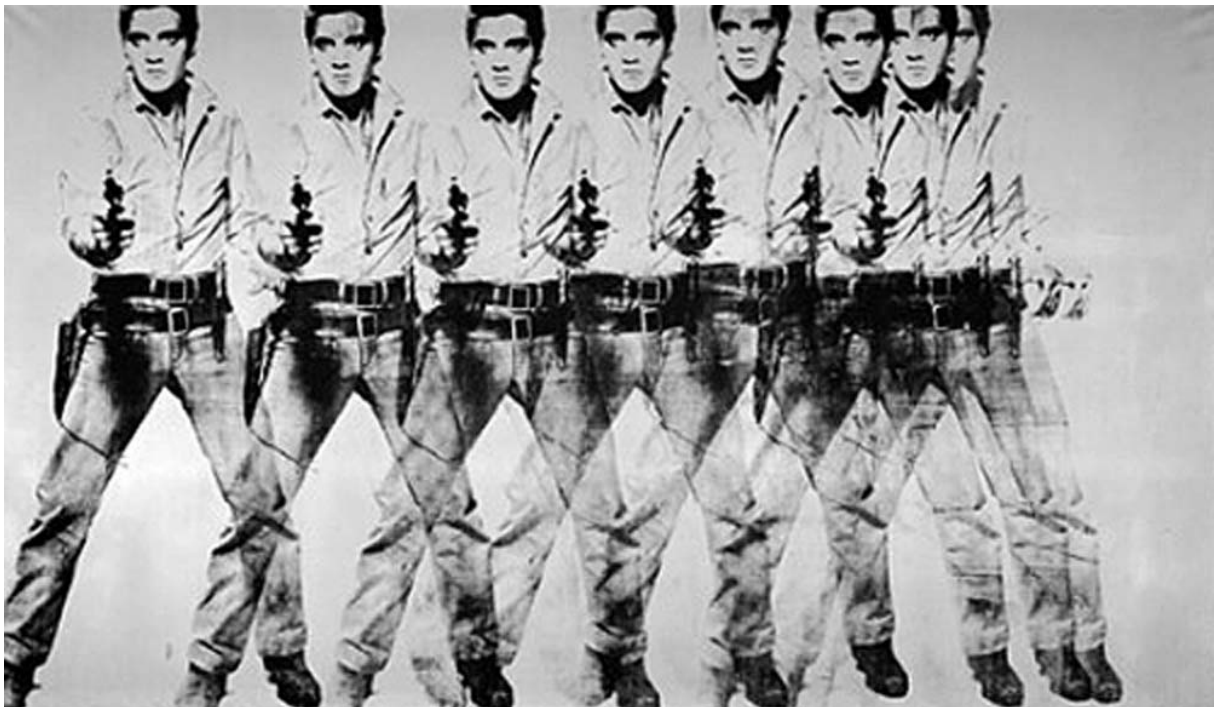


Re-enactments in Nederland

De herbeleving als (post)modernistische tentoonstellingsvorm?



Masterthesis Kunst- en Cultuurwetenschappen: Moderne en Hedendaagse Kunst

Auteur: S.R. Schönberger

Studentnummer: 3468380

Begeleider: dr. Patrick van Rossem

Datum: 15 augustus 2014

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Hoofdstuk 1	
Re-enactments van tentoonstellingen	7
1.1 De traditionele en moderne kunsttentoonstelling	7
1.2 Re-enactments van kunsttentoonstellingen	9
Besluit	11
Hoofdstuk 2	
Drie cases	13
2.1 <i>Herhaling: Zomeropstelling 1983, Van Abbemuseum Eindhoven</i>	13
2.2 <i>Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914, Gemeentemuseum Den Haag</i>	19
2.3 <i>Recollections: Op Losse Schroeven, Stedelijk Museum Amsterdam</i>	22
Besluit	2
Hoofdstuk 3	
Ontstaansgeschiedenis van re-enactments van tentoonstellingen	27
3.1 De invloed van de opkomst van de kunstige curator	27
3.2 De invloed van de performatieve wende	29
3.3 Nostalgie en re-enactments	32
3.4 Commerciële motieven achter re-enactments	34
Besluit	37
Hoofdstuk 4	
Het kunsthistorisch belang van re-enactments	39
4.1 De traditionele esthetische ervaring	40
4.1 De historische ervaring in kunsttentoonstellingen	41
4.2 De postmoderne ervaring in re-enactments	43
4.3 Meta kritisch kunsthistorisch inzicht	45
Besluit	45
Conclusie	47
Literatuurlijst	50
Lijst van afbeeldingen	54

Inleiding

In het discours van de hedendaagse kunstwereld komt het thema 're-enactment' vaak terug, hieronder wordt het opnieuw uitvoeren van een gebeurtenis verstaan. Dit kan bijvoorbeeld een heruitvoering van een performance zijn, zoals gebeurde tijdens de tentoonstelling *Marina Abramovic: The Artist is Present* in 2010.¹ Meerdere performances uit het oeuvre van deze kunstenares werden destijds in het Museum of Modern Art opnieuw uitgevoerd. Naast het opvoeren van re-enactments is er ook interesse te zien in dit thema op meer inhoudelijk gebied. Er zijn verscheidene tentoonstellingen georganiseerd met de re-enactment als onderwerp. In de tentoonstelling *Life, Once More* in 2005 werden kunstwerken getoond van kunstenaars die ingingen op aspecten van de re-enactmentcultuur. De actie van herhaling en de betekenis hiervan werd in beeld gebracht en kritisch bekeken in centrum voor hedendaagse kunst, Witte de With.² Ook in de tentoonstelling *History will Repeat Itself* in 2008 werd gefocust op hedendaagse re-enactmentstrategieën in de beeldende kunst. Hierin werden tweeëntwintig internationale kunstenaars geïntroduceerd die in hun werk gebruik maakten van deze tactieken.³ Het toepassen van re-enactmentstrategieën vinden we tegenwoordig ook bij het tentoonstellen van kunst. De Website Trendbeheer plaatsen het volgende als reactie op de eerste re-enactment van een tentoonstelling, *Herhaling: Zomeropstelling 1983*, die in 2009 opende in het Van Abbemuseum:

'Onbegrijpelijk groots en fraai: zo kun je dus ook tentoonstellingen maken. Educatieve insteek en duiding ontbreken. Bescheiden naambordjes. Gewoon spannend geplaatste kunstwerken. Een tentoonstelling die staat als een huis. Gemaakt in 1983, nu herhaald.'⁴

De afgelopen vijf jaar zijn re-enactments van tentoonstellingen in Nederland opgekomen. Ook in het buitenland zijn er enkelen georganiseerd, zoals van de tentoonstelling *When Attitudes Become Form*, op de Biënnale van Venetië (2013).⁵ Het feit dat meerdere kunstinstellingen tegenwoordig overgaan op re-enactments heeft een reden. Naar de achterliggende motieven van re-enactments van tentoonstellingen is echter nog weinig wetenschappelijk onderzoek gedaan. Er bevindt zich dus een hiaat in de kennis over het ontstaan van re-enactments van tentoonstellingen. Dit hiaat is te verklaren door de pas recent opgekomen interesse in tentoonstellingen als onderzoeksgebied. Het onderzoek naar re-enactments dat in deze masterthesis centraal staat, is te plaatsen in deze ontwikkeling en gaat dieper in op een specifieke vorm van tentoonstellingen. Het gegeven dat er meerdere tentoonstellingen georganiseerd zijn met re-enactmentstrategieën als onderwerp, toont dat onderwerp dit speelt in de hedendaagse kunstwereld.

¹ Website Museum of Modern Art <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>> (17-03-2014).

² Website Witte de With, Center for Contemporary Art <<http://www.wdw.nl/nl/event/life-once-more-2/>> (14-08-2014).

³ Website KW Institute for Contemporary Art <http://www.kw-berlin.de/en/exhibitions/history_will_repeat_itself_strategies_of_re_enactment_in_contemporary_art_91> (14-08-2014).

⁴ Website Trendbeheer <<http://trendbeheer.com/2010/01/24/zomeropstelling-1983-van-abbemuseum-eindhoven/>> (31-07-2014).

⁵ Website Contemporary Art Daily <<http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/>> (17-03-2014).

Omdat er in Nederland meerdere re-enactments hebben plaatsgevonden is dit een relevant onderzoek. In overweging genomen dat er tegenwoordig veel nieuwe kunst is waar een tentoonstelling aan gewijd zou kunnen worden en dat er daarnaast veel nieuwe tentoonstellingsmogelijkheden zijn door recente technische ontwikkelingen, is het opvallend dat kunstinstellingen teruggrijpen op tentoonstellingen uit het verleden. Daarbij is de wereld nu anders dan die waarin de oorspronkelijke tentoonstellingen plaatsvonden. Waarom maken we dan toch re-enactments? In dit onderzoek wordt vooral ingegaan op de achterliggende motieven van het organiseren van een re-enactment. De focus ligt op Nederland omdat hier meerdere re-enactments hebben plaatsgevonden. De hoofdvraag van het onderzoek in deze masterthesis luidt:

Wat motiveert musea om re-enactments van kunsttentoonstellingen op te zetten?

De keuze voor de term re-enactment in dit onderzoek komt voort uit de gedachtegang van de curator van *History will Repeat Itself*, kunsthistorica Inke Arns, dat een re-enactment een herhaling is van een gebeurtenis uit het verleden bij voorkeur gereconstrueerd op dezelfde manier en plaats.⁶ De reden dat niet gekozen is voor het woord reconstructie ligt in het feit dat er bij een re-enactment wordt uitgegaan van een actieve houding, waar een reconstructie passief is. Dit onderzoek gaat uit van de denkwijze dat tentoonstellen een actieve manier is om met kunst om te gaan. De term re-enactment dekt daarom inhoudelijk gezien het beste de lading.

Om het onderzoek te ondersteunen zullen de drie grootste van deze heropvoeringen geanalyseerd worden. Ten eerste de tentoonstelling *Herhaling: Zomertentoonstelling 1983* in het Van Abbemuseum. Daarnaast de heropvoering *Mondriaan en het Kubisme - Parijs 1912-1914*, die in 2014 plaatsvond in het Gemeentemuseum Den Haag. Dit was een reconstructie van een tentoonstelling die Mondriaan in 1914 zelf samenstelde voor galerie Walrecht in Den Haag. Het derde project dat in deze thesis besproken zal worden is de tentoonstelling *Recollections: Op Losse Schroeven* in het Stedelijk Museum Amsterdam. Deze laatste is geen letterlijke reconstructie, maar schetst op interactieve wijze een beeld van de oorspronkelijke tentoonstelling *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren* uit 1969.

De hoofdvraag van deze thesis wordt beantwoord aan de hand van verschillende deelvragen. Het eerste hoofdstuk is een inleiding op re-enactments van tentoonstellingen. De praktijk van het heropvoeren wordt in dit hoofdstuk theoretisch gekaderd. Dit is mogelijk door middel van bestaande wetenschappelijke literatuur over tentoonstellingen. De boeken *Thinking about Exhibitions* (1996) van Reesa Greenberg en *Contemporary Cultures of Display* (1999) van Emma Barker vormen hiervoor de basis. Deze boeken scheppen een beeld over de algemene ontwikkeling van de tentoonstelling en het omliggende veld. Daarnaast is het meer recente artikel 'History will repeat itself: strategies of re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance' (2007) van Inke Arns relevant omdat het

⁶ I. Arns, 'History will repeat itself: strategies of re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance', Berlin 2007.

dieper ingaat op het toepassen van re-enactments in de hedendaagse kunst. Dit artikel is geschreven in verband met de gelijknamige tentoonstelling in de PHOENIX Halle in Dortmund.

Hoofdstuk twee gaat specifiek in op enkele re-enactments van tentoonstellingen in Nederland. De deelvraag die hierin centraal staat luidt: wat zijn de motieven van de curatoren of de betreffende kunstinstellingen waar de re-enactments gepresenteerd worden? Naast literatuur zoals de catalogi van de tentoonstellingen in kwestie, vormen interviews in dit hoofdstuk de primaire bron. Het gaat om gesprekken met de conservatoren Hans Janssen uit het Gemeentemuseum en Christiane Berndes van het Van Abbemuseum, hun inzichten en uitleg zijn indirect verwerkt in dit onderzoek. In dit hoofdstuk wordt een inleiding gegeven op de re-enactments en worden reacties in de media besproken. Op deze manier wordt een voorstelling gemaakt van de tentoonstellingen en de ervaring van de bezoeker.

Het derde hoofdstuk geeft antwoord op de deelvraag: hoe zijn re-enactments van tentoonstellingen tot stand gekomen? Zoals eerder aangegeven is er nauwelijks gepubliceerd over re-enactments van tentoonstellingen. Dit hoofdstuk is verdeeld in vier subthema's die naar mijn mening invloed hebben gehad op het verschijnen van heropvoeringen van tentoonstellingen. Het eerste subthema is de performatieve wende, waarvoor het boek *How to Do Things With Art (2010)* van Dorothea von Hantelmann als uitgangspunt gebruikt wordt. In dit boek behandelt Hantelmann op welke manier kunstenaars hun werk sociaal relevant kunnen maken. Het gaat hierin vooral om de wijze waarop kunst functioneert in bepaalde sociale conventies, met in het bijzonder de tentoonstelling. Een ander belangrijke deskundige op het gebied van performance studies is Erica Fischer-Lichte, van haar boek *Ästhetische Erfahrung (2001)* wordt ook gebruik gemaakt. Als derde is het boek *Performance: a Critical Introduction (1996)* van Marvin Carlson essentieel. Beide boeken gaan in op performance en de ervaring die hiermee verbonden is. Het tweede subthema is de opkomst van de curator. De *Manifesta Journals* worden gebruikt om een tijdsbeeld te krijgen van het onderzoek naar en de visies op tentoonstellingen. Dit is een tijdschrift dat reflecteert op de praktijk en theorie van het hedendaags curatorschap. Dit onderwerp is van betekenis omdat door de opkomst van de curator, curatoren studies tot stand gekomen zijn. Deze hebben een bijdrage geleverd aan het ontstaan van de re-enactments van tentoonstellingen. Als derde thema wordt de invloed van nostalgie besproken. Het boek *Pop Cultures Addiction to its own Past (2011)* van Simon Reynolds is hierin toonaangevend. Hij behandelt in zijn boek de hedendaagse relatie met het verleden. Tenslotte worden meer directe redenen, ook wel commerciële motieven, voor een re-enactment van een tentoonstelling beschreven. Per casestudie wordt gekeken naar motieven op economisch en politiek gebied. Ook factoren die imagovormend of bevestigend werken, worden betrokken.

In hoofdstuk vier wordt het belang van re-enactments op zowel het niveau van de bezoeker als op een grotere schaal behandeld. Een belangrijke bron hierbij is het boek *De Sublieme Historisch Ervaring (2007)* van Frank Ankersmit, waarin het begrip ervaring vanuit zowel het perspectief van geschiedwetenschap als de filosofie wordt vormgegeven. De historische ervaring is een onderwerp

dat nauw betrekking heeft op re-enactments van tentoonstellingen. In het boek van Ankersmit wordt de stelling verdedigd dat er een 'intellectuele ervaring' bestaat en dat onze geest werkt als een zintuig voor empirische waarneming. Datgene wat ons via deze waarneming aangeboden wordt is evenmin te beperken als de waarnemingen van de ogen, oren, neus en tast.⁷ Deze theorie van Ankersmit wordt toegepast op heropvoeringen van tentoonstellingen. Daarnaast wordt gekeken naar de invloed van de verschuiving van het modernistische naar het postmodernistische museum, die Eileen Hooper-Greenhill schets in haar boek *Museum and the Interpretation of Visual Culture (2000)*. Door zowel naar de ervaring van de bezoeker te kijken als het opvoeren van een re-enactment in hedendaagse ontwikkelingen te plaatsen, is het mogelijk om een kritische analyse te geven van het belang van re-enactments van tentoonstellingen in de hedendaagse kunstwereld.

Tot slot worden alle bevindingen gepresenteerd in de conclusie. Hierin wordt de hoofdvraag beantwoord aan de hand van de verschillende deelvragen. Op deze manier wordt het opvoeren van een re-enactment geplaatst in de hedendaagse kunstwereld. De specifieke tentoonstellingsvorm wordt in deze thesis verhelderd en het ontstaan ervan verklaard.

⁷ F. Ankersmit, *De Sublieme Historisch Ervaring*, Groningen 2007, p. 14.

Hoofdstuk 1.

Re-enactments van tentoonstellingen

In dit hoofdstuk wordt het presenteren van een re-enactment van een tentoonstelling in een theoretische kader geplaatst. Eerst wordt in gegaan op de theorie van reguliere kunsttentoonstellingen. Daarna wordt een introductie gegeven op performativiteit en het performatieve aspect van de re-enactment.

1.1 De traditionele en moderne kunsttentoonstelling

Tentoonstellingen zijn vandaag de dag zeer belangrijk in de kunstwereld. Alhoewel ze al lange tijd bestaan, worden tentoonstellingen steeds meer als onderzoeksthema gezien. Exposities krijgen tegenwoordig meer de vorm van een evenement en kenmerken zich door selectie. In de inleiding van *Thinking about Exhibitions* schrijft Reesa Greenberg dat de denkkaders van de curator hierbij dominant zijn. Tentoonstellingen zijn altijd subjectief door het denkkader van de maker. De gehele context van iemands leven heeft invloed op zijn of haar kijk op de wereld. Dit kan de tijd waarin diegene leeft zijn, maar ook het land van herkomst of het geslacht. Het denkkader van de verantwoordelijke persoon voor de tentoonstelling speelt altijd mee in het bepalen van de selectie, en heeft invloed op de boodschap die uitgedragen wordt. De invloed van overige factoren zoals financiën, ruimte en beschikbare kennis over het onderwerp kan volgens Greenberg buiten beschouwing gelaten worden.⁸ Ook omschrijft Greenberg tentoonstellingen als hét medium waardoor we kunst leren kennen. In de huidige museologie, zo schrijft cultuurcriticus Mieke Bal, is het dominerende gedachtegoed dat het instituut een 'museumdiscours' creëert en dat de tentoonstelling een uiting daarvan is. Dit ontnemt het museum volgens Bal zijn onschuld en geeft het instituut en haar gebruikers verantwoordelijkheden.⁹ Dat betekent dat het museum veel autoriteit en verantwoordelijkheid toegeschreven krijgt in het tonen van kunst. Daardoor hebben musea grote invloed op de ontwikkeling van het dominerende discours in de kunstwereld.

In *Contemporary Cultures of Display (1999)* beantwoordt kunsthistorica Emma Barker de vraag hoe het idee van het museum als heilige plaats gewijd aan de tijdloosheid en de universele waarde van kunst kan blijven bestaan ondanks de vele transformaties binnen musea. Volgens Barker functioneren kunstmusea als een soort rituele plaats gewijd aan het geloof in kunst, die een gespecialiseerde manier van kijken promoot. Deze religie van kunst ziet Barker als een problematisch fenomeen, omdat het tonen van beeldende kunst gecompliceerd is. Het tentoonstellen is namelijk zowel een passieve als actieve handeling. Passief vanwege het feit dat getoonde kunst in principe geen constante actieve handeling is: er bevinden zich objecten in een ruimte. Actief omdat de manier van tonen geconstrueerd is en daar bepaalde doelen en veronderstellingen mee gepaard gaan.

⁸ R. Greenberg, B.W., Ferguson, S. Nairne, *Thinking About Exhibitions*, New York 1996, p. 1.

⁹ M. Bal, 'The discourse of the museum', uit: R. Greenberg, B.W., Ferguson, S. Nairne, *Thinking about Exhibitions*, New York 1996, p. 214.

Onderliggende aannames geven op deze manier altijd een diepere betekenis aan tentoonstellingen.¹⁰ De ideeën van Barker komen hierin overeen met Greenberg, die aangeeft dat denkkaders van de curator altijd dominant zijn in een tentoonstelling.

Een concreet voorbeeld hiervan is het museaal classificeren van objecten. Zelfs de aanwezigheid of afwezigheid van een bepaald kunstwerk in een museum is een vorm van classificatie. Het exposeren van een kunstwerk is een belangrijk deel gaan uitmaken van de status ervan. Dit komt onder andere naar voren in de term 'installatie'. Enerzijds refereert deze term aan het arrangeren van objecten of het ophangen van een schilderij. Anderzijds aan een kunstvorm die ontstaan is in de jaren zestig, waarin werken sitespecifiek zijn en gedemonteerd moeten worden bij het verplaatsen. De plek en manier van presenteren heeft dus invloed op het kunstwerk.¹¹

Dat het idee van het museum als heilige plaats kan blijven bestaan komt volgens Barker door het conservatisme van musea en door druk in de hedendaagse cultuur. Er wordt volgens haar in de samenleving meer dan ooit belang gehecht aan troostende mythes als de kunstenaar als genie en het nationaal erfgoed.¹² Hierdoor is er druk op musea ontstaan om in te spelen op de vraag naar nationaal erfgoed en het bevestigen van mythes. Naast mythes over kunstenaars kunnen ook tentoonstellingen tot mythische proporties worden verheven. Een re-enactment van een tentoonstelling uit de geschiedenis is daarom te plaatsen in deze gedachtegang van Barker. Een bepaalde tentoonstelling heeft een mythische status verworven, waardoor de bezoeker deze bevestigd wil krijgen. Het idee van het verlangen naar elementen die troost kunnen bieden is verbonden met nostalgie, waar in hoofdstuk drie dieper op ingegaan wordt.

In 1967 schreef de Franse theoreticus Guy Debord het boek *La Société du Spectacle*, vertaald als *The Society of the Spectacle*. Hierin beschrijft hij dat door het ontstaan van de kapitalistische productie, het leven grotendeels bemiddeld wordt door beelden. Onder *spectacle* verstaat Debord bevroren en verstoorde versies van echte sociale relaties. Barker spreekt in haar boek over de theorie van Debord. Volgens haar wordt *spectacle* gebruikt als sleutelconcept voor het analyseren van het hedendaagse gebruik van massamedia. Dit heeft volgens haar problematische gevolgen voor de productie en consumptie van beeldende kunst.¹³ Doordat mensen in hun leven constant met beelden in contact komen, kunnen kunstwerken minder impact hebben dan bedoeld. Bij een re-enactment wordt verder gegaan dan enkel het tonen van beelden: de oorspronkelijke tentoonstelling wordt in zijn geheel opnieuw opgevoerd. Omdat dit meer is dan enkel beeld, kan het een andere of misschien grotere impact hebben op de bezoeker.

Volgens Barker kan kunst de potentie om kritisch te zijn verliezen doordat het meer en meer gezien wordt als cultuurhandelswaar. Niet alleen kunst is opgeslokt door het fenomeen van het *spectacle*, dit geldt ook voor tentoonstellingen. Het zijn volgens Barker mediavriendelijke pseudo-evenementen geworden die er niet in slagen om kunst echt toegankelijk te maken. Het probleem ligt in het feit dat *spectacle* het instituut van het museum ondergeschikt maakt aan commerciële en bestuursprioriteiten. In het ergste scenario wordt kunst een dekmantel voor een meer directe vorm van

¹⁰ E. Barker, *Art and its Histories. Contemporary cultures of Display*, London 1999, p. 13.

¹¹ Barker 1999 (zie noot 10), p. 14.

¹² Barker 1999 (zie noot 10), p. 253.

¹³ Barker 1999 (zie noot 10), p. 17.

consumptie zoals in de winkel of het restaurant.¹⁴ Mijns inziens zijn re-enactments niet enkel *spectacle* tentoonstellingen. Ze kunnen kritisch zijn doordat ze een tentoonstelling vanuit een ander perspectief belichten. Daarnaast is het de vraag of re-enactments per definitie kritisch moeten zijn. Aan andere elementen zoals de esthetische ervaring kan ook waarde worden gehecht, hier wordt in hoofdstuk vier verder op ingegaan. Barker laat in haar boek facetten buiten beschouwing die wel degelijk van belang kunnen zijn.

Kunsthistoricus Eileen Hooper-Greenhill schreef in *Museums and the Interpretation of Visual Culture* (2000) dat het modernistische museum uit de negentiende eeuw een transformatie tot het postmodernistische museum doormaakt. Volgens haar zal het museum zich minder richten op het verzamelen van objecten en meer op het gebruik ervan. Daarnaast is er een grotere interesse in immaterieel erfgoed, omdat objecten van diverse culturele groepen verloren zijn gegaan en herinneringen, liederen en culturele tradities het verleden van deze groepen zijn gaan belichamen. Bij het modernistische museum was het tonen van objecten de belangrijkste vorm van communicatie. In het postmodernistische museum daarentegen, vormt de tentoonstelling een van de vele vormen van communicatie. Tegenwoordig is dit te zien aan de vele evenementen die musea organiseren, zoals lezingen, rondleidingen door specialisten, en workshops. Volgens Hooper-Greenhill is de kennis niet langer een eenheid, maar gefragmenteerd en meerstemmig. Er is niet meer een dominant perspectief, de stem van het museum is er een tussen vele. Het museum beweegt zich buiten zijn eigen muren, richting ruimtes en ambities van gemeenschappen. Het postmodernistische museum is dus een instelling gericht op processen en ervaring.¹⁵

In een re-enactment is ervaring van groot belang. Er wordt niet alleen bemiddeld door beelden, waar Debord over schrijft, maar ook door ervaring. Fysieke aanwezigheid van de bezoeker is daarom van essentieel belang. Er wordt dus gefocust op processen en ervaring zoals in het postmodernistische museum. Desondanks kan het ook zijn dat men door middel van een re-enactment van een modernistische tentoonstelling deze visie wil bevestigen. In dat geval is de tentoonstelling niet kritisch en worden er ook geen nieuwe perspectieven belicht. Om een uitspraak te kunnen doen over de rol van re-enactments in de verschuiving van het modernistische naar het postmodernistische museum wordt in hoofdstuk drie specifiek naar drie cases gekeken.

1.2 Re-enactments van kunsttentoonstellingen

In de populaire cultuur wordt onder re-enactment het herscheppen van een historisch relevante gebeurtenis verstaan. In het onderzoek in deze masterthesis wordt de term gebruikt als een artistieke strategie. Dit betekent dat de re-enactment wordt toegepast om een bepaald doel te bereiken. In de hedendaagse kunst heeft de re-enactment onder ander in media- en performancekunst een vaste plek ingenomen.

In de hedendaagse kunst is in de afgelopen jaren een stijging te zien in het aantal artistieke re-enactments. Curator Inke Arns schrijft in haar artikel 'History will repeat itself: strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance' (2007) dat het verlangen naar

¹⁴ Barker 1999 (zie noot 10), p. 19.

¹⁵ E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londen 2000, pp. 152-153.

performatieve herhaling, het opnieuw uitvoeren van een gebeurtenis, verklaarbaar is doordat de ervaring van de wereld veranderd is. Tegenwoordig is de algemene ervaring van historische en hedendaagse gebeurtenissen namelijk gebaseerd op indirecte observatie. Deze komt tot stand door beelden of andersoortige opnames van historische evenementen uit de media. Historie werd voorheen ook al via beelden gecommuniceerd, maar het cruciale verschil met nu is de tegenwoordig permanente aanwezigheid van mediabeelden. Deze gedachtegang is te vergelijken met het idee van *spectacle* van Debord. De conclusie die Arns, in tegenstelling tot Barker, hieruit haalt is dat de behoefte naar directe ervaringen is gegroeid.¹⁶ Een re-enactment is hier goed in te plaatsen, het brengt een directe ervaring met zich mee en zou dus voor de toeschouwer bevredigend moeten zijn.

Arns maakt in haar artikel onderscheid tussen een historische en een artistieke re-enactment. Onder een historische re-enactment wordt bijvoorbeeld het reconstrueren van een misdaad of het naspelen van een veldslag verstaan. Hierbij gaat het om het inbeelden van jezelf in een andere tijd. Het hoeft niet per definitie verbonden te zijn met het heden. Er wordt een rol aangenomen uit het verleden, die los staat van de huidige tijd. In artistieke re-enactments gebeurt het tegenovergestelde. Volgens Arns worden enkel evenementen heropgevoerd die men belangrijk voor het heden acht. Hierin gaat het om de relevantie en invloed van het betreffende evenement voor nu. Volgens Arns kan gezegd worden dat een artistieke re-enactment geen bevestiging van het verleden is, maar dat ze het heden bevraagt door middel van het teruggrijpen op historische evenementen.¹⁷ Deze visie van Arns kan toegepast worden op re-enactments van tentoonstellingen. Dit betekent dat door het opvoeren van een re-enactment van een tentoonstelling uit het verleden, de huidige vorm van tentoonstellen wordt bevraagd. Door de re-enactment is het mogelijk om de tentoonstelling uit het verleden beter in zijn context te plaatsen. Er ontstaat een duidelijker beeld van het verleden, waardoor ook het heden beter te begrijpen wordt.

Waar rekening mee gehouden moet worden, is het feit dat geschiedenis constructief is. Bij het refereren naar geschiedenis maken we gebruik van beelden. Dit betekent dat bepaalde beelden een stereotype markering voor een gebeurtenis uit het verleden kunnen worden. Een voorbeeld hiervan is de foto *Tank Man* genomen tijdens de protesten op het Plein van de Hemelse Vrede in China, zie onderstaande afbeelding.



Afb. 1. Charlie Cole, *Tank Man*, China 1989, foto.

¹⁶ Arns 2007 (zie noot 6).

¹⁷ Arns 2007 (zie noot 6).

Tijdens protesten op 5 juni 1989 kwamen er meerdere tanks aangereden. Een man in een wit T-shirt blokkeerde deze tanks, om te verhinderen dat ze op de mensen in zouden rijden. Deze dappere man stond in zijn eentje voor de tanks en hield de massieve en bewapende machines tegen. De foto ging de hele wereld rond en werd een stereotypering voor de gebeurtenissen op 5 juni 1989.¹⁸ De constante mediarepresentatie zorgt volgens Arns echter voor een verlies aan authenticiteit, en creëert geleidelijk een afstand tussen het heden en het verleden. Hierdoor bestaat er in de huidige spektakelcultuur een gevoel van onzekerheid over de betekenis van beelden uit het verleden. Door een re-enactment op te voeren wordt de afstand tussen het heden en verleden kleiner, er wordt zelfs geprobeerd om deze afstand ongedaan te maken.¹⁹ Problematisch is echter dat artistieke re-enactments geen vragen stellen over wat er wezenlijk gebeurde buiten de geschiedenis die gerepresenteerd is in de media, stelt Arns. Re-enactments gaan niet in op de gebeurtenissen achter de beelden. In plaats daarvan bevraagt een artistieke re-enactment wat de beelden concreet voor ons betekenen.²⁰ Dit houdt in dat een artistieke re-enactment kan leiden tot een paradoxale ervaring. Enerzijds verkleint de re-enactment de afstand tussen de toeschouwer en de beelden. Het gevolg hiervan is dat er een grotere afstand ontstaat tussen de bezoeker en de authentieke gebeurtenis uit het verleden. Deze ervaring leidt uiteindelijk tot een grotere verwarring en onzekerheid over de betekenis van beelden. Het positieve aan deze verwarring is dat de toeschouwer vragen gaat stellen en tot nieuwe inzichten kan komen over, in dit geval, de oorspronkelijke tentoonstelling.

Eveneens is het door de paradoxale ervaring mogelijk om abstracte historie te ervaren, meent Arns. De toeschouwer ervaart de afstand die zich normaal bevindt tussen het heden en verleden als iets veilig. In een re-enactment daarentegen, wordt deze ruimte vernietigd. Doordat de toeschouwer zich ontdoet van de veilige afstand, is het mogelijk om de abstracte historie te ervaren. Het zich verplaatsen in het verleden door middel van een re-enactment, kan volgens Arns dan ook gezien worden als poging tot het krijgen van sympathie voor de gebeurtenissen uit het verleden.²¹ Een toeschouwer kan het verleden dus beter begrijpen door de ervaringen die worden opgedaan tijdens een artistieke re-enactment. De bezoeker kan plots de abstracte historie, die gewoonlijk bestaat uit beelden, ervaren.

Besluit

Musea hebben tegenwoordig veel autoriteit en hebben met al hun uitingen invloed op het discours van de hedendaagse kunstwereld. De tentoonstelling is hierin een belangrijke presentatievorm. Denkkaders van de verantwoordelijke curator zijn altijd dominant in de selectie en boodschap die uitgedragen wordt in een tentoonstelling. Dit moet in acht genomen worden bij het analyseren hiervan. Volgens Barker wordt er tegenwoordig veel belang gehecht aan troostende mythes en nationaal erfgoed. Zowel Barker als Arns spreken over de gevolgen van het de ontwikkelingen van media, tegenwoordig wordt namelijk alles via beelden bemiddeld. Volgens Barker heeft dit problematische

¹⁸ M. Burgan, *Tank Man. How a photograph defined China's protest movement*, Minnesota 2014, pp. 13-15.

¹⁹ I. Arns 2007 (zie noot 6).

²⁰ I. Arns, 2007 (zie noot 6).

²¹ I. Arns, 2007 (zie noot 6).

gevolgen voor de productie en consumptie van beeldende kunst. In het ergste geval zouden tentoonstellingen enkel nog een dekmantel worden voor een meer directe vorm van consumptie zoals in de winkel of het restaurant. Kunst en tentoonstellingen zouden hierdoor de potentie om kritische te zijn kunnen verliezen. Arns legt de nadruk in haar artikel op het feit dat door de constante aanwezigheid van beelden de vraag naar directe ervaringen is gegroeid. Naar mijn mening hebben re-enactments van tentoonstellingen wel degelijk de potentie om kritische te zijn. Juist doordat een re-enactment een directe ervaring bij de bezoeker teweegbrengt, kan dit leiden tot nieuwe inzichten of perspectieven. Deze inzichten kunnen betrekking hebben op de oorspronkelijke tentoonstelling, maar ook op het tentoonstellen van kunst in het algemeen. Volgens Arns is het door middel van een artistieke re-enactment mogelijk om de abstracte historie te ervaren, en kan het verleden daardoor beter begrepen worden. Een beter begrip van het verleden kan in mijn ogen ook leiden tot een beter begrip van het heden. Daarom zou een re-enactment dus kritisch kunnen zijn of de bezoeker tot kritisch nadenken kunnen stimuleren. Dit kan ook met andere facetten te maken hebben, die worden in de volgende hoofdstukken besproken.

Hoofdstuk 2.

Drie cases

In dit hoofdstuk wordt een introductie gegeven op de tentoonstellingen *Herhaling: Zomeropstelling 1983* in het van Abbemuseum, *Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914* in het Gemeentemuseum Den Haag en *Recollections: Op Losse Schroeven* in het Stedelijk Museum Amsterdam. Per tentoonstelling wordt ingegaan op de motieven van de verantwoordelijke curatoren en/of de betreffende kunstinstellingen. Daarnaast wordt er een beeld geschetst van de reacties en ervaringen van de bezoeker door het analyseren van enkele recensies.

2.1 *Herhaling: Zomeropstelling 1983*

In 2009 begon het Van Abbemuseum met het project *Play van Abbe*. Dit project bestond uit de twee delen: *Plug In* en *The Living Archive*. Het jaar 1989 werd als uitgangspunt gebruikt voor het project. In 1989 vonden veel politieke veranderingen plaats, zoals de val van de Berlijnse muur, de opstand op het plein van de Hemels Vrede in China en het eind van het apartheidssysteem in Zuid-Afrika. Deze gebeurtenissen leidden ook in de kunstwereld tot grote veranderingen. Zo viel het modernisme uiteen en bestond er na 1989 geen overkoepelend kunstendiscours meer. Kunstcentra als Parijs en New York waren niet langer dominant en andere geografische gebieden kregen de ruimte. In verschillende tentoonstellingen uit dat jaar, zoals de biënnale van Havana en *Magiciens de la Terre* in het Centre Pompidou, kwam de geografische uitbreiding en een nieuw perspectief op kunst naar voren schrijft directeur van het Van Abbemuseum Charles Esche in de introductie van het project.²² Tijdens *Play van Abbe* werd geprobeerd de transformaties in de kunstwereld in beeld te brengen, door kunst in verrassende en nieuwe contexten te tonen. Het produceren van nieuwe perspectieven werd gebruikt om de bezoeker te laten nadenken over de toekomst van zowel de maatschappij als van het museum en de kunst.²³

Tijdens *Play van Abbe* werd onder andere een re-enactment van de tentoonstelling *Zomeropstelling 1983* gepresenteerd. Naast een reconstructie, die zo dicht mogelijk bij de oorspronkelijke tentoonstelling moest komen, werd er archiefmateriaal getoond voor extra informatie. Ook werd van enkele kunstwerken de geschiedenis van de afgelopen 26 jaar in kaart gebracht.²⁴ *Herhaling: Zomeropstelling 1983* was onderdeel van een tweeluik, samen met de tentoonstelling *Vreemd en Vertrouwd* van Charles Esche. Deze twee tentoonstellingen stonden tegenover elkaar en brachten letterlijk de manier van tentoonstellen voor en na 1989 in beeld.

Curator Christiane Berndes geeft in de tentoonstellingscatalogus aan dat er enkele uitgangspunten centraal stonden in de tentoonstelling. Ten eerste dat het verleden alleen bekeken kan worden vanuit een positie in het heden, en dus dat elk verhaal subjectief en bijzonder is. Ten

²² A. Fletcher (red), *Plug in to Play*, uitgave bij tent. Eindhoven (Van Abbemuseum) 2009, pp. 4-5.

²³ Fletcher 2009 (zie noot 22), pp. 4-5.

²⁴ Website Van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=553> (17-07-2014).

tweede wilde Berndes in het museum ruimte scheppen voor visies van anderen. Er moest een plek komen voor experiment en ruimte geboden worden aan verandering. In dit project werd geprobeerd de dominerende kunsthistorische canon te doorbreken en de objectiviteit van de kunstgeschiedenis te vervangen door individuele verhalen en verschillende visies. Belangrijk hierin was een kritische reflectie op de eigen collectie en de geschiedenis van het museum.²⁵ De tentoonstelling was ook onderdeel van FORMER WEST, een internationaal onderzoeksproject dat loopt sinds 2008. Hierin wordt vanuit de hedendaagse kunst en kunsttheorie gereflecteerd op de veranderingen die hebben plaatsgevonden in de wereld na de val van de Berlijnse muur in 1989. Ook wordt in dit onderzoek de wereldwijde geschiedenis heroverwogen in dialoog met het postcommunisme en postkolonialisme. Als laatste worden er in het kader van FORMER WEST toekomstideeën besproken waarin sprake zou zijn van het erkennen van verschillen tussen West- en Oost-Europa die leiden tot politieke gelijkheid.²⁶

Bij de re-enactment *Herhaling: Zomeropstelling 1983* is geprobeerd om zo dicht mogelijk bij de oorspronkelijke tentoonstelling te blijven. Volgens Berndes heb je bij een reconstructie altijd te maken met spanning tussen het origineel en de kopie. Doordat er tijd is verstreken kun je niet ontkomen aan bepaalde veranderingen. De re-enactment is gemaakt aan de hand van de beschikbare documentatie en in samenwerking met de curator van de oorspronkelijke tentoonstelling, de heer Rudi Fuchs (1942). De documentatie was niet compleet. Van sommige wanden waren bijvoorbeeld geen foto's beschikbaar. Dit bemoeilijkte de wens om de reconstructie precies gelijk aan het origineel te maken. Ook valt hieruit op te maken dat er in het verleden niet altijd waarde werd gehecht aan het archiveren van de eigen activiteiten.²⁷

De oorspronkelijke tentoonstelling *Zomeropstelling 1983* werd door Fuchs samengesteld na zijn terugkomst uit Kassel, waar hij artistiek directeur van Documenta 7 was. Er werden veel werken getoond die net aangekocht waren door het Van Abbemuseum, zoals werken van Georg Baselitz (1938), Daniel Buren (1938), Luciano Fabro (1936-2007), Sigmar Polke (1941-2010) en Lawrence Weiner (1942). Daarnaast konden bezoekers luisteren naar een audiotour gemaakt door de Nederlandse radiomaker Willem de Ridder. Deze originele audiotour van de Ridder was ook in de re-enactment te beluisteren.²⁸

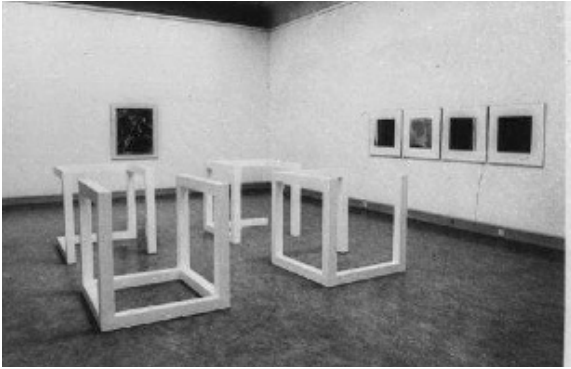
²⁵ Fletcher 2009 (zie noot 22), p. 6.

²⁶ Website FORMER WEST <<http://www.formerwest.org/About>> (21-07-2014).

²⁷ Fletcher 2009 (zie noot 22), pp. 73-77.

²⁸ Website Van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=553> (18-07-2014).



Afb. 2. Zaaloverzicht *Zomeropstelling 1983*, S. LeWitt, P. Picasso en J. Dibbets.



Afb. 3. Zaaloverzicht *Herhaling: Zomeropstelling 1983*, S. LeWitt, P. Picasso en J. Dibbets.



Afb. 4. Zaaloverzicht *Zomeropstelling 1983*; D. Buren, R. Horn en L. Baumgarten.



Afb. 5. Zaaloverzicht *Herhaling: Zomeropstelling 1983*; D. Buren, R. Horn en L. Baumgarten.



Afb. 6. Zaaloverzicht *Zomeropstelling 1983*; O. Kawara, D. Buren, J. Kounellis en M. Broodthaers.



Afb. 7. Zaaloverzicht *Herhaling: Zomeropstelling 1983*; O. Kawara, D. Buren, J. Kounellis en M. Broodthaers.

Charles Esche was de curator van de tentoonstelling *Vreemd en Vertrouwd*, het andere deel van het tweeluik. Deze tentoonstelling ging over de geschiedenis vanaf 1989, met de nadruk op de groei van de hedendaagse kunst. Esche toonde zowel nieuwe aankopen als oude werken uit de eigen collectie.

Naast de periode van veranderingen na 1989, richtte Esche zich op de verschuiving die hij zag in het discours van het kunst verzamelen. Volgens Esche is de nadruk verschoven van het verzamelen van autonome kunstwerken naar het verzamelen van werken versmolten met archieven, verhalen en bronnen.²⁹

De titel *Vreemd en Vertrouwd* is afgeleid van de gelijknamige lezing *Strange and Close*, die filosoof Homi Bhabha in 2007 gaf in het Van Abbemuseum. Voor Bhabha is 'vreemd en vertrouwd' een manier om het essentiële van de relatie tussen burens te begrijpen. Hij verduidelijkte dit met een voorbeeld van een Rwandese Hutu die zijn Tutsi buurman doodde. Tijdens de getuigenis gaf de Hutu aan dat hij zich op het moment van de moord niet vreemd, maar ook niet vertrouwd met zijn buurman voelde. Dit idee van 'vreemd en vertrouwd' is een manier om na te denken over de maatschappij. Een relatie die wellicht meer inzicht kan geven in de verstrikkingen in de huidige samenleving. Ook werd de redenering in de lezing gekoppeld aan de relatie tussen de bezoeker en het museum met zijn collectie.³⁰ In *Vreemd en Vertrouwd* werd de hedendaagse kunstwereld bevraagd, met een focus op het beleid van het Van Abbemuseum. Er werd onderzocht of en welke externe factoren invloeden hebben gehad op het collectiebeleid. Doordat er twee tentoonstellingen tegenover elkaar werden gepresenteerd, werd er ook gekeken naar de gevolgen van de veranderingen na 1989 op het gebied van tentoonstellingsconcepten.



Afb. 8. Dan Peterman, *Civilitan Defense (sandbag)*, 2007, installatie met zandzakken, collectie Van Abbemuseum.

Afb. 9. Hüseyin Bahri Alptekin, *Self-Heterotopia, Catching up with Self*, 1991-2007, diverse materialen, collectie Van Abbemuseum.

Motieven

Uit de informatie die het museum zelf naar buiten bracht via de tentoonstellingscatalogus en inleidende teksten op de website, zijn drie motieven voor het presenteren van de re-enactment af te leiden. Ten eerste werd de nadruk gelegd op de tentoonstelling als een specifieke vorm van kunst tonen. Het onderzoeken van de betekenis van de tentoonstelling als narratief was hierin het hoofdelement. Curator Christiane Berndes geeft meerdere keren aan dat men in de kunstwereld

²⁹ Website Van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/programma/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=557> (17-07-2014).

³⁰ Website van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/programma/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=19&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=905> (05-08-2014).

steeds bewuster wordt van de invloed van tentoonstellingen op de betekenis van kunstwerken. Door het creëren van een re-enactment kunnen de tentoonstellingen uit het heden en verleden vergeleken worden. Hierdoor worden invloeden van de oorspronkelijke tentoonstelling op de kunst en de gevolgen van de tijd zichtbaar.³¹

Het tweede motief voor de re-enactment was het terugkijken op de geschiedenis van het museum. Hieronder werden zowel de ontwikkelingen van het Van Abbemuseum als de onderliggende visie van kunst en de functie van het museum verstaan. Door het vergelijken van twee tentoonstellingen uit verschillende tijden konden bezoekers conclusies trekken over de verschillen en overeenkomsten. Ook het verschil in de aanpak van de curatoren Rudi Fuchs en Charles Esche werd naar voren gebracht. Daardoor was het volgens Berndes mogelijk om de onderliggende visie op kunst en de functie van het museum te vergelijken.³² Tussen de twee tentoonstellingen werd het kunstwerk *Top Secret* van de Bulgaarse kunstenaar Nedko Solakov (1957) gepresenteerd. Dit kunstwerk bestaat uit een houten doos gevuld met kaartjes van beschrijvingen van de samenwerking tussen Solakov en de Bulgaarse geheime dienst. *Top Secret* werd in 1999 voor het eerst getoond. Het kunstwerk veroorzaakte destijds een hoop opschudding, omdat het spionagepraktijken van de Bulgaarse overheid liet zien die voorheen geheimgehouden waren gebleven.³³ Of een bezoeker met minder kennis van kunstgeschiedenis de relatie tussen de tentoonstellingen en het kunstwerk, representatief voor het jaar 1989, volledig begreep is mijns inziens twijfelachtig. Dit komt met name doordat het kunstwerk fysiek niet letterlijk tussen de twee tentoonstellingen in geplaatst was. *Vreemd en Vertrouwd* werd namelijk getoond in de nieuwbouw, terwijl *Herhaling: Zomeropstelling 1983* in de oudbouw te zien was.³⁴



Afb. 10. Nedko Solakov, *Top Secret*, 1989, 179 dia's in originele index box, 14 x 46 x 39 cm, collectie Van Abbemuseum.

³¹ Fletcher 2009 (zie noot 22), pp. 76-77.

³² Website Van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=553> (17-07-2014).

³³ Website Nedko Solakov <http://nedkosolakov.net/content/top_secret/index_eng.html> (23-07-2014).

³⁴ Website Van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=553> (17-07-2014).

De derde beweegreden voor *Herhaling: Zomeropstelling 1983* was breder geformuleerd, namelijk het onderzoeken van de positie van het kunstmuseum in de eenentwintigste eeuw. De re-enactment is bedoeld als een kritische reflectie op de geschiedenis van het museum en de positie die het innam in de jaren negentig. Deze tentoonstelling laat het verhaal van Rudi Fuchs zien. Hij was als directeur en curator een belangrijk figuur voor het Van Abbemuseum.

Kunsthistorica Alied Ottevanger schreef in haar recensie voor *De Witte Raaf* uit 2010 dat de tentoonstelling *Vreemd en Vertrouwd* van Esche merkwaardig tam en voorspelbaar was. Dit zou Ottevanger op deze manier ervaren kunnen hebben doordat veel van de getoonde werken al eerder te zien waren tijdens de *Plug In*-serie. Naast oude werken werden nieuwe aankopen getoond, maar het werd Ottevanger niet duidelijk welke betekenis Esche wilde overbrengen. Het was voor haar rommelig en kwam enigszins geforceerd over.³⁵ Een vrij negatieve reactie dus op de tentoonstelling van Esche. Bij een verdere analyse van de recensie komt naar voren dat de verschillen tussen de tentoonstellingen *Vreemd en Vertrouwd* en *Herhaling: Zomeropstelling 1983* wel goed zijn overgekomen. Dit motief van het Van Abbemuseum voor het presenteren van de tentoonstelling werd herkend door de recensent. Ottevanger zegt hierover:

'Wat een verschil biedt daarbij de herhaling van Fuchs' zomeropstelling uit 1983! Zijn tentoonstelling lijkt eerder een soort anti-Plug In, of Plug Out. Hier overheerst een afkeer van willekeur, van toevoegingen en alles wat maar richting stoffering en enscenering neigt. En juist deze uitgebeende presentatie voert het oog verder dan de titels, dan de evidente verschillen en overeenkomsten in verschijningsvormen. Destijds, in 1983, viel vooral de combinatie klassiek modern-hedendaags op, alsook de relatie tussen de werken onderling. Nu, anno 2009, komt ze vooral over als een sobere tentoonstelling waarin kunstwerken op uiterst secure wijze bijeengebracht zijn.'³⁶

Het tonen van de verschillen tussen de tijd voor en na 1989 is volgens Ottevanger dus gelukt, maar de verdere intenties waren de critica niet duidelijk. Ze is van mening dat er te weinig informatie werd gegeven; zo is er archiefmateriaal van de oorspronkelijke tentoonstelling te zien zonder toelichting. Daarnaast begreep ze niet waarom er voor een schril contrast tussen de tentoonstellingen van de betreffende directeurs is gekozen. Ze had een vergelijking tussen bijvoorbeeld Esche en een andere voormalige directeur, Jean Leering (1964-1973), gepaster gevonden.³⁷

Hoofdredacteur van *Metropolis M*, Domeniek Ruyters, noemt de re-enactment in zijn recensie uit 2009 problematisch. Het is volgens hem een verering van de oude garde, van werken die in de tijd van Fuchs belangrijk werden gevonden. Door het opvoeren van een re-enactment wordt er volgens Ruyters geen poging gedaan om de werken een plek in het nu te geven. Hij beschrijft de tentoonstelling *Herhaling: Zomeropstelling 1983* op de volgend manier:

'...een opgewarmde maaltijd uit het tijdperk van Fuchs.'³⁸

³⁵ A. Ottevanger, 'Play deel 1 – het spel en de spelers', *De Witte Raaf*, nr. 143, jan/feb 2010, pagina's onbekend.

³⁶ Ottevanger 2010 (zie noot 35), pagina's onbekend.

³⁷ Website De Witte Raaf < <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3499> > (21-07-2014).

³⁸ D. Ruyters, 'Niks eeuwig kunst. Enerverende 'strijd' tussen museumdirecteuren in Van Abbemuseum', *De Volkskrant* 23-12-2009, pagina's onbekend.

Desondanks vindt Ruyters het betoverende en tegelijkertijd een vervreemdende ervaring, hij omschrijft het op als een geestesverschijning, een spookshow. Rudi Fuchs zelf, die aanwezig was op de opening van de tentoonstelling, was verbaasd over het resultaat dat de re-enactment opleverde. Hij noemde het afwijzend een 'stijlkamer'.³⁹ In tegenstelling tot het jaar 1983 waarin de tentoonstelling vernieuwend en uitdagend was, is de *Zomeropstelling 1983* volgens Ruyters in 2012 achterhaald. Charles Esche dikt dit contrast extra aan met zijn tentoonstelling *Vreemd en Vertrouwd*. Volgens Ruyters toont Esche dat de visie van Fuchs in de huidige maatschappij onhoudbaar geworden is. In tegenstelling tot Ottevanger was het Ruyters dus wel duidelijk waarom de keuze is gemaakt voor een contrast tussen de directeurs Charles Esche en Rudi Fuchs.

2.2 Mondriaan en het Kubisme - Parijs 1912-1914

De tentoonstelling *Mondriaan en het Kubisme - Parijs 1912-1914* was in 2014 te zien in het Gemeentemuseum Den Haag. Aanleiding voor de tentoonstelling was de zeventigste sterfdag van Piet Mondriaan (1872-1944). De re-enactment bestond onder andere uit een reconstructie van een tentoonstelling die Mondriaan in 1914 samenstelde voor de Haagse kunsthandel W. Walrecht. In de tentoonstelling werden zeventien kunstwerken getoond die Mondriaan in Parijs maakte tussen 1912 en 1914.⁴⁰

In Parijs waren Pablo Picasso (1881-1973) en Georges Braque (1882-1963) rond 1905 de eersten die begonnen met het schilderen van kubistische werken. In deze schilderijen werd de werkelijkheid losgelaten en werden figuren of objecten vanaf meerdere perspectieven tegelijkertijd getoond. Er ontstonden gefragmenteerde beelden in de schilderijen; iets dat in die tijd totaal nieuw was. Figuratie werd langzaam losgelaten en men ging steeds abstracter werken. In 1911 besloot ook Mondriaan zich te verdiepen in deze nieuwe ontwikkelingen en vertrok naar Parijs.⁴¹

In 2009 was de tentoonstelling *Cézanne, Picasso, Mondriaan. In nieuw perspectief* te zien in het Gemeentemuseum. Deze tentoonstelling ging in op het jaar 1911, waarin Mondriaan voor het eerst naar Parijs vertrok en kennismakte met het Parijse kubisme. Om Mondriaan te herdenken en hem een hommage te brengen werd in 2014 de tentoonstelling *Mondriaan en het Kubisme - Parijs 1912-1914* georganiseerd. Deze tentoonstelling ging in op de periode van 1912 tot en met 1914 en kan gezien worden als een soort vervolg op de expositie in 2009.⁴² In de bijbehorende catalogus van de tentoonstelling uit 2014 schreef directeur Benno Tempel dat Mondriaan in zijn werken uit de jaren van 1912 tot en met 1914, een duidelijke richting opging: hij ging verder dan de kubistische kunstenaars uit Parijs. Zo koos Mondriaan, in tegenstelling tot Picasso en Braque die gebruik maakten van twee hoofdkleuren, voor een uitgebreider kleurenpalet. Ook hanteerde Mondriaan de ovale vorm, waardoor de concentratie op het midden van het werk kwam te liggen en hij rust creëerde. Hierdoor kon Mondriaan bepaalde beeldvlakken benadrukken of juist wegdrukken. Kleuren en lijnen vormden

³⁹ Ruyters 2009 (zie noot 38), pagina's onbekend.

⁴⁰ Website Gemeentemuseum <<http://www.gemeentemuseum.nl/tentoonstellingen/mondriaan-en-het-kubisme-parijs-1912-1914>> (17-07-2014).

⁴¹ Fletcher 2009 (zie noot 22), p. 5.

⁴² H. Janssen, *Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914*, uitgave bij tent. Den Haag (Gemeentemuseum), 2014, p. 5.

voor hem de leidraad in het ontwikkelen van composities.⁴³

In de inleiding van de tentoonstellingscatalogus wordt aangegeven dat:

'Precies honderd jaar later wil het Gemeentemuseum Den Haag de zeventigste sterfdag van Mondriaan markeren door de tentoonstelling zo nauwkeurig en zo volledig mogelijk te reconstrueren.'⁴⁴

De tentoonstelling is echter geen volledige reconstructie. Het was volgens Hans Janssen, hoofdconservator moderne kunst van het Gemeentemuseum, niet mogelijk om de plattegrond van de oorspronkelijke tentoonstellingsruimte aan het Smidsplein 4 te reconstrueren. Wel was bekend dat er sprake moet zijn geweest van een verdeling in drie groepen. Afgaande op deze verdeling heeft Janssen de conclusie getrokken dat de werken verdeeld waren over drie ruimtes: een voorkamer, een suite en een achterkamer.⁴⁵ In de tentoonstelling was deze groepering terug te zien in een verdeling over drie wanden. Naast de re-enactment van de tentoonstelling waren er tekeningen te zien die Mondriaan meenam bij zijn vertrek naar Parijs. Ook waren er werken te zien van Parijse kubisten zoals Robert Delaunay (1885-1941), Franz Kupka (1871-1957) en Ferdinand Léger (1881-1955) en van Nederlandse kunstenaars zoals Jan Toorop (1858-1928) en Leo Gestel (1881-1941). Op deze manier was het mogelijk om de ontwikkelingen die Mondriaan tussen 1912 en 1914 doormaakte, te vergelijken met zijn tijdgenoten in Nederland en Parijs.⁴⁶



Afb. 11. Entree tentoonstelling Mondriaan en het Kubisme, Gemeentemuseum Den Haag, 2014.

⁴³ B. Tempel, 'Voorwoord', uit: Janssen, H., *Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914*, uitgave bij tent. Den Haag (Gemeentemuseum), 2014, p. 5

⁴⁴ Tempel 2014 (zie noot 44), p. 5.

⁴⁵ Janssen 2014 (zie noot 43), p. 66.

⁴⁶ Janssen 2014 (zie noot 43), pp. 8-56.



Afb. 12. Tentoonstellingsruimte *Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914*, Gemeentemuseum Den Haag 2014.

Afb. 13. Advertentie van kunsthandel Walrecht voor de expositie van de schilderijen van Piet Mondriaan, NRC 26 juni 1914, Avondblad A.

Motieven

Uit de informatie die het Gemeentemuseum verstrekke over de tentoonstelling zijn vier motieven voor de tentoonstelling *Mondriaan en het Kubisme - Parijs 1912-1914* te onderscheiden. De eerste is het brengen van een hommage aan Piet Mondriaan (1872-1944). De wereldberoemde kunstenaar overleed in 1944, precies zeventig jaar geleden. Dit momentum was gunstig voor het Gemeentemuseum omdat hun missie in eerste instantie het toegankelijk en zichtbaar maken van de collectie is.⁴⁷ De kunstwerken van Mondriaan maken een belangrijk deel uit van de collectie en kunnen in de re-enactment *Mondriaan en het Kubisme - Parijs 1912-1914* vanuit een nieuw perspectief bekeken worden. Dit nieuwe perspectief heeft betrekking op het tweede motief: het zichtbaar maken van een nieuwe ontdekking die gedaan is tijdens het onderzoek in het Gemeentemuseum. Bij materiaalonderzoek kwam naar voren dat Mondriaan hoogstwaarschijnlijk figuratieve tekeningen als uitgangspunt gebruikte voor zijn abstracte werken na 1911. In de tentoonstelling zijn zowel abstracte schilderijen als enkele figuratieve tekeningen getoond om deze ontdekking zichtbaar te maken.⁴⁸ Het laatste motief voor de tentoonstelling was het mogelijk maken van een vergelijking tussen het werk van Mondriaan en andere kubisten. In *Mondriaan en het Kubisme - Parijs 1912-1914* wordt naar voren gebracht dat het werk van Mondriaan kubistisch lijkt, maar eigenlijk verschilt van zijn kubistische tijdgenoten. Volgens Janssen is het abstracte schilderwerk van Mondriaan naar de kubistische stroming gepraat omdat het er zeer veel op lijkt. In deze re-enactment werd dit benadrukt doordat de verschillen tussen Mondriaan en andere kubisten werden getoond, en dat Mondriaan een eigen richting belichaamde.⁴⁹

Kunstrecensent Stefan Kuiper noemde de expositie voor tachtig procent geslaagd. De zwaktes zaten volgens hem in de bijbehorende uiteenzetting. Deze kwam niet duidelijk genoeg naar voren in de wandteksten en de tentoonstellingscatalogus. Daardoor ontbrak er volgens Kuiper een

⁴⁷ Auteur onbekend, *Meerjarenbeleidplan. Stichting Gemeentemuseum Den Haag 2013-2016*, Den Haag 2013, p. 11.

⁴⁸ Janssen 2014 (zie noot 43), p. 5.

⁴⁹ Janssen 2014 (zie noot 43), pp. 8-56.

duidelijke visie en moet de tentoonstelling meer gezien worden als naslagwerk. Kuiper geeft in zijn artikel kritiek op de werken die getoond worden en de manier waarop dit gebeurt.⁵⁰ Ook Carel Blotkamp uit in zijn recensie in *De Witte Raaf* (2014) veel kritiek op de keuze van de werken. Hij noemt het een 'problematische selectie':

..het is, met permissie, een zootje ongeregeld. Samen bevatten de twee collecties lang niet voldoende werken om het Parijse kubisme op niveau en zijn gevarieerde verschijningsvormen te representeren.⁵¹

Ook vond Blotkamp dat er een eendimensionale Mondriaan getoond werd en dat er meer potentie zou zijn geweest als Janssen had geprobeerd de complexiteit van het onderwerp te verduidelijken.⁵²

Blotkamp schreef bijna twee pagina's over welke werken tentoongesteld hadden moeten worden en welke niet. Wat hij hier net als Kuiper buiten beschouwing laat, is de keuze voor een reconstructie. Eigenlijk is het deze keuze waar hij kritiek op heeft, maar dit benoemt hij niet.

Uit de recensies van zowel Kuiper als Blotkamp is af te leiden dat ze de keuze voor een re-enactment niet geslaagd vonden. Ze gaven beiden aan andere kunstwerken te willen zien en vonden de focus van de tentoonstelling niet juist. Mijns inziens hebben de twee recensenten de re-enactment geen kans gegeven. Het heeft immers geen zin om in het geval van een reconstructie de gehele keuze van werken te bekritisieren. De keuze van de tentoongestelde werken heeft Mondriaan zelf gemaakt in 1914. Indirect houdt de kritiek van de recensenten in dat ze de ervaring van de re-enactment niet van toegevoegde waarde vonden. Ze hadden dan dus kritiek moeten geven op de keuze voor een re-enactment, maar in plaats daarvan was de tentoonstelling volgens zowel Kuiper als Blotkamp niet kritisch genoeg en werd de complexiteit van het onderwerp niet goed verduidelijkt.

2.3 Recollections

Tijdens de verbouwing had het Stedelijk Museum te Amsterdam een tijdelijke openstelling getiteld *Temporary Stedelijk*. Hierin vond het project *Recollections* plaats, bestaande uit een serie tentoonstellingen die aandacht gaf aan het eigen tentoonstellingsverleden. De vraag die hierbij centraal stond was: wat is de betekenis van deze tentoonstellingen voor het museum van de 21^{ste} eeuw?

De eerste tentoonstelling in het project was te zien van maart tot eind juli 2011, en was gewijd aan de tentoonstellingen *Bewogen Bewegingen* (1961) en *Dylaby* (1962).⁵³ Hierin waren vooral archiefmateriaal, enkele memorabilia en films en foto's van kunstenaar Ed van der Elsen (1925-1990) te zien. Daarnaast werden er aankopen getoond van deelnemende kunstenaars zoals Alexander Calder (1898-1976), Robert Rauschenberg (1925-1991) en Jean Tinguely (1925-1991).⁵⁴ Het is goed te verklaren dat de tentoonstelling grotendeels uit archiefmateriaal bestond. De oorspronkelijke tentoonstelling *DYLABY* bestond namelijk uit zes omgevingen die door kunstenaars

⁵⁰ S. Kuiper, 'Abstract extract', *De Volkskrant* 31-01-14, pagina's onbekend.

⁵¹ C. Blotkamp, 'Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914', *De Witte Raaf*, nr. 169, mei/juni 2014, pp. 30-31.

⁵² Blotkamp 2014 (zie noot 52), pp. 30-31.

⁵³ Website Stedelijk Museum Amsterdam <<http://www.stedelijk.nl/en/calendar/forum/exhibiting-stedelijk-exhibitions>> (17-07-2014).

⁵⁴ Website Stedelijk Museum Amsterdam <<http://www.stedelijk.nl/tentoonstellingen/temporary%20stedelijk%202014>> (17-07-2014).

ter plekke werden gecreëerd. Deze ruimtes bestonden veelal uit goedkope materialen die in Amsterdam gekocht waren. Na afloop van de tentoonstelling is het grootste deel van het materiaal bij het vuilnis terechtgekomen, waardoor het onmogelijk was om dit te reconstrueren.⁵⁵



Afb. 14. Zaaloverzicht van *DYLABY*, 1962.

Afb. 15. Zaaloverzicht van *DYLABY*, 1962.



Afb. 16. Zaaloverzicht van *Recollections: Op Losse Schroeven*, 2011.

Afb. 17. Zaaloverzicht van *Recollections: Op Losse Schroeven*, 2011.

De tweede tentoonstelling van *Recollections*, in augustus 2011, was een re-enactment van de tentoonstelling *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren* (1969). Deze tentoonstelling bestond ook grotendeels uit archiefmateriaal, met daarnaast objecten uit de eigen collectie. Door middel van de re-enactment wilde Margriet Schavemaker, hoofd collecties en onderzoek, de invloed van de oorspronkelijke tentoonstelling op de collectie van het museum onderzoeken. Te zien waren onder andere brieven en notities van curator Wim Beeren (1928-2000), foto's van de oorspronkelijke tentoonstelling en de catalogus. Daarnaast was het mogelijk om met een smartphone een virtuele tour door de oorspronkelijke tentoonstelling te maken.⁵⁶ Ook werd, net zoals tijdens de oorspronkelijke tentoonstelling, het geheel afgesloten door het compleet maken van het kunstwerk *Specifications for a piece with combustible materials* (1969-2011) van Robert Morris (1931). Dit werk bestaat uit

⁵⁵ Website De Witte Raaf < <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3696> > (17-07-2014).

⁵⁶ Website De Witte Raaf (zie noot 55).

instructies voor het zoeken naar brandbare materialen in het centrum van Amsterdam. Aan het einde van de tentoonstelling dienden de gevonden materialen in brand gestoken te worden. Dit gebeurde zowel in 1969 als in 2011.



Afb. 18. Wim Beeren installeert kunstwerk van R. Ruthenbeck, 1962.

Afb. 19. Zaaloverzicht *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren*, 1969.



Afb. 20. R. Morris, *Specifications for a piece with combustible materials*, 1969-2011, instructies, collectie Stedelijk Museum Amsterdam.

Motieven

Volgens kunsthistoricus Christian Rattemeyer veranderden de twee tentoonstellingen uit 1969: *Op Losse Schroeven* en *When Attitudes Become Form*, de relatie tussen beeldende kunst en het museum. Er waren veel werken die tijdens de tentoonstelling de ruimte domineerden of bepaalde relaties aangingen met de ruimte. In *Op Losse Schroeven* verbond Wim Beeren de rol van het museum aan die van het laboratorium, waardoor er ruimte was voor experiment. Hierin liet hij het bewustzijn naar voren komen dat sommige nieuwe kunstvormen uit die tijd, zoals land art, niet meer steunden op het museum en dat daarmee de rol van het museum veranderde.⁵⁷

Curator Margriet Schavemaker wilde in *Recollections: Op Losse Schroeven* onderzoek doen naar de veranderingen die plaatsvinden in het object of zijn context. De focus lag hierbij op het materiële karakter van de objecten. In het onderzoek kwamen de problemen met het verzamelen van kunst naar voren. In het Stedelijk Museum heeft men al lang de ambitie om kunst te verzamelen. Ook conceptuele, immateriële of zeer vergankelijke kunst moet volgens de visie van het museum een plek krijgen. Ondanks de problemen die deze kunstvormen op het gebied van beheer en behoud met zich mee kunnen brengen.⁵⁸ Kunsthistorica Eva Fotiadi bekritiseerde dit element in haar recensie in *De Witte Raaf* (2011). Volgens haar was de problematiek van het bewaren en tonen van vergankelijke en immateriële kunst niet goed uitgediept in de tentoonstelling. Ook uitte ze haar kritiek op het feit dat de meeste kunstwerken die werden getoond tijdens *Recollections: Op Losse Schroeven* niet te zien waren in de oorspronkelijke tentoonstelling en andersom. Een element dat Fotiadi wel interessant vond is dat de oorspronkelijke tentoonstelling, die bijzonder was vanwege het conceptuele en performatieve werk, in *Recollections: Op Losse Schroeven* vanuit een andere invalshoek getoond werd. Het werd bekeken vanuit de invloed die de tentoonstelling heeft gehad op de vaste collectie van het Stedelijk Museum.⁵⁹

Aan de centrale vraag: Wat is de betekenis van deze tentoonstelling voor het museum van de eenentwintigste eeuw? is af te leiden dat Margriet Schavemaker sterk bezig was met het plaatsen van *Op Losse Schroeven* in de tentoonstellingsgeschiedenis van het museum. Schavemaker noemde de tentoonstellingen van groot belang voor de vernieuwing van de tentoonstellingspraktijk. Ze denkt dat het teruggrijpen op de geschiedenis voortkomt uit een zoektocht naar identiteit. Dit sluit aan bij het feit dat *Recollections: Op Losse Schroeven* plaatsvond tijdens de verbouwing van het Stedelijk Museum, in de tijdelijke opstelling. In de onderbouwing van haar visie haalt Schavemaker kunsthistorica Reesa Greenberg aan, die over dit onderwerp zegt:

'De opkomst voor de herinneringen in de 'herinneringstentoonstelling' is een uiting van de tegenwoordige fascinatie voor herinneringen in de westerse cultuur, die een manier zijn om vorm te geven aan individuele en collectieve identiteit.'⁶⁰

Zoals aangegeven in hoofdstuk één, is deze tentoonstelling goed te plaatsen in de wens om terug te

⁵⁷ Ch. Rattemeyer, *Exhibiting the new art, 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, Londen 2010.

⁵⁸ Website De Witte Raaf (zie noot 55).

⁵⁹ Website De Witte Raaf (zie noot 55).

⁶⁰ Website Metropolis M <<http://metropolism.com/magazine/2011-no2/recollections-in-het-stedelijk/>> (19-07-2014).

grijpen op de geschiedenis. Inke Arns spreekt in haar artikel 'History will repeat itself: strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance' (2007) over artistieke re-enactments wanneer er wordt teruggrepen op een evenement dat men belangrijk vindt voor het heden. Bij de tentoonstelling *Op Losse Schroeven* is dit zeker het geval. Zo heeft uitgeverij *Afterall* in 2010 in een serie boeken over belangrijke tentoonstellingen, een editie gewijd aan deze tentoonstelling.

Concluderend waren er twee motieven te onderscheiden voor het opvoeren van deze re-enactment. Allereerst het onderzoeken van de veranderingen die plaats hebben gevonden in de objecten of de context daarvan. Dit komt overeen met de motieven die in het Van Abbemuseum leidend waren. De curatoren Berndes en Schavemaker stemmen dus beide in met het idee dat de veranderende context in de maatschappij invloed heeft op kunstwerken. Daarnaast het plaatsen van de oorspronkelijke tentoonstelling *Op Losse Schroeven* in de tentoonstellingsgeschiedenis.

Besluit

De drie besproken projecten grijpen stuk voor stuk terug op een tentoonstelling uit het verleden. Het Van Abbemuseum en het Gemeentemuseum claimen een reconstructie te hebben gemaakt van een tentoonstelling uit het verleden. Uit verder onderzoek blijkt dat ze dit inderdaad hebben nagestreefd, maar niet volledig konden bereiken vanwege praktische beperkingen. Volgens kunsthistoricus Hans Ulbrich Obrist is in de tweede helft van de twintigste eeuw naar voren gekomen dat een kunstwerk altijd geassocieerd wordt met de eerste tentoonstelling waarop het te zien was. Als hier geen documentatiemateriaal van is, zou dit volgens Obrist kunnen leiden tot het verkeerd begrijpen van de intenties van de kunstenaar.⁶¹

In alle projecten was er naast de oorspronkelijke tentoonstelling veel interesse voor andere aspecten. Bij *Herhaling: Zomeropstelling 1983* was dat het verschil tonen tussen de tijd voor 1989 en daarna, bij *Mondriaan en het Kubisme - Parijs 1912-1914* was dat het tonen van de nieuwe bevindingen. Om deze bijkomende aspecten te belichten is er in beide musea naast de reconstructie ook andere werken, archiefmateriaal of zelfs een andere tentoonstelling gepresenteerd. In *Recollections: Op Losse Schroeven* werd geen directe reconstructie gemaakt, maar werd er een beeld van de tentoonstelling geschetst door fotomateriaal, objecten en kunstwerken uit de eigen collectie. Op deze manier wilde Margriet Schavemaker de invloed van de oorspronkelijke tentoonstelling *Op Losse Schroeven* op de eigen collectie tonen. De tentoonstellingen uit het verleden werden vanuit een nieuw perspectief gepresenteerd, en er werd aandacht besteed aan de manier waarop deze geplaatst kon worden in de geschiedenis. Zeer recentelijk is het ontstaan van een tentoonstellingsgeschiedenis op gang gekomen. De musea proberen hier met hun onderzoek en presentaties een bijdrage aan te leveren. Daar zal in het volgende hoofdstuk verder op ingegaan worden. Het presenteren van een onderzoek door middel van een tentoonstelling is niet nieuw, maar de vorm van een re-enactment wel. Dit zet aan tot nadenken over mogelijke presentatievormen in kunstinstanties.

⁶¹ H. U. Obrist, *A Brief History of Curating*, Zurich 2008, pp. 4-9.

Hoofdstuk 3.

Ontstaansgeschiedenis van re-enactments van tentoonstellingen

In dit hoofdstuk zal dieper worden ingegaan op het ontstaan van re-enactments van tentoonstellingen. De mogelijke achterliggende oorzaken worden vanuit vier invalshoeken besproken: de performatieve wende, de opkomst van de curator, het fenomeen nostalgie en economische en politieke redenen of motieven voor het ontwikkelen of in stand houden van een bepaald imago. De ontwikkelingen binnen deze thema's worden uitgediept en de invloed op re-enactments van tentoonstellingen wordt verklaard.

3.1 De invloed van de opkomst van de kunstige curator

Eind jaren zestig verscheen er een nieuw figuur in de kunstwereld: de onafhankelijke organisator van hedendaagse kunsttentoonstellingen. Dergelijke personen werden door kunstinstellingen gevraagd om een tentoonstelling te organiseren wegens hun expertise en ervaring. Dit werd gezien als een grote eer voor de curator; hij was zelfstandig, stond dicht bij de kunstenaar en kon kunst laten zien die verder ging dan institutionele of commerciële interesses. Voorbeelden van enkele vroege en bekende curatoren, zoals dat nu genoemd wordt, zijn Harald Szeeman (1933-2005), Pontus Hultén (1924-2006), Kasper König (1943), Jean-Christophe Ammann (1939), Dan Cameron (1956) en Rudi Fuchs (1942).⁶² Sommige tentoonstellingen georganiseerd door deze individuen hebben een haast mythische status verworven. Dit is bijvoorbeeld het geval bij *When Attitudes Become Form* van Harald Szeemann die in 1969 te zien was in de Kunsthalle Bern.

Volgens curator Christian Rattemeyer, die uitgebreid onderzoek heeft gedaan naar zowel *When Attitudes Become Form* als *Op Losse Schroeven*, is de bekendheid voor *When Attitudes Become Form* ontstaan doordat het de eerste grote tentoonstelling was die internationale ontwikkelingen in postminimalisme, arte povera, land art en conceptuele kunst samenbracht. Volgens Rattemeyer legde dit de basis voor het hedendaags tentoonstellingsmaken. Daarnaast is deze tentoonstelling een goed voorbeeld van de transformatie van de curator als kunsthistoricus naar de curator als figuur betrokken bij concept, productie en presentatie. Harald Szeemann wordt tegenwoordig gezien als de eerste echte curator, waardoor de tentoonstelling extra bekendheid heeft verkregen.⁶³ De groei van de curatoriale praktijk kan volgens Rattemeyer teruggevoerd worden op de innovatieve houding van Szeemann. Vooral zijn respons op de interesse van de kunstenaars om betrokken te worden bij curatoriale expressie was vernieuwend.⁶⁴

Pas eind jaren negentig kwam de term curator in de kunstwereld in gebruik om een onafhankelijk persoon die tentoonstellingen organiseert aan te duiden. Voorheen gebruikte men de Duitse term 'Austellungsmacher' of in het Engels 'exhibition maker'. Enkele jaren later ontstond er een crisis in de kunstwereld, waardoor onafhankelijke curatoren ook door kleinere organisaties gevraagd werden om tentoonstellingen te maken. Ze gingen zich toen bezighouden met het introduceren van

⁶² R. Fleck, 'Teaching curatorship?', *Manifesta Journal*, nr. 4, winter 2004, p. 24.

⁶³ Rattemeyer 2010 (zie noot 58), p. 9.

⁶⁴ F. Manacorda, 'The four discourses of curating', *Manifesta Journal*, nr. 4, winter 2004, p. 118.

nieuwe kunstenaars en trends. Deze paradigmaverschuiving is volgens kunsthistoricus Robert Fleck extra gestimuleerd door het ontstaan van instituten zoals de Manifesta en Biënnales.⁶⁵ Deze instituten zijn niet gebonden aan een vaste tentoonstellingsplek zoals het museum, maar organiseren geregeld evenementen op afwisselende plaatsen. Per tentoonstelling of evenement worden er medewerkers gezocht en curatoren uitgekozen.

De rol van de curator is ontstaan uit reeds bestaande professies in de kunst, zoals de directeur, verkoper en kunstcriticus. In eerste instantie waren veel curatoren autodidact, er bestonden nog geen beroepsopleidingen voor curatorschap. Curatoren van hedendaagse kunst hebben te maken met de activiteiten van levende kunstenaars met wie ze moeten samenwerken. Dit kan andere expertise vereisen dan men bijvoorbeeld leert tijdens een universitaire opleiding kunstgeschiedenis. Het maken van curatoriale beslissingen, het onderhandelen met kunstenaars over bijvoorbeeld presentatie aspecten, en het organiseren van tentoonstellingen zijn hier voorbeelden van. Om een thema voor de tentoonstelling te kunnen kiezen, moet de curator gevoelig zijn voor trends die onze tijd karakteriseren. Een curator stimuleert verandering en heeft hiervoor een kritische benadering nodig, schrijft kunsthistorica Angela Vettese in haar artikel 'Why curators should be taught how to watch TV'.

Een curator moet soms keuzes maken die gevolgen voor de kunstenaar kunnen hebben. Volgens Vettese, die zelf ook tentoonstellingen heeft georganiseerd en les geeft op de universiteit van Milaan en Bologna, kan dit leiden tot valkuilen en moeten curatoren leren hoe ze deze kunnen vermijden. Als voorbeeld van een dergelijke valkuil, noemt ze het plaatsen van de eigen theoretische visie boven de kunstenaar en diens werk. Volgens Vettese zou de curator een bemiddelaar moeten zijn tussen de kunstenaar en het publiek.⁶⁶ Door de grote concurrentie onder tentoonstellingsmakers, is er sprake geweest van professionalisering.⁶⁷ Deze professionalisering heeft geleid tot het samenstellen van trainingsprogramma's. Bij het ontstaan van de curator zijn er twintig jaar geleden ook de eerste curatorenstudies opgericht. Begin twintigste eeuw zijn deze toonaangevend geworden en is het aantal studies verveelvoudigd. Kunst als historisch onderwerp bestond al aan de universiteit, maar nu is de tentoonstelling als onafhankelijk fenomeen naar voren gekomen, waardoor het bestuderen van het curatorschap volgens curator Robert Fleck een zelfstandige praktijk geworden is.⁶⁸

Vettese geeft in haar artikel aan dat het voor een docent moeilijk, maar niet onmogelijk is om iemand te leren de hiervoor besproken valkuilen te vermijden. Dit zou volgens haar kunnen door het tonen van voorbeelden van tentoonstellingen uit het verleden waarin men dergelijke fouten heeft gemaakt.⁶⁹ Doordat deze gedachtegang zijn opmars heeft gemaakt bij curatoriale opleidingen, wordt er sindsdien meer onderzoek gedaan naar de geschiedenis van tentoonstellingen. Op die manier wordt er als het ware een canon gecreëerd van tentoonstellingen, zoals dit eveneens op het gebied van de beeldende kunst is gebeurd. Het positieve gevolg hiervan is dat er meer onderzoek gedaan

⁶⁵ Fleck 2004 (zie noot 53), pp. 24-28.

⁶⁶ A. Vettese, 'Why young curators should be taught how to watch TV', *Manifesta Journal*, nr. 4, winter 2004, pp. 10-15.

⁶⁷ P. Brewer, 'On the Quasi-Dilemma of Enrolling in a curatorial studies program', *Manifesta Journal*, nr. 4, winter 2004, p. 58.

⁶⁸ Fleck 2004 (zie noot 53), pp. 24-28.

⁶⁹ Vettese 2004 (zie noot 67), pp. 10-15.

wordt, en er dus meer kennis beschikbaar wordt. Een nadeel is echter dat bij een canon altijd sprake is van selectie en exclusiviteit. Er zal dus enkel naar bepaalde tentoonstellingen onderzoek worden gedaan en anderen zullen anderen in de vergetelheid raken.

Lange tijd was er weinig literatuur over het maken van tentoonstellingen en de rol van en invulling van het curatorschap. Het tijdschrift *Manifesta Journal* is een van de eerste internationale periodieke tijdschriften die zich richt op deze praktijk. Momenteel is er nog steeds vrij weinig literatuur, maar door de curatorenopleidingen wordt de interesse in het onderzoek naar dit thema gestimuleerd. Veel curatoriale programma's wakkeren discussies over tentoonstellingsmodellen van vroeger aan vanuit een hedendaags perspectief.⁷⁰ De aandacht van de opleidingen zorgen voor meer kennis. Een logisch gevolg hiervan is dat er bewustzijn over dit thema binnen de kunstinstellingen groeit en er onderzoeken worden gestart naar het eigen tentoonstellingsverleden. De interesse in het eigen tentoonstellingsverleden is hierdoor verklaarbaar en is terug te zien in de besproken re-enactments in het Van Abbemuseum en het Stedelijk Museum. In het geval van het Gemeentemuseum was er sprake van belangstelling voor het tentoonstellingsverleden van kunstwerken uit de eigen collectie. Desondanks geeft dit nog geen antwoord op de vraag waarom er wordt gekozen voor een re-enactment. Deze keuze is nauw verbonden met gevolgen van de performatieve wende, die in de volgende paragraaf besproken worden.

3.2 De invloed van de performatieve wende

Voor de opkomst van performancekunst bestond er een duidelijke scheiding tussen het traditionele theater en de performancekunst. Door het uitwisselen van technieken en de belangstelling naar bepaalde onderwerpen werd deze scheiding echter minder strikt. De ontwikkelingen in de technologie en nieuwe media hebben vervolgens de grenzen verder vervaagd. In de jaren zeventig ontstond er interesse naar performance en als gevolg hiervan kwam de performancestudie tot stand. Hierin werd het concept van performance in het kader van sociale studies onderzocht. Alhoewel het nauw verbonden was met theaterstudies, werd de nadruk gelegd op de fysieke activiteiten in plaats van het presenteren van literaire tekst. Daarnaast kwam men met nieuwe materiaalstudies en kritische middelen om mee te werken.⁷¹

In de jaren zeventig en tachtig ontwikkelde de performancekunst zich meer in de richting van de beeldende kunst. Performancekunst was in eerste instantie gecreëerd door en voor een zeer beperkte artistieke kring. Het had raakvlakken met verschillende experimentele groeperingen zoals de vroegste cabaretperformances, dadatentoonstellingen en diverse theater- en dansbewegingen uit de vroege twintigste eeuw. De overeenkomst zat vooral in het ontwikkelen van de expressieve kwaliteiten van het lichaam, die ingingen tegen het logische van de gedachte of spraak. Daarnaast lag de grootste interesse in de uiterlijke vorm en het maakproces, de inhoud en het eindproduct waren hieraan ondergeschikt.⁷² De relatie tussen lichaam en technologie was een onderwerp dat in de jaren negentig een grote rol had in de performancekunst. Deze experimenten waren belangrijk, maar waren

⁷⁰ V. Misiano, 'Terms of engagement: a conversation with Teresa Gleadowe', *Manifesta Journal*, nr. 4, winter 2004, pp. 30-37.

⁷¹ M. Carlson, *Performance: a Critical Introduction*, New York 2004, p. 83.

⁷² Carlson 2004 (zie noot 72), p. 110.

enkel een deel van de verandering in het concept en de praktijk van performancekunst. Dit was een paradigmaverschuiving die zich volgens drama- en performancespecialist Johannes Birringer aan het einde van de eeuw ontwikkelde. De vervaging van grenzen en het samenvloeien van kunst, technologie en populaire media hebben het spectrum van performancekunst verruimd. Dit heeft zich ontwikkeld tot het stadium waarin de acties, evenementen, concerten en installaties een combinatie van verschillende media konden zijn. Het ging volgens Birringer om een verschuiving van de analoge eeuw naar de digitale eeuw van vastleggen, overbrengen en internationale communicatie.⁷³

Theaterwetenschapper Marvin Carlson schrijft in *Performance. A Critical Introduction* (2004) dat het discours van performance zich heeft ontwikkeld als een kritisch middel voor een variëteit aan studies. Hij omschrijft de paradigmaverschuiving als een ontwikkeling van het wat naar het hoe. Eerst was men vooral geïnteresseerd in het verzamelen van data, maar tegenwoordig ligt de focus op de totstandkoming van data en hoe die betekenis heeft gekregen. Er wordt dus dieper ingegaan op hoe data voortbestaat en welke invloed dit heeft gehad op de maatschappij.⁷⁴

In *How to do Things with Art* (2010) schrijft Dorothea von Hantelmann dat de term 'performatief' een sleutelwoord in het discours van de kunst is geworden, maar dat het vaak verkeerd gebruikt wordt. Hieruit blijkt dat performance als categorie moeilijk te hanteren is. Om de term beter te begrijpen, grijpt Hantelmann onder andere terug op filosoof Judith Butler. Butler introduceerde de notie dat 'performatief' niet per se iets te maken heeft met performancekunst.⁷⁵ Butler beschrijft de relatie tussen herhaling en verplaatsing als de werking van performativiteit. Zij ziet performativiteit als een vertegenwoordiger die ontstaan is door conventies. Butler bedoelt hiermee dat een handeling moet plaatsvinden binnen een kader van tradities en conventies om effectief te zijn. Ook kunstcriticus Boris Groys legt in zijn theorie over performativiteit de nadruk op de kracht van herhaling. Hoewel de performatieve kracht van een kunstwerk in een museum vooral afhangt van referenties naar historische conventies, ligt zijn individualiteit in het vastleggen van conventies. Het kunstwerk krijgt volgens Groys macht door een zeker mate van notering en herhaling.⁷⁶ Hiermee bedoelt hij dat een kunstwerk krachtiger wordt doordat het genoemd wordt in bijvoorbeeld publicaties, of door het heropvoeren. Dit toegepast op een re-enactment in tentoonstellingsvorm, kan gezegd worden dat men in de betreffende kunstinstelling probeert in te spelen de vraag naar herhaling. Het begrip performativiteit gaat niet enkel in op wat een kunstwerk beoogt te doen, maar ook op zijn onbedoelde en ondoordachte effecten. In het geval van de tentoonstelling betekent dit dat men de oorspronkelijke tentoonstelling als belangrijk voor het heden acht, en ze meer kracht wil geven. Door het heropvoeren kunnen er dus ook veranderingen plaatsvinden die men niet had voorzien.

De Franse filosoof Jacques Derrida, gaat uit van het symbool pas van betekenis wordt na herhaling. Op dit punt deelt hij zijn mening met Groys, maar volgens Derrida wordt iets nooit exact op dezelfde manier herhaald en krijgt het daardoor iedere keer een andere betekenis. Derrida legt in zijn visie de nadruk op het verschil tussen het origineel en de herhaling, waarin volgens hem de kracht om te handelen naar voren komt. Gezien de individuele mogelijkheid tot handelen is de noodzaak van

⁷³ Carlson 2004 (zie noot 72), p. 134.

⁷⁴ Carlson 2004 (zie noot 72), p. preface.

⁷⁵ D. von Hantelmann, *How to do Things With Art*, New York 2010, pp. 17-19.

⁷⁶ Hantelmann 2010 (zie noot 76), p. 106.

herhaling zowel essentieel als beperkt. Zo moet elke individuele actie worden ingebed in een conventionele context om het gewenste effect naar voren te laten komen.⁷⁷ Dit houdt in dat een teken enkel betekenis krijgt als het herhaald wordt, en de kracht in het handelen van het individu zit. Het verschil in de visies van Groys en Derrida zit in het feit dat Derrida een herhaling pas krachtig vindt als daarin wordt gehandeld. Om een re-enactment van een tentoonstelling effectief te laten zijn, zou er dus een nieuwe handeling plaats moeten vinden tijdens de herhaling. De curator kan in dit geval de handeling doen door bijvoorbeeld nieuwe dingen aan de tentoonstelling toe te voegen.

In *Herhaling: Zomeropstelling 1983* was dit, net zoals in de andere besproken casestudies, het geval. Zo werden er extra informatie, foto's en kunstwerken aan de tentoonstelling toegevoegd. Curator Christiane Berndes vergelijkt *Play van Abbe* met een theateraal spel. Daar komt ook de titel van het project vandaan. Omdat theater volgens haar een plek is waar ruimte is voor veranderingen, past dit bij het doel van het project. In de jaren zestig probeerde men in het moderne theater de drempel tussen het publiek en de acteurs te doorbreken. Dit gebeurde ook in het Van Abbemuseum, het publiek werd gedwongen om zijn verwachtingen en vooroordelen over het museum los te laten. De bedoeling was om het publiek te activeren in plaats van als een passieve toeschouwer te benaderen.⁷⁸ Berndes is dus van mening dat het mogelijk is om door middel van een re-enactment verandering tot stand te brengen. Het feit dat er bij alle besproken re-enactments sprake was van toegevoegde handelingen geeft aan dat de verantwoordelijke curatoren daar, net als Derrida, kracht in zien.

Het overdoen van een gebeurtenis geeft volgens Marvin Carlson een beeld van de spanning tussen een vooraf bekende inhoud van het verleden en de onvermijdelijke toevoegingen in het heden. Performance impliceert bovendien een zelfbewustzijn van de performer en het publiek. Deze zelfbewuste gebeurtenis heeft altijd gevolgen voor het beeld van het verleden in het heden en de toekomst.⁷⁹ De theorie van Carlson is toe te passen op de praktijk van het heropvoeren van een tentoonstelling. Volgens Carlson is de performer van een re-enactment immer zelfbewust. Dit betekent dat de kunstinstelling verantwoordelijk voor een re-enactment van een tentoonstelling, zelfbewust is of wil zijn op het gebied van tentoonstellingen. Het zelfbewust worden heeft op het gebied van de beeldende kunst al een tijd geleden plaatsgevonden. Het vond zijn aanvang in het werk van kunstenaar Marcel Duchamp (1887-1968). Het organiseren van re-enactments van tentoonstellingen kan gezien worden als teken dat het zelfbewustzijn op het gebied van tentoonstellingen vorm begint te krijgen, zoals dat ook in kunst bestaat.

Concluderend kan er gesproken worden van een paradigmaverschuiving aan het einde van de afgelopen eeuw. Hier spreken zowel Johannes Birringer, Marvin Carlson als Dorothea Hantelmann over. Deze ontwikkeling ging van het wat naar het hoe, of anders gezegd, van taal richting ervaring. Het element van herhaling speelt in performativiteit een belangrijke rol volgens Boris Groys. Door een zekere mate van notering of herhaling kan iets kracht krijgen. Jacques Derrida ging hierin verder; volgens hem kan iets dat herhaald wordt pas kracht krijgen als er een handeling aan wordt toegevoegd. Bij alle drie de besproken casestudies was dit het geval. De re-enactments zouden

⁷⁷ Hantelmann 2010 (zie noot 76), p. 104.

⁷⁸ Fletcher 2009 (zie noot 22), p. 77.

⁷⁹ Carlson 2004 (zie noot 72), p. preface.

volgens Derrida dan ook effectief moeten zijn. Een belangrijk element dat Marvin Carlson aanstipt is dat een re-enactment een zelfbewuste uitdrukking is. Op het gebied van re-enactments van tentoonstellingen is dit nauw verbonden met de eerder besproken opkomst van de curator. Door meer interesse en kennis over tentoonstellingen ontstaat er bewustzijn. Een re-enactment van een tentoonstelling geeft dus uitdrukking aan dit bewustzijn van de betreffende kunstinstelling.

3.3 Nostalgie en re-enactments

Als begrip en concept is nostalgie in de zeventiende eeuw ontwikkeld door de Zwitserse psycholoog Johannes Hofer (1669-1752). Het stond in die tijd voor het ziektebeeld heimwee: het verlangen om terug te keren naar een bepaalde plek. Het werd ook wel 'de ziekte van verplaatsing' genoemd. Het ging dus om het terugkeren naar een ruimte, meer dan het terugkeren naar een bepaalde tijd. Nostalgie had de vorm van een individuele emotie, die uiteindelijk opgelost kon worden. Hierna vond een verschuiving plaats in de betekenis van de term nostalgie. De inhoud verschoof van een individueel gevoel naar een collectieve emotie: een gemeenschappelijk verlangen naar een vrolijkere en simpelere tijd, een wens die onmogelijk op te lossen is.⁸⁰ Naast het verschuiven van individu naar collectief, vond er ook een verandering plaats van het verlangen naar een plek richting het verlangen naar een tijd. Deze verandering kwam onder andere door de snel toenemende mobiliteit vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw. Door het steeds sneller veranderen van de wereld werd het gevoel van nostalgie versterkt. Economische transformaties, technologische innovaties en culturele verschuivingen maakten dat de wereld waarin men opgroeide sterk afweek van de wereld waarin men oud werd. Vanaf het midden van de twintigste eeuw was nostalgie geen ziekte meer, maar een universele emotie.⁸¹

In het boek *Retromania. Pop Culture's Addiction to it's Own Past* (2011) schrijft universitair docent Amerikaanse literatuur en Amerikanistiek Simon Reynolds over het hedendaagse gebruik en misbruik van popcultuur. Na verloop van tijd werd nostalgie volgens hem nauw verbonden met popcultuur. Nostalgie kan namelijk teweeggebracht worden door het tonen van de popcultuur uit iemands jeugd.⁸² Een stijl waarin nostalgie volgens Reynolds sterk naar voren komt is retro. Vanaf 2000 werd popcultuur steeds vaker ingevuld met historische vormen van cultuur. Het maakte gebruik van alle voorgaande popculturen tegelijkertijd. Reynolds beschrijft dit als een herbeleving van verschillende periodes. Het toepassen van retro heeft betekenis: het refereert naar een zelfbewuste fetisj voor een bepaalde stijlperiode. Dit kan gelden voor zowel muziek, kleding of design uit een bepaalde tijd. Die fetisj wordt geuit door nabootsing en citeren.⁸³ Als voorbeeld noemt Reynolds re-enactments: het naspelen van historische gebeurtenissen.

Volgens Reynolds zijn re-enactments in deze tijd niet alleen denkbaar, maar ook onvermijdelijk. Heropvoeringen zijn op grotere schaal ingebed in de tegenwoordige cultuur van het kopiëren. Deze cultuur ziet hij als allesomvattend: bijvoorbeeld in karaoke, tv-programma's waarin mensen beroemde personen nabootsen of opvolgen, coverbands, het fenomeen van de fan, of

⁸⁰ S. Reynolds, *Retromania. Pop culture's addiction to its own past*, Londen 2011, pp. xxv-xxxvi.

⁸¹ Reynolds 2011 (zie noot 81), pp. xxv-xxxvi.

⁸² Reynolds 2011 (zie noot 81), p.3.

⁸³ Reynolds 2011 (zie noot 81), pp. lx-xxiii.

Youtube, waar iedereen zijn filmpjes op kan zetten. Ook op 'high brow' niveau zijn er allerlei nabootsingen en remakes gemaakt van bijvoorbeeld balletstukken, theater en films. Deze ontwikkeling heeft dus ook binnen het museumwezen ruimte gekregen.⁸⁴

Een term die volgens Reynolds valt toe te passen op het museumwezen is *archive fever* van Jacques Derrida. Deze term beschrijft de hedendaagse hunkering naar documentatie die verder gaat dan enkel instituten en professionals. Het is onder andere te zien op het internet, waar een explosie van amateurcreatie heeft plaatsgevonden. Het internet is daarmee een soort gigantisch archief geworden. In *Archive Fever* gaat Derrida terug naar het antieke Griekse woord *archeion*, het woord voor het bestuursgebouw waar documenten bewaard werden. De geschiedenis moet volgens hem een prullenbak hebben, dingen moeten kunnen weggegooid om plaats te maken voor andere dingen. Geschiedenis is volgens Derrida een vorm van redigeren van de realiteit: er is een filter nodig, anders slokt de veelheid van informatie het narratief op. Internet is een goed voorbeeld van een sfeer waar dit niet gebeurt. Het is een onhanteerbare hoop van data geworden waar iedereen aan kan bijdragen.⁸⁵ In musea daarentegen, is sprake van selectie op het gebied van bewaren en tonen. Dit gaat nu eveneens gebeuren in de geschiedenis van tentoonstellingen. Door sommige tentoonstellingen meer te bespreken dan anderen, worden enkel deze 'bewaard'. Door een re-enactment van een tentoonstelling wordt de tentoonstelling zelfs fysiek bewaard en niet alleen door taal of beeldmateriaal. Hieruit kan dus opgemaakt worden dat men door een re-enactment van tentoonstellingen het creëren van tentoonstellingsgeschiedenis stimuleert.

Re-enactment is een verlenging en een omzetting van performancekunst die de vorm heeft van een evenement. Performancekunst gaat over het hier en nu. Hierin zitten verschillende componenten: de lijfelijke aanwezigheid van de kunstenaars, een fysieke locatie en de duur. Het is een ervaring die je uit moet zitten. De kracht van performancekunst is verbonden aan zijn vluchtigheid: het kan niet gereproduceerd of verzameld worden, of de kunstmarkt betreden. Daarnaast biedt de overgebleven documentatie geen vervanging voor de ervaring. Re-enactment is als een spookachtige vorm van performance; hetgeen de toeschouwer ervaart kan nooit de volle ervaring van aanwezigheid bij de 'echte' performance zijn. De kwaliteit van performancekunst ligt in het feit dat het in het echt gebeurt en gebonden is aan tijd.⁸⁶ Re-enactment is daarmee een citaat van het verleden. Een markering van een evenement dat het niet is, maar waardoor het wel wordt bewaard in de geschiedenis. Volgens Reynolds is een heropvoering bedoeld om een geestverschijning te zijn, een karikatuur van het origineel. Dit is wat criticus Domeniek Ruyters ook in zijn recensie aangeeft over de re-enactment in het Van Abbemuseum. Hij noemt het een vervreemde ervaring en vergelijkt de tentoonstelling met een geestesverschijning en spookshow.⁸⁷

Concluderend kan gezegd worden dat re-enactments goed te plaatsen zijn als uiting van nostalgie, zoals dat beschreven is door Simon Reynolds. Het past in de tegenwoordige cultuur van alles kopiëren en teruggrijpen op de geschiedenis. Een re-enactment van een tentoonstelling is een

⁸⁴ Reynolds 2011 (zie noot 81), p. 52.

⁸⁵ J. Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago 1996, pp. 1-5.

⁸⁶ Reynolds 2011 (zie noot 81), pp. 54-128.

⁸⁷ D. Ruyters, 'Niks eeuwig kunst. Enerverende 'strijd' tussen museumdirecteuren in Van Abbemuseum', *De Volkskrant* 23-12-2009, pagina's onbekend.

concreet voorbeeld van kopiëren op 'highbrow' niveau. Ook retro valt volgens Reynolds onder nostalgie: het verlangen naar een bepaalde periode uit het verleden. Behalve het gebruiken van geschiedenis is men ook bezig met het vormen van deze geschiedenis. Volgens Derrida is geschiedenis geconstrueerd en moet het ook geconstrueerd worden. Als er geen gebeurtenissen vergeten worden, kan er volgens hem ook niks onthouden worden. Dit betekent dat men door het teruggrijpen op bepaalde tentoonstellingen uit het verleden, deze wil bewaren. Er wordt als het ware een canon gecreëerd op het gebied van tentoonstellingen. Opvallend is dat Reynolds spreekt over een geestesverschijning, wat een heropvoering volgens hem oplevert, en dat Domeniek Ruyters dit in zijn recensie beaamt.

3.4 Commerciële motieven achter re-enactments

De eerder besproken noties over performativiteit en het performatieve aspect van de re-enactment, de opkomst van de curatoriale studies en het nostalgische verlangen naar het verleden, zijn te zien als indirecte invloeden op het ontstaan van re-enactments van tentoonstellingen. Aan de hand van reeds aan bod gekomen elementen en de beleidsplannen van de kunstinstituten, zullen nu de directe redenen besproken worden. Hierbij wordt ingegaan op drie factoren: economische, politieke en imago redenen.

Herhaling: Zomeropstelling 1983

Play van Abbe, het project waar de tentoonstelling *Herhaling: Zomeropstelling 1983* onderdeel van was, had een grote omvang. Dit project was experimenteel en gaf ruimte aan andere en nieuwe ideeën. Er waren vele kleine en grotere tentoonstellingen te zien, die elkaar snel afwisselden. Het waren korte evenementen die maar één keer te zien waren en deze trokken dan ook veel bezoekers. Het project kan opgevat worden als vooruitstrevend en vernieuwend. Het van Abbe geeft op hun website aan:

'Samen met bezoekers, kunstenaars, (gast)conservatoren, onderzoekers en instellingen uit binnen- en buitenland wil het Van Abbemuseum het museum bespelen als een instrument en meer leren over zichzelf en de mogelijkheden van culturele productie in deze tijd.'

Hieruit kan worden opgemaakt dat men de bezoeker nauw probeert te betrekken bij het museum. Er wordt gezocht naar nieuwe manieren om het museum beter te laten aansluiten op de hedendaagse samenleving. Een onderliggend doel hiervan kan zijn om het museum toegankelijker te maken en nieuw publiek te creëren. Indirect is het aanboren van nieuw publiek ook een economisch motief. Desondanks schreef kunstcriticus Rutger Pontzen na afloop van *Play van Abbe* het volgende in De Volkskrant:

'Neem de kritiek die de Eindhovense politiek onlangs uitte op Charles Esche. De Britse directeur van het Van Abbemuseum kreeg van diverse gemeenteraadfracties te horen dat hij te weinig belang hecht aan de plaatselijke bevolking. En een beleid volgt dat dan misschien artistiek gezien interessant is, maar

niet bestemd voor de gewone Eindhovenenaar.⁸⁸

Dit betekent dat ondanks de grootte, bekendheid en openheid van het project, het volgens critici niet toegankelijk genoeg was voor het gewone publiek. Het grootste deel van de bezoekers waren kunstgeoriënteerde, een selecte groep van de samenleving.

Het project *Play van Abbe* is ontstaan vanuit een ideologisch getint concept. Het politieke element was hierin van belang, dit is onder andere te zien aan de samenwerking met FORMER WEST. Het project FORMER WEST is sterk gericht op politieke veranderingen die plaatsvinden of hebben plaatsgevonden in de maatschappij naar aanleiding van het jaar 1989. Naast het in beeld brengen van de veranderingen, wordt er in het project ook sterk aangestuurd op nieuwe politieke hervormingen. Zo is het derde speerpunt dat op de website van FORMER WEST genoemd wordt:

'(3) speculates about a "post-bloc" future that recognizes differences yet evolves through the political imperative of equality and the notion of "one world".⁸⁹

Een ander element waarin het politieke aspect naar voren komt is de achterliggende gedachte van *Play van Abbe*. Christiane Berndes wilde de link met het theater te leggen, omdat dit historisch gezien een plek is waar veranderingen plaatsvinden en barrières doorbroken worden. Door middel van *Play van Abbe* wilde Berndes veranderingen in de kunstwereld stimuleren.⁹⁰ De tentoonstelling *Herhaling: Zomeropstelling 1983* maakt dus onderdeel uit van een project dat zeer sterke politieke motieven bevat. De twee hiervoor besproken onderdelen zijn beide met imago verbonden. Het presenteren van een project waarin veranderingen in de kunstwereld worden gestimuleerd is zeer experimenteel. In het beleidsplan wordt, terugkijkend op de jaren waarin *Play van Abbe* en dus ook *Herhaling: Zomeropstelling 1983* plaatsvond, het volgende geschreven:

'Onze missie van de afgelopen vijf jaren, het meest gastvrije en radicale museum van Nederland en West-Europa te worden, een plek van kennisuitwisseling en experiment, hebben wij niet alleen door de tentoonstellingsprogrammering binnen de muren van het museum succesvol uitgedragen, maar ook in lezingen, interviews, publicaties en samenwerkingsprojecten met andere instellingen op internationaal niveau.⁹¹

Dit betekent dat in het Van Abbemuseum zeer veel waarde werd gehecht aan imago en daar concrete ideeën over geformuleerd zijn. Het project *Play van Abbe* is in deze context te plaatsen en de heropvoering *Herhaling: Zomeropstelling 1983* dus ook. Concluderend is te zeggen dat vooral politiek getinte motieven en redenen op het gebied van imago, invloed hebben gehad op het presenteren van de re-enactment.

⁸⁸ R. Pontzen, 'Zet open die ramen!', *De Volkskrant* 30-12-2011, pagina's onbekend.

⁸⁹ Website FORMER WEST <<http://www.formerwest.org/About>> (28-07-2014).

⁹⁰ Fletcher 2009 (zie noot 22), p. 77.

⁹¹ Anoniem, *Van Abbemuseum. Transparant & Verspreid. Voor Kunst & Samenleving. Beleidsplan 2013-2017*, p. 28.

Mondriaan en het Kubisme - Parijs 1912-1914

In het beleidsplan van het Gemeentemuseum is *Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914* nergens genoemd. In het tentoonstellingsbeleid zijn wel meerdere constante doelen geformuleerd, zoals jaarlijks een grote modetentoonstelling voor groot publiek, jaarlijks twee grote beeldende kunsttentoonstellingen die een breed publiek trekken en jaarlijks meerdere kunstnijverheidstentoonstellingen toegespitst op bepaalde doelgroepen. De tentoonstelling *Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914* is onder geen van deze noemers te scharen. In het tentoonstellingsbeleid staat verder het volgende geformuleerd:

‘Tentoonstellingen die de komende jaren worden georganiseerd, zijn juist ook bedoeld om het Gemeentemuseum te onderscheiden van bijvoorbeeld Stedelijk Museum, Museum Boijmans Van Beuningen en Kröller Müller Museum om op die manier sterk te kunnen concurreren. Daarbij zijn tentoonstellingen van klassiek-moderne kunst de insteek. Deze zijn weliswaar kostbaar om te organiseren, maar leveren ook veel op. Door toegankelijke tentoonstellingen te maken, worden ze tot blockbusters gemaakt. De komende periode zal het museum zich bovendien meer richten op tentoonstellingen van 19de-eeuwse kunstenaars die vaak een grote groep bezoekers op de been brengen’.⁹²

De tentoonstelling *Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914* is hierin te plaatsen als een tentoonstelling van klassiek-moderne kunst. In het artikel ‘Art History and the ‘blockbuster’ exhibition’ (1886), wordt de blockbuster omschreven als een tentoonstellingsvorm waarin wordt geput uit het algemene publiek en tentoonstellingen worden gecreëerd voor deze doelgroep, met sophisticated marketing technieken.⁹³ De tentoonstelling *Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914* is geen blockbuster volgens deze definitie. De tentoonstelling was relatief klein en heeft niet veel media aandacht gekregen.

Ook was de oorspronkelijke tentoonstelling uit galerie Walrecht van Mondriaan onbekend. Het is dus niet zo dat het Gemeentemuseum kan profiteren van de roem van de oorspronkelijke tentoonstelling. Daarbij vond deze tentoonstelling niet in het Gemeentemuseum zelf plaats, dus wordt de eigen museumgeschiedenis niet nadrukkelijk onder de aandacht gebracht. Wel wordt de eigen collectie gepresenteerd en dat past perfect in de missie van het museum: het bewaren en tonen van de eigen collectie.⁹⁴

Het Gemeentemuseum laat door deze heropvoering zien dat ze naast blockbustertentoonstellingen, ook bezig zijn met onderzoek. De nadruk werd in de tentoonstelling gelegd op het onderzoek en de nieuwe ontdekkingen. Hierdoor wordt een imago naar buiten gebracht van een afwisselend en flexibel museum. In het beleidsplan wordt dan ook aangegeven dat het museum het tonen en toegankelijk maken van de collectie zeer belangrijk vindt. Ze willen toegankelijk zijn voor alle bevolkingsgroepen, leeftijden en toeristische bezoekers uit het binnen en buitenland.⁹⁵ Desondanks is de tentoonstelling erg gericht op de kunsthistorische inhoud en meer bedoeld voor een

⁹² Anoniem, *Meerjarenbeleidplan. Stichting Gemeentemuseum Den Haag 2013-2016*, Den Haag 2013, p. 18.

⁹³ Anoniem, ‘Art History and the ‘Blockbuster’ Exhibition’, *The Art Bulletin*, nr. 3, september 1986, pp. 358.

⁹⁴ Anoniem 2013 (zie noot 93), p. 11.

⁹⁵ Anoniem 2013 (zie noot 93), pp. 17-24.

specifiek publiek dan voor het de grote doelgroep.

Het museum had vooral inhoudelijk kunsthistorische redenen voor het opvoeren van de re-enactment *Mondriaan en het Kubisme*. Zowel economische als politieke redenen zijn niet terug te vinden. Op het gebied van imago is er enig motief te bespeuren, namelijk het tonen van een flexibel museum dat zich zowel voor groot publiek openstelt als voor meer gespecialiseerde bezoekers.

Recollections: Op Losse Schroeven

De tentoonstelling *Op Losse Schroeven* werd in 1969 als provocatief en controversieel ervaren. In het boek '*Op Losse Schroeven*' and '*When Attitudes Become Form*' 1969 (2010) vergelijkt Christian Rattemeyer de twee tentoonstellingen. Het kiezen voor een heropvoering van een dergelijk bekende tentoonstelling kan vanuit economisch perspectief als een veilige keuze gezien worden. Door de bekendheid van de oorspronkelijke tentoonstelling is het museum verzekerd van interesse in het thema, en daarmee ook verzekerd van bezoekers. In tegenstelling tot *Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914*, waarin nieuwe ontdekkingen en perspectieven gepresenteerd werden, was dit bij *Recollections: Losse Schroeven* niet het geval. In het jaarverslag van het Stedelijk Museum 2011 is de tentoonstelling *Recollections: Op Losse Schroeven* op de volgende manier omschreven:

'In een rijk geschakeerd programma met aandacht voor hedendaagse kunst en recente aanwinsten, maar ook prikkelende en reflectieve reconstructies van nog altijd invloedrijke tentoonstellingen uit het verleden als *Bewogen Beweging* en *Op Losse Schroeven*, presenteerde het Stedelijk Museum zich in 2011 in de volle breedte: installaties, schilderijen, sculptuur, video, film, grafisch ontwerp, toegepaste vormgeving en industrieel design – alle disciplines kwamen aan bod'.⁹⁶

Hieruit is op te maken dat het Stedelijk Museum de invloed van de tentoonstelling *Op Losse Schroeven* als belangrijk wil presenteren. Curator Margriet Schavemaker wil laten zien dat het Stedelijk Museum een invloedrijk instituut was. Door het heropvoeren van een belangrijke tentoonstelling die in het eigen museum plaatsvond, wordt de autoriteit onderstreept. Ook wordt er invloed uitgeoefend op de recente ontwikkelingen in het scheppen van een tentoonstellingsgeschiedenis. Het Stedelijk Museum claimt een plek voor zowel deze specifieke tentoonstelling als voor het instituut zelf.

Besluit

Veel curatoriale programma's wakkeren de discussies over tentoonstellingsmodellen van vroeger aan, vanuit een hedendaags perspectief. Om dit te kunnen bespreken en in een nieuw daglicht te plaatsen, is kennis nodig over de geschiedenis van musea en tentoonstellingen. Door de bewustwording van studenten en onderzoekers wordt onderzoek naar tentoonstellingen en hun geschiedenis aangemoedigd. Dit gebeurt eveneens binnen kunstinstellingen. Hierdoor is de groeiende interesse in het eigen tentoonstellingsverleden verklaarbaar. Dit is dan ook terug te zien bij het Van Abbemuseum en het Stedelijk Museum, die een tentoonstelling uit het eigen verleden opnieuw opvoerden.

⁹⁶ Anoniem, *Stedelijk Museum Amsterdam. Jaarverslag 2011*, Amsterdam 2012, p. 2.

De manier van presenteren: het opvoeren van een re-enactment, is nauw verbonden met een paradigmaverschuiving aan het einde van de afgelopen eeuw. Het Paradigma verschoof van taal naar ervaring. Volgens Boris Groys kan iets door een zekere mate van notering of herhaling kracht krijgen. Volgens Jacques Derrida kan iets dat herhaald wordt pas kracht krijgen als er een handeling aan wordt toegevoegd. Bij alle drie de besproken casestudies was dit het geval, deze zouden volgens Derrida dan ook effectief moeten zijn geweest. Een belangrijk element dat Marvin Carlson aanstipt is dat een re-enactment een zelfbewust uitdrukking is. Een re-enactment van een tentoonstelling geeft dus uitdrukking aan dit bewustzijn van de betreffende kunstinstelling.

Het aspect van nostalgie heeft eveneens invloed gehad op het ontstaan van re-enactments. Het past in de tegenwoordige cultuur van alles kopiëren en teruggrijpen op de geschiedenis. Behalve het gebruiken van geschiedenis is men ook bezig met het vormen van deze geschiedenis. Volgens Derrida is geschiedenis geconstrueerd en is dit ook noodzakelijk. Als er geen gebeurtenissen vergeten worden, kan er ook niks onthouden worden. Dit betekent dat men door het teruggrijpen op bepaalde tentoonstellingen uit het verleden, deze wil bewaren. Er wordt als het ware een canon gecreëerd op het gebied van tentoonstellingen.

Bij twee van de drie besproken cases hebben er commerciële motieven invloed gehad op het opvoeren van een re-enactment. Zo presenteerde het Stedelijk Museum een re-enactment van een bekende tentoonstelling die in het eigen museum plaatsvond. Hiermee oefent het museum invloed uit op de recente ontwikkelingen in het scheppen van een tentoonstellingsgeschiedenis. Hiermee wordt de eigen autoriteit benadrukt. Daarnaast speelden politieke redenen een grote rol, met name in *Play van Abbe*, waar *Herhaling: Zomeropstelling 1983* een onderdeel van was. Bij *Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914* had het museum vooral inhoudelijke en kunsthistorische redenen voor het opvoeren van de re-enactment. Ook op het gebied van imago is er enig motief te bespeuren, namelijk het tonen van een flexibel museum dat zich zowel voor een groot publiek openstelt als voor een meer gespecialiseerd publiek.

Hoofdstuk 4.

Het kunsthistorisch belang van re-enactments

In deze masterthesis wordt onderzocht waarom musea re-enactments opvoeren van tentoonstellingen uit het verleden, en hoe ze daartoe aangezet worden. In dit hoofdstuk ligt de nadruk op de ideeën van de Nederlandse historicus en filosoof Frank Ankersmit, die hij onder andere vorm geeft in zijn boek *De Sublieme Historische Ervaring* (2007). Tot in de twintigste eeuw was er weinig ruimte voor het behandelen van het begrip ervaring binnen wetenschappelijke studies. Dit geldt bijvoorbeeld voor de geschiedbeoefening in de jaren zestig en zeventig. Door historici werd de wetenschap als voorbeeldmodel gebruikt. De nadruk werd gelegd op objectiviteit en meten, waardoor subjectiviteit vermeden werd. In het vakgebied van de filosofie is er een vergelijkbaar verloop te herkennen. In een groot deel van de twintigste-eeuwse filosofie richtte men zich voornamelijk op taal. Bij deze 'transcendentale filosofie' werd vooral onderzoek gedaan naar de voorwaarden voor de mogelijkheid van ware kennis en zocht men deze vooral in taal.⁹⁷ Ankersmit benoemt twee ontwikkelingen die wijzen op een hedendaagse afwijzing van het taaltranscendentalisme. Ten eerste worden vragen niet meer in termen van de taalfilosofie gesteld, maar in termen van bewustzijn. Er is inzicht gekomen dat de drie begrippen bewustzijn, ervaring en taal met elkaar verbonden zijn. De link tussen de begrippen is als volgt: de ervaring brengt ons in aanraking met de wereld en het bewustzijn biedt ons vervolgens een representatie van de beleefde ervaring. Deze ervaring kan als laatste uitgedrukt worden met behulp van taal. Als tweede ontwikkeling noemt Ankersmit de gestegen populariteit van de esthetica, hierin is ervaring een zeer bruikbare term. Beeldende kunst ligt tenslotte dichter bij ervaring en bewustzijn dan bij het begrip taal. Dit betekent dat de verschuiving die plaats vond tijdens de performatieve wende, van taal naar ervaring, ook te zien is op het terrein van de geschiedwetenschap en filosofie.⁹⁸

Ankersmit meldt in de inleiding, dat zijn boek niet geïnterpreteerd moet worden als het bevragen van de overtuiging dat er een verleden bestaat, noch als het betwijfelen dat er oorzaken zijn voor gebeurtenissen in het verleden of het feit dat we het verleden kunnen representeren. In zijn boek stelt Ankersmit dat het zinvol kan zijn te bedenken dat een historische ervaring invloed kan hebben op de aard van discussies rond geschiedwetenschap. Zijn boek gaat dus niet over hoe de historische ervaring dienstbaar gemaakt kan worden aan de historische waarheid. Te meer gaat het over het bevragen van onze relatie met het verleden, vragen die niet vertaald kunnen worden naar waarheid en onwaarheid.⁹⁹

Ankersmit bespreekt in zijn boek onder andere de historische en esthetische ervaring. In *Art as Experience* (1994) stelt de Amerikaanse filosoof John Dewey voor om gecontextualiseerde empirische ervaringen en esthetische ervaringen van elkaar te scheiden. De esthetische en historische ervaringen verschillen volgens hem van de empirische. In tegenstelling tot gegevens die

⁹⁷ Ankersmit 2007 (zie noot 7), pp. 11-13.

⁹⁸ Ankersmit 2007 (zie noot 7), p. 13.

⁹⁹ Ankersmit 2007 (zie noot 7), pp. 19-20.

voortkomen uit de empirische ervaring, sluiten ervaringsgegevens vaak niet aan op bestaande informatie. De kennis die voortkomt uit een esthetische ervaring heeft inhoud; dit zijn zelfbewuste ervaringen. Deze informatie zal overeind blijven wanneer ze geconfronteerd wordt met bestaande en bevestigde theorieën.¹⁰⁰ Ankersmit vergelijkt de empirisch ervaring ook wel met een punt, en de historische en esthetische met een oppervlakte of volume. Hierdoor kunnen esthetische en historische ervaringen soms tradities omverhalen en kunnen ze zich losmaken van de neiging tot constante contextualisering.¹⁰¹ In de volgende paragrafen worden de esthetische ervaring, de historische en de postmoderne ervaring los van elkaar besproken.

4.1 De traditionele esthetische ervaring

In het boek *Ästhetische Erfahrung (2011)* beschrijft theaterwetenschapper Erica Fischer-Lichte de esthetische ervaring op de volgende manier:

‘... daß es sich bei ästhetischer Erfahrung um einen moderne Variante liminaler Erfahrung handle’.¹⁰²

Onder een liminale ervaring verstaat Fischer-Lichte een grenservaring, een vorm van ervaring die kan leiden tot een transformatie voor degene die hem beleeft. Dit betekent dat een esthetische ervaring bij een museumbezoeker tot verandering kan leiden.

Volgens Ankersmit kan een esthetische ervaring enkel optreden in de juiste context. Als de context van een kunstwerk bijvoorbeeld ontbreekt ontstaat er een te grote afstand tussen het kunstwerk en de kijker. Het kunstwerk heeft dan geen uitwerking op de toeschouwer. De aanwezigheid van context betekent volgens Ankersmit niet dat de ervaring daardoor gekleurd wordt. Hij legt dit uit aan de hand van het volgende voorbeeld: als je uit een vliegtuigraampje kijkt, zal je door de aanwezigheid van wolken het onderliggende landschap niet volledig kunnen zien. Het landschap staat voor de waarheid en het verleden. De wolken staan voor de traditie en context, die dus ons zicht op het verleden belemmeren. Als de wolken weg zijn, kunnen we het landschap goed zien en het verleden en de waarheid ervaren. Dat betekent niet dat de context onze ervaring verandert, maar dat hij het beleven van de ervaring in de weg zit. Volgens Ankersmit zouden we de inhoud van de ervaring niet te vaak door de context moeten laten bepalen. De ultieme waarheid laat zich aan ons zien als deze zich los van de context aan ons presenteert.¹⁰³ Dit houdt in dat men kunst beter zou kunnen ervaren als er niet te veel context aan gekoppeld wordt. Een goede tentoonstelling moet de kunst zelf de ruimte geven en geen wolkende van context en tradities creëren.

Uit deze theorie van Ankersmit valt op te maken dat een kunstwerk een opzichzelfstaande werkelijkheid kan bevatten. Dit komt overeen met hetgeen Fischer-Lichte schetst in haar boek. Deze filosofie heeft ze in navolging van Immanuel Kant uit *Bestimmung des Ästhetischen* opgevat. Kant ziet het loskoppelen van kunst en de werkelijkheid als een theoretisch gegeven.¹⁰⁴ Bij een

¹⁰⁰ J. Dewey, 'Art as Experience', uit: S.D. Ross, *Art and its significance. An anthology of aesthetic theory*, New York 1994, pp. 204-221.

¹⁰¹ Ankersmit 2007 (zie noot 7), p. 283.

¹⁰² E. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen 2011, p. 347.

¹⁰³ Ankersmit 2007 (zie noot 7), p. 280.

¹⁰⁴ Fischer-Lichte 2011 (zie noot 103), p. 30.

kunsttentoonstelling is dit niet het geval, deze is namelijk te geconstrueerd. Desondanks is er sprake van een esthetische ervaring. De kunstwerken en het samenspel van kunstwerken onderling, wordt door de bezoeker op een esthetische wijze ervaren.

Een re-enactment van een tentoonstelling zou kunnen leiden tot een esthetische ervaring voor de bezoeker. Om de waarheid en het verleden zo goed mogelijk te kunnen ervaren zou volgens Ankersmit zo min mogelijk context gegeven moeten worden. Context en traditie staan de esthetische ervaring in de weg. Als de bezoeker een esthetische ervaring beleeft, zou dit volgens de gedachtegang van Fischer-Lichte kunnen leiden tot transformatie. Hiermee wordt bedoeld dat bestaande ideeën van de bezoeker kunnen veranderen. Door een re-enactment kan de bezoeker dus een nieuw begrip of een nieuwe ontdekking over zowel het verleden als het heden opdoen.

4.1 De historische ervaring in kunsttentoonstellingen

Met de term historische ervaring wordt letterlijk het ervaren van het verleden bedoeld. Deze ervaring is uit te drukken in een beweging die een ontdekking van het verleden is. De ervaring is een verandering van de staat van het heden, waarbij het heden samensmelt met het verleden. Dit leidt tot een ontdekking van het verleden als werkelijkheid, waardoor die volgens Ankersmit losbreekt van het heden. Dit betekent dus een verlies van het verleden, maar paradoxaal genoeg is het tegelijkertijd een herwinning. De grenzen tussen het heden en het verleden worden overstegen, waardoor er sprake is van een hereniging. De historische ervaring bestaat dus uit een paradox van zowel het losbreken als samenkomen van heden en verleden zonder dat een van de twee dominant is. In deze integratie van elkaar uitsluitende begrippen zit volgens Ankersmit het sublieme karakter van de historische ervaring.¹⁰⁵

Historicus Johan Huizinga schrijft in zijn *Verzamelde werken* (1950) als een van de eersten over de historische ervaring. Hij noemt het 'de historische sensatie' en vindt dit een belangrijk component van het historisch besef. De historische sensatie wordt beschreven als contact met het verleden dat ingaat op sfeer, en niet te herleiden is tot iets concreets. De beleving van de historische ervaring is als het buiten jezelf treden en het ervaren van de waarheid. Datgene wat de geest ervaart is volgens Huizinga niet hetzelfde van vorm als 'kunstgenot, natuurhuivering of religieuze aandoening', maar wel vergelijkbaar. Het contact met het verleden gaat samen met een overtuiging van echtheid en waarheid, en kan bijvoorbeeld opgeroepen worden door een regel uit een oorkonde, door een prent of door het horen van een oud lied. De ervaring is geen realisering zoals herbeleven, maar is meer als het begrijpen van iets.¹⁰⁶ Volgens zowel Ankersmit als Huizinga is een historische ervaring van belang voor het historisch besef. Het verkrijgen van dit besef kan door verschillende objecten opgeroepen worden, en heeft dus niet enkel betrekking op beeldende kunst. Hierdoor zou een bezoeker bij een re-enactment van een tentoonstelling een historische ervaring kunnen beleven, en kan deze leiden tot nieuwe inzichten over het verleden.

Belangrijke kunstwerken zijn volgens Ankersmit bedekt met een laag historische interpretaties. De werken maken deel uit van de kunstgeschiedenis, waardoor het niet mogelijk is om ze van hun

¹⁰⁵ Ankersmit 2007 (zie noot 7), p. 15.

¹⁰⁶ J. Huizinga, 'De taak der cultuurgeschiedenis', uit: J. Huizinga, *Verzamelde werken*, dl 7, Haarlem 1950, pp. 71-72.

context los te maken. Door de grote aura van interpretaties die eromheen hangt is het niet mogelijk om een historische ervaring te beleven en rechtstreeks toegang tot het verleden te verkrijgen. Hierdoor zijn bekende kunstwerken minder geschikt voor het beleven van een historische ervaring volgens Ankersmit.¹⁰⁷ Dit geldt niet voor minder bekende kunstwerken, omdat deze een minder dikke laag van interpretaties over zich heen hebben. Dit zou betekenen dat als een tentoonstelling wordt gezien als een *Gesamtkunstwerk*, die enkel een historische ervaring met zich mee kan brengen als hij niet beladen is met historische interpretaties. Gezien de interesse in en kennis van tentoonstellingsgeschiedenis recent op gang gekomen is, zou kunnen worden aangenomen dat tentoonstellingen nog vrij zijn van deze laag. Dit betekent wel dat door de re-enactment van een tentoonstelling een extra interpretatielaag wordt toegevoegd.

Ondanks de eerder genoemde laag van interpretaties, is het volgens Ankersmit mogelijk om te ervaren hoe men voor het eerst naar een kunstwerk keek: hoe men dit kunstwerk zag en ervoer voordat het in de kunstgeschiedenis geplaatst werd en hoe het door contextualisering op afstand geplaatst werd.¹⁰⁸ Naar mijn mening is dit niet mogelijk, maar er kan wel worden gezegd dat men met een re-enactment van een tentoonstelling dichterbij het verleden probeert te komen. Door het ervaren van een tentoonstelling kunnen zowel nieuwe inzichten over de tentoonstelling, als over de tentoongestelde kunst tot stand komen. Belangrijk hierin is om de motivatie van de curator per tentoonstelling te bekijken. Bij een tentoonstelling die door de kunstenaar zelf is samengesteld, zoals in het geval van *Mondriaan en het kubisme – Parijs 1912-2914*, kan men dichterbij de visie van de kunstenaar komen. Juist doordat de kunstenaar een selectie gemaakt heeft, kunnen museumbezoekers zien welk beeld Mondriaan van zichzelf wilde scheppen en hierdoor dichterbij zijn ideeën komen. In het geval van een tentoonstelling door een onafhankelijke curator komen we dichterbij de visie van deze curator en niet per se van de tentoongestelde kunstwerken. Dit laatste kan wel gebeuren, maar men moet niet vergeten dat een curator kunstwerken een andere betekenis kan geven door het veranderen van de context. Dat brengt ons weer terug bij de context, die in een tentoonstelling een grote rol speelt. Vooral bij het samenstellen van thematische tentoonstellingen zoals *Op Losse Schroeven* wordt een bepaalde context gecreëerd. Omdat een historische ervaring zich afsluit van de context is het een ervaring die plotseling kan ontstaan. Het doet zich eenvoudigweg voor, en kan volgens Ankersmit niet herhaald worden, noch opzettelijk opgewekt. Er is een duidelijk verschil tussen een historische ervaring en een historisch inzicht. Bij een historische ervaring wordt de geest gevormd door het verleden, terwijl een historisch inzicht juist het tegenovergestelde is: deze geeft vorm aan het verleden. In de praktijk is er vaak interactie tussen beide.¹⁰⁹ Een gereconstrueerde tentoonstelling zou dus van zo min mogelijk context voorzien moeten worden, enkel van de context die het in het verleden bezat, zoals de bijschriften of de introductietekst. Op die manier kan een historische ervaring tot stand komen, die vorm geeft aan het verleden.

Het idee dat een ervaring de toeschouwer als het ware 'verlicht' en transformeert, zoals Erica Fischer-Lichte omschrijft, is een typisch moderne visie. In de moderne filosofie wordt gefocust op het object dat het imago draagt van de menselijke geest. Deze geest is natuurlijk en bovennatuurlijk

¹⁰⁷ Ankersmit 2007 (zie noot 7), p. 122.

¹⁰⁸ Ankersmit 2007 (zie noot 7), p. 123.

¹⁰⁹ Ankersmit 2007 (zie noot 7), p. 123.

tegelijktijd, dit is terug te zien in de mythe van de kunstenaar als onaantastbare genie. De focus ligt dan ook op het ervaren van de geest van de kunstenaar.

4.4 De postmoderne ervaring in re-enactments

De veranderingen van het modernistische naar postmodernistische museum is deels besproken in het eerste hoofdstuk. Deze verandering be vraagt volgens kunsthistorica Eileen Hooper-Greenhill enkele essentiële aspecten van waaruit het museum gebouwd is. Het modernistische museum, opgekomen ten tijde van de verlichting, is ontstaan vanuit het empirisme. Het uitleggen van de wereld door middel van rationalisme en wetenschap was de dominante manier; het museum werd gebruikt als instrument voor het catalogiseren en ordenen van de wereld.¹¹⁰

Kunsthistoricus Suzanne Keene, stelde in haar artikel 'All that is solid? – Museums and the postmodern' (2006) vier punten op waarin de tegenstelling naar voren komt tussen het modernistische en het postmodernistische museum. Ten eerste het verschil tussen de vertegenwoordigers van de musea. Bij het modernistische museum is er sprake van vertegenwoordigers uit een hogere klasse van de maatschappij, terwijl er bij het postmodernistische museum juist verzet is tegen elitarisme. Omdat het postmoderne sympathiseert met het individuele en pluralistische, keert het zich tegen een elite. Musea moeten hierin een afspiegeling van de maatschappij vormen. Als tweede punt noemt Keene het ordenen en categoriseren van objecten in het modernistische tegenover pluralisme en heterogeniteit in het postmodernistische museum. Gevaarlijk hieraan is volgens Keene dat het de eigen classificatie van kennis, die altijd leidraad is geweest in musea, onderuit haalt. Als derde punt noemt ze de objectieve waarheid in het moderne museum tegenover persoonlijke meningen in het postmoderne museum. In het postmodernisme is er geen dominantie visie, maar is er ruimte voor verschillende subjectieve verhalen. Als laatste element komen replica's en simulaties naar voren, tegenover het feitelijke en echte. De Franse postmoderne filosoof Baudrillard omschreef dit verschil vanuit de ontwikkelingen in de Renaissance tot de industriële revolutie. In de Renaissance kwam het aspect van replica's op. In de productie probeerde men iets te scheppen dat een equivalent van het origineel was, oftewel het representeren van de natuur. Simulaties komen voort uit de industriële revolutie, in plaats van representeren werd het mogelijk om te reproduceren: men kon meerdere versies van hetzelfde object te maken.¹¹¹ Dit bedreigt de authenticiteit en autoriteit van het museum, dat als essentieel kenmerk van het modernistische museum wordt gezien. Hierdoor worden de echte objecten die traditioneel getoond werden in het museum krachteloos gemaakt. Hooper-Greenhill schetst de vier contradicties tussen het modernistische en postmodernistische museum die Keene noemt tegen de achtergrond van een groei en centralisatie van consumptie.¹¹²

Hooper-Greenhill karakteriseert het postmodernistische museum als een instelling die gericht is op proces en ervaring, niet een gebouw dat bezocht wordt. De rol van de tentoonstelling is daarin om te focussen op de overvloed aan voorbijgaande activiteiten, die zowel in als buiten de museummuren plaatsvinden.¹¹³

¹¹⁰ Hooper-Greenhill 2000 (zie noot 15), p. 142.

¹¹¹ B. Smart, *Postmodernity*, Routledge 1993, pp. 51-52.

¹¹² S. Keene, 'All that is solid? Museums and the postmodern', *Public Archaeology* 5, nr. 3, p. 3.

¹¹³ Hooper-Greenhill 2000 (zie noot 15), p. 152-153.

Het verleden als materiaal gebruiken noemt de Franse kunsttheoreticus Nicolas Bourriaud postproductie. Hij stelt dat creativiteit vandaag de dag bestaat uit het strategisch mixen en combineren van producten. Hierin laten kunstenaars het verschil tussen consumeren en produceren verdwijnen.¹¹⁴ Dit sluit aan op de functie van het postmodernistische museum. Geschiedenis wordt hierin gezien als gefragmenteerd en meerstemmig. Niet het dominante perspectief, maar de verhalen zijn subjectief. Postproductie komt hiermee overeen omdat het gebruikmaakt van verschillende visies en verhalen. Er worden als het ware overal stukjes uit gepakt en tot iets nieuws versmolten. Vanuit deze theorie kan een re-enactment gezien worden als postmoderne uiting, als er sprake is van eigen toevoegingen of handelingen. Desondanks is een re-enactment niet per definitie een postmodernistische uiting, de hiervoor besproken cases worden nu per stuk toegelicht.

In het project *Play van Abbe*, waar de tentoonstelling *Herhaling: Zomeropstelling 1983* een onderdeel van was, werd veel aandacht geschonken aan het creëren van ruimte voor verschillende perspectieven en visies. Het gebruiken van iets uit het verleden en daar dingen aan toevoegen past goed bij het postmodernistische museum. Doordat de tentoonstelling *Vreemd en Vertrouwd* tegenover *Herhaling: Zomeropstelling 1983* werd gezet, werd het verschil tussen de tentoonstellingen benadrukt. In *Vreemd en Vertrouwd* werd de nadruk op verschillende visies gelegd en was er ruimte voor pluralisme en heterogeniteit, elementen die Hooper-Greenhill kenmerkend voor het postmodernisme vindt. In *Zomeropstelling 1983* ging men juist uit van een objectieve waarheid, en de autoriteit van het museum.

Bij het Gemeentemuseum is er vooral sprake van een mix van moderne en postmoderne elementen. Een van de belangrijkste motieven voor de re-enactment is het tonen van de eigen collectie. Het hebben van een collectie en deze zichtbaar maken weerspiegelt een modernistische visie. Dit is tenslotte waar musea in den beginne voor zijn opgericht. In het postmodernistische museum zal hier steeds minder ruimte voor zijn, en wordt er meer en meer buiten de muren van het museum gewerkt. Wel wordt in *Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914* gefocust op de verschillen tussen Mondriaan en andere kubisten, terwijl er normaliter alleen overeenkomsten worden getoond. Er wordt dus ruimte gegeven aan het brengen van nieuwe perspectieven en visies op de schilderkunst van Mondriaan. Anderzijds gaat dit plaats in een stroming uit van het categoriseren en classificeren van kunst, een modernistisch uitgangspunt. In de tentoonstelling wordt naar voren gebracht dat de betreffende categorisering niet klopt, maar wordt het ordenen en classificeren naar de modernistische kunstcanon niet onderuit gehaald.

In de *Recollections* serie in het Stedelijk Museum, wordt het zwaartepunt op tentoonstellingen uit het eigen tentoonstellingsverleden gelegd. Hierin worden twee modernistische ideeën bevestigd. Ten eerste het idee van objectieve modernistische waarheid tegenover het pluralisme en de heterogeniteit in het postmodernisme. In deze case wordt de tentoonstelling uit het verleden heropgevoerd zonder nieuwe inzichten toe te voegen. Er wordt hierin geen ruimte gegeven aan andere perspectieven of meningen. Ten tweede wordt ook het classificeren van objecten en de modernistische kunstcanon bevestigd. Door in beide gevallen de tentoonstelling uit het verleden te ondersteunen en het belang ervan te bevestigen, wordt de autoriteit van het museum ook ondersteund.

¹¹⁴ Reynolds 2011 (zie noot 83), p. 416.

Keene toont aan dat in het postmoderne museum de focus ligt op ervaring. In de casestudies is dit enkel terug te zien in *Herhaling: Zomeropstelling 1983. Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914* bevat een mix van modernistische en postmoderne motieven, en *Recollections* is overwegend gestoeld op modernistische motieven. Het postmodernistische museum van Hooper-Greenhill is in bepaalde elementen terug te zien in de drie tentoonstellingen, maar er kan niet gezegd worden dat het opvoeren van re-enactments van een tentoonstelling een postmodernistische uiting is die plaatsvindt in het postmodernistische museum.

4.3 Meta kritisch kunsthistorisch inzicht

Om duidelijkheid te krijgen over de historische ervaring is deze in dit hoofdstuk losgemaakt van de objectieve waarheid. Zoals besproken kan een ervaring tot nieuwe ideeën, inzichten of kennis leiden. Voor het begrip waarheid haalt Ankersmit de Duitse filosoof Hans-Georg Gadamer aan. Volgens Gadamer is de waarheid niet altijd de beste en enige leiding voor het in kaart brengen van het verleden en onze relatie daarmee. In zijn boek *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1975) geeft Gadamer een analyse van de ideeën rond het begrip waarheid, waardoor hij de beperkingen ervan naar voren laat komen.¹¹⁵ Er zijn in waarheid twee punten waar men volgens hem kritisch naar moet kijken. Ten eerste het punt van representatie. Het verband tussen representatie en het gerepresenteerde kan namelijk niet uitgelegd worden. In hoeverre kan een representatie van het verleden dan adequaat zijn? Ten tweede noemt hij het punt van ervaring. Hierin is presentatie niet meer relevant, want er bestaat alleen nog de ervaring zelf, het object en subject zijn enkel bijproducten. Daarbij is het onderscheid tussen wereld, verleden en object enerzijds, en tekst, representatie en geschiedschrijving anderzijds, verloren gegaan volgens Gadamer.¹¹⁶

Bij een re-enactment is het van belang om het verschil tussen inzicht en ervaring te scheiden. Door een re-enactment kan een bezoeker een tentoonstelling ervaren en dit kan zijn geest vormen. Als er eigen inzichten worden toegevoegd aan de tentoonstelling (dit kunnen zowel moderne als postmoderne inzichten zijn), moeten deze voor de toeschouwer zichtbaar gemaakt worden. Als dit niet het geval is, worden er eigen inzichten toegevoegd aan een ervaring waar vervolgens waarde aan wordt gehecht. De ervaring kan dan zonder dat de toeschouwer het weet anders zijn dan in het verleden en daardoor geen historische ervaring. Dit betekent dat aan de gereconstrueerde tentoonstelling in het Van Abbemuseum, waarin zelfs de bijschriften met een ouderwetse typemachine gemaakt zijn, de minste interpretaties zijn toegevoegd. Dit in tegenstelling tot de presentatie van het gehele tweeluik. Door een postmoderne tentoonstelling te presenteren tegenover een moderne tentoonstelling, wordt het postmodernistische standpunt bevestigd.

Besluit

De esthetisch ervaring is een ervaring die volgens Erica Fischer-Lichte wordt beschreven als een moderne variant van een grensoverschrijdende ervaring. Dit betekent dat de ervaring de toeschouwer

¹¹⁵ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1975, p. 84.

¹¹⁶ Gadamer 1975 (zie noot 118), pp. 84-86.

zou kunnen transformeren en verlichten; een typisch modernistisch standpunt. De geest is daarin zowel natuur als tegelijkertijd bovennatuurlijk. Daardoor bezit het object de kracht om het reële te transformeren. De postmodernistische ervaring daarentegen is dat elk object louter object is en alleen uiterlijke vorm bezit. Dit wordt volgens postmodernisten subjectief gewaardeerd. Naar mijn idee moet er onder kunsthistorici meta-kritisch inzicht bestaan. Men moet dus niet nostalgie de hoofdrol laten spelen en daardoor het bestaande en moderne krampachtig in stand proberen te houden. Anderzijds moet ook niet de postmoderne visie de overhand krijgen en de gehele kunstgeschiedenis overboord gooien. Er moet kritisch inzicht komen over deze tegenstelling en dit moet naar buiten gebracht worden door kunstinstellingen. Dit betekent dat het presenteren van een re-enactment waarin moderne en postmoderne motieven door elkaar lopen voor verwarring kunnen zorgen, vooral als ze moeilijk te onderscheiden zijn. Door de vorm van het postmodernisme, dat elke selectie of dominerende vorm afwijst, is het onhandelbaar. Daardoor zullen traditioneel opgeleide kunsthistorici terugvallen op een tussenvorm van halfmodern traditionalisme en conformisme. Dit is terug te zien in de besproken casestudies waarin zowel moderne als postmoderne ideeën met elkaar verstrengeld geraakt zijn.

Conclusie

Ik opende deze thesis met een quote van de Website Trendbeheer over de eerste re-enactment van een kunsttentoonstelling in Nederland. Er is in Nederland het afgelopen decennium een ontwikkeling te ontwaren van een groeiend aantal heropvoeringen van kunsttentoonstellingen. Dit is een opvallend gegeven omdat er in feite een tentoonstelling over een tentoonstelling wordt gemaakt, terwijl er ook veel nieuwe tentoonstellingen gemaakt zouden kunnen worden over kunst die nog niet eerder is geëxposeerd. In deze thesis is gekeken naar waarom er toch re-enactments zijn en hoe dit genre tentoonstellingen tot stand is gekomen. De volgende vraag stond centraal: Wat motiveert musea om re-enactments van kunsttentoonstellingen op te zetten?

Om deze vraag te kunnen beantwoorden heb ik zowel gekeken naar de directe motieven als naar ontwikkelingen die indirect invloed hebben gehad op het ontstaan van re-enactments van kunsttentoonstellingen. Aan de hand van drie casestudies zijn in hoofdstuk twee verschillende directe motieven naar voren gekomen voor het presenteren van een heropvoering. Bij alle drie de casestudies werd er naast de oorspronkelijke tentoonstelling ook een nieuwe inhoudelijke boodschap aan de bezoeker mee gegeven. Zo werd bij de tentoonstelling *Herhaling: Zomeropstelling 1983* de nadruk gelegd op het tonen van de verschillen in de maatschappij voor 1989 en daarna. In *Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914* werden nieuwe bevindingen over de schilderkunst van Mondriaan geïntroduceerd; en in *Recollections: Op Losse Schroeven* wilde curator Margriet Schavemaker de invloed van de oorspronkelijke tentoonstelling *Op Losse Schroeven* op de eigen collectie laten zien. De focus van deze laatste tentoonstelling lag op de materialiteit van de kunstwerken. In hoofdstuk drie heb ik gekeken naar motieven op economisch en politiek gebied, en naar imagovormende beslissingen. De heropvoering *Herhaling: Zomeropstelling 1983* maakte deel uit van het project *Play van Abbe*. Dit project was zeer politiek getint, wat bleek uit de twee tentoonstellingen die tegenover elkaar gepresenteerd werden. Daarnaast waren motieven op het gebied van imago voor het Van Abbemuseum beslissend. Dit geldt eveneens voor het Stedelijk Museum in Amsterdam. In de re-enactment werd hun eigen tentoonstellingsgeschiedenis in beeld gebracht en het belang daarvan benadrukt. Bij alle heropvoeringen speelden commerciële elementen mee als motief voor het opzetten van de tentoonstelling. Emma Barker spreekt in haar boek *Contemporary Cultures of Display* (1999) de angst uit dat *spectacle* de overhand zal krijgen in musea, zodat tentoonstellingen enkel nog een dekmantel worden voor directe consumptie, zoals in de winkel of het restaurant, en dat het commerciële element dus de boventoon zal gaan voeren. Naar mijn idee is dit bij deze specifieke tentoonstellingen niet het geval omdat de musea uiteindelijk vooral kunsthistorische inhoud op de bezoeker wilde overbrengen. Het overdragen van deze kennis had voorrang op commerciële prioriteiten. Dit blijkt vooral uit de doelstellingen die de musea in hun beleidsplannen formuleerden, deze hadden voornamelijk betrekking op het toegankelijke maken van de kunstcollectie.

Naast de directe motieven die hebben meegespeeld voor de keuze voor een heropvoering van een kunsttentoonstelling, zijn er ook indirecte invloeden te ontwaren. Zo is het in beeld brengen van het (eigen) tentoonstellingsverleden goed te plaatsen in de recente interesse in tentoonstellingen als onderzoeksthema. Doordat er meer aandacht is voor tentoonstellingen, heeft ook de opzetter

daarvan, de curator, een belangrijkere plaats verworven in de hedendaagse kunstwereld. Hij wordt gezien als een onafhankelijke tentoonstellingsmaker die niet is verbonden aan een instituut. Hierdoor kan een curator bepaalde keuzes maken vanuit zijn eigen belevingswereld. De curator kan tentoonstellingen maken in de vorm van een *Gesamtkunstwerk*, waardoor hij wordt vergeleken met een kunstenaar. Naar mijn mening is een tentoonstelling over een tentoonstelling een manier van reflecteren op de eigen praktijk. Dit komt overeen met de opinie van theaterwetenschapper Marvin Carlson die onderstreept dat een re-enactment altijd een zelfbewuste uitdrukking is. Dit betekent dat het heropvoering van een tentoonstelling uitdrukking geeft aan het ontwikkelen van bewustzijn op het gebied van kunsttentoonstellingen.

Een ander aspect dat indirect invloed heeft gehad op het ontstaan van re-enactments van kunsttentoonstellingen is de performatieve wende. Hierin vond een verschuiving plaats van een focus op taal richting een focus op ervaring. Het herhalen van een tentoonstelling uit het verleden vindt daarom tegenwoordig op een meer performatieve manier plaats, en niet via bijvoorbeeld enkel het uitbrengen van een catalogus. Een re-enactment is gericht op ervaring in plaats van taal, waardoor het meer impact heeft op de bezoeker. Ook het feit dat er bij tentoonstellingen steeds meer waarde wordt gehecht aan de vorm van presenteren is gekoppeld aan de performatieve wende. De veranderingen tijdens de performatieve wende en de opkomst van de curator zijn nauw met elkaar verbonden. De verschuiving richting ervaring blijkt uit het feit dat er steeds meer belang wordt gehecht aan de vormgeving van tentoonstellingen en het idee van de curator als kunstenaar. Dit houdt in dat de veranderingen tijdens de performatieve wende en het opkomen van de curator niet los van elkaar gezien kunnen worden.

Als laatste heb ik de relatie tussen heropvoeringen en nostalgie besproken. De re-enactment past volgens Simon Reynolds in de tegenwoordige cultuur van alles kopiëren en het teruggrijpen op de geschiedenis. Behalve het gebruiken van de bestaande geschiedenis wordt er door tentoonstellingen ook geschiedenis gevormd. Het opvoeren van een re-enactment van een kunsttentoonstelling kan dus gezien worden als het plaatsen van de oorspronkelijke tentoonstelling in de geschiedenis, maar tegelijkertijd wordt er ook nieuwe geschiedenis gemaakt. Een belangrijke kanttekening hierbij is dat nostalgie enkel in modernistische visies van invloed is. In het modernisme wordt er namelijk betekenis gegeven aan bepaalde gebeurtenissen uit het verleden, waardoor men kan terugverlangen naar de betreffende periode. Bij postmodernisme daarentegen wordt elke ordening en classificatie juist afgewezen.

In hoofdstuk vier heb ik de ervaring van een heropvoering besproken. De esthetisch ervaring wordt door Erica Fischer-Lichte omschreven als een moderne variant van een grensoverschrijdende ervaring. De traditionele modernistische ervaring gaat uit van het idee dat een ervaring die beleefd wordt, de toeschouwer kan transformeren. Het is een soort hoger doel, een bovennatuurlijke ervaring. Bij de postmodernistische ervaring daarentegen is men overtuigd dat een object enkel uiterlijke vorm is, en wordt de nadruk gelegd op subjectiviteit en heterogeniteit. Naar mijn inzicht is in de besproken casestudies een verstrengeling van modernistische en postmodernistische noties te zien. Er wordt namelijk zowel belang gehecht aan enerzijds objectieve waarheid, autoriteit en het categoriseren als anderzijds heterogeniteit, individualisme en subjectiviteit. Doordat de moderne en de postmoderne

visies zijn gaan mengen, is er een complex geheel ontstaan. De re-enactments brengen dit complexe geheel aan het licht. Naar mijn idee moeten musea duidelijk naar voren brengen welke visie hen tot een heropvoering leidt door een kritische notie. Dit gebeurde in het verleden echter nog te weinig. In de besproken casestudies zijn de modernistische en postmodernistische ideeën niet duidelijk te onderscheiden. In het eerste hoofdstuk van dit onderzoek stond ik positief tegenover het kritische aspect van re-enactments. Helaas maken de casestudies deze kritische potentie niet geheel waar. De tentoonstellingen scheppen verwarring, terwijl er naar mijn idee juist meer helderheid moet komen.

Uit dit onderzoek is geen conclusie te trekken over de mate waarin het postmodernistisch idee dominant is in de hedendaagse Nederlandse tentoonstellingswereld, en of daarin een verstrengeling van visies te signaleren is. Dit onderzoek is specifiek op de tentoonstellingsvorm re-enactments ingegaan. Alle andere vormen zijn buiten beschouwing gelaten. Om wel tot een heldere conclusie te komen zal er meer onderzoek gedaan moeten worden naar een mogelijke mix van postmodernistische en modernistische ideologieën in tentoonstellingswereld. Pas als er breder onderzoek gedaan wordt zou een duidelijker beeld van de hedendaagse ontwikkelingen geschetst kunnen worden. Deze thesis moet gezien worden als het begin van een onderzoek dat de hedendaagse tentoonstellingswereld in beeld brengt en plaatst in de tentoonstellingsgeschiedenis. Naast de theorie van Derrida over *spectacle* zou in een breder onderzoek geanalyseerd kunnen worden in hoeverre de angst van Barker reëel is over het ontstaan van spektakelmusea. Als het klopt dat musea zich enkel nog gaan richten op evenementen die tot directe consumptie leiden, wat is dan de functie van het museum in de hedendaagse kunstwereld en maatschappij? En hoe verhoudt zich dat tot de steeds zelfbewustere houding van musea?

Literatuurlijst

Boeken

Ankersmit, F. R., *De Sublieme Historisch Ervaring*, Groningen 2007.

Anrs, I., 'History will repeat itself: strategies of re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance', Berlin 2007.

Anoniem, 'Art History and the 'Blockbuster' Exhibition', *The Art Bulletin*, nr. 3., September 1986, p. 358.

Anoniem, *Meerjarenbeleidplan. Stichting Gemeentemuseum Den Haag 2013-2016*, Den Haag 2013.

Anoniem, *Stedelijk Museum Amsterdam. Jaarverslag 2011*, Amsterdam 2012.

Anoniem, *Van Abbemuseum. Transparant & Verspreid. Voor Kunst & Samenleving, Beleidsplan 2013-2017*, Eindhoven 2013.

Barker, E., *Art and its Histories. Contemporary Cultures of Display*, London 1999, p.14.

Blotkamp, C., 'Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914', *De Witte Raaf*, nr. 169, mei/juni 2014.

Brewer, P., 'On the Quasi-Dilemma of Enrolling in a curatorial studies program', *Manifesta Journal*, nr. 4, winter 2004, pp. 58-61.

Burgan, M., *Tank Man. How a photograph defined China's protest movement*, Minnesota 2014.

Carlson, M., *Performance: a Critical Introduction*, New York 2004.

Derrida, J., *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago 1996.

Dewey, J., 'Art as Experience', uit: Ross, S. D., *Art and its significance. An Anthology of Aesthetic Theory*, New York 1994, pp. 204-221.

Fischer-Lichte, E., *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen 2011.

Fleck, R., 'Teaching curatorship?', *Manifesta Journal*, nr. 4, winter 2004.

Fletcher A. (red), *Plug in to Play*, uitgave bij tent. Eindhoven (Van Abbemuseum) 2009.

Gadamer, H.-G., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1975.

Greenberg, R., en B.W. Ferguson en S. Nairne (red.), *Thinking about Exhibitions*, New York 1996.

Hantelmann, von D., *How to do Things With Art*, New York 2010.

Hooper-Greenhill, E., *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londen 2000.

Huizinga, J., 'De taak der cultuurgeschiedenis', uit: Huizinga, J., *Verzamelde werken*, dl 7, Haarlem 1950.

Janssen, H., *Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914*, uitgave bij tent. Den Haag (Gemeentemuseum), 2014.

Keene, S., 'All that is solid? Museums and the postmodern', *Public Archaeology* 5, nr. 3, pp. 185-198.

Kuiper, S., 'Abstract extract', *De Volkskrant* 31-01-2014, pagina's onbekend.

Manacorda, F., 'The four discourses of curating', *Manifesta Journal*, nr. 4, winter 2004.

Misiano, V., 'Terms of engagement: a conversation with Teresa Gleadowe', *Manifesta Journal*, nr. 4, winter 2004, pp. 30-37.

Obrist, H.U., *A Brief History of Curating*, Zurich 2008.

Ottevanger, A., 'Play deel 1 – het spel en de spelers', *De Witte Raaf*, nr. 143, jan/feb 2010, pagina onbekend.

Pontzen, R., 'Zet open die ramen!', *De Volkskrant* 30-12-2011, pagina's onbekend.

Rattemeyer, Ch., *Exhibiting the new art, 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, Londen 2010.

Reynolds, S., *Retromania. Pop Culture's Addiction to its own Past*, Londen 2011.

Ruyters, D., 'Niks eeuwig kunst. Enerverende 'strijd' tussen museumdirecteuren in Van Abbemuseum', *De Volkskrant* 23-12-2009, pagina's onbekend.

Smart, B., *Postmodernity*, Routledge 1993.

Vettese, A., 'Why young curators should be taught how to watch TV', *Manifesta Journal*, nr. 4, winter 2004, pp. 10-15.

Websites

Website Contemporary Art Daily <<http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/>> (17-03-2014).

Website De Witte Raaf <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3499>> (21-07-2014).

Website De Witte Raaf <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3696>> (17-07-2014).

Website FORMER WEST <<http://www.formerwest.org/About>> (21-07-2014).

Website Gemeentemuseum <<http://www.gemeentemuseum.nl/tentoonstellingen/mondriaan-en-het-kubisme-parijs-1912-1914>> (17-07-2014).

Website KW Institute for Contemporary Art <http://www.kw-berlin.de/en/exhibitions/history_will_repeat_itself_strategies_of_re_enactment_in_contemporary_art_9_1> (14-08-2014).

Website Metropolis M <<http://metropolism.com/magazine/2011-no2/recollections-in-het-stedelijk/>> (19-07-2014).

Website Museum of Modern Art <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>> (17-03-2014).

Website Nedko Solakov <http://nedkosolakov.net/content/top_secret/index_eng.html> (23-07-2014).

Website Trendbeheer <<http://trendbeheer.com/2010/01/24/zomeroopstelling-1983-van-abbemuseum-eindhoven/>> (31-07-2014).

Website Stedelijk Museum Amsterdam <<http://www.stedelijk.nl/en/calendar/forum/exhibiting-stedelijk-exhibitions>> (17-07-2014).

Website Stedelijk Museum Amsterdam
<<http://www.stedelijk.nl/tentoonstellingen/temporary%20stedelijk%20>> (17-07-2014).

Website Van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=553> (18-07-2014).

Website Van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/programma/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=24&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=548%2Frobots.txt> (08-08-2014).

Website Van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/programma/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=557> (17-07-2014).

Website van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/programma/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=19&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=905> (05-08-2014).

Website Witte de With, Center for Contemporary Art <<http://www.wdw.nl/nl/event/life-once-more-2/>> (14-08-2014).

Lijst van afbeeldingen

Voorkant: A. Warhol, *Eight Elvises*, 1963, zeefdruk op doek, privé collectie.

Foto: <<http://totallyhistory.com/eight-elvises/>> (12-08-2014).

Afb. 1. Charlie Cole, *Tank Man*, 1989, foto.

Foto: Website Asian History <<http://asianhistory.about.com/od/china/ig/Tiananmen-Photo-Gallery/Tank-man.htm>> (10-08-2014).

Afb. 2. Zaaloverzicht *Zomeropstelling 1983*; S. LeWitt, P. Picasso en J. Dibbets.

Foto: Hans Biezen, Website Van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/Pers/PDFs/2009/Fotosheet_Play_Van_Abbe_November%202009.pdf> (16-06-2014).

Afb. 3. Zaaloverzicht *Herhaling Zomeropstelling 1983*; S. LeWitt, P. Picasso en J. Dibbets.

Foto: Peter Cox, Website Van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/Pers/PDFs/2009/Fotosheet_Play_Van_Abbe_November%202009.pdf> (16-06-2014).

Afb. 4. Zaaloverzicht *Zomeropstelling 1983*; D. Buren, R. Horn en L. Baumgarten.

Foto: Hans Biezen, Website Van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/Pers/PDFs/2009/Fotosheet_Play_Van_Abbe_November%202009.pdf> (16-06-2014).

Afb. 5. Zaaloverzicht *Herhaling: Zomeropstelling 1983*; D. Buren, R. Horn en L. Baumgarten.

Foto: Peter Cox, Website Van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/Pers/PDFs/2009/Fotosheet_Play_Van_Abbe_November%202009.pdf> (16-06-2014).

Afb. 6. Zaaloverzicht *Zomeropstelling 1983*; O. Kawara, D. Buren, J. Kounellis en M. Broodthaers.

Foto: Hans Biezen, Website Van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/Pers/PDFs/2009/Fotosheet_Play_Van_Abbe_November%202009.pdf> (16-06-2014).

Afb. 7. Zaaloverzicht *Herhaling: Zomeropstelling 1983*; O. Kawara, D. Buren, J. Kounellis en M. Broodthaers.

Foto: Peter Cox, Website Van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/Pers/PDFs/2009/Fotosheet_Play_Van_Abbe_November%202009.pdf> (16-06-2014).

Afb. 8. Dan Peterman, *Civilitan Defense (sandbag)*, 2007, installatie met zandzakken, collectie Van Abbemuseum.

Foto: Bram Saeys, Website Van Abbemuseum

<http://vanabbemuseum.nl/programma/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=557> (17-07-2014).

Afb. 9. Hüseyin Bahri Alptekin, *Self-Heterotopia, Catching up with Self*, 1991-2007, diverse materialen, collectie

Van Abbemuseum.

Foto: Courtesy Rodeo Gallery, Website Van Abbemuseum,

<http://vanabbemuseum.nl/programma/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=557> (17-07-2014).

Afb. 10. Nedko Solakov, *Top Secret*, 1989, 179 dia's in originele index box, 14 x 46 x 39 cm, Collectie Van Abbemuseum Eindhoven.

Foto: Anatoly Michaylov & Konstantin Shestakov, Website Nedko Solakov

<http://nedkosolakov.net/content/top_secret/index_eng.html> (08-08-2014).

Afb. 11. Entree tentoonstelling *Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914*, Gemeentemuseum Den Haag, 2014.

Foto: Website Lost Painters <<http://www.lost-painters.nl/gemeentemuseum-den-haag-mondriaan-en-het-kubisme-parijs-1912-1914/>> (22-07-2014).

Afb. 12. Tentoonstellingsruimte *Mondriaan en het Kubisme – Parijs 1912-1914*, Gemeentemuseum Den Haag, 2014.

Foto: Website Lost Painters <<http://www.lost-painters.nl/gemeentemuseum-den-haag-mondriaan-en-het-kubisme-parijs-1912-1914/>> (22-07-2014).

Afb. 13. Advertentie van kunsthandel Walrecht voor de expositie van de schilderijen van Piet Mondriaan.

Foto: NRC 26 juni 1914, Avondblad A.

Afb. 14. Zaaloverzicht van *DYLABY*, 1962.

Foto: Website World of Art <<http://www.worldofart.org/english/98/98ute2.htm>> (16-07-2014).

Afb. 15. Zaaloverzicht van *DYLABY*, 1962.

Foto: Website Metropolis M <<http://metropolism.com/reviews/we-are-here-to-stay/>> (17-07-2014).

Afb. 16. Zaaloverzicht *Recollections: Op Losse Schroeven*, 2011.

Foto: Website Stedelijk Museum Amsterdam <<http://www.stedelijk.nl/en/calendar/forum/exhibiting-stedelijk-exhibitions>> (17-07-2014).

Afb. 17. Zaaloverzicht *Recollections: Op Losse Schroeven*, 2011.

Foto: Website Adeline vna Lier <<http://www.adelinevanlier.nl/wp-content/gallery/sm2/3%20Dylaby.jpg>> (17-07-2014).

Afb. 18. Wim Beeren installeert kunstwerk van R. Ruthenbeck, 1962.

Foto: Website Grupa o.k., <<http://grupaok.tumblr.com/post/15775742503/installation-view-of-op-losse-schroeven-1969>> (17-07-2014).

Afb. 19. Zaaloverzicht *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren*, 1969.

Foto: Website Grupa o.k. <<http://grupaok.tumblr.com/post/15724673408/op-losse-schroeven-1969-stedelijk-museum-with>> (17-07-2014).

Afb. 20. R. Morris, *Specifications for a piece with combustible materials*, 1969-2011, instructies, collectie Stedelijk Museum Amsterdam.

Foto: Website Stedelijk Museum <<http://journal.stedelijk.nl/2011/10/voltooiing-werk-robert-morris/>> (21-07-2014).