

Institutionele kritiek verankerd in het museum

Een onderzoek naar de werking van Daniel Burens gestreept
visueel gereedschap in het Stedelijk Museum Amsterdam



Afb. 1

Voorwoord

Voor u ligt de masterscriptie *Institutionele Kritiek Verankerd in het Museum*: een onderzoek naar de werking van Daniel Burens gestreept *visueel gereedschap* in het Stedelijk Museum Amsterdam. Met dit onderzoek sluit ik mijn studieperiode af na vele leerzame jaren; eerst tijdens mijn bachelor Cultureel Erfgoed aan de Reinwardt Academie, en vervolgens mijn pre-master en master aan de Universiteit van Utrecht. De master moderne en hedendaagse kunst heeft mij verdieping en specialisatie geboden in zowel kunsthistorische als museologische thema's, die ik met veel plezier meeneem het werkveld in.

Afstuderen temidden van een wereldwijde crisissituatie is verre van ideaal. Ondanks de sluiting van de bibliotheken en archieven wil ik de medewerkers van de bibliotheek van Universiteit Utrecht en het Stedelijk Museum Amsterdam bedanken voor het bieden van (digitale) oplossingen.

Bij deze wil ik graag mijn begeleidende docent Patrick van Rossem bedanken voor zijn hulp en immer inspirerende inzichten. Ook wil ik graag mijn tweede lezer Hestia Bavelaar bedanken voor de energie en tijd die zij heeft gestoken in het beoordelen van mijn scriptie. Verder bedank ik graag mijn vader René van den Belt voor de secure redactie, en tot slot mijn vriend Sydney Schelvis voor alle inspirerende gesprekken, hulp en steun.

Marieke van den Belt, Amsterdam, 23 januari 2021

Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Inleiding	5
Hoofdstuk 1: Site-specific kunst	9
Hoofdstuk 2: Institutionele kritiek	16
Hoofdstuk 3: Buren en Kaléidoscope	23
Conclusie	45
Bronnenlijst	47
Afbeeldingenlijst	49
Samenvatting	50

Inleiding

Bezoekers in tranen op de historische trappen van het Stedelijk Museum Amsterdam. Volgens Margriet Schavemaker, voorheen curator bij het Stedelijk Museum, was dit geen ongebruikelijke aanblik toen het museum na een lange verbouwing, weer tijdelijk haar deuren opende voor het publiek in de periode 2010 tot 2011.¹ Het (tijdelijk) sluiten, en vervolgens weer openen van de museumdeuren is ook in 2021 een actuele situatie. Wegens verschillende *lockdowns* als gevolg van de COVID-19 pandemie, moeten musea noodgedwongen voor langere periodes hun deuren sluiten. Bij gebrek aan mogelijkheid om het museum als locatie te betreden, reflecteren musea actief op hun rol die verder reikt dan de museummuren.

De functie van het museum en haar relatie tot de maatschappij, de financiering, het publiek en de kunstenaar is al sinds jaar en dag aan verandering onderhevig. Musea voelen de noodzaak om mee te bewegen in de snel veranderende maatschappij. Musea her-evalueren en her-hangen hun collectiepresentaties, veranderen gevoelig historisch taalgebruik en houden zich bezig met maatschappelijke vraagstukken zoals klimaatverandering. Kunstcriticus Rutger Pontzen stelt in de Volkskrant dat de museumwereld bezig is met een *detox*; een ingrijpende reiniging van haar eigen imago, dat volgens Pontzen wel iets te vanzelfsprekend is gebaseerd op de kortzichtige, eenzijdig westerse manier waarop er naar het museum en de kunstgeschiedenis is gekeken.²

Dat er binnen de museumwereld een groot verlangen naar verandering heerst, werd september 2019 bevestigd tijdens de International Council of Museums (ICOM) conferentie in Kyoto. Meer dan drieduizend museumprofessionals van over de hele wereld kwamen bijeen om een nieuwe, toekomstbestendige definitie van het museum te formuleren. Een overkoepelende en internationale definitie vinden voor een veelzijdig instituut als het museum, dat tevens sterk per cultuur bepaald wordt, bleek een onmogelijke opgave, met veel commotie tot gevolg. Het volgende voorstel voor de nieuwe definitie werd dan ook, na veel discussie, niet aangenomen:

Museums are democratizing, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artifacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people.

Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit,

¹ Margriet Schavemaker, *The White Cube as a Lieu de Mémoire: The Future of History in the Contemporary Art Museum*. (Amsterdam: Reinwardt Academie, 2017), 9.

² Rutger Pontzen, "Musea hebben te lang met hun rug naar de wereld gestaan en zijn bezig aan een inhaalrace," *De Volkskrant*, 24 oktober 2019.

and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing.³

Deze progressieve nieuwe kijk op het museum vond zowel veel voor- als tegenstand binnen het culturele werkveld. Ook museumbezoekers mengden zich actief in het debat. Een terugkerend tegengeluid – van onder andere de Franse ICOM voorzitter Juliette Raoul-Duval – is de kritiek dat de geïnitieerde definitie eerder een manifest is dan een definitie. Het doorvoeren van een nieuwe museumdefinitie werd uitgesteld. Zeker is wel dat het denken over de (maatschappelijke) rol van het museum als instituut een nieuwe wending heeft genomen.

Niet alleen museummedewerkers zijn druk bezig met de veranderde rol van het museum; ook kunstenaars zetten zich al decennia actief in om de plaats van het museum in de maatschappij te herdenken, zelfs mee vorm te geven. Al sinds het ontstaan van het museum koesteren kunstenaar en kunstinstitutioneel een bijzondere relatie. Kunstenaars zien het belang van het kunstinstituut voor het uitdragen van hun ideeën en werk, maar ze kijken tegelijkertijd met een kritische blik naar het instituut.

Aan het einde van de jaren zestig ontsprong, als vorm van conceptuele kunst, de beweging ‘institutionele kritiek’. Hierbinnen betoogden kunstenaars in hun werk dat kunstmusea geen neutrale, objectieve omgevingen zijn, maar dat zij door context, teksten en architectuur wel degelijk sturing meegeven. In “Wat de kunst wil, Politieke strategieën in de kunst nu” stelt Dorothea von Hantelmann (PhD in kunstgeschiedenis, professor, curator en schrijver) dat het museum een typerend onderdeel is van de hedendaagse moderne democratische staat.⁴ Volgens Von Hantelmann belichaamt het museum waarden die aan de basis liggen van de westerse democratische markteconomie: door de concretisering van een lineair tijdsbesef, een steeds grotere nadruk op het individu, het belang van de productie van materiële objecten en de circulatie daarvan via de handel.⁵ In haar essay behandelt Von Hantelmann twee vormen van politiek geëngageerde kunst die de functie van het museum bevragen. De meest voorkomende vorm is volgens Von Hantelmann kunst die zich in vorm, betekenis en inhoud bezighoudt met politieke onderwerpen. De tweede vorm daarentegen heeft een minder uitgesproken politieke ambitie, maar poogt de politieke impact van de context (het museum) zelf te veranderen door gevestigde conventies waarmee kunst wordt geproduceerd, tentoongesteld en ervaren om te buigen.⁶ Deze vorm van institutioneel kritische kunst uit zich op verschillende manieren. Naast het maken van autonoom opzichzelfstaand werk dat in de context van elk museum zou werken, maken kunstenaars veelal *site-specific* werken voor de context waarin het getoond wordt.

³ ICOM Nederland, ‘The museum definition: a fact sheet,’ geraadpleegd 14 september 2020. https://www.icomnederland.nl/pdf/191129_fact_sheet_museum_definition_ENG.pdf

⁴ Dorothea Von Hantelmann, “Wat de kunst wil, Politieke strategieën in de kunst nu,” in *Stedelijk Collectie Reflecties*, red. Jan van Adrichem en Adi Martis (Rotterdam: nai010 uitgevers, 2012), 621.

⁵ Von Hantelmann, “Wat de kunst wil,” 621.

⁶ *Ibid.*, 622.

Dat deze institutioneel kritisch geëngageerde kunst ook vandaag nog bijzonder relevant is, blijkt wel uit het feit dat het Stedelijk Museum Amsterdam in 2020 een tentoonstelling gepland had over het onderwerp. Het Stedelijk Museum vierde in september 2020 haar 125 jarig bestaan, maar bevond zich in dit jubileumjaar helaas voor lange perioden in *lockdown*. Hierdoor is de tentoonstelling *After Institutions* uitgesteld. Zowel het 125 jarig bestaan als de verschillende *lockdowns* zetten een grote urgentie achter reflectie van het instituut, en de huidige en toekomstige van de rol van het Stedelijk Museum in de samenleving.

Het Stedelijk Museum, dat zich al jarenlang een *artist-driven* museum noemt, heeft in het verleden al vele malen kunstenaars uitgenodigd om, naast deel te nemen aan tentoonstellingen, ook aanpassingen te maken aan het museumgebouw zelf. Symbolisch hebben deze uitnodigingen een grote waarde. De aanpassingen worden namelijk, al dan niet voor een bepaalde periode, daadwerkelijk doorgevoerd in het museum. Een voorbeeld is het werk *Kaléidoscope, un travail in situ (een werk in situ)* (1976/1980 idee, 1983 uitvoering) – voortaan wordt ook simpelweg *Kaléidoscope* gehanteerd – van de Franse institutioneel kritische kunstenaar Daniel Buren (1938). *Kaléidoscope* bestaat uit Burens typerende gekleurde strepen, die in de bogen in de architectuur van het museumgebouw geplaatst zijn. Buren omschrijft zijn gestreepte werk als een *outil visuel* (visueel gereedschap) dat de verschillende dimensies van het museum die normaal ongezien blijven, aan het oog brengt en *deconstrueert*. In dit onderzoek kijk ik hoe een werk dat het Stedelijk Museum Amsterdam inmiddels al bijna 40 jaar geleden in het museum installeerde, vandaag de dag nog relevant kan zijn binnen ons denken over het museum als instituut.

In deze scriptie beantwoord ik de volgende vraag: Hoe kan het institutioneel kritische, *site-specific* werk *Kaléidoscope, un travail in situ* (1976/1980 idee, 1983 uitvoering) van Daniel Buren, helpen bij een deconstructieve reflectie op de tentoonstellingspraktijk binnen de muren van het Stedelijk Museum Amsterdam?

Kaléidoscope is in verschillende catalogi van het Stedelijk Museum beschreven, en logischerwijs steeds in verband met de desbetreffende tentoonstelling. Een globaal onderzoek *Kaléidoscope* in het Stedelijk Museum ontbreekt echter. Naar verwachting kan juist het bestuderen van de werking van *Kaléidoscope* door de jaren heen ons veel leren over het Stedelijk Museum. In dit onderzoek worden de verschillende lagen van het werk onderzocht en met elkaar vergeleken. Op basis van deze uitkomst wordt een analyse gemaakt over de werking van *Kaléidoscope* in het Stedelijk Museum, en wat dit werk voor de toekomst van het instituut kan betekenen.

Onderzoekskader en methoden

Dit onderzoek focust zich op het *site-specific* en institutioneel kritische werk *Kaléidoscope: un travail in situ* (1976/1980 idee, 1983 uitvoering) van Daniel Buren (1938), en de werking met zijn context: het Stedelijk Museum Amsterdam. Aan de hand van literatuuronderzoek en archiefonderzoek wordt de periode tussen de eerste installatie van het werk in het museum in 1976 tot het heden (2021) onderzocht.

De literatuurstudie wordt in hoofdstuk 1 ingezet om een theoretisch kader te bieden rondom het thema *site-specificity*. Het hoofdstuk biedt een inleidende historiografische uiteenzetting van *site-specific* kunst en hoe deze term via monumentale beeldhouwkunst en minimalisme is ontstaan. Aan de hand van een aantal voorbeelden uit het kunstveld wordt de term tot leven gebracht. De historiografische benadering wordt aan het einde van hoofdstuk 1 aangevuld met een kunstfilosofische invalshoek op de term *site-specificity* aan de hand van Michel de Certeau's *Practice of Everyday Life*, om onderscheid te maken tussen de concepten plaats en ruimte.

Ook hoofdstuk 2 — Institutionele kritiek — begint met een historiografische beschrijving van de term. Aan de hand van verschillende voorbeelden wordt deze uitgewerkt. Vervolgens worden er enkele discussiepunten behandeld omtrent het discours van institutioneel kritische kunst en diens ontwikkeling. Hierbij worden teksten van onder andere Peter Bürger, Hall Foster, Benjamin Buchloh, Andrea Fraser en Janet Marstine geraadpleegd. De opkomst van institutionele kritiek viel samen met de taalkundige theorie uit de Parijse school van poststructuralisten: deconstructie. Deze semiologische theorie van de Franse filosoof Jacques Derrida (1930-2004) vormt daarom ook de basis voor het kunsttheoretische slot van het hoofdstuk.

Gezien de theoretische aard van Daniel Buren zijn werk is ook in de analyse van *Kaléidoscope* in hoofdstuk 3 veelal gebruik gemaakt van kunsttheorieën die zowel historiografisch als kunstfilosofisch zijn. Aan de hand van vijf ijkpunten in de geschiedenis van *Kaléidoscope* in het Stedelijk Museum Amsterdam wordt het werk besproken. Deze ijkpunten zijn exposities waarin het werk door het thema van de tentoonstelling, de combinatie van andere collectiestukken en kunstwerken, of de context van de periode waarin het getoond wordt, van focus lijkt te veranderen. Zodoende biedt hoofdstuk 3 een historisch overzicht van *Kaléidoscope* in het Stedelijk Museum Amsterdam. Maar daarnaast toont het ook de gelaagdheid en de werking van *Kaléidoscope* in het museum. Deze verschillende uitingen van het werk worden theoretisch ondersteund aan de hand van werken van Donald Preziosi, Jean-Francois Lyotard, Rosalind Krauss en Jacques Derrida. De theorie van deconstructie waar veel van de gebruikte teksten in hoofdstuk 3 op gebaseerd zijn, leent zich uitstekend voor het deconstrueren en begrijpen van Burens *site-specific* werk, gezien de kunstenaar zelf duidelijk beïnvloed is door het filosofische gedachtegoed van deconstructie.⁷ Door met zijn karakteristieke strepen het 'ongemarkeerde' te markeren, illustreert hij deconstructie in de kunst. Tot slot eindigt dit onderzoek met een besluit waarin de verworven inzichten worden afgewogen en waarin suggesties voor verder onderzoek worden gedaan.

⁷ Joseph Nechvatal, 'How Daniel Buren's Institutional Critique Became Institutional Chic'. Hyper Allergic. Geraadpleegd 12 januari 2021. <https://hyperallergic.com/322774/how-daniel-burens-institutional-critique-became-institutional-chic/>.

Hoofdstuk 1: *Site-specific* kunst

Dit hoofdstuk gaat in op de betekenis van *site-specific* kunst, waarmee het dient als theoretische basis voor deze scriptie. Door middel van een kunsthistorische analyse van de term wordt het ontstaan van *site-specific* kunst behandeld aan de hand van ontwikkelingen in de modernistische sculptuur en conceptuele kunst. Vervolgens wordt het museum als *site* en context voor moderne en hedendaagse kunst onderzocht, middels een post-structuralistisch semiologische analyse die de basis vormt voor de case study naar de betekenisgeving van het werk van Daniel Buren in het Stedelijk Museum Amsterdam.

§ 1.1 | Wat is *site-specific* kunst?

De term *site-specific* — in het Nederlands vrij vertaald als ‘plaatsgebonden’ — wordt gebruikt om kunst te omschrijven die zich tot een specifieke plaats verhoudt. De term wordt gebruikt om installaties, sculpturen of andere kunstwerken te omschrijven die gemaakt zijn voor en refereren naar een specifieke locatie. In het boek *Site-Specific Art* beschrijft Nick Kaye *site-specific* kunst als ‘Practices which articulate exchanges between the work of art and the places in which its meanings are defined.’⁸ Gezien elk kunstobject zich tot een zekere mate verhoudt tot de context van de ruimte waar het in getoond wordt, vergt de term verdere verduidelijking. Richard Serra karakteriseert in een omschrijving van zijn werk *Tilted Arc* (1981) *site-specificity* door de volgende uitspraak: ‘To move the work is to destroy the work.’⁹ Anders dan andere kunstwerken die zich ook verhouden tot hun context, is de betekenis die het *site-specific* werk ontleent aan zijn omgeving van essentieel belang in de betekenis van het werk.

Eeuwenlang is kunst bij uitstek *site-specific* geweest, van de eerste muurschilderingen, tot afbeeldingen van religieuze taferelen in kerken. Deze representatieve functie van kunst veranderde aan het eind van de 19e eeuw met de opkomst van moderne kunst, waarbij individuele (subjectieve) uiting van creativiteit voorop stond. Het moderne kunstwerk trok zich terug uit zijn fysieke context en ging zich focussen op volledig opzichzelfstaande formele waarden, zoals de ‘puurheid’ van het medium. Moderne schilderkunst maakte zich in zijn abstractie los van de afbeelding van de wereld om ons heen, en benadrukte hiermee de platheid van het medium. Ook moderne beeldhouwkunst brak met zijn symbolische representatieve tradities.

Rosalind Krauss geeft in haar duiding van *site-specific* kunst in het boek *Art Since 1900* de omschrijving dat moderne beeldhouwkunst zijn ‘logica van het monument’ is verloren.¹⁰ Beeldhouwkunst heeft jarenlang, tot het begin van de moderne kunst, gefunctioneerd om

⁸ Nick Kaye, *Site-Specific Art* (Londen: Routledge, 2000), 183.

⁹ Kaye, *Site-Specific Art*, 2.

¹⁰ Rosalind Krauss, “1970,” in: *Art since 1900*. Red. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit Londen: Thames & Hudson Ltd, 2004), 616.

specifieke plaatsen aan te duiden met de betekenis van de plek, zoals een monument op een slagveld.¹¹ Volgens Krauss was de sokkel van monumenten hierbij van essentieel belang: door de sculpturale representatie op te tillen van de grond, en deze daarmee te scheiden van de echte ruimte, kreeg de sokkel volgens Krauss een zogenaamde 'liminale functie' — een term uit de antropologie die de ambiguïteit en desoriëntatie in het middelste stadium van een overgangsritueel omschrijft. Zo stelt Krauss dat de liminale sokkel de symbolische en representatieve aard van het sculptuur toont, terwijl dezelfde sokkel het kunstwerk fysiek verbindt met de plek waar hij zicht bevindt.¹² Modernistische beeldhouwkunst werd steeds meer een verkenning van het object zelf en maakte zich los van representatie en zijn omgeving. Krauss stelt: 'Modernist sculpture in general can be seen to establish the "autonomy" of the representational field of the work, its absolute withdrawal from its physical context into a wholly self-contained formal organization.'¹³ Sculpturen waren niet langer (symbolisch) verbonden met de ruimte waarin ze getoond werden — ze werden notabene in sommige gevallen in meerdere oplagen gemaakt en op verschillende plekken tegelijk getoond — en in veel gevallen verdween ook het voetstuk (de sokkel) die voorheen de relatie tussen het sculptuur en zijn omgeving beïnvloedde. Volgens Krauss begon modernistische sculptuur zich daarom vooral te kenmerken door wat het níet was; architectuur noch landschap:

Given this resolute removal of the object's symbolic concerns from what were its earlier conditions of possibility, namely architecture and landscape, modernist sculpture might, then, be projected in terms of this rejection, defining its condition as a kind of pure negativity, the combination of exclusions. In this sense it is the exact inverse of the basis for traditional sculpture, the positivity of the logic of the monument.¹⁴

Deze betekenisgeving op basis van negatieve verhoudingen gebruikt Krauss om het *expanded field* van *site-specific* kunst uit te leggen, die in 1.1.3 verder uitgewerkt zal worden.

Ontstaansgeschiedenis vanuit het minimalisme

Jarenlang is de moderne beeldhouwkunst gekenmerkt door zijn focus op materialiteit en de mogelijkheden binnen het medium zelf. Anders gezegd, de focus was naar binnen gekeerd. Dit was zo tot het minimalisme, waarbij critici inzagen dat het kunstwerk zich weer naar buiten keerde. Nick Kaye stelt in *Site-Specific Art* dat aan het eind van de jaren '60 minimalistische uitingen opnieuw actief relaties aangingen met de ruimte waarin ze getoond werden: 'In reproducing in object-form the aesthetic of the supposedly empty "White Cube" gallery-spaces

¹¹ Krauss, "1970," 618.

¹² Ibid., 618.

¹³ Ibid., 619.

¹⁴ Ibid., 619.

(O'Doherty 1986) they occupied, the early unitary forms of Robert Morris and minimalist objects of artists such as Frank Stella and Donald Judd seemed intent on throwing the viewer's attention toward these simple, three-dimensional objects back upon itself.¹⁵

Douglas Crimp beschrijft in *On the Museum's Ruins* (1993) minimalisme aan de hand van de receptie van het werk en de verplaatsing van de betekenisgever van de kunstenaar naar de toeschouwer.¹⁶ Volgens Crimp speelt de context waarin deze verplaatsing gebeurt een grote rol. *Site-specificity* uit zich volgens Crimp namelijk niet in de stilistische kenmerken van het object zelf, maar in de verplaatsing van de aandacht van de kijker naar de kamer die zowel de kijker als het object omvat.¹⁷ Zoals Nick Kaye het in *Site-Specific Art* omschrijft: 'Rather than 'establish its place', the minimalist object emphasises a transitive definition of site [...].'¹⁸ In een poging om het werk te duiden aan de hand van de plek waar het zich bevindt, wordt de kijker zich bewust van diens eigen positie en de functie van de tentoonstellingsruimte in de plaatsing van het werk.¹⁹ Kaye maakt vervolgens, op basis van de interpretatie van de Amerikaanse criticus Michael Fried — bekend om zijn formele modernistische benadering — de vergelijking tussen minimalisme en theater. Volgens Fried ligt de waarde van de specifieke *site* waarin het minimalistische werk getoond wordt in de theatrale ervaring van de omgeving die in tegenspraak is met de waarden van autonome kunst. 'In emphasising the transitory and ephemeral act of viewing in the gallery [...]' zo schrijft Fried, 'Minimalism enters into the theatrical and performative. Here, minimalism's site-specificity can be said to begin in sculpture, yet reveals itself in performance, a move which calls into question its formal as well as spatial location.'²⁰ Het zwaartepunt dat binnen het modernisme op het autonome kunstwerk lag begint zich vanaf het minimalisme te verplaatsten naar de ruimte waarin het werk wordt getoond, en zorgt daarmee voor nieuwe inzichten in de relatie tussen het kunstwerk, de toeschouwer en de expositieruimte.

***Site-specific* institutionele kritiek**

Rosalind Krauss stelt in *Art Since 1900* dat de *site-specific* kunst uit eind jaren 60 voortkomt uit het minimalisme, terwijl het tegelijkertijd een kritiek op het minimalisme vormt. 'For in its stripping away all surface incident, in its proclivity for industrial building materials (...), and in its love for simple, geometric shapes, even if these were now the shapes of space rather than objects, site-specific work was clearly extending some of Minimalism's principles.'²¹ De kritiek van de *site-specific* werken die in de context van het museum getoond werden, is volgens Kraus zowel

¹⁵ Kaye, *Site-Specific Art*, 2.

¹⁶ Douglas Crimp, *On the Museums Ruins* (Londen: MIT Press, 1993), 16–17.

¹⁷ Ibid., 16–17.

¹⁸ Kaye, *Site-Specific Art*, 2.

¹⁹ Ibid., 2.

²⁰ Ibid., 3.

²¹ Krauss, "1970," 616.

gericht op de (minimalistische) productie van objecten die makkelijk commodificeerbaar zijn (en daarmee bijdragen aan de consumptie cultuur), en tegen het institutionele apparaat van het museum als de ruimte die dergelijke activiteiten een culturele legitimiteit verleent.²² *Minimal* kunst gaat een duidelijke relatie aan met de omgeving, maar kan strikt genomen wel overal tentoongesteld worden zonder verlies van betekenis. *Site-specific* kunst daarentegen werd specifiek voor één omgeving gemaakt.

In de nasleep van de revolutionaire studentenprotesten van 1968 in Parijs, na de aanval op de autoriteit van gevestigde instituten en bestuursorganen, keken ook kunstenaars kritisch naar de systemen die de gang van zaken in de kunstwereld beheersten. Zodoende werden musea en galeries een punt van aandacht en kritiek. In hun werk analyseerden kunstenaars de rol van het museum, door hier *site-specific* artistieke interventies te plaatsen, zoals veelal de focus is in het werk van Daniel Buren (1938). Een voorbeeld is zijn werk *Within and Beyond the Frame* (1973), bestaande uit negentien identieke *banners* die aan beide zijden (Buren's typerende 8,7cm brede) verticale strepen toonden. De strook van banners startte in de tentoonstellingsruimte van de John Weber Gallery in New York, reikte via het raam naar de overkant van de straat, en werd daarmee zichtbaar boven West Broadway.²³ Zo werd het werk zowel in de culturele context van een kunstgalerie als in het stedelijke kader van de stad New York getoond en ervaren. Een ander voorbeeld is het werk van Michael Asher, die in 1974 de muur tussen de tentoonstellings- en kantoorruimte van de Claire S. Copley kunstgalerie verwijderde. Het werk maakte de economische context van esthetische ervaring zichtbaar en poogde daarmee de 'puurheid' van kunst die door formalistische critici werd geprezen te ondermijnen.²⁴

Kunstenaars als Buren en Asher onderzochten de relatie met hun omgeving onder andere binnen de muren van het museum. In de jaren zeventig kwam echter ook een nieuwe kunststroming op die experimenteerde met de werking van het kunstinstituut, door juist buiten het instituut te exposeren: landschapskunst. Voorbeelden zijn de werken van bijvoorbeeld Michael Heizer en Robert Smithson, die beide met hun landschapskunst de destijds hevige commodificatie van kunst afwezen.²⁵ Hoewel landschapskunst een belangrijk onderdeel vormt van *site-specific* kunst, zal in dit onderzoek de focus liggen op de *site-specific* kunst die in relatie tot het museum is uitgevoerd — i.e. binnen de muren van het museum of in de directe omgeving.

²² Ibid., 617.

²³ Rosalind Krauss, "Poststructuralism and deconstruction," in: *Art since 1900*. Red. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit (Londen: Thames & Hudson Ltd, 2004), 44.

²⁴ H.H. Arnason en Elizabeth Mansfield, *History of Modern Art*. 7e druk (New Jersey: Pearson Education, 2012), 565.

²⁵ Andrew Causey, *Sculpture since 1945* (New York: Oxford University Press, 1998), 169.

§1.2 | *Site-specific* kunst in theorie

In *Site-Specific Art* ligt Kaye toe dat hij *site*-specificiteit benadert vanuit het onderliggende concept van *site*, in plaats van met een bepaalde soort plaats of formele benadering van de *site*.²⁶ Kaye identificeert *site-specific* kunst als de combinatie van beeldende kunst, architectuur en theater.²⁷ Het werk is performatief, in de zin dat het een actieve relatie met de ruimte aangaat, en het *gestalt* van deze ruimte gebruikt in zijn betekenisproces. Om de betekenis van de relatie tussen het *site-specific* kunstwerk en de ruimte te beschrijven, maakt Kaye gebruik van een semiologische benadering waarin hij de werking van taal in relatie tot locatie en *site* onderzoekt.²⁸

Kaye gebruikt Michel de Certeau's *Practice of Everyday Life* (1980) om onderscheid te maken tussen plaats en ruimte [*place* en *space*].²⁹ Hierbij adopteert hij de semiologische benadering van taal van Ferdinand de Saussure. Hierin wordt *langue* (geschreven taal) gezien als een onderliggend ordeningssysteem; en *parole* (gesproken taal) als een systeem waarin deze regels tot uitdrukking komen en een manifestatie van betekenisgeving vormen. De Certeau legt een vergelijkend verband tussen *spaces* en *places*: 'Spaces are practiced places.'³⁰ Hierin is *place*, zoals de *langue*, een exclusief en zelfregulerend regelsysteem. Een *place* werkt volgens De Certeau als een systeem van ordening: het sluit de mogelijkheid uit dat twee dingen zich op dezelfde plaats bevinden. De Certeau omschrijft dit als de regel van de *proper*: alle elementen staan naast elkaar, elk op een eigen *proper*, een afzonderlijke locatie.³¹

In verhouding tot *place* is *space* als een woord dat uitgesproken wordt (de *parole*): 'When it is caught in the ambiguity of an actualization, transformed into a term dependent upon many different conventions, situated as the act of a present (or of a time), and modified by the transformations caused by successive contexts.'³² In andere woorden, de *place* is de plaats gedefinieerd door zijn ruimtelijke dimensies, en een *space* de subjectieve ervaring ervan waarin de ruimte betekenis krijgt. Deze subjectieve ervaring gaat soms voorbij aan de pure onderliggende structuren. In tegenstelling tot de *place* heeft *space* niet de eigenschap van de eenduidigheid of stabiliteit van een *proper*.

²⁶ Kaye, *Site-Specific Art*, 3.

²⁷ *Ibid.*, 3.

²⁸ *Ibid.*, 3

²⁹ *Ibid.*, 4

³⁰ *Ibid.*, 4

³¹ *Ibid.*, 5.

³² *Ibid.*, 5-6.

Sculpture in the expanded field

Opvallend aan de benadering van *site-specific* kunst, is dat het discours niet wordt onderverdeeld door stilistische kenmerken van het kunstwerk, maar door de fysieke situatie. In haar invloedrijke “Sculpture in the Expanded Field” (1979), vertrekt Rosalind Krauss vanuit de steeds meer pluralistische natuur van de beeldhouwkunst in het postmoderne tijdperk.³³ In de jaren zeventig van de 20e eeuw liet een breed scala aan stijlen en geheel verschillende praktijken de strikte formele logica van het minimalisme achter zich. Er was geen sprake meer van specificiteit in het gebruik van medium; verschillende materialen en technieken werden gebruikt in verschillende praktijken onder het motto ‘*anything goes*’. Kunsthistorici omschreven postmoderne kunst uit de jaren ’70 aan de hand van deze pluralistische eigenschappen. Krauss stelt echter dat het belangrijk is om verder te kijken dan de claims van pluralisme.³⁴ Volgens Krauss veronderstelt pluralisme dat alles op elk moment in de geschiedenis voor elke kunstenaar beschikbaar is, dat er geen dwingende historische factoren zijn die de beschikbare opties beperken en gedrag organiseren. Krauss zocht naar een manier om de logica in kaart te brengen van de *site-specific* kunst, die zowel een kritiek op als een connotatie van vormt van het minimalisme. Daarbij rekening houdend met de wijze waarop de diverse *site-specific* kunst uit het minimalisme voortkomt, zonder de eigen dialectische relatie van het minimalisme met de modernistische beeldhouwkunst te vergeten. Want het is het minimalisme dat volgens Krauss het modernisme zowel verfijnde als beëindigde.³⁵ Ze gebruikt een structuralistische benadering om betekenis te ontleen aan verschillende tegenstellingen, en inclusions en exclusions. Deze axiomatische theorie zal verder worden toegelicht in paragraaf 3.3.

Buren *in-situ*

In het boek *Bouwen Voor De Kunst?: Museumarchitectuur Van Centre Pompidou Tot Tate Modern*, onderzoekt Wouter Davidts (universitair docent moderne en hedendaagse kunst) Burens verhouding tot het museum aan de hand van een aantal *site-specific* interventies. In lijn met Krauss haar opvattingen benoemt Davidts Buren zijn invloed van minimal art, terwijl hij ook juist de dialectiek met deze kunststijl gebruikt om Burens werk te duiden:

Waar minimal art toont dát er wordt gepresenteerd, ondervraagt Buren de middelen die (al dan niet) ingezet (dienen te) worden opdat er kán worden gepresenteerd. Waar minimal art het besef reveleert dát het een scène of bijzondere omstandigheden behoeft, stelt Buren de vraag hóe die scène in elkaar zit en hoe ze de verschijning van een kunstwerk beïnvloedt. Buren toont dat er telkens opnieuw uitzonderlijke omstandigheden dienen te worden gecreëerd opdat de kunst als dusdanig kan worden (h)erkend.³⁶

³³ Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field,” *October* 8 (1979), 30.

³⁴ Krauss, “Sculpture in the Expanded Field,” 32.

³⁵ *Ibid.*, 32.

³⁶ Wouter Davidts, *Bouwen Voor De Kunst?: Museumarchitectuur Van Centre Pompidou Tot Tate Modern* (Leuven: Exhibitions International, 2006), 132.

Zoals Rosalind Krauss betoogt in “Sculpture in the Expanded field” ligt er bij Buren niet zozeer de focus op de pluralistische natuur van zijn werk, maar op zijn verdieping van het contextuele onderzoek dat minimale sculptuur heeft ingeleid.

Naast zijn publieke werken heeft Buren ook in meerdere situaties *site-specific* werken gemaakt om galeries en musea als instelling onder de aandacht te brengen. Een bekend voorbeeld is het eerder besproken *Within and Beyond the Frame* (1973) (afb.2). Maar ook de suppoosten van het Van Abbemuseum die in 1981 in hesjes met Burens strepen door het museum liepen (afb.3). Daarnaast is ook het werk *Kaléidoscope* een typerend voorbeeld van zijn *site-specifieke* werken, welke hij zelf omschrijft als ‘*in-situ*’: Latijns voor ‘in plaats’ of ‘op zijn plaats.’ Voor Buren refereert het *in-situ* niet enkel naar het in plaats of op plaats zijn van een object, maar ook naar het maakproces. Ondanks Buren zijn gebruik van de term *in-situ* is er voor gekozen om in deze scriptie de term *site-specific* te hanteren, gezien *site-specific* de meer gangbare term is binnen de internationale kunstwereld.

In het essay “Fonction de l’Atelier” uit 1971 verklaart de kunstenaar dat hij zijn studio verlaat.³⁷ Zijn werk dat kritisch de context van ruimte onderzoekt kan dit volgens hem enkel als het werk ook ter plekke in deze ruimte geboren, gecreëerd wordt. Zodoende werd de institutionele context zijn werkplek.³⁸ Ondanks zijn focus op de relatie tussen werk en plek, pleit Buren hierin niet voor een symbiose tussen de twee.³⁹ Volgens Buren dient de autonomie van kunst en architectuur in acht worden genomen. Zoals Davidts Buren treffend omschrijft: ‘Een in situ werk lost de soms conflictueuze verhouding niet op, maar stelt ze op de proef.’⁴⁰ De uiting hiervan zal duidelijk worden uit de komende hoofdstukken.



Afb. 2



Afb. 3

³⁷ Daniel Buren, *Fonction de l’Atelier* (1971), in *Daniel Buren. Les Écrits (1965-1990). Tome I : 1965-1976*, red. Daniel Buren en Jean-Marc Poinsot, 195-204. (Bordeaux: CAPC Musée d’art contemporain de Bordeaux, 1991), 195.

³⁸ Wouter Davidts, ‘Mijn studio is waar ik me bevind. Daniel Buren en de afschaffing van de studio,’ *De Witte Raaf* 113 (januari-februari 2005), <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2890> (geraadpleegd 17 november 2020).

³⁹ Davidts, *Bouwen Voor De Kunst?*, 130.

⁴⁰ *Ibid.*, 130.

Hoofdstuk 2: Institutionele kritiek

§ 2.1 | De geschiedenis van institutionele kritiek

Institutionele kritiek is een artistieke strategie waarbij kunst wordt ingezet om institutionele (vaak museale) gevestigde structuren bloot te leggen en aan de kaak te stellen. Deze artistieke stroming vormde zich in de jaren '60 van de 20e eeuw, binnen de context van de Civil Rights Movement in Amerika, en de revolutionaire studentenprotesten in Frankrijk. De kritische mentaliteit tegenover de ongelijke verdeling van macht werd onder andere beschreven door de toonaangevende Franse filosoof Michel Foucault (1926-1984), die met zijn invloedrijke theorieën de machtsverhoudingen in institutionele organen zoals gevangenissen, ziekenhuizen en scholen onderzocht. Deze kritische theorieën en revolutionaire tijdsgeest inspireerden ook kunstenaars om de werking van het museum als machtsinstituut te onderzoeken.⁴¹ Veelal werkend vanuit het gedachtengoed van conceptuele kunst, grepen deze institutioneel kritische kunstenaars terug op de nalatenschap van de avant-gardistische anti-kunst van Marcel Duchamp, die met zijn *readymades* de invloed van de museale context exploreerde. Deze institutioneel kritische kunst was enkel kritisch jegens de tentoonstellingsruimte zelf. Ook tentoonstellingsmethoden, verzamelbeleid en publieksinteractie/participatie zijn onderhevig aan institutionele kritiek, zo stelt kunsthistoricus Charlotte Krevits in haar masterscriptie *Framing the Frame*.⁴² Het kritisch benaderde kader reikte ver voorbij de tentoonstellingsruimte, tot op ideologische niveau. Daarnaast waren de historische condities waarin het kunstwerk, de toeschouwer en het museum zich bevinden onderwerp van kritische benadering.

Binnen de westerse kunstgeschiedenis onderscheiden critici institutionele kritiek in twee golven. De eerste golf ontwikkelde zich in de jaren '60, aangevoerd door kunstenaars als Daniel Buren en Marcel Broodthaers. De tweede golf volgde eind jaren '80, met onder andere Fred Wilson, Andrea Fraser en Louise Lawler als sleutelfiguren. Kunstenaars zochten telkens naar nieuwe methoden om de institutionele codes, die op basis van gender, etniciteit, klasse en seksuele oriëntatie kunstenaars buitensloten, te ondermijnen. In eerste instantie bestond institutioneel kritische kunst voornamelijk buiten musea. Maar langzamerhand kwam institutionele kritiek ook het museum en haar collectie binnen.

Het probleem van kritiek

Zoals ik in mijn bachelorscriptie *Institutionele kritiek en het kritische museum* onderzocht, blijken veel musea de kritiek geïnitieerd door kunstenaars te hebben verworven in hun praktijk. Door het tonen en aankopen van institutioneel kritisch werk tonen zij zich bewust van het feit dat het museum geen neutrale plek is, en nemen ze een zelfreflectieve rol in. Deze 'instrumentalisatie' van

⁴¹ Janet Marstine, *Critical practice. Artists, museums, ethics* (Oxon: Routledge, 2017), 6.

⁴² Charlotte Crevits, *Framing the Frame. Visualisering van het kunstmuseum in hedendaagse fotografie en film in relatie tot de historische institutionele kritiek (1968-1980)*, Gent, 2015 (masterscriptie), 21.

institutioneel kritisch werk roept de vraag op of het werk nog wel kritisch kan zijn wanneer het is opgenomen in het instituut dat het bekritiseert.

In “On the Problem of the Autonomy of Art” behandelt kunsthistoricus Peter Bürger (1936-2017) deze kwestie. Hierin definieert Bürger de institutionele kritiek uit de jaren '60 als een ‘neo-avant-garde’, een terugkeer van de vooroorlogse avant-gardes die Bürger als ‘historische avant-garde’ omschrijft. Waar beide avant-gardes het gedachtengoed deelden om kunst en leven te verenigen, ligt het verschil tussen de twee volgens Bürger in het feit dat de historische avant-garde zich richtte op kwesties van autonomie en het concept van de kunstwereld als instituut, en uitte de neo-avant-garde daarentegen kritiek op de werking van het fysieke kunstinstituut.⁴³ Bürger opperde dat door de institutionele omarming en betrekking van de historische avant-garde door het instituut het onmogelijk was voor de neo-avant-garde om kritisch te zijn, en zag de neo-avant-garde als een triviale en onnodige herhaling. Volgens Bürger verliest kunst het vermogen tot bekritisieren wanneer het niet langer een afstand heeft tot de praktijk die het betwist.⁴⁴

Als reactie op “On the Problem of the Autonomy of Art” komt kunsthistoricus Hal Foster 12 jaar later met een kritische revisie van Bürgers theorie. Anders dan Bürger ziet Foster de neo-avant-garde als een wezenlijke toevoeging op de historische avant-garde. Volgens Foster vormde de neo-avant-gardistische kritiek juist een reactie op het idee dat ieder verzet tegen de kunstpraxis, aanvankelijk gemanifesteerd door de historische avant-garde, wordt opgenomen door de kunstwereld. Deze inbedding van de historische avant-garde was volgens Foster juist de aanleiding voor de neo-avant-gardistische kunstenaars om het museum zelf, als kunstinstituut, kritisch te onderzoeken.⁴⁵

In 2005 stelt performance kunstenaar Andrea Fraser, bekend om haar institutioneel kritische werk, dat institutionele kritiek niet zijn kracht kan verliezen door de instrumentalisering van de kunst in het museum, omdat het binnen de cultuur van het kunstinstituut is ontstaan. Integendeel, door de nadruk te leggen op de onvermijdelijke centrale positie die het kunstinstituut inneemt, onderscheidt institutionele kritiek zich van voorgaande avant-gardistische ontwikkelingen. Fraser ziet dit als volgt: ‘It’s not a question of being against the institution: we are the institution. It’s a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of awards we aspire to.’⁴⁶ Juist deze symbiose binnen de institutionalisering van institutionele kritiek biedt de mogelijkheid om werkelijk kritiek te leveren van binnen uit. Ook Janet Marstine (professor in ethische museologie) is van mening dat dit idee van instrumentalisering van institutionele kritiek geen constructief uitgangspunt biedt:

Whilst I appreciate the need to be skeptical of the professed radicality of art that has been embraced by those institutions to which the radicality is addressed, from a museum studies

⁴³ Peter Bürger, “On the Problem of the Autonomy of Art in Bourgeois Society,” in *Theory of the Avant-Garde*. (Minnesota: University of Minnesota Press, 1984), 50.

⁴⁴ Bürger, “On the Problem of the Autonomy of Art in Bourgeois Society,” 50.

⁴⁵ Hal Foster, “Who is Afraid of the Neo-Avant-Garde?,” in *The Return of the Real* (Cambridge: MIT Press, 1996), 8.

⁴⁶ Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique,” *Artforum* 44 (september 2005) 278-282.

perspective I hold that the designation of instrumentalisation unhelpfully reduces the institution to a marketing machine with a set of regulatory motives. It does not acknowledge the diversity of aims and approaches of art organisations (...) including the impetus to become more socially and ethically responsible.⁴⁷

Anders dan te focussen op het idee in hoeverre het kunstinstituut kritische kunst instrumentaliseert, helpt het incorporeren van kritische kunst en kritische projecten (die zich afzetten tegen normatief denken) in het ontwikkelen van een nieuwe werkethiek in het museum.⁴⁸ Marstine omschrijft institutionele kritiek daarom als een artistieke beweging, representatief voor de omvattende tijdsgeest. Ze definieert institutioneel kritische kunst als een benaderingswijze binnen de complexe relaties die bestaan tussen kunstenaars, instituten en de maatschappij. Volgens haar behoudt deze benaderingswijze altijd haar hedendaagse relevantie door in te gaan op de huidige omstandigheden.⁴⁹

§ 2.2 | Deconstructie en institutionele kritiek

Zoals eerder de Saussoriaanse semiologische theorie is gehanteerd om *site-specific* kunst te duiden, zo valt de opkomst van institutionele kritiek samen met een andere belangrijke taalkundige theorie uit de Parijse school van poststructuralisten: deconstructie. In *Art Since 1900* omschrijft Rosalind Krauss de grote invloeden van de Franse studentenprotesten uit 1968 op de kunstwereld. De aanklacht op universiteiten dat kennisoverdracht niet autonoom of belangeloos is, had ook directe invloed op de kunstwereld. Deze houding, waarin gevestigde structuren en instellingen worden ontrafeld met als doel machtsverhoudingen aan het licht te brengen, is gelijkvormig aan het doel van deconstructie.

De grondlegger van deconstructie, de Franse filosoof Jacques Derrida (1930-2004), publiceerde in 1967 zijn eerste boek *De La Grammatologie (Over de Grammatologie)*.⁵⁰ Hierin onderzocht hij de bevoorrechte rol van spraak ten opzichte van schrift. Omdat spraak volgens Derrida een hiërarchisch dominante positie heeft boven schrift, stelt hij het gebruik van het begrip *différance* voor: een woordspeling op het Franse woord voor verschil (*différence*).⁵¹ In spraak is deze term niet te onderscheiden van *différence*, maar in schrift verwijst *différance* naar de breuk, sporen en marges (en hypothetische ontkenningen) die de geschreven *signifiers* betekenis

⁴⁷ Marstine, *Critical practice*, 11.

⁴⁸ *Ibid.*, 7.

⁴⁹ *Ibid.*, 13.

⁵⁰ Jacques Derrida, *De La Grammatologie* (Parijs: Les Éditions de Minuit, 1967).

⁵¹ Jan Rock, Gaston Franssen en Femke Ensink, *Literatuur in de Wereld. Handboek voor moderne letterkunde* (Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2013), 121.

toekennen.⁵² Nog belangrijker dan *wat* hij schrijft over het parole-centrisme, is hoe Derrida dit behandelt. Dit doet hij aan de hand van een semantische benadering, waarbij hij achtergestelde tegenhangers van hiërarchische structuren omdraait om nieuwe waarden te vinden. Volgens Derrida liggen er namelijk onderliggende machtsstructuren verborgen in de binaire paren van *signifier* en *signified* zoals geformuleerd binnen de structuralistische logica.⁵³ Waar semiologie als structuralistische theorie bestaat bij de gratie van zelf-instandhoudende regels die beginnen en eindigen binnen de grenzen van het theoretische systeem, is deconstructie gericht op het destabiliseren van deze eenduidige betekenissen en vaststaande structuren.⁵⁴ De ongelijkheid in de relatie tussen *signifier* en *signified* benoemt Derrida aan de hand van *marked* en *unmarked* termen.⁵⁵ Een voorbeeld hiervan is het ongelijke paar man/vrouw. Het woord *man* wordt als ijkpunt gebruikt: het woord wordt als neutrale term voor mens ingezet (denk aan het engelse *All men are created equal*). Ook wanneer er naar een neutraal woord wordt verwezen, spreekt men snel over 'hij'. Zo wordt er doorheen deze scriptie ook naar kunstwerken gerefereerd als mannenlijk, wat ze niet per definite zijn. Binnen de Nederlandse taal is dit helaas haast onontkomelijk. Door in deze gevallen echter gebruik te maken van het woord 'vrouw' of 'zij' wordt het vaak onopgemerkte automatische gebruik van 'man' en 'hij' duidelijk. Zodoende fungeert 'vrouw/zij' als een *marker* die de hiërarchie van de *unmarked* term 'man/hij' duidelijk maakt. Binnen deconstructie streeft men hiermee hiërarchieën te ontmantelen, de onevenwichtige verhouding bloot te leggen binnen binaire paren, en de onderliggende machtsstructuren die deze versterken aan het licht te brengen. De actie van het *marken* van de *unmarked* termen vormt de basis van Derrida's deconstructie: 'An overturning that makes sense only within the very structuralist frame that it wants to place at the center of its activity by framing that frame.'⁵⁶ Aldus Rosalind Krauss in *Art Since 1900*. Waar deconstructie in taal de onzichtbare *frames* belicht, zetten institutioneel kritische kunstenaars hun werk in om de *frames* van het museum als instituut aan het licht te brengen.

⁵² Rock, Gaston en Ensink, *Literatuur in de Wereld*, 126.

⁵³ *Ibid.*, 126.

⁵⁴ *Ibid.*, 126.

⁵⁵ Krauss, "Poststructuralism and deconstruction," 47.

⁵⁶ *Ibid.*, 47.

§ 2.3 | Daniel Buren en institutionele kritiek

L'outil visuel

Het werk van de Franse kunstenaar Daniel Buren (1938) wordt getypeerd door zijn gebruik van (meestal gekleurde) strepen. Alhoewel zijn werken op uiteenlopende wijzen en voor verschillende doeleinden worden ingezet, beschikten ze jarenlang over eenzelfde basis: verticale strepen van precies 8,7cm breed. Buren noemt zijn gestreepte kunstwerken *l'outil visuel* (visueel gereedschap). Hij zet zijn werken in om artistieke interventies uit te voeren in de publieke ruimte. Een bekend voorbeeld hiervan zijn zijn gestreepte protestborden die hij gebruikte tijdens de revolutionaire studentenopstand in Parijs in 1968. Door enkel gebruik te maken van zijn verticale beeldmerk trachtte Buren zowel mensen aan het denken te zetten over gevestigde machtssystemen, als zijn kunst buiten de bestaande kunstmarktmechanismen te plaatsen. Hiermee ageerde hij in het bijzonder tegen de vereiste voor stilistische ontwikkeling in de kunstgeschiedenis. Omdat zijn werk veelal in de publieke ruimte wordt getoond, wordt zijn werk vaak niet direct als kunst herkend.⁵⁷ En juist dit thema, over de artistieke waarde die deels door de context wordt bepaald, interesseert Buren en zijn werk.

Theoretische kunst

Toen Daniel Buren in 1967 bij een protest bij de Salon de la Jeune Peinture, Musee d'Art Moderne samen met Olivier Mosset (b. 1944), Michel Parmentier (b. 1938) en Niele Toroni (b. 1937) voor het eerst zijn visuele gereedschap inzette om een statement te maken, verspreidden ze een flyer met de volgende tekst als toelichting op hun (geschilderde) werken:

Because painting is a game,
Because painting is the application (consciously or otherwise) of the rules of composition,
Because painting is the freezing of movement,
Because painting is the representation (or interpretation or appropriation or disputation or presentation) of objects,
Because painting is a springboard for the imagination,
Because painting is spiritual illustration,
Because painting is justification,
Because painting serves an end,
Because to paint is to give aesthetic value to flowers, women, eroticism, the daily environment, art, dadaism,
psychoanalysis and the war in Vietnam,
We are not painters. ⁵⁸

Al vanaf het begin van zijn gebruik van het verticale streepmotief stond Buren er op dat zijn werk, dat veelal geschilderd uitgevoerd werd, geen schilderkunst is, en hij daarom zelf geen schilder is. In een essay geschreven voor de *Conceptual Art* tentoonstellingscatalogus in 1969 stelt Buren dat

⁵⁷ Ibid., 44.

⁵⁸ Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier en Niele Toroni, "Statement," in *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison en Paul Wood, 850 (Cambridge: Blackwell, 1992), 850.

hij met zijn visuele gereedschap schilderkunst tot een essentiële staat heeft teruggebracht. Zijn doel hiermee is om te breken met traditionele opvattingen over lineaire ontwikkeling in de kunst, en de schilderkunst te presenteren als een praktijk van theorie (in tegenstelling tot een praktijk van decoratie).⁵⁹

De Duitse kunsthistoricus Benjamin Buchloh (1941) omschrijft Daniel Burens kritische benadering van het minimalisme in de schilderkunst als een eigenzinnige proto-conceptuele kunstvorm.⁶⁰ Burens kunstvorm kenmerkt zich door zijn focus op verfopaciteit en karakteristieke monochrome structuur. Buren gebruikt deze vorm als methode om de objectstatus van kunstwerken te accentueren. Daarmee bouwt Buren, volgens Buchloh, voort op Duchamps filosofie.⁶¹ Net als Duchamp onderzoekt Buren de autonomie van het kunstwerk. Waar Duchamp zich echter richtte op de vraag wat kunst 'kunst' maakt, ondermijnt Buren de artistieke autonomie van het kunstwerk door de definitie van kunst bij het instituut neer te leggen.

In tegenstelling tot wat er gebeurt in de benadering van veel kunsthistorici, zoals Buchloh, waarschuwt Buren op het (te) makkelijk wegzetten van zijn werk als conceptueel. Hij omschrijft zijn eigen werk als 'theoretisch'.⁶² Buren ziet zijn werk als het stellen van een vraag over de essentie van kunst. Door het weghalen van het kunstobject en enkel het idee over te laten, zoals binnen het conceptualisme gebeurt, lijkt de kunstenaar antwoord te geven op de vraag wat kunst is: een kunstwerk is puur het idee. Het in vorm — of in het ontbreken van vorm — antwoorden op de vraag is volgens Buren te direct. In plaats van te komen met een oplossing, waarmee de kunstenaar zich volgens Buren te gemakkelijk van het probleem onttrekt, focust Buren zich liever op de essentie van de vraag.⁶³ Volgens Rosalind Krauss ligt de kracht van Burens werk in de manier waarop hij de kunstrijker uitdaagt. 'Buren adopted a strategy to challenge the power of frames by refusing to leave their presupposition alone, implicit, unremarked,' zo stelt ze.⁶⁴ 'Instead, his art, emerging in the seventies, was one of marking all those divisions through which power operates. [Referring to] the institutional frame of the gallery, a frame that functions to guarantee certain things about the object it encloses.'⁶⁵ Wouter Davidts stelt in *Bouwen Voor De Kunst?: Museumarchitectuur Van Centre Pompidou Tot Tate Modern* dat Buren zijn visueel gereedschap niet inzet '[...] om het wezen van de schilderkunst in vraag te stellen, maar om het discours, de instellingen en de conventies te analyseren die aan kunst bestaansrecht verlenen.'⁶⁶ Hij vervolgt: 'Het is niet zelfreflexief — want tot de nulgraad herleid — maar operatief: het is

⁵⁹ Daniel Buren, "Beware (1970)," in *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison en Paul Wood, 850-857 (Cambridge: Blackwell, 1992), 852.

⁶⁰ Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions." *October* 55 (winter 1990):105-143, 107.

⁶¹ Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969," 107.

⁶² Buren, "Beware (1970)," 856.

⁶³ *Ibid.*, 857.

⁶⁴ Krauss, "Poststructuralism and deconstruction," 44.

⁶⁵ *Ibid.*, 44.

⁶⁶ Davidts, *Bouwen Voor De Kunst?*, 112.

“ergens” werkzaam.⁶⁷ Juist de versimpeling en de herhaling van zijn strepen zorgen ervoor dat het werk zelf geen inhoud heeft, en daarmee de focus naar het kader verlegt.

Kader

Buren ziet het museum als een kader waartoe de kunst zich noodgedwongen kritisch dient te verhouden.⁶⁸ Volgens Wouter Davidts kunnen de *in-situ* werken van Buren worden gelezen aan de hand van Jacques Derrida's gebruik van *différance*: 'In situ reveleert een tentoonstelling als een plaats en gebeurtenis waarin de dubbele betekenis van het woord *différer* – verschillen en opschorten – ten volle tot uiting komt.'⁶⁹ Zo bevindt een tentoonstelling zich zowel binnen de kaders van tijd en ruimte, waarmee het een verschil (*différance*) vormt met een andere ruimte en moment. De Franse kunstfilosoof Jean-Francois Lyotard (1924-1988) omschrijft het werk van Daniel Buren als een experiment voor verschillende 'geleiders' van de zintuigen (Lyotard focust zich hier voornamelijk op zicht) wanneer men kunst ervaart.⁷⁰ Deze 'geleiders' tonen verschillende tegenstellingen: binnen/buiten, aanwezig/niet aanwezig, nu/eerder, voor/achter, onder/boven, hoog/laag, verticaal/horizontaal, stil/in beweging, uniek/seriëel, vast/los, centrum/periferie.⁷¹ In het volgende hoofdstuk zal het werk van Buren aan de hand van deze axiomatische waardes worden behandeld. In verschillende casussen komen theorieën van kunsthistorici aan bod die zich allen baseren op Derrida's deconstructietheorie, en die allen een nieuw licht schijnen op *Kaléidoscope*.

⁶⁷ Ibid., 112.

⁶⁸ Ibid., 113.

⁶⁹ Ibid., 131.

⁷⁰ Francois Lyotard, "The works and writings of Daniel Buren: an introduction to the philosophy of contemporary art." *Artforum* 44 (februari 1981) 59.

⁷¹ Lyotard, "The works and writings of Daniel Buren," 59.

Hoofdstuk 3: Buren en *Kaléidoscope*

§ 3.1 | Hier/elders: de museale context

Voor het Stedelijk Museum Amsterdam ontwikkelde Daniel Buren in de periode 1976-'83 met zijn streepmotieven als 'visueel gereedschap' het werk *Kaléidoscope, un travail in situ*. Buren bracht voor *Kaléidoscope* zijn streepmotieven aan in de zwikken rond de boogvormen in de architectuur van het gebouw van het Stedelijk Museum (afb. 4). Het idee voor de installatie van *Kaléidoscope* is in 1976 ontwikkeld als onderdeel van de tentoonstelling *Hier/Elders*: een serie van interventies van Buren in het Stedelijk Museum, Van Abbemuseum en het Kröller-Müller museum. De tentoonstelling, die op meerdere plekken tegelijk plaatsvond, focuste op elementen van de architectuur van het museum die altijd *in plain sight* van het publiek zijn, maar normaliter niet worden gebruikt om kunst te presenteren.⁷² In de catalogus van *Hier/Ici* stelt Buren dat zijn werk de individualiteit van het museumgebouw en zijn relatie met het tentoonstellen van kunst, en de verschillen binnen de diverse deelnemende moderne kunstmusea onderzoekt.⁷³ Voor de installatie van *Kaléidoscope* in 1976 werden de borstweringen boven de bogen die naar de tentoonstellingsruimte leidden in de benedenhal van het Stedelijk Museum ingevuld met gekleurd en gestreept papier (met Buren's karakteristieke strepen van 8,7cm breed).⁷⁴



Afb.4

⁷² Jan van Adrichem, "A well-kept secret: Matisse's "The parakeet and the mermaid" (1952–53) at Amsterdam's Stedelijk Museum," *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 38(2015–2016)3: 289–306.

⁷³ Daniel Buren en Edy de Wilde, *Hier/Ici: werken ter plaatse uitgevoerd in het Stedelijk Museum Amsterdam* (Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1976), 2.

⁷⁴ Stedelijk Museum Amsterdam. 'Kaléidoscope, un Travail in Situ,' geraadpleegd 13 oktober 2020. <https://www.stedelijk.nl/nl/collectie/12799-daniel-buren-kaleidoscope-un-travail-in-situ>

Context/ailleurs

Het werk van Buren benadrukt zowel door zijn stilistische formule als de plaatsing van zijn werk de context-afhankelijke aard van kunst, ook wel het *frame* van de kunst genoemd. Hij toont in zijn werk de ontologische relatie tussen kunst en context. In het boek *Bouwen Voor De Kunst?* onderzoekt Wouter Davidts aan de hand van verschillende kunstwerken de rol van museumarchitectuur. Zoals in hoofdstuk 1 ook is geanalyseerd, stelt Davidts dat *minimal* objecten van iedere tentoonstelling een theatrale situatie maken. *Minimal art* heeft bijgedragen aan het bewustzijn dat kunst niet uit zichzelf publiek wordt, maar dat kunst in een bijzondere plek in scène moet worden geplaatst om te kunnen worden herkend.⁷⁵ Het werk van Buren trok dit besef van de relatie tussen kunst en context nog een slag verder volgens Davidts: het werk van Buren wijst ons op het feit dat de context waarin kunst getoond wordt geen vanzelfsprekende of natuurlijke situatie is. Volgens Buren is iedere *mise-en-vue* (tentoonstelling) onderhevig aan een *mise-en-scène* (enscenering).⁷⁶ In zijn werk focust hij zich op hoe het kunstwerk zich aan de hand van een *mise-en-scène* losmaakt en differentieert van de *mise-en-vue*. Het begrip *ailleurs* (elders) staat centraal in het oeuvre van Buren om deze differentie met de tentoonstellingsruimte te omschrijven. Volgens Buren dient een kunstwerk zich te onderscheiden van het kader van zijn omgeving om zich als kunstwerk te presenteren.⁷⁷ Het werk verwijst naar een andere plek (*ailleurs*) omdat het zijn waarde bepaalt aan de hand van de context waarin het zich bevindt. Een tentoonstelling differentieert zich van de buitenwereld door zich zowel in plaats als tijd af te kaderen. Tevens is een tentoonstelling een gefabriceerde omgeving. Het is institutioneel geconditioneerd en de voorwerpen die er in worden getoond worden ‘verbijzonderd’.⁷⁸ Tegelijkertijd bevindt de tentoonstelling zich wel in zijn geheel in de wereld.⁷⁹

Ook kunsthistoricus Donald Preziosi houdt zich bezig met de verhouding van museumobjecten met de wereld buiten het museum. Museumobjecten zijn in zoverre in de wereld dat ze, volgens kunsthistoricus Donald Preziosi, *differentieel* zijn. Het zijn unieke objecten, altijd heterogeen op basis van materiaal, maker, tijd, locatie, enzovoorts. Het zijn op zichzelf bestaande objecten met eigen waarden; en anderzijds wordt hun museologische waarde onderschreven door de fysieke afwezigheid van hun antecedent. Met andere woorden, de objecten refereren doorgaans ook naar objecten of ideeën buiten het museum. Museumobjecten zijn dus ook *referentieel*, naast dat ze *differentieel* zijn. Ze zijn ‘*there and not there*’.⁸⁰ Dat zijn ze volgens Preziosi op twee manieren: als eerste zijn ze ‘thuis’ in het museum, maar zijn ze overduidelijk ontleend aan de wereld daarbuiten. Ten tweede is hun semiotische status tegelijkertijd *referentieel* en *differentieel*. Enerzijds enkel

⁷⁵ Davidts, *Bouwen Voor De Kunst?*, 5.

⁷⁶ *Ibid.*, 133.

⁷⁷ *Ibid.*, 131.

⁷⁸ *Ibid.*, 132.

⁷⁹ *Ibid.*, 131.

⁸⁰ Donald Preziosi, “Collecting/Museums” 407-418. In: Robert S. Nelson and Richard Shiff (ed.). *Critical Terms for Art History* (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 412.

waardevol in referentie naar iets dat buiten zichzelf ligt, anderzijds onvervangbaar en uniek in zichzelf. In Preziosi's woorden:

Museums [...] render paradoxical distinctions between original and copy, reality and fiction, presentation and representation, while at the same time keeping such dualities in play. [...] The institutions in fact constitutes a system of representation — an ideological apparatus — that operates upon its users' imaginary conception of self and social order so as to render desirable and needed specific forms of social subjectivity and social reality.⁸¹

Preziosi maakt daarnaast een link naar de zogenaamde 'vierde muur' in het theater: musea kaderen de buitenwereld, de wereld van de signifiés/referenten af. Ze zetten dingen-in-het-museum af tegenover dingen-niet-in-het-museum. In die hoedanigheid hebben musea een actieve (in plaats van passieve) rol, waarbij museologische ruimte door de betekenisgevuldheid veel meer is dan slechts de euclidische ruimte van het museumgebouw.

In de tentoonstelling *Hier/Elders* legt Buren een bijzondere focus op deze referentiële functie van zijn werk. Door *Hier/Elders* op vier verschillende locaties te laten plaatsvinden benadrukt deze tentoonstelling de door tijd en plaats gelimiteerde staat van de tentoonstelling. De bezoeker kan onmogelijk de hele tentoonstelling zien in één bezoek, en zelfs in één dag wordt het krap door de reistijd tussen de door heel het land verspreide musea. *Hier/Elders* toont tevens het gewicht van het museum als referentiekader: elk van de drie musea vormt een compleet andere context, volgens Buren beïnvloed door onder andere de geografische ligging, de visie van de directeur, de architectuur en de collectie. 'Ieder museum is het actiecentrum waaromheen de "geschiedenis" wordt gerangschikt en waarbinnen het kunstwerk een veilig onderkomen vindt, maar waar vanuit tegelijkertijd ook weer naar een andere plaats is verwezen.'⁸² Volgens Buren bakent het museum zichzelf nauwkeurig af om zo vast te kunnen leggen welke objecten de aandacht verdienen om te bestuderen: en wel direct en ter plekke. Door de tentoonstelling in drie delen op te splitsen maakt Buren de grenzen van deze centra duidelijk. De werken in de drie verschillende plekken zijn specifiek gemaakt binnen de grenzen van het desbetreffende instituut, maar ondertussen zijn ze als één tentoonstelling met elkaar verbonden. Zodoende heeft het werk een vaste plaats, maar zwerft het volgens Buren ondertussen in het niets, wachtend om stukje bij beetje ontdekt te worden.⁸³ De route van de tentoonstelling, en daarmee de volgorde waarin je drie verschillende musea bezoekt, heeft geen begin en einde. Hierover zegt Buren: 'Rondzwerfende werken dus, die door verschillende gebouwencomplexen lopen, ze doorkruisen, doorsnijden en die elkaar weer snijden, waarbij ze van plaats tot plaats van vorm veranderen. Het kunstwerk is iedere keer te zien

⁸¹ Preziosi, "Collecting/Museums," 409-410.

⁸² Buren en De Wilde, *Hier/Ici*, 2.

⁸³ *Ibid.*, 2.

maar het uiteindelijke resultaat bevindt zich altijd elders.⁸⁴ Door het referentiële karakter van deze tentoonstelling benadrukt *Kaléidoscope* niet alleen de context van zijn directe omgeving (architectuur, de collectie en de museale cultuur van het specifieke instituut), maar wordt de bezoeker bewust van het feit dat het werk niet enkel waarde krijgt door zijn directe omgeving maar ook van alles waarvan die directe omgeving is afgesloten.

⁸⁴ Ibid., 3.

§ 3.2 | La Grande Parade: het museale frame

Uit een brief naar de (toenmalige) directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam, Edy de Wilde, in 1982 blijkt dat Buren en De Wilde tijdens een eerdere ontmoeting in Amsterdam een tweede uitvoering van *Kaléidoscope* hebben besproken. In 1982 besloot Buren de bogen van de entreehal, de voorhal, de centrale hal en de bovenhal te betrekken bij zijn project. Buren bespreekt in zijn brief aan Edy de Wilde in 1982 dat hij in plaats van te werken met papier, voor de tweede versie gebruik zal maken van beschilderd glas. Zo zal het werk op sommige plekken via glas op de muur bevestigd worden, waar er op andere plekken rechtstreeks op het glas als onderdeel van de architectuur het museum zelf geschilderd zal worden.⁸⁵ De installatie, die naar Burens wens werd geplaatst vanaf de ingang tot de bovenhal van het museum, werd uitgevoerd en aangekocht in 1983. Het werk was in 1983 onderdeel vormde van de tentoonstelling *La Grande Parade*, waar het Stedelijk onder Edy de Wilde de schilderkunst na 1940 onder ogen wilde stellen.⁸⁶ De uitvoering uit 1983 bestaat in totaal uit 54 driehoekige vormen.⁸⁷ 44 van deze vormen zijn uitgesneden uit plexiglas en beschilderd met de kleur in kwestie. Bij deze vormen is er geen gebruik gemaakt van witte verf, omdat de witte kleur van de museummuren door het plexiglas heen te zien is, en tussen de twee gekleurde banen een witte baan vormt. Zodoende zijn de *white cube* muren van het Stedelijk Museum zelf onderdeel van het werk. Buren merkt hierover op dat indien de kleur van de witte muren ooit verandert, er wel witte banen op het plexiglas geschilderd dienen te worden. Naast de bogen van plexiglas die boven de bogen voor de tentoonstellingsruimtes zijn geplaatst, zijn er ook tien dezelfde soort vormen direct aangebracht op de glazen façade en de glazen binnenwand. In dit geval zijn de witte banen wel witgeschilderd op het glas.⁸⁸

Buren toont zich bewust van het feit dat het culturele kader van het museum niet kan worden verlaten. Daarom maakt hij gebruik van het kader dat het museum afbakent, en ageert hij tegelijkertijd tegen de neutraliteit die het kader impliceert. Met name de *white cube*, de vermeend steriele setting die de basis vormt van veel moderne en hedendaagse kunstmusea, suggereert volgens Buren een valse notie van neutraliteit.⁸⁹

In het essay “Inside the White Cube” stelt kunstenaar en criticus Brian O’Doherty dat de *white cube* niet enkel ‘niet neutraal’ is, maar zelfs een belangrijk onderdeel van moderne kunst zelf is geworden. Toen moderne kunst (met name sinds het abstract expressionisme) afstand deed van zijn lijst vormde de *white cube* zelf het kader, ook wel het *frame*, van de kunst die het toonde. Ook in de *site-specific* werken van Daniel Buren vormt de *white cube* vaak een onderdeel van het werk

⁸⁵ Archiefstuk Stedelijk Museum: Brief Daniel Buren aan Edy de Wilde, zie bijlage 1.

⁸⁶ *La Grande Parade: Hoogtepunten in de Schilderkunst na 1940*, p 9

⁸⁷ *La Grande Parade: Hoogtepunten in de Schilderkunst na 1940*, p 81

⁸⁸ *La Grande Parade: Hoogtepunten in de Schilderkunst na 1940*, p 81

⁸⁹ Davidts, *Bouwen Voor De Kunst?*, 121.

zelf. Hierin vormt de achtergrond van de *white cube* de witte strepen van het werk, en de witte muren kaderen het werk verder af. Het gestreepte motief van Daniel Buren kan volgens Brian O'Doherty werken als *signifier* van institutioneel kritische kunst, die op zijn beurt weer als katalysator werkt om de relatie tussen kunst en zijn context kritisch te bekijken. O'Doherty stelt: 'The stripes neutralize art by depletion of content. As a sign of art they become an emblem of consciousness – art was here. "And what does art say?" The situation asks.'⁹⁰

Buren benadrukt dat elke kunstruimte beschikt over architectuur, welke invloed heeft op de ervaring van zowel de ruimte als de kunst die het toont. Ook de *white cube* die tracht de architectuur te kunnen wegcijferen is nooit neutraal.⁹¹ Zoals ook bij het Stedelijk Museum duidelijk te zien is: de ooit gekleurde en gestreepte hal van het historische museum zijn witgeschilderd, een compleet lege *white cube* zal de hal van het museum nooit zijn. Het zijn Burens strepen die ons op de architectonische details van het museum wijzen. Zijn visuele gereedschap accentueert een deel van de architectuur van de oudbouw van het museum die karakteristiek is voor het geheel dat voornamelijk bestaat uit voluten, bogen, cirkels en hun verbindingsstukken (zie afb.5).



Afb.5

⁹⁰ W. Davidts, *Bouwen Voor De Kunst? : Museumarchitectuur Van Centre Pompidou Tot Tate Modern*. (Leuven: Exhibitions International, 2006), 121.

⁹¹ Davidts, *Bouwen Voor De Kunst?*, 121.

Binnen/buiten



Afb.6

Burens gestreepte werken op het glas zijn zowel van binnen als buiten het museum te zien (afb.6). Omdat er van binnen en buiten een andere lichtinval op het werk is kunnen de kleuren en het effect van het werk binnen of buiten sterk verschillen.⁹² Buren omschrijft dat het werk van buiten niet anders aandoet dan gekleurde vormen die op een raam geschilderd zijn: pas wanneer de bezoeker diep het museum ‘binnengedrongen’ is, zullen ze betekenis krijgen.⁹³ Over de betekenis van de titel *Kaléidoscope, un travail in situ* stelt de kunstenaar het volgende:

Kaléidoscope, un travail in situ verwijst enerzijds naar de speciale symmetrische verdeling van de elementen en hun ‘uitbarsting’ in kleur over het museum verspreid, zoals een caleidoscoop het mogelijk maakt om door middel van een uit spiegels bestaande, gelijkzijdige driehoek gekleurde, geometrische elementen tot in het oneindige weerspiegeld te zien. Anderzijds verwijst de titel naar de oorspronkelijke betekenis van het woord zelf: Kalos = mooi, schoon; eidos = aspect, aanblik; skopen= kijken (onderzoeken/observeren). De vertaling ervan kan dus zijn: een aspect van het schone bekijken.⁹⁴

⁹² Edy de Wilde, Alexander van Grevenstein en Karel Schampers. *La Grande parade : hoogtepunten van de schilderkunst na 1940* (Amsterdam : Stedelijk Museum, 1984), 83.

⁹³ Edy de Wilde, Alexander van Grevenstein en Karel Schampers, *La Grande parade*, 82.

⁹⁴ Edy de Wilde, Alexander van Grevenstein en Karel Schampers, *La Grande parade*, 83.

Net als O'Doherty vergelijkt Jean-Francois Lyotard het werk van Daniel Buren met de analogie van een zin. Volgens Lyotard bevreemdt Buren de situationele condities die de manier waarop kunst gezien wordt beïnvloeden, door een lens die zelf ook geconditioneerd is door haar context.⁹⁵ Burens *site-specific* visuele gereedschap wekt volgens Lyotard de volgende vraag op: 'Who is painting, for whom, about what, on what channel and is it in order to produce the effect of painting?'⁹⁶ Lyotard stelt dat Burens werk vanuit zichzelf onderzoekend is. Zijn werk bestaat uit 'zinnen'. Lyotard gaat verder: 'These sentences situate their own referents, those conductors demand conducive to painting's effect, as opportunity to discover (or to invent). Each installation is an experiment on a supposedly efficient conductor.'⁹⁷

Een belangrijke *conductor* waar Buren met de tweede installatie van *Kaléidoscope* mee speelt is het verschil tussen buiten en binnen. Zoals Buren omschreef is het werk niet alleen visueel anders door de lichtinval van de ramen, maar ook op intellectueel niveau verschilt het binnen of buiten bekijken van het werk sterk per situatie. De rol van het museum als kennisinstituut wordt hier nogmaals bevestigd: enkel binnen kan men erachter komen wat het werk betekent. Het werk toont hiermee tevens het privilege van kennis voor de museumbezoeker ten opzichte van van de niet-museumbezoeker, evenals het belang van de context van waaruit men een object beschouwt.

Tekstueel/visueel

Toch ziet men ook binnen in het museum de betekenis van het werk snel over het hoofd. In mijn eigen ervaring heb ik dit actief meegemaakt. Wanneer ik studiegenoten en andere kunstliefhebbende vrienden (veelvuldig bezoekers van het Stedelijk Museum) vertelde over mijn onderzoek en foto's van *Kaléidoscope* toonde, herkende bijna niemand dit als een kunstwerk. 'Ik dacht dat het gewoon versiering was,' was een veel gehoorde opmerking. Ook Lyotard spreekt in "The works and writings of Daniel Buren: an introduction to the philosophy of contemporary art" over het gevaar dat Burens werk loopt om niet herkend te worden: '[Burens] work questions the operations that by situating a visible object, make it into a work of art to be seen through an art-oriented eye; but the work is itself spatial-temporal, and consists of the installation of a visible element; this element is visually weak.'⁹⁸ Volgens Lyotard zijn er daarom critici die stellen dat het werk van Daniel Buren alleen écht gezien kan worden wanneer men het werk begrijpt, of men er op gewezen wordt dat het kunst is.⁹⁹ Daniel Burens eigen teksten, evenals de verklarende zaalteksten in musea, fungeren daarom volgens Lyotard als frame voor zijn werk.¹⁰⁰ Zodoende is

⁹⁵ Lyotard, "The works and writings of Daniel Buren," 57.

⁹⁶ Lyotard, "The works and writings of Daniel Buren," 58.

⁹⁷ Ibid., 59.

⁹⁸ Ibid., 62.

⁹⁹ Ibid., 62.

¹⁰⁰ Ibid., 62.

de informatieoverdracht in het museum (bijvoorbeeld in de vorm van een tekstbord) zowel hetgeen het werk van Buren verduidelijkt, als het onderdeel van datgene waar Buren de bezoeker met zijn werk bewust van wil maken: een zogenaamde geleider die vaak onopgemerkt de ervaring van de bezoeker vormt.

Wanneer kunst wordt gevat in taal komt er een ander semiotisch systeem aan te pas. Dit verandert noodzakelijkerwijs de manier waarop wij het kunstobject begrijpen: er komen andere schakels aan te pas dan bij onze verwerking van puur visuele stimuli. Zoals linguïst Emile Benveniste treffend heeft omschreven is taal het enige semiotische systeem dat een ander semiotisch systeem kan interpreteren.¹⁰¹ Toch is taal nooit inwisselbaar voor het andere semiotische systeem dat geïnterpreteerd wordt, in dit geval het kunstwerk. Taal omvat en beschrijft het werk, maar verandert daarmee ook de semiotische spelregels en is er dus geen exacte replica van.

¹⁰¹ Roland Barthes, *Image-Music-Text*. (S. Heath, Trans.) (London: Fontana Press, 1977), 179.

§ 3.3 | Taking Place: de museale ruimte

Het beeld van tranen op de trappen van het Stedelijk Museum dat Margriet Schavemaker schetste, vond plaats tijdens de tijdelijke heropening van het Stedelijk Museum in 2010-2011. De nieuwbouw vleugel van de nieuwe 'badkuip', ontworpen door Benthem Crouwel Architects, werd door Ann Goldstein (toenmalig directeur van het Stedelijk Museum) opengesteld. Met de tentoonstelling *Taking Place* debuteerde Ann Goldstein met haar eerste tentoonstelling voor het Stedelijk Museum. De tentoonstelling vond plaats tijdens de *Temporary Stedelijk* periode, waar het museum vóór de officiële opening van de nieuwe permanente opstelling al wel tijdelijk open was.¹⁰² 'Een "Liefdesbrief" aan het Stedelijk Museum, de kunstenaars en het publiek.'¹⁰³ Zo omschreef Goldstein deze tentoonstelling zelf. *Taking Place* nodigt de bezoeker uit voor een nieuwe kennismaking met het museum, aan de hand van werken die de architectuur van het museum benadrukken en ondertussen een referentie zijn naar het oude museum. De ruimtelijkheid en tijdelijkheid van het nog onvoltooide nieuwe museumgebouw stonden hier centraal.¹⁰⁴ Voor de tentoonstelling vertrok Goldstein vanuit de blik van de kunstenaar op de museale ruimte, op zowel conceptueel als materieel vlak. De tentoonstelling omvatte werk van Karel Appel, Stanley Brouwn, Daniel Buren (zie afb.7), Jan Dibbets, Rineke Dijkstra, Ger van Elk, Morgan Fisher, Mario Garcia Torres, Hans Haacke, On Kawara, Martin Kippenberger, Barbara Kruger, Germaine Kruij, Louise Lawler, William Leavitt, Navid Noor, Roman Ondák, Willem de Rooij, Diana Thater en Lawrence Weiner.¹⁰⁵ Het werk van Daniel Buren vormde een belangrijk onderdeel van deze tentoonstelling: het werk werd als eerste kunstwerk geïnstalleerd in het lege museumgebouw. 'Op het moment dat die subtiele streepmotieven in de zwikken rond de boogvormen van de entreehal werden aangebracht, kwam het hele gebouw tot leven, alsof iemand het licht had aangedaan.'¹⁰⁶ Aldus Goldstein, die met deze uitspraak het belang van het werk, en diens toebehoren in het museum benadrukt.

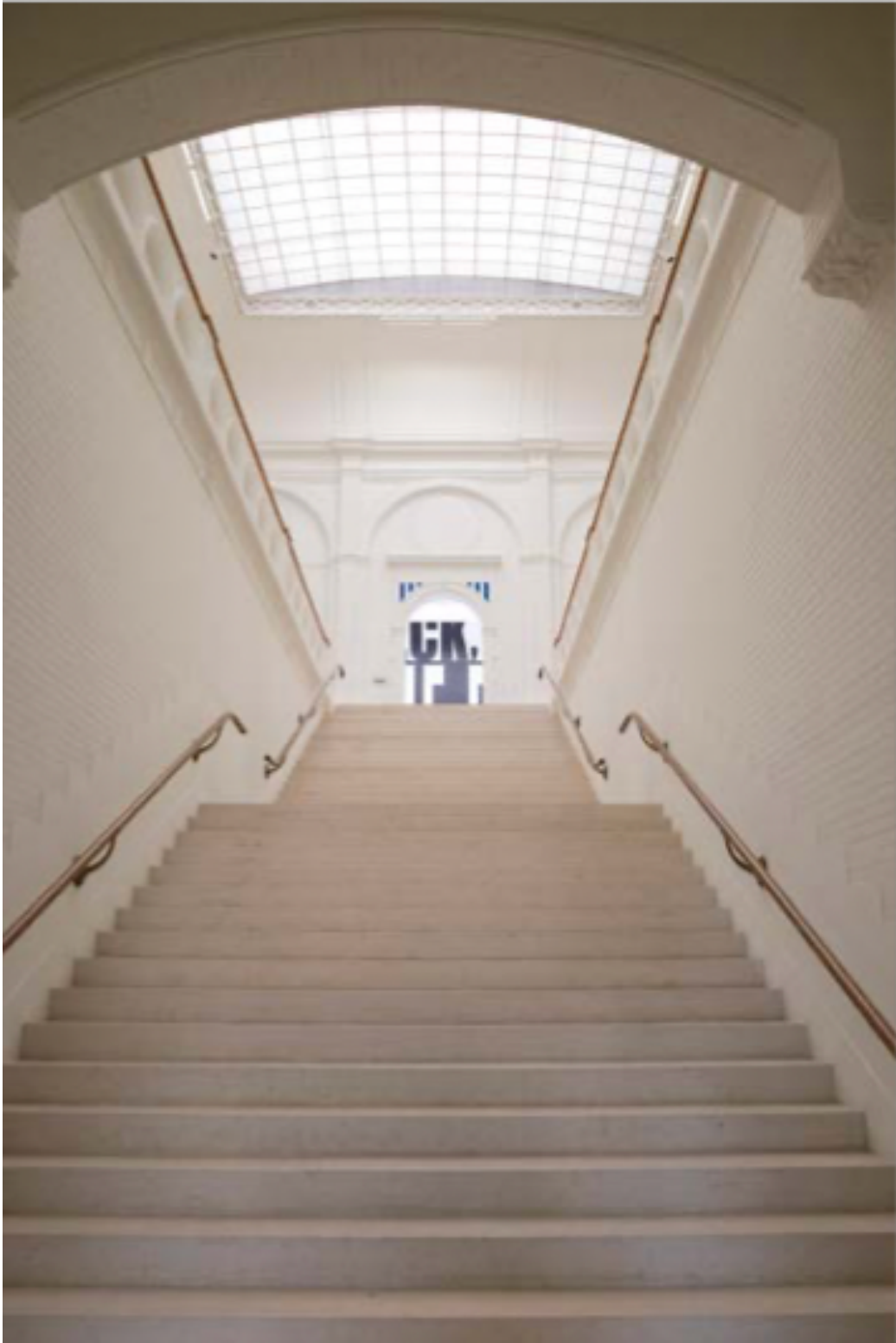
¹⁰² Schavemaker, *The White Cube as a Lieu de Mémoire*, 7.

¹⁰³ Henny de Lange, "Het Stedelijk zonder wilde haren," *Trouw*, 2 september 2010.

¹⁰⁴ Stedelijk Museum Amsterdam, 'Stedelijk maakt kunstenaars Taking Place bekend,' geraadpleegd 20 oktober 2020. <https://www.stedelijk.nl/nl/nieuws/stedelijk-maakt-kunstenaars-taking-place-bekend>.

¹⁰⁵ Stedelijk Museum Amsterdam, 'Stedelijk maakt kunstenaars Taking Place bekend,' website Stedelijk Museum.

¹⁰⁶ Nathalie Zonnenberg. "Ik heb de conceptuele kunst nooit als gedematerialiseerd beschouwd," *De Witte Raaf* 152 (juli-augustus 2011) <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3658> (geraadpleegd op 20 oktober 2020).

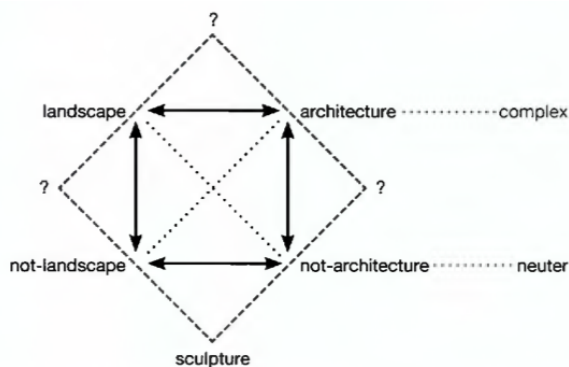


Afb. 7

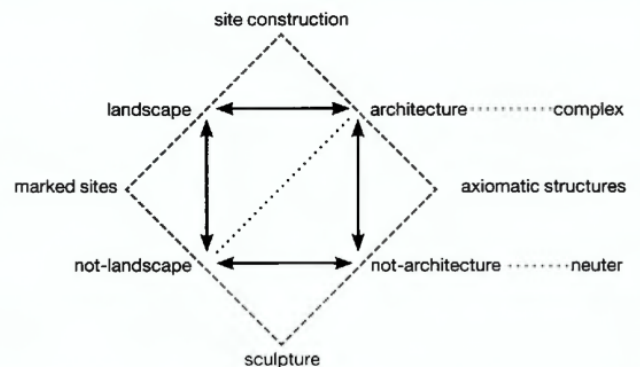
Sculptuur/niet sculptuur

Zoals in hoofdstuk 1 is behandeld, gebruikt Rosalind Kraus een structuralistische benadering om betekenis te ontleen aan *site-specific* kunst en architectuur. Ze maakt daarbij gebruik van twee tegengestelde termen, ook wel een binaire oppositie, en verbindt deze in een quartair (viervoudig) veld zonder het karakter van de oppositie zelf te veranderen (ook wel de Klein-group genoemd). Kraus past dit model toe om haar waarneming op het gebied van de destijds nieuwe minimalistische beeldhouwkunst te tonen. De modernistische beeldhouwkunst vormde niet langer de *logic of the monument* die de *site* markeert. Moderne beeldhouwkunst differentieert zich nu daarentegen van zijn omgeving door zowel niet-landschap als niet-architectuur te zijn.¹⁰⁷

Waar het minimalisme sculpturale objecten voortbracht die zowel niet-landschap als niet-architectuur te zijn, verlengen de *site-specific* werken betrokkenheid bij hun context die de modernistische sculptuur volgens Krauss had verlaten. In plaats van dat deze hun betekenis deels ontleen uit een *negatieve* relatie met hun omgeving baseren *site-specific* werken hun bestaan op basis van een positieve relatie met architectuur en/of landschap (zie afb. 8).¹⁰⁸



Afb. 8



Afb. 9

Uit de wederzijdse relaties binnen het quartaire veld van landschap, architectuur, niet-architectuur en niet-landschap ontstaan ook nieuwe kruispunten die Krauss gebruikt om de *site-specific* kunst te duiden. Zo benoemt Krauss landschapkunst die zich tussen landschap en niet-landschap bevindt als *marked sites* (zie afb. 9).¹⁰⁹ In het geval van *Kaléidoscope* van Daniel Buren bevindt het werk zich tussen architectuur en niet-architectuur, omschreven als: *axiomatische structuren* (vrij vertaald: zelf-bevestigende structuren). Hierover stelt Krauss: 'In every case of these axiomatic structures, there is some kind of intervention into the real space of architecture, sometimes

¹⁰⁷ Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," 37.

¹⁰⁸ Ibid., 38.

¹⁰⁹ Ibid., 41.

through partial reconstruction, sometimes through drawing [...].¹¹⁰ Maar ongeacht het gebruikte medium geven *site-specific* kunstwerken op de axiomatiche as de architectonische ervaringen weer van en in de desbetreffende ruimte, aldus Krauss.¹¹¹ Zoals ook te zien is in Burens gebruik van de architectonische ruimte in het Stedelijk Museum.

Volgens Wouter Davidts houdt Buren echter geenszins een pleidooi voor een samensmelting tussen werk en plek. Buren stelt dat de autonomie van beide, en daarmee het verschil tussen kunst en architectuur, gerespecteerd dient te worden.¹¹² Vanuit Burens visie verankert een *site-specific* werk zich niet alleen op de plek waar de tentoonstelling plaatsvindt, '[...]maar ook in de gebeurtenis waarin dat werk "zijn plaats vindt."¹¹³ Aldus Davidts. Deze gebeurtenis bestaat uit de constante dialoog die het werk met zijn omgeving aangaat, in dit geval de architectuur van het gebouw. Door de arcades van het museumgebouw te arceren legt Buren de focus van de bezoeker bij de architectonische details van het gebouw. Waar in de rest van het museumgebouw de architectuur veelal verborgen wordt achter (tijdelijke) tentoonstellingsmuren en een witte laag verf, wordt het oog van de bezoeker hier juist getrokken naar de context: de architectuur van het gebouw. Op die manier verandert *Kaléidoscope* de bezoekersrelatie met diens omgeving, terwijl deze ruimte het werk tegelijkertijd van betekenis voorziet. Ook al is deze betekenis voor de meeste bezoekers niet direct te vatten en vraagt het werk betekenisomkadering zoals dat het geval is voor vele ver doorgedreven conceptueel getinte kunst.

¹¹⁰ Ibid., 41

¹¹¹ Ibid., 41

¹¹² Davidts, *Bouwen Voor De Kunst?*, 130.

¹¹³ Ibid., 116.

§ 3.4 | Oase van Matisse: de museale collectie

Voor zijn kleurgebruik in *Kaléidoscope* liet Buren zich inspireren door *La Pêruche et la Sirène* (1952–'53) (afb. 10), een wereldberoemde *cut-out* van Henri Matisse (1869-1954). Tevens is dit een collectiestuk dat het Stedelijk Museum onder Edy de Wilde in 1967 aankocht. Voor de tweede uitvoering van *Kaléidoscope* in 1983 gebruikte Buren een basis van zeven varianten van de kleuren groen, blauw, oranje en rood uit *La Pêruche et la Sirène* (zie afbeelding 11 op pagina 40).¹¹⁴ Zonder dat het direct duidelijk is voor de kijker, maakt Buren op deze manier een kunsthistorische verwijzing. Deze refereert zowel op breed kunsthistorisch vlak naar een belangrijk punt in het modernisme, als naar andere werken in de collectie van het Stedelijk Museum waar ook *Kaléidoscope* onderdeel van is. Tijdens de tentoonstelling *de Oase van Matisse* in 2015 brengt het Stedelijk Museum de focus van *Kaléidoscope* naar het verband met Matisse's *La Pêruche et la Sirène*.



Afb. 10

In een uiteenzetting die Buren geeft over *Kaléidoscope* in *La Grande Parade: Hoogtepunten in de Schilderkunst na 1940* omschrijft hij dat het werk betrekking heeft op twee aspecten van het museum: het museum zelf, ook wel de *contenant* (container), en de kunst die er in te zien is, de *contenu* (inhoud).¹¹⁵ Buren refereert naar de *contenu* van het museum (de inhoud; de collectie van het museum waar het werk van Matisse onderdeel is) door gebruik te maken van exact dezelfde kleuren die te zien zijn in *La Pêruche et la Sirène*. Ook de plaatsing en verdeling van kleur van de driehoekige *in-situ* werken is gebaseerd op Matisse zijn werk: 'Omdat de plaats van de driehoeken en hun verdeling over de ruimte volgens de as van het museum (uitgaande van de hoofdingang) gegeven was en de kleuren werden aangebracht eveneens rekening houdend met die as, zullen we ons voelen alsof we zitten in het schilderij van Matisse waarvan de kleurvormen afhankelijk van de plaats in de ruimte meer of minder groot zijn' aldus Buren.¹¹⁶ Naar gelang de concentratie van aanwezigheid van kleur in *La Pêruche et la Sirène* is de verdeling in hoeveelheid van kleur in *Kaléidoscope* aangepast.¹¹⁷

¹¹⁴ La Grande Parade: Hoogtepunten in de Schilderkunst na 1940, 81

¹¹⁵ Ibid., 81

¹¹⁶ Ibid., 81

¹¹⁷ Ibid., 81

Arche

In “The function of the museum” (1970) omschrijft Daniel Buren zijn visie op museumcollecties.¹¹⁸ Volgens Buren maakt het samenstellen van collecties simplificaties mogelijk door de nieuwe historische en psychologische laag die objecten krijgen zodra ze onderdeel worden van een museale verzameling.¹¹⁹ Het museum en de vorming van haar collectie brengen een geschiedenis en een cultureel gewicht met zich mee die volgens Buren net zo belangrijk zijn als de artistieke drager van het werk — een drager zoals een canvas of in Buren zijn geval plexiglas panelen.¹²⁰ Het historische gewicht dat Buren hier omschrijft kan vergeleken worden met Derrida’s gebruik van de term *arche*. In *archewriting* wordt er gebruik gemaakt van een soort voorkennis die al aanwezig is voor we het gebruiken in de vorm van spraak of schrift.¹²¹ Het is een vooraf bestaand gegeven, en vormt een kneedbare structuur. In deze zin kan de collectie worden gezien als de *arche* waarmee de waarde van alle werken die zich verhouden tot deze collectie hun waarde aan ontlene. ‘The arch, as Derrida has argued, operates both as “commencement” and as “commandment,” providing a stable point of origin and establishing a system of rules, a law that both prescribes what lies within the boundaries [...] and proscribes that which lies beyond.’¹²² De collectie bakent af wat wel en wat niet binnen de collectie omsloten is. Tevens vormt de collectie een structuur met een eigen geschiedenis, die niet zozeer in schrift of spraak bij elk object wordt uitgelegd maar wel een onderliggende basis vormt. Het feit dat het werk een onderdeel is van de moderne collectie van het Stedelijk Museum geeft het een compleet andere basis en vertrekpunt dan wanneer het bijvoorbeeld onderdeel zou zijn van de meer klassiek georiënteerde collectie van het Rijksmuseum. Zodoende vormen niet enkel de *arches* van het museumgebouw, maar ook de *arche* die de collectie als geheel vormt een basis voor *Kaléidoscope*.

Ook het werk van Matisse wordt in verband gebracht met Derrida’s ideeën over de *arche*. Zoals Alastair Wright omschreef in “Matisse and the End of (art) History”, een artikel dat in 1998 in kunsttijdschrift *October* werd gepubliceerd, zette Matisse zich met zijn baanbrekende werk *Le Bonheur de Vivre* (1905-'06) af tegen de *arche* van de Franse klassieke kunsthistorische traditie.¹²³ Volgens Wright bracht het werk zoveel ophef teweeg bij het tonen bij de *Salon des Indépendants* in 1906 omdat het brak met traditie, en zich tegelijkertijd wel duidelijk liet inspireren door deze klassieke Franse gebruiken.¹²⁴ ‘For the critics of the twentieth century, the liminal position occupied by the painting, neither within nor entirely without the dominant ideological and pictorial

¹¹⁸ Daniel Buren, “The Function of the Museum (1970),” in: Alexander Alberro, Blake Stimson. *Institutional Critique, an anthology of artists writings* (Massachusetts: MIT Press, 2009), 102.

¹¹⁹ Buren, “The Function of the Museum,” 104.

¹²⁰ *Ibid.*, 104.

¹²¹ Alastair Wright, “Matisse and the End of (Art) History.” *October* 84 (lente 1998) 44-63, 52.

¹²² Wright, “Matisse and the End of (Art) History,” 52.

¹²³ *Ibid.*, 44.

¹²⁴ *Ibid.*, 44.

conventions of its time, meant that the canvas actualize de de(con)struction of tradition.¹²⁵ Deze dualiteit in historische verwijzing is ook terug te zien in Matisse zijn *cut-outs* waar hij een sterke verbintenis met de geschiedenis van muurschilderingen toonde. Maar tegelijkertijd waren de *cut-outs* radicaal modern in het gebruik van materiaal, vorm en kleur.

Dat Buren juist een werk van Matisse als het topstuk van de collectie van het Stedelijk Museum beschouwt, is niet verwonderlijk. Henri Matisse wordt gezien als één van de belangrijkste grondleggers van de moderne kunst. Zo omschreef bijvoorbeeld de invloedrijke kunstcriticus Clement Greenberg in “The decline of Cubism” in 1948 Matisse als de grootste meester van de twintigste eeuw, een positie waar Picasso volgens Greenberg niet bij in de buurt kwam.¹²⁶ Edy de Wilde toonde zich in een brief aan Vereniging Rembrandt sceptisch tegenover deze uitspraak, maar stemde met Greenberg in dat Matisse een grotere inspiratie zou vormen voor kunstenaars uit die tijd (1961) dan Picasso.¹²⁷ Hiermee doelde De Wilde echter niet op Matisse zijn schilderwerken zoals Greenberg, maar juist op Matisse zijn latere *cut-outs*.

Naast dat *Kaléidoscope* met zijn verwijzing naar *La Pérruche et la Sirène* een interessante omgang met kunstgeschiedenis toont, brengt *La Pérruche et la Sirène* ook een andere kijk op de collectie aan het licht: namelijk de blik van de directeur/curator, en hoe deze door de jaren heen verandert. Edy de Wilde (1919-2005), die na zijn directeurschap bij het Van Abbemuseum (1946-1963) in 1963 directeur werd bij het Stedelijk Museum (een functie die hij tot 1985 vervulde), richtte zich in zijn verzamel- en presentatiebeleid op werk gemaakt na 1960, met een focus op werk van Amerikaanse makers.¹²⁸ In 1967 kocht de Edy de Wilde *La Pérruche et la Sirène* aan voor het Stedelijk Museum, in de overtuiging dat Matisse in zijn latere periode tot een essentie van zijn werk kwam.¹²⁹ Hij omschreef het werk zelf zelfs als een van de meest perfecte *cut-outs* van Matisse.¹³⁰ Ondanks de duidelijke redenen waarom het werk van Matisse een belangrijk werk in de kunstgeschiedenis is, lag de (zeer kostbare) aankoop van het werk van de Franse kunstenaar niet voor de hand binnen het na-oorlogse, en op Amerika gefocuste aankoopbeleid van het Stedelijk Museum onder de Wilde. In “A well-kept secret: Matisse’s ‘The parakeet and the mermaid’ (1952-1953) at Amsterdam’s Stedelijk Museum” komt kunsthistoricus Jan van Adrichem met een verklaring: De Wilde zag de vlijmscherpe afbeelding van vormen met hun precisie van kleur, het contrast, en de levendigheid van Matisse’s kleurgebruik als grote invloed op de kunstenaars uit de begin jaren ’60. ‘Since the collecting policy of the Stedelijk Museum was now focusing on this young art, de Wilde said that it was only logical for the

¹²⁵ Ibid., 61.

¹²⁶ Jan van Adrichem, “A well-kept secret: Matisse’s “The parakeet and the mermaid” (1952–53) at Amsterdam’s Stedelijk Museum,” *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 38(2015–2016) 289-306, 302.

¹²⁷ Van Adrichem, “A well-kept secret: Matisse’s “The parakeet and the mermaid,”” 302.

¹²⁸ Ibid., 289.

¹²⁹ Ibid., 290.

¹³⁰ Ibid., 297.

museum to draw attention to those sources of inspiration and exhibit them. As he wrote: “A major late work by Matisse would occupy a central position in the collection that is now emerging.”¹³¹ De Wilde’s vermoeden dat de jonge Amerikaanse *hard-edge*, *post-painterly* en *colorfieldpainters* inspiratie haalden uit het late werk van Matisse, is echter puur gebaseerd op formele vergelijkingen maar nooit grondig onderzocht. Zo stelt van Adrichem: ‘So it was not from the history of art that the present was understood, but the present that dominated and colored the view of the recent history of art.’¹³² Zodoende omschrijft Van Adrichem Edy de Wilde’s benadering van *La Pérruche et la Sirène* als een geconstrueerde ‘*fitting prehistory*’ voor de kunst uit die tijd.¹³³ Dat het bewijs voor de relatie tussen de kunstenaars niet hard te maken was blijkt uit de latere receptie van het werk in het museum. In de jaren ’70 vervaagde de focus op Matisse’s invloed op de jonge Amerikaanse kunstenaars naar de achtergrond binnen de informatieoverdracht over het werk.¹³⁴ Tot De Wilde in 1984 bij het bespreken van het werk deze visie volledig buiten beschouwing liet.¹³⁵ Het *idée fixe* over het narratief van invloed van de *cut-outs* is mettertijd op de achtergrond geraakt, waardoor vooral de waardering van de autonome visuele kenmerken van het monumentale werk overblijft. Zodoende stelt Adrichem dat het niet de invloed van Matisse was die direct leidde tot nieuwe richtingen in de schilderkunst, maar dat het de (destijds) nieuwe Amerikaanse abstracte kunst was die zorgde voor de waardering van Matisse’s *cut-outs* in Nederland.

De case van *La Pérruche et la Sirène* toont aan in hoeverre de benadering van collectiestukken invloed heeft op de waardering van andere objecten binnen deze verzameling. Maar het laat ook de kneedbaarheid van deze *arche* structuur zien en zijn veranderlijkheid in de loop der jaren. De invloed van de ene kunstenaar op de ander, en daarmee de invloed van kunstgeschiedenis, is niet altijd even makkelijk te meten zoals bleek in de benadering van *La Pérruche et la Sirène*. Het verband tussen *Kaléidoscope* en *La Pérruche et la Sirène* is gezien de letterlijke vastlegging van inspiratie door Buren echter onmiskenbaar. Het feit dat beide werken in de collectie zijn opgenomen maakt dat ze elkaar van een extra laag betekenis voorzien. *Kaléidoscope* onderscheidt *La Pérruche et la Sirène* van de rest van de collectie en andersom: ze vormen een wederkerige *arche*.

¹³¹ Ibid., 295.

¹³² Ibid., 299.

¹³³ Ibid., 299.

¹³⁴ Ibid., 302.

¹³⁵ Ibid., 305.



Afb. 11

§ 3.5 | 125 jarig bestaan & lockdown: het museale verhaal

Naast dat *Kaléidoscope* om zijn kunsthistorische waarden in het museum wordt getoond, is het tentoonstellen van het werk inmiddels ook verweven geraakt met het tonen van de geschiedenis van het gebouw. In essentie laat ieder collectiestuk de geschiedenis van een instituut zien; het vertelt ons immers veel over de manier waarop er verzameld werd en hoe kunst gewaardeerd werd. Maar omdat *Kaléidoscope* om zijn *site-specific* eigenschappen deel is van het gebouw zelf zijn er interessante veranderingen in af te lezen – niet alleen in het museum als gebouw maar ook als instituut.



Afb. 12

Vanwege het 125 jarig bestaan van het Stedelijk Museum Amsterdam besteedt het museum in 2020 en 2021 extra aandacht aan haar institutionele geschiedenis. Aan de hand van vijf verschillende interventies toont het museum een aantal werken uit de collectie die van groot belang zijn geweest in de vorming van het instituut.¹³⁶ Zo is er in één van de museumzalen een kist vol ornamenten te zien. Deze ornamenten maakten honderd jaar geleden deel uit van de zuilen en pilasters, als onderdeel van de architectuur van het gebouw ontworpen door Abraham Willem Weissman (1895).¹³⁷ De kist wordt gepresenteerd in precies de zaal waar de ornamenten zich vroeger bevonden. Aan de bruinrode kleuren van de ornamenten is de oorspronkelijke kleur van de details in het oude museumgebouw te zien, voor deze witgeschilderd werden. Ook de interventie, bestaande uit een *blow-up* van een foto van een prauw (een kano vervaardigd door de Asmat in Papua), verwijst naar de geschiedenis van het museumgebouw.¹³⁸ Directeur Sandberg

¹³⁶ Stedelijk Museum Amsterdam, '125 jaar,' geraadpleegd oktober 2020, <https://www.stedelijk.nl/nl/125-jaar>.

¹³⁷ Website Stedelijk Museum Amsterdam, '125 jaar.'

¹³⁸ Ibid.

hing deze in 1956 op in het restaurant van het museum, waar zich vandaag de dag de zogenaamde IMC-museumzaal bevindt. Deze prauw toonde volgens Sandberg aan dat het idee van de essentie van moderne kunst universeel is. Aan de hand van de bijgaande tekst bij de *blow-up* van de foto toont het Stedelijk Museum zich ook kritisch tegenover de beladen koloniale geschiedenis van niet-westerse objecten in moderne musea, een onderwerp waar destijds weinig aandacht voor was.¹³⁹ Een andere interventie verwijst naar de geschiedenis van de collectie van het museum.¹⁴⁰ Een deksel van een hoedendoos die een opgeplakte reproductie toont van een tekening van het geplande Stedelijk Museum, uit ca. 1893, is het oudste object in het archief van het Stedelijk Museum. De tekst 'Museum Suasso' verwijst naar de ontstaansgeschiedenis op basis van Sophia Adriana Lopez Suasso-de Bruyn's collectie aan toegepaste kunst (welke langzamerhand is afgestoten door het museum, en deels is overgebracht in het Amsterdam Museum). Het familiewapen van de familie is tot op de dag van vandaag op de gevel bij de entree van het museum te zien.¹⁴¹ Twee andere interventies refereren naar de tentoonstellingsgeschiedenis van het museum. Zo is het beeld *Overhand Knot* van Shinkichi Tajiri, die in de jaren '70 en '80 te zien was boven de gang tussen het oude museumgebouw en de (destijds) nieuwe vleugel, momenteel voor het 125-jarige jubileum op precies dezelfde plek teruggeplaatst.¹⁴² Tot slot is ook het kunstwerk *Encore un Instant de Bonheur (sculpture moderne)* (1965) van Martial Raysse met zijn oude plek aan de Paulus Potterstraat (waar hij in de jaren '60 en '70 stond) herenigd (zie afb.12). De Paulus Potterstraat vormde destijds de hoofdingang van het gebouw en het opvallende object, bestaande uit felle kleuren en lampjes, stond hier, zoals het Stedelijk Museum omschrijft, als 'Een uitbundige lichtreclame die de entree van het museum aanduidde.'¹⁴³

Kaléidoscope is weliswaar geen expliciet onderdeel van de interventies van de selectie uit het 125-jarige jubileum, maar naast *Encore un Instant de Bonheur (sculpture moderne)* wordt ook Burens *in-situ* werk onderdeel van de historische verwijzingen in het Stedelijk Museum. In principe is *Kaléidoscope* een constante interventie met hetzelfde effect als die de tijdelijke objecten hier tijdens het 125-jarige jubileum creëren. Net als de ornamenten markeren de strepen van Buren de architectuur van het oorspronkelijke gebouw. Ook verwijst het werk naar de collectie van het museum, aan de hand van het topstuk *La Pérruche et la Sirène*. De manier waarop het handelen in het museum verandert, zoals de visie op Sandberg en de prauw, wordt ook in *Kaléidoscope* duidelijk gemaakt aan de hand van Edy de Wilde's veranderende visie op *La Pérruche*. Tot slot is *Kaléidoscope* ook een duidelijke katalysator op het gebied van tentoonstellingsgeschiedenis. Aan de hand van zijn vaste plaatsing heeft het werk jarenlang vormende tentoonstellingen meegemaakt, en laat het zelfs de sporen van het oude museumgebouw duidelijk zien.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid.

In “Curatorship as Bildungsroman” beschrijft Donald Preziosi dat curatorschap kan worden vergeleken met een *Bildungsroman* (ook wel: vormingsroman).¹⁴⁴ Een *Bildungsroman* is een vorm van een psychologische roman waarbij de ontwikkeling van een personage gedurende verschillende fases van diens leven wordt gevolgd. Vaak staat de bewustwording van een eigen identiteit ten opzichte van de wereld hierbij centraal. In een *Bildungsroman*, staat de identiteit van de protagonist daarom nooit vast. Deze is altijd aan verandering en ontwikkeling onderhevig, net als de relatie tussen kunstgeschiedenis en kunst, en curator en collectie, aldus Preziosi.¹⁴⁵ In deze specifieke casus zie ik *Kaléidoscope* als de protagonist van een *Bildungsroman*. Aan de hand van een historiografische en deconstructieve benadering van het werk is de ontwikkeling van het werk onderzocht. Aan de hand van deze historiografische ontwikkeling van *Kaléidoscope* als protagonist, is er een basis gelegd voor het analyseren van de relevantie van het werk in een meer hedendaagse context.

Museum in lockdown

Door *Kaléidoscope* te deconstrueren als een protagonist in een *Bildungsroman* wordt zijn werking in verschillende lagen duidelijk, zowel binnen/buiten, hier/elders, museum als instituut/museum als gebouw, visueel/conceptueel, nu/toen. Maar los van het deconstrueren van de verschillende lagen in het werk biedt Preziosi’s theorie van de *Bildungsroman* ons de mogelijkheid de transcendentale waarden van het werk te erkennen. Waar het werk onder de noemer van deconstructie stap voor stap is ‘uitgekleed’, is de transcendentale waarde van het werk iets ongrijpbaars. Dat je de ontwikkeling van een protagonist in detail hebt meegemaakt wil niet zeggen dat elke volgende stap voorspelbaar is. Dat het museum in 2020 als gevolg van een lockdown wegens de wereldwijde uitbraak van COVID-19 tot twee keer toe voor langere periode haar deuren moest sluiten, was evenmin te voorzien. Toch kreeg *Kaléidoscope* ook in deze situatie een rol, en wel via het digitale domein van het Stedelijk Museum. Zoals Margriet Schavemaker al stelde in *The White Cube as a Lieu de Mémoire* vervullen de trappen van het Stedelijk Museum voor veel mensen een emotioneel rol voor hun relatie met het museum.¹⁴⁶ Dit werd tijdens de lockdown wederom bijzonder duidelijk: het museum en haar bezoekers deelden *en masse* afbeeldingen van de hal waarin Burens werk bovenaan de museumbogen te zien is (afb. 13). Men zou kunnen stellen dat het delen van een eigen portret in de hal van het Stedelijk Museum eerder van een vorm van narcisme getuigt dan van een emotionele betrokkenheid van het museum. Echter, in “Collecting/Museums” stelt Preziosi dat het individu diens visie op de wereld inzet in de vorm een compositie van een eigen ‘dramaturgie van de zelf’.¹⁴⁷ Deze ‘dramaturgie van de zelf’ wordt volgens Preziosi weerspiegeld in de relatie van het individu met

¹⁴⁴ Donald Preziosi, “Curatorship as Bildungsroman Or, from Hamlet to Hjelmslev,” in *Curatorial Challenges*, red. Malene Vest Hansen, Anne Folke Henningsen en Anne Gregersen, 11-21 (Oxon: Routledge, 2019), 15.

¹⁴⁵ Preziosi, “Curatorship as Bildungsroman,” 15.

¹⁴⁶ Schavemaker, *The White Cube as a Lieu de Mémoire*, 9.

¹⁴⁷ Donald Preziosi, “Collecting/Museums,” 407-418 in: Robert S. Nelson and Richard Shiff (ed.). *Critical Terms for Art History*. (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 409.

objecten en culturele activiteiten in het dagelijks leven.¹⁴⁸ Tegenwoordig vormen socialmediaplatforms zoals Instagram en Facebook de uitgelezen plek om deze persona te creëren en te delen. Anders dan een vorm van narcisme, is het delen van de eigen ervaring in een museum volgens Preziosi's theorie juist een hedendaagse manier om zich uit te drukken en zich juist te verbinden met kunst en het museum. Preziosi beschrijft het museum als '[...] a theater for the adequation of an I/eye confronting the world-as-object, with an I/eye confronting itself as an object among objects in that world: an adequation that is never quite complete and remains endlessly pursued.'¹⁴⁹ Zoals Preziosi stelt, wordt dit proces van waardecreatie – van zowel de direct als de indirect aanwezige betekenissen – voortdurend aangepast, maar geven ze ook betekenis aan de betekenisgever: de museumbezoeker. Zodoende vormen kunstobjecten, in dit geval *Kaléidoscope*, en het museum als geheel óók een rol in de figuurlijke *Bildungsroman* van de bezoeker zelf. Alhoewel *Kaléidoscope* niet altijd als kunstwerk wordt herkend en erkend, of om kunsthistorisch/inhoudelijke redenen gedeeld op sociale media, het werk is inmiddels wel een *marked* signifier geworden; een indicator van het Stedelijk Museum gebouw.



Afb. 13

¹⁴⁸ Preziosi, "Collecting/Museums," 409.

¹⁴⁹ Ibid., 415.

Conclusie

Het *visuele gereedschap* van Daniel Buren, zijn kenmerkende strepen, markeren inmiddels al jarenlang het gebouw van het Stedelijk Museum Amsterdam. *Kaléidoscope, un travail in situ* (1976/1980 idee, 1983 uitvoering), valt misschien niet altijd gelijk op, maar zijn aanwezigheid heeft altijd — al dan niet onderbewust — invloed op de ruimte. Het is zover teruggebracht tot minimale inhoud dat het de blik van zijn aanschouwer naar buiten keert. Het werk vormt voor velen zo'n logisch onderdeel van het museum, dat het zodoende verankerd lijkt in het instituut (echter is het object ondanks zijn *site-specifieke* karakter in werkelijkheid een museumobject dat ook voor periodes afwezig is geweest in het museum). Uit dit onderzoek blijkt dat het werk door de jaren heen verschillende focuspunten heeft gekend. Iedere situatie en context maakt dat het werk andere onderdelen van het museale wezen belicht. Aan de hand van verschillende theorieën ontleend aan het poststructuralisme deconstrueerde ik in deze scriptie *Kaléidoscope* in verschillende settings, en behandelde ik de verschillende onderwerpen die het werk markeren. Echter liepen deze markeringen ook door elkaar en bestonden ze naast elkaar. Waar het werk tijdens de ene tentoonstelling bijvoorbeeld vooral in verband wordt gebracht met de museale collectie, refereert het werk ook hier naar het gebouw, de *stagecraft*, en de buitenwereld.

Buren en enkele van zijn tijdgenoten poogden kunst verder te brengen dan de kaders van het museumgebouw. Vandaag de dag wordt het extra duidelijk dat deze institutionele kritiek nooit is bedoeld om het museum als geheel te verlaten. Integendeel, het was juist een liefdevolle poging om het museum mee te laten ontwikkelen, met haar tijd en omgeving. Omdat Buren met *Kaléidoscope* vragen stelt in plaats van poogt antwoorden te bieden, blijft het werk tijdloos relevant. De samenleving en het museum veranderen, daarmee ook de vragen die het werk belicht. De vraag over de rol van het museum in de samenleving zal daarom constant relevant blijven. Burens handtekeningen, aangebracht in de bogen van het Stedelijk Museum, vormen momenteel (tijdens de *coronalockdown*) een sentimentele herinnering aan de grootse galerijen van het te betreden museum, en maakt ons extra bewust van het belang van een ruimte voor kunst.

Juist omdat *Kaléidoscope* zo constant is in vormgeving blijken de veranderingen om het werk heen goed te meten: een constante factor in een beweeglijke omgeving. Burens strepen doen mij denken aan de groeimeetlat die mijn ouders vroeger op mijn muur hadden geveerd. De strepen maten mijn groei. Om de zoveel tijd werd er een markering geplaatst hoe groot ik geworden was. De oude markeringen fungeerden zo als herinnering aan voorgaande tijden, maar het meetlint focuste vooral op nieuwe ontwikkelingen. Waar een mensenlichaam uiteindelijk stopt met groeien, is dit voor de geest niet het geval. Hetzelfde geldt voor de *Zeitgeist* van het museum. Zelfs na de verbouwing van het oude museum, tonen Burens strepen de geest van het oude gebouw. Als een *memoire* aan wat ooit was. *Kaléidoscope* vormt zodoende een herinnering aan de geschiedenis van het instituut, wat een essentieel onderdeel vormt in het huidige betekenisgevingsproces binnen het museum. Burens strepen zijn er als markeringen die het verleden met zich meedragen, en tegelijkertijd focussen op de nieuwe groei.

Suggesties voor verder onderzoek.

Binnen deze masterscriptie heb ik er voor gekozen om theorieën gebaseerd op de leer van deconstructie te hanteren. Aan de hand van deze theorieën heb ik het werk en zijn invloed op de context in detail geanalyseerd. Wat echter niet uitgebreid aan bod is gekomen is de invloed die het werk heeft op de bezoeker. Om de werking van *Kaléidoscope* nog vollediger in beeld te brengen raad ik nader onderzoek aan naar de *agency* en *affect* van de toeschouwer.

Bij de casussen waar de uiting van *Kaléidoscope* in het Stedelijk Museum Amsterdam wordt onderzocht, heb ik de keuze gemaakt om vijf tentoonstellingen te behandelen waarbinnen *Kaléidoscope* bij elke casus een ander focuspunt heeft. Uiteraard zijn er nog meer tentoonstellingen en daarmee contexten waarbinnen *Kaléidoscope* te bestuderen valt. Er is dus nog genoeg ruimte voor verder onderzoek.

Bronnenlijst

- Adrichem, Jan. "A well-kept secret: Matisse's "The parakeet and the mermaid" (1952–53) at Amsterdam's Stedelijk Museum," *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 38(2015–2016)3: 289–306.
- Arnason, H.H. en Elizabeth Mansfield. *History of Modern Art*. 7e druk. New Jersey: Pearson Education, 2012.
- Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. (S. Heath, Trans.). London: Fontana Press, 1977.
- Buchloh, Benjamin. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions." *October* 55 (winter 1990):105-143.
- Buren, D. en Edy de Wilde. *Hier/Ici: werken ter plaatse uitgevoerd in het Stedelijk Museum Amsterdam*. Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1976.
- Buren, Daniel. "The Function of the Museum (1970)." In: Alexander Alberro, Blake Stimson. *Institutional Critique, an anthology of artists writings*. Massachusetts: MIT Press, 2009.
- Buren, Daniel. "Fonction de l'Atelier (1971)." In *Daniel Buren. Les Écrits (1965-1990). Tome I : 1965-1976*, redactie Daniel Buren en Jean-Marc Poinot, 195-204. Bordeaux: CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991.
- Buren, Daniel., Olivier Mosset, Michel Parmentier en Niele Torini. "Statement." In *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, redactie Charles Harrison en Paul Wood, 850. Cambridge: Blackwell, 1992.
- Buren, Daniel. "Beware (1970)." In *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, redactie Charles Harrison en Paul Wood, 850-857. Cambridge: Blackwell, 1992.
- Bürger, P. "On the Problem of the Autonomy of Art in Bourgeois Society," in *Theory of the Avant-Garde*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1984.
- Causey, Andrew. *Sculpture since 1945*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Crevits, Charlotte. *Framing the Frame. Visualisering van het kunstmuseum in hedendaagse fotografie en film in relatie tot de historische institutionele kritiek (1968-1980)*. Gent, 2015 (masterscriptie).
- Crimp, Douglas. *On the Museums Ruins*. Londen: MIT Press, 1993.
- Davidts, Wouter. *Bouwen Voor De Kunst? : Museumarchitectuur Van Centre Pompidou Tot Tate Modern*. Leuven: Exhibitions International, 2006.
- Davidts, Wouter. 'Mijn studio is waar ik me bevind. Daniel Buren en de afschaffing van de studio.' *De Witte Raaf* 113(januari-februari 2005). <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2890> (geraadpleegd 17 november 2020).
- Derrida, Jacques. *De La Grammatologie*. Parijs: Les Éditions de Minuit, 1967.
- Foster, Hal. "Who is Afraid of the Neo-Avant-Garde?," in *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996, 8.
- Fraser, Andrea. "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique." *Artforum* 44 (september 2005) 278-282.
- ICOM Nederland. 'The museum defenition: a fact sheet.' Geraadpleegd 14 september 2020. https://www.icomnederland.nl/pdf/191129_fact_sheet_museum_definition_ENG.pdf
- Kaye, Nick. *Site-Specific Art*. Londen: Routledge, 2000.
- Krauss, Rosalind, "1970." In: *Art since 1900*. Redactie Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit, PAGINANUMMER- PAGINANUMMER. Londen: Thames & Hudson Ltd, 2004.
- Krauss, Rosalind, "Poststructuralism and deconstruction." In: *Art since 1900*. Redactie Hal Foster, Rosalind Krauss,

Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, David Joselit, PAGINANUMMER- PAGINANUMMER. Londen: Thames & Hudson Ltd, 2004.

Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." *October* 8 (1979): 30-44.

Lange, Henny de. "Het Stedelijk zonder wilde haren." *Trouw*, 2 september 2010.

Liotard, Francois. "The works and writings of Daniel Buren: an introduction to the philosophy of contemporary art." *Artforum* 44 (februari 1981) 56-63.

Marstine, Janet. *Critical practice. Artists, museums, ethics*. Oxon: Routledge, 2017.

Nechvatal, Joseph. 'How Daniel Buren's Institutional Critique Became Institutional Chic'. *Hyper Allergic*. Geraadpleegd 12 januari 2021. <https://hyperallergic.com/322774/how-daniel-burens-institutional-critique-became-institutional-chic/>.

Pontzen, Rutger. "Musea hebben te lang met hun rug naar de wereld gestaan en zijn bezig aan een inhaalrace." *De Volkskrant*, 24 oktober 2019.

Preziosi, Donald. "Collecting/Museums" 407-418. In: Robert S. Nelson and Richard Shiff (ed.). *Critical Terms for Art History*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Preziosi, Donald. "Curatorship as Bildungsroman Or, from Hamlet to Hjelmslev." In *Curatorial Challenges*, redactie Malene Vest Hansen, Anne Folke Henningsen en Anne Gregersen, 11-21. Oxon: Routledge, 2019.

Rock, Jan, Gaston Franssen en Femke Ensink. *Literatuur in de Wereld. Handboek voor moderne letterkunde*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2013.

Schavemaker, Margriet. *The White Cube as a Lieu de Mémoire: The Future of History in the Contemporary Art Museum*. Amsterdam: Reinwardt Academie, 2017.

Stedelijk Museum Amsterdam. '125 jaar.' Geraadpleegd 25 november 2020. <https://www.stedelijk.nl/nl/125-jaar>.

Stedelijk Museum Amsterdam. 'Kaléidoscope, un Travail in Situ.' Geraadpleegd 13 oktober 2020. <https://www.stedelijk.nl/nl/collectie/12799-daniel-buren-kaleidoscope-un-travail-in-situ>

Stedelijk Museum Amsterdam. 'Stedelijk maakt kunstenaars Taking Place bekend.' Geraadpleegd 20 oktober 2020. <https://www.stedelijk.nl/nl/nieuws/stedelijk-maakt-kunstenaars-taking-place-bekend>.

Von Hantelmann, Dorothea. "Wat de kunst wil, Politieke strategieën in de kunst nu." In *Stedelijk Collectie Reflecties*, redactie Jan van Adrichem en Adi Martis, 617- 632. Rotterdam: nai010 uitgevers, 2012.

Wilde, Edy de., Alexander van Grevenstein en Karel Schampers. *La Grande parade : hoogtepunten van de schilderkunst na 1940*. Amsterdam : Stedelijk Museum, 1984.

Wright, Alastair. "Matisse and the End of (Art) History." *October* 84 (lente 1998) 44-63.

Zonnenberg, Nathalie. "Ik heb de conceptuele kunst nooit als gedematerialiseerd beschouwd." *De Witte Raaf* 152 (juli-augustus 2011). <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3658> (geraadpleegd op 20 oktober 2020).

Afbeeldingenlijst

Afbeelding 1: Daniel Buren, *Kaléidoscope, un travail in situ*, 1976/1980 idee, 1983 uitvoering, acrylverf op perspex, 64.5 x 63 cm, Stedelijk Museum Amsterdam, objectnummer: A 38859 (© Stedelijk Museum Amsterdam, La Grande parade : hoogtepunten van de schilderkunst na 1940, p. 85).

Afbeelding 2: Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, 1973, stof, verf en stalen kabels (© Daniel Buren/Adagp, <https://www.danielburen.com/images/exhibit/149#lg=1&slide=0> geraadpleegd 21 januari 2021).

Afbeelding 3 Daniel Buren, *Les Gilets, travail in situ*, Van Abbemuseum 1981, satijn (© Daniel Buren/ADAGP, <https://danielburen.com/images/exhibit/383?ref=personal&year=all#lg=1&slide=4> geraadpleegd 21 januari 2021).

Afbeelding 4: Daniel Buren, *Kaléidoscope, un travail in situ*, versie 1976, papier, 64.5 x 63 cm (© Daniel Buren/ADAGP, <https://danielburen.com/images/exhibit/253?ref=personal&year=1976#lg=1&slide=3>, geraadpleegd 21 januari 2021).

Afbeelding 5: Bovenverdieping oude museumgebouw Stedelijk Museum Amsterdam (A.W. Weissman, 1895) (© Stedelijk Museum Amsterdam, Margriet Schavemaker, "The White Cube as a Lieu de Mémoire," P. 20.)

Afbeelding 6: Daniel Buren, *Kaléidoscope, un travail in situ*, 1976/1980 idee, 1983 uitvoering, acrylverf op perspex, 64.5 x 63 cm, Stedelijk Museum Amsterdam, objectnummer: A 38859 (© Stedelijk Museum Amsterdam, La Grande parade : hoogtepunten van de schilderkunst na 1940, p. 84).

Afbeelding 7: Trap Stedelijk Museum Amsterdam tijdens Works in place, 2012 (© Stedelijk Museum Amsterdam, Margriet Schavemaker, "The White Cube as a Lieu de Mémoire," P. 8).

Afbeelding 8: Rosalind Krauss, *Schema Sculpture in the Expanded Field*, 1979 (© Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," p. 37)

Afbeelding 9: Rosalind Krauss, *Schema Sculpture in the Expanded Field 2*, 1979 (© Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," p. 38)

Afbeelding 10: Henri Matisse, *La Perruche et La Sirène*, 1952-1953, gouache op papier, uitgeknipt en geplakt op papier, gemonteerd op doek, objectnummer: A 25531, Stedelijk Museum Amsterdam (Succession Henri Matisse, © Amsterdam/Stedelijk Museum Amsterdam, <https://www.stedelijk.nl/nl/collectie/2823-henri-matisse-la-perruche-et-la-sirene>, geraadpleegd 21 januari 2021).

Afbeelding 11: Daniel Buren, *Kaléidoscope en reflats no. 12*, 1980. Een vroege schets van de huidige site-specific installatie in het Stedelijk Museum Amsterdam (© Stedelijk Museum Amsterdam).

Afbeelding 12: Martial Raysse, *Encore un instant de bonheur (sculpture moderne)*, 1965, objectnummer: BA 2171, Stedelijk Museum Amsterdam en Daniel Buren, *Kaléidoscope, un travail in situ*, 1976/1980 idee, 1983 uitvoering, acrylverf op perspex, 64.5 x 63 cm, Stedelijk Museum Amsterdam, objectnummer: A 38859 (© Stedelijk Museum Amsterdam, foto: Peter Tijhus, <https://www.stedelijk.nl/nl/125-jaar#image-83417>, geraadpleegd op 21 januari 2021).

Afbeelding 13: Foto's van bezoekers met op de achtergrond Daniel Buren, *Kaléidoscope, un travail in situ*, 1976/1980 idee, 1983 uitvoering, acrylverf op perspex, 64.5 x 63 cm, Stedelijk Museum Amsterdam, objectnummer: A 38859 (© Instagram Stedelijk Museum Amsterdam, <https://www.instagram.com/stedelijkmuseum/>, geraadpleegd 21 januari 2021).

Samenvatting

Het Stedelijk Museum Amsterdam, heeft in het verleden al vele malen kunstenaars uitgenodigd om, naast deelname aan tentoonstellingen, ook aanpassingen te maken aan het museumgebouw zelf. Symbolisch hebben deze uitnodigingen een grote waarde. De aanpassingen worden namelijk, al dan niet voor een bepaalde periode, daadwerkelijk doorgevoerd in het museum. Eén daarvan is het werk *Kaléidoscope, un travail in situ (een werk in situ)* (1976/1980 idee, 1983 uitvoering) van de Franse institutioneel kritische kunstenaar Daniel Buren (1938). *Kaléidoscope* bestaat uit Burens typerende gekleurde strepen, die in de bogen in de architectuur van het museumgebouw geplaatst zijn. Buren omschrijft zijn gestreepte werk als een visueel gereedschap (*outil visuel*) dat de verschillende dimensies van het museum die normaal ongezien blijven, aan het oog brengt en deconstrueert. In deze scriptie onderzoek ik hoe een werk dat het Stedelijk Museum Amsterdam inmiddels al bijna 40 jaar geleden in het museum installeerde, ons kan helpen bij een deconstructieve reflectie op de tentoonstellingspraktijk binnen de muren van het Stedelijk Museum Amsterdam.

De termen *site-specific* en institutionele kritiek vormen een belangrijke basis binnen dit onderzoek. *Site-specific* kunst wordt in deze context gedefinieerd aan de hand van Michel de Certeau's *Practice of Everyday Life* om onderscheid te maken tussen plaats en ruimte (*place* en *space*). Tevens wordt Rosalind Krauss's quartair dialectische systeem voor *Sculpture in the Expanded Field* gebuikt om *site-specific* sculptuur te duiden, aan de hand van onder andere architectuur en landschap. Een inleiding in de kunstvorm institutionele kritiek – een artistieke strategie waarbij kunst wordt ingezet om institutionele gevestigde structuren bloot te leggen en aan de kaak te stellen – biedt een historisch kader voor de verdere analyse van Daniel Buren zijn werk.

Aan de hand van vijf ijkpunten in de geschiedenis van *Kaléidoscope* in het Stedelijk Museum Amsterdam wordt het werk besproken. Deze ijkpunten zijn exposities waarin het werk door het thema van de tentoonstelling, de combinatie van andere collectiestukken en kunstwerken, of de context van de periode waarin het getoond wordt van focus lijkt te veranderen. Deze verschillende uitingen van het werk worden theoretisch ondersteund aan de hand van werken van Donald Preziosi, Jean-Francois Lyotard, Rosalind Krauss en Jacques Derrida. De theorie van deconstructie, waar veel van de gebruikte teksten in dit onderzoek op gebaseerd zijn, leent zich uitstekend voor het deconstrueren en begrijpen van Burens *site-specific* werk, gezien de kunstenaar zelf duidelijk beïnvloed is door het filosofische gedachtegoed van deconstructie. Door met zijn karakteristieke strepen het 'ongemarkeerde' te markeren, illustreert Buren de deconstructietheorie in de kunst. Juist omdat *Kaléidoscope* zo constant is in vormgeving blijken de veranderingen om het werk heen goed te meten. *Kaléidoscope* blijkt een constante factor in een beweeglijke omgeving.