



[PDF](#)

2003

Het ideale museum dat nooit zal bestaan

Wouter Davidts

Duchamp heeft ooit gezegd dat een groot kunstenaar in zijn leven slechts één of twee keer werkelijk iets te zeggen heeft. De rest is invulling, iets om de tijd te verdoen of – zoals Bruce Nauman ooit opmerkte – om zich onledig te houden; met andere woorden: rommel. Een strateeg als Duchamp beseftte dat de kracht van een werk als het urinoir moeilijk te evenaren zou zijn; elk nieuw werk zou er tegen worden afgewogen. Van kunstenaars wordt verwacht dat ze creatief blijven en zich vernieuwen. Als ze vasthouden aan de stijl of strategie waarmee ze ooit bekend werden, wordt hen al snel verweten dat ze op hun succesformule teren of hun artistiek idioom uitmelken. Een kunstenaar die dit al enkele jaren te horen krijgt, is Daniel Buren. Sinds hij in 1965 zijn artistiek gereedschap reduceerde tot het systematisch gebruik van een patroon van verticale strepen, alternerend wit of gekleurd, 8,7 centimeter breed, werd zijn werk herhaaldelijk te monotoon en te simpel bevonden. Buren zou gewoon altijd hetzelfde doen. Deze kritiek mist echter de inzet van zijn werk. Met de reductie van het schilderkunstig gereedschap tot een voorschrift tracht Buren af te rekenen met de originaliteit en uniciteit van zogenaamde ‘meesterwerken’. L’outil visuel wordt niet ingezet om vragen te stellen over het wezen van de schilderkunst, maar om het discours, de instellingen en de conventies te analyseren die kunst bestaansrecht verlenen. Het is niet zelfreflexief – want tot de nulgraad herleid – maar operatief: het is ‘ergens’ werkzaam. L’outil visuel is opgevat als een afgelijnd voorstel – Buren spreekt zelf over een proposition – van een ‘bewerking’ die op een plek kan worden toegepast. Het strepenmotief werkt als katalysator, als prikkel om een plek ‘aan de praat te krijgen’. Precies doordat de strepen geen inhoud hebben en steeds ‘hetzelfde’ zijn, gaat het kader waarbinnen ze verschijnen, verschillen. Burens werken tonen dat het ‘verschijnen’ van de kunst telkenmale en overal in stelling wordt gebracht, dat iedere mise-en-vue met een mise-en-scène gepaard gaat, en bovenal dat dit steeds een zaak van architectuur is.

Kunst, architectuur en het museum

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 perspectivische ruimte ‘in’ het werk. Men besteedde geen aandacht aan het feit dat de kunst niet uit zichzelf bestaat of zichtbaar wordt, maar een plaats – een ‘binnen’ – nodig heeft om publiek ‘gemaakt’ te worden. De geschiedenis van de relatie van een werk tot zijn omgeving moet volgens Buren nog geschreven worden:

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.¹

Een kunstwerk wordt niet uit zichzelf publiek, het wordt steeds ergens publiek gemaakt. Daartoe wordt het onvermijdelijk op een of meerdere manieren ‘gekaderd’, uit de wereld gezet en dus aan banden gelegd, zowel in ruimte als tijd. Het bestaat nooit ‘op zichzelf’ en kan dit ook niet pretenderen. Om te ontsnappen aan het

zelfbetrokken idealisme van veel moderne kunst, tracht Buren de verschillende niveaus waarop kunst ‘gedragen’ wordt in zijn werk te verdisconteren. Iedere ‘culturele’ plek beïnvloedt immers de werken die er publiek gemaakt worden, zowel op formeel, architecturaal, sociologisch als politiek vlak. De inzet schuilt volgens hem in een dialectisch ‘verwikkelen’ van werk en plek:

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).²

In bovenstaande citaten hanteert Buren een dubbele notie van het begrip architectuur. Enerzijds schakelt hij het gelijk aan het idee van plaats of lieu, en anderzijds aan (de functie van) het museum. Hoewel dit op het eerste gezicht verwarrend lijkt, wijst deze dubbele lectuur op het fundamenteel architecturaal karakter van (de functie van) het museum: het museum bakent een artificiële plaats af in de wereld waarbinnen kunstwerken publiek gemaakt worden, of, met andere woorden, aan een publiek kunnen verschijnen. Architectuur vormt het middel bij uitstek om die aparte plek te bepalen, er een omheining omheen te plaatsen. Het museaal kader is dus zowel institutioneel als architecturaal: het is tegelijk plaats én gebouw. Het gebouw materialiseert de grenzen van de publieke plaats van het instituut, terwijl de institutionele plaats een concrete gedaante vindt in het gebouw dat het omschrijft. Architectuur geeft ‘ter plekke’ vorm en betekenis aan de publieke conditie van de kunst die het museum belichaamt.

Elders

Wanneer een werk zich wil ‘verwikkelen’ met de plek waar het verschijnt, dient het volgens Buren de ‘architectuur’ van die plek in acht te nemen. Dit leidt niet noodzakelijk tot architecturaal werk, noch tot een aangepaste omgeving voor het werk. Buren houdt geenszins een pleidooi voor een symbiose tussen werk en plek. Kunst en architectuur verschillen nu eenmaal van elkaar. Hun beider autonomie dient gerespecteerd te worden. De soms conflictueuze verhouding moet niet opgelost worden, maar op de proef gesteld. Werk en plek ontmoeten elkaar toch ‘elders’:

Le point d’intersection – ou point de rupture avec l’art moderne – entre une oeuvre et son lieu (le lieu d’où elle est vue), se trouve quelque part ‘ailleurs’, en dehors de l’œuvre et plus tout à fait dans le lieu, point central continuellement décentré et point en marge, affirmant du même coup sa différence.³

Het punt waarop werk en plek elkaar treffen, situeert zich zowel buiten het werk als buiten de plek. Het is een punt van verschil, van differentie. Le point d’intersection dient daarbij zowel in termen van plaats als tijd begrepen te 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 precies daar situeert Buren de discursieve praktijk van de tentoonstelling. Tijdens de tentoonstelling vallen werk en plek niet samen; het onderscheid tussen werk en plek wordt er net gearticuleerd. Opdat een werk zichtbaar wordt, moet het zich immers onderscheiden van de plek waar het verschijnt; het moet een verschil maken. Daarom kan het kader waarbinnen een kunstwerk verschijnt nooit ideaal zijn. Architectuur die doet alsof ze voor de kunst gemaakt is, getuigt per definitie van wat Buren een ‘bedrieglijke architecturale discretie en neutraliteit’ noemt. Het ideale museum kan en zal nooit bestaan. Ongeacht de architecturale gedaante van het kader – leeg of vol, kaal of aangekleed, flexibel of bepaald – het kunstwerk komt er nooit thuis. Het houdt zich sowieso ‘elders’ op. Het aanwezige of gehanteerde kader is nooit vanzelfsprekend, het draagt er alleen toe bij dat dit ‘elders’ telkens op een andere manier gearticuleerd wordt. Elk kijkdispositief bezit een eigen architectuur, of het nu om een postkaart, een boek, tentoonstellingsruimte of museum gaat, waartoe de kunst zich kan verhouden. En het is de verhouding tot die ‘eigenheid’ die Burens werken keer op keer aankarten, blootleggen, ontmaskeren, bekritisieren of ondervragen. Een werk van Buren plooit zich nooit gewillig naar de situatie waarin of het kader waarbinnen het ‘te kijk’ wordt gezet. Het becommentarieert de zichtbaarheid die het daar geniet. Of, zoals het devies van zijn

eerste solotentoonstelling in 2002 in het Centre Pompidou luidde, 'exposer dans un musée, c'est aussi exposer le musée'.

Tweemaal Centre Pompidou

Met de titel *Le Musée qui n'existait pas* refereerde Buren 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 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 alweer anders. Ze vraagt om een flexibel kader, zowel op institutioneel als op architecturaal vlak. In twee werken – *Les Couleurs: sculptures* uit 1977 en *Le Dispositif* uit 2002 – 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.

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 vlaggenmasten 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. Het werk *Les Couleurs: Sculptures* viseert de wijze waarop het Centre Pompidou als publiek kijk- en informatiedispositief is geconstrueerd. Ook al bevinden de vijftien wimpels zich letterlijk 'in de stad,' ze kunnen enkel via het dispositief van het museum in hun totaliteit als 'kunstwerk' ervaren worden. Maar die wimpels bevinden zich echter zo ver van het museum, dat ze met het blote oog nog moeilijk zijn waar te nemen. Er dient een 'supplementair' dispositief te worden ingeschakeld. In het Centre Pompidou trof Buren een museaal kader dat zijn gelijke – zowel op institutioneel als architecturaal vlak – nog niet kende. Het kader dat het aflevert neigt naar een semantisch vacuüm. Om een werk in het Centre Pompidou tentoon te stellen dient er in de architecturale enveloppe van het Centre een 'tweede' kader op schaal of op maat van het werk geïnstalleerd te worden. Buren weigerde dit en besloot de totale enveloppe als dispositief te hanteren. Het werk liet zichzelf niet te kijk zetten in het gebouw zelf, maar gebruikte het gebouw in zijn totaliteit om zich 'elders' te presenteren: in de stad.

Tegelijkertijd ontmaskerde Buren de tautologische belofte dat er binnen het flexibele 'kader' van het Centre Pompidou 'altijd alles overal mogelijk is'. Hij werkte 'ter plaatse' of in situ, maar maakte geen gebruik van de aangeboden flexibiliteit. Hij toonde wel het wezen van die flexibiliteit zelf: de leegte. Zijn werk zette 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. Het toonde dat het Centre, in de woorden van Jean Baudrillard, functioneert als 'une machine à faire le vide'.⁴

Toen het werk aangekocht werd door het Musée National d'Art Moderne, liet Buren het vergezellen van een contract, voorzien van een gedetailleerde handleiding en een serie spelregels. Zo mogen de wimpels niet als artefacten of relieken van het werk in het museum worden tentoongesteld; foto's, schetsen of documenten van het werk evenmin. Het contract stipuleert tevens dat het werk enkel kan 'bestaan' in een situatie die vergelijkbaar is met de originele situatie waarvoor het werk werd geconcipieerd. Het wekt dan ook 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 liet 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 Aulenti 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 boven op het Centre van het prachtige panorama op de stad te genieten.

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, formuleerde 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 weigerde Buren een 'dispositief' of 'kader' te installeren om zijn werk, of een retrospectief van zijn oeuvre, naar behoren te presenteren. Buren weigerde de leegte van de scène op te vullen met een *mise-en-scène* die 'past' bij zijn werk. Hij opteerde voor een structuur die tegelijkertijd als werk én als kader fungeerde, of met de woorden van Buren: 'une oeuvre à part entière, à la fois contenant et contenu'.⁵

Buren installeerde een gridstructuur van 61 kubussen van elk ongeveer 3,50 op 3,50 meter. Die structuur beperkte zich niet tot de vooropgestelde ruimte, maar deinde uit tot op de terrassen, de patio en de gangen, wat resulteerde in ongeveer een verdubbeling van de hem toegekende oppervlakte. De verschillende kubussen waren bij de hoeken opengemaakt, waardoor er een diagonaal parcours ontstond; de wanden, vloeren of het plafond waren telkens afgewerkt met andere kleuren en materialen (van spiegels, rijstpapier en glas tot rasters en het obligate strepenpatroon). Sommige ruimtes waren daarbij als zelfstandige entiteiten aangepakt, terwijl andere weer dienden als drager voor werken uit Burens serie *Les Cabanes Éclatées*.

Dit alles leverde een visueel prikkelende structuur op die het midden hield tussen een spiegelpaleis en een kleurig doolhof. Te midden van die overdaad aan spiegelende en kleurrijke oppervlakken, lichteffecten en perspectieven vroeg de bezoeker zich in eerste instantie af wat er precies te bekijken viel. Er was weinig of geen 'werk' te bespeuren in deze gridstructuur; het geheel functioneerde als een ruimtelijke belevingsmachine. Wie zich over zijn ergernis bij zoveel spektakel heen zette, merkte 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 handhaafde, liet hij ze in *Le Dispositif* volledig imploderen. Waar een lege ruimte door de afwezigheid van kunstwerken de aandacht vestigt op de ruimte zelf en op de eigen ervaring, gebeurde dit in *Le Dispositif* door de ruimtelijke omvattendheid van het werk. Niemand die zich op de zesde verdieping begaf, wist aan de structuur van Buren te ontsnappen. Zelfs de bezoekers van het fancy restaurant werden ermee geconfronteerd. Buren weigerde de leegte op te vullen met een kader waarin hij vervolgens zijn werk kon presenteren. Hij liet kader en werk in het moment van de presentatie samenvallen en bezette daartoe alle beschikbare ruimte. Het vacuüm van Pompidou werd tot aan het plafond gevuld.

Het exposeren van de leegte in *Les Couleurs: Sculptures* maakte in *Le Dispositif* plaats voor een tautologisch kijken naar een 'werk als kader als werk'. Samen illustreerden deze twee werken de twee uitersten van de flexibiliteitsideologie. Een isotrope ruimte biedt de kunst slechts twee mogelijkheden: leeg laten of volledig invullen, niets doen of samen met het werk een eigen kader installeren. Beide werken echter reveleren niet enkel de valse belofte die achter de leegte schuilgaat, maar vooral van welke instantie die belofte afkomstig is.

Zoals de titel van de tentoonstelling *Le Musée qui n'existait pas* aangeeft, viseerde Buren in eerste instantie het museum dat precies dat vacuüm nodig heeft om haar eeuwige sterven en opeenvolgende herrijzenissen te celebreren. Het museum voor hedendaagse kunst wil elke dag opnieuw met een propere lei beginnen. Het museum wil de kunstenaar telkens opnieuw een maagdelijke ruimte aanbieden zodat hij of zij vrij is de ideale condities voor zijn of haar werk te installeren. Buren ontmaskerde echter de belofte dat er in de daartoe voorgeschotelde leegte 'alles altijd overal mogelijk is'. In navolging van Baudrillard toonde hij aan dat het tegendeel waar is: 'nul n'y peut rien'.⁶

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 zich in haar drang naar actualiteit genoodzaakt ziet zichzelf op regelmatige basis te legen of te reinigen.

Hoewel *Les Couleurs: Les Sculptures* als *Le Dispositif* allebei in situ werden gemaakt, was geen van beide werken ter plekke ‘volledig’ te bezichtigen. In geen van beide gevallen kon men duidelijk stellen waar het werk zich precies situeerde: in de stad of in het museum enerzijds, of in de totale gridstructuur dan wel in de afzonderlijke kubussen anderzijds. Beide werken geven gestalte aan Burens stelling dat het kruispunt tussen werk en plek zich altijd elders bevindt. Ze stemden zich niet volledig af op het gebouw waarbinnen ze verschenen – hun ‘ware plaats’ was die van de tentoonstelling. Als ze zich ergens bevonden, dan was het het spatio-temporele universum van de tentoonstelling. Beide werken worden gekenmerkt door een ontwrichte plaatsbepaling. De wimpels van het werk *Les Couleurs: Sculptures* wapperen in de skyline van de stad, maar bevinden zich 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 en elders te kijken.

Meesteronderhandelaar

Over het oeuvre van Buren, dat naast dat van kunstenaars als Michael Asher of Hans Haacke tot exponent van de institutionele kritiek wordt gerekend, wordt wel vaker gezegd dat het de laatste jaren een ‘kritische inflatie’ heeft ondergaan. Buren heeft echter vanaf het begin een dubbelzinnige verhouding met het instituut gehad. Het is juist zijn ambitie om te onderzoeken hoe er binnen het institutioneel kader, hoe onaanvaardbaar de condities soms ook zijn, toch gewerkt kan worden. De kritische strategie van Buren bestaat erin de institutionele conditie niet belerend af te wijzen, maar er zich, gretig en behoedzaam tegelijk, in te wentelen. Aan het institutionele kader valt niet te ontkomen, en toch is dat kader nooit iets vanzelfsprekends. Dat Buren zich door deze kritische identificatie met het instituut soms op glad ijs begeeft, is een risico dat hij er graag bij neemt. De publicatie *Mot à Mot*, die naar aanleiding van de tentoonstelling werd gepubliceerd, biedt hiertoe alvast alle bewijsmateriaal. Door de uitputtende verzameling van werken, documenten en teksten demonstreert Buren dat kunst over meer gaat dan het afleveren van meesterwerken, en vooral met onderhandelen te maken heeft. Duchamp zou het met plezier hebben onderschreven.

Noten:

1. Daniel Buren, ‘Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s’inscrit, prises entre 1967 et 1975 et dont certaines sont spécialement récapitulées ici (1975)’. In Daniel Buren & Jean-Marc Poinot (Red.), *Daniel Buren. Les Ecrits (1965-1990). Tome I: 1965-1976*, Bordeaux, CAPC Musée d’art contemporain de Bordeaux, 1991, pp. 427-428.
2. *idem*, p. 429.
3. *idem*, p. 431.
4. Jean Baudrillard, *L’effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, 1977, Éditions Galilée, p. 18.
5. Daniel Buren, *tentoonstellingsfolder Le Musée qui n’existait pas*, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d’Art Moderne, 2002.
6. Baudrillard, *L’effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, p. 18.

No related posts.