *Dan Graham*, Barcelona, Fundacio Antoni Tapies, 1998.
- MULLER, Gregoire. *Robert Morris Presents Anti-form. The Castelli Warehouse Show*, in: *Arts Magazine* 43, nr. 4 / February, 1969, pp. 29-30.
- . *The Space Of man / The Scale of Man*, in: *Arts Magazine* 44, nr. 7 / May, 1970, pp. 42-43.
- MUSCHAMP, Herbert. *Chez Muse. The American museum scene*, in: *Lotus International*, nr. 53, 1987, pp. 10-15.
- MUSEUM OF MODERN ART (N.Y.). *Architecture of museums*, New York, Museum, of Modern Art, 1968.
- MUSEUMS ASSOCIATION OF INDIA. *Museum architecture; proceedings of the All India Museums Conference, New Delhi, Feb. 1-4, 1971*, New Delhi, Museums Association of India, 1971.
- Museums galore*, in: *The Economist*, February 19th, 2000, pp. 82-85.
- NAIRNE, Sandy. *The Institutionalization of Dissent*, in: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson & Sandy Nairne (reds.), *Thinking About Exhibitions*, London; New York, Routledge, 1996, pp. 387-410.
- NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS. *The Arts in Found Places*, Washington, National Endowment for the Arts, Architecture & Environmental Arts, 1976.
- NEWHOUSE, Victoria. *Towards a New Museum*, New York, Monacelli Press, 1998.
- New York / Special Issue (Part I)*, in: *Art in America* 65, nr. 4 / July-August, 1977, pp. 46-89.
- New York / Special Issue (Part II)*, in: *Art in America* 65, nr. 4 / July-August, 1977, pp. 65-113.

- NOEVER, Peter (red.). *Anarchitecture. Works by Gordon Matta-Clark*, Los Angeles / Vienna, MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles / MAK - Austrian Museum of Applied Arts, Vienna, 1997.
- NORA, Pierre (red.). *Les lieux de mémoire I. La République*, Paris, Gallimard, 1984.
- . (red.). *Les lieux de mémoire II. La Nation. 2. Le territoire, l'état, le patrimoine*, Paris, Gallimard, 1984.
- NORVELL, Patsy & ALBERRO, Alexander (reds.). *Recording conceptual art: early interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegel, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell*, Berkeley, University of California Press, 2001.
- NORVELL, Patsy. *Robert Smithson. June 20, 1969*, in: *ibidem*, pp. 124-134.
- OBRIST, Hans Ulrich & VANDERLINDEN, Barbara (reds.). *Laboratorium*, Cologne / Antwerpen / Brussel, DuMont / Antwerpen Open / Roomade, 2001.
- OLIVEIRA, Nicolas De, OXLEY, Nicola, PETRY, Michael & Archer, Michael. *Installation art*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1994.
- O'DOHERTY, Brian. *Museums in Crisis*, New York, G. Braziller, 1972.
- . *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- OWENS, Craig. *Earthwords*, in: *October*, nr. 10, 1979, pp. 121-130.
- P.F.S. *Nieuwe inrichting van het Stedelijk Museum*, in: *Het Volk*, 2 mei, 1938.
- PAPADAKIS, Andreas C. *New Museology*, London / New York, Academy Editions / St. Martin's Press, 1991.
- PATTON, Phil. *Other Voices, Other Rooms: The Rise of the Alternative Space*, in: *Art in America* 65, nr. 4 / July-August, 1977, pp. 80-89.
- PAYOT, Daniel. *Événement, parodie, présence: le musée et l'exposition*, in: Jean-Louis Déotte & Pierre-Damien Huyghe (reds.), *Le jeu de l'exposition*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1998, pp. 65-85.
- PEARMAN, Hugh. *Contemporary world architecture*, London, Phaidon Press, 1998.
- PEHNT, Wolfgang. *Hans Hollein Museum in Mönchengladbach. Architektur als Collage*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1986.
- PELZER, Birgit. *The insistent detail*, in: *October*, nr. 66, 1993, pp. 92-112.
- PENDERS, Anne-Françoise. *En Chemin, Le Land Art. Tome 1: Partir*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1999.
- . *En Chemin, Le Land Art. Tome 2: Revenir*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1999.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000.
- PERRAULT, John. *Critique Street Works*, in: *Arts Magazine* 43, nr. 3 / December, 1969, p. 18.
- . *Para-Visual*, in: *Village Voice*, 5 June, 1969, New York, pp. 16-17.
- . *Report Card: P.S. One I Love You*, in: *The SoHo Weekly News*, June 17, 1976, New York.
- . *Alternative Currents*, in: *The SoHo News*, October 15, 1980, p. 77.
- PETERSEN, Ad. *Sandberg, creator of forms*, in: *Artefactum*, nr. 2, 1984, pp. 81-84.
- PETERSEN, Ad & BRATTINGA, Pieter (reds.). *Sandberg. een documentaire / a documentary*, Amsterdam, Kosmos, 1975.
- PETERSEN, Vibeke. *europa / site - the museum / nonsite*, in: Per Boym (red.), *Robert Smithson Retrospective: works 1955-1973*, Oslo / Stockholm / Ishøj, The National Museum of Contemporary Art; Oslo / Moderna Museet; Stockholm / The Arken Museum of Modern Art; Ishøj, 1999, pp. 78-87.
- PEVSNER, Nikolaus. *A history of building types*, Princeton, N.J. / London, Bollingen Series XXXV. 19 / Princeton University Press / Thames and Hudson, 1976.
- PHILLIPS, Lisa (red.). *The American Century. Art & Culture 1950-2000*, New York, Whitney Museum of American Art / W.W. Norton & Company, 1999.

- PIANO, Renzo. *L'histoire du projet*, in: *Architecture d'Aujourd'hui*, nr. 189 / Le défi de Beaubourg, 1977, p. 54.
- PIANO, Renzo & RENEVIER, Franck. *Chantier ouvert au public*, Paris, Arthaud, 1985.
- PIANO, Renzo & ROGERS, Richard. *Centre Georges Pompidou. Piano & Rogers: A Statement*, in: *Architectural Design* 47, nr. 2, 1977, pp. 87 / 90.
- . *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1987.
- PINCUS-WITTEN, Robert. *Oskar Schlemmer, Spencer Samuels Gallery / Sam Francis, Andre Emmerich Gallery / Peter Gourfain, Bykert Gallery / Group, O.K. Harris / Group, Paula Cooper / Human Concern, Personal Torment, Whitney Museum*, in: *Artforum* VII, nr. 4 / December, 1969, pp. 67 – 69.
- . *Anglo-American standard reference works: acute conceptualism*, in: *Artforum* X, nr. 2 / October, 1971, pp. 82-85.
- . *Gordon Matta-Clark: Art in the Interrogative*, in: Mary Jane Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1985, pp. 10-16.
- PLAGENS, Peter. *Exemplary Contemporary*, in: *Art in America* 72, nr. 3 / March, 1984, pp. 128-137.
- . *Bee-Bop Da Reebok in L.A.*, in: *Art in America* 73, nr. 2 / March-April, 1985, pp. 138-149.
- . *Los Angeles: Two for the Show*, in: *Art in America* 75, nr. 3 / May, 1987, pp. 146-161.
- POINSOT, Jean-Marc. *Les grandes expositions. Esquisse d'une typologie*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 17/18, 1986, pp. 122-145.
- . *L'In situ et la circonstance de sa mise en vue*, in: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nr. 27, 1989, pp. 66-75.
- . *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève / Villeurbanne, Mamco / Institut d'art Contemporain & Art édition, 1999.
- POINTON, Marcia (red.). *Art apart. Art institutions and ideology across England and North America*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1994.
- POMEROY, James. *Viewing the Museum: The Tail Wagging the Dog*, in: LAICA, *The new Artsspace*, Los Angeles, Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1978, pp. 13-18.
- PONTE, Alessandra. *The house of light and entropy: inhabiting the American desert*, in: *Assemblage*, nr. 30 / August, 1996, pp. 12-31.
- POWELL, Ken. *Architecture Reborn. Converting Old Buildings for New Uses*, New York, Rizzoli, 1999.
- PRICE, Cedric. *Fun Palace Project*, in: *The Architectural Review* 137, nr. 815 / January, 1965, pp. 74-75.
- . *Fun Palace, Camden, London*, in: *Architectural Design* 37, nr. 11 / November, 1967, pp. 522-525.
- . *Recherche sur des équipements de loisirs. From fun palace to generator*, in: *Techniques & Architecture*, nr. 333 / December, 1980, pp. 108-111.
- . *Anticipating the unexpected*, in: *Architects' Journal* 204, nr. September 5, 1996, pp. 27-41.
- PRINCENTHAL, Nancy. *Balkon. The White Cube Dissolves*, in: *Parkett*, nr. 14, 1987, pp. 129-130.
- PRINZ, Jessica. *Art Discourse / Discourse in Art*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1991.
- PROUST, Marcel. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs. A la recherche du temps perdu II*, Paris, Gallimard, 1954.
- RANZAL, Edward. *SoHo Made a Historic District*, in: *New York Times*, August 17, 1973, New York, p. 35.
- RAPKIN, Chester. *SoHo: the South Houston industrial area: a study of the economic significance of firms, the physical quality of buildings, and the real estate market in an old loft section of Lower Manhattan. Prepared for the City of New York, City Planning Commission - Department of City Planning*, New York, City of New York, City Planning Commission - Department of City Planning, 1963.
- RATCLIFF, Carter. *Adversary Spaces*, in: *Artforum* XI, nr. 2 / October, 1972, pp. 40-44.
- . *Jene Highstein: Form in the Active Mode*, in: *Art in America* 62, nr. 4 / July-August, 1974, pp. 62-63.
- . *SoHo: Disneyland of the Aesthete*, in: *New York Affairs* 5, nr. 4, 1978, pp. 64-72.
- . *New York Letter / Information*, in: *Art International* 14, nr. 7 / September, 1970, pp. 95.

- . *Out of the Box. The Reinvention of Art 1965-1975*, New York, School of Visual Arts / Allworth Press, 2000.
- Real Estate Board of New York. Research Dept. *Residential use of Manhattan loft buildings: analysis and recommendations*, New York, Real Estate Board of New York, 1975.
- REICHARD, Stephen. *Alternative Art Spaces: One to One Politics for the Avant-Garde*, in: René Block (red.), *New York - Downtown Manhattan: SoHo*, Berlin, Akademie der Künste / Berliner Festwochen, 1976, pp. 239-251.
- REID, Norman Sir. *The limits of collecting*, in: *Studio International* 182, nr. 935, 1971, pp. 38-39.
- REIJNDERS, Frank. *De tussenkomst van het atelier*, in: *De Witte Raaf*, nr. 94 / november-december, 2002, pp. 17-20.
- REISS, Julie H. *From Margin to Center. The Spaces of Installation*, Cambridge Massachussets / London, England, The MIT Press, 1999.
- RESTANY, Pierre. *Lettera di Luglio / July Letter / Lettre de Juillet: à mes amis américains de SoHo*, in: *Domus*, nr. 560 / Luglio, 1976, p. 560.
- REUST, Hans Rudolf. *Aus dem Musée éclaté an den Ort des Werks: Kunsthalle Bern, 1969-1993*, Bern, Kunsthalle, 1993.
- RICHARDS, Ivor. *Manhattan lofts*, Chicester, West Sussex, Wiley-Academy, 2000.
- RIPLEY, Sidney Dillon. *The Sacred Grove. Essays on Museums*, New York, Simon and Schuster, 1969.
- RITCHIE, Ian. *The Museum as Public Architecture*, in: James Steele (red.), *Museum builders*, London; Berlin; New York, Academy Editions; Ernst & Sohn, 1994, pp. 11-16.
- ROBERT, Jean-Paul. *Daniel Buren. Sortir des murs. Entretien avec l'artiste*, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nr. 286, 1993, pp. 62-67.
- RODDEWIG, Richard J. *Loft conversions: planning issues, problems, and prospects*, Chicago, IL, American Planning Association Planning Advisory Service, 1981.
- RODERMOND, Janny. *Manifest of nonplace. Het museum in de jaren negentig*, in: *De Architect*, juli, 1996, pp. 10-21.
- ROE, Constance. *Workstyle West. Cultural Infusions*, in: *Designers West* 31, nr. 1 / November, 1983, pp. 106-111.
- RORIMER, Anne. *Michael Asher: Recent Work*, in: *Artforum* XVIII, nr. 8 / April, 1980, pp. 46-50.
- . *Questioning the structure: the museum context as content*, in: Marcia Pointon (red.), *Art apart. Art institutions and ideology across England and North America*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1994, pp. 253-266.
- ROSE, Arthur. *Four Interviews. With Barry, Huebler, Kosuth, Weiner*, in: *Arts Magazine* 43, nr. 4 / February, 1969, pp. 22-23.
- ROSE, Barbara. *A gallery without walls*, in: *Art in America* 56, nr. 2 / March-April, 1968.
- . *More About the Care and Feeding of Artists*, in: *New York Magazine*, August 28, 1972, New York, pp. 50-51.
- ROSENBERG, Harold. *The De-definition of Art*, New York, Horizon Press, 1972.
- ROSENTHAL, Mark & CELANT, Germano (reds.). *Andre, Buren, Irwin, Nordman: Space as Support*, Berkeley, University of California Art Museum, 1980.
- RUBIN, William. *Gesprek met William Rubin. 'Het begrip museum is niet onbepert rekbaar'*, in: Carel Blotkamp (red.), *Museum in 'motion': the modern art museum at issue = Museum in 'beweging': het museum voor moderne kunst ter discussie*, 's-Gravenhage Netherlands, Govt. Pub. Office, 1979, pp. 311-319.
- RUDA, Ed. *Park Place, 1963 - 1967*, in: *Arts* 42, nr. 2 / November, 1967, pp. 30 - 33.
- RUSSELL, John. *An Unwanted School in Queens Becomes An Ideal Art Center*, in: *The New York Times*, June 20, 1976, New York, p. 2.
- . *Art in Unexpected Places*, in: *The New York Times*, Sunday, February 24, 1980, New York, pp. 1, 27-28.
- . *At Last, Paris Gets a Modern Museum Equal To Its Past*, in: *The New York Times*, January 12, 1986, New York.
- . (red.). *Twentieth Century Museums I*, Architecture 3s, London, Phaidon, 1999.

- SABBAGH, Karl. *Power into Art*, London, Allen Lane / The Penguin Press, 2000.
- SANDBERG, Willem. *Réflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art d'aujourd'hui*, in: *Art d'Aujourd'hui* 2, nr. 1 / octobre, 1950, n.p.
- . NU, Hilversum, Steendrukkerij De Jong & Co, 1959.
- . *musea op de tweesprong*, in: Carel Blotkamp (red.), *Museum in 'motion': the modern art museum at issue = Museum in 'beweging': het museum voor moderne kunst ter discussie*, 's-Gravenhage Netherlands, Govt. Pub. Office, 1979, pp. 321-331.
- SAUER, Christel. *Hallen Für Neue Kunst (The Space of New Art) in Schaffhausen*, in: *Parckett*, nr. 4, 1985, pp. 90-98.
- SCHJELDAHL, Peter. *The Malaise that Afflicts SoHo's Avant Garde Galleries*, in: *New York Times*, June 11, 1972, New York, p. 21.
- . *The Diffident Avant-Garde Has an Outpost in the Sky*, in: *The New York Times*, June 10, 1973, New York, p. 30.
- SCHLUMBERGER, Eveline. *Sandberg: mon expérience avec l'art. Une interview d'un conservateur de musée anticonformiste*, in: *Connaissance des Arts*, nr. 254 / avril, 1973, pp. 76-87.
- SCHUBERT, Hannelore. *Moderner Museumsbau. Deutschland - Österreich - Schweiz*, Stuttgart, Deutsche verlagungs-Anstalt, 1986.
- SCHULZE, Franz. *The '70s: A bedeviling complexity marked by noisy extremes of taste*, in: *ARTnews* 79, nr. 1 / January, 1980, pp. 3-41.
- SCHWARTZ, Therese. *The Politicalization of the Avant-Garde. Part I*, in: *Art in America* 59, nr. 6 / November-December, 1971, pp. 96-105.
- . *The Politicalization of the Avant-Garde. Part II*, in: *Art in America* 60, nr. 2 / March-April, 1972, pp. 70-79.
- . *The Politicalization of the Avant-Garde. Part III*, in: *Art in America* 61, nr. 2 / March-April, 1973, pp. 67-71.
- . *The Politicalization of the Avant-Garde. Part IV*, in: *Art in America* 62, nr. 1 / January-February, 1974, pp. 80-84.
- SCOTT, Kitty. *From Palaces to Powerhouses: The Conversion of Bankside Power Station and the production of the New Tate Gallery of Modern Art*, (Unpublished MA Dissertation), London, Visual Arts Administration: Curating and Commissioning Contemporary Art, Royal College of Art, 1995.
- SEARING, Helen. *New American art museums*, New York / Berkeley, Whitney Museum of American Art / University of California Press, 1982.
- . *The Development of a Museum Typology*, in: *Museum News* 65, nr. 4 / April, 1987, pp. 20-31.
- . *Hypothesis on the development of the typology of the museum*, in: *Lotus International*, nr. 55 / Nuovi musei - New museums, 1987, pp. 119-127.
- . *The Brillo Box in the Warehouse: Museums of Contemporary Art and Industrial Conversions*, in: Fannia Weingartner (red.), *The Andy Warhol Museum*, Pittsburgh / New York / Stuttgart, Andy Warhol Museum / D.A.P. / Cantz, 1994, pp. 39-65.
- SEdgeLEY, Peter. *A proposal to provide studio workshops for artists*, in: *Studio International* 177, nr. 908 / February, 1969, pp. 65-67.
- SEIBERLING, Dorothy. *SoHo: the Most Exciting Place to Live in the City (Special SoHo Section)*, in: *New York Magazine*, May 20, 1974, New York, pp. 52-53.
- SEROTA, Nicholas. *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, New York, Thames and Hudson, 1997.
- . *The new Tate Gallery of Modern Art*, in: *Casabella* 62, nr. 661, 1998, pp. 13-19.
- SERRA, Richard. *Richard Serra in Conversation with Alan Colquhoun, Lynne Cooke and Mark Francis*, in: Edelbert Köb (red.), *Museum Architecture. Texts and Projects by Artists / Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*, Bregenz, Kunsthhaus Bregenz, 2000, pp. 85-97.
- SHAPIRO, Babs. *Architectural References: The Consequences of the Post-Modern in Art and Architecture*, in: *Vanguard* 9, nr. 4 / May, 1980, pp. 6-13.
- SHAPIRO, Gary. *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1995.

- SHAPIRO, Shael, *in gesprek met de auteur*, New York, 63 Greene Street, 1 maart 2001.
- SHARP, Willoughby. *Place and Process*, in: *Artforum* VIII, nr. 3 / November, 1969, pp. 46-49.
- . *Degrees of Disorder. Interview with Robert Smithson (1968)*, in: *Art in America* 86, nr. 12 / December, 1998, pp. 74-81.
- SHARP, Willoughby & BEAR, Liza. *112 Greene Street. Interview with Alan Saret and Jeffrey Lew*, in: *Avalanche*, nr. 2 / Winter, 1971, pp. 12-13.
- SHEEHAN, James J. *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, New York, Oxford University Press, 2000.
- SHERMAN, Daniel J. & ROGOFF, Irit (reds.). *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1994.
- . *Quatremère / Benjamin / Marx: Art Museums, Aura, and Commodity Fetishism*, in: *ibidem*, pp. 123-143.
- SHERMAN, Lee E. *The Art Museum in Today's Society*, in: *ARTnews* 68, nr. 2 / April, 1969, pp. 27.
- . (red.). *On Understanding Art Museums*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prenticehall, 1975.
- SHIREY, David L. *Impossible Art - What it is*, in: *Art in America* 57, nr. 3 / May-June, 1969, pp. 32 - 47.
- . *Downtown Scene: Heart*, in: *New York Times*, December 26, 1970, New York, p. 14.
- . *SoHo Artists are Divided on Jackson Pollock Place*, in: *New York Times*, February 17, 1972, New York, p. 30.
- SIEGELAUB, Seth, FRICKE, Marion & FRICKE, Rositha. *The context of art / the art of context: the artists' reply*, in: *Kunst and Museumjournaal* 7, nr. 1/3, 1996, pp. 57-94.
- SIEGFRIED, Alanna & SEEMAN, Helene Zucker. *SoHo: a guide*, New York, Neal-Schuman, 1978.
- SILVER, Nathan. *The Making of Beaubourg. A Building Biography of the Centre Pompidou, Paris*, Cambridge, Massachusetts / London, England, MIT Press, 1994.
- SIMON, Joan. *Gordon Matta-Clark (1943-1978)*, in: *Art in America* 66, nr. 6 / November-December, 1978, pp. 13.
- . *Interviews*, in: Mary Jane Jacob (red.). *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1985. Jacob (red.), *Gordon Matta-Clark. A Retrospective*, pp. 17-142.
- SIMPSON, Charles R. *SoHo: The Artist in the City*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- SISCHY, I. *A conversation with Pontus Hulten about the new Los Angeles Museum of Contemporary art*, in: *Artforum* XIX, nr. 10 / June, 1981, pp. 67-70.
- SKILES, Jacqueline & RAIKIN, Laura. *Perennial dilemma - Where Do Artists Live and Work?*, in: *Art Workers News* 4, nr. 9 / December-January, 1974-75, pp. 1/ 3.
- . *SoHo Update - Part III. Of a Continuing Series*, in: *Art Workers News* 5, nr. 4 / May-June, 1975, pp. 2 / 6.
- . *Where Do Artists Live and Work? Part II*, in: *Art Workers News* 5, nr. 1, 1975, pp. 1/3.
- SKURKA, Norman. *Home for the working artist: residence and studio of K. Noland*, in: *New York Times Magazine*, October 3, 1971, New York, pp. 68-69.
- . *A landmark loft in SoHo*, in: *New York Times Magazine*, November 24, 1974, New York, pp. 70-71.
- . *Museum at home: remodeled loft of the Ivan Karpis*, in: *New York Times Magazine*, March 21, 1976, New York, pp. 72-73.
- SLESIN, Susanne. *The international book of lofts*, London, Thames and Hudson, 1986.
- SMITH, Charles Saumarez. *Museums, Artifacts, and Meanings*, in: Peter Vergo (red.), *The New Museology*, London, Reaktion Books, 1989, pp. 6-21.
- . *Architecture and the Museum. The Seventh Reynier Banham Memorial Lecture*, in: *Journal of Design History* 8, nr. 4, 1995, pp. 243-256.
- SMITH, Howard. *Scenes: SoHo Welcomes Four New Galleries*, in: *Village Voice*, 30 September, 1971, New York, p. 52.
- SMITH, Roberta. *On Daniel Buren*, in: *Artforum* XII, nr. 1 / September, 1973, pp. 66-67.
- SMITHSON, Robert. *Cultural Confinement*, in: *Artforum* XI, nr. 2 / October, 1972, p. 39.

- SMITHSON, Robert. *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, Nancy Holt (red.), New York, New York University Press, 1979.
- SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack D. Flam (red.), Berkeley, University of California Press, 1996. (TCW)
- *Donald Judd* (1965), in: *ibidem*, pp. 4-6.
  - *Entropy and the New Monuments* (1966), in: *ibidem*, pp. 10-23.
  - *The Cryosphere* (1966), in: *ibidem*, p. 38.
  - *Some Void Thoughts on Museums* (1967), in: *ibidem*, pp. 41-42.
  - *What is a Museum? A Dialogue Between Allan Kaprow and Robert Smithson* (1967), in: *ibidem*, pp. 43-51.
  - *Towards the development of an air terminal site* (1967), in: *ibidem*, pp. 52-60.
  - *Language to be looked at and/or things to be read* (1967), in: *ibidem*, p. 61.
  - *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967), in: *ibidem*, pp. 68-74.
  - *A thing is a hole in a thing it is not* (1968), in: *ibidem* pp. 95-96.
  - *The Establishment* (1968), in: *ibidem*, pp. 97-99.
  - *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (1968), in: *ibidem*, pp. 100-113.
  - *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* (1969), in: *ibidem*, pp. 119-133.
  - *The Spiral Jetty* (1972), in: *ibidem*, pp. 143-153.
  - *Smithson's non-site sights / Anthony Robbin* (1969), in: *ibidem*, pp. 175.
  - *Earth / Thomas W. Leavitt* (1969) *Symposium at White Museum, Cornell University*, in: *ibidem*, pp. 177-187.
  - *Fragments of a conversation / William C. Lipke* (1969), in: *ibidem*, pp. 188-191.
  - *Fragments of an interview with P.A. [Patsy] Norvell* (1969), in: *ibidem*, pp. 192-195.
  - *Interview with Robert Smithson / Paul Toner* (1970), in: *ibidem*, pp. 234-241.
  - *Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson / Liza Bear and Willoughby Sharp* (1970), in: *ibidem*, pp. 242-252.
  - *Conversation with Robert Smithson / Bruce Kurtz* (1972), in: *ibidem*, pp. 262-269.
  - *Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution / Paul Cummings* (1972), in: *ibidem*, pp. 270-296.
  - *Entropy Made Visible* (1973) *Interview with Alison Sky*, in: *ibidem*, pp. 301-309.
  - *The artist as site-seer; or, a dintorphic essay* (1966-67), in: *ibidem*, pp. 340-343.
  - *A Provisional Theory of Non-Sites* (1968), in: *ibidem*, p. 364.
  - *Art through the camera's eye* (c. 1971), in: *ibidem*, pp. 371-375.
  - *Insert: Robert Smithson, Hotel Palenque, 1969-72*, in: *Parkett*, nr. 43, 1995, pp. 117-132.
  - *Special Section on Robert Smithson*, in: *Arts Magazine* 52, nr. 9 / May, 1978.
- SOBIESZEK, Robert. *Robert Smithson: Photo Works*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art / University of New Mexico Press, 1993.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *The Meaning of the Architecture of Museums*, in: Josep Maria Montaner & Jordi Oliveras (reds.), *The museums of the last generation*, London New York, Academy Editions / St. Martin's Press, 1986, p. 7.
- SPARKE, Penny (red.). *Reyner Banham. Design by choice*, London, Academy Editions, 1981.
- Special SoHo Section*, in: *New York Magazine*, May 20, 1974, New York, pp. 52-78.
- STANISZEWSKI, Mary Anne. *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass. / London, England, The MIT Press, 1998.
- STEELE, James (red.). *Museum builders*, London; Berlin; New York, Academy Editions; Ernst & Sohn, 1994.
- STEINBERG, Leo. *Other criteria: confrontations with twentieth-century art*, New York, Oxford University Press, 1972.

- STEINER, Dietmar & HERZOG, Jacques. *Tate Modern, London*, in: *Domus*, nr. 828 July–August, 2000, pp. 32–44.
- STEPHENS, Suzanne (red.). *Building the New Museum*, New York / Princeton, N.J., The Architectural League of New York / Princeton Architectural Press, 1986.
- STORR, Robert. *Projects: 120 and counting*, in: *MoMA*, nr. 21 / Spring, 1996, pp. 16–19.
- STRATTON, Jim. *Pioneering in the urban wilderness: Atlanta, Baltimore, Boston, Chicago, Cincinnati, Cleveland, Dallas, Denver, Houston/Galveston, Kansas City, Los Angeles, Milwaukee, Minneapolis/St. Paul, New Orleans, Philadelphia, Portland (Maine) San Francisco, Seattle, St. Louis, Tampa, Washington D.C., New York, New York*, Urizen Books, 1977.
- SUDERBURG, Erika (red.). *Space, Site, Intervention .Situating Installation Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- SUDJIC, Deyan. *Alla Tate, il concetto svizzero*, in: *Casabella* 59, nr. 1995, pp. 42–43.
- . *Modern Masters*, in: *Tate*, nr. 21/ *Tate Modern Special*, 2000, pp. 20–25.
- SYLVESTER, David. *A duologue (1967)*, in: Michael Compton & David Sylvester (reds.), *Robert Morris*, London, the Tate Gallery, 1971, pp. 13–20.
- SZEEMANN, Harald. *Problems of the Museum of Contemporary Art in the West: Exchange of Views of a Group of Experts*, in: *Museum (UNESCO)* 24, nr. 1, 1972, pp. 1–32.
- . *When Attitudes Become Form*, in: Bernd Klüser & Katharina Hegewisch (reds.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1991, pp. 212–219.
- . *Ecce Museum: Much Chaff, Little Grain*, in: Gerhard Mack (red.), *Art museums into the 21st century*, Basel, Birkhäuser, 1999, pp. 7–10.
- TARANTINO, Michael. *La Collection Herbert. La recherche sans compromis d'Anton et Annick Herbert. Notes sur la collection privée*, in: *Parachute*, nr. 54, 1989, pp. 8–10.
- TASSET, Jean-Marie. *Le Centre Pompidou nouvelle version - Enfin un vrai musée*, in: *Le Figaro*, 12 juin, 1985, Paris.
- Tate frames architecture*, in: *Any*, nr. 13, 1996, pp. 1–62.
- Tate Gallery of Modern Art. Competition to Select an Architect*, London, Tate Gallery of Modern Art, 1994.
- TAYLOR, Paul. *Leo Castelli 142 Greene Street. Last Show*, New York, Leo Castelli Gallery, 1988.
- TER BRAAK, Lex. *Het versnelde ronddolen*, in: *Kunst & Museumjournaal* 6, nr. 1, 1995, pp. 48–56.
- TEYSSOT, Georges. *La liberté d'erreur: notes on the problematic of a museum of (modern) art*, in: *Any*, nr. 13, 1996, pp. 22–31.
- THOMPSON, Jon, TUCKER, William & SAFRAN, Yehuda. *Gravity and Grace: The Changing Condition of Sculpture 1965-1975*, London, Hayward Gallery, The South Bank Centre, 1993.
- TOMKINS, Calvin. *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Garden City, New York, Double Day & Co., 1980.
- . *The Camel in the Tent*, in: *The New Yorker*, March 2, 1981, New York.
- . *Castelli and his Artists / Twenty-Five Years*, Aspen, 1982.
- . *The Art World. Alternatives*, in: *The New Yorker*, December 29, 1983, New York, pp. 54–57.
- . *Leo Castelli: a good eye and a good ear*, in: Piero Dorazio (red.), *Omaggio a Leo Castelli. Da Rauschenberg a Warhol, da Flavin a Judd, 20 artisti a New York negli anni Sessanta*, Milan, Padiglione d'Arte Contemporanea, 1996, pp. 43–67.
- TSAI, Eugenie. *The Sci-Fi Connection: The IG, J.G. Ballard, and Robert Smithson*, in: Edward Leffingwell & Karen Marta (reds.), *Modern dreams. The Rise and Fall and Rise of Pop*, New York / Cambridge Mass., Institute for Contemporary Art, P.S. 1 Museum and the Clocktower Gallery / MIT Press, 1988, pp. 70–75.
- . *Robert Smithson unearthed: drawings, collages, writings*, New York, Columbia University Press, 1991.

- TSCHUMI, Bernard. *Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox)*, in: *Studio International* 190, nr. 977 / September–October, 1975, pp. 137–142.
- . *Architecture and Transgression*, in: *Oppositions*, nr. 7 / Winter, 1976, pp. 56–63.
- URSPRUNG, Philip. *Robert Smithson's Hotel Palenque*, in: *Daidalos*, nr. 62 / Dezember, 1996, pp. 148–153.
- VALÉRY, Paul. *Le problème des musées*, in: Paul Valéry (red.), *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 1960, pp. 1290–1293.
- Validating Modern Art. The impact of museums on modern art history*, in: *Artforum* XV, nr. 5 / January, 1977, pp. 36–43.
- VAN DER MARCK, Jan. *Why Pack a Museum?*, in: *Artscanada (Toronto)* 26, nr. 5 / October, 1969, pp. 34–37.
- . *Houston's 'Clean Machine': The Contemporary Arts Museum*, in: *Art in America* 60, nr. 5 / September–October, 1972, pp. 94–95.
- VAN TUYL, Gijs. *Het museum als supergalerie*, in: *Kunst & Museumjournaal* 1, nr. 5, 1990, pp. 1–6.
- VAN WINKEL, Camiel. *Een gelegenheidskwestie. Over het verlangen naar context aan het einde van de twintigste eeuw*, in: *Metropolis M*, nr. 4, 1994, pp. 42–45.
- . *Moderne leegte. Over kunst en openbaarheid*, Nijmegen, SUN, 1999.
- VANDE VEIRE, Frank. *De geplooidde voorstelling: essays over kunst*, De gelaarsde kat, Brussel, Gevaert, 1997.
- . *De paradoxen van de ideologiekritiek. Over Benjamin Buchloh*, in: *ibidem*, pp. 189–197.
- . *Moderne kunst en ervaring. Schets van een aporie*, niet-gepubliceerd manuscript, 2000.
- VAN DE VEN, Cornelis. *Space in architecture: the evolution of a new idea in the theory and history of the modern movements*, Assen, Van Gorcum, 1978.
- . (red.). *Museumarchitectuur*, Rotterdam, 010, 1989.
- . *Het museumgebouw, planning en ontwerp*, in: *ibidem*, pp. 11–55.
- VERGO, Peter (red.). *The New Museology*, London, Reaktion Books, 1989.
- VERSCHAFFEL, Bart. *De glans der Dingen. Studies en kritieken over kunst en cultuur*, Mechelen, Vlees en beton, nr. 1989.
- . *Kunst komt thuis waar ze te gast is*, in: *ibidem*, pp. 63–68.
- . *Figuren / Essays*, Vlees en beton, nr. 28–29, Mechelen / Leuven / Amsterdam, aa50 / Van Halewyck / De Balie, 1995.
- . *Over theatraliteit*, in: *ibidem*, pp. 18–31.
- . *Niet voor het museum. Over kunst en openbaarheid*, in: Jan Baetens & Lut Pil (reds.), *Kunst in de publieke ruimte*, Leuven, Universitaire Pers, 1998, pp. 107–117.
- . *Editoriaal*, in: *De Witte Raaf*, nr. 100 / november–december, 2002, p. 1.
- VILADAS, Pilar. *Powerhouse*, in: *Progressive Architecture* 64, nr. 9 / September, 1983, pp. 88–93.
- . *The Undecorated Shed*, in: *Progressive Architecture*, nr. 3 / March, 1984, pp. 80–85.
- VONIER, Thomas. *Museum Architecture: The Tension between Function and Form*, in: *Museum News* 66, nr. 5 / May–June, 1988, pp. 24–29.
- WAKEFIELD, Neville. *Yucatan is elsewhere: on Robert Smithson's Hotel Palenque*, in: *Parkett*, nr. 43, 1995, pp. 133–8.
- WALDMAN, Diane. *Statement by Diane Waldman*, in: *Studio International* 181, nr. 933 / May–June, 1971, pp. 247–248.
- WALL, Donald. *Gordon Matta-Clark's Building Dissections (1976, vert.)*, in: Florent Bex (red.), *Gordon Matta-Clark*, Antwerpen, ICC Internationaal Cultureel Centrum, 1977, pp. 23–34.
- . *Gordon Matta-Clark's Building Dissections (1976)*, in: *ibidem*, pp. 35–44.

- WALLACH, Alan. *Exhibiting Contradiction. Essays on the Art Museum in the United States*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1998.
- WALLIS, Brian. *Excavating the 1970s*, in: *Art in America* 85, nr. 9 / September, 1997, pp. 96-9+.
- . *In gesprek met auteur*, New York, 1133 Avenue of the Americas, 6 maart 2001.
- WARREN, Lynne. *Alternative spaces. A History in Chicago*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1984.
- WASSERMAN, Emily. *Robert Huot, Paula Cooper Gallery*, in: *Artforum* VII, nr. 10 / Summer, 1969, pp. 64-65.
- . *Alan Saret's Studio Exhibition*, in: *Artforum* VIII, nr. 7 / March, 1970, pp. 62-66.
- WATERFIELD, Giles (red.). *Palaces of Art. Art Galleries in Britain 1790 - 1990*, London, Dulwich Picture Gallery, 1992.
- WEDEMEYER, Dee. *Life another way; they do without for the sake of art*, in: *New York Times*, November 12, 1976, p. 5.
- WEIL, Stephen E. *Beauty and the Beasts. On Museums, Art, the Law, and the Market*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1983.
- . *Rethinking the museum and other meditations*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1990.
- . *A Cabinet of Curiosities. Inquiries into Museums and Their Prospects*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1995.
- WEISS, Jeffrey. *Lofts*, New York, Norton, 1979.
- WEISSMAN, Julian. *Standoff in SoHo*, in: *ARTnews* 73, nr. 9 / November, 1974, pp. 92-94.
- WERNER, Frank. *On the typology of museums of the eighties*, in: *Lotus International*, nr. 55 / *Nuovi musei - New museums*, 1987, pp. 37-54.
- WEZEL, Elsa Van. *Het Alte Museum te Berlijn. Wijzigingen in het museumconcept omstreeks 1800*, in: Ellinoor Bergvelt (red.), *Verzamelen. Van Rariteitenkabinet tot Kunstmuseum*, Heerlen, Open universiteit Heerlen, 1998, pp. 317-332.
- When Merchants enter the Temple*, in: *The Economist*, April 21st, 2001, pp. 69-72.
- WHITNEY, Guy F. & N.A.M.E. *Artist-Run Spaces: N.A.M.E. Gallery as a Prototype*, in: LAICA, *The new Artsspace*, Los Angeles, Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1978, pp. 7-9.
- WIEHAGER, Renate (red.). *The space here is everywhere*, Esslingen, Galerien der Stadt, 1999.
- WILLIS, Domingo. *In the Museums: Conceptual Art*, in: *Arts Magazine* 44, nr. 7 / May, 1970, pp. 54-56.
- WILSON, Jim. *The loft book*, Philadelphia, Running Press, 1975.
- WILSON, Martha. *Artist's Books As Alternative Spaces*, in: LAICA, *The new Artsspace*, Los Angeles, Los Angeles Institute of Contemporary Art, 1978, pp. 35-37.
- WILSON, William. *Temporary Contemporary: Its Time is Now*, in: *Los Angeles Times*, November 20, 1983, Los Angeles.
- WINKLEMAN, Michael. *The New Frontier: Housing for the Artist-Industrial*, in: *New York Affairs* 5, nr. 4, 1978, pp. 49-57.
- WIT, Wim de. *When the Museums Were White: A Study of the Museum as Building Type*, in: Kahn, Susan M. (red.), *Open House West: Museum Architecture and Changing Civic Identity*, Los Angeles, University of Southern California, 1999, pp. 12-19.
- WITTLIN, Alma Stephanie. *Museums: in search of a usable future*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1970.
- YARLOW, Loretta & BELLMAN, David (reds.). *From Concept to Context: Robert Barry, Stanley Brouwn, Daniel Buren, Lawrence Weiner*, Toronto, Art Gallery of York University, 1989.
- ZAGORIN, Adam. *Artists operate co-op galleries*, in: *Art Workers News* 6, nr. 8 / March, 1977, p. 6.
- ZAUGG, Rémy. *De kunstenaar die zijn eigen werk presenteert (1983)*, in: Evelyn Beer & Riet de Leeuw (reds.), *L'Exposition imaginaire: the art of exhibiting in the eighties = de kunst van het tentoonstellen in de jaren tachtig*, 's-Gravenhage, SDU: Rijksdienst Beeldende Kunst, 1989, pp. 363-385.

- . *Concevoir et réaliser une exposition, c'est devoir s'effacer*, in: Suzanne Pagé (red.), *Alberto Giacometti*, Paris, Centre Pompidou, 1993, pp. 67-74.
  - . *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder der Ort des Werkes und des Menschen*, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 1998.
  - . *The Inevitable Prodaeautics*, in: Edelbert Köb (red.), *Museum Architecture. Texts and Projects by Artists / Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*, Bregenz, Kunsthau Bregenz, 2000, pp. 126-131.
- ZUCKER, Barbara. *Making A.I.R.*, in: *Heresies* 2, nr. 3, 1979, pp. 80-82.
- ZUKIN, Sharon. *Loft living. Culture and Capital in Urban Change*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1982.
- . *Loft living as 'historic compromise' in the urban core: the New York experience*, in: *International Journal of Urban and Regional Research* 6, nr. 2 / June, 1982, pp. 256-267.
  - . *The creation of a "loft lifestyle": the seventies*, in: *Lotus International*, nr. 66, 1990, pp. 16-27.