



Raoul De Keyser, *Lines*, 1972. Tentoonstelling *Valéry Proust Museum/ White Cube Fever*, Mu.ZEE Oostende, 2011–2012. Curator Camiel van Winkel. Tentoonstellingsontwerp Kris Kimpe. Foto Kristien Daem.

Het gat waar de kunst in verdwijnt

— *Camiel van Winkel*

Het kunstmuseum heeft de laatste decennia steeds meer maatschappelijke functies op zich genomen. Deze hechten zich losjes aan zijn institutionele schil en kunnen zo het zicht belemmeren op de kern, die toch charmant eenvoudig is. Het museum doet in wezen maar twee dingen: tonen en verzamelen. Er is een depot waar kunst wordt bewaard, en er zijn zalen waar kunst wordt getoond. Alle publieksvoorzieningen daaromheen – museumwinkel, café, restaurant, auditorium, leslokaal, bibliotheek – kunnen als secundair worden beschouwd. Zij hebben een afgeleide betekenis. Hoe groot hun economisch rendement en maatschappelijk nut ook mogen zijn, zonder de kernfuncties van het museum zouden ze direct hun waarde verliezen.

Zowel het depot als de museumzaal zijn geconditioneerde omgevingen. Om goed te kunnen worden bewaard stelt de kunst bepaalde eisen; om goed te kunnen worden getoond stelt ze andere eisen. In het depot staat de technische conservering centraal; hier wordt de materiële integriteit van het kunstwerk bewaakt. De werken zijn *gedemonteerd* en zitten in kisten die naast elkaar of op grote schappen staan; schilderijen hangen in dichte rijen aan uitschuifbare rekken. Luchtvochtigheid, temperatuur en lichttoetreding zijn genormeerd en gereguleerd. In de museumzaal gelden eveneens technische beperkingen, maar daar komt nog iets anders bij. Werken worden uit hun kisten gehaald en *geïnstalleerd*, met het grootst mogelijke respect voor de intentie van de maker. De ideale presentatie is neutraal, geconcentreerd en integer. Er is voldoende lege ruimte rondom elk afzonderlijk werk, en niets wat de aandacht ervan kan afleiden. De omstandigheden om het werk te bekijken zijn optimaal. Aan de hoeveelheid ongebruikte ruimte tussen de werken in de museumzaal valt niet af te lezen hoe vol of leeg het depot is – daar gelden immers andere regels voor ordening en ruimtegebruik.

Om het museum te reduceren tot een archief of een verzameling, zoals Boris Groys doet in *Logik der Sammlung*, is tamelijk eenzijdig.¹ Het museum verzamelt én presenteert, en veel van de klassieke museumproblematiek ontstaat juist uit de spanning tussen deze twee kerntaken. Er bestaat geen evidente relatie tussen de verzameling in het depot en de gepresenteerde werken in de zalen. Niet alles uit de verzameling kan worden getoond; daarvoor ontbreekt vaak de ruimte, maar het zou bovendien niet wenselijk zijn. De museumzaal vraagt om een andere ordening en een ander selectieprincipe dan de verzameling in het depot. Omgekeerd kan niet alles wat het museum presenteert, in de verzameling worden opgenomen, zelfs niet als het aankoopbudget dat zou toelaten. Musea moeten selecteren, en wel op meerdere fronten tegelijk: bij het verzamelen van kunst en bij het presenteren van de verzameling.

Waarom richten musea hun depot niet als tentoonstellingsruimte in, of omgekeerd? Omdat de ruimtelijke condities te veel van elkaar verschillen. Het ideale depot is groot en bijna vol; de ideale tentoonstellingsruimte is groot en bijna leeg. Een bijna vol depot wijst op een rijke collectie die toch nog steeds uitbreidbaar is. Zoals Groys terecht stelt, behoort het tot de logica van de verzameling dat deze altijd blijft groeien. Als een koloniale macht trekt het museum enerzijds een harde scheidslijn tussen de eigen verzameling en de rest van de wereld, en is het anderzijds voortdurend bezig om die lijn verder op te schuiven en dat wat erbuiten ligt in te lijven bij de verzameling.

Hoe volgepropt het depot ook mag zijn, de zalen waarin de kunst wordt getoond zijn rustig en spaarzaam ingericht. Hier heersen doorgaans de conventies van de minimalistische tentoonstellingsarchitectuur die in de twintigste eeuw standaard is geworden: een strakke geometrie; hoge, witte wanden zonder ramen; egale, schaduwloze plafondverlichting; onzichtbaar weggewerkte klimaatinstallaties; weinig of geen meubilair. Dit serene model van de *white cube* is zo succesvol gebleken, dat het

1 Rudi Laermans heeft Groys in deze zin bekritiseerd. Zie Laermans, 'Het onvermijdelijke museum. Over *Topologie der Kunst* van Boris Groys', *De Witte Raaf*, nr. 108 (maart-april 2004), p. 4-6.

lange tijd als teken van goede smaak kon worden opgevat. Toch behelst het behalve een esthetisch principe vooral een moreel idee van zuiverheid en concentratie. 'The ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is "art"', schreef Brian O'Doherty in 1976. 'The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself.'² Zelfs na de teloorgang van de modernistische ideologie staat dit principe nog steeds overeind.

Volgens het bipolaire model bestaat het museum dus uit een ruimte waar de kunst wordt bewaard – een depot – en apart daarvan een ruimte waar de kunst wordt getoond – een *white cube*. Dat deze functies gekoppeld zijn, maar toch gescheiden blijven, zegt veel over het eigen karakter van de moderne autonome kunst. De moderne kunst is niet toevallig ontstaan in dezelfde tijd als het museum. Wanneer Groys stelt dat het het 'doel' van deze kunst is om verzameld te worden, kunnen we wellicht proberen zijn woordkeus te verbeteren – bestemming? lot? – maar belangrijker is het om op te merken dat het kunstwerk eerst getoond of gepresenteerd moet zijn geweest, voordat het überhaupt zijn museale bestemming kan bereiken. Hier zijn meer dan alleen praktische argumenten voor. Moderne kunst is wezenlijk 'tentoonstellingskunst'.³ Een werk kan pas door een institutionele of particuliere verzamelaar worden aangekocht, nadat het gepresenteerd is in een museum, een galerie of een andersoortige tentoonstellingsruimte. Ieder nieuw kunstwerk behoeft een dergelijk openbaar toetsingsmoment; het is als een voorstel dat moet worden uitgeprobeerd. In deze valorisatiefase, op afstand van de plek waar het is geconcipieerd, koelt het af en neemt het zijn definitieve gedaante aan. De kunstenaar geeft het werk uit handen en legt, in een symbolisch belangrijke daad, de titel vast.

2 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space. Expanded Edition*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1999, p. 14. Oorspronkelijk verschenen als een serie essays in *Artforum* in 1976 en 1986.

3 Vgl. Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Keulen: DuMont, 1997.

Het atelier of de werkplek van de kunstenaar kan beschreven worden als een gemengde zone, die vooruitloopt op de bipolaire institutionele bestemming van het kunstwerk. De twee functies die in het museum ruimtelijk van elkaar worden gescheiden – opslag en presentatie – lopen in het atelier nog door elkaar. Het is de plek waar de kunstenaar zijn ruwe materiaal verzamelt, assembleert en opslaat. Het atelier bevat een verzameling voltooide en onvoltooide werken die ofwel gedemonteerd, ofwel geïnstalleerd zijn; in sommige gevallen is dat onderscheid nog niet duidelijk te maken. Het kunstwerk wil getoond worden; in het atelier toont de kunstenaar het in eerste instantie aan zichzelf; later mogelijk ook aan bezoekers en belangstellenden.

Boris Groys trekt een parallel tussen de verzamelende activiteit van het museum en de artistieke praktijk van de kunstenaar. Inderdaad is het maken van kunst te beschouwen als een vorm van verzamelen. Creëren uit het niets is onmogelijk, stelt Groys. De kunstenaar selecteert objecten en materialen, vormen en ideeën, en eigent zich deze toe – dat geldt in zekere zin voor alle hedendaagse kunstenaars.⁴ Of de kunstenaar nog iets ‘van zichzelf’ aan het verzamelde materiaal toevoegt, is niet wezenlijk; cruciaal is eerder het mentale (symbolische of imaginaire) kader dat richtinggevend is bij het verzamelen. Voor de vraag of het eindresultaat voldoet als beeldend kunstwerk maakt het geen verschil of het materiaal op straat is gevonden, in een sanitairwinkel werd gekocht, of uit klassieke kunstenaarsmaterialen bestaat, zoals olieverf in een tube.⁵ Zoals een bispaal van de Asmat of een middeleeuwse crucifix kunst wordt door het simpele feit dat een museum het object in zijn verzameling opneemt, zo krijgt ook een oude slee, tafel of koffiemolen de

4 ‘Appropriation is a precondition of artistic work’, stelt Isabelle Graw in haar essay ‘Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion, and Dispossession in Appropriation Art’, in: Philipp Kaiser (red.), *Louise Lawler and Others*. Bazel: Museum für Gegenwartskunst, 2004, p. 45.

5 Thierry de Duve heeft beargumenteerd dat de introductie van industrieel gefabriceerde olieverf in tubes een stap in de geschiedenis van de readymade is geweest. De Duve, *Kant after Duchamp*. Cambridge (MA)/Londen: MIT Press, 1996, p. 146–196.

status van kunstvoorwerp wanneer Joseph Beuys of Arman zich die toe-eigent. Groys wijst er fijntjes op dat kunstenaars op deze manier als verlengstuk van de museale expansiedrift hebben gediend. Uit het afval van de moderne beschaving selecteerden zij alles wat geschikt was om in een kunstwerk verzameld en vervolgens gemusealiseerd te worden. Hun sterk ontwikkelde kunstenaarsego diende ter legitimering van keuzes die voor museumconservatoren te subjectief-willekeurig zouden zijn om voor hun rekening te nemen.

Dat kunstenaars in de twintigste eeuw het kunstwerk zijn gaan opvatten als een verzameling, is wat de Amerikaanse schrijver Philip Fisher aanduidt als 'the refusal of composition in favor of collection'.⁶ Net als Boris Groys legt Fisher hierbij een verband met het museum als bestemming van de kunst. Kunstenaars hebben hun productie als het ware aangepast aan de museale omgeving, door eigenschappen van die omgeving over te nemen in de structuur van hun werk. Het kunstwerk-als-verzameling is een duidelijk voorbeeld van zo'n avant-garde strategie, gericht op het verzekeren van een museale toekomst voor het werk. Door een werk te assembleren als een groep losse elementen zonder compositorisch verband, anticiperen zij op het moment dat het werk zelf onderdeel zal worden van een heterogene verzameling kunstvoorwerpen, bijeengebracht in een museumzaal.⁷

6 Philip Fisher, *Making and Effacing Art. Modern American Art in a Culture of Museums*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1991, p. 53.

7 Fisher schrijft: '[...] within the work we find a collection rather than a narrative, a composition, or a space. A group of events or objects, a cluster of discrete styles or scales of experience, is assembled. By remaining stubbornly separate such styles or scales reproduce and anticipate the condition of a room of diverse objects, the canvas becoming, in effect, the flat map of the problem posed by the rooms and walls of the museum where ten or twenty strongly individualized objects are held together. By aggregating fiercely individual pieces, the painting makes an overt refusal of composition, not in the name of decomposition, but in the name of a side-by-side of loosely united matters for attention. If the museum itself is a collection of the diverse, then the individual painting might adapt itself to this heterogeneity by offering itself as suitable for a collection in so far as it already is one.' Ibidem, p. 52-53.

Deze interpretatie, die Fisher afleidt uit het werk van kunstenaars als Jasper Johns uit de jaren vijftig, kan zonder moeite ook op meer recente kunst worden toegepast. Veel hedendaagse werken hebben immers het karakter van een aggregaat – een heterogene verzameling of clustering van items of objecten, losjes bijeengebracht op grond van een intuïtief of discursief principe. Dat de kunstenaar in zo'n geval afziet van een 'interessante compositie' is eerder regel dan uitzondering.

De conditionering van de moderne kunst door de structuur van de museumverzameling gaat nog verder. Fisher laat zien hoe de lineaire, kunsthistorische ordening van de klassieke collectieopstelling door kunstenaars is beantwoord met het werken in series. Vooruitlopend op het gegeven dat hun werk in het museum zou worden gepresenteerd als een episode in een langer historisch traject, creëerden schilders als Monet, Cézanne en De Kooning hun eigen artistieke sequenties. 'In the face of this historicization of his work from without, the painter creates series, at least in part, to gain control over the location of the individual work. With a series or set he makes a patch of history that gives his own before and after for each work which he knows will be sequenced in any case.'⁸ Zo zien we dus dat het overbrengen van institutionele eigenschappen op de structuur van het kunstwerk niet alleen een vorm van aanpassing was, maar ook werd ingegeven door de wens van kunstenaars om de receptie van het eigen werk te bepalen.

Het lijkt duidelijk dat musea bij de presentatie van hedendaagse kunst – de kunst van na 1970⁹ – geen toevlucht meer kunnen of willen nemen tot een lineair model van de kunstgeschiedenis. Het museale pad van de moderne kunst, dat zo effectief werd beantwoord met de geschilderde sequenties van Monet en anderen, is opgelost in de richtingloze lege ruimte van de

8 Ibidem, p. 97.

9 Argumenten voor deze datering van de hedendaagse kunst geef ik in mijn boek *During the Exhibition the Gallery Will Be Closed. Contemporary Art and the Paradoxes of Conceptualism*. Amsterdam: Valiz, 2012, p. 29–32.

white cube. Toch is het mogelijk om ook van deze nieuwe, laten we zeggen postmoderne museale conditie een doorwerking aan te wijzen in de kunstproductie.

De installatie is een kunstvorm die niet toevallig opkwam in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw. Installaties zijn omvangrijke ruimtelijke ensembles waarvoor het begrip ‘sculptuur’ in alle opzichten te beperkt is. Zeker bij installaties uit de jaren zestig en zeventig is de materiële articulatie van de tentoonstellingsruimte – inclusief de plaats en het traject van de beschouwer in die ruimte – een belangrijk ingrediënt. Zoals de schilderkunst in die periode uit haar omlijsting brak, zo maakte de installatiekunst de sokkel overbodig. De kunst ontsteeg aan haar beknellende kaders en ging een dialoog aan met het vlak van de wand en de dimensies van de omringende ruimte. Hoewel de installatie als kunstvorm vaak geassocieerd wordt met het werken *in situ*, op locaties buiten het officiële tentoonstellingscircuit, heeft zij toch duidelijk wortels in de museale bodem.¹⁰ Zoals eerder gesteld bestaat de kern van elk museum uit een depot waar kunstwerken liggen opgeslagen, en een aantal tentoonstellingszalen waar kunstwerken zijn opgesteld of geïnstalleerd. Binnen deze bipolaire ruimte moet een aangekocht werk zich op een willekeurig moment dus altijd in één van de twee volgende toestanden bevinden: hetzij gedemonteerd, hetzij geïnstalleerd. De opkomst van de installatiekunst – met haar ethische richtlijn ‘To remove the work is to destroy it’¹¹ – kan worden beschouwd als een radicale poging van kunstenaars om af te dwingen dat hun werk na aankoop niet in het depot verdwijnt, maar permanent op zaal staat en te bekijken is.

Het gegeven dat moderne kunst per definitie *getoond* moet worden om te kunnen bestaan, en dat het tonen altijd een ruimtelijk-architectonische component heeft, wordt door de installatie als kunstvorm radicaal verdisconteerd. Ruimtelijkheid

10 Zie ook het essay van Groys in: Boris Groys, ‘Politics of Installation’, *Going Public*. Berlijn: Sternberg Press, 2010, p. 50–69; tevens opgenomen in: idem, *Logica van de verzameling*, vert. Jan Sietsma. Amsterdam: Octavo, 2013, p. 219–235.

11 Een uitspraak van Richard Serra uit 1985.

verandert zo van een contextueel gegeven in een zelfgekozen artistieke conditionering. Deze omslag is cruciaal geweest voor het ontstaan van de hedendaagse kunst – de kunst die niet los te zien is van het wereldomspannende netwerk van galleries, musea, biënnales, kunstbeurzen en tentoonstellingshallen, zoals we dat vandaag kennen. Volgens Peter Osborne is het in-de-kunstruimte-geïnstalleerd-zijn niet alleen wezenlijk voor de praktijk van zogeheten ‘installatiekunstenaars’, maar voor alle hedendaagse kunst, gegeven haar wortels in de conceptuele kunst van de jaren zestig. Wat kunstenaars doen is niet objecten maken, maar ideeën installeren: ‘[...] the main transformation in the ontological status of art over the last three decades [has been] the replacement of the primacy of the “object” by the installation or instantiation of the art idea.’¹² Elk kunstwerk is het resultaat van een in de kunstruimte uitgevoerd idee. ‘Works are the product of the installation. Installation has been transformed from a technical to an ontological category. In the process, art is becoming co-extensive with the material articulation of art-space.’¹³ Deze materiële articulatie van de kunstruimte vormt de keerzijde van de ruimtelijke conditionering van de kunst.

De *white cube* is de paradigmatische ruimte waar moderne kunst en moderne architectuur elkaar ontmoeten. Het is tevens de plek waar kunstenaar en beschouwer tevergeefs naar elkaar op zoek gaan. De paradox van deze uitgekleden kunstruimte is dat ze weliswaar dient om de kunst te presenteren als autonome creatie van een individuele maker, maar dat juist die maker daarbij onvermijdelijk uit beeld verdwijnt. Om het kunstwerk ‘tot zijn recht te laten komen’ wordt het geïnstalleerd in een kale witte doos, vrij van storende omgevingsinvloeden en interieurelementen. Het werk wordt teruggebracht tot zichzelf, tot een catalogusnummer, een afgerond geheel – precies dat wat

12 Peter Osborne, ‘Non-Places and the Spaces of Art’, *The Journal of Architecture*, nr. 6 (2001), p. 191–192.

13 Ibidem, 192.

het is, niets meer en niets minder. De kunstruimte isoleert het werk dus niet alleen van de omgeving ter plaatse, maar ook van de voedingsbodem in het atelier, van de artistieke context, het oeuvre, de biografie van de kunstenaar, de persoonlijke anekdote, het verhaal, de voor- en nageschiedenis. De beschouwer die zich afvraagt wat de kunstenaar tijdens het maken heeft gedacht of gevoeld, waar het werk aan refereert, en waar het uit voortkomt, zal daar geen antwoord op krijgen. Men krijgt slechts het werk, zonder enige context. De kunstruimte presenteert *zichzelf* als de ideale context van het getoonde werk. Een conservator of curator kan proberen de ontbrekende 'informatie' aan te vullen met behulp van wandteksten, publieksfolders en een audiogids, maar daarmee wordt het probleem eerder onderstreept dan opgelost. Met dergelijke interventies dringt het instituut zich nog meer tussen de beschouwer en het werk, in plaats van het werk zijn context terug te geven.

Misschien is het probleem wel veel fundamenteeler; en misschien is het daarom ook geen echt probleem. Decontextualisering is inherent aan moderne en hedendaagse kunst; de creatieve handeling van de kunstenaar is ervan doordrongen. Er kan geen kunstwerk worden gemaakt zonder dat de kunstenaar zich bepaalde dingen toe-eigent, en ze dus van hun context berooft. De witte museale ruimte, die het kunstwerk presenteert door het te decontextualiseren, herhaalt in zekere zin de toe-eigening die de kunstenaar bij het maken of concipiëren van het werk heeft gepleegd. In de herhaling wordt de artistieke toe-eigening bevestigd – het auteurschap van het getoonde werk krijgt in de kunstruimte immers een officieel stempel; er kan dus geen twijfel meer over bestaan van wie het is. Tegelijkertijd raakt de kunstenaar zijn schepping kwijt. Ook al blijft het in auteursrechtelijke zin 'van hem', het werk heeft een objectieve eindvorm aangenomen die zelfs door de maker niet meer kan worden gewijzigd. Hij moet bovendien accepteren dat het een nieuwe, museale context krijgt, en in het openbaar bekeken, beoordeeld en geïnterpreteerd gaat worden. Door al deze factoren zal het werk zich min of meer van hem vervreemden. Dat is niet goed of

slecht, maar onvermijdelijk, net zoals de museale bestemming van het kunstwerk dat is. Het werk kan zijn werk pas doen, als het uit zijn artistieke biotoop is losgeweekt. Adorno heeft dat al in 1953 opgemerkt: ‘Kunstwerken worden pas een *promesse du bonheur* in de volle zin van het woord, als ze zijn losgerukt van hun voedingsbodem, op weg naar hun eigen ondergang. [...] De ontwikkeling die erin uitmondt dat elk kunstwerk, ook het meest recente beeldhouwwerk van Picasso, uiteindelijk in handen komt van het museum is onomkeerbaar.’¹⁴

Dat de *white cube* de kunst decontextualiseert, verklaart overigens het aanhoudende en wereldwijde succes ervan. De steriele, witgekalkte kunstruimte kan zich op allerlei plekken manifesteren en onder de meest diverse omstandigheden handhaven – juist doordat ze berust op de negatie van plaats, geografie, sociaal klimaat, lokale cultuur en politiek. De expansie van dit tentoonstellingsmodel is pas goed op gang gekomen na het in diskrediet raken van de ideologie en esthetiek van het modernisme in de jaren zestig. In het circuit van internationale groepstentoonstellingen en biënnales van hedendaagse kunst blijft men er gebruik van maken; dat geldt zelfs voor curatoren die zeggen zich te engageren met de sociale en politieke werkelijkheid ter plaatse.¹⁵ Net als luchthavens, snelwegen, winkelcentra en pretparken is de *white cube* een ‘non-place’ – een plek met een geabstraheerd en quasiuniverseel karakter, volledig ingebed in de netwerken van het mondiale kapitalisme.¹⁶ Het zal duidelijk zijn dat ook de hedendaagse kunstwereld in haar meest ‘geëngageerde’ gedaante sterk vervlochten is met dit

14 ‘Valéry Proust Museum’ (1953), in: Theodor W. Adorno, *Prisma’s. Cultuurkritiek en maatschappij*, vert. Mark Wildschut. Amsterdam: Octavo, 2012, p. 202.

15 Zie hierover Elena Filipovic, ‘The Global White Cube’, in: Barbara Vanderlinden en Elena Filipovic (red.), *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge (MA)/Londen: MIT Press, 2005, p. 63–84.

16 Osborne, op. cit. (noot 12), p. 190 e.v. Het begrip ‘non-place’ is door Osborne ontleend aan Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, vert. John Howe. Londen: Verso, 1995.

gelaagde en pulserende stelsel van informatie-, beeld- en kapitaalstromen. Dat de *white cube* het hier goed blijft doen, is dus niet meer dan logisch.

Je hebt je paraplu bij de garderobe van het museum afgegeven, en bent de eerste tentoonstellingszaal binnengegaan. Al na korte tijd word je vanzelf onderdeel van een bijzonder ecosysteem. Via al je zintuigen krijg je het signaal dat je vooral goed moet *kijken*. Het geluid is gedempt, de geur neutraal, het klimaatsysteem ruist, aanraken is verboden. Het eerste wat je ziet is niet een kunstwerk aan de wand, maar een paar mensen die naar een kunstwerk staan te kijken. Nu doe je het zelf ook. Je past je gedrag aan, en je weet het. Je bekijkt en je wordt in het passeren zelf bekeken. Of je nu stilstaat of direct verder loopt, je bent steeds onderworpen aan dezelfde tentoonstellingscondities als de kunstwerken in de zaal. Het licht dat op de werken schijnt, schijnt ook op jou. Je ademt geconditioneerde lucht in.

Hier ben je alleen met je eigen impressies. De andere bezoekers ken je niet; je weet evenmin wat ze denken. Er wordt weinig gesproken, en dan alleen zacht. Je loopt langzaam door de zalen, zonder duidelijk doel; het traject dat je aflegt is dat van iemand die zijn sleutels heeft verloren. Je beweegt van de ene hoek van de zaal naar de andere. Je loopt om een sculptuur heen alsof je vermoedt dat daarachter iets verborgen ligt. Je bent aandachtig, maar je aandacht is verstrooid. Je zoekt iets, maar bent vergeten wat. Bij het ene werk blijf je langere tijd staan; aan het volgende ga je snel voorbij. Door een deuropening zie je in de volgende zaal iemand bij een schilderij staan. Als je daar even later zelf staat, is die persoon verdwenen. Het werk lijkt zich te richten op iemand die niet aanwezig is, iemand die hier gisteren was, of die morgen misschien komt.

Het museum is niet alleen een plek waar de kunst wordt behoed tegen vergetelheid en verval; het is ook een plek die het vergeten juist mogelijk maakt. De zorg voor de kunst wordt aan het museum uitbesteed – *wij* hoeven er dan niet meer aan te denken. Werken worden met een beroep op het algemeen belang aangekocht en uit de roulatie gehaald. Een geliefd werk

dat na vijftien jaar weer eens uit het depot opduikt, doet je met een schok beseffen dat je er al die tijd niet aan hebt gedacht. Dit gat in de tijd is wezenlijk. Het museum bewaart dingen *opdat* we ze zullen vergeten – en vervolgens mogelijk ooit hervinden. Het confronteert je met het verstrijken van de tijd en maakt geleidelijke veranderingen in jezelf en in de wereld abrupt voelbaar.¹⁷

De leegte die in de museumzalen heerst, heeft in dit verband een symbolische betekenis. Ze markeert de potentiële ontmoeting tussen kunstenaar en publiek, die uiteindelijk niet plaatsvindt. De onrust van de museumbezoeker is dus veelbetekend. Het kunstwerk als een intentioneel project van een auteur valt weg in de kloof tussen de hoge idealen van de cultuur en het lage, stoffelijke, hyperconcrete van de materie. Dit is niet iets wat de werking van het museum ondermijnt, maar wat tot haar wezen behoort. Het museum staat niet alleen voor zichtbaarheid, openbaarheid en beschikbaarheid; het is ook de plek waar de tijd verbrokkelt en het gat waar de kunst in verdwijnt.

In de hedendaagse museumpraktijk worden al deze aspecten eerder ontkend en onderdrukt dan op hun potentieel onderzocht. Al te vaak creëren musea nu de fictie van een organische inbedding van de kunst in haar natuurlijke omgeving.¹⁸

17 Een gedachte van Marcel Proust die Adorno becommentarieert in zijn eerdergenoemde essay ‘Valéry Proust Museum’ (zie noot 14). Zie ook de catalogus van de tentoonstelling: *Valéry Proust Museum/White Cube Fever*, red. Camiel van Winkel. Breda: AKV|St.Joost, 2011.

18 Zo toont het Haags Gemeentemuseum het werk van De Stijl in een gemengde opstelling van autonome en toegepaste kunst. ‘De levendige presentatie doet recht aan de boeiende samenvloeiing van kunst, vormgeving en architectuur’, aldus de website van het museum. Deze tendens stelde Proust al in 1919 ter discussie: ‘Maar op alle gebieden heeft onze tijd de manie om de dingen in hun natuurlijke omgeving te willen laten zien en daarmee het wezenlijke te verdoezelen, namelijk het geestelijke proces dat hen eruit afzonderde. Men “presenteert” een schilderij te midden van meubelen, snuisterijen en gordijnen uit dezelfde tijd, een onbeduidend decor [...] te midden waarvan het meesterwerk [...] ons niet meer hetzelfde bedwelmende gevoel van vreugde geeft, dat men alleen in een museumzaal – die in zijn strakheid en leegte de innerlijke ruimten symboliseert waarin de

In het nauw gebracht door populistische politiek en neoliberale beleidskaders, schiet het museum bovendien in een educatieve kramp. Het meent het publiek te moeten informeren, amuseren, onderhouden, onderwijzen. Het meent verhalen te moeten vertellen, maar de verhalen die het vertelt, komen altijd uit hetzelfde dunne boekje.¹⁹

kunstenaar zich teruggetrokken heeft om het te scheppen – zal kunnen verwachten.’ Marcel Proust, *In de schaduw van de bloeiende meisjes*, vert. C.N. Lijzen. Amsterdam: De Bezige Bij, 2002, p. 229–230.

19 Camiel van Winkel, *De mythe van het kunstenaarschap*. Amsterdam: Fonds BKVB, 2007.